

# Il cinema e gli storici<sup>1</sup>

Ermanno Taviani<sup>2</sup>

Vorrei prendere le mosse dalla prima serie del fortunato cartone animato *Barbapapà*, quella in cui si raccontano la nascita e le prime avventure di questi personaggi “arrotondati”. Perché *Barbapapà*? Nella prima stagione di questa fortunata serie di cartoni animati francesi della metà degli anni '70 ('74-'75), noi troviamo molti temi sociali: contro l'inquinamento e la speculazione edilizia, contro la caccia, ecc. Inoltre, nella puntata in cui si racconta come viene costruita la nuova casa della famiglia Barbapapà, dopo che la vecchia casa in cui erano andati ad abitare era stata demolita per fare posto ad un grigio e scomodo condominio moderno, possiamo vedere come nella stanza di una delle barba-figlie siano appesi il manifesto con Che Guevara, un classico delle stanze dei giovani di sinistra degli anni '70, e il manifesto con la ciminiera della fabbrica che si trasforma in un pugno chiuso, che poi è stato ripreso, in Italia, dal gruppo di «Lotta continua». Dico questo per dimostrare che cosa? Che nel lavoro dello storico non c'è nessuna differenza, nell'uso delle fonti audiovisive, contrariamente a quello che vedete in televisione o quello che, in genere, si pratica nelle aule universitarie, tra usare *Barbapapà*, usare *Guerre Stellari* o usare invece, ad esempio, *Via col vento*, *Barry Lyndon* o *Il Gattopardo*, oppure dei cinegiornali. Soprattutto se vogliamo affrontare una storia sociale del cinema piuttosto che una sua storia culturale (intesa nel senso ristretto del termine).

---

1 Il testo che segue è la trascrizione di una lezione/conversazione videoregistrata dell'autore, svolta nel novembre 2012, in occasione di un corso di formazione per insegnanti sull'uso delle fonti filmiche nella didattica, organizzato dalla Fondazione Aamod in collaborazione con il Cidi di Roma [ndr].

2 Professore associato di *Storia contemporanea* all'Università degli studi di Catania. Si occupa da anni del rapporto tra cinema e storia politica, di comunicazione politica e media.

Nella storiografia italiana, però, l'uso delle fonti audiovisive non è stato molto praticato: questo lavoro è stato fatto soprattutto dagli storici del cinema (come Gian Piero Brunetta, e tanti altri), piuttosto che dagli storici tout court, in senso classico.

Nel caso, ad esempio, di Che Guevara e del manifesto del maggio francese nella stanza di Barbottina, dobbiamo chiederci: perché è in un cartone per bambini? Perché quella serie venne realizzata da un gruppo di ex sessantottini e quel film – termine che userò indistintamente per parlare di cinema di fiction e non – aveva degli intenti anche politici o, comunque, era parte di un certo modo del tempo. E, per questo, costituisce una fonte preziosa per uno storico tanto quanto un film dedicato alla rivoluzione francese o un telegiornale.

Naturalmente usiamo un certo genere di cinema o un altro a seconda del tipo di ricerca a cui stiamo lavorando, a seconda delle domande che ci poniamo, e, nell'analisi dei singoli documenti, è sempre necessario predisporre metodologie adeguate a diversi tipi di fonte.

Resta il fatto che non perché nel film si racconti la storia con la s maiuscola – l'impresa dei Mille, come in *1860* di Blasetti o la guerra civile americana in *Via col vento* – allora, per lo storico esso sia più interessante. Nella maggior parte dei libri di storia italiani si cita un fenomeno o un personaggio storico e scatta l'automatismo di citare un repertorio molto limitato di film: *Rocco e i suoi fratelli* se si parla di emigrazione, ecc.

Tra l'altro, un'operazione che spesso si fa nell'usare le fonti audiovisive nella ricerca storiografica o nell'insegnamento della storia, è quella di andare a caccia degli errori. Vi ricordate il film *Pearl Harbor* (2001), un film neanche tanto bello, però con delle avvincenti sequenze dell'attacco giapponese? Un gruppo di storici americani ci si è messo d'impegno a vagliarlo scena per scena e ha calcolato circa trecento errori, in quel film: la mitragliatrice non era quella usata in quell'anno dalla Marina, l'elmetto aveva la stellina a destra invece che a sinistra, non è possibile che...

In modo molto "più alto", ma non dissimile da questo, la grande storica dell'età moderna, N. Zemon Davis ha analizzato alcuni film sulla schiavitù (a partire da *Spartacus* di S. Kubrick), verificando quanto fossero aderenti alle nostre conoscenze storiche. Salvo poi non capire fino in fondo che quei film ci parlavano molto di più del presente storico di cui erano espressione, piuttosto che essere rile-

vanti come ricostruzioni del passato<sup>3</sup>. Erano importanti molto più come elementi di mediazione tra noi e le nostre visioni della storia che come dei saggi storiografici in pellicola.

Ovviamente, non è che la falsificazione dei fatti storici nei film sia un fatto irrilevante ma, il più delle volte, si rivela una chiave poco interessante, ci porta a guardarli secondo una visione ristretta. Talvolta, film che hanno reinventato completamente la storia si sono rivelati molto più aderenti al senso più profondo dei fatti che narravano, di pellicole invece che volevano essere dei “viaggi nel tempo”, che si presentavano come “la storia com’è stata veramente vissuta”. Questo approccio – fondato sulla categoria vero-falso – è legato ad una visione positivista del lavoro dello storico, mentre, quando si ha a che fare con le fonti audiovisive, noi dobbiamo rovesciare il discorso, capire come quei documenti siano interessanti proprio per il livello di falsificazione che c’è dentro. Su questo punto torneremo più avanti.

Si può citare un esempio di questo fatto come il film *La caduta di Berlino* (1950) di M. Ciaureli, uno dei più famosi registi dell’epoca staliniana (l’autore di un classico nel suo genere come *Il giuramento*, 1946). Il film racconta la storia di un operaio stachanovista, Boris Andreev, che dopo aver assistito all’invasione nazista e ai suoi orrori, combatte da Stalingrado fino ad arrivare a Berlino, dove ritrova la fidanzata che era stata deportata dai tedeschi. Andreev è tra i soldati che combattono per conquistare il Reichstag e che issano la bandiera sulle rovine del Parlamento tedesco.<sup>4</sup> Nella sequenza finale di questo film a colori si immagina che Stalin si rechi nella città appena espugnata dall’Armata rossa, accolto oltre che dai protagonisti del film, di cui comprende il travaglio, dai berlinesi, dai soldati dell’Armata rossa, dai prigionieri dei lager (riconoscibili dall’uniforme a righe), nonché da soldati americani francesi e inglesi che – questo

---

3 N. Zemon Davis, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Viella, Roma 2007 (ma 2000).

4 Peraltro – com’è stato notato – la famosa fotografia dei soldati sovietici che issano la bandiera rossa sul Reichstag è stata scattata dopo la battaglia, visto che nella strada sottostante non ci sono più tracce di combattimenti in atto. Su questo aspetto è molto profonda la riflessione che C. Eastwood ha proposto nel film *Flags of Our Fathers* (2006) sulla fotografia – scattata dal Premio Pulitzer Joe Rosenthal – dei soldati che issano la bandiera a stelle e strisce sul monte Suribachi a Jwo Jima. Peraltro, la piantarono quando la battaglia per conquistare l’isola non era affatto terminata.

è il senso della sequenza – riconoscono in lui il leader di tutti i popoli del mondo, il leader di ferro, severo e bonario al tempo stesso. Il condottiero che ha liberato l'Europa dal nazismo e che solo può guidare i popoli della terra verso un avvenire di pace, di giustizia e di uguaglianza.

In questo caso avrebbe un qualche interesse insistere sul fatto che il film rappresenta un evento mai avvenuto, dal momento che Stalin non si è mai recato a Berlino dopo la vittoria? Dobbiamo capire perché si opera quella falsificazione, perché in quel modo. Possiamo chiederci, inoltre, se il pubblico sovietico potesse prendere per vero quel viaggio del suo leader (che sarebbe stato raccontato anche dai cinegiornali del 1945...)?

Le chiavi di lettura più pregnanti non le rintracciamo spesso nei fatti che il film racconta ma nel presente che esprimono. Nel caso de *La Caduta di Berlino*: il tema della propaganda e delle sue modalità, quello dello stalinismo, del totalitarismo, ecc. Un modello di reinvenzione del passato che – sperimentato nei secoli precedenti – è stato spesso adoperato dalle classi dirigenti, talvolta in modo estremo, come in questo caso. Non ci ricorda, ad esempio, la Corea del Nord di oggi?

Riprendiamo, però, il filo del rapporto tra cinema e storia. Ovviamente mi limiterò ad alcuni accenni di carattere generale, poi cercherò di esemplificare queste notazioni con alcuni esempi.

Il modo classico in cui affrontare il rapporto tra cinema e storia può essere declinato, dal punto di vista dello storico, secondo tre prospettive principali: il cinema come agente di storia, il cinema come strumento per raccontare la storia e il cinema come fonte per la storia<sup>5</sup>.

In primo luogo, per poter affrontare una fonte così eccentrica, rispetto alle fonti tradizionali, come è l'audiovisivo (il cinema), na-

---

5 Mi limito a ricordare su questo argomento: G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V. *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001; M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1979; G. Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994; P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979; Id., *storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984; Id., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino, 1999; G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1993; P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991.

turalmente, lo storico deve esprimere una certa empatia con quella fonte stessa e deve accettare, in un qualche modo, tutte le contraddizioni e le ambiguità che sono insite in essa. In sostanza, rispetto alla fonte filmica, nella quale la dialettica tra immaginario e realtà è così complicata, deve accettare tutte le contraddizioni insite nell'essere anche lui uno spettatore. Quindi, assumere il problema del modo in cui il cinema, ma più in generale le immagini, interagiscono con la nostra identità.

Le generazioni del XX secolo, almeno quelle che arrivano fino agli anni '80, sono state quelle per cui il cinema è stato più importante. Negli ultimi trent'anni, in qualche modo, ha avuto un ruolo più marginale nel sistema della comunicazione, ma non è che sia scomparso. A questo riguardo occorre sgombrare il campo da tante semplificazioni sul futuro dei media che, nell'epoca di Internet, appare quanto mai difficile da delineare. Cinquant'anni fa si pensava che la radio sarebbe scomparsa o che, comunque, fosse condannata ad un lento ma inevitabile declino. Invece la radio, il più antico dei moderni media affermatosi nel Novecento, è viva e vegeta. La società dell'informazione ne ha ampliato e moltiplicato le possibilità di ascolto.

Se i discorsi futurologici non ci portano da nessuna parte, certo è che sia esistita un'epoca storicizzabile in cui il cinema ha avuto, se non un monopolio, certo una prevalenza nel sistema mondiale dei media, per quanto riguarda le immagini in movimento. Cioè l'epoca che va dagli anni '20 fino agli anni '70, con una particolare centralità tra gli anni '30 e gli anni '60. Perché poi, con l'arrivo della televisione, poi internet e tante altre cose, il quadro è cambiato. Anche se Internet ha rappresentato un modo per rimettere in circolazione tanti film. Quindi, anche in questo caso, il discorso sarebbe più complicato. Però dobbiamo muovere dalla considerazione che la cinematografia non ha più quel posto centrale che ha avuto dagli anni '20 all'avvento della televisione, nella formazione dell'immaginario collettivo. In una parola, nella storia sociale del Novecento.

Naturalmente queste considerazioni ci servono come schema di ragionamento a patto di separare arbitrariamente e artificialmente cinema e televisione, che sono, ovviamente, invece strettamente connessi su tanti piani a partire dal più elementare: la televisione trasmette i film di finzione, i film documentari, ecc. La televisione produce film, fiction, ecc. Anzi la moltiplicazione dei canali televisivi e la loro differenziazione, alla ricerca di fasce di pubblico sempre

più segmentate ed esigenti, ha portato per molti versi a un rovesciamento del rapporto tra cinema e produzioni televisive. In particolare nel cinema anglosassone. Mi limito ad un esempio. Oggi molte serie televisive sono molto più innovative e “forti” (sesso, violenza, realismo, ecc.) di quanto non siano la maggior parte dei film mainstream prodotti da Hollywood. Questi ultimi, infatti, dovendo essere pensati per un pubblico di tante fasce di età, cultura, paesi, ecc. appaiono appiattiti e puntano spesso su effetti speciali e impianti narrativi molto tradizionali. Gli angoli sono spesso smussati, gli schemi del racconto semplici, ecc. con l’obiettivo di piacere a quante più persone possibili. Tutto il contrario di quello che accadeva nel secolo scorso. Così come la televisione ha tenuto in vita generi cinematografici e non (pensiamo all’avanspettacolo in Italia: tradizione che è sopravvissuta nei programmi delle prime serate televisive), ormai morenti o scomparsi: pensiamo al western dopo gli anni ‘60, o al musical.

Questo discorso ci porta al primo dei tre blocchi di cui parlavamo prima: il cinema come agente di storia. Il cinema, nel suo complesso, non è stato solo una forma di spettacolo, ma tante cose insieme: una forma di spettacolo, un bene culturale, un prodotto per il mercato ecc.. Insomma, sappiamo tutti quante valenze abbia il prodotto cinematografico. Inoltre, è stato anche uno strumento attraverso cui il mondo è cambiato, perché è stato parte, promotore o espressione di tanti processi del Novecento.

Innanzitutto è stato un mezzo, attraverso il quale il mondo ha conosciuto se stesso perché, improvvisamente, dal vedere una fotografia o un disegno su un album illustrato, il cinema ha fatto sì che il mondo si guardasse, a distanza di migliaia di chilometri, ha fatto sì che Charlie Chaplin fosse l’artista più famoso del cinema in tutto il mondo. Il cinema ha costituito anche uno specchio deformante, ha riproposto stereotipi antichi o ne ha inventati di nuovi nel modo in cui i popoli si sono guardati fra loro. Negli ultimi decenni, negli studi storici, soprattutto in ambito anglosassone, hanno preso piede i cosiddetti *cultural styles*. In quest’ambito, una categoria messa al centro dell’analisi cinematografica è quella di orientalismo, cioè quel filone di film in cui l’Oriente è stato rappresentato in un certo modo e che ha permeato le visioni, non solo sociali, ma anche po-

litiche del mondo dell'Occidente rispetto al "misterioso Oriente"<sup>6</sup>.

Comunque sia, che il cinema sia stato un agente di storia è dimostrato sia da singoli fatti, sia da grandi fenomeni collettivi. L'esempio classico è *Nascita di una nazione di Griffith*, film che alcuni considerano il momento di fondazione del cinema come forma d'arte<sup>7</sup>. Un film particolarmente lungo, particolarmente bello e in cui vengono messe a punto tutta una serie di strumentazioni della rappresentazione. Secondo molti critici, Griffith, approfondendo elementi già presenti in altri film degli anni precedenti, porta a maturità il cinema come autonoma forma d'arte. Certo, queste svolte sono un po' invenzione degli storici, dei giornalisti, degli storici del cinema. Abbiamo bisogno di eventi e date per organizzare la narrazione storica. Resta il fatto, che si considera l'uscita di questo film, nel 1915, come un punto di svolta. Già da soli questi elementi farebbero di questo film un "agente di storia" in quanto quest'opera introdusse una forte discontinuità in un campo, quello della cinematografia, sempre più importante, nella società dei primi decenni del XX secolo. Ma c'è anche molto di più, che interessa direttamente gli storici.

Quel film, che ha avuto un ruolo così importante nella storia del cinema, scatenò "un'ira di Dio" negli Stati Uniti. Perché? Perché raccontava una storia a cavallo della Guerra Civile americana: un fratello con le giubbe blu, con i nordisti, l'altro con i sudisti. Alla fine, questa famiglia del sud viene assediata da un'orda di neri, rappresentati come scimmie, che hanno il sopravvento, perché il Nord ha vinto la guerra (ci fu quella fase, negli Stati Uniti, in cui, per qualche anno fu dato grande potere anche ai neri, poi "se lo rimangiarono" tutto, anzi per sessant'anni quasi non hanno votato, fino alle leggi sui diritti civili, in molte zone come Alabama, Mississippi ecc.) e questa famiglia viene salvata dai Cavalieri bianchi, gli eroi del Ku Klux Klan.

---

6 Il capostipite di questo filone di ricerche è: E. Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, 2005. Cfr. inoltre, per tutti: M. Bernstein, G. Studlar, *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press, 1997.

7 Tra i tanti contributi su questo film, cfr.: E. Carter, *Cultural History Written with Lightning: The Significance of The Birth of a Nation (1915)*, in P. C. Rollins (a cura di), *Hollywood As Historian. American Film in a Cultural Context*, The University Press of Kentucky, Lexington 1998, pp. 9-19. Cfr. dello stesso autore (a cura di), *The Columbia Companion to American History on Film: how the movies have portrayed the American past*, Columbia University Press, New York 2003.

La rivalutazione delle ragioni del Sud, con la caratterizzazione grottesca, scimmiesca degli afro-americani, l'assurgere a ruolo di eroi dei cavalieri del Ku Klux Klan, ecc., il modo insomma in cui quel film ricostruiva quel capitolo della storia statunitense si trasformò in un elemento di perturbazione della società americana. In seguito al successo del film in tutti gli Stati Uniti si verificò una ripresa del Klan stesso. La tensione razziale fece accorrere molta più gente al cinema, facendo lievitare gli incassi. Divamparono le polemiche: Griffith fu violentemente attaccato dalle associazioni per il progresso della gente di colore. Dispiaciuto per tutto questo, il regista – che pure si atteggiava a gentiluomo del vecchio Sud, ed era originario proprio del Kentucky nel quale era ambientato il film – scrisse un opuscolo in risposta alle critiche di razzismo che gli erano state mosse e soprattutto decise di dedicare il film successivo, ancora più ambizioso dal punto di vista produttivo, alla lotta contro tutte le forme di intolleranza (*Intolerance*, 1916).

Per quanto ciò possa turbare molti storici, non si può non constatare come un singolo film di finzione – non il cinema nel suo complesso o uno scoop filmato di una televisione – aveva cambiato il corso della storia: non ebbe lo stesso impatto del Dispaccio di Ems, delle Tesi di aprile, del Patto di Londra o degli accordi di Yalta, ma aveva giocato un ruolo diretto nella vita sociale e politica di una nazione. E se pure il caso di *Nascita di una nazione* è quello più clamoroso, anche perché al suo indubbio impatto sulla realtà unì il fatto di aver cambiato la storia del cinema, la prima domanda che dobbiamo porci allora è come effettivamente il cinema, inteso in tutte le sue accezioni, e quindi non tanto come soggetto astratto, ma come industria culturale, come mezzo di comunicazione, come forma artistica, ecc. abbia segnato la storia del XX secolo. L'importanza del ruolo svolto dal cinema nella storia del secolo appena trascorso appare innegabile. Così com'è indiscutibile, data la sua rilevanza, l'arco dei problemi che esso ha posto e pone agli storici. La complessità e la pervasività dell'«oggetto cinema» costringe la storiografia ad articolare gli ambiti della sua rilevanza nell'ambito della ricerca sul Novecento.

Il cinema si è intersecato fortemente con la politica e, poi lo vedremo, con la propaganda. I più grandi cinefili, nella storia politica del Novecento, sono i grandi dittatori: sia Stalin, che Hitler, che Mussolini, erano ossessionati dal cinema. Pensiamo all'influenza che su Hitler ebbero i cosiddetti film alpini. Di alcuni era

protagonista Leni Riefenstahl come attrice, la regista del *Trionfo della volontà*, di *Olimpia*, ecc.<sup>8</sup>

In questo senso, i totalitarismi sono un esempio classico di studi sul rapporto tra cinema e politica perché misero in campo dei grandi apparati di produzione e un controllo ferreo sul cinema perché su questo, per esempio, Lenin e Mussolini consideravano che il cinema fosse "l'arma più forte". Ovviamente per conseguire obiettivi politici diversissimi. La propaganda era considerata un'arma decisiva, come sappiamo, per conquistare il consenso dei cittadini.

Del resto l'Unione Sovietica – nonostante le repressioni e le "purghe", gli orrori e i milioni di morti provocati dalla collettivizzazione forzata delle campagne, ecc. – destò simpatie tra molti intellettuali e uomini di cinema in tutto il mondo grazie anche ai film bellissimi che, negli anni '20 e '30, furono realizzati da registi sovietici come Ejzenštejn, Dovženko, Pudovkin e Vertov. È forse inutile ricordare che Ejzenštejn fu chiamato addirittura in America a lavorare dalla Paramount per lo sfortunato *Que viva Mexico*.

Il cinema ha giocato un ruolo, tra i grandi processi del Novecento, non solo sul terreno della politica, e della propaganda, ma è stato anche un pezzo della rivoluzione dei consumi. Il cinema è stato, da un lato, un prodotto di consumo, allo stesso tempo è stato un promotore di quella stessa società dei consumi perché, attraverso i film, si sono propagandati, prodotti stili di vita, mode, ecc. Dopo che fu realizzato il film *Per chi suona la campana*, ad esempio, con Ingrid Bergman e Gary Cooper, in tutto il mondo ci fu la moda dei capelli corti per le donne, tirati su, come Ingrid Bergman nel film. Questi sono piccoli segnali, ma ne potremmo citare tanti altri.

Anche in questo caso – le mode, l'influenza dei film sul costume – il discorso è più complesso. Pensiamo a John Travolta e alla moda della disco music. Il film che lanciò questa moda in tutto il mondo, *La febbre del sabato sera*, per fare un altro esempio, è in realtà un film cupo. Quei ragazzi ballano in discoteca – e le scene di danza sono incalzanti, molto efficaci – ma sono dei poveracci senza futuro, vivono in un quartiere popolare, degradato, ecc. Quindi, quella moda è scattata, nonostante il film manifestasse una critica di quel

---

<sup>8</sup> Su Leni Riefenstahl e sul cinema nazista la bibliografia è sterminata. Mi limito a segnalare il recentissimo volume: G. E. Rusconi, *Marlene e Leni. Seduzione, cinema e politica*, Feltrinelli, Milano 2013.

modo di vivere. Il film non aveva inventato nulla ma solo raccontato una certa moda, non ne voleva essere la sua esaltazione. È diventato un'icona, un simbolo di tante altre cose, suo malgrado. Già molti critici e osservatori contemporanei vi lessero il passaggio da una fase di intensa politicizzazione e socializzazione, che c'era stata in tutte le società occidentali a partire dagli anni '60, ad un'epoca diversa, invece fondata sull'individualismo e su altri valori. A conferma della potenza del cinema come moltiplicatore, megafono, in taluni casi, delle mode o, delle "tendenze" come si usa dire da un po' di tempo.

Un altro aspetto in cui possiamo vedere in azione il cinema come agente di storia è appunto quello della globalizzazione. Il cinema è stato un agente forte dell'interdipendenza. Ha, in un qualche modo, contribuito a quella riduzione delle barriere spatio-temporali, che attraverso lo schermo del cinema e poi delle immagini viste in televisione, ha reso il mondo più piccolo, più vicino.

Il cinema è stato, quindi, anche uno dei fattori della competizione globale. Alcune grandi casi di produzione cine-televisiva americane rappresentano multinazionali con fatturati non dissimili da quelle che producono beni di consumo durevoli o i prodotti alimentari. La lotta per l'esportazione delle pellicole cinematografiche è stata parte delle strategie dei *trading State*, cioè dei nuovi stati nazionali in cui la garanzia della competitività sui mercati dei propri prodotti è diventata una delle funzioni centrali. Anche se – come è stato giustamente osservato – «per tutto il Novecento i vari paesi hanno condotto un doppio gioco: da un lato hanno giurato che la causa delle imprese cinematografiche nazionali stava loro a cuore, ma dall'altro hanno sempre ceduto alle pressioni di Washington»<sup>9</sup>. La Seconda guerra mondiale, in modo particolare, ha visto arrivare i film americani subito dopo le truppe. In Europa nuovi e più vantaggiosi accordi di distribuzione hanno accompagnato i trattati per gli aiuti del Piano Marshall. Quei film non dovevano solo far arricchire le majors di Hollywood, ma dimostrare che il benessere era possibile senza bisogno di una rivoluzione comunista<sup>10</sup>.

---

9 P. Sorlin, *L'immagine e l'evento* cit., p. 37.

10 Cfr. D. W. Ellwood, *L'alleato nemico. La politica di occupazione anglo-americana in Italia 1943-1946*, Feltrinelli, 1987; G.P. Brunetta D. W. Ellwood, *Hollywood in Europa*, La Casa Usher, Firenze, 1991; D. W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità eu-*

In sostanza, la cinematografia fu al centro di vere e proprie guerre commerciali. La vittoria del cinema americano non fu dovuta ad una superiorità artistica tecnologica, ma dall'occasione costituita dalla prima e dalla Seconda guerra mondiale. Il cinema americano non perse più quel vantaggio che allora guadagnò. Già alla fine della guerra del '14-18 oltre metà delle sale nel mondo si trovavano negli Stati Uniti. Non per questo, però, si deve vedere come unica interpretazione quella che stabilisce un nesso strettissimo tra americanizzazione, modernizzazione e mondializzazione<sup>11</sup>. Le resistenze e gli anticorpi delle altre società rispetto a questo processo contribuiscono a rendere il quadro più articolato.

Dunque, anche questi, sono processi, che dobbiamo guardare con attenzione e senza semplificazioni.

Come non ricordare, ad esempio, che esistono dei circuiti cinematografici, che non sono mondiali, ma che non per questo sono meno importanti. Il più grande produttore mondiale di film, non sono gli Stati Uniti, ma ormai, da parecchi decenni, è l'India. I film indiani hanno un mercato non solo in patria e non solo dove ci sono comunità indiane, come in Sud africa o nel Sud-Est asiatico, ma circolano nel mondo arabo. Inoltre, sono esistiti sotto-circuiti chiusi in se stessi, come il cinema napoletano, in una certa fase, in dialetto. Come il cinema "negro", prodotto ad Harlem, ma dagli anni '30 fino agli anni '50, era un cinema visto solo dagli afro-americani. Un cinema dove spesso tutto era al rovescio rispetto al cinema dei bianchi: il cattivo era quasi sempre un bianco, ecc. Quindi i processi di globalizzazione vanno visti alla luce anche dei segmenti locali di mercato, dei circuiti alternativi.

L'altro aspetto con cui gli storici guardano al cinema è quello del cinema come strumento per raccontare la storia<sup>12</sup>. In fondo noi, nell'Università, come nelle scuole, è quello che tendiamo a privilegiare: prendo questo film e ti faccio vedere un po' com'era la Roma antica, com'era il Settecento, il Risorgimento, com'era il nazismo,

---

*ropea nel cinema italiano*, cit., pp. 87-114; P. Sorlin, *European cinemas European societies 1939-1990*, Routledge, London 1991; E. Di Nolfo, *Documenti del cinema americano in Italia nell'immediato dopoguerra*, in E. Di Nolfo, R. H. Rainero e B. Vigezzi, *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1945-1950)*, Mondadori, Milano 1988.

<sup>11</sup> Cfr. P. Sorlin, *L'immagine e l'evento* cit., p. 53 e sgg.

<sup>12</sup> Per tutti cfr.: A. Rosenstone, *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, 1995.

com'era l'Italia negli anni '50, ecc. Anche questo versante della questione ha tante facce. Dobbiamo muovere dalla considerazione che il cinema come strumento per raccontare la storia è innanzitutto un fatto sociale. Cioè, la domanda che dobbiamo porci è: «in che modo il cinema, anche in quest'epoca in cui il cinema è meno centrale nel sistema della comunicazione, media il nostro rapporto con il passato?». Oppure «quanto vedere *Il gladiatore* o altri film romani ci influenza nel nostro immaginare Roma antica<sup>13</sup>?». In sostanza, quanto un certo tipo di film storico diventa un diaframma rispetto alle nostre visioni del passato.

Nel caso dell'Italia, questo tema si lega al tema cruciale della memoria, al rapporto del cinema con la memoria collettiva. Questo problema è più stringente in un Paese come il nostro dove c'è poco senso dello Stato, della nostra storia, aldilà della retorica politica (i triti e ripetitivi appelli ai "valori", le discussioni sulla Resistenza o sul caso Moro). Di fatto non c'è mai stata una vera politica della memoria. È deprimente realizzare come molti miei studenti non sappiano perché si festeggi il 25 aprile, o il 2 giugno. E si tratta di studenti universitari. Più in generale, c'è una società che non è attenta a questo tema, per tante ragioni: politiche, culturali, geografiche, ecc. Viceversa, per una parte delle generazioni del passato è difficile ripensare alla Resistenza senza ricorrere a film come *Roma città aperta* o *Paisà*. Ripensare la Roma del 1943 senza rivedere, almeno per un attimo, dentro la propria testa, il soldato tedesco che uccide Anna Magnani con una raffica di mitra, durante la sequenza del rastrellamento sulla Prenestina.

Il tema della rappresentazione della storia al cinema ha molte facce e sicuramente non ci aiuta – come dicevamo prima – andare a caccia degli errori. La distanza tra la vita reale e il cinema, è troppo grande. La storia (intesa come vita passata) appare irriducibile rispetto a una qualsiasi forma di rappresentazione realistica in termini audiovisivi. Su questo aspetto della questione dovremmo affrontare una miriade di problemi epistemologici. Mi limiterò, quindi, solo a qualche esempio. Noi non possiamo immaginarci molti aspetti della vita del passato remoto, neppure se vedessimo centinaia di ore di repertori cinematografici.

---

13 Per tutti cfr.: L. Cotta Ramosino, L. Cotta Ramosino, C. Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, B. Mondadori, Milano 2004; P. Iaccio, M. Menichetti, *L'antico al cinema*, Liguori, Napoli 2010.

Farò un esempio molto terra terra: ci sono alcuni brevi spezzoni di discorsi tenuti da Vittorio Emanuele Orlando e da Enrico De Nicola nel 1946. Questi personaggi parlano con un vocabolario, soprattutto, una retorica, che oggi ci fa sorridere. Perché era la vecchia retorica pre-fascista, così legata a un modello forense di origine ottocentesca. Anche a quell'epoca era abbastanza fuori tempo, rispetto ad una comunicazione politica che si era modernizzata, soprattutto nel passaggio della guerra. Questo per dire che, se noi dovessimo fare un film su un personaggio politico dell'Ottocento noi non sapremmo rappresentare in maniera realistica il modo in cui, anche semplicemente, quelle persone parlassero, la mimica facciale, i modi del discorso. Questo discorso si può estendere a tutto quanto. Insomma, è un'utopia aspirare a una rappresentazione della storia corretta al cinema. L'anacronismo è presente nella ricostruzione di qualsiasi momento o personaggio del passato. Anche perché, banalmente, il tempo della vita e quello del cinema sono così irriducibilmente diversi da rendere impossibile una loro sovrapposizione.

Nei film che raccontano la storia, dobbiamo ricercare altre cose. Spesso film del tutto scorretti da un punto di vista filologico ci danno molto più il senso dell'epoca, del fatto che stanno mettendo in scena. Ne *Il Vangelo secondo Matteo* di P.P. Pasolini, i sicari di Erode, che vanno a fare la strage degli innocenti, portano un fez chiaramente ispirato a quello fascista. Un anacronismo smaccato. Non per questo quel film è meno vicino al messaggio evangelico, come molti nella Chiesa cattolica rilevarono già allora, malgrado Pasolini fosse dichiaratamente ateo e marxista. Viceversa molte fiction – come quelle che RaiUno ha proposto a profusione negli ultimi decenni – dedicate a personaggi della Bibbia, della storia della Chiesa, da Giuseppe, venduto dai fratelli, a S. Agostino, ecc. serie lunghe molte ore, dove scenografie e costumi sono modellati sull'iconografia più tradizionale, non vanno al punto. Non vanno neppure a sfiorare, neanche lontanamente, il senso della religiosità, oltre a reinventare in maniera molto libera la storia di quei personaggi reali o leggendari.

Ovviamente questo non ci deve portare a sposare un relativismo assoluto, a considerare tutte le rappresentazioni come legittime. L'interpretazione, il modo in cui leggiamo la storia o i personaggi del passato, può essere più o meno legata ai documenti che abbiamo su quelle vicende o su quei personaggi, però è sempre soggettiva. E il cinema – come cercavo di spiegare – ha anche altri strumenti

per dire delle cose con i suoi specifici strumenti, sintetici, immaginifici, ecc. L'aderenza alla conoscenza "scientifica" che abbiamo di qualcosa non è necessariamente una garanzia di obiettività. Anche perché sul passato le stese opinioni degli storici sono differenziate. È chiaro che se, nel penultimo film di Tarantino (*Bastardi senza gloria*, 2009), Adolf Hitler viene assassinato nel cinema dalla ragazza ebrea siamo di fronte ad un falso storico, così come il Lincoln cacciatore di vampiri (*La leggenda del cacciatore di vampiri*, di T. Bekmambetov, 2012). Però anche *Lincoln* di S. Spielberg (2012) è pieno di falsi, di dialoghi inventati di vicende politiche semplificate - nella realtà molto più intricate e dipanate nel tempo -, pur essendo un film in definitiva molto fedele ai fatti che racconta, costruito con la collaborazione di storici che hanno studiato il periodo e sulla base di fatti e documenti reali. Sono falsi verosimili, ma falsi.

Bisogna sempre diffidare, inoltre, di queste grandi operazioni, che vi dicono «facciamo vedere questa epoca storica come era». Anch'esse ci parlano più dell'epoca in cui furono realizzate piuttosto di quella che raccontavano. Vanno storicizzate. C'è un film del 1938, *Maria Antonietta* con Norma Shearer e Tyrone Power (regia di W. S. Van Dyke). Se si guardano le vecchie brochure, realizzate dalla Metro Goldwyn Mayer, il film veniva presentato con lo slogan: "i fatti così come sono accaduti". A rivederlo oggi ci appare per quello che era: il tipico film hollywoodiano, in costume, anni '30, quanto mai lontano da una rappresentazione realistica della storia. Tuttavia, per il pubblico di allora magari quel richiamo, quel tipo di pubblicità poteva funzionare.

Nel modo in cui il cinema racconta la storia esistono poi anche tante gradazioni. Ci sono film che usano la storia solo come scenario e film che affrontano la storia di petto, ma anche qui, il discorso va del tutto rovesciato. Nel senso che (e qua veniamo al terzo punto generale) il film è interessante (anche il film storico) principalmente non per la storia che racconta, ma, come dicevo prima, per il presente che esprime. Quindi il film su Maria Antonietta con Norma Shearer è interessante per quello che ci dice sull'America degli anni precedenti il secondo conflitto mondiale, sul modo in cui si pensava la storia, sull'interpretazione che veniva data e non tanto per il modo in cui raccontava la storia di quella discussa e sfortunata regina di Francia. Lo stesso effetto lo farà, tra qualche decennio, anche quello più recente di Sofia Coppola, nel quale accanto a voluti anacronismi - la lettura, come dire, post-femminista di Maria Antonietta, vista

come una teenager, ecc.; gli inserti rock nel commento musicale; ecc. – c'è una ricostruzione della vita di corte che ci appare sicuramente più realistica: pensiamo alle sequenze della vestizione mattutina, a quelle dei pasti del delfino e della delfina, ecc.

Tra l'altro, molti film, parlano di un fatto o di un personaggio storico per illustrare il presente. *Scipione l'Africano* (regia di C. Gallone, 1937) grande opera del regime, che a Mussolini peraltro non piacque tanto, nonostante le energie, i mezzi, l'investimento propagandistico che venne profuso, non parlava dell'Impero Romano, parlava della nuova Italia imperiale che ad esso voleva ispirarsi. Quello era il punto, non tanto Scipione. Un film peraltro molto noioso, che in molte sue parti è molto statico, sembra un'opera lirica per come stanno tutti fermi ad ascoltare lunghi discorsi. Il fatto paradossale è che i cartaginesi risultavano molto più efficaci dei romani (grazie anche all'interpretazione di Pilotto nel ruolo di Annibale)<sup>14</sup>.

A Mussolini non piacque sia per la scelta dell'attore, Annibale Ninchi, sia per la messa in scena poco movimentata che confliggeva con l'immagine di forza e, soprattutto, dinamismo che il Duce voleva offrire dell'Italia sia pure erede della grande tradizione imperiale romana. Secondo i ricordi di Luigi Freddi, che all'epoca era il principale dirigente della cinematografia fascista, Mussolini, al termine di quel film, mostrandosi scontento per come era stato realizzato, su cui aveva puntato come un grande film di propaganda: «ci sono film di cui il pubblico si chiede come finiranno e ci sono film di cui il pubblico si chiede quando finiranno», inserendo il film di Gallone, ovviamente, nel secondo gruppo. Non è revisionistico ricordare che Mussolini fu un grande creatore di slogan, un cultore della "battuta sintetica e folgorante". Il suo maestro in questo era stato, almeno in parte, D'Annunzio. Resta il fatto che, malgrado i premi ricevuti e il battage pubblicitario, *Scipione l'Africano* non incontrò un grande favore presso il pubblico italiano.

A questo proposito, va ricordato come una certa scuola stori-

---

<sup>14</sup> Su questo film, solo per citare alcuni titoli recenti: P. Iaccio (a cura di), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori, Napoli 2003; P. Cavallo, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2009. P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012.

grafica – sulla scorta di H. White<sup>15</sup> – abbia sostenuto che il problema della verità nel cinema non dovrebbe porsi per lo storico. Infatti, dato che ogni interpretazione storica è una narrazione arbitraria piena di elementi di fiction, allora il cinema, pur essendo il regno dell’anacronismo e dell’arbitrario per eccellenza, non sarebbe poi tanto diverso dalla narrazione storiografica. Si tratterebbe essenzialmente di analizzare i diversi tipi di narrazioni, in definitiva i diversi tipo di fiction.

Al di là di queste posizioni estreme, non c’è dubbio che esista un legame antico tra il cinema a sfondo storico e la scrittura storiografica. Uno dei modelli della storiografia è stato, da sempre, il romanzo storico. La storiografia ha cercato per molto tempo di liberarsi di quella dimensione fictional, in particolare negli anni ‘70 e ‘80 in cui il racconto, in particolare nella storiografia continentale europea, è quasi scomparso lasciando il posto ad una prosa che ambiva alla scientificità – peraltro anch’essa molto incerta – delle scienze sociali, se non della scienza tout court. Il recente, sia pur parziale, “ritorno del racconto”, l’assunzione della soggettività e della parzialità dello storico però è un punto di partenza per chiunque voglia confrontarsi con le fonti audiovisive.

## **Il cinema come fonte per la storia**

La terza, classica, declinazione del problema è, anche alla luce delle considerazioni svolte fino adesso, probabilmente la più spinosa. Come si fa a trasformare documenti così sfuggenti, ambigui, lontani da quelle tradizionali, libri, archivio ecc. in una fonte per la storia? Il primo passo è appunto quello di un rovesciamento di quello che dicevo prima, cioè prendere il film soprattutto come strumento per raccontare il presente che esprime e non tanto per la storia che racconta, quando si tratta di una pellicola ambientata nel passato. Naturalmente il presupposto di questo lavoro è accettare tutte le valenze del cinema, che non è cosa da poco. Infatti, è un presupposto

---

15 Cfr. H. v. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press 1990 (trad. it. Carocci, Roma, 2006); Id., *Storia e narrazione*, Longo, Ravenna 1999; Id., *History as Narrative: A Constructive Approach to Historiography*, Grin Verlag, 2008.

che la storiografia italiana ha fatto in misura molto limitata, mentre in Francia e in Inghilterra, per non parlare degli Stati Uniti, gli studi sono andati molto più avanti.

Per schematizzare, di fronte ad un'opera cinematografica, noi possiamo seguire due percorsi principali di analisi: da un lato dobbiamo vedere tutti quegli elementi che riportano alla realtà e quindi al presente, come dicevo prima, che esprime quel film; dall'altro lato, tutti quegli elementi, invece, che ci portano dentro la storia del cinema, dentro un discorso meta-cinematografico.

Cosa voglio dire? Che in primo luogo devo capire chi ha prodotto quella pellicola, come è stata realizzata nelle diverse fasi, in quale modo, che impatto ha avuto nel pubblico, ecc. In secondo luogo, se io analizzo un film appartenente ad un determinato genere, di qualsiasi genere, devo tenere presente il posto di quel film rispetto a un complesso di convenzioni stratificate entro cui si colloca, sia pure, magari, in chiave di rottura. Chi produceva un cinegiornale, o un film western, doveva tenere conto di un certo modo di realizzare un film di quel tipo. Ciò non toglie che poi i generi nel corso del tempo cambiassero, si esaurissero, si "contaminassero", ecc.<sup>16</sup>.

Naturalmente, quello di "genere" è un concetto che, ultimamente, gli storici del cinema hanno messo in discussione, perché il genere è una convenzione sempre mobile, che cambia nel tempo, tra chi realizza il film, pubblico e critici (contemporanei all'uscita del film e delle epoche successive)<sup>17</sup>. Quando noi, ad esempio, vediamo

---

16 Come ha osservato M. Wood sul cinema americano: «il mondo del cinema hollywoodiano ha palesemente una sua propria geografia fisica e morale: un paesaggio ben definito. Per quanto poco ne abbiamo visto, ne abbiamo visto moltissimo. In qualunque luogo entriamo, è qui che siamo entrati. "Credevo che l'avessero bruciata", dice Groucho Marx vedendo una slitta per bambini che si chiama Rosebud». "Non ci siamo già visti da qualche parte?" domanda Cary Grant a Ralph Bellamy in *His Girl's Friday* (*La signora del venerdì*, 1940). Certo che si sono già visti: tre anni prima, in ruoli analoghi, in *The Awful Truth* (*L'orribile verità*, 1937). Nel cinema hollywoodiano queste allusioni non sembrano artificiose o eccessivamente forzate come lo sarebbero (e lo sono) in un romanzo, perché non fanno che riferirsi apertamente a ciò che tutti sappiamo: che i film *sono* un mondo, un paesaggio di visi familiari, una mitologia composta di un numero limitato di storie»; M. Wood, *L'America e il cinema*, Garzanti, 1979, p. 14.

17 Cfr. R. Altman, *Film/genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004 [1999]. Cfr. inoltre: T. Schatz, *Hollywood Genres*, McGraw-Hill, New York 1981; Barry K. Grant, *Film Genre: Theory and Criticism*, The Scarecrow Press, Metuchen 1977; J. Stanley J. Solomon, *Be-*

un film che negli anni '40 era considerato appartenente ad un genere magari oggi lo classifichiamo diversamente. L'esempio classico è quello del genere noir che è un contenitore inventato successivamente per definire un certo numero di film degli anni '40.

Quindi, nell'analisi di quell'opera noi dobbiamo analizzare anche questo aspetto. Se prendiamo un film poliziesco degli anni '70, ci sarà quasi sempre un inseguimento con le 128, o le 124, e ci sarà sempre un certo tipo di violenza. Così come, anche quel genere, di serie B, come si diceva, è storicizzabile, perché se noi prendiamo un film "poliziottesco" del 1971 non sarà uguale ad uno girato nel 1977, per tipo di violenza, tipo di personaggi, ecc.

Lo storico non è in genere attrezzato per l'analisi filmica. Il problema consiste, per molti versi, nell'essere capaci di superare una sorta di "corto circuito linguistico" che sorge dalla complessità di maneggiare una fonte come il cinema. In molti casi, nelle ricerche in cui vengono utilizzate delle fonti audiovisive si ha la sensazione che il ricercatore si incagli ad uno stadio intermedio del cammino. Quando dall'ipotesi storiografica si procede verso la fonte (audiovisiva) il primo passo è quello di affrontare tutti i problemi connessi con il linguaggio del cinema. Cioè il problema di elaborare le caratteristiche del cosiddetto "specifico filmico" (o anche televisivo). In molti studi gli storici tendono a enfatizzare gli aspetti linguistici, raffrontando linguaggio e storia in un modo insoddisfacente, elementare, mostrandosi in definitiva subalterni rispetto alla letteratura di tipo critico-estetico. Oppure procedono assumendo acriticamente e piattamente le conclusioni degli storici del cinema (o dei mass media) come se tutto quello che concerne la storia della cinematografia nel suo specifico non li riguardasse.

Una delle ragioni per cui gli storici incontrano molte difficoltà ad assumere pienamente le fonti audiovisive nello statuto scientifico della disciplina risale al problema del vero e del falso, cioè al fatto che per lo storico è complicato assumere la falsificazione come punto di vista. Un tempo la critica delle fonti, di matrice positivista, si traduceva, in primo luogo, in una verifica, dell'"intenzionalità" che c'era nel documento. Da cui la famosa distinzione tra "documento" e "monumento" di cui parla J. Le Goff in una voce dell'Enciclope-

---

*yond Formula. American Film Genres*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York 1976.

dia Einaudi<sup>18</sup>. Il documento era, semplificando, quello puro, il monumento, invece, era il documento manipolato. Per fortuna questa concezione è stata superata.

Per quanto riguarda le fonti audiovisive, a noi non interessa più capire quanto sia manipolato quel documento perché qualsiasi documento cinematografico, fosse anche una camerina messa qua nell'angolo, è un documento manipolato. Perché nel momento in cui scelgo cosa e come riprendere nella realtà con una macchina da presa, ecc. io do un'interpretazione, introduco un elemento di manipolazione. Poi certo ci sono differenti tipi di manipolazioni. Però non esiste un documento che possiamo considerare "neutro" nell'ambito delle fonti audiovisive, come non c'è neanche nell'ambito delle fonti tradizionali. Su questo terreno le scuole interpretative si sono divise.

Un altro problema che per gli storici è di difficile decifrazione è chi sia l'autore del prodotto cinematografico. Innanzitutto, abbiamo una sterminata massa di documenti che sono senza autore, perché i Cinegiornali, ad esempio, non sempre sono firmati e tanti documenti che utilizziamo a volte sono anche difficilmente databili. Più in generale il problema è che il film è un'opera collettiva, vincolato, tra l'altro, a una miriade di elementi legati agli aspetti produttivi e distributivi che dobbiamo sempre tenere presenti.

Proprio ciò che rende il film una fonte storica difficile e sfuggente è ciò che per altri versi lo rende attraente, non solamente per il pubblico, ma anche per lo studioso: la sua irriducibile ambiguità, fra reale e fantastico, fra produzione individuale e collettiva, fra racconto e riproduzione, fra «arte» e «industria»...<sup>19</sup>.

Poi certo esistono differenze. Nel film di genere americano della Hollywood della *golden age* chi deteneva il controllo era in genere il produttore: il *final cut* (il montaggio finale) era della produzione e non del regista, il cui nome non compariva fino agli anni '30 e '40 neanche nei titoli di testa. Però, talvolta alcuni registi acquisivano - come Frank Capra o come altri - una maggiore forza contrattuale.

Da questo modello delle grandi majors, entro cui comunque

---

18 J. Le Goff, *Documento/Monumento*, *Enciclopedia Einaudi*, vol V., Torino, 1978, pp. 38-43.

19 P. Ortoleva, *op. cit.*, pp. 8-9.

molti attori, sceneggiatori o registi riuscirono a ritagliarsi spazi di libertà, fino al film del regista sperimentale, che magari gira tutto da solo, in cui l'autorialità è più manifesta, esistono tante gradazioni e differenze. In genere, però, il film, soprattutto il film di finzione è un'opera collettiva.

Spesso gli storici del cinema discutono dei film, ne scrivono come se fossero dei romanzi, come se fossero le composizioni di un poeta. Su quel terreno, la libertà è totale: posso immaginare mondi totalmente altri, mettere in campo masse enormi di persone, ecc. Ragionare in quel modo dei film non è spesso possibile. La storia produttiva di un film di autori come Visconti, Pasolini, Fellini ecc., ad esempio, cioè di registi che hanno impresso la loro personalità e creatività sulle loro opere, è comunque complicata e non si può trascurare l'apporto ai loro film di molti dei loro collaboratori. Anche le opere di autori dalle personalità così forti, dunque, sono state vincolate dal budget, dal contesto culturale e politico, ecc.

Quindi la storia dei singoli film è tutta da capire. Pensiamo, ad esempio, ai film di Orson Welles, come *Otello* o *Macbeth*, dove, a causa della mancanza di finanziamenti per realizzarli, un primo piano l'ha girato a Malta e il contro campo in America e poi l'altra inquadratura a Parigi, ecc. O, ancora, per proporre un altro esempio classico, si possono pensare i grandi film di De Sica del secondo dopoguerra (*Ladri di biciclette*, *Umberto D*, *Miracolo a Milano*) senza considerare l'apporto di Cesare Zavattini? Di chi sono quei film? Certo di De Sica, ma soltanto di De Sica?

*Via col Vento*, altro esempio classicissimo, è un film a cui hanno lavorato un esercito di sceneggiatori e vari registi. L'autore, in definitiva è il produttore, D. Selznick, più di V. Fleming che ha firmato ufficialmente il film (a cui aveva lavorato per una fase anche G. Cukor).

Allora, tutto ciò ci dà l'idea di come sia complicato, spesso, assumere questa fonte, perché dobbiamo valutare anche questi aspetti. Oltre tutto, il film è una fonte mutevole e figlia dell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte. Spesso la storia della copia di un film, che sia di repertorio o sia di fiction poco cambia, è altrettanto articolata rispetto a quella della sua produzione. Perché ci sono film tagliati, film che sono stati montati in modo diverso, perché sono stati censurati, perché il regista stesso ne ha fatto due versioni ecc. Oppure perché nei diversi paesi del

mondo, per non urtare la sensibilità, il film è uscito in versioni diverse. Addirittura un film come *L'angelo azzurro*, grande e folgorante rivelazione di Marlene Dietrich, è stato girato in due lingue diverse dalla Paramount. In quel caso, allora, qual è la versione originale?