

Le nuove frontiere della storia. Il cinema come documento storico¹⁰

Giovanni De Luna¹¹

L'operazione metodologica che propongo è radicale fino alla brutalità, poiché si tratta di sradicare il film dal contesto in cui è nato e portarlo nello statuto scientifico della storia. È un'operazione all'interno della quale la storia riafferma un fortissimo imperialismo disciplinare e in cui cambiano tutte le priorità: una pellicola che nella storia del cinema ha poco valore, può essere uno straordinario documento per lo storico. Per poter mettere il film sul "tavolo della tortura" e fargli dire tutto quello che lo storico vuole sentirsi dire, bisogna avere una critica delle fonti attrezzata a lavorare su documenti nuovi, come lo sono quelli mediatici. I capisaldi della metodologia della ricerca storica sono la verifica dell'autenticità e dell'esattezza, la critica interna ed esterna, l'esame dell'intenzionalità. Tutto questo bagaglio della critica delle fonti è stato elaborato dalla storiografia positivista di fine Ottocento sul documento scritto. Lavorare fuori dal documento scritto, avere il cinema come fonte comporta una grandissima responsabilità metodologica da parte dello storico.

Quando noi parliamo di rapporti tra cinema e storia immaginiamo tre percorsi. Il cinema come agente di storia, il cinema come strumento per raccontare la storia, il cinema come fonte per la cono-

10 Questo contributo è la trascrizione dell'intervento svolto da Giovanni De Luna nel dicembre 2004 presso l'Associazione Ticinese Insegnanti di Storia - ATIS (<http://www.atistoria.ch/>), nell'ambito di una rassegna e una conferenza intitolate: *Cinema e storia: una riflessione*. Si ringraziano Giovanni De Luna e l'ATIS per averne consentito la pubblicazione su questo Annale.

11 Professore ordinario di *Storia contemporanea e Fonti iconografiche e audiovisive per la ricerca storica* alla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino. Ha aperto nuovi percorsi della storiografia contemporanea in merito al rapporto tra storia e fonti audiovisive, storia e media. Autore di numerosi testi basilari sull'argomento.

scenza storica. Questi sono i capisaldi che come storici abbiamo riconosciuto nel momento in cui abbiamo accettato di avere il cinema all'interno del nostro statuto scientifico. Trascurrei di parlare qui del primo punto, anche se è fortissima la dimensione che il cinema può assumere in questo suo ruolo. Intendo cioè la capacità di strutturare comportamenti, di promuovere passioni, scelte collettive; ci sono film che non si sono limitati a recepire, ma sono intervenuti a modificare il processo storico. *Fragole e sangue* è stato per la mia generazione fondamentale per compiere determinate scelte, così come *Berretti verdi* è stato decisivo affinché il nostro ministro degli esteri Gianfranco Fini diventasse un militante del Movimento sociale italiano. Intorno al film *La battaglia di Algeri* si sono creati due schieramenti contrapposti: quello degli immigrati magrebini e quello legato ad elementi della destra francese. Teniamo però da parte, anche se è un tema fondamentale, la capacità del cinema e in generale dei media di suscitare passioni, mode e comportamenti, di strutturare identità oltre che favorire scelte politiche.

Voglio invece, anche per portare il discorso su un piano didattico, insistere sugli altri due aspetti: il cinema come strumento per raccontare la storia e il cinema come fonte per la conoscenza storica, perché questa duplice funzione offre agli studenti la possibilità di fare un doppio viaggio nel tempo. Quando parliamo del cinema come strumento per raccontare la storia ci riferiamo al passato che il film racconta e mette in scena. Quando ci riferiamo al cinema come fonte per la conoscenza storica ci riferiamo al presente in cui il film è stato girato ed è stato elaborato. *L'Agnese va a morire* racconta la Resistenza e interagisce con gli anni 1943-45 in Italia, ma il film è del 1976 e, come fonte per la conoscenza storica, ci restituisce l'Italia di quegli anni, il movimento femminista, le grandi speranze collettive. *La vita è bella* di Benigni è molto più significativo rispetto all'Italia della fine degli anni Novanta che non al racconto della Shoah.

Quando invece parliamo del film come strumento per raccontare la storia e quindi ci riferiamo al passato che viene messo in scena, dobbiamo fare subito una premessa. Occorre ricordare che oggi non esistono steccati o gerarchie: da una parte la storia "vera", quella raccontata dagli accademici e dall'altra modalità diverse di ricostruzioni del passato. L'uso pubblico della storia è paragonabile a una grande arena, nella quale si confrontano molteplici discorsi, che vanno riconosciuti tutti nella loro specificità. Non possiamo semplicemente affermare che il racconto della storia sia una prerogati-

va degli studiosi. C'è una partita che si gioca: quella della trasmissione della conoscenza storica e della costruzione di un sapere e di una memoria diffusi, cui contribuiscono molteplici agenti di storia, che sono in grado di strutturare racconti del passato. È necessario confrontarsi con la specificità di questi racconti, non rifiutarli come paccottiglia, anche se molti di questi sono sicuramente prodotti dozzinali.

Non si ottiene però nessun risultato rifiutandoli e ripristinando le gerarchie della storia accademica, dei libri, dei saggi, degli archivi, perché il senso comune, le precondizioni stesse dell'apprendimento e dell'avvicendamento della storia sono determinati dalla dimensione audiovisiva, più che dal racconto scritto. Gli storici non possono quindi trincerarsi in una torre d'avorio, ma devono confrontarsi con quella forma di storiografia, le sue ipotesi interpretative ed il suo specifico modello narrativo.

Un modello che assomiglia molto a quello del romanzo storico o del manuale di storia, basato sull'ordine cronologico del racconto, su una dimensione emotiva sempre molto presente, su un continuo rimandare tra la grande storia come scenario e la storia individuale come elemento narrativo forte dei protagonisti e su un raccordo finale tra la storia degli individui e la storia delle grandi masse. Gli storici hanno frequentato con grande dimestichezza fino alla fine del Novecento un modello attento alla dimensione cronologica e diacronica. Per loro la cronologia era un principio ordinatore: mettere in fila gli eventi serviva già a spiegarli. Oggi però la situazione si è complicata anche grazie al cinema e ad alcuni meccanismi della narrazione cinematografica, come ad esempio il privilegiare il segmento e la sequenza o il potersi liberare da un impianto rigidamente cronologico. Il genere storico, che intenzionalmente mette in scena il passato, è il più arretrato dal punto di vista narrativo, proprio perché paga il tributo più alto al vecchio schema del racconto storico impostato in base all'asse diacronico-cronologico. *Blow-up* di Antonioni racchiude un schema narrativo che gli storici dovrebbero imparare a frequentare maggiormente; quello ad esempio di considerare una dimensione sincronica, invece di seguire sempre un ordinamento cronologico; quello cioè di lavorare sulla scala del tempo consapevoli che oggi la dimensione temporale in cui viviamo non è più quella lineare alla quale erano abituati i positivisti, ma quella della simultaneità. Se noi siamo in grado di interagire con queste nuove coordinate dello spazio e del tempo che ci derivano

dalla dimensione satellitare in cui viviamo, vediamo che il modello narrativo a cui siamo stati abituati è chiaramente inadeguato oggi a raccontare la storia e che possiamo attingere al linguaggio cinematografico, al montaggio, alla sequenza, all'andare indietro, al venire avanti con delle esperienze molto più proficue di quelle che noi avremmo potuto pensare all'inizio. Ciò che mi preme sottolineare è che quando ci avviciniamo al cinema che racconta il passato dobbiamo individuare l'ipotesi storiografica cui fa riferimento, capire come è organizzato il modello narrativo e in quale relazione quel racconto sta con il presente in cui è stato elaborato.

Così arriviamo al cuore della proposta metodologica di come si lavori con il cinema nella scuola: cioè il rapporto tra il cinema e il presente. Innanzitutto occorre confrontarsi con l'intenzionalità dell'autore. Quando si realizza un film sul passato, l'autore ha in mente il presente in cui è vissuto e lo dice esplicitamente. *Passion*, ad esempio, è un film sull'America di oggi e nessuno ne fa mistero.

Ma la sfida concettualmente più affascinante di questo lavoro è forzare l'intenzionalità stessa dell'autore, perché il cinema ha questa straordinaria capacità di intercettare lo spirito del tempo. È il tempo in cui il film è stato realizzato che passa nella pellicola e lo storico è troppo ghiotto di quella preda, che in definitiva è l'oggetto del suo studio. Nel cinema lo storico trova esattamente questo: uno spirito del tempo, una contemporaneità che parla anche malgrado l'intenzionalità dell'autore. Si può fare un esempio.

Nella rassegna di film storici per le scuole organizzata dall'Atis c'è in programmazione *Terra e libertà* di Ken Loach. Proviamo ad esaminare questa pellicola sulla base del piccolo esercizio che vi ho proposto. Cominciamo a dire che rispetto al passato in cui è ambientato, cioè la guerra civile spagnola (1936-1939), il film non è il racconto di quell'avvenimento, ma il racconto di quella guerra civile vista dai trozkisti. C'è un'ipotesi storiografica che è chiaramente riconoscibile dalla sua matrice trozkista, per cui tutta una serie di eventi come lo sciopero generale di Barcellona, il modo con cui si dislocano le brigate internazionali, ecc. viene rivissuta in questa chiave. Il film è stato girato nel 1992 nell'Inghilterra del dopo Thatcher, ma soprattutto durante gli anni immediatamente successivi alla caduta del muro di Berlino. L'opera di Ken Loach non è tanto il racconto della guerra di Spagna, ma uno straordinario documento su come gli intellettuali europei di sinistra hanno vissuto il crollo del comunismo. Il regista è stato molto esplicito: ha voluto far ca-

pire ai giovani che la fine dell'esperienza sovietica non era un esito scontato per il comunismo come pensiero ideologico per la sinistra europea. C'era un'alternativa che era quella trotskista e anarchica, che è stata brutalmente soffocata da Stalin, ma che aveva dentro di sé delle potenzialità innovative e di rottura. Si tratta di una sorta di grido di speranza: è finita l'URSS, ma non sono finite le nostre idee. La scena iniziale è didatticamente di una straordinaria efficacia. Una giovane donna si reca a Liverpool dove il nonno sta morendo e in soffitta apre la sua valigia, che è proprio la valigia della storia, dove trova lo "strumentario" dello storico. La ragazza inizia così a fare ricerca: legge i ritagli dei giornali, le lettere, guarda le fotografie, lavora insomma con i documenti dello storico. In quel film ci sono tre scene di funerali. La prima si riferisce al miliziano irlandese che viene ucciso in un'azione di guerra e la sepoltura è accompagnata dal canto dell'Internazionale, dallo sventolare di bandiere rosse alla presenza dei compagni che salutano con il pugno chiuso. Il funerale di Bianca, la compagna del protagonista David uccisa dagli stalinisti, è simile al precedente con in più la scena che dà il senso a tutto il film: prima di seppellirla l'uomo raccoglie una manciata di terra in un fazzoletto rosso, che viene poi trovato dalla nipote nella valigia. Il terzo funerale è quello del nonno a Liverpool nel 1990. Piove, la bara sta per essere calata nella terra alla presenza della nipote e di tre o quattro vecchietti, compagni del defunto nella guerra di Spagna. In questa atmosfera carica di silenzio la ragazza timidamente alza il pugno e chiede di salutare il nonno come lui avrebbe desiderato. Probabilmente la nipote non conosce il significato di quel gesto, ma comunque la memoria è passata, proprio attraverso il percorso conoscitivo che aveva fatto e allora anche i vecchietti trovano il coraggio di riappropriarsi della loro identità e salutare con il pugno.

A mio parere questo percorso è uno straordinario viaggio, non solo nella trasmissione delle memorie tra le generazioni, ma anche nella dimensione del rito novecentesco e post novecentesco, e dimostra come le grandi ideologie del secolo scorso fossero in grado di strutturare riti, appartenenze, identità. L'afasia della scena finale del film è superata solo attraverso il passaggio della memoria da una generazione all'altra. Ken Loach ha realizzato quella scena perché emotivamente gli veniva bene, tant'è vero che i miei allievi si commuovono ogni volta che la vedono ed emotivamente è senza dubbio una scena carica di pathos. Ma sicuramente il regista non aveva mai pensato che il suo film fosse una testimonianza della trasmissione

della memoria tra le generazioni alla fine del Novecento. Questo è lo spirito del tempo, ciò che entra nell'opera cinematografica forzando la stessa intenzionalità dell'autore ed è su ciò che lo storico costruisce i suoi percorsi conoscitivi.

Questo esercizio dal punto di vista didattico ha la forza di spezzare, secondo me, quello che è il nostro vero nemico: la subalternità rispetto all'immagine. L'immagine può essere di grandissimo aiuto nei percorsi di didattica della storia; ma occorre rifuggire dalla sua invadenza e soprattutto dall'idea che non si riesca ad interagire sul piano dell'analisi critica con ciò che si vede. Credo che si possa spezzare questo meccanismo della subalternità, se si propone agli allievi il duplice viaggio rispetto al passato e rispetto al presente. Questa operazione fornisce in qualche modo strumenti di elaborazione critica che li possono rendere protagonisti e non semplici comparse.