

# Le fonti filmiche per l'insegnamento della storia<sup>8</sup>

Carlo Felice Casula<sup>9</sup>

Insegno storia contemporanea. In realtà insegno anche storia sociale, storia del lavoro e storia della pace e questo dà anche l'idea del taglio del mio insegnamento, ma anche delle mie ricerche che, in qualche modo, privilegiano la storia sociale in senso lato, ma anche la storia del lavoro, delle mentalità e del loro modificarsi. Da questo punto di vista, il ricorso al cinema, al film (sia film documentario che film fiction) è, per così dire, imprescindibile. Imprescindibile non solo come strumento didattico di straordinaria efficacia, ma anche come fonte necessaria per la storia, del Novecento sicuramente, ma anche dell'ultimo Ottocento, perché è negli ultimi due decenni dell'Ottocento che compare il cinema. Nel 1896, per fare un esempio, non c'è solo la battaglia di Adua o la pubblicazione di *Elementi di scienza politica* di Gaetano Mosca, sulla teoria delle élites, ma ci sono anche i primi film, sia pure di brevissima durata. Uno rappresenta l'arrivo del treno alla stazione di La Ciotat. Un altro rappresenta i piccioni di San Marco ...

Di grande efficacia i primi film della storia del cinema, soprattutto dei Fratelli Lumière, perché ci aiutano a capire come l'immagine dell'Italia nel mondo passi molto attraverso dei luoghi comuni, il quotidiano, le bellezze artistiche e industriali, quindi Venezia, la locomotiva, Piazza San Marco e i piccioni.

È rappresentato nel cinema persino, per così dire, il primo dibattito di massa, esteso ad un largo pubblico, sulla interpretazione

---

8 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]. Si veda il contributo più esteso pubblicato su "Il mondo degli Archivi", aprile 2014, [www.ilmondodegliarchivi.org](http://www.ilmondodegliarchivi.org).

9 Professore ordinario di *Storia contemporanea, storia sociale, storia del lavoro e storia e cinema* alla Facoltà di Scienze della formazione dell'Università degli Studi di Roma Tre.

del Risorgimento. Questo può stupire, ma in realtà ebbe un grande peso quello che è, per molti aspetti, il primo vero film della storia del cinema italiano, cioè *La presa di Roma* del 1905, di Filoteo Alberini, che fu un vero e proprio caso politico-culturale, perché rappresentava il nostro Risorgimento. Si faceva riferimento, per così dire, al teatro; infatti in una serie di scene c'era Vittorio Emanuele II, c'era Garibaldi, c'era Cavour e ci si aspettava che ci fosse anche Mazzini. In realtà non c'è Mazzini, ma c'è Francesco Crispi, mazziniano da giovane, poi diventato monarchico. Ci fu poi una sorta di rifacimento di questo film, in seguito ad una forte pressione di alcuni gruppi repubblicani di Roma, che chiesero di fare, come oggi diremmo, una nuova edizione del film, in cui collocare, giustamente, anche Mazzini, accanto agli altri padri della Patria.

Nella scuola si comincia, anzi si è già cominciato ad usare il cinema, il film. In realtà siamo molto indietro su questo terreno e non a caso, per quello che mi riguarda, la prima sollecitazione ad usare il film nell'insegnamento e nella ricerca mi è venuta da due studiosi, non italiani, ma francesi, che sono Marc Ferro e soprattutto Pierre Sorlin, che hanno scritto libri, tradotti in gran parte delle lingue del mondo, proprio sui rapporti, sulle interconnessioni tra cinema e storia. Ma, se mi permettete, io non vorrei fare una lezione teorica, ma una conversazione, per dar conto di alcune buone pratiche e, tra queste buone pratiche, anche di alcune che io conduco all'università Roma Tre da molti anni. Vorrei ricordare, per fare solo due esempi, che quando uscì il film *Malcom X*, che Spike Lee volle anche gestire come momento importante della identità e dell'orgoglio degli afro-americani, Lee inviò ad un centinaio di scuole di aree urbane americane un libro guida di questo suo film e sollecitò più volte, pubblicamente, ad andare al cinema, perché la visione di quel film avrebbe contato più di una giornata di scuola – è molto modesto Spike Lee -.

Prima ancora di Spike Lee, alla fine del Novecento (il film *Malcom X* esce nel 1992), uno dei padri fondatori del cinema mondiale, David Wark Griffith, che nel 1915 realizzò il primo film colossale della storia del cinema, *Nascita di una nazione*, sosteneva, con grande forza e convinzione (ne aveva fatto una vera e propria profezia), che, progressivamente, i libri di storia sarebbero stati sostituiti dai film. In realtà la profezia, a ben vedere, si è realizzata, anche se non si sono tirate tutte le conseguenze. D'altronde, anche in questo caso, questo film, *Nascita di una nazione*, non solo ebbe un successo travolgente, ma ha contribuito, non poco, a creare quella strana, paradossale,

identità americana, che nasce da una guerra civile. Se voi ci pensate, pur sembrando assurdo e paradossale, l'identità americana, trova nella Guerra civile americana, nella Guerra di Secessione del 1860, proprio la nascita della sua identità, come nuovo Stato. Non c'è dubbio che il film, più in generale il mezzo audiovisivo (il cinema e poi la televisione, che ha poi diffuso e reso più generalizzato il consumo), con la sua straordinaria capacità evocativa e suggestiva, diffonda la conoscenza della storia. Ne permette l'interiorizzazione, che è tanto più efficace, in quanto spesso è inconsapevole.

Da questo punto di vista, vorrei dire, ma qui all'Archivio Audiovisivo, per così dire, sulla base anche della lezione di Ansano Giannarelli, su cui dirò anche qualcosa più avanti, è diventato senso comune condiviso, ovvero cade, per così dire, la distinzione tra film documentario e film fiction. Non c'è dubbio per esempio che i Cinegiornali Luce siano fiction per eccellenza e quando con Ansano Giannarelli abbiamo realizzato, a più mani, con più persone coinvolte (c'ero io e c'era anche Andrea Riccardi, tra i consulenti), un film come *Roma occupata*, utilizzando sia brani di film fiction, sia brani di film documentari, lo spettatore, anche quello avveduto, spesso non riusciva a distinguere l'origine di quelle immagini in movimento. Anzi, lì ci accorgemmo che, ad esempio, nei Cinegiornali Luce, su cui abbiamo molto lavorato allora, non c'erano immagini delle borgate, delle così dette case minime. Ce n'erano di queste, ma in un film fiction, ne *Il gobbo del Quarticciolo* di Carlo Lizzani (il bandito era il suo mestiere, diciamo così). Solo che per le immagini de *Il gobbo del Quarticciolo*, la casa produttrice, non Lizzani, chiese una cifra spaventosa per utilizzarle, ché non era stato possibile trovare altrove.

Pensando soprattutto agli insegnanti, voglio suggerire anche un possibile percorso su una delle più terribili antinomie del Novecento, cioè un percorso di studio sui genocidi e sulle violenze di Stato del secolo scorso. Vi faccio un altro esempio che ha, per così dire, attinenza, invece, con la storia italiana e segnatamente con la formazione dello Stato unitario: penso al film *Bronte, cronaca di un massacro* di Florestano Mancini, del 1972. Credo che sia noto, abbastanza, anche perché la sceneggiatura di fondo si riferisce ad una delle novelle più famose di Verga, *La Libertà*. Ho fatto, alcuni anni fa, insieme ad Antonio Medici, una sperimentazione. Nella Facoltà dove insegno ho, per così dire, imposto e poi diffuso l'uso del film nell'attività didattica e formativa e sono riuscito ad attivare alcuni insegnamenti, tra questi anche uno sul cinema documentario, un altro anche sulla

semiologia del cinema e degli audiovisivi.

Vi parlavo di *Bronte, cronaca di un massacro* del 1972, che proposi non come un film sul Risorgimento, ma come un film sul '68 italiano perché *Bronte, cronaca di un massacro* è una sorta di *Fragole e sangue* italiano. È un film che rappresenta, in forma esemplare, la temperie culturale dei primi anni '70, con una rivisitazione del Risorgimento, in cui però, uno dei personaggi del film, Gasparazzo, alla fine, fucile in spalla, va in montagna, evocando i partigiani della Resistenza. Inoltre, per chi ha memoria del quotidiano «Lotta continua», sa che Gasparazzo era, appunto, il personaggio di una vignetta, di una striscia, che rappresentava un operaio, genericamente meridionale, emigrato a Torino, diventato operaio della Fiat.

Detto in termini un po' più teorici, in realtà questo ci porta sempre al fatto che il film è straordinario dal punto di vista storico perché rappresenta sempre un doppio tuffo nel passato. Da una parte serve a comprendere, c'è una narrazione di ciò che è nel film, nel contenuto del film, dall'altro, a ben vedere, ci dà conto della temperie culturale e politica e ideale del momento in cui il film è stato girato, è stato realizzato. Spesso questo lo si trascura, mentre invece è fondamentale. Come questo poi occorra spiegarlo, io faccio parte della generazione morettiana, quindi "dopo il film, il dibattito no!". A scuola a maggior ragione "dopo il film, il dibattito no!", anche per ragioni di orario, perché non c'è lo spazio temporale e quindi la visione del film deve essere preparata prima.

Vi fornisco, quindi, alcune indicazioni, per così dire, di metodo e di comportamento. Ho evocato, appunto, il Risorgimento. Pierre Sorlin, che ho prima citato, ha ragionato molto intorno alle interpretazioni del Risorgimento, che sono passate attraverso il cinema. Due film, per così dire obbligati da questo punto di vista, sono: *Senso* e *Il Gattopardo*. In questo, Sorlin è assolutamente d'accordo con Guido Aristarco, che nella sua proposta di passare dal Neorealismo al Realismo, indica Luchino Visconti come un esempio straordinario di regista che ha realizzato un film realista. Dove il Realismo ha a che fare anche con le dinamiche psicologiche dei personaggi descritti nei film, oltre che, ovviamente, nel caso di Visconti, nella maniacale attenzione ai costumi, agli ambienti ecc. Per quello che riguarda i film, in questo passaggio al Realismo, pesano e contano quelli che sono i condizionamenti, spesso anche le limitazioni, non solo politiche, della memoria, della censura degli anni '50, ma anche di con-

sumo o di idee e di prospettive, per come si delineano il possibile consumo e la diffusione.

Facendo ricorso alla lezione magistrale di Pierre Sorlin, che ha ragionato molto (non potrebbe essere altrimenti) anche sulla Rivoluzione francese, uno dei film che lui consiglia vivamente, per riuscire a comprendere le dinamiche della Rivoluzione francese, è il film di Ettore Scola, *La notte di Varennes*. Perché lo consiglia? Perché in un qualche modo fa comprendere ad un ragazzo, ma anche ad un giovane all'Università, come nei momenti anche di radicale cambiamento politico, molte delle persone o gran parte delle persone non li percepiscono. Ne *Il mondo nuovo* di Scola, che è ambientato, appunto, in Francia, durante la fuga del Re a Varennes, gran parte dei personaggi del film non capiscono nulla di quanto stia accadendo. Ognuno è preso dai propri interessi particolari e il loro unico scopo è andare avanti, finire il viaggio. Era anche lo scopo del Re, ma, in questo caso, c'era la preoccupazione per il suo destino di Re e anche per il suo destino di uomo vivente.

Perdonatemi il salto da un film all'altro, ma lo faccio per esemplificare alcune possibili utilizzazioni. Sempre nel mio insegnamento, alcuni anni fa, abbiamo realizzato un ciclo di film (anche in questo caso film fiction) su «La grande trasformazione», categoria resa famosa da Karl Polanyi, cioè su quei mutamenti profondi, pervasivi e radicali della società italiana degli anni '50 e '60. Mutamenti per cui, senza che il Paese impazzisca, una persona su tre cambia residenza, cambia lavoro, cambia modo di vestirsi, di mangiare e spesso anche modo di pensare. All'interno di questo ciclo, abbiamo quindi visionato tutta una serie di film, che dava conto di quella che, allora, si chiamava la provincia italiana, ovvero delle varie realtà dell'Italia, anche di realtà radicalmente altre, come la Sardegna, per esempio. Proiettammo all'epoca, per esempio, *Banditi ad Orgosolo* di Vittorio De Seta. Furono visti anche *I Vitelloni*, *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi. Per concludere pensai a *Romanzo popolare*, di Mario Monicelli e interpellai, prima di Mario Monicelli, lo sceneggiatore e suo amico fraterno Furio Scarpelli. Scarpelli, con il modo usuale che aveva, disse: «Ma che ci capisci tu di Cinema? Insegna la Storia e lascia perdere il Cinema». Io poi gli mandai una breve scheda. Nella breve scheda sostenevo che *Romanzo popolare* fosse una rappresentazione esemplare di quella che era stata la prima nuova identità, la koinè nazional-popolare del nostro Paese. I personaggi del film, sono, da questo punto di vista, straordinari. Non a caso, il personaggio

più positivo, quello che in qualche modo prefigura il futuro, è una giovane donna, quasi una ragazza. C'è persino il poliziotto che è uscito trasformato dalle grandi lotte operaie e sociali della fine degli anni '60. Scarpelli lesse la mia scheda e disse: «C'hai ragione tu, non ci avevo pensato neanche io, ma è proprio così, anzi, se mi inviti, vengo». Vennero sia lui che Monicelli e fu una delle giornate più straordinarie che abbia vissuto la nostra Facoltà, in cui due padri del Cinema italiano, due grandi e vivacissimi "vecchi" che, nati a ridosso della Prima guerra mondiale, in un qualche modo, davano una visione concreta e personale della storia italiana di tutto il Novecento a centinaia di studenti.

Perché ho fatto questo esempio? Perché ritengo che in un percorso, per così dire, finalizzato all'uso del film, del cinema, sia necessario anche, almeno una volta, invitare qualche uomo o qualche donna, che operino nel cinema. Questo aiuta moltissimo perché, in genere, a differenza di altre figure intellettuali, quanti lavorano nel cinema, riescono immediatamente a dar conto di un'altra cosa fondamentale: cioè che ogni film è un prodotto che ha più "genitori". È una creazione collettiva e non individuale. Questa non è poca cosa, è fondamentale.

Infine, ma questo lo dico anche per suggerire non questo percorso, ma possibili percorsi, sebbene con delle avvertenze, io credo occorra sempre predisporre, per chi non voglia riproporre il Cineforum di fantozziana memoria, una proiezione entro le due ore, sia nelle scuole di ogni ordine e grado e ancor più nelle Università, dove il tempo è limitato. Questo perché il film difficilmente può essere spezzato e proposto in due fasi e deve essere minimamente presentato. Se poi a presentarlo c'è una persona che abbia lavorato al film, si raggiunge il massimo.

Per il Novecento, ragionandoci sopra, scrivendo anche un saggio, ho proposto di rivisitare quella che è l'antinomia più terribile. L'antinomia fondamentale del Novecento è "Pace e Guerra", ma oltre al secolo delle guerre, in tutte le loro diverse tipologie, il XX secolo è quello dei genocidi e di tutte le violenze di Stato. Ho provato quindi a ragionare sulla possibilità di un percorso che li ricostruisca, per così dire, tutti, evitando, anche in questo caso, un terreno minato e cioè che il genocidio sia identificato solo con la Shoah e quindi con *La giornata della memoria*. Si è ragionato molto intorno alla questione dell'unicità della Shoah, ma la Shoah ha dato la possibilità, anche dal punto di vista giuridico e del diritto internazionale e in parti-

colare al giurista ebreo polacco Raphael Lemkin, di codificare una nuova tipologia di delitto, che è appunto il delitto di genocidio. A partire da questo, è possibile verificare, nel corso del Novecento, una serie di genocidi. Dal primo genocidio moderno, che è quello degli armeni, nell'Impero Ottomano, ormai in grande decadenza, in cui i giovani turchi, filo-occidentali, laici, pensano di costruire lo Stato nazionale sul modello europeo, negando l'esistenza di altre nazionalità, come quella dei curdi, o sterminandone un'altra come quella degli armeni. In questo caso il film a cui io ho fatto riferimento è *La masseria delle allodole* dei fratelli Taviani, prodotto in Italia, ma anche in Bulgaria, Francia, Spagna. Anche il tema dei Paesi produttori è fondamentale quando si insegna con il cinema, perché rende possibile capire come funzionino delle imprese che coinvolgono molti Paesi e di verificare come, in alcuni casi, l'interesse di alcuni Paesi non sia solo di tipo finanziario. Ovvero, alcuni Paesi hanno contribuito finanziariamente alla realizzazione del film, ma perché si tratta di Paesi che hanno un interesse verso quell'argomento. Nel caso specifico del genocidio degli armeni, la Francia è il Paese dove esiste tutt'oggi la più grande comunità armena dell'esilio, con un'attenzione fortissima nei confronti del genocidio. Il secondo è il genocidio degli ebrei e degli zingari d'Europa e in questo caso il film, per così dire, d'obbligo è *Train de vie* di Radu Mihaileanu. Un film straordinario, anche da un punto di vista didattico. Non c'è bisogno di spendere molte parole. È un film prodotto in Francia, Belgio, Israele e Romania (la Romania è ovviamente il Paese natale di questo regista, anch'egli di origine ebraica, anche se poi i genitori avevano cambiato cognome, pensando di poter sfuggire alla deportazione). Ancora, il genocidio della Cambogia. In questo caso il film è *Urla del silenzio* di Roland Joffè. Quando uno ricorda il titolo originario del film e del libro da cui era tratto (*The Killing Fields*), riesce a capire ancora meglio questo genocidio, in cui carnefici e vittime appartengono allo stesso popolo; in cui i carnefici sono, molto spesso, dei bambini (stavo per dire innocenti, ma in questo caso degli assassini), in cui la morte più frequente, rappresentata nel film, è uno straordinario impasto di tradizione e modernità: canne di bambù usate per bastonare all'infinito e buste di plastica per soffocare le vittime. Poi, ancora, il genocidio etnico del Ruanda. In questo caso il film è *Hotel Rwanda* di Terry George, piuttosto recente, del 2004, dove sono coinvolti Paesi come il Canada, la Gran Bretagna, l'Italia, ma soprattutto il Sud Africa. La presenza del Sud Africa, come Paese produttore,

serve a dare l'idea agli studenti che il Sud Africa sia diventato lo Stato, con una classe dirigente e di Governo, che tende a farsi carico dei drammi complessivi del continente.

Infine, le violenze di Stato. Prendo in esame, in questo caso, due momenti: quello della dittatura militare in Argentina, con il film *Garage Olimpo* di Mario Bechis e l'Apartheid in Sud Africa. Il film di riferimento è *In my Country* di John Boorman. Cosa hanno in comune questi film, per questo percorso su un aspetto del Novecento difficile da insegnare, sia a studenti universitari e, immagino ancora di più, a studenti più piccoli? Che può servire a risolvere una contraddizione, che quanti insegnano la storia del Novecento si trovano sempre davanti. Cioè che se la storia del XX secolo è presentata unicamente come un susseguirsi di drammi, violenze, guerre ecc., scattano le due reazioni: da una parte la rimozione e dall'altra «se la storia è questa è meglio non conoscerla». Quello che è difficile con i libri è invece più facile con il film. Perché il film ci dà conto sia di contesti, ma soprattutto delle dinamiche personali e individuali. Quindi, in questo caso, sono tutti film, come avete potuto constatare, molto recenti e anche film disponibili sul mercato, che possono essere acquistati anche dagli studenti. Sono film le cui durate li rendono inseribili all'interno di un modulo, ad esempio, di due ore, che è il modulo più gestibile. Insomma, la storia del Novecento segnatamente può diventare, in questo caso, una storia "godibile". Godibile, nel senso che possa essere studiata dai giovani, sebbene ci sia ben poco da godere.