

FONDAZIONE PER LA S C U O L A

DELLA COMPAGNIA DI SAN PAOLO

ACCADEMIA DI STORIA

"I LINGUAGGI DELLA STORIA: NARRAZIONI A CONFRONTO"

23-26 ottobre 2008, Villanova di Castenaso (BO)

"Cinema e storia. Il racconto"

a cura del Prof. Giovanni De Luna

1. Strumenti di rappresentazione del passato, i media sono ovviamente anche in grado di raccontarlo; ne deriva una forma peculiare di storiografia che si affida a specifici e originali modelli narrativi. Le diverse soluzioni adottate esaltano alcune differenze, tra le quali quella fondamentale distingue tra chi usa solo le parole e i suoni (la radio), chi solo le immagini (la fotografia), e chi si affida ai suoni, alle parole e alle immagini (la televisione e il cinema); le altre sono legate ai diversi contenitori in cui i racconti di storia sono inseriti, alle diverse sedi istituzionali che determinano le modalità particolari delle singole narrazioni.

Per quanto riguarda in particolare il cinema, per l'insegnante di storia che voglia approfondire lo studio di quel tipo specifico di modello narrativo c'è subito una difficoltà da sormontare. A partire dal XVI secolo, infatti, una storiografia moderna si è costituita prendendo le distanze dall'oralità selvaggia, primitiva, tradizionale e assolutizzando la pratica della scrittura; questo indissolubile legame tra "storia" e "scrittura" (storiografia, appunto), assumeva come proprio cardine epistemologico la razionalità e come propria funzione specifica la messa in relazione, la "mediazione", tra il reale e il discorso, tra la realtà e il discorso che la rende conoscibile, raccontabile. Quella tra scrittura e storia è quindi un'alleanza genetica, costitutiva, così da far sembrare impossibile ogni declinazione in forma diversa del racconto storico.

In realtà, contaminazioni, incroci, attraversamenti, con altri generi narrativi sono stati frequenti anche quando media come il cinema o la radio e la televisione non esistevano ancora. "Partire dal presente", leggere la storia "a ritroso", era l'invito che Bloch rivolgeva agli storici che si accingevano a raccontare il passato. A questo "metodo regressivo" Carlo Ginzburg ha poi associato una frase delle memorie di Maxime Du Camp: "mi decisi a scrivere ciò che ricordavo delle giornate del 22, 23 e 24 febbraio 1848. Ma mentre mi interrogavo, la bobina della mia memoria si è srotolata

da sé, come la tavola mobile degli ottici; ho visto ripassarmi davanti agli occhi gli eventi ai quali avevo assistito”. Il cinema, nel 1876, quando Du Camp scriveva, non era stato ancora inventato: eppure la metafora della bobina sembra evocare una rappresentazione filmica del passato, “il passato è un film, la nostra memoria è un proiettore”. È possibile che l’idea di scrivere la storia a ritroso sia venuta a Bloch dalla sua ben nota passione per il cinema? si chiede Ginzburg. È probabile; è invece certo che al cinema Bloch si riferiva quando si sforzava di rendere il modo con cui si disponevano i suoi ricordi di un evento particolare (la giornata del 10 settembre 1914) : “i miei ricordi di questa giornata non sono tuttavia del tutto precisi. Soprattutto sono collegati piuttosto male, formano una serie discontinua di immagini, per la verità molto vive, ma poco coordinate, come una pellicola cinematografica che presentasse qua e là grosse lacerazioni e di cui si possano invertire alcune scene senza che uno se ne accorga”.

Questo tipo di modello narrativo del film si dimostra uno strumento straordinariamente efficace per consentire alla memoria di farsi racconto; gli appartengono quindi l’ordinamento diacronico del materiale, la mobilità (“il metodo regressivo correttamente usato non chiede all’età immediatamente anteriore una fotografia che basti poi proiettare, sempre identica, per ottenere l’immagine fossilizzata di età sempre più lontane. Quello che con tale metodo intendiamo cogliere è l’ultima immagine di una pellicola che ci sforzeremo poi di srotolare all’indietro, rassegnati a scoprirvi non poche lacune, ma risoluti a rispettarne la mobilità”), una continuità che non prevede vuoti o pause.

La “storia a ritroso” auspicata da Bloch suggerisce quindi la possibilità che lo storico abbandoni la forma scritta senza che da questo derivi un irreparabile *vulnus epistemologico* alla propria disciplina; e chiama in causa anche il rapporto e tra cinema e letteratura.

Fin dalle sue origini, infatti, il cinema è stato costretto a trovare una propria indipendenza stilistica e uno specifico modello narrativo cercando di affrancarsi dalla subalternità al paradigma letterario. Paradossalmente, sono stati proprio i film storici, i film, cioè, che intenzionalmente sono chiamati a ricostruire un evento o un personaggio collocato in un tempo diverso dal nostro e comunque in un passato più o meno remoto, quelli in cui questo processo di emancipazione si è rivelato più difficile e stentato. Per la grande attenzione prestata ai risvolti soggettivi dei personaggi, la "narrazione filmica della storia" propone infatti consistenti analogie con il romanzo storico, del quale ripete fedelmente anche l'intreccio tra storia e invenzione ("l'invenzione fantastica serve a dare un senso compiuto alla documentazione originale e questa serve a radicare la vicenda individuale narrata dal film nella vicenda collettiva di un intero paese"). Nonostante questa subalternità il film storico ottiene comunque risultati significativi anche sul versante dell’insegnamento della storia: “si potrebbe e si dovrebbe dar vita “-auspicava Paolo Russo già nel 1955- “a una serie di cortometraggi che, opportunamente integrati dai testi e dalle parole degli insegnanti...illustrassero nella forma che è loro specifica vari avvenimenti storici, dando così agli scolari quella prima

impressione visiva e anche emotiva, su cui il professore concluderebbe l'opera sua". Il racconto cinematografico ha un impatto immediato e dilata la capacità di comprensione di chi guarda: "grazie a Le due città, La primula rossa e Maria Antonietta, la generazione di preadolescenti alla quale appartenevo arrivò a comprendere al livello più profondo le radici - e anche i fiori- della Rivoluzione francese", scriveva Gore Vidal. Ma non è solo un problema di facilità di comprensione e di comunicazione. La narrazione filmica della storia in genere non innova nei confronti della ricerca storica ma ne recepisce i risultati più consolidati; è una narrazione che organizza il materiale in una sequenza espositiva che privilegia la sintesi e la divulgazione nei confronti della critica e dell'interpretazione; è opera descrittiva e non analitica. E in questo può essere paragonato a un testo manualistico.

Il confronto con il manuale da un lato e con il romanzo dall'altro attribuisce una immediata, forte rilevanza didattica ai film storici, configurando un modello che richiama proprio quello della "storia a ritroso" evocato da Marc Bloch e in cui affiorano come elementi costanti:

- la scelta di un preciso asse cronologico che attribuisce al racconto un inizio e una fine riconoscibili nel tempo;
- la priorità accordata al racconto di momenti di crisi (guerre, catastrofi, congiure) allo scopo di rendere il racconto più emozionante;
- uno sviluppo narrativo che culmina "in un grande evento storico da un lato e in un affare privato dall'altro, e, alternativamente, nella morte di uno degli eroi o nel ricongiungimento di due amanti, con il racconto che finisce una volta che storia e destino personale si incontrino."

2. Questo per i film storici. Tutti i film, però, più o meno intenzionalmente offrono elementi di ricostruzione del passato, anche quelli che non si dichiarano apertamente "film storici". In questo caso, l'individuazione delle specifiche e particolari modalità narrative della storia "cinematografica", quelle che la differenziano rispetto agli altri modi che i diversi media hanno di raccontarla, passa attraverso una rottura molto più netta con il modello tradizionale della narrazione letteraria, tanto da far apparire, come si diceva, il film storico come "il genere" in cui resiste più tenacemente la subalternità alle forme scritte del discorso.

La prima di queste modalità specifiche si riferisce alla caratteristica del cinema di essere uno spettacolo e quindi, esattamente come il teatro, di avere una propria drammaturgia "le storie passano attraverso le azioni, le interpretazioni degli attori, della macchina da presa, del montaggio: una serie di elementi attraverso i quali quel discorso, quel racconto assumono la forma e la forza di un'azione, di una rappresentazione". Non solo narrazione, quindi come nel romanzo; ma soprattutto rappresentazione di uno spettacolo, e, come in tutti gli spettacoli, melodramma compreso, la narrazione, non conta per se stessa, ma in quanto viene rappresentata.

La seconda, concentrando l'attenzione sui meccanismi della fruizione e del pubblico, indica come ulteriore specificità del film la sua autonomia sia rispetto al "flusso" della televisione che al "libro" della letteratura, in particolare per quanto riguarda una diversa organizzazione dello spazio e del tempo che corrisponde a questi diversi generi narrativi; esiste infatti un tempo-spazio del teatro (fondato sulla coppia palcoscenico/staticità), un tempo-spazio del romanzo (fondato sulla coppia invenzione/dinamismo), un tempo-spazio del cinema (in cui il palcoscenico, la scena, si coniuga invece con il movimento attraverso la scrittura della sceneggiatura), un tempo-spazio della televisione (con un flusso continuo che si sottrae all'"inizio" e alla "fine" del tempo della narrazione), un tempo-spazio dell'informatica (in cui la struttura del flusso non è più rigida e unidirezionale). Queste differenze, oltre che l'organizzazione del discorso, riguardano anche gli spazi e i tempi del consumo dei diversi generi. Passando dal cinema all'informatica, attraverso la televisione, scompare prima la sala cinematografica, poi lo schermo nella sua dimensione classica. Anzi, proprio in questa direzione, occorre tener presente la diversa condizione assunta dal cinema, una volta calato dentro i flussi televisivi, le interferenze sempre più intense che il testo filmico subisce grazie a dispositivi quali il telecomando, il videoregistratore o la pubblicità. "Oggi"- ha scritto Alberto Abruzzese- "uno spettatore può vedere e rivedere un film come su una moviola; può arrestare l'immagine; può farla tornare indietro; può saltare avanti come fossero le pagine di un libro; può fare dei collages tra film diversi e materiali diversi; può fare film su se stesso. Ecco perché mi sembra che si possa dire interamente compiuto il passaggio del testo cinematografico nei tempi e negli spazi voluti dal consumatore".

Le scelte del fruitore spingono verso la scomposizione del testo e, in qualche caso, anche alla modifica del rapporto tempo/spazio che era servito all'autore per costruire il proprio impianto narrativo. Usato in classe durante una lezione, ad esempio, il film si avvale della mediazione dell'insegnante che, spesso, per far coincidere il suo intervento con lo scorrere delle immagini, deve rallentarle, fermarle, in una sorta di moviola di grande utilità didattica ma che comunque spezza l'ordine narrativo prestabilito.

Eppure, proprio questo andamento frastagliato della narrazione, questa antologizzazione didattica delle sequenze del film, la segmentazione del continuum narrativo, delineano il contesto della terza e decisiva modalità specifica del modo in cui i film- affrancatisi da ogni subalternità al discorso letterario - possono raccontare la storia. Il film - lo abbiamo visto - organizza sequenze narrative che sono anche documenti. Allora, raccontare è quello che fanno gli storici, raccontare è quello che fa il cinema, raccontare è quello che fanno i romanzi. Ma il racconto cinematografico agisce attraverso immagini che sono contemporaneamente segmenti di una narrazione compiuta, rappresentazioni della realtà, documenti del reale prelevati meccanicamente dal sociale. Allo spettatore interesserà soprattutto il primo aspetto, lo storico e l'insegnante si interesseranno

soprattutto al secondo e al terzo. Il procedimento che costruisce il racconto passa attraverso questo percorso prelevamento/ documentazione/costruzione narrativa ed è organizzato dal montaggio, giustamente definito “un principio conoscitivo nuovo che il cinema ha introdotto nel XX secolo”. Nel montaggio c’è la chiave per un’originalità del racconto filmico della storia in grado non solo di affrancarlo decisamente dal paradigma letterario, ma anche di influenzare, a sua volta, la stessa forma scritta del discorso storico, dando vita a modelli di narrazione del tutto nuovi; come ha scritto Jaques Revel, l’occhio dello storico, esercitandosi a smontare e a sovrapporre le propri lenti secondo “giochi di scala” di volta in volta diversi, può sapientemente apprendere dai codici tipici dell’occhio registico”. È esattamente quanto hanno fatto storici come Carlo Ginzburg o Natalie Davis, la cui microstoria si avvale di specifiche modalità di racconto che rompono con gli assetti lineari e cronologici tradizionali, utilizzando largamente tecniche cinematografiche come il primo piano, il flash back, ecc Si tratta, per lo storico, di non eliminare bruscamente gli elementi che sembrano mettere disordine, scompigliare la coerenza del racconto; pensare alle eventuali risorse che si annidano in quei dettagli, in quelle apparenti incongruenze. Riferendosi a Blow up e al suo montaggio, Revel invita gli storici a non avere fretta di fornire i risultati del loro lavoro, ma piuttosto a rendere conto passo per passo di come costruiscono la loro interpretazione e il loro racconto: è la tecnica dei migliori romanzi gialli; prima ci disorientano e ci sgomentano, poi ci guidano nell’intricata rete delle tracce, fino alla conclusione e alla spiegazione. “In un film,”- ha scritto Arlette Farge-” il dettaglio, il singolo oggetto, la luce, la finestra, il colore, il gesto sono altrettante modalità narrative che servono a collocare il personaggio nella storia. Su queste specificità del racconto cinematografico lo storico può riflettere, prefiggendosi lo scopo di dare una sorta di vita ai suoi attori sociali” .