

## Macchine (filmiche) del Tempo. Sui nodi del rapporto fra cinema e storia \*

Gino Frezza \*\*

Università degli Studi di Salerno

The media history and the relationship between media and history find in relationship between cinema and history one of their most significant areas. But: where is the deepest nature of the relationship between cinema and history? Frezza's essay develops an articulate reasoning around the most significant elements of film communication, and how, from that perspective, the relationship between cinema and history is related to the mediological identity of cinema.

**Keywords:** Cinema, Storia, Tempo, cambiamento, culture spettatoriali

La storia dei media e il rapporto di senso fra media e storia trovano nella relazione fra cinema e storia uno dei loro ambiti più significativi. Sia perché la storia diviene quasi subito uno dei depositi narrativi a cui il cinema attinge per costruire racconti di grande pregnanza e tali da riscuotere un vivo successo di pubblico, sia perché essa delinea accese tensioni di significato fra l'immagine in movimento e il tempo (quello presente e, appunto, quello *storico*).

Dalle sue origini, dai primi anni del cinema cosiddetto "muto", il film storico – soprattutto in Italia – è fra i generi fondativi del medium (assieme al fantastico, al film animato, al *drama* e al western), e la sua rilevanza nei decenni del Novecento diviene sempre più autorevole e incalzante. Ma: cosa si deve intendere per film storico? Qual è la natura più profonda del rapporto fra cinema e storia? In sintesi, si può azzardare una prima definizione, risultante da vari elementi che tuttavia devono essere ri-analizzati in merito alla loro fondatezza; la definizione è la seguente: l'immagine-in-movimento del cinema rende visibile – cioè avvera nella visibilità, come spazio e tempo visivo – la relazione del presente con il tempo (ieri, il passato, il filo che lega l'oggi all'esperienza vissuta e alle radici). Il cinema e il film ravvivano la riflessione sulle identità e le soggettività che si esprimono nel *presente*, mentre fissano su pellicola ciò che permane come immagine *nel* tempo. È una definizione forse paradossale, e dunque deve essere resa pienamente comprensibile.

---

\* Articolo proposto il 15/02/2017. Articolo accettato il 15/05/2017

\*\* [glufre@tin.it](mailto:glufre@tin.it)

## I.

Diversi studiosi di storia, specialmente contemporanea, nel corso degli ultimi trent' anni, si sono parecchio dedicati a squadernare l'argomento, riducendo tuttavia la questione al "*cinema come fonte storica*". La formulazione degli storici può essere intesa in maniera semplicistica e in tali casi essa può non risolvere adeguatamente la questione, sulla quale molte sono le possibili angolazioni. Ma, d'altronde, va considerata attentamente. In altre parole, gli storici, con indubbia capacità critica<sup>1</sup>, intendono l'immagine filmica capace di *registrare* o *testimoniare* dati ed eventi, atteggiamenti e mentalità o, perfino, certe forme del "sentire" che denotano una determinata epoca. La fonte storica del cinema sarebbe una sorta di *registratore* audio-visivo in cui le epoche del tempo passato si rivelano talvolta in modo sorprendente e, talora, con effetto icastico. In questo nostro saggio, s'intende fare tesoro delle buone acquisizioni sorte in quest'ambito dal lavoro degli storici (e, assieme a questi, degli storici *del* cinema), ma non si intende discutere o mettere in questione la loro epistemologia; piuttosto, invece, si vuole procedere in altre direzioni, che inquadrino l'argomento su piani diversi, alcuni dei quali forse non ancora considerati – come meritano – nella riflessione contemporanea.

## II.

Occorre ammettere che la definizione degli storici applicata al cinema pare funzionare nella sua semplicità. Eppure essa resta in qualche modo paradossale, oltre che incappare in un effetto retroverso, piuttosto evidente quando gli storici tendono a selezionare quelle immagini del cinema che risulterebbero fonti storiche da quelle che non lo sarebbero. Molto spesso, in questo lavoro selettivo, gli storici vanno a trovare e a riconoscere immagini che sarebbero storiche per fatti e dati che già al loro "sapere" risultano storici; il fatto di trovarne deposito nelle immagini di film rischia, non sempre ma talvolta, di essere un duplicato (visivo o audio-visivo) di un sapere pre-costituito.

Si richiede quindi una contro argomentazione; per noi infatti dire che il cinema "è una fonte storica" significa che *tutto* il cinema lo è! Ma: non in quanto esso racconti o documenti (audio visivamente, s'intende) eventi della storia, bensì nel senso che esso è una fonte storica proprio quando non si pone questo obiettivo in modo volontario, intenzionale o ideologico. Ecco un primo allargamento di orizzonte: il cinema ha a che fare con la storia quando, in modo involontario, sprigiona uno sguardo che, nel nostro presente, risulta (*anche*) storico.

Se allora tutto il cinema è una fonte storica, la nostra prima definizione può essere aggiustata e sistemata. Ecco di seguito una seconda e migliore definizione: il cinema – l'immagine/in/movimento – è *la risposta tecno-culturale al dramma, individuale e collettivo,*

*del tempo e del cambiamento*. Per questo il cinema è storico, e lo è perfino nei generi filmici più insospettabili, nelle narrazioni più lontane dall'obbiettivo esplicito di "fare (o raccontare la) storia". Il cinema è storico nel senso di essere un'immagine che *vincola il tempo a una interrogazione costante* e mai finita.

### III.

Vari punti irrisolti del ragionamento sul rapporto cinema-storia vanno chiariti nella loro poliedrica qualità e quantità di significati. Mi limito a trattare solo quelli che appaiono i più significativi dal punto di vista della comprensione attenta di cosa sia e come operi la comunicazione filmica, e da quello per cui, a partire da tale prospettiva, il rapporto cinema-storia risulti connesso con l'identità mediologica del cinema.

Si tratta di un rapporto che, nelle varie fasi della storia del medium, cambia e muta la propria dimensione di "senso", grazie alle competenze – diversificate particolarmente in rapporto all'innovazione tecnologica – che il cinema assume. Si comprende meglio la relazione del nostro medium con il tema "storico" se si seguono dappresso le specifiche competenze tecnologiche ed espressive del cinema; alcune di queste, nel lungo passaggio evolutivo dalle prime concezioni del film cosiddetto "muto" a quelle del film sonoro, e poi a quelle ibridate con le tecnologie televisive e, negli ultimi tre decenni, nella ri-mediazione complessiva delle tecnologie digitali, subiscono un radicale riposizionamento e un rilevante cambio di prospettiva:

#### ***Rapporto storia-documento***

Balza subito in evidenza il problema del film cosiddetto "documentario". A questo proposito, una frase esemplare di Elio Petri mette a fuoco immediatamente una questione di grande importanza: *"non vedo mai i documentari. Mi fanno ridere. Perché partono dal presupposto di poter recuperare l'irrecuperabile"*. In questa frase è insito un nodo davvero critico e problematico, perché il film documentario di solito viene inteso come *pura registrazione analogica di un reale* che si posiziona fra il mondo esterno e l'obbiettivo della m.d.p. Meglio ancora: il documentario viene quasi unanimemente concepito come se la m.d.p. avesse colto e assunto in se stesso il dato visibile, restituendolo nella sua integrità. La frase di Elio Petri contraddice questa concezione, non a torto e non senza motivo. Mentre dice che il cinema non recupera alcunché, d'altro canto afferma che qualsiasi cosa il cinema e i cineasti intendano cogliere nella sua consistenza di "reale" resta, al fondo, irrecuperabile. La frase di Petri potrebbe voler dire da un lato che, se del "reale" il cinema si alimenta, ciò avviene secondo modalità tecnico-semiotiche e socio-culturali che lo rielaborano e lo includono in strategie di linguaggio, risultanti, alla fine, sempre arbitrarie e aperte al non-senso. Dall'altro, sorprende che sia stato proprio Elio Petri a pronunciare quella frase esemplare, essendo egli un autore degli anni '60 e '70 che si è formato nell'ambiente più attento alla complessità della dimensione sociale dell'Italia del secondo dopoguerra, vivamente reattivo ai modi con cui il cinema può divenire veicolo di

sensibilizzazione politica. Cosa è avvenuto per fargli cambiare, tanto radicalmente, idea? È successo che il cinema moderno, sorto dalle ceneri della seconda guerra mondiale, e lo sviluppo delle tecnologie televisive a partire dagli anni cinquanta, hanno saputo mostrare come quella idea *ingenua* del realismo filmico fosse falsa e del tutto distorta<sup>2</sup>.

Il racconto audiovisivo del cinema (specialmente quando mostra ambizioni storiche) è piuttosto il risultato di una costruzione a sua volta delicata e difficile. Nella quale il cosiddetto “reale” viene incluso e anche de-costruito, e poi ricostruito, in strategie narrative e in posizioni assai peculiari, *relative, parziali, determinate*, fino al soggettivismo più spinto<sup>3</sup>. Soltanto dopo questo lavoro inesausto, il documentario può dar luogo al rapporto fra visione e racconto, denuncia e testimonianza, riflessione e conoscenza. Ancora di più oggi; perché tutto quello che già accadeva nel cinema analogico, segnato dalla frontalità fra tecnologia filmica e mondo da cine-fotografare, è invece ulteriormente riconvertito e *rigenerato*, tramite altre prospettive di *senso*, nella fase attuale del cinema digitale.

Non c'è dubbio che la consapevolezza dichiarata da Petri smentisce radicalmente tutti coloro che paventano al contrario il risorgere di una connessione scontata e diretta fra apparato filmico e reale cine-fotografato; negli ultimi tempi, varie sono le posizioni – fra il creativo e il diaristico, fra il giornalismo militante e l'uso politico del documentario – che promulgano una sorta di verginità concettuale davanti all'emergenza di un cosiddetto “reale” che dovrebbe solo ed esclusivamente essere riprodotto “tale e quale”. Sono atteggiamenti che adoperano la strategia retorica (nascosta e simulata come impellenza sociale) della denuncia di una “verità” da essi pretesa come finalmente ristabilita e sottratta all'oblio. Senza voler controbattere tali atteggiamenti con una contro-denuncia senza senso, e senza togliere nulla all'esigenza fondamentale e collettiva di indagare in profondità nei mali della società, si deve però riaffermare che tali opzioni sono concettualmente indifendibili, sbagliate, talvolta palesemente scorrette o decisamente strumentali.

Il documentario appare di conseguenza una forma di cinema come altre – non dunque privilegiata o mitizzata come la forma “vera” (sic!) di un cinema del “reale”, ma quale codificazione di un assetto specifico (talora, vero e proprio “genere”, come accade in tv) nel quale le tecnologie audiovisive sono messe a servizio di una modalità espressiva tessuta fra testimonianza e racconto, ricerca ed esplorazione, paesaggi e temporalità, semplicemente ma efficacemente *differenti* dalle altre forme del cinema narrativo. È chiaro, da tale prospettiva, che tutti i documentari, anche e soprattutto quelli ormai considerati “classici” e iscritti nel lungo periodo novecentesco del cinema “analogico”, vanno re-indagati proprio con la consapevolezza di come essi testimonino soprattutto la loro organizzazione semiotico-semantica, il loro particolare modo di testimoniare o ricostruire, a partire dalle loro specifiche condizioni di significazione. Fonti – eventualmente *anche* storiche – che appartengono, principalmente e soprattutto, a una fase di assetto e di evoluzione delle tecnologie e dei linguaggi audiovisivi.

### ***Rapporto fra storia e sceneggiatura/regia***

Questo piano riguarda il cuore della *poiesis* filmica, ossia le strategie espressive con cui la Storia può divenire racconto, immagine, e perfino testimonianza. O ancora di più: *memoria*, cioè attestazione ed elaborazione, nell'oggi, dell'esperienza accaduta. Nel rapporto fra storia e sceneggiatura è insediato il nodo più rilevante – che coinvolge gli stessi storici lì dove *fare storia* significa anche *saperla raccontare* – del lavoro del cinema, quando seleziona gli eventi e i dati che vanno rimessi in ordine secondo le procedure del linguaggio audiovisivo (dalla recitazione, alla disposizione dell'inquadratura, al montaggio, al rapporto fra chiaro e scuro nella fotografia, fra campo/fuoricampo, ecc.). All'interno di questo piano, la questione può essere sintetizzata dalle parole di Gilles Deleuze che, trattando di cinema e memoria, afferma che l'immagine filmica restituisce quel "*presente che il passato è stato*" (Deleuze, 1985). E questo al di là dei meccanismi memoriali più semplici (o "insufficienti", secondo Deleuze 1985 che, in riferimento al flashback, sviluppando il pensiero filosofico di Bergson, verifica come il cinema, dallo stadio "classico" a quello moderno, realizza una varietà di forme sulla griglia delle nozioni di spazio, tempo e memoria). La storia al cinema è vissuta dagli spettatori come se *accadesse ora*, ossia con una vividezza e una presenzialità di azione e di movimento e soprattutto con quote vive emozionali ineliminabili – cosa che è, insieme, la sua forza e il suo limite.

Dal cinema di D.W. Griffith al genere del film "storico" muto e sonoro italiano, ai film sovietici degli anni venti e a quelli hollywoodiani (dai capolavori di King Vidor e John Ford alle biografie dei personaggi storici nella Hollywood degli anni '30-40, dai kolossal degli anni '50/60 – da *La tunica* di Henry Koster a *La regina delle piramidi* di Howard Hawks a *El Cid* di Anthony Mann allo shakespeariano *Cleopatra* di Joseph L. Mankiewicz – alla grande varietà dei film ambientati nel Medioevo e a diverse altre epoche della civilizzazione occidentale e orientale, fino ai grandi film epici del Giappone e della Cina), il rapporto fra sceneggiatura/regia e dimensione storica manifesta le diverse vie con cui l'immagine dispone la percezione individuale e collettiva del passato e di come esso riguardi la vita nel presente. Nel montaggio e nel modo con cui la memoria si inabissa dentro l'immagine filmica, si generano vortici emozionali davvero esplicativi delle trame più segrete fra responsabilità collettive e etiche soggettive (Frezza 2013). Due esempi possono dare il senso di come la rete espressiva, gettata a partire dalla sceneggiatura e poi elaborata con la visualizzazione della regia e con il montaggio del film, restituisca una intera drammatizzazione della storia.

Il primo esempio è *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais. Oltre a costituire un architrave del sorgente cinema "moderno" all'alba del decennio dei Sessanta, è un film memoriale dentro cui la Storia gioca un ruolo d'innescò della ricerca passionale, esistenziale, coscienziale-politica, dei personaggi. Assieme a questi, gli spettatori del film di Resnais intraprendono un viaggio che sprofonda nella Storia drammatica del XX secolo, ricucendo le faglie memoriali di una donna francese (colpevole e, insieme, vittima di aver amato un giovane soldato tedesco durante gli anni della repubblica di Vichy) e di un giapponese (sopravvissuto, ma forse anzi *nemmeno*, all'esplosione atomica di Hiroshima il 6 agosto del 1945). La Storia e la Memoria si aprono a faglie temporali (Deleuze 1985) in cui la memoria soggettiva diviene Memoria oggettiva, quindi pubblica, e l'immagine filmica

si assesta come quel “luogo” straordinario in cui il vissuto del passato diviene fondo, non solo emozionale, del “senso” del presente.

Il secondo esempio non è un film ma l'intero ciclo dei film televisivi di Roberto Rossellini, da *L'età del ferro* (1965, da lui sceneggiato, e diretto dal figlio Renzo) fino a *Cartesio* (1974). Se ne è molto scritto e parlato, da parte di critici del cinema, storici, pedagogisti, storiografi della Tv italiana: si è fatto cenno a una sorta di *officina della storia*, si è discusso di un modello educativo-informativo avanzato nell'epoca della televisione monopolista ecc. Pochi tuttavia hanno inteso indagare approfonditamente il metodo visivo-informativo-narrativo di Rossellini (Rossellini 2006). Che ha avuto la straordinaria capacità di far divenire immagine storica non soltanto i fatti e i personaggi ma le idee (discussioni fra scienziati, filosofi, politici, nelle diverse epoche da lui raccontate e messe in immagine), i contrasti individuali e di potere articolati nei momenti della vita quotidiana (basti vedere come in *La presa del potere di Luigi XIV*, del 1965, Rossellini inscena le azioni – anche simboliche e formali – del giovane re Luigi per vincere la resistenza dell'aristocrazia al suo primato politico e mondano). Rossellini ha saputo individuare una diversa forma – non meramente narrativa, ma cognitiva e aperta alla problematizzazione dei *saperi storici* – con la quale il cinema può restituire (ricostruire, al limite *documentare*, ma rappresentando, e dunque sottolineando, marcando...) l'insieme dei fatti e delle cose, delle pratiche artigiane nel corso del tempo nell'evoluzione delle civiltà, delle vite individuali e dei movimenti collettivi dispiegati in lunghi archi di tempo.

Insomma: la sceneggiatura e la regia sono le chiavi primarie attraverso cui l'immagine filmica fa i conti con il tempo e con le connessioni che i fatti vivono con le idee, con le pratiche e le tecniche – diverse da epoca a epoca – e con le forme applicate con cui gli uomini e le donne percepiscono lo spazio e vivono il Tempo in relazione con gli altri, *durante il cambiamento* che assilla gli individui nel divenire delle cose e degli ambienti. L'immagine filmica ha in sé la capacità di far divenire la Storia non un ammasso amorfo di eventi, ricorrenze, incidenze, volontà, interessi, non un semplice racconto mitologico collocato in scenografie puramente descrittive o decorative, ma una trama di vissuti *colti sul rischio e sull'incombenza di non realizzarsi*. La Storia nel (e dal) cinema è ripercorsa, dunque, nell'insieme delle sue diverse eventualità, nel bilico fra reale e possibile, fra vinti e vincitori, fra escogitazione e azione. Soltanto in questo modo riscuote l'adesione cognitiva ed emozionale degli spettatori.

***Rapporto fra storia e scenografia (che contiene i ruoli e le azioni relative al costume, all'arredo, alla decorazione degli ambienti ecc.).***

In questo piano si cela e si rivela, contemporaneamente, la relazione fra *storia* e *set* filmico, ossia fra la storia e le scene che ri-fanno gli ambienti del passato e che danno una fisionomia – di nuovo visibile, ossia un confine non più immaginario ma individuato in architetture e percorsi fra interni ed esterni – agli spazi della Storia. Anche su questo, moltissime sono le strade percorribili. C'è chi intende questa strada dal punto di vista della monumentalità architettonica (dai tempi di *Intolerance*, 1915, di D.W. Griffith, o di *Cabiria*, 1914, di Giovanni Pastrone, dall'epoca di vari film muti e sonori di C. B. De Mille, di Fritz

Lang – *I nibelunghi* per esempio – e di tanti altri). Ma c'è, d'altronde, chi la intende viceversa dal punto di vista dei *microambienti*, dei costumi che tolgono la polvere o che riportano a una terrosità, ossia a una materialità diversa, dell'antico e dello storico (si pensi a Rossellini e soprattutto a Pasolini). C'è chi punta al valore dei piccoli spazi in cui la m.d.p. agisce da microscopio sui corpi, i volti, le posture, i silenzi, piuttosto che sui grandi gesti registrati in una storia istituzionalmente testimoniata (dalla grande lezione espressiva di C. Th. Dreyer in *La Passion de Jeanne D'Arc*, 1929, ai film di Robert Bresson, ai B movies storici che fanno dei propri limiti scenografici una condizione di virtù esplorativa sul non-detto e non-visto della storia, fino a un film magnifico, quasi mai visto purtroppo, sul Medioevo post-celtico nell'imminenza di divenire latino, *Gli amori di Astrea e Celadon*, ultimo film di Eric Rohmer finito nel 2007 tre anni prima di morire nel 2010).

Il rapporto fra storia e scenografia è un punto centrale della riflessione fra cinema e storia: esso rimanda, da un lato, all'ampiezza della visualizzazione con cui la Storia è *precipitata* dentro l'immagine, e dall'altro alla cura del dettaglio, alla sua fattibilità/attendibilità, al rapporto fra primo piano e campo lungo, fra ricostruzione ambientale e micro-gesto in grado di restituire l'interesse dello sguardo spettatoriale immerso nel presente. Su questo piano, l'indagine storica si mescola a quella antropologica; l'immagine non è soltanto una linea di fuga per un racconto che attiri l'attenzione sui conflitti fra personaggi, ma diviene tela riedificativa di gesti, di credenze, di pratiche legate agli usi sociali, ai tempi di lavoro o a quelli della vita familiare, o a quelli del riposo e della festa ecc. Di questa possibilità d'intreccio fra scenografia e antropologia, in grado di mirare in maniera differente l'angolazione audiovisiva sulla Storia (antica o meno antica), fanno tesoro ultimamente alcune serie della fiction che ereditano, dal cinema di genere dei decenni passati, l'esigenza di ricondurre gli spettatori contemporanei al mondo vissuto da generazioni talvolta lontane nel Tempo non solo da decenni ma da secoli o, addirittura, da millenni.

Si pensi a *Vikings* (ideata da Michael Hirst) e alle prime due stagioni soprattutto. Vige una ricostruzione ambientale del mondo altomedioevale di questo popolo nordico europeo che non punta alla loro mitologizzazione eroica (quella, pur narrativamente lucidissima e fortemente drammatica, del film *The Vikings*, 1958, di Richard Fleischer con Kirk Douglas, Tony Curtis, Janet Leigh, Ernst Borgnine), bensì al nesso fra gestualità socio-culturale, credenze religiose e appartenenza tribale, fra ruoli sociali e gerarchie politiche e amicali, prospettive morali e interessi economici e territoriali, competenze nel fabbricare dispositivi e tecniche di vario genere utili in tempo di pace o di guerra. È da rimarcare come in questo caso in cui la fiction seriale prova a disporre in racconto la Storia, l'interesse del pubblico attuale (globale, internazionale, multiculturale...) non sia minoritario ma affermativo di un'attenzione risonante su un piano trans-nazionale (un canale tv canadese come History Channel corrisponde a un'esigenza di produzione che cresce su un mercato televisivo in forte espansione).

O si pensi, ancora, a serie che ricostruiscono ambienti metropolitani occidentali in epoche di metà o fine Ottocento e primo Novecento (serie come *Bordwalk Empire*, *Peaky Blinders*, *Copper*, *Ripper Street*, *The Knick*, ecc.). L'ambientazione non è soltanto collocazione spaziale del Tempo nell'immagine, ma locazione di modi d'essere e di

relazioni umane che in un tale insediamento vivono particolari e specifici rapporti fra terra e cielo, fabbrica e città, quartiere e urbanizzazione, mentalità e comportamento.

***Rapporto fra storia e digitale (che contiene al suo interno tutti i risvolti della ibridazione cinema-tv e della ri-mediazione tramite cui i media classici si ricollocano nei nuovi media digitali).***

Questo rapporto si può sintetizzare così: ciò che è storico *si fonde*, dissolvendosi, nel digitale, ma si rigenera e riappare col tramite di matrici culturali che recuperano ogni sua linea evolutiva.

Ancora Eric Rohmer, nel suo terzultimo film, *La nobildonna e il duca*, del 2001, sorprende tutti i suoi spettatori per un eclatante uso delle tecnologie digitali. Il film, che riprende i diari di Grace Elliott, una ex amante del Duca d'Orléans, cugino di Luigi XVI, sprofonda lo sguardo nella Parigi di fine Settecento, proprio nei giorni precedenti, e subito posteriori, alla condanna e alla morte per ghigliottina dell'ex sovrano di Francia. Ma, invece di ricostruire scenografie d'epoca e di rifare dunque le strade di fine Settecento in un set magniloquente o sovrabbondante di costumi o architetture similari, Rohmer fa muovere i suoi personaggi (quando non sono ripresi negli interni dei palazzi e delle dimore aristocratiche) in una Parigi diurna e notturna che è la *vivificazione tridimensionale dei colori e dei segni della pittura neoclassica* dell'epoca. Si vedono – quasi miracolosamente – corpi viventi umani e animali (carri, cavalli, cani ecc.) muoversi, negli "esterni", dentro una *scenografia ambientale chiaramente dipinta*, rifatta digitalmente ma con l'impatto visivo dei colori e dei contorni tipici del disegno artistico. La scelta non è casuale o artefatta ma proprio *sorgente da un bisogno di realismo capovolto*: siccome non esistono più gli ambienti e gli edifici né le strade della Parigi d'allora, né la sua toponomastica e urbanistica (Parigi fu completamente rifatta a metà Ottocento, per divenire la Capitale di oggi), l'unico riferimento esistente per ridare una visualità corrispondente alla fine del Settecento è, appunto, la pittura d'epoca.

Grazie al digitale, un riferimento culturale dai limiti dimensionali (*un quadro è un quadro*, direbbe qualcuno...) ricolloca lo sguardo filmico in un contesto che, paradossalmente, non ha i tratti del *reale fotografico*, bensì di un *reale di secondo - o di terzo, quarto, ennesimo - grado*, e dunque palesemente a rischio di contraddizione, di smentita, di auto-negazione. Eppure il progetto di Rohmer, a parte il suo fascino d'inventiva, funziona straordinariamente. Coglie esattamente la differenza fra ieri e oggi, e dunque, mentre situa il passato e lo rivivifica, sollecita il presente a rendersi conto immediatamente del rischio sul quale si *ante-pone*. Nel film di Rohmer è la cultura grafico-pittorica di Fine Settecento che diviene fonte esplicitamente generativa di possibilità narrative (non soltanto scenografico-ambientali, ma di gesti e posture, di distanze e di azioni...) capaci di fornire un avvicinamento non meramente approssimativo al Passato.

Un secondo esempio di come lo sguardo filmico si ristruttururi, talvolta in modo inaspettato, grazie alle innovazioni digitali, è la sequenza d'inizio di *Changeling*, 2008, di Clint Eastwood, ambientato a Los Angeles negli anni fra il 1928 e il 1935. Scorrono i titoli di testa e la mdp si muove in una panoramica verso sinistra inquadrando il panorama in



b/n dall'alto della città di Los Angeles del 1928, un panorama nel quale si staglia un campanile e qualche iniziale grattacielo. Poi la mdp punta verso il basso, su una strada e su una vecchia automobile, e così l'immagine si colora e la storia inizia. Ebbene, *quella panoramica dice il vero ma anche simula qualcosa di impossibile. Dice il vero* in quanto coglie una focalizzazione derivante da una matrice fotografica. Ma *simula l'impossibile*, perché movimenta e dà spazialità, oltre che tridimensionalità, a uno spazio aperto, e in tal modo questo spazio ridiventa vivo come se lo fosse davanti agli occhi *adesso*.

Fatto è che questa tridimensionalità aperta della *panoramica vivente* restituisce una *Los Angeles che non esiste più e che mai più tornerà!* La simulazione impossibile consiste nell'aver fatto percepire una focalizzazione visiva che dimora in un tempo che ormai appartiene all'immaginario, e che non corrisponde ad alcun rapporto frontale fra spazio concreto, esistente, e immagine tecnica filmica. Quello che possiamo chiamare "effetto digitale" distrae lo sguardo spettatoriale dalla semplice, banale, constatazione che si tratta dell'esterno aperto della città di Los Angeles che il nostro presente non possiede più! Si tratta, difatti, di uno *skyline* perso definitivamente (Los Angeles oggi è ben altra cosa da questa prima immagine iniziale del film di Eastwood!). Né esso corrisponde a un set costruito o ri-costruito. Non c'è né reale storico né set finto e simulato. Ora: cosa c'è di più storico che non questa operazione assai semplice: far precipitare gli spettatori in uno spazio-tempo come se fosse *l'adesso percettivo* che accade *davanti a noi* e *si fa* mentre lo percepiamo. Ma: se si volesse guardarne la referenzialità realistica, *al di là e prima* del referente fotografico da cui l'immagine digitale di Eastwood è partita, e se si volesse confrontare questo sguardo con lo skyline losangelino di oggi, ci si troverebbe in mano un pugno di sabbia!

L'esempio di *Changeling* mette in gioco il rapporto fra il cinema inteso come *fotodinamica del reale* e il cinema inteso come *animazione totale*, specialmente grazie al nesso fra digitale, disegno e animazione. Il rapporto fra cinema e storia è quindi incluso nel nodo fra cinema e animazione digitale. Il fotografico e le sue qualità dinamiche (l'istante e il tempo catturato dalla luce che, per opera del dispositivo tecnico, restituisce la visibilità del mondo) si è trasformato in una entità positiva e generativa di qualsiasi forma possibile di immagine dinamica, tratta non (*solo...*) dal mondo esterno ma (*soprattutto*) da matrici culturali preesistenti, appositamente ri-mediate. Ma: se l'effetto digitale mette in crisi le concezioni trascorse di cosa sia l'immagine filmica, d'altro canto esprime una domanda di fondo su *cosa sia* il reale stesso. Si tratta di una vertigine quasi assoluta, che difatti investe le credenze non soltanto spettatoriali, ma anche critico-teoriche, davanti a moltissime immagini del cinema digitale contemporaneo. Anche davanti a quello di "genere" e spesso a vari blockbuster. Perfino di fronte a quelli tratti dai *comics* (vari film della Marvel Entertainment, come *Thor*, *X-Men*, ecc., o della D.C. Comics, come *Superman vs. Batman* di Zack Snyder), specialmente quando i personaggi si scontrano con tutta la loro potenza dentro panorami fracassati e strade devastate dall'urto di forze che fanno crollare grattacieli ed edifici che qualche istante prima sveltano al cielo. Lo ripeto: non si tratta di set "reali" (eppure molto convincenti nel loro stagliarsi in grandezze credibili fra terra e cielo o nel mostrare i tracciati urbanistici post-moderni delle grandi metropoli occidentali e orientali) ma di complete riedificazioni digitali, suscettibili di essere

minate e fatte cadere in mille pezzi o colpite da esplosioni (virtuali) che le frantumano in polvere, soltanto perché il digitale converte l'immagine del reale in una materia malleabile nella sua concretezza evanescente e, infine, nella illusione che tutto, anche la sostanza più corposa e dura, resistente come l'acciaio, sia ri-fattibile e ri-assestabile.

### ***Il rapporto fra archivi digitali e racconto storico***

L'era digitale ha completamente rivoluzionato quella che un tempo era la scarsa disponibilità degli archivi culturali, e soprattutto degli archivi audiovisivi (Capaldi, Ilardi e Ragone 2008, 2011; Frezza 2008; Ricciardi 2008). Dai decenni del Novecento appena passato, ammantati di nostalgie e mitologie storiografiche, in cui vigeva un ridottissimo accesso a (poche) cineteche, oggi ci si avvale di una disponibilità sempre più larga e ricca di archivi digitali grazie ai quali l'idea stessa del documento audiovisivo storico è mutata in un insieme vasto e multiforme di possibilità.

Cito soltanto un esempio, ricavato dall'incrocio fra la passione individuale del cinema, il desiderio e la volontà di ricostruire passate origini familiari ed etniche e, infine, il percorso intrapreso dall'immigrazione italiana negli USA dai primi anni del XX secolo a oggi (sulla rilevanza, anche storiografica, della relazione del cinema con l'immigrazione, e specificamente con quella italiana, cfr. Brunetta 2009, Frezza 2013b). Si tratta di un film semi-professionale, *Immigrant Son. The Story of John D. Mezzogiorno*, diretto nel 2011 da un autore italo-americano, Frank Cappiello, in grado di passare dal lato del documento audiovisivo (una ricca dotazione, rimontata opportunamente, di immagini d'archivio che fanno vedere le trasformazioni sia urbane sia antropologiche degli emigrati italiani a New York, dalla prima alla seconda e terza generazione) a quello della rete narrativa tessuta da una voce off che, dal presente contemporaneo, si avventura nel tentativo, tutto in salita, di ricostruire il filo che lega la quinta generazione di italo-americani ai progenitori partiti, a fine Ottocento, dall'Italia. È impressionante la quantità d'immagini d'archivio – molte mai viste e proiettate, una volta giacenti, quasi segregate e dimenticate, in teche di istituzioni pubbliche nordamericane, oggi disponibili in repertori digitalizzati – dalla quale si riesce a comprendere l'intera mutazione del territorio di New York, nei suoi progressivi riassetamenti urbanistici e, soprattutto, nelle diverse qualità di vita che si accavallano decennio per decennio (potendo vedere come la Brooklyn congestionata di traffico oggi, fosse, agli inizi del Novecento, colma di aree coltivabili e, dunque, apprezzate dagli italiani e, in specie, dai meridionali di prima immigrazione che potevano continuare, su piccoli o grandi appezzamenti di terreno, le forme di vita contadine tipiche della propria terra d'origine).

È soltanto un esempio, fra i migliori, che evidenzia come, dalla dotazione di archivi digitali, la Storia conosciuta dell'epoca moderna e contemporanea possa essere o rivivificata o, talora, contraddetta e discussa in profondità nei suoi caratteri essenziali. Non è una conquista da poco, rimettendo in questione sia le forme istituzionali e i saperi consolidati della Storia sia le immagini stesse con cui, nel cinema e in televisione, sono state finora raccontate le fasi moderne attraverso cui la vita umana è cambiata nel Tempo.

### ***Il rapporto fra Storia e culture spettatoriali***

È un ambito di approfondimenti che interessa non solo gli storici ma in particolare i sociologi della cultura e dei media, che però a questo specifico argomento hanno dedicato un'attenzione davvero episodica e scarsa. Ne ho fatto cenno in un altro mio intervento, concernente le questioni di un adeguato rapporto fra sguardo sociologico, cinema e analisi della società. La ricerca socio-culturale e socio-mediologica deve infatti saper riconoscere (ridar senso e valore collettivo a) quelle forme culturali nelle quali, durante il Novecento e poi ancora oggi, si esprime una specifica soggettività (determinata, ancorata ai diversi decenni ed epoche) *dei* pubblici; se è oggi quasi scontato dire che questi non sono stati meri destinatari ed esecutori di progetti culturali decisi altrove, è ancora difficile spiegare come – con quali risultati effettivi – siano stati accumulati di soggettività che hanno interagito (sia pure con forme di secondo grado, fino all'apparizione dei media digitali di rete) con i dispositivi mediali, convogliando energie che hanno sostenuto i vari generi offerti dai media (cinema, tv, fumetto, radio...).

Per il cinema, bisognerebbe iniziare dallo scenario degli anni dieci-venti del XX secolo, nei quali si consolida l'assetto primario della sua forma di spettacolo e del suo apparato industriale nelle diverse nazioni, con l'affermazione di alcuni generi: l'avventura, il western, il film storico, il drama. Come, e con quali accenti partecipativi, il pubblico seguiva, in quei decenni, l'articolazione (non ancora sonorizzata tecnicamente) delle immagini narrative? E cosa succede con l'avvento del sonoro (si sa molto sulle concezioni estetiche che hanno mosso le direzioni creative e le opzioni preferite nel passaggio di tecnologia e di assetti industriali) quando la partecipazione del pubblico da un lato riceve una sfera di sensazioni molto più ampie di prima, ma in una diversa struttura del rapporto fra cinema, immaginario e società?

Gli Anni Trenta sono tuttora un inesplorato magazzino di cose che oggi mostrano una loro assoluta e indiscussa qualità storica; si pensi non soltanto ai rapporti, già noti, fra sistemi politici e forme del cinema in diversi paesi (dal New Deal negli Usa, ai regimi totalitari e propagandistici in alcuni paesi europei, come l'Italia, la Germania, l'Unione Sovietica e, dalla fine degli Anni Trenta, in Spagna); per esempio in Italia, si pensi a certe fenomenologie sociali che nell'immagine filmica trovano la possibilità di esprimersi oltre e nonostante le censure e le ideologie. Un caso davvero singolare, ancora oggi poco indagato, è quello relativo a come viene espressa la crescita di sensibilità e soggettività femminili in un mondo che il cinema registra e racconta sull'onda degli eventi complessivi di una modernizzazione incalzante: nei costumi, nella sessualità, nel lavoro, nella sfera familiare e in quella pubblica – e tutto ciò contro, o bypassando, le prescrizioni della censura e dei regimi (Bou & Pérez, 2018). Gli storici del cinema hanno molto ben affrontato questi problemi, ma hanno praticamente limitata la loro attenzione a ridosso dei film, delle estetiche e politiche espressive (Fanchi e Mosconi 2002), e poco invece hanno badato a come quei film, offrendo gallerie di immagini, forme e modi di raccontare, in risposta a una domanda sociale proveniente dagli spettatori, hanno costruito identità

culturali diversificate e variate, fra omologazione e innovazione<sup>4</sup>. Questo nodo diviene ancora più problematico, e davvero assai stratificato, nei decenni del secondo dopoguerra; basti pensare alle relazioni di concordanza o di riproduzione (seppure organizzata in convenzioni e stereotipi) o di contrasto grottesco che la commedia all'italiana ha stabilito con i mutamenti profondi, irreversibili, derivanti dalla società del boom economico degli Anni Sessanta.

Uno sguardo d'analisi attento a questi lati dell'interazione fra Storia, cinema e pubblico può avere la valenza esplicativa di una indagine socio-culturale e socio-mediologica non settoriale, ma dalla campitura generale; lo sarebbe se, ancora, si volesse affrontare la questione del passaggio dalla civiltà mediale centrata sullo spettacolo filmico in sala a quella della comunicazione televisiva. Le domande allora si moltiplicano: che rapporto c'è fra insorgenza del cinema "moderno" dalla fine degli anni Cinquanta e formazione delle prime, generative, culture spettatoriali televisive? E cosa succede nel pubblico quando, in Italia, si passa dal sistema monopolistico a quello cosiddetto misto? Si tratta di snodi ben noti agli storici del cinema e della televisione, ma su di essi le indagini si sono, quasi sempre, cristallizzate sui rapporti interni agli apparati e sui cambiamenti delle forme espressive; molto poco, quasi nulla, su come invece si organizzano parametri e modi con cui le culture della produzione d'immagini interagiscono con le soggettività culturali emergenti nel pubblico, in grado – o meno – di definire una sensibilità singolare, un humus definito, calato nel divenire del Tempo.

Una ricerca (non può essere individuale, bensì deve scaturire da una intenzione solidale di vari gruppi di ricercatori, ossia da una comunità di studiosi) su tali argomenti avrebbe la possibilità di comprendere in profondità processi e mutamenti che, dalle culture della neotelevisione conducono – fra anni Ottanta e primi Novanta – all'emersione delle prime culture digitali. Le culture partecipative dei nuovi media, difatti, non sorgono d'improvviso; hanno una loro lenta, spesso discontinua e non regolare, base di formazione nei vari modi e nelle intensità con cui, nei sistemi mediali a centralità televisiva, negli ultimi decenni del XX secolo, si creano sacche d'interesse (o, viceversa, di resistenza) da parte di gruppi e comunità spettatoriali – più o meno grandi quantitativamente, e soprattutto qualitativamente – all'offerta di programmi e formati comunicativi sul piccolo schermo. Già nell'era della neotelevisione emergono dialettiche non sempre univoche fra massa spettatoriale e componenti di pubblico (generazionali, affiliative-associative, amicali o territoriali ecc.) che danno conto di un panorama diviso fra orizzonti "generalisti" e, viceversa, finalità comunicative sperimentali, al limite trasgressive. Non ultimo aspetto da considerare è il piano d'indagine su come, nel corso della trasformazione dei media analogici in media digitali, fra anni Ottanta e primi anni Novanta, conseguono trasformazioni sociali non secondarie sui territori: basti pensare a come mutano gli scenari urbani quando la diffusa rete di sale di cinema si dissolve, per divenire altro (istituti bancari, sale da gioco, supermercati ecc.). I vissuti spettatoriali, che dal primo Novecento hanno praticato il territorio urbano seguendo le varie qualità dell'offerta di cinema, si ridisegnano completamente nei passaggi dalla neotelevisione all'era digitale, e marcano, con una fisionomia che oggi deve essere considerata "storica", il modo d'essere delle città, il tempo di vita di generazioni e individui.

Esiste insomma un piano della ricerca che, del rapporto fra cinema e storia, e di quello fra media e storia, può fornire una quadratura meglio aggiustata e accorta della sola analisi dei testi (che resta una esigenza fondativa ma non tale da riassumere l'intero obiettivo della ricerca socio-mediologica e storica). È il piano stesso dell'immaginario sociale (non più inteso monoliticamente, moloch della conoscenza indistinto e dall'interpretazione mai finita...) a essere chiamato in causa da una serie vasta e concentrica di indagini nuove, rivolte alle relazioni profonde tessute fra soggettività culturali, dispositivi mediologici, fasi storiografiche raccolte e rielaborate nelle immagini e nei formati degli audiovisivi.

### Note biografica

Gino Frezza è professore ordinario presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato vari volumi e saggi, dedicati in particolare all'indagine dei rapporti fra i media audiovisivi. Di recente ha pubblicato: *Dissolvenze. Mutazioni del cinema* (Latina, 2013), *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema fra analogico e digitale* (Cava de' Tirreni, 2015), ed è appena uscita l'edizione spagnola del suo *La Maquina del Mito en el Cine y el Cómic* (Alcalá de Henares, 2017). Ha curato il volume collettaneo *Endoapocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post-umano* (Cava de' Tirreni, 2016). Di prossima uscita, per l'editore Meltemi, il suo sesto libro dedicato ai fumetti: *Nuvole mutanti. Scritture visive e immaginario dei fumetti*.

### Bibliografia

- Bazin A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris; tr. it. (1973) *Che cosa è il cinema?* Garzanti: Milano
- Bou N., & Pérez X. (2018, *in corso di pubblicazione*). (eds). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Barcelona: Catedra.
- Brunetta G.P. (2009). *Emigranti nel cinema italiano e americano*. In P. Bevilacqua, A. De Clementi e E. Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana* (pp. 489-514). Roma: Donzelli.
- Calvino I. (1974). *Autobiografia di uno spettatore*. In F. Fellini (1980). *Quattro film*. Torino: Einaudi.
- Capaldi D., Ilardi M., e Ragone G. (2008). *Comunicare la memoria. Le istituzioni culturali europee e la rete*. Napoli: Liguori.
- Capaldi D., Ilardi M., e Ragone G. (2011). *I cantieri della memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali*. Napoli: Liguori.
- Cavallo P. (2002). *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*. Napoli: Liguori.
- Deleuze G. (1985). *L'image-temps*. Les éditions de Minuit, Paris ; tr.it. (1989) *L'immagine-tempo*. Milano: Ubu Libri.

- De Luna, G. (1993). *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Fanchi M.G., e Mosconi E. (a cura di). (2002). *Spettatori. Forme di consumo e pubblici in Italia 1930-1960*. Venezia: Marsilio.
- Ferro, M. (1979). *Cinema e storia*. Milano: Feltrinelli.
- Frezza G. (a cura di). (2008). *L'arca futura. Archivi digitali, audiovisivi, web*. Roma: Meltemi.
- Frezza G. (2013). *Memorie*. In Id., *Dissolvenze. Mutazioni del cinema*. (pp. 15-40), Latina: Tunué.
- Frezza G. (2013b). *Italiani sullo schermo e per lo schermo*. In D. Licata (a cura di) *Rapporto Italiani nel Mondo 2013* (pp. 151-158) Fondazione Migrantes – CEI. Todi (Perugia): Editrice Tau,
- Gori, G. M. (1996). *Insegna col cinema. Guida al film storico*. Roma: Studium.
- Kracauer S. (1960). *Theory of Film*, Oxford University Press: New York; tr. it. (1962) *Film: ritorno alla realtà fisica*. Milano: Il Saggiatore.
- Ortoleva, P. (1991). *Cinema e Storia. Scene dal passato*. Torino: Loescher.
- Ricciardi, M. (a cura di) (2008). *Interfacce della memoria. Social media e patrimoni documentali online*. Napoli: ScriptaWeb.
- Rossellini, R. (a cura di). (2006). *Il mio metodo*. Venezia: Marsilio.
- Sobchak, V. (1996). *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge.
- Sorlin, P. (1980). *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, N.J.: Barnes and Noble; trad. it. (1984), *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze.
- Sorlin, P. (1996), *Cinema e Storia verso la Televisione. Conversazione con Pierre Sorlin*. In G. M. Gori, *Insegna col cinema. Guida al film storico* (pp. 191-213) Roma: Studium.
- Williams R. (1954), *Film and the Dramatic Tradition*. In R. Williams & M. Orrom, *Preface to film* (pp. 1-55) London: Film Drama; tr. it. R. Williams (2015) *Il dottor Caligari a Cambridge. Cinema, dramma e classi popolari* (pp. 17-789) Verona: Ombre Corte.

## Note

<sup>1</sup> La ricerca sui nessi esistenti fra cinema e storia partono dal testo, ormai classico, di Marc Ferro (Ferro 1979) e trova ampia sponda in studiosi di sociologia come Pierre Sorlin (Sorlin 1980 e 1996) e in vari storici (per esempio, Ortoleva 1991, De Luna 1993) interessati ad affrontare il nodo tracciato dalle *fonti audiovisive*. In Italia il dibattito è piuttosto attentamente ricostruito da Gori 1996 e Cavallo 2002. In Italia e in Europa, la ricerca degli storici sul cinema predomina attorno alla questione di come si deve intendere il cinema come fonte storica, e quindi si tenta di ricostruire, attraverso le immagini filmiche, vari momenti esemplari o critici del Novecento (il ventennio fascista, il dopoguerra e la ricostruzione, ecc.). Negli Usa fa agio, invece, l'inquadramento dell'ampia serie delle relazioni fra racconti collocati in un "genere" (noir, science fiction, gangster movie, ecc.) e fondo storico di riferimento, e quindi si discute molto su quali criteri possano fondare la verosimiglianza storica delle immagini filmiche (ossia a quali criteri una produzione possa ispirarsi per assicurare una attendibilità credibile degli intrecci e delle storie raccontate).

<sup>2</sup> Questa concezione ingenua non ha quasi nulla a che spartire con le teorie, ben più articolate e complesse, di studiosi come André Bazin (Bazin 1958 argomenta la nozione assai mediata di *ontologia del fotografico*) e Sigfried Kracauer (Kracauer 1960 perviene all'idea del film come *redenzione* del reale).

<sup>3</sup> Un teorico della cultura e dei media come Raymond Williams ha precisamente dimostrato come diversi e profondi legami fra spettacolo drammatico e tecnologia filmica alla fine dell'Ottocento siano connessi a una domanda sociale che coniuga assieme le esigenze di un sempre maggiore realismo con quelle di una più spinta e avanzata spettacolarità; nel quadro interpretativo delineato da Williams, quindi, l'idea medesima di immagine realistica è il risultato di una convenzione socio-culturale (Williams 1954).

<sup>4</sup> Qualche geniale letterato, invece, ha saputo testimoniare l'intensità psico-emozionale in grado di definire l'epoca fra le due guerre mondiali, rispetto a quelle successive, proprio in relazione a come si è vissuta l'esperienza di spettatori di cinema (Calvino 1974).