

# La storia del cinema e la storia nel cinema. Dialogando con Gianfranco Gori e con Pierre Sorlin per riflessioni di metodo e proposte di percorsi didattici

Carlo Felice Casula

*Università degli Studi «Roma Tre», Dipartimento di Studi dei Processi, Formativi,  
Culturali e Interculturali nella Società Contemporanea*

casula@uniroma3.it

---

HISTORY OF THE CINEMA AND HISTORY  
IN THE CINEMA. REFLECTING  
WITH GIANFRANCO GORI AND PIERRE SORLIN  
ON QUESTIONS OF METHODS AND DIDACTIC PROPOSALS

## ABSTRACT

*This essay offers reflections on methodological issues and proposals of didactic paths through the author's close dialoguing with two highly appreciated scholars of the relations between history and the cinema: the Italian Gianfranco Gori and the French Pierre Sorlin. Gianfranco Gori, in Italy, and Pierre Sorlin, in Europe and North America, play an active role in promoting innovative experiences in training and research focused on the use of film as a fundamental historical source and effective didactic tool. Opening with the author's reconstruction of the origins of Italian cinema, to demonstrate his assumption by a concrete sample, the dialogue with the two scholars deals with the evolving of cinema techniques and languages up to television and the Internet. By reflecting on methodological issues, the author highlights how a film is always a «double jump into the past» and cinema is not only a mirror of reality, but also a strong agent of socio-cultural changes and of collective identity construction.*

*Keywords:* Cinema, Collective identity, Cultural change, History, History teaching, Pierre Sorlin.

---

1. QUASI UNA PREMESSA.  
LE ORIGINI DEL CINEMA ITALIANO

Il primo decennio del cinema italiano, con le sue ingenue, ma ardite innovazioni tecnologiche e con i suoi film prodotti e distribuiti, costituisce un laboratorio esemplare per verificare, sul piano teorico e fattuale, le riflessioni a più voci che sono proposte in questo saggio sulle complesse interconnessioni tra storia e cinema e sulle dinamiche della storia del cinema, nei tempi lunghi del suo svolgimento. Viene assunto, per questo, come una doverosa premessa.

Il 1896, nella storia italiana, è ricordato soprattutto per la disastrosa sconfitta di Adua, che pose fine al primo tentativo di espansione coloniale italiano in Abissinia. L'esercito italiano, di circa 16.000 uomini, è sbaragliato dalle truppe del Negus Menelik lasciando sul campo di battaglia migliaia di morti, feriti e prigionieri. Francesco Crispi – per citare un'espressione tratta dalla *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* di Benedetto Croce – «innanzi all'onda del dolore e dello sdegno nazionale, non poté neppure tentare di difendere l'opera sua e si ritrasse».

È l'anno, ancora, sempre sul terreno politico, in cui si forma il governo di Antonio Di Rudinì, che benché formato da uomini della destra, ottiene il benevolo appoggio anche della sinistra giolittiana e radicale a dispetto postumo nei confronti dell'autoritario Bismarck italiano.

Nel 1896 nasce il quotidiano cattolico *L'Avvenire* e, anche, sia pure come bisettimanale, *La Gazzetta dello sport*. Il giovane, ma già forte, Partito socialista italiano, che può disporre di un prestigioso quotidiano nazionale, *l'Avanti!*, sempre nello stesso anno, nel suo quarto congresso nazionale, registra già una forte spaccatura tra riformisti-elettoralisti e operai-rivoluzionari, e Filippo Turati, a seguito di un'elezione suppletiva a Milano, entra per la prima volta in Parlamento. Sul fronte dei cattolici, organizzati nella poderosa e strutturata *Opera dei congressi*, viene riconfermata la linea di intransigentismo nei confronti dello Stato unitario, *usurpatore* del potere temporale della Chiesa.

È l'anno ancora del fastoso matrimonio del principe ereditario Vittorio Emanuele con la principessa Elena di Montenegro, quasi imponente, specie accanto al futuro *re sciaboletta*, che portava in dote più che bellezza e ricchezza, stretti legami parentali con la famiglia imperiale dei Romanov russi, ritenuti di grande utilità per una possibile espansione italiana nei Balcani.

È l'anno, infine, in cui diviene elettiva la carica di sindaco anche nei comuni sotto i diecimila abitanti e, pertanto, tutte le amministrazioni locali diventano occasione e palestra di partecipazione alla vita politica amministrativa e di formazione di un nuovo ceto di governo locale, grazie anche al fatto che il *non expedit*, con la sua rigida prescrizione papale «né eletti, né elettori»,

riguarda solo le elezioni politiche. Contemporaneamente, però – non è superfluo ricordarlo in questo presente in cui tutti sono diventati federalisti – una proposta, avanzata da Di Rudinì stesso, di introdurre in Italia l'ordinamento regionale è respinta dalla maggioranza parlamentare. Fieramente contrario si dichiara anche e soprattutto il neo eletto Filippo Turati.

Sempre nel 1896, lasciando il terreno della politica, che allora, come per alcuni aspetti ancora oggi, aveva la presunzione-illusione di rappresentare la sola dimensione della storia degna di essere ricordata nel tempo, altri fatti, in campi diversi, costituiscono eventi di particolare rilievo: ad esempio la progettazione e la costruzione, da parte dell'industriale torinese Michele Lanza, della prima automobile a benzina (due cilindri, otto cavalli); la prima trasmissione di segnali radio, sulla distanza di tre chilometri, da parte di Guglielmo Marconi, che, di fronte alla indifferenza delle autorità italiane, ripete, a distanza di breve tempo, l'esperimento a Londra, per conto delle poste inglesi; la pubblicazione degli *Elementi di scienza politica* di Gaetano Mosca, che rappresenta la prima organica esposizione della *teoria delle élites*, ossia della critica della democrazia egualitaria e partecipata ecc.

Col senno di poi, a distanza di un secolo, alcuni fatti marginali, allora quasi insignificanti, costituiscono un evento storico importante che merita di essere ricordato e rievocato: il torinese Vittorio Calcina gira, a Monza, *Umberto e Margherita di Savoia a passeggio per il parco*. Realizza le riprese cinematografiche per conto dei Fratelli Lumière, così come Eugène Premio, a Venezia: *Approdo di una gondola ai SS. Giovanni e Paolo; I piccioni di San Marco; I vaporetti a Rialto*. Italiano è il pubblico che accorre in massa alle proiezioni. A Venezia al teatro Minerva: «Andèmo, andèmo alle vedute vive!».

Nello stesso anno il milanese Italo Pacchioni realizza la prima modesta pellicola italiana: *L'arrivo del treno alla stazione di Milano*. Tra i primi a seguirlo, in questa nuova imprevedibile avventura, il famosissimo illusionista e trasformista Leopoldo Fregoli, che divenne, per così dire, operatore e regista di se stesso (ma si tratta, ovviamente di specializzazioni e di professioni ben lontane, ancora, dall'aver una definizione e uno status) con *Fregoli dietro le quinte, Fregoli al caffè, Fregoli illusionista*.

Occorre ricordare, inoltre, che addirittura nell'anno precedente, l'11 ottobre del 1895, un fantasioso impiegato dell'Istituto geografico militare di Firenze, Filoteo Alberini, aveva fatto brevettare, dopo un decennio di ricerche e di sperimentazioni, un'invenzione battezzata *Kine-tografo Alberini*. Era certamente al corrente che in Francia, a Lione, due mesi prima, i fratelli Lumière avevano realizzato il primo mitico *Cinematographe*, l'apparecchio che rendeva possibili «la realizzazione e la visione di prove cronofotografiche» (come si legge nel testo del brevetto). Non aveva certo i capitali di cui i colleghi francesi potevano disporre, né, tantomeno, l'industria italiana aveva

raggiunto livelli di raffinata tecnologia. Per una decina di anni si dedicherà pertanto all'apertura e alla gestione di alcune sale cinematografiche, a Firenze e a Roma, per lanciarsi temerariamente, nei primi anni del Novecento, nella pionieristica, ma non diletteristica, produzione cinematografica.

Egli realizzò, infatti, nel 1905, il primo film italiano a soggetto, *La presa di Roma*: in nove quadri, di breve durata (circa 9 minuti) si mostrano l'arrivo delle truppe italiane, il 20 settembre del 1870, l'intimazione di resa dei soldati papalini, la breccia delle mura e infine *l'apoteosi finale*, come si può leggere in un giornale dell'epoca. Si ammira, eretta su una nuvola di cartapesta e sullo sfondo di una Roma imperiale, una rigogliosa Italia turrata avvolta in un peplò romano e in una fluente capigliatura corvina; con la mano sinistra regge il tricolore, con la destra una sorta di ventaglio piumato; lo sguardo è fisso lontano, incontro ai futuri destini. Ai suoi lati, emergenti da nuvolette di più modesta entità, i quattro artefici dell'unità: Cavour, in atteggiamento napoleonico, Vittorio Emanuele II, in sciarpa e decorazioni, Garibaldi, sepolto nella sua stessa barba. Il quarto personaggio non è, come ci si dovrebbe aspettare, Giuseppe Mazzini, bensì Francesco Crispi. Il film è un emblematico archetipo dell'uso non neutrale del cinema nel rivisitare e interpretare il passato. In questo caso, la storia del Risorgimento è presentata in chiave oleografica e sabauda: non c'è spazio per il repubblicano intransigente Mazzini, quasi sostituito dal suo ex discepolo e collaboratore, Francesco Crispi, rivoluzionario *pentito*, convertitosi all'ortodossia monarchica e autoritaria. Vale la pena ricordare, al riguardo, che il film in questione, a Reggio Emilia, culla delle amministrazioni repubblicano-socialiste, fu proiettato con un titolo modificato in *A Roma ci siamo e ci resteremo!* e la pellicola fu ritoccata per sostituire il detestato Crispi con Mazzini.

Più che un aneddoto della storia del cinema, si tratta di un episodio esemplare, anche se minimale, dell'uso pubblico della storia, che non necessariamente comporta un suo stravolgimento.

Ma fine precipuo del cinema, fin dalle sue origini, è l'evasione, il divertimento: non a caso nomi ricorrenti delle sale di proiezione sono *Eden* o *Paradiso* ...

Naturalmente, per alcuni anni, in Europa soprattutto, lo spettacolo cinematografico non è in grado di reggersi da solo e deve essere servito come dessert dopo i piatti forti costituiti da numeri di varietà, illusionismo, acrobazie, magia, canto, contorsionismo. Le proiezioni, che utilizzano sia il *Cinematografo Lumière*, che il *Kinetografo Edison*, sono fatte non solo nei teatri delle città, ma anche sotto tendoni smontabili attrezzati e gestiti da imprenditori ambulanti. La *Società internazionale tra i proprietari di spettacoli viaggianti*, che li rappresenta, richiede con forza che i propri soci non vengano più confusi, come faceva la normativa di pubblica sicurezza, con

saltimbanchi, suonatori, cantanti, venditori di immagini o candele votive, facchini di piazza ...

Stranamente in Italia la stampa cattolica, pur così rigidamente impegnata nel rifiuto e nella condanna della modernità e del progresso, degli spettacoli e dei divertimenti in genere, resiste alla tentazione di vedere nel cinema un nuovo strumento diabolico e, anzi, ne incoraggia di fatto la diffusione, inserendolo progressivamente nei programmi delle feste religiose, assieme a concerti bandistici, fuochi d'artificio, giochi popolari tradizionali, prime gare ciclistiche ecc.

Non mancano, di fronte a spettacoli giudicati immorali e scandalosi, le prime proteste e indignate reazioni. *L'Arena* di Verona, il 16 maggio del 1897, pubblica un articolo di fuoco, richiedendo l'intervento delle pubbliche autorità a seguito della proiezione avvenuta in città di pellicole dai titoli, allora quasi pruriginosi: *La pulce in camera da letto, Il bagno di un artista, Il pittore in cerca di modelle*. Sono interventi che finiscono, di norma, per provocare effetti controproducenti, perché essi rilanciano la capacità di attrazione e seduzione di questi spettacoli.

Tra le prime «immagini in movimento» in Italia vi sono anche quelle brevissime realizzate da un quasi dimenticato padre del cinema, l'inglese William Kennedy Laurie Dickson, accreditato come l'inventore della cineripresa filmica, che nel 1897 riprende Leone XIII in carrozza, con lo sguardo sorridente e ironico, che impartisce una benedizione rivolta, per la prima volta, non solo «urbi et orbi», ma anche alle generazioni future.

La vera, straordinaria novità, destinata a contrassegnare la storia del Novecento, era stata colta già in un articolo del più diffuso quotidiano della Capitale, *Il Messaggero*, nella cronaca (le rubriche di critica cinematografica dovevano ancora nascere) di una delle prime proiezioni avvenute a Roma, il 28 marzo 1896: «[...]tutti battevano le mani ieri sera – scriveva il cronista – al Cinematografo posto in via del Mortaro 17, applausi entusiastici e battimani, a misura che i diversi soggetti con il movimento e la verità della vita, passavano avanti agli occhi degli spettatori meravigliati»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulle origini del cinema in Italia, nel contesto più generale della storia, ormai, ultracentenaria del cinema italiano, parte integrante e anche fondante dell'identità del nostro Paese, si rinvia in primo luogo, anche per i puntuali riferimenti bibliografici, a G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano* (2003). Si rinvia, inoltre, alla stimolante sintesi di una «storica» figura del cinema italiano: Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta* (1992). Si veda anche P. Russo, *Storia del cinema italiano* (2007). Si rimanda, infine, all'opera collettanea, in 15 volumi, promossa dal Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano*, pubblicata da Marsilio, ma distribuita dalla UTET. L'opera è stata ideata da un grande «uomo di cinema», Lino Micciché, scomparso nel 2004, critico, attivista culturale, regista, instancabile docente universitario, nonché presidente del Centro Sperimentale di

## 2. LA STORIA NEI FILM. RAGIONANDO CON GIANFRANCO GORI

Spike Lee, il regista afroamericano di maggior successo e notorietà, in occasione del lancio del fortunato e discusso *Malcolm X*, del 1992, nell'invitare tutti gli studenti al cinema, ribadiva in più interviste che si imparava di più dalla visione del film, che da un'intera giornata di scuola. La sua casa produttrice, la Warner Brothers, aveva tempestivamente inviato un libro guida del film ai professori di storia delle scuole superiori nelle cento maggiori aree urbane americane.

D'altronde David Wark Griffith, uno dei padri fondatori del cinema, nel 1915, di fronte all'enorme successo di pubblico del suo film kolossal muto, sulla guerra civile americana, *Birth of Nation*, aveva profetizzato la sostituzione dei libri di storia da parte dei film. Anche se questo non si è avverato, è però indubbio che, specie nelle ultime generazioni, il senso comune storiografico più diffuso è fornito proprio dal cinema e, più recentemente, dalla televisione.

Il mezzo audiovisivo, il cinema e la televisione, che ne ha modificato solamente le modalità di consumo, divenuto per il resto ancora più esteso e capillare, con la sua straordinaria capacità evocativa e suggestiva, difonde la conoscenza della storia, permette l'interiorizzazione, quasi sempre inconsapevole, e per questo ancora più efficace, delle diverse interpretazioni. Segnatamente per l'epoca contemporanea è anche una fonte documentaria ricchissima e imprescindibile; si pensi, per fare solo un esempio, ai filmati americani *Combat film*, che tanto interesse e dibattito hanno suscitato nel grande pubblico e non solo tra gli addetti ai lavori.

In quest'ottica non ha particolare valore la distinzione canonica tra *film-documentario* e *film-fiction*, in quanto anche quest'ultimo, in ogni caso, sempre è documento di indubbio interesse per comprendere il periodo storico nel quale è stato girato e la temperie culturale in cui si sono mossi sceneggiatori, registi e financo attori. Per fare un esempio, allora, il bellissimo film di Florestano Vancini, *Bronte. Cronaca di un massacro*, del 1972, che si ispira nientemeno che a una notissima novella di Giovanni Verga, *Libertà*, nel riproporre il tema del *Risorgimento - rivoluzione mancata*, a partire dalle suggestioni dell'altro binomio storiografico *Resistenza - rivoluzione tradita*, potrebbe tranquillamente e opportunamente essere incluso, per la centralità del *topos* della rivolta e della repressione, in un ciclo di proiezioni sul Ses-

---

Cinematografia dal 1998 al 2002. Il 2° volume, curato da Aldo Bernardini, di prossima pubblicazione, concerne gli anni 1895-1911, presi in esame nella parte iniziale del presente saggio.

santotto, a fianco di *Fragole e sangue*, il film del 1970, diretto dal regista statunitense Stuart Hagmann, vincitore del Premio della giuria al 23° Festival di Cannes.

Eppure l'uso del film come efficace e innovativo strumento didattico suscita ancora diffidenze e ostilità diffuse quanto insensate. Non mancano tuttavia le eccezioni, per fortuna non più isolate: questo riguarda sia il ricorso abituale alla proiezione cinematografica come normale opzione didattica, sia la costituzione, a fianco delle tradizionali biblioteche, di mediateche e la minimale dotazione di un videoproiettore. I costi sono così contenuti da essere accessibili anche per i magri bilanci di una facoltà o di una scuola.

Su queste tematiche è stato utile e dilettevole ragionare con Gianfranco Gori, che dirige la prestigiosa Cineteca di Rimini e da anni è l'animatore e l'organizzatore di innovative esperienze di formazione e ricerca nel mondo della scuola sul tema cruciale del film, ineludibile fonte storica ed efficace strumento didattico. Egli è anche uno studioso accreditato dei rapporti cinema-storia. Fra l'altro ha tradotto in italiano il libro *The film in History. Restaging the Past* (1980), del francese Pierre Sorlin, autorità internazionale riconosciuta in questo campo. Il suo fortunato libro, *Insegna col cinema. Guida al film storico* (1996), non solo propone essenziali riflessioni di metodo sulla didattica della storia attraverso il cinema, ma fornisce anche indicazioni dettagliate e precise sulle istituzioni, sulle cineteche, sulle case di distribuzione che operano in Italia.

---

Puoi descrivere il percorso della tua ricerca e riassumere alcune delle questioni sollevate, a partire, ovviamente, dal binomio cinema-storia, che è presente fin dal primo avvio della macchina meravigliosa? Edward H. Amet, geniale inventore americano è anche uno dei pionieri del cinema documentario e pseudo documentario (la distinzione tra film-documentario e film-fiction è sempre stata molto labile); realizza nel 1898, in occasione della guerra hispano-americana, utilizzando modellini in una vasca, il film *Un combat naval à Cuba*, che rappresenta la disfatta della flotta spagnola dell'ammiraglio Pascual Cervera.

«È vero. Questo rapporto funziona sin dalle origini, ben oltre banalità del tipo: il cinema è un prodotto storico. Subito, infatti, i film mostrano la scena del passato: avvenimenti e personaggi tramandati dai libri e che il pubblico riconosce immediatamente come storici. L'episodio più volte citato del governo spagnolo che compra per documentazione storica il film realizzato da Amet, nella vasca di casa, sull'affondamento della flotta dell'ammiraglio Cervera, durante la guerra hispano-americana, è in tal senso rivelatore. E siamo nel 1898. Allo stesso modo dovrebbe far riflettere l'insistenza di un titano come Griffith, negli anni dieci, sulla capacità del cinema di trasmet-

tere conoscenza storica molto meglio dei media tradizionali. Sin dall'inizio, insomma, c'è la percezione che il cinema è fonte e racconto storico. Ma si possono citare fatti esemplari assai recenti. Quando Stone realizza il film su Kennedy, lo propone soprattutto come una *lettura* storica. E Spike Lee, nel film su *Malcom X*, *interpreta* storicamente la figura del leader negro».

E in Italia?

«Se passiamo all'Italia, vedremo che anche qui, forse più che altrove, il rapporto cinema-storia è stato sempre presente. Non so dire se per l'egemonia storicista ... Non può essere soltanto un caso, d'altra parte, che il primo *film* italiano, come spiegano tutti i manuali, sia dedicato alla nostra epoca topica: il Risorgimento. Si tratta di *La presa di Roma* del 1905, che narra in nove quadri l'episodio del titolo. Anche nel caso di questo film si potrebbe raccontare un fatto curioso. La copia attualmente visibile si conclude con i quattro artefici dell'unità d'Italia: Cavour, Vittorio Emanuele II, Garibaldi e non Mazzini, come sarebbe lecito aspettarsi, ma Crispi. Un esercente del cinema delle origini, però, si dedicò a ristabilire la *verità*. Presentando il film a Reggio Emilia, nel 1907, ne modificò il titolo in *A Roma ci siamo e ci resteremo!* e annunciò un'apoteosi finale con Cavour, Vittorio Emanuele II, Garibaldi e Mazzini».

Non è inutile, a questo riguardo, ricordare che Guido Aristarco ha sempre auspicato il passaggio dal neorealismo al realismo e dalla cronaca alla storia. Il film manifesto al riguardo è *Senso* di Luchino Visconti, del 1954, ispirato a un racconto di Camillo Boito, esteticamente bellissimo e storicamente complesso e documentato. Quali sono i punti rilevanti del rapporto cinema-storia?

«Schematizzando al massimo, direi due: il cinema come fonte storica e come scrittura storica. E cioè un oggetto da studiare e un soggetto (un testo) che trasmette conoscenza storica su larga scala (o almeno lo faceva prima dell'avvento della televisione). Va da sé che i due aspetti sono correlati: un film che trasmette conoscenza storica è anche una fonte e viceversa. E se non una fonte sul periodo di riferimento (che so? *Cleopatra* sull'antica Roma), lo è sempre sulle ideologie e le mentalità dell'epoca in cui è stato prodotto».

Da questi crocevia principali ne discendono altri.

«Senza dubbio. Lasciando da un canto la storia del cinema, che è una disciplina che sta affinando sempre più i suoi principi e metodi, mi sembra estremamente rilevante il cinema per l'insegnamento della storia. Purtroppo, in Italia, è lasciato alla lodevole iniziativa dei singoli insegnanti, ma non è oggetto di programmazione ministeriale. Ritengo che *Insegna col cinema* sia uno strumento il più aperto possibile per gli insegnanti».

Nel tuo libro parli esclusivamente di cinema, poi nel finale, in una specie di postfazione, intervisti Pierre Sorlin, che recentemente ha pubblicato direttamente in lingua inglese un nuovo libro che ha già suscitato discussione e interesse: *Massmedia. Key ideas* (1994). Egli rivolge lo sguardo alla televisione, presentata certamente non nel ruolo di cattiva maestra, per riprendere il titolo di un fortunato volumetto, dell'editore Donzelli, che propone anche una stimolante, attualissima riflessione di Karl R. Popper e John Condry.

«Non posso non essere d'accordo con Sorlin, che è un maestro in questo campo, quando dico che il *medium* del futuro (e del presente) è la televisione. Ma resto convinto che, per l'insegnamento della storia, il cinema, se visto sul grande schermo, resta lo strumento più importante».

### 3. CINEMA E TELEVISIONE POSSONO AIUTARE LA CONOSCENZA DELLA GRANDE STORIA? DISCUTENDO CON PIERRE SORLIN

Pierre Sorlin, professore emerito dell'Università «La Sorbona», ha insegnato Sociologia dei media audiovisivi, dopo aver avuto la cattedra di Storia contemporanea nell'Università di Parigi-Vincennes. Apprezzato storico del Novecento, alcuni dei suoi libri sull'antisemitismo e sull'Unione Sovietica sono stati tradotti in molte lingue, compresa quella italiana: *L'antisemitismo tedesco* (1970); *Breve Storia della società sovietica* (1966). È coautore anche di un fortunato manuale francese di storia contemporanea: *Le monde contemporain: histoire, civilisations* (1963).

La sua notorietà internazionale è cresciuta con i suoi studi, le sue pubblicazioni e la sua intensa attività di *visiting professor* e di animatore di iniziative formative e culturali sul tema della centralità delle fonti audiovisive nella storia del Novecento. Nella sua vastissima produzione scientifica ha analizzato anche i processi culturali che contribuiscono alla formazione delle identità e le logiche di produzione delle immagini in movimento nell'industria dei media.

---

Quali sono, dal punto di vista dello storico, le differenze tra film-fiction, film documentari e programmi storici televisivi?

«Qualche esempio. Un documentario sulle ferrovie in Italia negli anni Trenta doveva informare e allo stesso tempo fare un po' di propaganda per il regime e per le ferrovie, non potendosi deludere i desideri della committenza. Il documentario, come il cinegiornale, ha uno scopo circoscritto. Apre una fine-

stra sul tempo, ma fa vedere soltanto un aspetto particolare, ben definito. È impossibile scrivere la storia delle ferrovie servendosi dei documentari: anche se disponessimo di tutti quelli realizzati in Italia, avremmo soltanto dettagli. Potremmo fare forse la storia del materiale, delle attrezzature. Ma tutta la storia no. Non la storia economica, né la storia sociale. I conflitti tra la direzione e i lavoratori, tra le ferrovie e gli utenti non si vedono mai. Con il materiale documentario potremmo elaborare solo una storia parziale».

E il film-fiction permette invece di costruire una storia totale?

«Il film narrativo è molto più ampio, più completo del documentario. Anche se resta una finzione realizzata per un pubblico che non necessariamente desidera approfondire in modo dettagliato il soggetto del film. E poi il distributore e il produttore spesso non vogliono grane, per esempio nel caso di *Novecento*, mostrando conflitti sociali. Nel caso di un film, le limitazioni sono piuttosto politiche o di consumo, ma non tecniche. Mentre per il documentario accade il contrario. Il film di finzione mi affascina perché può rappresentare un problema nella sua interezza, anche se da un punto di vista parziale. Infine c'è il programma storico televisivo. Oggi la narrazione cinematografica è un oggetto per una minoranza. Il pubblico adesso è quello della televisione. Se dunque vogliamo raccontare una storia, la storia, dobbiamo usare il mezzo televisivo e abituarci a usare il linguaggio di quel media, che è piuttosto diverso da quello del cinema. Anzitutto ha introdotto il testimone, anche l'individuo comune che ha vissuto un evento e viene a raccontarlo. Nella storiografia tradizionale, quando uno storico si serve di un testimone, ne riscrive la testimonianza, interviene sulla scrittura del fatto, anche se cita testualmente dei brani. Quando il testimone è sullo schermo, invece, l'intervento dello storico è molto difficoltoso. Non può tagliare: non si può tagliare una frase a metà. Il testimone acquista quindi un peso maggiore. In secondo luogo, c'è la presenza del viso. La televisione è perfetta per i primi piani. Dalla mimica facciale è possibile cogliere le emozioni che uno prova dicendo delle cose».

Vuoi dire che c'è un'analogia fra lo storico che studia argomenti particolari, la cosiddetta microstoria, e il regista televisivo che insiste sui dettagli, invece di prestare attenzione a fenomeni globali, come Fernand Braudel nel suo classico libro *Civiltà e imperi nell'età di Filippo II*?

«Sì, la televisione mette in crisi la narrazione storica. Braudel, lo comprendiamo benissimo, lui era un magnifico scrittore, un perfetto costruttore di racconti. Ma tutto ciò in televisione non funziona. Bisogna catturare alcuni aspetti e seguire un'argomentazione di tipo metonimico».

Torniamo alla questione di come utilizzare i film-fiction in un corso di storia: per esempio sul Risorgimento.

«Prendo in esame due film, *Senso* e *Il gattopardo* di Luchino Visconti. Perché bellissimi e in molti casi già visti dagli studenti in televisione. Difficile coinvolgere gli studenti, anche quelli universitari, in un'analisi seria del testo filmico. Occorre cercare di far loro capire tutto il lavoro di ricostruzione che il regista ha dovuto fare, con grande amore per quell'epoca e soprattutto per la sua pittura e la sua musica. Ma per gli studenti il Risorgimento è un periodo totalmente perduto. Occorre partire dal film, piuttosto che raccontare quello che non può essere più raccontato, analizzare i meccanismi narrativi, ma anche i rapporti sociali in esso mostrati e provare, quindi, a dare un'idea molto semplice di cosa è stato il Risorgimento. Cerchiamo anche di far capire che per un uomo come Visconti il Risorgimento era passato, ma allo stesso tempo è ancora qualcosa di vivo. E che il regista aveva un legame molto stretto con la storia dell'Ottocento: lo vedeva con i colori dei macchiaioli. Ma per noi, oggi, quell'epoca è morta, mentre per lui era ancora viva. È questo un metodo molto valido per comprendere il rapporto tra un uomo e il passato, e per riflettere sui limiti della nostra memoria storica. La memoria storica di Visconti giungeva fino all'inizio del Risorgimento. Per noi è diverso. Ma è diversa anche la memoria degli studenti di oggi rispetto a quella di soli vent'anni orsono».

Alludi al fatto che, oltre alla perdita della memoria, ci troviamo anche di fronte alla scomparsa di una cronologia consolidata?

«Viviamo in un'epoca in cui l'evento ha un peso minore rispetto al passato. È piuttosto l'evoluzione di fondo ad essere decisiva. Gli eventi ovviamente ci sono, ma sono di poco rilievo. Anche per noi sarebbe difficile stilare un elenco di dieci – diciamo soltanto dieci – date cruciali dal Settanta a oggi. Una storia senza eventi e, tuttavia, molto viva».

Ma il 1989, il crollo dei regimi comunisti, la prima Guerra del Golfo ...?

«Non mi sembrano eventi: la Guerra del Golfo è stata un tipico non-evento, tant'è che non è successo niente, tranne che per i 200.000 iracheni uccisi, ma di costoro non si sa nulla. Saddam e gli americani sono d'accordo nella consegna del silenzio. Il crollo del mondo comunista, dell'impero sovietico era prevedibile. I dirigenti politici hanno dovuto sanzionare ciò che era accaduto. I rumeni, dal canto loro, hanno provato a creare un avvenimento e sono caduti nel ridicolo».

Tu sostieni che dopo la televisione, per chi voglia insegnare la storia partendo dai film, occorre partire dal verosimile e spesso usi come modello un film sulla

Rivoluzione francese, *Il mondo nuovo* di Ettore Scola, del 1982, che ha come sottotitolo *La notte di Varennes*, quella tra il 20 e 21 giugno 1791, in cui Luigi XVI, che fugge travestito da Parigi, è riconosciuto e arrestato.

«*Il mondo nuovo* di Ettore Scola, ambientato all'epoca della Rivoluzione francese, durante la fuga del re a Varennes può essere considerato, infatti, un modello. Nel film i personaggi non capiscono nulla di quanto sta accadendo. Ognuno è preso dai suoi interessi particolari. Il loro unico scopo è andare avanti, finire il viaggio. Invece sono costretti a fermarsi a Varennes. Ma è per puro caso che incontrano la grande storia: sono implicati in un evento che tutti i libri riporteranno, ma non ne intuiscono la portata. Anche noi spettatori non sappiamo nulla, anzi lo sappiamo perché ce lo hanno insegnato, ma potremmo anche non saperlo. Alla fine il film mostra i piedi del re e basta. Cosa succederà in seguito, il film non lo dice, vuole raccontare solo due giorni e due notti. Però esso ci aiuta a comprendere la vita quotidiana nel periodo della rivoluzione, a vedere come questa vita è influenzata dagli avvenimenti, percepiti come accidentali. Si potrebbero poi individuare i diversi elementi storici del film e collegarli tra loro. I sanculotti, i soldati mandati da Parigi. Chi li ha mandati? Qual è il loro compito? E ancora: il ruolo del sindaco in ogni paese; il fatto che la gente si riunisce per discutere gli avvenimenti. Un fenomeno del tutto nuovo: discutere gli avvenimenti. Sapere. Il giorno dopo che il re è scappato, tutti lo sanno: e in un periodo in cui le notizie viaggiavano a passo di lumaca. Da ultimo dovremmo provare a ricostruire la cronologia. Invece di prendere le mosse dalla storia ufficiale, servendoci del film come esempio, dovremmo considerare il film un documento, nella piena consapevolezza che è falso, che è un'invenzione. Partire, appunto, dal verosimile per arrivare alla storia».

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brunetta, G. P. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Gori, G. (1996). *Insegna col cinema. Guida al film storico*. Roma: Studium.
- Lizzani, C. (1992). *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta* (3a ed.). Roma: Editori Riuniti.
- Russo, P. (2007). *Storia del cinema italiano*. Torino: Lindau.
- Sorlin, P. (1963). *Le monde contemporain: histoire, civilisations*. Paris: Bordas.
- Sorlin, P. (1964). *1917-1967. La société soviétique*. Paris: Armand Colin (trad. it., Bari: Laterza).
- Sorlin, P. (1969). *L'antisémitisme allemand*. Paris: Flammarion (trad. it., Milano: Mursia).

Sorlin, P. (1980). *The film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell. (trad. it., Firenze: La Nuova Italia).

Sorlin, P. (1994). *Massmedia. Key Ideas*. London - New York: Routledge.

## RIASSUNTO

*Il saggio offre riflessioni su questioni di metodo e proposte di percorsi didattici attraverso un serrato dialogo dell'autore con due studiosi autorevoli e apprezzati del rapporto tra storia e cinema: l'italiano Gianfranco Gori e il francese Pierre Sorlin. Gianfranco Gori, in Italia, e Pierre Sorlin, in Europa e Nord America, svolgono un ruolo attivo nel promuovere esperienze innovative nella ricerca e nella formazione intorno al tema del film, sia documentario sia fiction, inteso come fonte storica ineludibile ed efficace strumento didattico. Dopo che, in apertura del saggio, sono ricostruite le origini del cinema italiano, per dimostrare con un concreto esempio questo assunto, il dialogo con i due studiosi investe anche l'evoluzione delle tecniche e dei linguaggi del cinema fino alla televisione e ad Internet. Riflettendo sulle questioni di metodo, è evidenziato come il film costituisca sempre un «doppio tuffo nel passato». Il cinema è non solo uno specchio della realtà, ma anche un potente agente dei cambiamenti socio-culturali e della costruzione delle identità collettive.*

*Parole chiave:* Cinema, Identità collettive, Insegnamento della storia, Pierre Sorlin, Storia, Mutamento culturale.