

# SOMMARIO

## EDITORIALE



*Massimo Cattaneo e Chiara Pavone*  
La storia moderna nei film

2 106

## ZOOM



*Eleonora Belligni*  
Prese dal potere  
*Matteo Sanfilippo*  
Rappresentazioni patriottiche  
*Vincenzo Lavenia*  
Storia metastoria e plot

8

26

40



116

124

## LE IMMAGINI



*Cecilia Ricciarelli*  
Vestire il nemico  
*Monica Biancardi*  
Credere

62

76



## SCHEGGE



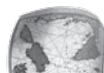
*Danilo Siragusa*  
Il Settecento degli italiani

90



144

## LUOGHI



*Gregorio Carboni Maestri*  
Il Memoriale in onore degli italiani  
caduti nei campi di sterminio nazisti

100



151

## VOCI

*Paolo Benvenuti*  
Segreti di storia (a cura di  
Massimo Cattaneo e Chiara Pavone)

*Goffredo Fofi*  
Il cinema, il presente, la storia  
(a cura di Andrea Brazzoduro)

## STORIE DI CLASSE

*Giuseppe Veronica*  
Hamid non sa leggere

## INTERVENTI

*Eros Francescangeli*  
Abbiamo fatto trenta e trentuno  
*Stefano Luconi*  
Il «grande emancipatore»?

## RECENSIONI

## ABSTRACT ZOOM

MASSIMO CATTANEO E CHIARA PAVONE

## LA STORIA MODERNA NEI FILM: ALCUNE RIFLESSIONI PRELIMINARI

**N**egli ultimi decenni la riflessione su come la storia sia stata interpretata, spesso manipolata, dalla settima arte è stata ampia. Un libro di Sergio Bertelli (*I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, Ponte alle grazie, 1995) ha mostrato le potenzialità didattiche ma anche i limiti epistemologici di un approccio basato sulla caccia all'errore, all'anacronismo, inadeguato alla comprensione dei nessi più complessi e affascinanti tra narrazione storica e narrazione filmica. Perché di questo si tratta, di due diverse narrazioni della storia, una legata alle regole "scientifiche" del mestiere dello storico, l'altra alla "fantasia" della dimensione della *fiction*. Non è stata questa, del resto, la direzione intrapresa dagli studi più convincenti sulla "storia al cinema" (Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, 1980; Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, 1984; Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, 1992; *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, a cura di Gianfranco Miro Gori, Bulzoni, 1994).

Tuttavia, il cinema "storico" continua a essere di difficile decifrazione e forse la sua classificazione in genere rischia di comprometterne la comprensione, anche se ha portato almeno alla distinzione tra film in costume – in cui la storia è solo una scenografia enfaticamente ricostruita per narrare avventure di cappa e spada, o simili, in realtà atemporali – e film a soggetto storico in senso stretto, in cui registi e registe, come storici e storiche, anche se con strumenti e sensibilità diversi, hanno interrogato il passato a partire dai problemi del presente: *L'Histoire problème* di Marc Bloch applicata al cinema. Ma forse vale la pena di superare la rigidità dell'analisi tassonomica e partire non in astratto dal Cinema e dalla Storia, con le maiuscole iniziali, ma da questioni concrete. Innanzitutto dal concreto lavoro di registi/e e storici/che, come in questa sede abbiamo cercato di fare con l'intervista a Paolo Benvenuti. Quali sono i punti in comune e quali le differenze? Quali le incomprendimenti o viceversa le feconde collaborazioni? In che misura il cinema ha alimentato la conoscenza storica di base? Infine, anche un film storico, come qualsiasi film, è una fonte per lo studioso dell'età contemporanea e ci offre lo sguardo degli uomini del XX, e ormai del XXI secolo, sul passato. Spesso la riflessione ha riguardato soprattutto i film ambientati nell'antichità con

i suoi diversi filoni, da quello biblico a quelli antico-romano, i *peplum*, con i loro involontari strafalcioni (le comparse con l'orologio al polso, i tralicci dell'energia elettrica in bella vista), che hanno spesso sostituito nell'immaginario collettivo le conoscenze faticosamente acquisite sui libri di scuola (Laura Cotta Ramosino, Luisa Cotta Ramosino e Cristiano Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Bruno Mondadori, 2004). Altre volte in primo piano c'è stato il Medioevo, che ha assunto spesso tratti *fantasy*, contribuendo potentemente alla formazione di un Medioevo immaginario caratterizzato dal manicheo scontro tra bene e male: oscuro, gotico o, viceversa, luminosamente attraversato da nobili cavalieri e pulzelle purissime. Un Medioevo di fatto al servizio di ideologie politiche, raramente progressiste più spesso reazionarie se non addirittura fascisteggianti, con la specificità italiana del Medioevo protoleghista inventato dai *Braveheart* nostrani (Vito Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Dedalo, 1993; Matteo Sanfilippo, *Il medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'età di mezzo*, Castelvechi, 1993; Tommaso Di Carpegna, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Einaudi, 2011). A farla da padrona, come forse fatale, è stata l'età contemporanea, dal Risorgimento, alle due guerre mondiali, al fascismo fino ai film sul '68 o sugli anni settanta. Viceversa è mancata un'adeguata riflessione sull'età moderna, forse perché, nella percezione collettiva, al tempo stesso troppo lontana dalle urgenze del presente e priva dell'aura di esotico mistero e della presunta, ovviamente falsa, omogeneità delle epoche più lontane.

Il progetto presentato dai curatori alla rivista «Zapruder» è nato da questa constatazione e dalla consapevolezza che, viceversa, proprio all'età moderna sono legate alcune delle esperienze di più significativa sinergia tra ricerca storica e ricerca filmica, da *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (1966) di Roberto Rossellini, alle pellicole sul Seicento inglese che negli anni settanta diedero espressione artistica ai temi politici riscoperti dalla storiografia marxista. Ma soprattutto è il caso della singolare vicenda che ha avuto per protagonista la storica americana Natalie Zemon Davis, consulente storica di Daniel Vigne per il film *Le retour de Martin Guerre* (1983) e autrice di un libro con lo stesso titolo (Laffont, 1982; trad. it. Einaudi, 1984). Al centro di entrambe le narrazioni la vicenda di un impostore che nel 1560 aveva assunto una falsa identità ingannando un intero villaggio dei Pirenei e perfino la moglie dello scomparso. Una pagina di Zemon Davis chiarisce quanto l'incontro tra registi e storici possa essere fecondo e coinvolgere in un processo di presa di coscienza storica una intera comunità: «Anche se le decisioni finali spettavano al regista, ognuno esprimeva il suo giudizio su come il passato avrebbe dovuto prendere forma attraverso suoni e immagini e questo valeva anche per gli abitanti del villaggio, i quali decidevano quali animali da cortile mettere a disposizione. Gli attori trovavano il loro modo

personale per arrivare a rappresentare la vita nel XVI secolo. Alcuni leggevano il resoconto del giudice o libri sull'argomento, altri discutevano sulla sensibilità e il modo di pensare o sulla postura e i gesti al tempo di Martin Guerre [...] Vedere Depardieu interpretare l'impostore Arnaud du Thil che si finge Martin Guerre mi stimolò a pormi nuovi quesiti sulla definizione dell'io nella Francia del Cinquecento. Fu allora che cominciai a considerare il film storico come un "esperimento del pensiero". Oltre ai documenti cinquecenteschi su Artigat – il villaggio di Martin Guerre – avevo ora il villaggio dove si girava il film, un sostituto di Artigat dove si poteva sperimentare la storia» (Natalie Zemon Davis, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, con una nota di Alessandro Portelli, Viella, 2007, p. 12).

Forse uno dei temi più indagati dal cinema è stata la Rivoluzione francese, il passaggio dall'antico regime alla società democratica, l'età moderna che ormai ci somiglia e di cui infatti siamo figli. Nella *Filmographie mondiale de la Révolution française* di Sylvie Dallet e François Gendron (Centre d'action culturelle-Éditions des Quatre-Vents, Lherminier, 1989), i titoli indicati erano già più di 300. Si tratta spesso di pellicole strettamente legate al contesto politico del loro tempo. David Wark Griffith ne *Le due orfanelle* (1921) condanna gli eccessi della violenza rivoluzionaria per esaltare i valori della liberal-democrazia americana; nella Francia del fronte popolare Jean Renoir gira *La marsigliese* (1937), film di esaltazione della Rivoluzione commissionato dalla Confédération générale du travail.

I nessi tra produzione cinematografica e contesto storico emergono in maniera suggestiva in due film del 1982: *Il mondo nuovo*, di Ettore Scola, e *Danton* di Andrzej Wajda. Fondendo sapientemente *fiction* e realtà storica, Scola mette in scena le due decisive giornate del 20-21 giugno 1791, con il tentativo di fuga di Luigi XVI fermato a Varennes. Su un'altra carrozza il regista ha fatto salire i veri protagonisti del film, personaggi reali e immaginari che presentano allo spettatore punti di vista diversi sulla Rivoluzione: i due libertini Restif de la Bretonne e Giacomo Casanova, politicamente su sponde opposte, il rivoluzionario "globale" Thomas Paine, la dama di compagnia di Maria Antonietta, con la serva di colore e il parrucchiere omosessuale, un ricco imprenditore, una ricca vedova inconsolabile, un severo giudice con la sua amante italiana, un giovane giacobino. Alcuni critici rimasero sorpresi dall'immagine disincantata della Rivoluzione proposta da un uomo di sinistra come Scola, dal suo interesse per il punto di vista dei controrivoluzionari, non comprendendo appieno la raffinata capacità del film di scandagliare l'anima dei protagonisti, coinvolti o travolti dallo scossone rivoluzionario. Scola recepiva gli insegnamenti più recenti della storia delle mentalità e della storia culturale francese e anglosassone, compresa quella "di sinistra", ma certamente il film mostrava anche un cambiamento di posizione degli intellettuali del Pci sulla Rivoluzione francese, con una maggiore attenzione per

la prima fase "liberale" (1789-92) rispetto al biennio robespierrista (1793-94), quello tradizionalmente più amato dalla cultura marxista. Nel 1989, anno del bicentenario, in una intervista a Francesco Adornato, che gli ricordava «Voi comunisti però vi siete sentiti a lungo eredi del giacobinismo», il segretario del Pci Achille Occhetto affermava «Come vede non è più così» (*A due secoli dalla rivoluzione francese*, 2, *I diritti del Duemila*, supplemento a «L'Espresso», n. 4, 29 gennaio 1989, p. 47). Di lì a poco un'altra e ben più radicale svolta, quella della Bolognina (12 novembre 1989), determinò l'avvio del processo che nel febbraio 1991 avrebbe portato allo scioglimento del Pci.

Nel *Danton*, invece, vediamo scorrere gli ultimi mesi di vita di Georges-Jacques Danton, fino al processo e alla condanna a morte eseguita il 5 aprile 1794. Tratto dal testo teatrale del 1929 di Stanisława Przybyszewska, rielaborato a favore di Danton da Wajda e dallo sceneggiatore Jean-Claude Carrière (lo stesso de *Il ritorno di Martin Guerre*), il film è basato su dialoghi serrati, una fotografia plumbea e una colonna sonora atonale in cui sembra di sentir risuonare le celebri parole del girondino Vergniaud: «La Rivoluzione è come Saturno: divora i suoi figli». Wajda nelle interviste ha negato di aver proiettato sulla Parigi di fine Settecento gli eventi polacchi degli anni ottanta del Novecento ma per chi ha visto il film al momento della sua uscita è stato quasi inevitabile intravedere sullo sfondo del terrore giacobino quello stalinista. Le simpatie del regista, sulla scia di una precisa tradizione storiografica antigiacobina e dantonista (Alphonse Aulard), vanno decisamente a Danton che con i suoi umani slanci, e perfino con le sue debolezze, magistralmente resi da Gérard Depardieu, rappresenta il politico che non si è disumanizzato con l'esercizio del potere, a differenza del glaciale Robespierre (Wojciech Pszoniak). Il film suscitò un intenso dibattito. L'ambasciatore francese Gilles Martinet nel marzo 1983 convocò a Roma alcuni dei maggiori studiosi a discuterne (Nicola Gallerano, *Le verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*, manifestolibri, 1989, pp. 141-144). Tra questi c'era Michel Vovelle, che aveva già stroncato il film sulle pagine dell'organo del Pcf, «L'Humanité», con parole che meritano attenzione perché coglievano il nesso tra bravura del regista, riconosciuta da quasi tutti, e sofisticata mistificazione della storia (Michel Vovelle, *Sur le «Danton» de Wajda: la révolution n'est pas un «délire»*, in Id., *Combats pour la révolution française*, Éditions la découverte/Société des études robespierristes, 1993, pp. 341-347). Al di là delle pertinenti osservazioni sulla disumanizzazione di Robespierre e sugli aspetti caricaturali degli altri membri del Comitato di salute pubblica, Vovelle osservava: «Il personaggio che mi manca di più è il popolo: ridotto a spettatore passivo, a code di affamati e terrorizzati sui marciapiedi [...] Danton si identifica a tal punto, nella sua solitudine, con il popolo intero che ne ha preso il posto. Ridotta a universo carcerario, a carestia, a polizia e delazione, questa rivoluzione dell'anno II è privata della sua dimensione eroica e di fatto della sua anima» (ivi, p. 347). A prima vista più aderente

alla "storia così com'è stata" rispetto al film di Scola, il *Danton* di Wajda è in realtà un *Danton e Robespierre* storiograficamente vecchio, carico dell'asprezza ideologica, e delle conseguenti deformazioni della realtà storica, dello scontro tra dantonisti e robesperristi (Albert Mathiez) consumatosi tra fine Ottocento e inizio Novecento.

È sulla base delle considerazioni fin qui esposte che abbiamo lavorato a questo numero di «Zapruder». Gli autori coinvolti hanno guardato al tema proposto da prospettive differenti, rendendone così visibile la complessità. La scelta di analizzare i film partendo dalla conflittualità di genere ci consente, guidati da Eleonora Belligni, di scoprire che il cinema, pur non indifferente in generale al tema dell'emancipazione femminile, nei film ambientati nei secoli dell'età moderna frena il suo sguardo indagatore quando deve associare la donna al potere, riproponendo tradizionali rappresentazioni, ormai lontane dagli attuali orizzonti della storiografia, e raccontando la donna come *ombra* del maschio, unico genere ritenuto capace d'incarnare il potere per se stesso. Matteo Sanfilippo, invece, ha affrontato un solo evento storico, ma estendendo l'analisi ad altri *media*. Emerge che se da un lato un evento fondatore come la Rivoluzione americana è stato relativamente trascurato dal cinema perfino negli Stati Uniti (anche perché col tempo è diventato sempre meno facile politicamente ricordare il duro scontro che portò all'emancipazione dall'Inghilterra), i diversi *media* hanno creato nel complesso un circuito di rappresentazioni, che si autoalimenta, come raramente accaduto in altri casi: dal romanzo ottocentesco al grande schermo, passando per televisione e documentari, fino ai videogiochi. Vincenzo Lavenia offre per la prima volta un'approfondita ricognizione generale dei film dedicati all'Inquisizione in età moderna, attenta a rintracciare i nessi tra l'immaginario filmico legato all'inquisizione medievale, che ha trovato in Giovanna d'Arco un personaggio di straordinaria plasmabilità, e quello connesso al disciplinamento moderno da parte della Congregazione del Sant'Uffizio, estendendo lo sguardo sulle inquisizioni spagnola e portoghese. Danilo Siragusa, nella sua panoramica sul Settecento italiano, si è concentrato sui luoghi più rappresentati dal cinema, Napoli e Venezia, e sui personaggi di Casanova e di Cagliostro, che il grande schermo ha rubato alla pittura e alla letteratura più che alla documentazione storica. Il suo contributo mette in evidenza come invece poco spazio sia stato riservato dal cinema alla conflittualità sociale dell'Italia del XVIII secolo, di cui esso offre in genere una immagine edulcorata decisamente più vicina al film in costume che al film storico. Cecilia Ricciarelli ha affrontato il tema della rappresentazione nel significato letterale del termine, cioè a partire dall'abbigliamento che il cinema sceglie di assegnare ad ogni personaggio, in particolare al nemico, vestito spesso in modo da suscitare nello spettatore, fin dalla prima inquadratura, un senso di fastidio, di repulsione fisica. Come il Mister Hyde di Stevenson, infatti, il nemico deve incarnare il lato oscuro del protagonista,

la sua controparte a tutti i livelli. Ma, a ben vedere, anche la controparte dello spettatore.

«Io dico sempre che non è la verità del fatto ciò che metto in scena, ma una sua rappresentazione. Cerco cioè di avvicinare il pubblico a una possibile ricostruzione dell'episodio, condotta con il rigore storico e filologico che i documenti mi consentono»: è così che Paolo Benvenuti nell'intervista curata da chi scrive ci spiega il suo approccio alla storia e al cinema. Abbiamo ritenuto importante dare la parola a un regista attento alla narrazione di eventi storicamente fondati, così compartecipe al lavoro di ricerca e d'interpretazione delle fonti. Ai materiali fin qui descritti, la redazione ha aggiunto due ulteriori tasselli che ampliano la discussione ad altri temi e ad altre epoche. Sulle occasioni colte, o più spesso mancate, dal cinema che si è confrontato con la storia ci sono così i pareri, a volte demolitori, di Goffredo Fofi intervistato da Andrea Brazzoduro, mentre Stefano Luconi ci ricorda che il recente *Lincoln* di Spielberg ha finito col mettere in secondo piano la lotta per l'emancipazione condotta da migliaia di afroamericani, per raccontare la storia di un singolo uomo.

Quello che oggi presentiamo è solo l'inizio di una riflessione che merita di essere ulteriormente approfondita; partendo dall'assunto infatti che un film è sempre, innanzitutto, rappresentazione della realtà storica, culturale ed economica in cui è stato prodotto, e frutto della sensibilità collettiva di un determinato periodo, vanno sottolineate e ancora interrogate alcune dinamiche. È utile soffermarsi sul perché in un dato momento storico si decida di raccontare alcuni personaggi piuttosto che altri. E perché in generale certi eventi siano dimenticati dall'industria cinematografica, che è appunto industria, luogo di produzione (ci riferiamo ora in particolar modo ai grandi studi di produzione) con una strategia propria, interna al mercato, ma anche eterodiretto dalla politica.

Infine, vogliamo ricordare che questo numero nasce in occasione del decennale di «Zapruder». È un compleanno importante, che siamo contenti di festeggiare insieme.