

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Pasquale Iaccio

Percorsi immagini e metodologie nel rapporto tra cinema e storia

Abstracts

Il rapporto tra cinema e storia è molto più complesso e tormentato di quanto comunemente si pensi. Il cinema, fin dalle origini, non ha avuto difficoltà ad accogliere la storia: film storici se ne sono sempre realizzati in tutte le cinematografie e in tutti i tempi. Al contrario, la ricerca storica ha considerato il cinema, almeno fino a tempi recenti, una fonte non del tutto degna di essere studiata e presa in considerazione.

The relationship between Cinema and History is much more complex and troubled than is commonly thought. All cinematographic industries, since their origins, had no difficulty in accepting historical movies. On the contrary, the historical research has considered the movie, at least until recently, a source not entirely worthy to be studied and taken into account.

Parole chiave

Storia, cinema, documentario, ricerca storica

Contatti

iaccio@unisa.it

Il cinema e la storia hanno un rapporto tanto antico (film storici se ne sono realizzati in Italia e all'estero fin dai primordi) quanto ambiguo e ricco di implicazioni di vario genere. Schematizzando si può dire che il cinema non ha avuto difficoltà ad accogliere la storia (in innumerevoli modi e generi non necessariamente irreprensibili dal punto di vista della fedeltà), mentre la storia, cioè la ricerca storica e gli storici di professione, ha invece nutrito una inspiegabile diffidenza nei riguardi delle "immagini in movimento". Il cinema, fino ai tempi recenti, non è stato considerato dagli storici come una fonte del tutto degna di considerazione. La spiegazione di questa curiosa sottovalutazione della forma di comunicazione e, a volte, d'arte più importante del Novecento, è stata fatta risalire a ragioni diverse, ma non del tutto convincenti. Eppure, nonostante questa diffidenza, il cinema, sia di carattere narrativo sia di carattere documentaristico, a lungo o a corto metraggio, del periodo del muto o del periodo del sonoro, rappresenta uno straordinario patrimonio di memorie che ancora attende di essere utilizzato dalla grande maggioranza degli storici di professione¹. E ciò vale non solo per i film di argomento storico, perché il cinema è, di

¹ Su cinema e storia mi permetto di rinviare a qualche mia pubblicazione che contiene una bibliografia più completa e esaustiva di quella che è possibile dare in queste brevi note. *Cinema e storia. Percorsi e im-*

per sé, una fonte come tutte le altre, in alcuni casi, sia per quanto riguarda il periodo delle origini, sia per anni molto più recenti, rappresenta anche l'unica fonte su un avvenimento, un'epoca, un personaggio. Semmai il problema, per lo storico, ma anche per qualsiasi altro ricercatore di scienze sociali, è di adoperare un metodo d'indagine in grado di utilizzarlo in tutta la sua potenzialità e complessità.

Dagli anni ottanta del secolo scorso, in coincidenza con la riscoperta del cinema delle origini, alcuni storici si sono avvicinati al cinema (sarebbe più esatto dire alle "immagini in movimento") e hanno cominciato a utilizzarlo per ricerche sulla società del Novecento. Si è potuto così constatare l'importanza che il cinema ha rivestito nei diversi periodi storici e soprattutto in particolari realtà politiche. Un esempio per tutti è il cinema delle dittature. Si è esaminato infatti il ruolo giocato dalla cinematografia nella realtà sovietica, fascista e nazista in cui le implicazioni di carattere politico, e l'intreccio con gli strumenti della propaganda, hanno contribuito a diffondere in quei paesi una determinata rappresentazione del potere. Si pensi soltanto a come questi tre regimi hanno trattato la (loro) storia nelle opere girate nel periodo di massimo splendore².

Le indagini condotte in questa direzione hanno portato ad una più completa e documentata visione di quelle realtà socio-politiche e dell'ideologia su cui si fondavano. Si è anzi constatata l'importanza del cinema, non solo nella diffusione diretta di un mito politico (dal "divismo" mussoliniano alle coreografie naziste), ma anche nell'uso indiretto, come nel caso del film dei "telefoni bianchi", che hanno efficacemente assolto alla funzione di divagare gli italiani nel periodo della "normalizzazione" fascista. Ma, naturalmente, un discorso del genere si può e si deve fare anche per altri sistemi politici e per altre epoche storiche. Basterà fare un altro esempio, come la diffusione del mito americano in tutto il mondo attraverso i film hollywoodiani a partire dagli anni venti e per buona parte del secolo.

Il rapporto tra cinema e storia si rivela, col progredire delle ricerche e con l'adozione di più raffinati metodi d'indagine, sempre più proficuo e ricco di possibilità. Non è soltanto importante per determinare i modi di una autorappresentazione che un regime, più o meno dittatoriale, più o meno autoritario, ha interesse a veicolare, ma si dimostra fondamentale per ricostruire la mitologia, l'universo mentale, l'immaginario collettivo di una comunità nazionale o di un intero continente. In questo caso è utilissimo per allargare l'indagine alla realtà sociale nella sua accezione più ampia. Il cinema, infatti, fin dai suoi primi anni di vita, è servito, più o meno consapevolmente, a veicolare miti, passioni, costumi (materiali e culturali), comportamenti, mode che hanno spesso valicato i confini dei singoli stati e perfino gli oceani (si pensi ancora alla diffusione del mito americano). Qualcuno ha sottolineato – a ragione – la capacità di fascinazione, superiore a qualsiasi forma di spettacolo precedente, che questa forma di comunicazione ha rappresentato per un secolo come il Novecento dominato dalle immagini. Le "immagini in movimento", come il cinema veniva chiamato alle origini, sono la vera grande novità rispetto a qualsia-

magini, Liguori, Napoli 1998 (terza ediz.). *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori, Napoli 2011. *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Liguori, Napoli 2002. Da segnalare la collana da me diretta presso l'editore Liguori dal titolo *Cinema e storia*, che inizia con l'omonimo titolo citato in precedenza. Il secondo volume è *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*, (2002). Il terzo *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, (2003). Entrambi i volumi sono da me curati. La collana è arrivata attualmente a 23 titoli e altri sono in programmazione. Si veda infine un altro volume da me curato in cui diversi autori affrontano l'argomento da ottiche diverse: *La storia sullo schermo. Il Novecento*, Pellegrini editore, Cosenza 2004.

² Si veda P. CAVALLO-L. GOGLIA-P. IACCIO, a cura di, *Cinema a passo romano - Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012.

si immagina che la storia millenaria dell'uomo aveva prodotto fino al fatidico 1895, quando i fratelli Lumière diedero il primo spettacolo-dimostrazione a Parigi. Quel treno che entra in stazione su uno schermo tremolante di un locale di divertimento, davanti a qualche decina di spettatori più sorpresi che impauriti, è diventato, di per sé, un documento storico nell'accezione più ampia possibile.

Il rapporto tra il cinema e la storia è ancor oggi molto più conflittuale e ambiguo di quanto non possa apparire a prima vista. Il cinema ha ritenuto di poter rappresentare la storia, o determinati fatti storici, fin dai propri albori. Fin dalle origini, infatti – o meglio – fin da quando si usavano i tanti e vari strumenti della visione, che precedettero la nascita del cinema vero e proprio, ha rappresentato spesso avvenimenti storici. Non è un caso che il primo film a soggetto prodotto in Italia prese spunto da un avvenimento storico. Si tratta di *La presa di Roma* del 1905 prodotto dalla “Manifattura Cinematografica” Alberini e Santoni. Da un bollettino dell'epoca, curato dalla stessa casa cinematografica a scopo illustrativo, ricaviamo altri interessanti particolari su questo lontanissimo film. Subito dopo il titolo vi è la dicitura “grande ricostruzione storica in sette quadri”. Segno evidente che, da parte dei realizzatori del film, si attribuiva molta importanza alla “storicità” della loro produzione. Anche il primo *kolossal* della cinematografia italiana, il famoso *Cabiria* diretto da Giovanni Pastrone nel 1914, era un film storico. “Visione storica del terzo secolo a.C.”, si poteva leggere sul libretto stampato dall'Itala film di Torino in occasione della prima. Che poi quella rappresentata, o – meglio – messa in scena, fosse una storia romanzata, tratta da un romanzo di Emilio Salgari, passava in secondo ordine. Dell'attendibilità della storia raccontata sullo schermo, se ne parlerà più avanti. Ciò che si vuol mettere in risalto è che queste opere fossero considerate dai loro autori e dal vasto pubblico che le andava a vedere, come opere storiche. D'altro canto, per i ricercatori odierni, tutti i film possono essere considerati “storici” e comunque sono un documento quanto mai interessante dell'epoca che li ha prodotti.

Fino ai giorni nostri i film “storici”, o ispirati ad avvenimenti storici, hanno continuato ad essere realizzati in Italia come all'estero. Ma, a ben guardare, il legame del cinema con la storia è assai più antico, radicato e complesso di quanto non si sia pensato, sia per l'arco temporale, sia per i paesi o le aree interessate, sia, infine, per le stesse radici. Una notevole quantità dei soggetti della “lanterna magica”, del “panorama”, del “diorama” e degli altri strumenti della visione che precedettero il cinematografo, era di argomento storico. Con l'introduzione della storia come oggetto di conoscenza, si introduce un discorso referenziale, costruito partendo dall'atto stesso della visione. La semplice azione del vedere è ormai esaurita: con l'immaginazione stiamo per passare all'atto del guardare. Eppure, malgrado lo straordinario patrimonio di memorie che il cinema – sia esso di carattere narrativo sia di carattere documentaristico, a lungo o a cortometraggio, del periodo del muto o del periodo del sonoro – rappresenta, gli storici, soprattutto dell'età contemporanea, faticano spesso a rendersi conto dell'importanza degli audiovisivi come fonte e come veicolo di “diffusione della conoscenza”, secondo una celebre affermazione di Roberto Rossellini. Invece la divulgazione della storia attraverso il cinema è di estremo interesse per lo storico perché rappresenta un documento di prima mano su come veniva interpretata la storia da parte di un autore, di una classe dirigente, di un regime politico. Un film come *Cabiria* non può essere considerato un documento attendibile di storia romana, ma è un documento preziosissimo per comprendere l'immaginario collettivo e le aspirazioni espansionistiche della società italiana subito dopo la conquista della Libia e alla vigilia della prima guerra mondiale. Basterà poi confrontarlo con *Scipione l'Africano*, kolossal autarchico dell'era fascista, diretto da Carmine Gallone nel 1937, per constatare come fosse mutata la rappresentazione di uno stesso periodo storico a distanza di pochi anni (e

non bisogna dimenticare – altro fertile filone di ricerca storica– il ruolo della censura, tradizionale compagno di strada del cinema). Con questo esempio si vuole introdurre la necessità di una doppia lettura che dobbiamo adoperare ogni volta che ci troviamo di fronte un film storico. La prima riguarda l'analisi dei contenuti dal punto di vista della fedeltà; la seconda, che spesso è più interessante e intrigante, si riferisce all'epoca in cui l'opera è stata prodotta, agli obiettivi degli autori (o dei finanziatori), alla percezione degli spettatori e all'influenza che un'opera ha esercitato su una determinata società. Il confronto tra il film di Pastrone e quello di Gallone deve essere esaminato anche secondo un'ottica che tenga conto del cambiamento di regime politico che si era avuto con l'avvento del fascismo. Se Pastrone nel 1913 aveva dovuto tenere conto *solo* di motivi artistici, spettacolari e commerciali, Gallone nel 1937 aveva dovuto adattarsi ad un vero e proprio progetto di autorappresentazione del fascismo attraverso la riscrittura cinematografica della storia romana. In questo caso il film, più che essere l'espressione della mentalità collettiva del periodo, è un documento di come i vertici politici avessero influito sull'autore per adattare il passato al presente, la Roma di Scipione a quella di Mussolini. Il film di Gallone, sia per quanto riguarda i risvolti ideologici, sia per il modo di rappresentarli, non sarebbe stato realizzato con quello stile, senza i cinegiornali LUCE che avevano diffuso per anni ossessivamente in Italia e nel mondo una immagine del duce e del suo regime. Storia e politica si confondevano e si sovrapponevano per confezionare un'opera che, più che rappresentare la storia romana, doveva esaltare la recente conquista fascista dell'Etiopia. E non fu curato solo il linguaggio diretto, ma fu allestita, con un abile gioco scenografico, una struttura sovradimensionata che riproduceva, non l'urbe frugale e spartana dell'epoca repubblicana, ma quella imperiale del secondo secolo dopo cristo.

La migliore dimostrazione, poi, di come lo strumento cinematografico sia stato capace di imprimere, nell'immaginario di tutto il mondo, una versione addomesticata di un avvenimento storico, è il filone *western*, che potremmo definire una variante del film "storico" americano e, allo stesso tempo, la quintessenza di un certo spirito nazionalista che si vuol far risalire all'epoca dei pionieri. La rappresentazione di un'America libera, democratica, proiettata verso un grande futuro è riflessa in una quantità di film di finzione che, come quelli storici e forse ancor di più di quelli storici, hanno sedimentato in diverse generazioni di pubblico un'immagine stereotipata. Ci riferiamo, in particolare, alla "questione indiana" che il cinema americano ha rappresentato fino agli anni sessanta del Novecento come un'epopea, una gloriosa conquista, una palestra di libertà e di affermazione individuale e collettiva dei valori più autentici di una giovane nazione in ascesa. Nella realtà, la soluzione del problema indiano non è stata altro che un brutale genocidio perpetrato da una società tecnologicamente più avanzata nei riguardi di popolazioni indigene, per la gran parte nomadi, originarie delle Americhe. La sostanziale compattezza dello stereotipo rappresentato e le giustificazioni morali della conquista nord-americana, non furono messe in discussione da poche opere più meditate e complesse, oltre che di livello artistico decisamente superiore alla media, come quelle dell'ultimo John Ford. In alcune, anche quando erano ispirate ad un'ideologia pacifista o – meglio – pacificatoria dei rapporti tra bianchi e uomini rossi, non c'è, e probabilmente non ci poteva essere per l'epoca e il clima politico in cui furono prodotte, alcun serio tentativo di penetrare nel mondo indigeno. Questa visione del cinema *western* è continuata fino agli anni sessanta quando cominciarono ad essere prodotti i primi film che mutarono il punto di vista e si posero chiaramente dalla parte degli indiani. Il cambiamento di ottica di fronte a questi problemi fu favorito dalle trasformazioni volute dalle riforme kennediane in tema di rapporti razziali, all'interno della società americana, che portarono ad una più matura riflessione intorno al primato della stirpe anglosassone rispetto a tutte le altre. Il resto lo fece il clima pro-

grammaticamente contestatario che scaturì dal '68. Inutile sottolineare che questa rappresentazione o autorappresentazione della società e della storia americana, non avrebbe potuto esistere, nell'un verso come nell'altro, senza il cinema.

Ad analoghe riflessioni si presta la rappresentazione del Risorgimento per l'Italia. Se vogliamo usare una chiave squisitamente storica, il Risorgimento viene ricostruito, e inevitabilmente "reinterpretato", attraverso l'ottica dei diversi periodi storici che si sono succeduti nel nostro paese: l'età giolittiana, il fascismo, la repubblica, il periodo critico degli anni sessanta e settanta, per arrivare fino ai giorni nostri con i due film di Martone (oltre a *Noi credevamo* anche quello sulla vita di Giacomo Leopardi, che è storico e "risorgimentale" non meno del primo). Si parte dal massimo dell'esaltazione post-risorgimentale, si prosegue con il massimo dell'uso strumentale della storia del passato per fini politici contingenti, nel caso del fascismo, si passa per i due film di Visconti, gramscianamente revisionisti (*Senso* e *Il Gattopardo*), che culminano idealmente con *Bronte*, di Florestano Vancini, una delle pagine più fosche e drammatiche su come si sia realizzato il Risorgimento nel Mezzogiorno, per arrivare alla riflessione, venata di attualità, dell'ultimo Martone³. Se dovessimo adoperare un metro di giudizio solo di carattere estetico, dovremmo considerare come una delle opere più pregevoli, e per molti versi, addirittura innovativa (certo realismo, uso del dialetto, il plurilinguismo, prevalenza degli esterni, ecc.), proprio *1860* di Blasetti, prodotta durante il ventennio (anche se si distacca alquanto dal resto della produzione "fascista"). Ma è il film di Florestano Vancini, *Bronte*, uscito nel 1973, ad essere emblematico della possibile contiguità tra lo storico e l'autore cinematografico⁴. Già dal titolo (*Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*), gli autori del film (tra cui Leonardo Sciascia) si pongono in un rapporto polemico con una visione tradizionale del Risorgimento e concentrano la loro attenzione su un episodio ignorato dell'impresa garibaldina. Infatti le fonti che hanno adoperato, più che quelle edite, sono gli atti di un processo che gli storici professionisti avevano fino ad allora trascurato. In questo caso, il regista e gli sceneggiatori, prima che essere dei cineasti, avevano dovuto calarsi nei panni dei ricercatori e hanno preceduto con le loro ricerche l'opera degli stessi storici di professione.

Esempi di come cinema e storia possano fondersi in maniera equilibrata al più alto livello sono *Il mondo nuovo* di Ettore Scola (1982) e *La prise du pouvoir par Louis XIV* (1966), di Roberto Rossellini. Il film di Scola riuscì a rendere, in poco più di due ore di racconto cinematografico, il punto di rottura e il cambiamento di clima che portò al disfacimento del potere della corona di Francia e dei "valori" su cui si era fondata, mentre *La prise du pouvoir par Louis XIV*, che rimane un modello sia dal punto di vista dell'arte cinematografica, sia da quello del film di carattere storico, ricostruì il momento in cui la monarchia francese getta le basi, materiali, politiche e culturali, del suo potere. I film di Scola e Rossellini, pur diversi per lo stile e il linguaggio che vengono adoperati, sono opere di grande interesse sia sotto il profilo della divulgazione, sia per certe intuizioni che, soprattutto nel caso di Scola, anticiparono svolte della stessa storiografia sulla rivoluzione francese.

Ma il cinema resta fondamentale anche quando riguarda un avvenimento storico ben preciso e localizzato, come le Quattro Giornate di Napoli del 1943, la cui memoria è stata tramandata, non da immagini "reali" di documentari cinematografici o da foto degli av-

³ IACCIO, *Il Risorgimento nel cinema italiano*, in *Antologia di cinema e storia*, cit., pp. 259-292.

⁴ IACCIO, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*, cit.. Il testo contiene saggi critici di vari autori e le diverse sceneggiature, curate dallo stesso regista, che portarono alla realizzazione del film.

venimenti, ma dal cinema narrativo o di “finzione”. Anche qui si assiste ad un apparente paradosso perché, nell’immaginario collettivo dei napoletani, e anche di tutti gli italiani, l’evento storico è legato visivamente non al sobrio e “realistico” *O’ sole mio*, girato nel 1945 a ridosso degli avvenimenti da Giacomo Gentilomo, come sarebbe lecito attendersi, ma al film di Nanni Loy, realizzato successivamente con uno stile volutamente epico e “popolare” negli anni sessanta. È un particolare che la dice lunga sulla capacità di fascinazione del cinema e sullo specialissimo rapporto che intercorre tra un mezzo di comunicazione come il cinema di finzione e le varie epoche storiche. Del resto, per rimanere alla seconda guerra mondiale e alla Resistenza, non vi è alcun dubbio che le immagini più pregnanti ed emozionanti di quel periodo sono ancora riferite al cinema di finzione e al particolare filone che proprio sulle macerie e dalle macerie del conflitto prese la sua linfa stilistica e morale: il neorealismo. Nessun altro documento “storico” ci restituisce la drammaticità e l’intensità della guerra come i capolavori di Roberto Rossellini *Roma città aperta* e *Paisà*, rispettivamente del ’45 e del ’46, divenuti fonti per eccellenza di un periodo determinante della storia nazionale e, per estensione, vere e proprie “icone” visive della seconda guerra mondiale (non meno della *Guernica* di Picasso per la guerra di Spagna). Col neorealismo si verifica una sorta di cortocircuito tra la storia e il cinema. Fino ad allora la storia rappresentata al cinema era la storia passata, più o meno vicina o lontana, più o meno fedele o romanzata. Col neorealismo, come mai prima di allora e come mai dopo di allora, la storia è il presente, il fatto che accade sotto i nostri occhi, il “reale”. E’ il presente che diventa storia nel momento in cui una macchina da presa riprende l’umanità sconvolta dalla guerra, la fame, la miseria, un mondo distrutto. Si annullano i confini tra documentario e “finzione” (le virgolette sono d’obbligo). Non ci sono più gli attori di una volta diplomati nelle accademie d’arte drammatica. Gli attori sono i superstiti di quella umanità disperata: il combattente, lo scugnizzo, la donna che insegue il camion dei tedeschi, il soldato sbandato, la famiglia di pescatori che dà asilo ai militari americani dietro le linee, il civile che imbraccia le armi, il borsaro nero, il popolo che mai aveva avuto la sorte di assurgere a protagonista di un’opera cinematografica, insomma l’umanità più vera che sia mai stata filmata da una macchina da presa. La scenografia non è più quella ricostruita nei teatri di posa, ma le macerie dei bombardamenti, le strade sterminate, i muri sbrecciati, i poveri oggetti della vita quotidiana che mai più scenografo saprà rendere con uguale crudezza. Le luci che illuminano questa tragedia non sono ricavate da attrezzi potenti e sofisticati dei set cinematografici, ma dal sole che si cala sul reale e che non riesce a penetrare in quel groviglio di grotte e tuguri in cui si conclude l’episodio napoletano di *Paisà* perché è un inferno più nero della pece che nemmeno il sergente americano osa varcare. Il realismo non racconta la storia: è *storia*, oltre che una forma artistica di altissimo livello.

Fino ad ora si è cercato di mettere in risalto l’importanza delle immagini come fonte storica, fino ad arrivare il picco eccezionale e irripetibile della stagione neorealista. D’altra parte dobbiamo anche considerare l’estremo opposto e quella che si può definire l’ambiguità insita in ogni immagine cinematografica. In questa analisi deve prevalere il nostro spirito critico. Le immagini, come ogni altra fonte storica, non devono essere un feticcio. Sono uno strumento che ci può avvicinare alla realtà e può aiutarci ad avere un rapporto più diretto e completo con la storia. Soprattutto, parlando dal punto di vista dello storico, dobbiamo essere consapevoli che non esiste un genere cinematografico completamente oggettivo; come non esiste una formula privilegiata di lettura delle immagini che escluda un margine, seppur minimo, di errore. Ma anche se disponessimo di uno strumento o di un metodo assolutamente infallibili, non avremmo la certezza di riuscire a cogliere la verità storica dell’avvenimento rappresentato. Per fare un esempio di questo assunto,

che può sembrare paradossale, riferirò un episodio storico preciso, venuto alla ribalta in seguito alle trasmissioni della RAI in cui sono stati proposti i filmati di Combat film. Uno dei documentari riguardava lo sbarco alleato nell'isola di Pantelleria nel giugno del 1943. Come è noto, l'avamposto italiano nel Mediterraneo si arrese dopo oltre un mese di intensissimi bombardamenti che ne fiaccarono la resistenza. Fu una sorta di prova generale in vista del successivo sbarco in Sicilia e gli attaccanti non lesinarono gli sforzi e soprattutto le bombe. Tuttavia, le vittime tra gli Italiani, sia civili che militari, furono relativamente poche, sia perché l'isola disponeva di rifugi sufficienti, sia perché gli Alleati si concentrarono su obiettivi militari: l'aeroporto e le batterie costiere. L'antico borgo dell'isola, non essendo un obiettivo militare, rimase in piedi, nonostante qualche squarcio provocato dalle bombe in alcuni edifici. Pochi giorni dopo, quando gli abitanti poterono far ritorno alle loro case, trovarono solo un cumulo di macerie. Secondo una voce che circolò tra la gente del posto, il paese era stato distrutto dopo e non prima dello sbarco. La circostanza venne però negata dagli Alleati che, anzi, sfruttarono propagandisticamente l'effetto della loro vittoria attraverso i cinegiornali (Pantelleria era il primo lembo d'Europa ad essere occupato dalle loro armate). Le stesse distruzioni furono anche riprodotte nei volantini che vennero lanciati su Milano e Torino come monito per gli abitanti per indurli ad arrendersi. Ma in alcuni filmati della stessa Combat film, girati subito dopo lo sbarco, si può vedere chiaramente che il borgo è in condizioni ben diverse da come lo trovarono gli abitanti al loro ritorno (in questi spezzoni lo scopo degli operatori era quello di riprendere i reparti alleati che sbarcavano; ma sullo sfondo è fissata la testimonianza filmata delle costruzioni intatte e non delle macerie). Sono immagini rimaste fino a tempi recenti inedite; solo una parte di esse fu utilizzata per il montaggio dei cinegiornali di guerra alleati.

Come e quando avvenne la distruzione? Senza dubbio gli edifici furono fatti saltare dopo che la popolazione era stata evacuata nell'imminenza dello sbarco. Ma anche se il borgo rimase disabitato per qualche giorno, alcuni testimoni riuscirono a vederne la distruzione. Più di uno, ancora oggi, è in grado di testimoniare che l'abbattimento delle case di Pantelleria fu opera di genieri dell'esercito alleato dopo lo sbarco, non del bombardamento che lo aveva preceduto. Un testimone riferisce addirittura di una sorta di bombardamento simulato, a beneficio dei cineoperatori alleati (gli aerei scendevano in picchiata sganciando sacchi di sabbia, ma le case saltavano in aria ad opera delle cariche di tritolo). A parte i testimoni oculari, anche al giorno d'oggi è possibile verificare le tracce materiali di questa versione. Se le case del borgo e gli edifici pubblici intorno alla piazza principale risultarono completamente distrutti, l'unica costruzione a rimanere in piedi, seppur danneggiata, fu l'antico castello aragonese che domina il porto. Le sue solide mura in blocchi di pietra lavica presentano tuttora squarci all'interno e alla base delle fondamenta e non all'esterno, segno tangibile che anche sul monumento furono impiegate cariche di tritolo, ancorché insufficienti, e non le bombe degli aerei. Fino ad oggi ha prevalso, come verità storica, la versione ufficiale degli Alleati, confermata da immagini documentaristiche che allora fecero il giro del mondo. E, a rigor di logica, non si può nemmeno parlare di "falso" cinegiornalistico, perché le immagini riprendono "vere" macerie del "vero" borgo di Pantelleria. Il documentario è quindi assolutamente reale e realistico; solo che c'è un trucco all'origine: le distruzioni vennero provocate ad arte dopo l'avvenimento e usate per confezionare la versione voluta dalla propaganda di guerra. In questo caso ci troviamo di fronte non ad una manipolazione delle immagini, ma una manipolazione della realtà storica. Per ironia della sorte, il trucco è venuto alla luce, e lo si è potuto confutare, proprio prendendo spunto da altre immagini, presentate dalla RAI nel corso della trasmissione di Combat film, riprese da quegli stessi operatori che avevano consentito di confezionare la versione "falsa" del bombardamento totale.

Ciò non toglie che il genere documentaristico abbia spesso assunto un valore scientifico di insostituibile documento storico, come è accaduto per il filone di documentari incentrati sulla ricerca delle realtà meridionali prima che il Mezzogiorno d'Italia fosse sconvolto dai grandi cambiamenti del boom economico. Fondamentale in questo settore troppo spesso trascurato dalla cultura italiana, è l'opera di autori come Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Cacilia Mangini e altri, attenta alla realtà del Sud e alle trasformazioni che essa subisce nel giro di pochissimi anni. Si tratta di una produzione di qualità che presentava stretti contatti con la corrente neorealista per una serie di affinità di carattere ideologico e anche di stile. Affinità che furono accentuate da un travaso dall'un campo all'altro di registi, ma anche di sceneggiatori e di ricercatori. Una simile circostanza, unita a una sostanziale concordanza nella scelta dei soggetti, nel modo di trattarli e una serie di altri fattori di carattere sociale e politico, contribuirono a formare una visione comune della realtà italiana tra i registi neorealisti e i documentaristi di questa tendenza. Del resto, proprio Rossellini, negli ultimi anni della sua vita, si dedicò con passione alla ricostruzione di avvenimenti storici attraverso lo strumento cinematografico e televisivo⁵. Ma fu soprattutto uno dei pochi che si pose seriamente il problema metodologico della trasmissione del sapere attraverso gli audiovisivi. Gli interessi di Rossellini non erano volti solo al settore storico, ma avevano un afflato universalistico, sia nei riguardi degli argomenti, sia nei riguardi di coloro che dovevano usufruirne. In questo progetto, così avanzato, troviamo quella stessa tensione che spinse Rossellini a sperimentare e inventare il filone neorealista dell'immediato dopoguerra. Negli ultimi anni il suo scopo principale era di riuscire a trovare la chiave giusta per una sorta di educazione totale. Ciò che lo affascinava era la possibilità di dare, per la prima volta, una visione complessiva della storia e del sapere sfruttando tutti gli strumenti audiovisivi e le innovazioni tecnologiche. In questo ambito la nostra civiltà delle immagini ha sempre trovato insormontabili difficoltà a raccontare se stessa. Come abbiamo visto, il cinema documentaristico e quello di finzione hanno avuto, in determinati frangenti, la capacità di ricostruire e interpretare alcuni avvenimenti storici, ma difficilmente hanno avuto la capacità di descrivere la storia con grandi affreschi epocali, almeno fino ad un'epoca relativamente recente quando le innovazioni tecnologiche, a cominciare dalla diffusione dell'home-video, hanno contribuito a rimuovere molti ostacoli di natura tecnica legati alla fase della produzione e a quella della distribuzione, consentendo, da un lato, di ottenere prodotti di elevata qualità e, dall'altro, di allargare a sufficienza il mercato reale e potenziale di queste opere di carattere essenzialmente divulgativo. Una svolta in questo settore è stata la monumentale *Storia d'Italia del XX secolo* dell'Istituto LUCE. A proposito di questa impresa di grandissimo rilievo storico e cinematografico, è interessante notare come uno degli autori, lo storico Pietro Scoppola, precisi che fare storia con le immagini significa interpretare l'immagine, al pari di qualsiasi altro documento, e uscire dall'illusione che l'immagine del passato sia tutto il passato, mentre è soltanto un pezzo, un frammento, una scheggia. Per questo è importante integrare parola scritta e immagine ripercorrendo così la storia in maniera nuova e, se si vuole, anche divertente, curiosa e suggestiva.

Negli ultimi anni, internet e gli altri strumenti di diffusione di notizie, hanno rivoluzionato il nostro rapporto con le immagini e il mondo che ci circonda. In particolare questa rivoluzione ha portato, per la prima volta nella storia dell'uomo, ad una abnorme prevalenza del presente rispetto al passato, recente o remoto che sia. Paradossalmente, l'eccesso e l'invadenza della rete e dei social, più che avvicinarci alla storia, ha finito per precipitare l'umanità nel suo opposto: la dittatura del presente, col rischio di formare ge-

⁵ P. IACCIO, *Rossellini. Dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, Liguori editore, Napoli 2006.

nerazioni di giovani senza memoria e quindi senza radici. Questa novità ha cambiato il rapporto tra la storia e le immagini, almeno nei termini in cui questa relazione si era sviluppata fino a tempi recenti, fornendo ampia materia di riflessione e di analisi per i teorici del presente e del futuro.

Per concludere da dove si è iniziato a trattare il tema in queste note, poniamoci una domanda: è possibile narrare la storia attraverso le immagini? La risposta sembrerebbe ovvia, ma nella pratica – come si è visto – la cosa risulta assai meno facile di quanto si possa pensare. Oggi non meno di ieri. Sul versante metodologico, è certo che nella ricerca storica odierna, il cinema e le altre espressioni di massa del Novecento, vengono sempre più spesso utilizzati come luogo della memoria della società contemporanea, aprendo ampi squarci alle immense potenzialità della rete informatica. Sul versante del cinema di finzione, con particolare riferimento alla situazione italiana, malgrado i potenti affreschi offerti di recente da pellicole come *Gomorra*, *Il divo* o *La grande bellezza*, non è stata ancora realizzata l'opera cinematografica, a giudizio di chi scrive, in grado di rappresentare in maniera esaustiva e lucida la complessità dell'Italia di oggi.