

Andrea Sani

Lo specchio della storia

Il grande cinema
di ambientazione storica

anteprima

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2019

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675601-5

Indice

Introduzione	
Le tre funzioni del cinema storico	11
1. Gli “ingredienti” del cinema storico	11
2. Il cinema storico come forma di scrittura del passato	13
3. Il cinema storico come fonte storica	17
4. Il cinema storico come agente di storia	18

PARTE I ANTICHITÀ

Capitolo 1	
Nascita, declino e trasformazione del <i>peplum</i>	23
1.1. I <i>kolossal</i> sull'antichità	23
1.2. Le età del <i>peplum</i>	25
1.3. Il capolavoro: <i>Ben-Hur</i> di W. Wyler	28
1.4. Una memorabile corsa dei carri	30
1.5. I <i>kolossal</i> degli anni Sessanta: <i>La caduta dell'Impero romano</i>	32
1.6. Morte e rinascita del <i>peplum</i> : <i>Il gladiatore</i> di R. Scott	35
1.7. L'Antichità ritrovata	38
Capitolo 2	
La Roma dei <i>kolossal</i> : <i>Spartacus</i> di Stanley Kubrick	41
2.1. <i>Spartacus</i> da A. Mann a S. Kubrick	41
2.2. L'eroe della libertà	42
2.3. Verità e finzione	44
2.4. Storia romana e lotta di classe	46

2.5. Liste di proscrizione e maccartismo	49
2.6. Nel segno di Stanley Kubrick	50

PARTE II MEDIOEVO

Capitolo 3

Cinema e cavalleria: <i>El Cid</i> e <i>Il principe guerriero</i>	55
3.1. La figura del cavaliere	55
3.2. I cavalieri di Hollywood	57
3.3. <i>El Cid</i>	59
3.4. <i>Il Principe guerriero</i>	62

Capitolo 4

Il Medioevo smitizzato: <i>Il Leone d'inverno</i> e <i>Robin e Marian</i>	65
4.1. Enrico II Plantageneto	65
4.2. <i>Il Leone d'inverno</i>	67
4.3. Il mito di Robin Hood	69
4.4. <i>Robin e Marian</i>	70

Capitolo 5

Il ritorno dei cavalieri: <i>Braveheart - Cuore impavido</i>	73
5.1. I cavalieri stellari	73
5.2. William Wallace	75
5.3. Cuore Impavido	76
5.4. Robert Bruce re di Scozia	78

Capitolo 6

Le crociate secondo Ridley Scott	81
6.1. La caduta di Gerusalemme	81
6.2. <i>Kingdom of Heaven</i>	82
6.3. Lo schematismo ideologico di Ridley Scott	84
6.4. Gli anacronismi del film	86
6.5. La potenza visionaria delle battaglie	88
6.6. La magnanimità di Saladino	89

PARTE III
ETÀ MODERNA

Capitolo 7

Lo scisma d'Inghilterra: <i>Un uomo per tutte le stagioni</i>	95
7.1. La Riforma in Inghilterra	95
7.2. <i>Un uomo per tutte le stagioni</i>	97
7.3. La gerarchia dei valori	99
7.4. Imprecisioni storiche	101

Capitolo 8

L'antisemitismo nella Venezia del XVI secolo: <i>Il mercante di Venezia</i>	103
8.1. Aggiornare Shakespeare?	103
8.2. Il dramma della vendetta	105
8.3. Tra Venezia e Belmonte	106
8.4. Il punto di vista di Shakespeare (e di Radford)	108

Capitolo 9

<i>Barry Lyndon</i> e il Settecento secondo S. Kubrick	111
9.1. Ascesa e caduta di un avventuriero	111
9.2. Una visione tragica della storia	112
9.3. La "filosofia" di Stanley Kubrick	115
9.4. L'impassibilità dello sguardo	117

Capitolo 10

Il cinema e la Rivoluzione francese: <i>Il Mondo nuovo e Danton</i>	119
10.1. Il cinema controrivoluzionario	119
10.2. <i>Il mondo nuovo</i> di Ettore Scola	120
10.3. La microstoria	122
10.4. <i>Danton</i> di Andrzej Wajda	124
10.5. Robespierre <i>versus</i> Danton	125

PARTE IV
OTTOCENTO

Capitolo 11

Master & Commander: Sfida ai confini del mare
e le battaglie navali napoleoniche 131

- 11.1. Il cinema antinapoleonico 131
- 11.2. Francia contro Inghilterra 132
- 11.3. La supremazia navale inglese 135
- 11.4. Due personalità a confronto 136
- 11.5. Tra disciplina e umanità 139

Capitolo 12

Il valore storico del cinema western: *Soldati a cavallo*
e *Il Grande Sentiero* 141

- 12.1. Il Far West fra storia e mito 141
- 12.2. L'incursione del colonnello Marlowe 142
- 12.3. Un punto di vista *super partes* 144
- 12.4. Autunno cheyenne 146
- 12.5. Genocidio 148
- 12.6. Dalla parte degli indiani 150

Capitolo 13

Un film maledetto di M. Cimino: *I cancelli del cielo* 153

- 13.1. Un regista reazionario? 153
- 13.2. The Johnson County War 155
- 13.3. La crisi dell'*American dream* 157
- 13.4. Storia di un fallimento 159
- 13.5. Un capolavoro del western 160

Capitolo 14

Il Risorgimento come rivoluzione mancata:
Il Gattopardo 163

- 14.1. Cinema italiano e Risorgimento 163
- 14.2. *Il Gattopardo* di Luchino Visconti 165
- 14.3. Il gattopardismo 166
- 14.4. Il dibattito storiografico sul Risorgimento 168
- 14.5. Le due anime di Luchino Visconti 170

PARTE V
NOVECENTO

Capitolo 15

La Prima guerra mondiale sul fronte franco-tedesco:

<i>Orizzonti di gloria</i>	175
15.1. Il Formicaio	175
15.2. Una partita a scacchi	177
15.3. Antimilitarismo kubrickiano	179
15.4. Un film “agente di storia”	181

Capitolo 16

La storia d'Italia secondo la “commedia all'italiana”:

da <i>La Grande guerra a Tutti a casa</i>	183
16.1. Il neorealismo e la commedia all'italiana	183
16.2. <i>La Grande Guerra</i>	184
16.3. <i>La marcia su Roma</i>	186
16.4. <i>Tutti a casa</i>	188

Capitolo 17

La Seconda guerra mondiale e i prigionieri di guerra:

<i>Il ponte sul fiume Kwai</i>	191
17.1. La Ferrovia della Morte	191
17.2. L'irriducibile colonnello Nicholson	192
17.3. Due civiltà a confronto	194
17.4. Un <i>kolossal</i> d'autore	196

Capitolo 18

L'immagine del nazismo nei disegni animati
di Walt Disney

18.1. La produzione disneyana per il Canada	199
18.2. <i>Propaganda and Entertainment</i>	202
18.3. <i>The New Spirit</i> e <i>The Spirit of '43</i>	203
18.4. <i>Der Fuehrer's Face</i> , <i>Education For Death</i> , <i>Reason and Emotion</i> e <i>Chicken Little</i>	205

Capitolo 19

Il totalitarismo: <i>Hannah Arendt</i> e <i>Le vite degli altri</i>	211
19.1. I regimi totalitari	211
19.2. <i>Hannah Arendt</i> di Margarethe von Trotta	212
19.3. La Repubblica Democratica Tedesca come sistema totalitario	214
19.4. <i>Le vite degli altri</i> di Florian Henckel von Donnersmarck	215

Capitolo 20

Gli USA e la guerra del Vietnam: <i>Il Cacciatore</i> e <i>Apocalypse Now</i>	219
20.1. La Guerra del Vietnam	219
20.2. I Viet-movies	220
20.3. <i>Il Cacciatore</i>	223
20.4. <i>La roulette russa</i>	225
20.5. <i>Apocalypse Now</i>	227
20.6. <i>Hearth of Darkness</i>	230
20.7. Un film antimilitarista	232
20.8. Da <i>Apocalypse Now Redux</i> ad <i>Apocalypse Now Final Cut</i>	234

Appendice

Schede dei principali film storici	237
------------------------------------	-----

Bibliografia	287
--------------	-----

Introduzione

Le tre funzioni del cinema storico

1. Gli “ingredienti” del cinema storico

Che cos'è un film storico? Quali sono le caratteristiche che contraddistinguono questo genere di pellicole?

Molti ritengono che il cinema storico sia sinonimo di *kolossal*, cioè di film epico, dal notevole impatto spettacolare. E in effetti, assai spesso le pellicole storiche esibiscono la suggestione del grande spettacolo, segnalandosi per un cast di rilievo, per le scene di massa e per le scenografie grandiose. A tale riguardo, si pensi, per esempio, alla parata di attori in *Spartacus* (1960) di Stanley Kubrick, o agli eserciti in battaglia di *Giovanna D'Arco (Jeanne D'Arc)* (1999) di Luc Besson o alla ricostruzione di Gerusalemme in *Le Crociate (Kingdom of Heaven)* (2005) di Ridley Scott. Ma l'ambito del cinema storico non comprende solo i *kolossal*: in questo genere cinematografico rientrano anche le pellicole “militanti”, cioè di impegno politico, la biografia di personaggi illustri e la ricostruzione di eventi significativi vissuti attraverso il punto di vista di gente qualunque.

Denominatore comune ai film storici – *kolossal* e non – è il riferimento a un'epoca ben precisa, magari specificata da una scritta esplicativa prima dei titoli di testa, o da una voce fuori campo. Su questo sfondo di realtà si muovono i protagonisti, che possono essere storici anch'essi – sia pure presentati liberamente – oppure d'invenzione. Non è raro nemmeno l'intrecciarsi di vicende e di figure propriamente storiche con altre che sono frutto della fantasia dello sceneggiatore.

Insomma, anche per questa categoria di film vale la definizione fornita da Alessandro Manzoni per il romanzo storico: si tratta, in entrambi i casi, di “componenti misti di storia e di invenzione”, dal titolo di un suo scritto del 1845. È difficile, infatti, che il rispet-

to per la verità effettuale induca gli autori di un film storico a non introdurre aspetti avventurosi, quando non addirittura leggendari, in un episodio o in una vicenda umana. Registi e sceneggiatori, per rafforzare l'interesse degli spettatori e rendere meno pesanti i passaggi storici più complessi, si servono anche della rappresentazione dei sentimenti che danno spessore ai vari personaggi. A tale proposito, il grande regista di film epici Cecil Blount DeMille dichiara: "Il dovere dello storico è di fornire un resoconto esatto dei fatti conosciuti e provati. Il dovere di ogni drammaturgo è di colmare le lacune tra questi fatti" (citato da M. Ferro, in *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, éditions du Chêne, 2003, p. 18).

Gli aspetti romanzeschi e psicologici introdotti nella trama consistono spesso in una storia d'amore, come nel *kolossal* *La caduta dell'Impero romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) di Anthony Mann, o in una storia di vendetta, come nel *Patriota* (*The Patriot*, 2000) di Roland Emmerich, con Mel Gibson, dedicato alla guerra d'indipendenza americana (1775-1783). Gli autori più sensibili al cinema d'idee che a quello d'azione, ricavano drammaticità anche dal dibattito ideologico che si può sviluppare fra pensatori e istituzioni – vedi, per esempio *Un uomo per tutte le stagioni* (*A Man for All Seasons*, 1966) di Fred Zinnemann – o dallo scontro fra uomini politici, come succede in *Danton* (1980) di Andrzej Wajda, sul periodo più sanguinoso della Rivoluzione francese.

Resta il fatto che le pellicole storiche sono principalmente opere di affabulazione, che, in quanto tali, vertono più sul "verosimile" che sul "vero", che è invece oggetto della storiografia. Eppure anche questo genere di cinema può rivestire un particolare interesse per gli storici.

In realtà, l'utilizzo della produzione filmica a scopi storiografici è ormai un dato acquisito dopo le riflessioni della "scuola" francese delle *Annales* sull'ampliamento del campo dei documenti ammissibili per la ricerca storica. Com'è noto, la rivista storica *Les Annales*, fondata nel 1929 da Marc Bloch e da Lucien Febvre, rinnova la ricerca, trascurando la storia politica e quella delle grandi date, per privilegiare i fenomeni di lunga durata e gli avvenimenti in apparenza marginali, che al contrario rivelano le sottostanti strutture. Inoltre, gli storici delle *Annales* si servono per le loro indagini di

molteplici discipline, come l'economia, la geografia, la sociologia, l'antropologia, la critica letteraria e della comunicazione.

Sono appunto due storici francesi, Marc Ferro e Pierre Sorlin, che sin dagli anni Settanta del Novecento sottolineano la necessità di studiare i rapporti tra il cinema e la storia. Mentre, in un primo tempo, la storiografia anglosassone qualifica come possibile fonte complementare soltanto la produzione di documentari, Ferro e Sorlin estendono la funzione di documenti storici anche ai film di finzione. Una simile tesi è poi accolta anche da moltissimi altri studiosi. Per esempio, Robert A. Rosenstone dichiara che il film storico è “uno strumento legittimo per fare storia, cioè per rappresentare, interpretare, sviluppare una riflessione e produrre un significato” (R. A. Rosenstone (ed.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton, N. J., 1995, p. 3).

Com'è noto, secondo Ferro e Sorlin un film a sfondo storico può essere considerato da tre diversi punti di vista: come un tipo di scrittura del passato; come fonte per conoscere la storia del periodo in cui il film è stato prodotto e, infine, come agente di storia, cioè come protagonista esso stesso di eventi storici. La prima funzione concerne più che altro la pratica didattica, e cioè l'insegnamento della storia. Le altre due, invece, riguardano la storia intesa come ricerca specialistica.

2. Il cinema storico come forma di scrittura del passato

Così come un romanzo storico, anche il cinema in costume è uno strumento per ricostruire un'epoca o la vita di un personaggio da un certo punto di vista. I film storici, però, a differenza delle opere letterarie, si servono non solo delle parole, ma anche delle immagini in movimento, del sonoro e della musica, e cioè di tutte le modalità che sono offerte dal mezzo cinematografico.

È ovvio che un film storico di finzione non è – né potrebbe esserlo – una *fonte* per ciò che fa vedere e per ciò che racconta. Anche quando la narrazione filmica è fedele ai documenti di un'epoca, in realtà ricostruisce buona parte di quello che mostra con i suoi fotogrammi. Una pellicola è inoltre influenzata dalla personalità del

regista, dall'ideologia dominante e dalle esigenze economiche dei produttori. Ciò non toglie che i film storici rappresentano una forma di scrittura del passato attraverso il suono e le immagini capace di grande coinvolgimento emotivo. Da questa angolazione, il cinema svolge oggi, nell'età dei mass-media, il ruolo che un tempo era assolto dalle saghe e dalle leggende narrate dai cantastorie o dalla letteratura.

Naturalmente, riguardo a tale ruolo del cinema storico, inteso come racconto del passato, bisogna distinguere due tipi fondamentali di pellicole. Da una parte, ci sono i film nei quali la storia è semplicemente una cornice, come accade nei *kolossal* tipo *Ben-Hur* (1959) di William Wyler o *Il gladiatore* (*Gladiator*, 2000) di Ridley Scott che, pur essendo delle notevoli opere di intrattenimento, non servono certo a capire il passato, poiché le vicende descritte nelle loro immagini sono completamente deformate a scopo narrativo, i costumi risultano del tutto inventati, ecc.

Dall'altro lato, si segnalano, invece, i film nei quali la storia è davvero l'oggetto principale della narrazione, come, per esempio, *Barry Lyndon* (1975) di Stanley Kubrick, capolavoro sul Settecento inglese, o *Il mondo nuovo* (1982) di Ettore Scola, dedicato alla fuga del re di Francia Luigi XVI di Borbone (1754-1793) nel 1791. Tra i film di quest'ultimo tipo, ve ne sono alcuni che contribuiscono a illuminare certi fenomeni storici in modo particolarmente creativo. "Il regista italiano Luchino Visconti, per esempio – scrive Marc Ferro – nel film *La caduta degli dei* (1969), offre una via regia a chi vuole comprendere la penetrazione del nazismo nell'alta borghesia tedesca" (M. Ferro, *Cinéma et Histoire. Nouvelle édition refondue*, Parigi, Gallimard, 1993, p. 221).

Tuttavia, anche i film che non risultano filologicamente corretti possono costituire un mezzo utile per attivare la curiosità del pubblico su una determinata epoca storica, su un avvenimento del passato o su un celebre personaggio. Con l'aiuto del cinema, eventi remoti riemergono dalla polvere, pronti a raccogliere le proiezioni fantastiche dell'uomo contemporaneo e a fargli rivivere, in virtù dell'immedesimazione che si verifica durante l'esperienza cinematografica, ideali e vicende ormai tramontati da secoli.

Il film storico, se ben fatto, è in grado di svolgere un'importante

funzione perché è capace di trasferire gli spettatori in mondi ormai perduti attraverso i grandi mezzi di cui può disporre, quali la ricostruzione degli ambienti e delle scene di massa. Tanto più che oggi la sperimentazione digitale ha reso possibile la visualizzazione di immagini grandiose di assoluto realismo, come, per esempio, le sequenze delle battaglie che, grazie agli odierni effetti speciali, possono riprodurre il numero esatto dei combattenti dell'epoca. Le pellicole di questo genere riescono a rendere visibile e concreto ciò che altrimenti sarebbe soltanto immaginabile; grazie ad esse, il passato può sembrare meno estraneo, e si arricchisce di suggestioni che coinvolgono sia la sfera cognitiva, sia quella emotiva del pubblico.

L'immagine di un film, per la sua forza impressionista, è capace di rimanere a lungo incisa nella memoria, molto più delle parole. Per esempio, la straordinaria scena della battaglia di Gaugamela del 331 a.C. fra Alessandro Magno (356-323 a.C.) e i persiani, sebbene sia contenuta in un film poco riuscito come *Alexander* (2004) di Oliver Stone, è una delle più emozionanti rappresentazioni di un combattimento dell'antichità, e di certo resta impressa nell'immaginario molto più di un nome e di una data letti su un libro.

Spesso gli storici "bacchettano" i registi e gli sceneggiatori dei film storici per gli anacronismi che sono piuttosto diffusi in questo genere di pellicole, accusandoli di "tradire" la storia. Tuttavia, c'è chi sostiene che gli errori commessi nei *kolossal* – che Marc Ferro considera alla stregua di *lapsus* freudiani – possono essere sfruttati addirittura a scopo didattico. Quando gli anacronismi non sono così macroscopici come il legionario con l'orologio al polso di *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, la "caccia all'errore" è un esercizio stimolante che abitua alla "distanza" critica rispetto alle immagini di un film, e che suscita discussioni e ricerche storiche non banali per una corretta ricostruzione di ciò che lo schermo ha invece falsato. Non è facile accorgersi, per esempio, che i protagonisti dei film *La regina Cristina* (*Queen Christina*, 1933) di Rouben Mamoulian, dedicato a Cristina Vasa di Svezia (1632-1654), o *Cleopatra* (1963) di Joseph L. Mankiewicz sulla regina d'Egitto (51-30 a.C.), non possono mangiare uva quale che sia la stagione, e trovandosi in aree o in secoli che non conoscono l'uva da tavola, ma soltanto quella da vino. E bisogna possedere adeguate conoscenze storiche

per accorgersi che in *El Cid* (1961) non dovrebbero comparire i vetri piani alle finestre, dato che la casa medioevale non aveva vetri ma *impannate*, cioè tele bianche cerate.

A parte gli errori involontari di questo tipo, ci sono poi, nei film storici, le cosiddette “varianti”, cioè le modifiche consapevoli dei dati della storia compiute dagli sceneggiatori e dai registi a scopo narrativo. Secondo Luisa e Laura Cotta Ramosino e Cristiano Dognati, ricercatori di linguistica e di storia antica e autori del volume *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood* (Milano, Bruno Mondadori, 2004), le varianti sono giustificabili se possono contribuire a veicolare un messaggio per il pubblico di oggi. Riferendosi alle vistose mistificazioni storiche contenute nel film *Il gladiatore* di R. Scott, i tre studiosi affermano: “Se in una sceneggiatura la storia, come diceva Aristotele, è più importante della Storia e la caratterizzazione dei personaggi più rilevante della loro eventuale corrispondenza agli individui reali, allora la storia può essere liberamente riscritta, *deve* esserlo per tornare a parlare agli spettatori di oggi” (L. e L. Cotta Ramosino e C. Dognati, *op. cit.*, pp. 148-149).

Naturalmente, chi utilizza i film storici a scopo didattico, ha l'obbligo di evidenziare tali varianti, perché gli spettatori non credano che Marco Aurelio (121-180 d.C.) sia stato davvero ucciso dal figlio Commodo (161-192 d.C.), come accade nel film di Ridley Scott!

Un caso estremo di variante è contenuto nella pellicola di Quentin Tarantino *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009), che inizia come un consueto film di guerra sulla Francia occupata dai tedeschi nel 1940, ma nello strepitoso finale manca sfacciatamente di rispetto per la storia. Infatti, Tarantino immagina che Adolf Hitler (1889-1945) e tutti i gerarchi nazisti siano uccisi in un cinema parigino dalla proprietaria della sala e dal commando del tenente Aldo Raine (Brad Pitt), a dimostrazione del potere demiurgico del cinematografico, che può creare degli universi possibili in cui gli eventi si svolgono in modo molto diverso rispetto a quelli realmente accaduti nel nostro mondo. Può anche darsi che il (voluto) errore ortografico del titolo (“*basterds*” anziché “*bastards*”), indirettamente, alluda proprio all'intenzionale anacronismo del film...

3. Il cinema storico come fonte storica

L'importanza dei film storici non si esaurisce nella funzione divulgativa di strumento per raccontare il passato. Le pellicole di questo genere cinematografico possono anche essere considerate come una fonte significativa per conoscere la storia del periodo in cui tali opere sono state prodotte, quali documenti d'epoca, che sono così offerti all'analisi dello storico di professione.

A dire il vero, tutta la produzione filmica, e non solo il cinema storico, costituisce una testimonianza significativa della società a essa contemporanea, storicamente individuata nei suoi caratteri materiali e spirituali. Il cinema è addirittura il documento storico più tipico del Novecento, che, non a caso, è considerato il secolo delle immagini in movimento. Questo ruolo di testimonianza sociologica, comunque, se è proprio di tutti i film, è svolto in maniera più accentuata proprio dal cinema storico, perché le pellicole in costume esercitano spesso una funzione di propaganda politica per il presente, non solo nei regimi totalitari, ma anche in quelli di democrazia liberale. I film di questo genere molte volte aspirano a trarre dal passato delle lezioni e dei paralleli validi per l'età contemporanea, sottolineando ciò che unisce le diverse epoche della storia, e svelano le intromissioni politico-pedagogiche del potere.

Molte pellicole ambientate nel passato ci offrono un'informazione sociologica sul modo in cui l'opinione pubblica o il potere concepiscono la propria storia remota o recente. Basti pensare a *Ettore Fieramosca* (1938) di Alessandro Blasetti, ispirato al romanzo omonimo (1833) di Massimo D'Azeglio (1798-1866) che descrive la "disfida di Barletta" fra tredici cavalieri italiani e altrettanti francesi, avvenuta (forse) il 13 settembre 1503 nel corso della guerra franco-spagnola. La pellicola, girata tre anni dopo che la Francia e l'Inghilterra hanno proposto al Consiglio della Società delle Nazioni l'adozione di sanzioni contro l'Italia mussoliniana per l'invasione dell'Etiopia, rivendica la superiorità dei nostri soldati sopra i francesi, ed esalta l'orgoglio nazionale.

Se passiamo dall'Italia di Benito Mussolini (1883-1945) alla Russia sovietica, si può riscontrare la stessa funzione "politica" del cinema. Quando si delinea la minaccia nazista, il regista Sergej M.

Ejzenštejn gira *Aleksandr Nevskij* (1938), dedicato alla vittoria del 1249 riportata dal principe di Novgorod sui cavalieri tedeschi dell'ordine teutonico che hanno invaso la Russia (il film viene poi ritirato dalla circolazione dopo il Patto Molotov-Ribbentrop fra Stalin e Hitler del 23/8/1939). Ma anche in un regime democratico come gli Stati Uniti, un film come *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) di Steven Spielberg, che descrive lo sbarco americano a Omaha Beach nel 1944, sembra una giustificazione della politica estera degli Stati Uniti alla fine degli anni Novanta del Novecento.

Dunque, “leggere” un film come un documento per la conoscenza storica significa confrontarsi con l'epoca della sua produzione, e considerarlo una testimonianza, talvolta privilegiata, di un certo periodo della storia contemporanea, in grado di informarci in modo significativo sulla “mentalità” e sullo spirito del tempo. Da questo punto di vista, il compito degli storici è quello di interpretare il cinema come un prodotto complesso della società, individuando, al di là dei valori artistici, i caratteri ideologici della produzione e anche le stesse esigenze di mercato alle quali sottostà l'industria cinematografica.

4. Il cinema storico come agente di storia

Oltre che come forma di racconto del passato e come fonte per conoscere l'epoca in cui sono stati girati, i film storici possono svolgere anche una terza funzione, proponendosi come veri e propri agenti di storia, cioè possono addirittura influire sull'evoluzione della società. Ciò accade quando una pellicola diviene essa stessa *protagonista* di avvenimenti significativi sul piano storico, per le polemiche e le passioni che può suscitare, o per l'influenza che può avere sull'immaginario collettivo.

Esempi molto significativi di film “agenti di storia”, al di fuori del cinema storico, sono i celebri capolavori fantascientifici del grande regista Stanley Kubrick. Si consideri, al riguardo, la straordinaria incidenza esercitata da certe scene dell'avveniristico *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) sui mezzi di comunicazione di massa (cinema, fumetti, pubblicità, ecc.). Alcuni pensano, inoltre, che *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971), sempre di Ku-

brick, abbia addirittura ispirato numerosi atti di violenza teppistica attestati dalla cronaca nera, tant'è vero che il regista, nel 1974, per porre fine alle illazioni sulle presunte colpe del suo film, lo ritira dalla distribuzione in Inghilterra.

Tra i film storici che rappresentano un avvenimento significativo sul piano sociale, si può citare una pellicola come *Katyn* (2007) di Andrzej Wajda, dedicata alla strage di 22.000 prigionieri polacchi, prevalentemente ufficiali e sottufficiali, uccisi dai comunisti sovietici nel 1940 a sangue freddo con un colpo alla nuca. In Polonia il film – anche se esteticamente non eccelso – diventa un “caso” nazionale e viene visto da circa tre milioni di spettatori. *Katyn* è basato su *Post mortem*, il libro di Andrzej Mularczyk (n. 1930), e sul diario del maggiore Adam Solski (1895-1940), trovato durante l'esumazione del cadavere nel 1943. Lo stesso regista è figlio di uno degli ufficiali polacchi uccisi a Katyn, Jakub Wajda (1900-1940). La pellicola evidenzia il tentativo di occultamento effettuato dai comunisti sovietici per nascondere la loro responsabilità dell'eccidio, e così riapre in Polonia delle vecchie ferite.

Marc Ferro osserva che in passato erano le opere letterarie a incidere sull'opinione pubblica. Si pensi, per esempio, alla battaglia culturale che suscita oltralpe il dramma *Ernani* (*Hernani*) di Victor Hugo nel 1830. Oggi, invece, sono i film, gli spettacoli televisivi e soprattutto la Rete gli strumenti di informazione privilegiati, in grado di esercitare, talvolta, un'azione sulle vicende storiche. Anche un film può lasciare delle tracce durature nella storia (nel bene come nel male), e diventare costruttore di eventi storici. Insomma, finzione cinematografica e storia reagiscono costantemente l'una sull'altra: il cinema riflette la società e, nello stesso tempo, contribuisce in parte a modificarla.

Nei prossimi capitoli presenteremo alcuni film che, in diversa misura, possono essere considerati significativi rispetto al tentativo di mettere in relazione la storia con il cinema. Le pellicole prese in esame saranno indagate, prima di tutto, come un modo di raccontare il passato, quali strumenti di divulgazione dotati di un proprio linguaggio e di modelli narrativi originali; poi come documenti sull'epoca di produzione, interpreti della verità che un certo ambiente sociale, economico e politico, attraverso il racconto filmico,

dice su di sé; e, infine, quando sarà possibile, li proporremo anche come agenti di storia.

In Appendice, sono infine fornite le schede sintetiche dei principali film storici, ordinati secondo l'argomento e il periodo da essi descritto, dall'antichità sino ai giorni nostri.

L'autore ringrazia le Case Editrici Loescher e D'Anna per aver concesso di riprendere e rielaborare alcuni suoi testi già pubblicati.

Un ringraziamento particolarmente sentito ad Alessandro Pagnini, senza il quale questo libro non avrebbe visto la luce, e a Marco Ciardi per il suo prezioso supporto.

Appendice

Schede dei principali film storici

Legenda

Interesse cinematografico: * scarso; ** discreto; *** buono; **** elevato

Interesse storico: ° scarso; °° discreto; °°° buono; °°°° elevato

DVD = disponibile in DVD

PREISTORIA

- *La guerra del fuoco (La guerre du feu, 1981)* di Jean-Jacques Annaud
Avventura/Drammatico ** °° DVD.
Una tribù di uomini preistorici parte per una ricerca del fuoco, che sa conservare ma non accendere.

MONDO ANTICO

Antico Egitto

- *La regina delle piramidi (Land of the Pharaohs, 1955)* di Howard Hawks
Storico/Drammatico ** °° DVD.
Il faraone Cheope della IV dinastia, che governa nella prima metà dell'Antico Regno (XXVI secolo a.C.), fa costruire la piramide che dovrà essere la sua tomba.
- *Sinuhe l'egiziano (The Egyptian, 1954)* di Michael Curtiz
Storico ** °° DVD.
Il film descrive le vicende del medico Sinuhe durante il regno di Amenofi IV (o Akhenaton, 1375-1334/1333 a.C.) della XVIII dinastia. Tratto dal romanzo omonimo (1954) di Mika Toimi Waltari (1908-1979).
- *Il faraone (Faraon, 1967)* di Jerzy Kawalerowicz
Drammatico ** °° DVD.
Antico Egitto, XI secolo a.C. Il faraone (immaginario) Ramses XIII cerca di affrancarsi dalla tutela religiosa dei sacerdoti. Tratto dal romanzo omonimo (1894-1895) di Bolesław Prus (1847-1912).

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2019