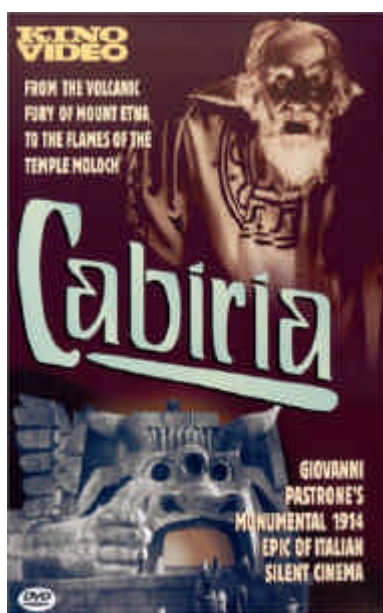


Mariano Morace

## *Le nuove frontiere della storia* Cinema e storia: un rapporto difficile



Il cinema, proprio per le sue qualità illusionistiche di ricreazione della realtà, ha cercato fin dalle origini nella storia uno sbocco spettacolare, diventando subito anche uno strumento critico di lettura e di interpretazione, in ogni caso, non importa se superficiale o tendenziosa, ideologicamente orientata o freddamente documentaria.

L'ambito del cinema storico comprende un arco di possibilità che va dal kolossal al cinema militante, dalla biografia romanzata di personaggi emblematici alla ricostruzione di eventi significativi vissuti invece attraverso il punto di vista di gente comune.

Se pensiamo alle origini del cinema, al periodo del cinema muto, la realizzazione di film storici andava di pari passo con l'esigenza di nobilitare questo nuovo mezzo (nato come fenomeno a metà tra l'illusionismo e l'attrazione), soprattutto per accattivarsi i favori del pubblico colto e borghese. Non a caso tale preoccupazione fu innanzitutto dei cineasti europei, che sentivano questi problemi in misura molto maggiore dei loro colleghi americani: negli Stati Uniti infatti il cinema fu subito un fenomeno di massa che non aveva assolutamente bisogno di momenti nobilitanti!

La storia, al pari del teatro, è ad esempio alla base delle scelte produttive della Film d'Art, la più importante casa di produzione francese fondata alla fine dell'800 da Charles Pathé.

E anche in Italia il cinema degli esordi preferisce ispirarsi alla visione storica: pensiamo ad alcuni capolavori del cinema muto, come CABIRIA, 1914, di Giovanni Pastrone, GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI, 1916, di Mario Camerini, o ancora MESSALINA, 1923, di Enrico Guazzoni, per citare solo alcuni titoli di una produzione molto ampia che segna il momento più felice del cinema italiano d'inizio secolo.



Messalina (1923)

Questo vale anche per la piccola cinematografia elvetica: se il primo film girato in Svizzera è una commedia realizzata nel 1908, UN'AVVENTURA DI REDZIPET, prodotta e diretta da Albert Roth-De Markus, il secondo (e anche il terzo...) è un film storico, che parla - ovviamente! - del più famoso personaggio storico svizzero, GUGLIELMO TELL, girato nel 1912 da Georg Wäckerlin. Una curiosità: nei panni del figlio bambino di Guglielmo Tell troviamo un futuro consigliere federale, Hans Schaffner...



Guglielmo Tell (1912)

Per questo tipo di cinema in effetti bisognerebbe parlare più precisamente di genere storico-mitologico, un genere ben poco propenso a ricostruzioni storiche, ma molto debitore a quel gusto tra il neo-classico e il retrò che ritroviamo in tutte le arti, dalla pittura alla letteratura. Pensiamo per esempio ai romanzi di Lewis Wallace, *Ben-Hur*, del 1890, *Quo Vadis*, del 1895, di Henryk Sienkiewicz, o *Cartagine in fiamme*, 1908, di Emilio Sàlgari (Sàlgari, e non Salgàri: la mia generazione ha sempre detto Sàlgari!).

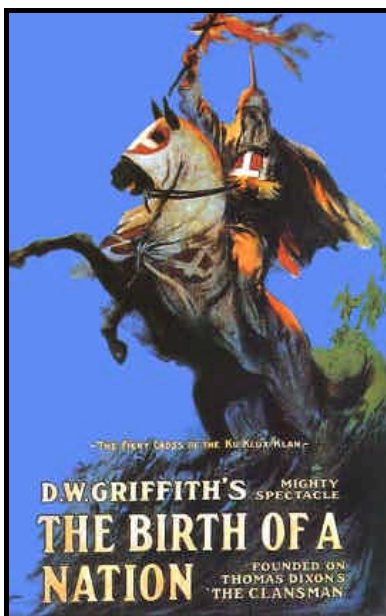
Un gusto che irrompe con forza nell'immaginario popolare, tanto che persino Méliès, il grande illusionista Méliès, nel 1900 realizza un film storico, *PASSIONE*, girato utilizzando degli scenari teatrali. Da un personaggio di CABIRIA poi, dallo schiavo forzuto Maciste (interpretato da Bartolomeo Pagano) nascerà il sottogenere degli "uomini forti", che ottenne anche all'estero un discreto successo, e che ritroveremo 60 anni dopo nella saga dell'invincibile Conan. Il kolossal storico-mitologico non supera la crisi della prima guerra mondiale: la crisi e gli assurdi costi causano un crollo verticale delle produzioni di questo genere, che a lungo verrà definito "italiano" in tutto il mondo.

Una concezione della storia più legata all'attualità politico-sociale caratterizza invece, nello stesso periodo, la produzione americana e quella sovietica.

Negli stati Uniti, grazie a una combinazione - irripetibile altrove - di sviluppo della produzione cinematografica e dell'immaginario collettivo, nasce il genere western, il cui retroterra è sicuramente l'epica della conquista della frontiera, il fenomeno storico che è alla base della nazione americana come della sua cultura. Da questo punto di vista è stato fondamentale l'apporto di film come *NASCITA DI UNA NAZIONE*, 1915, di David W. Griffith, una delle opere che con maggior esattezza riproducono il senso di un periodo storico pur salvaguardando la resa spettacolare.

In Unione Sovietica la rivoluzione d'ottobre apre un periodo fecondo per la sperimentazione sul linguaggio cinematografico e per la discussione sull'uso politico del cinema. La storia della rivoluzione è più volte "adattata" per lo schermo: dai moti del 1905 in *LA CORAZZATA POTEMKIN*, 1926, di Sergej Ejzenstejn, a *TRE CANTI SU LENIN*, 1934, di Dziga Vertov, da *CIAPAIEV*, 1934, di Georgij e Sergej Vasil'ev, fino agli esperimenti estremi di Ejzenstejn, che con *IVAN IL TERRIBILE*, 1944, realizzato poco prima di morire, sembra stimolare una lettura delle gesta del famoso zar alla luce della dittatura staliniana.

Nell'Europa occidentale l'evoluzione del cinema storico è legata a condizioni particolari, che variano da paese a paese. Negli anni '30, il nazismo tedesco sviluppa un cinema di propaganda assai robusto, ancora oggi interessante dal punto di vista spettacolare, sotto la guida di Leni Riefenstahl. In Italia invece il regime di Mussolini non ha una politica di propaganda precisa, e i fasti del fascismo sono cantati in poche opere, come *SCIPIONE L'AFRICANO*, 1937, di Carmine Gallone, o





CONDOTTIERI, 1937, di Luis Trenker, adattamenti di film kolossal dell'epoca del muto. Ma non possiamo dimenticare gli episodi di squadrismo narrati nel 1933 da Giovacchino Forzano in CAMICIA NERA, mentre nel 1935 con lo squadrismo si era cimentato anche Alessandro Blasetti in VECCHIA GUARDIA.

La Francia del Fronte Popolare produce dal canto suo LA GRANDE ILLUSIONE, 1937, di Jean Renoir, meditazione sulla guerra del '15-'18 condotta con l'occhio rivolto alle speranze che provenivano da Leon Blum e dal suo esperimento politico. E con lo stesso spirito Renoir affronta, subito dopo, la rivoluzione francese con LA MARSIGLIESE, sempre del 1937.

Nel cinema americano sonoro, la storia fa da sfondo a generi via via più codificati: nel western, con il costante riferimento agli eventi di cui era disseminata l'epica marcia verso l'Ovest; nel gangster film, attraverso gli emblematici temi della violenza urbana e del proibizionismo. Continua invece la tradizione di film ispirati a episodi storico-biblici nelle realizzazioni colossali di Cecil B. DeMille, mentre l'attualità, la storia recente, compare in molto cinema legato dapprima, direttamente o indirettamente, al New Deal roosveltiano, e successivamente nella produzione dei film di guerra, siano essi di finzione o di propaganda.

È una fioritura assai ricca, che può essere guardata come un generico riesame, sia delle radici della nazione (dal western più storicamente fedele alla cronaca delle vicende sociali), sia del patrimonio di una civiltà alla quale ci si sente legati, quantunque indirettamente: la storia del mondo, e dell'Europa in particolare, fu per gli Stati Uniti un motivo tanto di "venerazione" quanto di accademico distacco.

Se da una parte c'era dunque DeMille che rivisitava la storia del cristianesimo con IL SEGNO DELLA CROCE, 1932, dall'altra Richard Boleslawski estraeva dalla storia russa tutto il melodramma estraibile con RASPUTIN E L'IMPERATRICE, 1932, e Jack Conway guardava con occhio inquieto alle vicende rivoluzionarie del vicino Messico in VIVA VILLA, 1934, mentre più tardi William Dieterle avrebbe gettato uno sguardo retrospettivo sulla storia di un paese così preoccupante per gli americani in IL CONQUISTATORE DEL MESSICO, 1939.

Entravano poi in gioco le grandi dive - per esempio Marlene Dietrich per L'IMPERATRICE CATERINA, 1934, di Josef von Sternberg, Greta Garbo per LA REGINA CRISTINA, 1933, di Rouben Mamoulian - e con loro ci troviamo di fronte alla sagra dello spettacolo fine a se stesso.

Ma vi erano anche tentativi di seria indagine storico-psicologica - per esempio IL TRADITORE, 1935, di John Ford - o nobili rievocazioni del valore dei "cugini" inglesi - LA CARICA DEI SEICENTO, 1936, di Michael Curtiz - o ancora le riflessioni sulla grande guerra, anche se non immuni da toni encomiastici - pensiamo a due film di Howard Hawks, LE VIE DELLA GLORIA, 1936, e IL SERGENTE YORK, 1941.

Quello che unisce - se c'è davvero qualcosa che unisce - film





tanto diversi, è la prevalenza dell'azione, e dello spettacolo, sulle ragioni della storia: il cinema americano assume il fatto storico - autentico o romanizzato - come un vistoso ("exiting" direbbero loro) pretesto sul quale ambientare un film d'avventura o un melodramma.

Non è un film storico, del resto, *VIA COL VENTO*, 1939, di Viktor Fleming?

Non dobbiamo dimenticare poi la rinascita in Italia, negli anni '50, del cinema storico-mitologico, grazie a registi come Riccardo Freda, che realizza *SPARTACO*, nel 1952, o a *LE FATICHE DI ERCOLE*, del 1957, di Pietro Francisci. L'operazione consiste nel girare film a basso costo che utilizzino costumi e scenari dei kolossal americani, che a loro volta erano girati in Italia per questioni di costo: siamo all'epoca della cosiddetta Hollywood sul Tevere. Nascono così i "peplum" come li chiamano i francesi, e potremmo ricordare *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI*, 1959, di Sergio Leone, *IL FIGLIO DI SPARTACO*, 1962, di Sergio Corbucci, *ARRIVANO I TITANI*, 1962, di Duccio Tessari, *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE*, del 1961, di Vittorio Cottafavi. Siamo alla seconda puntata degli uomini forti: arriverà poi, come abbiamo detto, negli anni '80, Conan e i suoi emuli...

Tutte queste considerazioni valgono fino ai giorni nostri: il cinema trae spesso ispirazione dalla storia soprattutto nei periodi di massima tensione politica e sociale nei vari stati. Basta pensare al rapporto tra il neorealismo e la resistenza in Italia, tra la crisi americana e i film sul Vietnam - citiamo tra tutti *APOCALYPSE NOW*, 1979, di Francis F. Coppola - tra l'emergenza di alcuni paesi del terzo mondo e la produzione di film sulla storia nazionale: Cina, Filippine e Brasile, per citare solo alcuni.

Inoltre film di genere possono trovare ispirazione o interpretare determinati momenti storici: lampante, per la situazione italiana di quegli anni, è l'esempio di *LA GRANDE GUERRA*, realizzato nel 1959 da Mario Monicelli.

Ma se questa analisi vale soprattutto per il rapporto tra cinema e attualità (comprendendo nell'attualità, come abbiamo detto, anche la storia recente) dal secondo dopoguerra si sviluppa una produzione di film storici ad alto costo, che spesso confinano con altri generi, come lo storico-mitologico e il kolossal.

Quel che è certo è che film come *IL PONTE SUL FIUME KWAI*, 1957, di David Lean, *IL GIORNO PIÙ LUNGO*, 1963, di Ken Annakin, *LAWRENCE D'ARABIA*, 1964, ancora di David Lean, *SIMON BOLIVAR*, 1970, di Alessandro Blasetti, *WATERLOO*, 1970, di Sergej Bondarčuk, *NOVECENTO*, 1976, di Bernardo Bertolucci, *REDS*, 1981, di Warren Beatty, (solo per citare i più famosi e premiati), manipolano elementi storici partendo da una base spettacolare e realizzano un prodotto destinato al largo consumo.

Vero e proprio "genere tra i generi", questo tipo di cinema





storico è forse l'erede più diretto delle superproduzioni hollywoodiane, con la sua cura per la realizzazione, il richiamo di molti attori famosi e di masse sterminate di comparse.

Che è appunto la conferma del modo prevalente di affrontare la storia da parte del cinema americano, e di conseguenza di buona parte delle cinematografie occidentali.

Anche se poi non mancano esempi di attenta analisi storica, soprattutto di fatti che toccarono la coscienza nazionale e che furono troppo rapidamente rimossi. Per citare film magari meno noti ricordiamo DANIEL, 1982, che Sidney Lumet ha dedicato al caso Rosenberg, o il bellissimo SCHIAVA D'AMORE, 1975, di Nikita Michalkov.

Cinema e storia dunque, un rapporto difficile?

Sì, se vogliamo trovare nel cinema quella "verità storica" che forse è difficile trovare persino nei libri di storia.

Non tanto, invece, se ricordiamo che il cinema - quando è di qualità - racconta, interpreta, e dunque è autorizzato a stravolgere la cosiddetta verità storica.

Perché il cinema ci racconta delle storie, non la Storia.

**Mariano Morace**, nato nel 1947 a Napoli, vive in Ticino dal 1962. Dopo alcuni anni d'insegnamento si è dedicato al giornalismo culturale e d'attualità. Dal 1981 lavora alla RTSI. E' critico cinematografico e animatore di cineclub da oltre 30 anni.

[www.atistoria.ch](http://www.atistoria.ch) - [atis@atistoria.ch](mailto:atis@atistoria.ch)