

Il laboratorio dello storico

Cinema e storia

Negli ultimi decenni il cinema ha assunto un'importanza crescente come fonte per lo studio del passato, sulla scia di tendenze storiografiche più attente alle **dinamiche sociali** e alla **storia delle mentalità**, e quindi alla ricostruzione della **vita quotidiana** di una data epoca e alle **conseguenze** di determinati eventi storici sul vissuto individuale e collettivo. L'interesse degli studiosi si è rivolto non soltanto, com'è ovvio, a quei generi cinematografici che costituiscono una testimonianza diretta degli eventi – e cioè il documentario – ma anche ai cosiddetti film di finzione, che includono altresì i film di soggetto storico.

Il film documentario

Il genere cinematografico di uso più ovvio e immediato per l'indagine storiografica è il film documentario, in cui un evento è descritto attraverso una serie di immagini riprese nel momento in cui accadono, senza che subentri alcun elemento di finzione.

Anche il documentario tuttavia, così come tutte le fonti cinematografiche in genere, richiede da parte dello storico un approccio critico, poiché, anche se si compone di immagini che dovrebbero essere oggettive, è pur sempre il frutto di un particolare **punto di vista**: è evidente infatti che, pure nel documentario, l'intervento più o meno cosciente o implicito dell'operatore o del regista è determinante, poiché il materiale viene **selezionato** già in **fase di ripresa** (si sceglie di riprendere un determinato fatto e non un altro; uno stesso evento può essere rappresentato da diversi punti di vista) e successivamente **manipolato in fase di montaggio** (il materiale viene sottoposto a tagli e selezioni e montato in base a un disegno narrativo), come sottolinea il critico e storico del cinema **Gianni Rondolino**:

Lo storico si trova di fronte a fonti dirette, a documenti di prima mano, che visualizzano la realtà. Ma a questo punto scatta il meccanismo manipolatorio del linguaggio cinematografico che incide, a volte pesantemente, sull'attendibilità del documento e sulla liceità della sua utilizzazione come fonte diretta. È chiaro infatti, anche a uno spettatore sprovveduto, che la realtà che passa sullo schermo è soltanto una fetta, spesso molto sottile, degli avvenimenti mostrati. Ma è altrettanto chiaro che il montaggio delle riprese, al fine di dare ordine alle singole immagini e ricostruire in tal modo la continuità dei fatti e il loro inserimento in una struttura uniforme e spettacolarmente comprensibile fornisce una delle possibili interpretazioni dei fatti stessi, ovvero una delle loro possibili rappresentazioni e narrazioni, non già la totalità delle interpretazioni e delle rappresentazioni [G. Rondolino, *Il cinema*, in *Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca*, a cura di N. Tranfaglia, 2. *Analisi di metodo*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 1162].

Il documentario può essere oggetto anche di **manipolazioni intenzionali**: questo è particolarmente evidente nei filmati di **propaganda**, tipici dei regimi totalitari come il fascismo, il nazismo e lo stalinismo, che se ne servivano per esaltare le loro realizzazioni ed “educare le masse”. Questo tipo di materiale pertanto si rivela particolarmente utile allo storico nel momento in cui si accinge a ricostruire le modalità e i meccanismi di creazione del consenso.

Il film di finzione

A differenza del documentario, il cinema di finzione costituisce invece una **rielaborazione** dichiaratamente **soggettiva** (e romanzesca) della realtà, del tutto svincolata dalla ripresa di accadimenti reali, anche quando prende spunto da situazioni e personaggi effettivamente esistiti.

Nell'ambito del film di finzione, un posto particolare spetta al cosiddetto **film storico** o “**di costume**”, espressione con cui si designano in realtà pellicole di vario genere, in cui il rapporto con la storia è declinato in maniera radicalmente diversa.

Alcuni film vertono su eventi e personaggi realmente esistiti, offrendone una ricostruzione più o meno “veritiera”, e comunque sempre filtrata da interpretazioni soggettive – sicuramente quella del regista/sceneggiatore, ma anche quella di memorie o testi letterari da cui il film può essere tratto. Altri film ruotano invece intorno a vicende o personaggi fittizi, che però sono calati in un contesto accuratamente ricostruito e capace pertanto di restituire aspetti importanti di una data esperienza storica.

Un esempio calzante può essere fornito da *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti, che traccia un affresco grandioso della Sicilia e del Mezzogiorno nel periodo della spedizione dei Mille e dell'unità d'Italia, ricostruito attraverso le vicende del suo protagonista, il principe di Salina. Naturalmente in questo caso bisognerà tener conto del rapporto più o meno vincolante con la fonte letteraria, l'omonimo romanzo (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957).

La corretta ricostruzione storica può rientrare o meno tra i proponimenti del regista e quindi essere condotta a livelli di grande cura e precisione filologica, come appunto per *Il Gattopardo*, oppure, al contrario, risultare molto approssimativa o anche del tutto romanzesca: è il caso di molti *kolossal*, in cui l'ambientazione storica si riduce a pura cornice, per esempio in *Ben-Hur* (1959) di William Wyler o nei più recenti *Il gladiatore* (2000) di Ridley Scott e *Troy* (2004) di Wolfgang Petersen. Anche in questi casi però l'analisi del film storico, ed è questa una cosa molto importante, può consentire di cogliere le **modalità** con cui una data epoca **recupera e reinterpreta** determinati periodi o episodi della storia in funzione del presente.

La rievocazione del passato infatti può divenire funzionale a un discorso ideologico o a un intento politico e pertanto la fedeltà alla storia cede palesemente alle esigenze della propaganda. È quanto avviene in molte pellicole italiane di epoca fascista, come *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone o *Ettore Fieramosca* (1938) di Alessandro Blasetti, in cui la rievocazione di episodi storici è piegata all'esaltazione delle imprese e delle aspirazioni velleitarie del regime.

Tornando al film di finzione inteso nella sua più ampia varietà di espressioni, bisogna sottolineare come in molti casi esso consenta allo storico di acquisire tutta una serie di annotazioni e di particolari – come **oggetti, luoghi, tradizioni e ambienti** – che hanno caratterizzato un determinato periodo o contesto: pur rimanendo spesso sullo sfondo della narrazione, questi elementi aiutano a cogliere in maniera immediata la **sensibilità** e il **clima** di un'epoca, così come lo snodarsi delle vicende e dei personaggi attorno alla trama del film permette di indagare **mentalità e comportamenti sociali** diffusi in un certo momento storico.

Non è un caso che alcuni film abbiano finito poi per identificare un'epoca, esprimendone le inquietudini, i caratteri, le speranze e contribuendo in modo determinante alla formazione di un sentire comune: pensiamo a *L'Angelo Azzurro* (1930) di Josef von Sternberg per la Germania di Weimar, oppure ai grandi film del Neorealismo per l'Italia del secondo dopoguerra. In questo caso il film diventa esso stesso una **fonte**, il cui utilizzo richiede tuttavia particolare prudenza, proprio perché

il rapporto con la realtà è comunque mediato e indiretto e perché nella descrizione della contemporaneità o del passato più vicino incidono in modo determinante esperienze e presupposti ideologici o culturali del regista.

Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini

Un esempio in questo senso può essere fornito dal film *Roma città aperta* [cfr. fig. 1], ideato nel 1944 e realizzato nei primi mesi del 1945 da Roberto Rossellini su soggetto di Sergio Amidei e Alberto Consiglio e alla cui scrittura collaborò anche Federico Fellini.

Il film, unanimemente considerato uno dei grandi capolavori della cinematografia di tutti i tempi, fornisce un affresco di Roma sotto l'occupazione tedesca attraverso le storie di alcuni personaggi, due dei quali (don Pietro e la sora Pina) si ispirano a persone realmente esistite, morte in circostanze e per ragioni analoghe a quelle raccontate: [don Giuseppe Morosini](#), un sacerdote molto attivo nella Resistenza romana, e Teresa Gullace, uccisa da un soldato tedesco davanti alla caserma in cui era rinchiuso suo marito.

La vicenda prende avvio dal tentativo dell'ingegner Manfredi, uno dei dirigenti della Resistenza comunista, di sfuggire alla Gestapo cercando rifugio presso l'amico Francesco in un caseggiato popolare del quartiere Prenestino a Roma. Francesco, un tipografo anche lui impegnato nella lotta antifascista, è prossimo a sposarsi con Pina, una donna del popolo (interpretata da Anna Magnani) madre del piccolo Marcello il quale, insieme con una banda di ragazzini del quartiere, tutti frequentatori della parrocchia di don Pietro, mette in atto piccole azioni di contrasto alla presenza tedesca. Tra di loro si muove la figura di don Pietro (Aldo Fabrizi: cfr. fig. 2, p. 4), un sacerdote che si divide tra l'aiuto alla popolazione stremata dalla paura e dalle privazioni e l'attività antifascista. Quando tedeschi e fascisti arrivano per un rastrellamento nel caseggiato in cui abitano Francesco e Pina, e dove è nascosto Manfredi, la donna reagisce all'arresto di Francesco, portato via insieme con gli altri uomini, e viene uccisa da una raffica di mitra, in quella che rimane la scena più celebre del film; Manfredi, grazie all'aiuto di don Pietro, riesce a sfuggire alla cattura, ma verrà arrestato poco dopo insieme con il sacerdote. Sottoposto a tortura, Manfredi morirà alla fine dell'interrogatorio, senza aver parlato e di fronte agli occhi di don Pietro, mentre al prete verrà riservata la fucilazione. Francesco, che nel frattempo era riuscito a fuggire



Fig. 1 La locandina di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini



Fig. 2 Don Pietro e il piccolo Marcello.
Fotogramma da *Roma città aperta*
(1945) di Roberto Rossellini



Fig. 3 La scena finale del film.
Fotogramma da *Roma città aperta*
(1945) di Roberto Rossellini

durante un'azione dei partigiani contro il convoglio tedesco che lo trasportava, ritornerà dal figlio Marcello. Il film si chiude con i ragazzini della banda che si incamminano verso la città [cfr. fig. 3] dopo aver assistito alla fucilazione di don Pietro. Il film, al di là dei singoli personaggi e delle loro vicende, restituisce un affresco corale su una città dolente, in cui tuttavia sembra prevalere il desiderio di riscatto. Proprio per la sua coralità e per la pluralità delle voci e dei sentimenti narrati, il film si presenta come la

prima opera capace di rappresentare l'aspirazione di un'intera nazione a ripartire verso un nuovo e diverso futuro. [...] I personaggi trasmettono il senso della pluralità degli ideali, delle aspettative, dei bisogni, delle speranze, delle paure. La somma finale delle voci e dei comportamenti dovrebbe tradursi in una volontà ricostruttiva unitaria [G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 340].

Il tema della speranza e del difficile riscatto emerge chiaramente nell'ultima scena del film, dopo la fucilazione di don Pietro:

Tutte le successive strade visive del cinema italiano – sottolinea ancora Gian Piero Brunetta – partono materialmente e idealmente da questo campo lungo, attraversato da un piccolo coro di figure silenziose, che camminano verso Roma [...] è un cammino pieno di incertezze, ma il sacrificio di Don Pietro diventa una stazione necessaria della via Crucis di una nazione sconfitta per accedere al tempo della pace e della speranza. In un paese la cui unità morale è distrutta i ragazzi sono le uniche figure innocenti a cui si può affidare il compito di aprire nuove strade [G.P. Brunetta, *op. cit.*, p. 306].

La stesura finale del film è anche il risultato del **confronto** tra un arco di posizioni che caratterizzarono la **Resistenza italiana** e la sua **successiva rappresentazione**: da una parte il regista Roberto Rossellini, tendenzialmente apolitico e mosso da una visione pacificatrice e riconciliatoria; dall'altra lo sceneggiatore Sergio Amidei, militante comunista, preoccupato di sottolineare non solo l'importanza del Partito comunista nella Resistenza, ma anche di non nascondere e, anzi, di evidenziare il ruolo attivo dei fascisti nell'occupazione di Roma. Gli **interventi sulla sceneggiatura** del film sono perciò una traccia preziosa delle tensioni createsi intorno a questo confronto.

Un episodio soprattutto attesta la particolarità del momento storico vissuto dall'Italia in quei primi sei mesi del 1945 (le riprese di *Roma città aperta* iniziarono nel gennaio del 1945, quando l'Italia settentrionale non era stata ancora liberata) e la sua influenza sulla stessa realizzazione del film. L'episodio riguarda la **scena della fucilazione** di don Pietro, che riprende l'esecuzione realmente avvenuta di Giuseppe Morosini. Quest'ultimo venne giustiziato a Forte Bravetta da un plotone della PAI (Polizia Africa Italiana) ma, quando venne dato l'ordine di sparare, su dodici componenti del plotone dieci spararono in aria; ferito dai colpi degli altri due, don Morosini fu finito dall'ufficiale fascista che comandava l'esecuzione con due colpi di pistola alla nuca. Nel film invece i soldati italiani si rifiutano, tutti quanti, di eseguire l'ordine e sparano a terra; a uccidere il sacerdote

è un ufficiale nazista e non un fascista. Sembra certo che vi fu un intervento diretto del ministero dell'Interno perché si adottasse questa soluzione, che in qualche modo assolveva gli italiani dal delitto, attribuendone il peso maggiore ai nazisti.

Alla fine nel film prevalse una **visione** fortemente **unitaria e popolare della Resistenza**, come nota il regista Carlo Lizzani:

Un prete e un comunista lottano per la stessa causa. Dietro di loro si muove un quartiere popolare di Roma, coi suoi casoni squallidi, i cortili in cui la storia di ognuno è la storia di tutti e dove la sofferenza e le speranze sono comuni. La forza di *Roma città aperta* è in questa molteplicità di elementi umani coagulati da un'unità superiore [C. Lizzani, *Storia del cinema italiano 1895-1961*, Parenti, Firenze 1961].

Il film ebbe un immediato e vasto successo di pubblico, ma nel giudizio dei critici riaffioravano quelle tensioni e quelle divergenze che avevano caratterizzato il rapporto tra gli autori e che connotavano allora la vita politica della società italiana:

Le riserve suscitate da *Roma città aperta* – scrive Stefano Roncoroni – furono di natura politica prima che stilistica, perché nessuna delle molte anime che avevano contribuito alla nascita del film vi si vedeva rappresentata: i comunisti vi colsero la glorificazione della linea attesista, ai cattolici sembrò ambiguo e violento. Il pubblico invece capì che nel film si dava la giusta importanza alle contraddizioni che si erano create con l'occupazione nazista, tra il bisogno di salvarsi, l'orrore per la guerra e il tentativo di capire da quale parte stessero le ragioni migliori; e capì che quello che vedeva gli apparteneva molto più dei ragionamenti netti e delle discriminazioni ideologiche [S. Roncoroni, *Roma città aperta*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, Roma 2003].

Per approfondire

Alcune scene del film possono essere viste presso i links seguenti:

- a. [Manfredi incontra Pina](#) (presentazione dei personaggi);
- b. [colloquio tra Francesco e Pina](#);
- c. [la morte di Pina](#);
- d. [interrogatorio di don Pietro e morte di Manfredi](#);
- e. [la fucilazione di don Pietro e la scena finale](#).