

L'uso delle fonti audiovisive per lo studio della storia

a cura di

Letizia Cortini e Antonio Medici

(AAMOD, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico)

- 1** Le fonti filmiche, la storia e la sua narrazione
- 2** Il processo produttivo del film e il suo linguaggio
- 3** Film documentario e film di finzione
- 4** I film "non finiti" e il cinema amatoriale
- 5** Il cinema come agente di storia: propaganda, militanza, costruzione del consenso
- 6** Proposte per la verifica e bibliografia di riferimento

1

Le fonti filmiche, la storia e la sua narrazione

Cinema
e scuola: alcune
considerazioni

Accade spesso che a scuola – e non solo in quella secondaria di primo e secondo grado, ma anche nella scuola primaria – gli insegnanti utilizzino i film, soprattutto di finzione, come supporti didattici per lo studio della storia. Il cinema offre in proposito abbondante materiale: non c'è epoca della millenaria vicenda umana che non sia stata portata sullo schermo, sia nelle forme “narrative” della finzione, che in quelle “espositive” del documentario. Più o meno consapevolmente, si propongono i film in classe come nuova modalità di narrazione della storia, tipica della nostra epoca, accanto a quella tradizionale della parola scritta. E tuttavia, **spesso ai film viene assegnato un ruolo ancillare rispetto alla parola scritta, cui rimane ancorato il valore scientifico del racconto storico.** In fondo, il cinema è pur sempre spettacolo, invenzione di trame e a volte improbabile ricostruzione in costume; al massimo, ci si può “fidare” dei documentari, se non fossero così noiosi. Finisce così che i film siano generalmente mostrati a scuola senza alcun inquadramento di contesto; tutt'al più, se si tratta di un regista molto noto, si accenna alla sua biografia; oppure si fa riferimento all'intreccio e agli argomenti trattati dal film, che così diventa semplicemente il pretesto per affrontare e approfondire determinati contenuti.

L'importanza
delle fonti
audiovisive
per la storia
del Novecento

In questo contributo, relativo in particolare allo studio e alla narrazione della storia del Novecento attraverso i film, proponiamo di accostarsi ai testi audiovisivi con maggiore consapevolezza e diversa ottica metodologica. I film, con gli altri prodotti dei mass-media, sono ormai considerati dalla storiografia contemporanea **non solo fonti fondamentali, ma forse le principali per “comprendere” gli eventi politici e i fenomeni sociali, culturali, di costume, collettivi, del XX secolo.** Si tratta di un'acquisizione recente da parte degli storici, i quali, per quel che concerne l'età moderna e soprattutto contemporanea, si trovano di fronte a un patrimonio immenso ed eterogeneo, in cui i documentari oltretutto sono caratterizzati dalla veloce evoluzione delle tecniche e delle tecnologie che li hanno prodotti.

Nel caso delle fonti audiovisive, la loro promozione a documenti importanti per lo studio della storia del Novecento è “un lavoro in corso”; la loro complessità sociale, culturale, linguistica e semantica induce gli storici a riconsiderare anche punti di riferimento consolidati, come la tradizionale “critica delle fonti” (verifica dell’“autenticità” o ricostruzione “filologica” del documento). «Il cinema, la televisione, la fotografia, la radio – scrive Giovanni De Luna – quando vengono coniugati con la storia assumono la doppia valenza di testimoni diretti degli eventi del nostro tempo, in grado di restituirli allo storico costituendosi come *fonti*, e di mezzi per raccontare la storia, strumenti di divulgazione e di narrazione dotati di propri linguaggi, di formule argomentative e di *modelli di narrazione* assolutamente originali. Nel primo caso, lo storico che li utilizza come documenti si confronta *con il presente che li ha prodotti*; nel secondo caso *con il passato che essi intendono raccontare e riprodurre*»¹. Insieme con gli altri media

1. Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 16-17. I corsivi sono dell'autore.

contemporanei, dunque, i media audiovisivi possono produrre testimonianze di fatti che accadono nel presente e racconti di fatti accaduti nel passato. In entrambi i casi, gli spettatori si trovano di fronte a un **linguaggio specifico**, oltre che a peculiari forme drammaturgiche e retoriche: aspetti da tenere in considerazione non solo quando si analizza un film di finzione, ma anche quando l'oggetto di studio e fruizione è la "semplice" registrazione documentaria di eventi che accadono davanti alla macchina da presa.

Film e documentari

Per meglio comprendere le specificità dei testi audiovisivi, occorre "correggere" alcune idee molto diffuse su di essi. Nell'uso comune, la parola "**film**" è generalmente riferita al **lungometraggio di finzione proiettato nella sala cinematografica**; la parola "**documentario**", invece, a un **prodotto televisivo, più o meno fedele a qualche fatto reale**, presente o passato, o a contenuti scientifici, naturalistici, d'arte, ecc., illustrati attraverso le immagini in movimento. Quando poi si accostano questi due termini ai fatti della storia, si tende ad attribuire al documentario, o all'informazione tele-giornalistica, l'ufficio di testimoni diretti degli eventi (ne parla anche De Luna), e al film di finzione quello di narratore di avvenimenti presenti o passati. A ben guardare, il quadro è in realtà più complesso, e le distinzioni tra finzione e documentario assai più sfumate. Immaginiamo di voler scrivere o raccontare per immagini la biografia dell'attore italiano Marcello Mastroianni: come non considerare fonti dirette della sua storia (anche fisica) i film di finzione che ha interpretato? E quanti documentari, d'altro canto, piegano la testimonianza di fatti reali agli scopi ideologici, economici, ecc., del loro committente? Si affronteranno più in dettaglio questi aspetti nei paragrafi successivi, ma qui è bene sottolineare un primo punto fermo: **ogni prodotto audiovisivo, di qualunque genere esso sia, è un testo con un proprio linguaggio**, che nasce da un processo produttivo in cui giocano un ruolo fattori economici, sociali, culturali, oltre che la soggettività, il "punto di vista" di chi lo realizza concretamente. In altri termini, **il film non è mai la semplice riproduzione diretta o illustrata di un fatto, ma una sua rappresentazione, alla base della quale operano codici molto complessi**.

Le specificità del linguaggio audiovisivo

Il linguaggio audiovisivo, che accomuna l'opera di finzione e il documentario, la fiction televisiva e il telegiornale, il prodotto d'autore e quello commerciale, rappresenta una delle specificità più significative che differenzia i documenti filmici dai tradizionali documenti cartacei come fonti per lo studio della storia. Ogni storico sceglie le sue fonti in base alle proprie ipotesi di ricerca, anzi le "costituisce" in quanto tali; esse non parlano da sole, ma hanno bisogno di essere contestualizzate e interpretate. Questo vale ovviamente anche per i testi audiovisivi, che tuttavia hanno la peculiarità di "nascondere" i propri codici linguistici e produttivi. Che siano di finzione o documentarie, le immagini in movimento tendono a presentarsi con un certo grado di immediatezza, facendo dimenticare allo spettatore che sono "costruite", ma offrendosi come una sorta di "finestra" oltre la quale, *come* nel mondo reale, si muovono personaggi e accadono eventi veri o inventati. D'altro canto, per costruire queste rappresentazioni, i film hanno bisogno che personaggi ed eventi si trovino effettivamente davanti alla macchina da presa, messi in scena appositamente per essere registrati o indipendenti dalla registrazione stessa. La rappresentazione audiovisiva, dunque, pur operando attraverso procedimenti di codificazione, consegna nello stesso tempo allo spettato-

re anche una *traccia visiva e sonora* di persone e cose realmente esistenti². Così, mentre il pittore può dipingere, ad esempio, piazza di Spagna a Roma anche senza essere fisicamente presente sul posto e lo stesso vale per uno scrittore, che può evocarla attraverso le parole, per realizzare l'immagine filmica della piazza o la si riprende dal vero o la si ricostruisce in teatro di posa. Nel primo caso, è evidente che i documenti audiovisivi di questo luogo-simbolo di Roma, inquadrato tante volte nei film di finzione, nei documentari, nelle riprese dei cineamatori, possono costituire fonti interessanti per lo storico che, poniamo, voglia studiare l'utilizzazione di questo spazio urbano da parte dei romani e dei turisti, o eventi particolari che vi sono accaduti. Ma anche le ricostruzioni della piazza, o di alcuni suoi elementi, fatte in teatro di posa rivestono un potenziale interesse per gli storici: in questo caso, le modalità della ricostruzione danno preziose informazioni su come i realizzatori del film percepiscono questo luogo-simbolo *nel loro tempo* rispetto al tempo in cui si svolge l'intreccio da portare sullo schermo, che può essere coevo o passato (o anche futuro!). In generale, i film di finzione, oltre a rappresentare nuove modalità di narrazione della storia, sono anche fonti per la ricerca storica, in quanto contengono ambientazioni o percezioni socio-culturali che li rendono testimoni del proprio tempo. D'altro canto, anche i documentari sono portatori di narrazioni e non semplici "testimoni diretti", poiché veicolano le diverse sensibilità, angolazioni culturali, acquisizioni storiografiche, posizioni ideologiche e investimenti economici che guidano i realizzatori. Dunque, ecco un secondo punto fermo: quando si utilizza un film per lo studio e la narrazione della storia, che lo si proponga come "testimone diretto" di eventi o come loro narrazione, è **sempre necessario un esercizio interpretativo che non si limiti ai contenuti, ma sia in grado di evidenziare il contesto produttivo, culturale e sociale, oltre che il linguaggio e le retoriche che danno forma audiovisiva a quei determinati contenuti.**

I testi
audiovisivi
come "agenti
di storia"

Infine, i testi audiovisivi vanno considerati anche come "agenti di storia". Essi, cioè, nell'ambito del sistema complessivo delle comunicazioni di massa, **contribuiscono a creare immaginari e comportamenti.** Nel corso del Novecento, la produzione audiovisiva è stata messa al servizio della **propaganda**: di regimi totalitari, autoritari o democratici; di partiti politici o di interessi particolari; in occasione di guerre, crisi economiche o ambientali. In tutti questi casi, i testi audiovisivi documentari e di finzione hanno teso e tendono a orientare la percezione del mondo degli spettatori, in termini di informazioni sui fatti, costruzione di valori, modelli di comportamento. C'è anche tutto un capitolo della storia del cinema, in cui i registi hanno voluto prendere parte, con i loro film, alle battaglie politiche, sociali e culturali del proprio tempo, realizzando **opere "militanti"**. Un termine che si può applicare anche a chi, pur non essendo un professionista, utilizza i prodotti audiovisivi per contribuire a sostenere una causa in cui crede. Le immagini documentarie o di finzione, grazie al loro straordinario impatto e alla loro velocità di circolazione, oggi sempre più potente attraverso internet, talvolta hanno innesca-

2. Oggi, però, le tecnologie digitali stanno modificando profondamente questa proprietà dell'immagine in movimento di dipendere, per formarsi, da persone e cose realmente presenti davanti all'obbiettivo della macchina da presa. Grazie ai computer, si possono creare immagini realistiche di persone, oggetti, ambienti che non esistono nella realtà.

to rivolte e proteste di massa, o portato alla revisione di certezze che sembravano acquisite. Più in generale, poiché i mass media audiovisivi rispecchiano e talvolta anticipano i mutamenti sociali del proprio tempo, le **immagini filmiche** funzionano come **amplificatori di tendenze**, e dunque sono a loro volta **agenti sociali**. Perciò è importante, quando si utilizza un testo audiovisivo come fonte o narrazione della storia, conoscere non solo il suo contesto produttivo, ma anche i suoi canali di circolazione, eventuali interventi della censura, il successo o l'insuccesso ottenuto e la sua connessione con il clima politico, sociale, culturale di un paese e di un'epoca.

2

Il processo produttivo del film e il suo linguaggio

Un processo complesso

La realizzazione di un film si identifica, nell'immaginario più diffuso, con il momento delle riprese, quando si accendono le luci del set e gli attori recitano davanti alla macchina da presa, nel caso della finzione, o quando si vanno a filmare persone, luoghi o fatti reali, nel caso del documentario. Le riprese, tuttavia, sono solo una fase di un progetto più complesso, organizzato per stadi successivi, ciascuno dei quali ha la sua specifica funzione per la buona riuscita dell'opera. Si tratta inoltre di un progetto in continuo divenire, che può richiedere aggiustamenti o addirittura cambiare direzione mentre lo si realizza. I film costano, a volte moltissimo quando sono un prodotto industriale³, e perciò richiedono una minuziosa pianificazione, che permetta a chi investe risorse di poterle quantificare, e quindi preventivare il loro eventuale rientro. Anche il cineamatore deve fare un investimento economico, sia pure limitato, in attrezzature: se oggi, grazie alle tecnologie digitali, i costi sono piuttosto contenuti, sessanta anni fa i formati semi-professionali erano per lo più diffusi tra i ceti sociali più benestanti, così che le immagini raccolte negli archivi familiari testimoniano anche determinati stili di vita e sistemi di valori.

Le fasi del processo produttivo

Il processo produttivo di un film, dunque, prevede **diverse fasi di lavoro**, che possono essere suddivise in tre stadi principali:

- 1) **progettazione e preparazione;**
- 2) **riprese;**
- 3) **montaggio ed edizione (o post-produzione).**

Il primo e l'ultimo stadio sono quelli più lunghi, mentre le riprese sono di solito concentrate nel tempo, essendo il momento più costoso dell'impresa. La progettazione inizia con la stesura di un **soggetto**, un testo breve in cui si sviluppano in forma descrittiva e narrativa gli elementi essenziali che stanno alla base del futuro film, e termina con la **sceneggiatura**, che contiene, secondo particolari norme di scrittura, tutte le indicazioni utili alla caratterizzazione dei personaggi, allo svolgimento delle azioni durante le riprese, alla loro organizzazione produttiva. Tra il soggetto e la sceneggiatura vi sono fasi intermedie, con ulteriori strumenti di progettazione (scalette per esempio), ma ciò che qui conta sottolineare è che in que-

3. In Europa, mediamente milioni di euro; negli Stati Uniti, mediamente decine di milioni di dollari.

sta fase, avvalendosi della parola scritta, si punta a costruire un progetto di film il più efficace possibile rispetto agli obiettivi che si intendono conseguire (autoriali, estetici, o commerciali).

Anche il documentario si avvale degli strumenti di progettazione scritta, sebbene possa sembrare strano che si debba elaborare una sceneggiatura, e non immergersi invece, senza eccessivi condizionamenti, nel flusso della realtà. Per il cinema del reale vi sono certamente molte più varianti rispetto alla progettazione standard sopra descritta, e la sceneggiatura, ovviamente, non è il copione con le battute da recitare, ma uno strumento di previsione degli argomenti da trattare, degli ambienti e delle azioni da riprendere. I documentari possono nascere anche “sul campo”, o dall’uso di materiali di repertorio, ma di solito la parola scritta è uno strumento che entra nel processo produttivo quando ancora il film non esiste, per delinearne le intenzioni, riassumerne gli argomenti o il racconto. Questa “letteratura” associata ai film, come del resto le altre “carte” di produzione (conti economici, contratti, visti di censura, ecc.) è molto utile agli storici del cinema per contestualizzare filologicamente l’opera e renderne più corretta la sua lettura come documento. A mano a mano che si delinea il progetto del film, si avvia anche la sua **preparazione**, che prevede tutte le operazioni necessarie a organizzare le riprese, come i sopralluoghi per le ambientazioni, la ricerca degli interpreti (o degli attori sociali, nel caso del documentario), l’individuazione dei collaboratori e la determinazione del loro apporto, e così via. Progettazione e preparazione sono chiaramente intrecciate: ad esempio, la scoperta di un ambiente particolarmente interessante o la possibilità di ricevere un finanziamento (come accade con le *Film Commission* regionali italiane, che erogano servizi e risorse ai film girati nel proprio territorio), possono indurre a cambiare il progetto.

Il film come opera collettiva

Dalla sommaria descrizione sin qui fatta, si è già compreso quanto il film sia **opera collettiva**, a cui contribuiscono, sotto la guida del regista, professionalità come quelle dello sceneggiatore, dell’organizzatore di produzione, del direttore della fotografia, del tecnico del suono, dello scenografo, del costumista, degli attori e delle attrici, del montatore, per citare solo le principali. Figure che ricorrono più o meno tutte anche nel documentario (si pensi agli attori o alle attrici che a volte recitano la voce di commento). Al momento delle riprese questa molteplicità di apporti è più evidente: qui nascono finalmente le immagini in movimento e parte della loro componente sonora, grazie al lavoro di piccole o grandi troupe cinematografiche. Il regista, che di solito segue il film in tutte le sue fasi, sovrintende a tutti gli aspetti artistici ed espressivi: è lui a relazionarsi con gli attori professionisti o gli attori sociali e a decidere dove posizionare la macchina da presa, che tipo di inquadratura fare, con quale luce, quando dare il via all’azione e quando fermarla. Una volta “raccolti” le immagini e i suoni, lo stadio successivo consiste nel **selezionare e montare** il materiale secondo l’ordine narrativo o espositivo che più corrisponde agli obiettivi del progetto, nel coordinare il tutto con l’aggiunta di ulteriori suoni e musiche, di eventuali effetti “speciali” (che si possono realizzare anche in fase di ripresa), e infine nel posizionare i titoli di testa e di coda.

Essere consapevoli della complessità del processo produttivo di un film significa comprendere quanto lavoro di “fabbricazione” c’è dietro ogni sua singola immagine sonora, benché essa si mostri allo spettatore, come si è detto nel paragrafo precedente, con straordinaria immediatezza. Anzi, tutto quel lavoro è finalizzato,

nella stragrande maggioranza dei casi, a ottenere tale immediatezza, attraverso le peculiarità e le straordinarie potenzialità del linguaggio audiovisivo, che opera una codificazione di qualunque cosa accada davanti alla macchina da presa.

**L'inquadratura:
un'operazione
di inclusione e
di esclusione**

Il primo passaggio dal “mondo reale” (anche quello di una scenografia di cartapesta in cui si muovono degli attori) al “mondo filmico” avviene attraverso la **scelta dell'inquadratura**, ovvero di ciò che si vuole rendere visibile sullo schermo. Nel lessico del cinema, la parola “inquadratura” indica, quale risultato della ripresa, un'immagine in movimento delimitata sia riguardo allo spazio visibile, sia riguardo alla sua durata: essa «può essere definita come una rappresentazione in continuità di un certo spazio per un certo tempo. *Spazialmente* l'inquadratura è costituita dalla porzione di realtà rappresentata da un certo punto di vista e delimitata da una cornice ideale costituita dai quattro bordi dell'inquadratura stessa, *temporalmente* dalla durata compresa fra il suo inizio, che segue la fine dell'inquadratura precedente, e la sua fine, che precede l'inizio di quella seguente»⁴. Sembra un modo complicato per dar conto di qualcosa che normalmente comprendiamo senza alcuna difficoltà. Eppure, l'inquadratura è davvero un'entità molto complessa! I concetti di selezione e delimitazione appena richiamati sono operatori formali molto importanti: **inquadrare è sempre un'operazione duplice, di inclusione** (tutto quanto è visibile sullo schermo) **e di esclusione** (quanto ne rimane al di fuori). Ciò che appare all'interno dell'inquadratura si dice *in campo*, ciò che non appare si dice *fuori campo*. È il rapporto tra questi due aspetti della rappresentazione che attiva lo spazio/tempo “immaginario” tipico del film. Ciò che è in campo, infatti, viene presentato e percepito dallo spettatore come parte di uno spazio più vasto; mentre ciò che si trova oltre i limiti del quadro, il fuori campo, è costantemente presupposto e a sua volta “immaginato”.

In genere, non si fa fatica ad attribuire un'esistenza solo ipotetica al mondo rappresentato in un film di finzione, mentre si accredita al documentario almeno la restituzione, a livello di inquadratura, di frammenti di fatti o persone reali (che poi il montaggio potrebbe anche manipolare). Le cose stanno altrimenti, poiché **chi effettua una ripresa audiovisiva sceglie sempre un punto di vista** e una più o meno ampia porzione di spazio per una certa durata nel tempo, istituendo così un determinato rapporto tra ciò che si vedrà sullo schermo e ciò che sarà nascosto allo sguardo. Se, ad esempio, nella documentazione cinegiornalistica di un'assemblea politica si vuole dare l'idea di un folto uditorio, basta non includere nell'inquadratura sedie o spazi vuoti: ciò che è in campo, infatti, orienta nello spettatore le supposizioni su ciò che rimane fuori campo. Magari la sala o la piazza è semivuota, ma ripetute inquadrature gremite della poca gente presente generano l'idea di una grande partecipazione.

La “quantità” di spazio selezionato dalla ripresa filmica – che dipende sia dalla distanza tra punto di ripresa e soggetto, sia dalla lunghezza focale degli obiettivi utilizzati – è alla base della denominazione dei diversi tipi di inquadratura, convenzionalmente classificati in una *scala dei campi e dei piani*, che vanno dal “**campo lunghissimo**” (dove il soggetto è un punto minuscolo all'interno di un ambiente mol-

4. Gianni Rondolino e Dario Tomasi, *Manuale del film*, Torino, Utet, 1995, p. 49.

to vasto) al **dettaglio** (piano ravvicinato di un oggetto o di una parte di esso), passando per il **primo piano**, il tipo di inquadratura più noto, per lo più riferito alla figura umana, ripresa dalle spalle in su⁵. Oltre ad avere la possibilità di infiniti gradi di avvicinamento al soggetto da riprendere, il cineasta può introdurre ulteriori elementi di codificazione filmica attraverso le **angolazioni** (es.: immagini riprese dal basso o dall'alto), le **inclinazioni** (es.: immagini non parallele all'orizzonte), i **movimenti delle inquadrature** (es.: "panoramiche", quando la ripresa esplora lo spazio ruotando su un punto di applicazione; "carrellate", quando la ripresa esplora lo spazio percorrendolo fisicamente su un mezzo in movimento).

La luce e il suono

Non va dimenticato, inoltre, che ciò che rende visibile uno spazio, sia nella nostra percezione naturale, sia nella ripresa filmica, è la **luce**, la quale non solo rende possibile l'esistenza stessa delle immagini, ma ha un **ruolo espressivo e informativo molto importante**, contribuendo a definire la profondità dell'ambiente inquadrato, la continuità o la discontinuità tra gli elementi che compongono l'azione (attori, movimenti, scenografia, ecc.), l'atmosfera complessiva della rappresentazione (una luce contrastata produce effetti molto diversi da una luce diffusa e morbida). Nello spazio inquadrato, infine, sono all'opera altri codici linguistici e culturali, che interagiscono con le proprietà formali dell'inquadratura: si pensi al linguaggio verbale (scritto e parlato), ai codici culturali collegati al modo di vestire, alla tipologia e disposizione degli oggetti negli ambienti, e così via.

Anche il **suono**, in un film, costituisce un ulteriore elemento di codificazione, molto importante. Oggi viene registrato in sincrono con le immagini (presa diretta), ma ciò non esclude ulteriori aggiunte in fase di post-produzione (a volte gli attori dopiano se stessi, si aggiungono rumori e musiche, ecc.). Tutti gli elementi sonori introdotti in un film derivano da scelte precise, che naturalmente sono in rapporto con esigenze comunicative ed espressive. Essi assolvono a molte funzioni, tra cui quella primaria e di più largo impiego consiste nel **dare omogeneità spazio-temporale al succedersi delle inquadrature**, attenuando la frammentarietà prodotta dai tagli nella continuità visiva: lo stesso ambiente sonoro o un motivo musicale di accompagnamento può fare da sfondo a una sequenza composta da numerose inquadrature. Inoltre, come le immagini, i **suoni istituiscono un dinamico e complesso rapporto tra campo e fuori campo**, cioè tra sorgenti sonore visibili (*in*) o non visibili (*off*) nell'inquadratura, articolando così un gioco di attese, aspettative, allusioni che rendono più interessante la narrazione cinematografica.

Il montaggio

A un diverso livello di codificazione si pone invece il **montaggio**, che consiste nel **selezionare e unire tra loro le inquadrature**, in una successione che risulti funzionale agli intenti espressivi e comunicativi del film. Questa fase non opera più sul piano del passaggio dal mondo reale (lo è anche ciò che viene messo in scena appositamente per essere ripreso) alla sua rappresentazione, eppure ne decide il senso. Unire tra loro le inquadrature, infatti, significa creare relazioni, stabilire significati, costruire un racconto, esporre una tesi, ecc., utilizzando sia il piano visivo che quello sonoro. Prima che un procedimento tecnico, il montaggio è un presupposto del-

5. I campi sono: il campo lunghissimo, il campo lungo, il campo medio, il totale; i piani sono: la figura intera, il piano americano, la mezza figura, il primo piano, il primissimo piano, il particolare, il dettaglio.

lo stesso progetto del film, ad esempio quando si scrive una storia selezionandone e organizzandone i momenti salienti, o nella fase di ripresa, quando è necessario “smontare” la continuità spazio-temporale di un'azione, per realizzare le singole inquadrature che, successivamente accostate, siano in grado di restituire il senso di quell'azione. È il **montaggio delle immagini e dei suoni che fa assumere al rapporto tra campo e fuori campo importanti funzioni drammaturgico-espressive**. Lo spazio non visibile nell'inquadratura è continuamente richiamato, ad esempio, dagli sguardi dei personaggi (gli sguardi cosiddetti “fuori campo”) o dai loro movimenti (ingresso in campo e uscita dal campo), assicurando in tal modo un'ideale “continuità” spazio-temporale all'azione rappresentata. Anche in questo caso, il lavoro di “fabbricazione” di uno spazio-tempo immaginario, proprio dell'universo filmico, tende solitamente a nascondere le proprie tracce, facendo coincidere il passaggio da un'inquadratura all'altra con il mutamento del centro di attenzione dello spettatore rispetto all'azione drammatica. In tal modo, il montaggio tende a ricostruire una peculiare contiguità spazio-temporale del film, a volte togliendo i tempi morti, con piccole o grandi ellissi, per cogliere l'essenziale di un'azione, altre volte amplificandone la durata, per sottolinearne l'importanza o ottenere determinati effetti sullo spettatore. Oltre che sul piano narrativo, il montaggio può essere utilizzato anche per suggerire analogie o contrasti tra situazioni che non hanno un rapporto temporale, per creare metafore, evocare concetti, e così via.

Infine, il montaggio **costruisce anche il ritmo del film**, a seconda della frequenza con cui si susseguono le inquadrature, ritmo che a sua volta connota tanto l'azione drammatica quanto analogie o contrasti. Il montaggio si pone dunque a completamento di complessi procedimenti linguistici e retorici che fanno del film, di finzione o documentario, un testo che va interpretato tenendo conto della ricchezza dei suoi elementi formali, e mai ridotto soltanto a illustrazione di contenuti.

3

Film documentario e film di finzione

Individuare gli
elementi
di distinzione

L'individuazione dei tratti di pertinenza esclusiva del cinema documentario rispetto al cinema di finzione è un'operazione che presenta non poche difficoltà. Non è infatti l'assenza o la presenza di una resa “obiettiva” del reale a fare la differenza, poiché ciò che arriva sullo schermo è sempre mediato dalle codificazioni del linguaggio audiovisivo e dalla soggettività di chi lo utilizza. Nel campo del documentario, inoltre, si posizionano prodotti eterogenei, tanto che, per la problematicità di reperire tratti peculiari e ricorrenti, è invalso l'uso di distinguerlo dalla finzione per negazione, utilizzando il termine “non-fiction”. Ciò che rende difficile distinguere e catalogare i tratti tipici della finzione o del documentario è anche la complessità dei rapporti tra realtà fattuale, rappresentazione filmica e atteggiamento spettatoriale. Pur essendo *segni* che utilizzano codici complessi (linguistici, culturali, tecnologici), le immagini di un film hanno la peculiarità di essere determinate – nel caso delle tecnologie analogiche⁶ – dall'oggetto rea-

6. Per tecnologia di ripresa analogica si intende quella che utilizza la pellicola o il nastro magnetico. Con la tecnologia digitale le cose si fanno più complicate, visto che è possibile ricreare con grande realismo oggetti esistenti e inesistenti o modificare radicalmente immagini analogiche.

le posto davanti alla macchina da presa: è anche questa affascinante “ambiguità” del dispositivo cinematografico che rende difficile delimitare un netto confine di campo tra documentario e finzione. Non tiene, ad esempio, una distinzione che assegni al documentario la prerogativa di registrare una realtà indipendente (pre-filmica) dal film che si sta realizzando, e alla finzione una realtà apparecchiata apposta per la macchina da presa (pro-filmica). Le eccezioni sono innumerevoli: in molti documentari si ricorre alla ricostruzione di fatti accaduti o narrati da testimoni (persino nelle riprese di guerra); la stessa modalità dell'intervista è una condizione artificiale preparata per la ripresa; in taluni casi, le riprese documentarie hanno addirittura retroagito modificando la stessa realtà pre-filmica. Sull'altro versante, in molte opere di finzione, e non solo in quelle realistiche, luoghi e persone, la cui esistenza è indipendente dal film, entrano in vari modi nella narrazione, tanto che spesso tali sequenze vengono montate nei documentari a base totale o parziale d'archivio, per mostrare trasformazioni urbane, del costume, biografie di personaggi, ecc. Anzi, per questa via c'è chi può tranquillamente affermare, come fa Bill Nichols, che «ogni film è un documentario», poiché «anche la più fantasiosa delle *fiction* rispecchia la cultura che l'ha creata e riproduce fedelmente l'aspetto di chi vi recita»⁷, e c'è chi al contrario può ribattere che «**tutto è finzione**», ovvero che tutto il cinema è rappresentazione: così impostata, la *querelle* rischia di essere piuttosto sterile. Ma occorre dire che neanche la presenza o meno di attori e di recitazione, di scenografie e di ambienti ricostruiti, di costrutti narrativi, di contemporaneità tra riprese ed eventi sono sufficienti a distinguere i tratti esclusivi del film di finzione e del film documentario: ciascuna di queste determinazioni si può presentare e si è presentata tanto nell'uno che nell'altro campo.

Una
definizione di
documentario

Nonostante le difficoltà che si presentano a un approccio analitico, ogni spettatore è però in grado, pragmaticamente, di distinguere tra finzione e documentario. Lo fa sulla base di **indicazioni di contesto**, di natura extra-filmica, che consentono di “collocare” l'opera (titoli di testa, rubrica o programma televisivo, notizie, ecc.); oppure sulla base di un personale repertorio di esempi, i quali tendono a configurare forme standard. Rimane comunque il margine per una definizione interna al testo filmico, apparentemente tautologica, ma in realtà estremamente produttiva di conseguenze. Per il documentario, si può formulare in questo modo: è *un documentario un film che si dà come tale allo spettatore, vuole accreditarsi cioè come restituzione e prova di una realtà fattuale sulla base di un punto di vista*, sia che occulti soggettività e codici della comunicazione audiovisiva, tentando la massima trasparenza, sia che li evidenzi e li usi liberamente. Ne conseguono una serie di strategie discorsive che pongono problematicamente **al centro del fare documentario il suo potenziale conoscitivo del mondo, il tema della responsabilità etica del cineasta e del rapporto tra vero e falso**, ma ora su un piano diverso rispetto alla costitutiva ambiguità dell'artificio della rappresentazione, anche se questa è la condizione ineludibile di ogni film.

7. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006, p. 13.

Le ambiguità di una distinzione

Dal punto di vista dello spettatore, accade un fatto per certi versi paradossale: *prima* colloca, sulla base di informazioni esterne e interne al testo filmico, il genere di film che si trova a vedere e *poi* presume un differente rapporto con la realtà: al documentario assegna generalmente la prerogativa dell'obiettività o quanto meno di un prelievo dal mondo reale; al film di finzione l'invenzione di mondi immaginari o la rielaborazione creativa dei fatti. Su questa presunzione si appoggia, ad esempio, un particolare tipo di film, il *mockumentary*, che presenta nelle forme tipiche del documentario storie, fatti, persone totalmente inventate. Inoltre, capita a volte di sentir dire, a proposito di alcuni documentari particolarmente complessi e articolati, che sono "veri e propri film", mentre di certi film di finzione dal forte accento realistico, per stile o argomento, si osserva che assomigliano piuttosto a documentari. Questo modo di argomentare deriva appunto dal repertorio di esempi che ciascun spettatore possiede, e poggia su una gerarchia di valori diffusa e ingiustificata che, come si è detto, tende ad assegnare il termine "film" solo al lungometraggio di finzione, con il suo corredo di complessità ideativa, produttiva e formale⁸. Ma la storia del cinema ha dato abbondanti prove che anche nel campo del documentario vi sono autori di film complessi, con un linguaggio talvolta molto raffinato, nei quali si inverte una precisa concezione del cinema e una personale visione del mondo, né più né meno dei cineasti che hanno dato alla cultura del Novecento i capolavori del cinema di finzione. Tutto ciò va tenuto presente sia quando si utilizza il film come fonte per la storia, sia quando lo si propone come forma di narrazione storica, in modo da non incorrere in letture banalizzanti o inesatte.

4

I film "non finiti" e il cinema amatoriale

Che cosa sono i film non finiti

Solitamente, nei testi di storia contemporanea si indicano, quali strumenti di ausilio per lo studio di un evento, di un periodo, di un argomento del Novecento, film di finzione di ricostruzione o la cui storia è "ambientata" negli anni considerati. Si tratta sempre di film finiti, ovvero montati ed editati con titoli di testa e di coda, e con il cosiddetto "missaggio" del sonoro (musiche, parlato, rumori, effetti speciali). Nei film di "non fiction" possono rientrare, oltre il documentario, altre particolari tipologie o forme di film, i cosiddetti film "non finiti". Nelle lezioni multimediali proposte nel DVD iPROF (v. pp. 41-42) sono proposti molti film di questo tipo. Film "non finiti" sono, in generale, quelli che non hanno attraversato tutte le fasi del processo produttivo per la realizzazione del film, soprattutto quelle di montaggio e di edizione.

I "filmini" di famiglia

Ci sono però film "non finiti" che vengono realizzati, nelle intenzioni di chi li gira, proprio per rimanere tali, ovvero non finiti. Si tratta ad esempio dei **film amatoriali, di viaggio, di famiglia**. Oggi i "filmini" cosiddetti "di famiglia", gi-

8. La FIAF (*Federation Internationale des Archives du Film*), che associa i più importanti archivi cinematografici del mondo, definisce il film in maniera più rigorosa nel primo articolo del suo statuto: «una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare».

rati da non professionisti, sono diventati una **fonte importante di studio**. Si tratta infatti di documenti che forniscono indicazioni sulla mentalità delle famiglie, sugli usi, sui rituali, sulle abitudini, sui gusti, nonché sugli arredi delle abitazioni, sulla moda, su come vivono e vivevano e come si rappresentavano i nostri genitori, i nostri nonni, bisnonni, zii, parenti e amici, nelle occasioni ritenute importanti. Hanno un valore affettivo, emozionale e di ricordo soprattutto per chi li ha girati. Sono fonte di studio per storici, antropologi, sociologi, economisti, mentre hanno un interesse documentario per i registi di fiction, nel caso in cui si debbano documentare su “come erano” famiglie, ambienti, persone, arredi nel periodo in cui si svolge la storia del film di finzione che vogliono realizzare, nonché per i registi di documentari che sempre più spesso inseriscono brani di film di famiglia nelle loro opere. In Italia, come in altri paesi, l'*Archivio nazionale del film di famiglia - Home Movies*, a Bologna, raccoglie i film di famiglia per conservarli, restaurarli, diffonderli, tramite anche festival e rassegne, per consentirne il riuso per un “genere” nuovo di film documentario, legato ai temi della **trasmissione della memoria collettiva**, per renderli disponibili agli studiosi. Progetti di censimento e salvaguardia, presso sedi idonee, di questa particolare tipologia di film si stanno diffondendo in diverse regioni: in Abruzzo, Puglia, Sicilia, Sardegna, proprio per la valorizzazione e il recupero della memoria delle tradizioni legate a un territorio. Film di famiglia sono conservati anche in strutture come la *Cineteca Nazionale* a Roma e in altri archivi audiovisivi, a testimonianza dell'interesse crescente verso questa fonte filmica. In questi progetti spesso accanto ai film si recuperano e raccolgono anche gli album fotografici di famiglia.

Altre tipologie
di film
“non finiti”

“Non finiti” sono anche le documentazioni filmiche girate in occasione di **eventi pubblici, sociali, politici, collettivi**, come manifestazioni, comizi, assemblee, raduni, occasioni di incontri di natura varia. Si tratta di film che un soggetto o più soggetti committenti (associazioni, partiti, società, imprese, industrie, enti privati, pubblici e statali) vogliono produrre e avere, a testimonianza della propria attività, o per fornire una informazione diversa da quella dei mass media “tradizionali”, come la radio, la televisione pubblica, gli stessi giornali. Molti giovani registi, operatori sociali, nonché studiosi per esempio di antropologia, registrano e raccolgono documentazione filmica per approfondire l'analisi di un evento sociale, per esempio lo studio dell'organizzazione di una comunità di immigrati.

Tra i film “non finiti” possiamo trovare anche i cosiddetti **materiali filmici di raccolta**, come videotestimonianze, videointerviste, prodotti soprattutto per la realizzazione di un film documentario, di un film d'inchiesta, che vengono “girati” sapendo che non saranno usati tutti e integralmente, ma con la consapevolezza, oggi, dell'utilità di produrli e conservarli per il valore storico-sociale che hanno o che potranno avere in futuro.

Tra i film “non finiti” amatoriali rientrano anche quelli **girati casualmente e occasionalmente con il cellulare o con le macchine fotografiche digitali, nonché con videocamere non professionali**. Questi “video” vengono diffusi e scambiati spesso tramite internet, posizionati su “YouTube”, altri siti, portali on line, oppure inviati alle redazioni dei telegiornali, di alcuni programmi televisivi, che

li utilizzano. Sempre più spesso durante i servizi dei telegiornali il giornalista che introduce le immagini che verranno trasmesse precisa che si tratta di video “amatoriali” (per esempio quelli relativi alle alluvioni a Genova, in Liguria, in Sicilia nel 2011).

Conservazione dei materiali girati “scartati”

Film non finiti sono da considerarsi anche i “girati”. Per “girato” si intende quasi sempre il materiale che il regista produce durante le riprese, per la realizzazione di un film “finito” (anche se alcuni film sono prodotti per rimanere “non finiti”). I girati, soprattutto per i film di finzione, chiamati anche “giornalieri”, subiscono una severa selezione in fase di montaggio e la maggior parte di essi sarà scartata. In tutti i film, gli scarti (tagli) sono molto superiori a quanto utilizzato effettivamente nel montaggio dell’opera. Non è possibile quantificare, ma a volte il rapporto può essere anche di 10 ore di girati per un’ora di film finito.

Solo fino a pochi decenni fa, la tendenza generale, tranne qualche raro caso, era quella di buttare e non conservare i materiali girati “scartati”. Oggi si cerca di tutelarli come **documenti storici**, beni culturali anch’essi (in Italia tale riconoscimento alle immagini in movimento e alle fotografie è stato per legge formalizzato soltanto dalla fine del 1999, cfr. l’attuale *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, secondo il quale sono oggetto di tutela: «le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio», art. 10-comma 4-lettera e; inoltre «le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalgia ad oltre venticinque anni», art. 11-comma 1-lettera f).

I tagli imposti dalla censura

Che cosa determina la scelta e quindi lo scarto dei materiali girati per realizzare un film? Per lo più si tratta di scelte estetiche e di efficacia comunicativa visiva. Ma può trattarsi anche di una **scelta imposta dalla censura**, secondo la quale alcune sequenze, o sonori del film, per motivi vari, debbono essere tagliati (offesa alla morale pubblica, o a una persona, per scene eccessive di violenza, per pornografia, o in taluni casi e paesi, ancora oggi, per motivi ideologici).

I criteri e le scelte della censura nel nostro paese sono determinati da apposite commissioni, costituite da esperti e rappresentanti di famiglie, nominate all’interno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Cinema (cfr. *La revisione cinematografica in Italia*: http://www.italiataglia.it/la_revisione). Presso gli archivi del Ministero sono a volte conservati proprio i tagli e gli scarti della censura (preziosi documenti filmici sulla mentalità, il costume, la società, ecc.). Tutti i film realizzati, per essere resi pubblici e distribuiti e proiettati nelle sale cinematografiche debbono ricevere il “nulla osta” del Ministero.

In televisione le “censure” sono determinate da criteri aziendalistici, dal cosiddetto indice di gradimento di un programma, dall’audience, da regolamenti interni alle diverse redazioni delle trasmissioni, da codici deontologici professionali (giornalisti). I tagli e gli scarti del girato di un film possono essere determinati anche dalle produzioni, o dalla committenza, che lo finanziano, con l’obiettivo di spendere il meno possibile e di ottenere il miglior risultato in termini di successo di pubblico, o di “propaganda”.

5

Il cinema come agente di storia: propaganda, militanza, costruzione del consenso

Il cinema di propaganda nei regimi totalitari

«Il cinema è l'arma più forte» è la celebre frase di Benito Mussolini, che campeggiava sugli stabilimenti di Cinecittà nell'anno della sua inaugurazione, il 1937. Anche attraverso il cinema, di fiction e di non-fiction, i regimi totalitari, italiani, tedeschi, russi, dagli anni Venti agli anni Quaranta del Novecento, riuscirono a “disinformare” le masse popolari, e a diffondere le ideologie totalitarie, fascista, nazista, franchista, stalinista, ovvero a far credere a milioni di persone che quello che vedevano nelle immagini cinematografiche fosse non solo la realtà, ma la verità, ovvero l'unica verità possibile.

I regimi dittatoriali del Novecento in Europa per propagandare le loro idee, azioni, scelte politiche ed economiche, attività, nonché la necessità della guerra, usarono, accanto ad altri sistemi di persuasione e di imposizione (attraverso la scuola, le organizzazioni sociali, sportive e culturali, quindi militari e poliziesche, fino al carcere e alla morte) i mass media, i giornali, la radio e il cinema in particolare. Un cinema di propaganda “statale” in Italia e in altri paesi europei, come la Francia, nonché in America, nasce all'epoca della prima guerra mondiale con la realizzazione di film di non-fiction, attualità (l'equivalente dei successivi cinegiornali), nonché di film di finzione, per persuadere non solo della giustezza della guerra, del suo proseguimento (dopo la disfatta italiana di Caporetto), ma anche della necessità di continuarla, come si stava “eroicamente” facendo, con l'aiuto degli alleati americani⁹.

Accanto a queste prime immagini di propaganda, ci sono le riprese mute e non finite degli operatori al seguito del servizio cinematografico dell'esercito, come quelle di Luca Comerio (1878-1940), che, oltre a documentare la “tranquilla” e “dignitosa” vita nelle trincee, mostrano, in taluni casi, le reali condizioni di vita dei soldati. Luca Comerio già durante la guerra di Libia (1911-1912) aveva ripreso, a scopi di propaganda, la vita dei soldati e dell'esercito italiano in Africa, occultando anche in questo caso la realtà o le molteplici realtà di quell'evento storico.

Il cinema diventò una macchina di propaganda e di conquista del consenso, di “educazione” del popolo, con i regimi totalitari negli anni Trenta del Novecento.

In Italia, l'Istituto Luce, nato nel 1924 inizialmente per finalità educative, realizzò per il regime fascista, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, film di propaganda, documentari e cinegiornali, che oggi sono visionabili online sul sito dell'archivio: www.archivioluce.com. L'Istituto Luce provvedeva anche alla distribuzione di questi film, proiettati obbligatoriamente nelle sale cinematografiche, insieme ai film di finzione, diffusi capillarmente anche nei paesi più sperduti e isolati, dove venivano proiettati nelle piazze. Oltre ai film italiani di propaganda venivano mostrati in Italia anche quelli nazisti, prodotti dall'UFA, *Universum Film Aktien Gesellschaft*, grazie ad accordi di scambio tra i due paesi.

Un cinema di propaganda particolare è stato quello russo, dopo la rivoluzione del 1917. Nella sua prima fase, prima dell'avvento e del consolidamento del regime stalinista, si è trattato di un cinema militante, delle avanguardie, sia di fiction che documentario, realizzato da registi tra i più importanti della storia del cinema mon-

9. P. Ferrara, *L'apparato della propaganda*, in *Lo Stato negli anni Trenta. Istituzioni e regimi fascisti in Europa*, a cura di Guido Melis, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 233-248.

diale, quali Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Tziga Vertov (pseudonimo di Denis Abramovič Kaufman). In particolare, a proposito di film documentari, *L'uomo con la macchina da presa* del 1929 di Vertov rappresenta, con soluzioni estetiche e linguistiche rivoluzionarie, la vita e le attività del popolo russo, dalla mattina alla sera, nella città di Mosca e nei dintorni. I film di questi autori propagandavano, con un atteggiamento entusiastico, utopico ed epico al tempo stesso, i cambiamenti determinati dalla rivoluzione, ma lo facevano con reale spirito di militanza, sperimentando al tempo stesso le tecniche più innovative, nuovi e rivoluzionari linguaggi estetici, che hanno fatto delle loro opere dei capolavori. In seguito, questi ed altri importanti registi, proprio per la loro carica moderna e “troppo” innovativa, non furono più apprezzati dal regime stalinista, che preferiva meno “creatività” e più propaganda o una propaganda più conformista. Molti di loro migrarono all'estero, oppure, come Vertov, furono emarginati.

**Il cinema
di propaganda
nei paesi
democratici**

Anche i paesi democratici hanno realizzato film di propaganda, come in **Gran Bretagna**, dopo la nascita, alla fine degli anni Venti del Novecento, della Scuola di cinema documentario di Brighton, ad opera del regista e produttore John Grierson. Dopo una fase di sperimentazioni cinematografiche innovative in campo sociale, Grierson e i suoi collaboratori iniziarono a lavorare per il *General Post Office Film Unit*, che durante la seconda guerra mondiale produsse per il governo inglese documentari di propaganda sulle imprese eroiche degli inglesi contro i nazisti.

Negli **Stati Uniti d'America** la propaganda filmica (e fotografica) fu organizzata dallo stato dal 1918 (come in Italia), con l'intervento dell'esercito statunitense nella prima guerra mondiale (era necessario propagandare la giustezza dell'intervento americano in Europa per “salvare” gli stati democratici dall'imperialismo germanico). I film storici del *U.S. Army - Signal Corps*, relativi a fronti, visite e battaglie della prima guerra mondiale, documentano, in particolare, interventi e attività dell'esercito statunitense sul fronte italiano.

Gli Stati Uniti usarono in seguito il cinema, di fiction e documentario, nonché la radio (celebri i serali “Discorsi del caminetto” del Presidente Roosevelt) e la fotografia di reportage per propagandare, soprattutto dopo la crisi del 1929, durante il *New Deal*, il “nuovo corso”, avviato nel 1933 da Franklin Delano Roosevelt.

La propaganda americana, o meglio quella degli alleati, usò il cinema anche nella seconda guerra mondiale, durante le campagne in Europa e in Africa, producendo molti film “girati”, non finiti: i *Combat film*. Si tratta di film realizzati da cineoperatori statunitensi e inglesi al seguito delle truppe anglo-americane: documentano azioni belliche, bombardamenti, operazioni sul territorio, sbarchi, avanzate, occupazioni delle forze armate alleate nella nostra penisola durante il biennio 1943-1945. I cosiddetti *Combat film* non avevano specificatamente o esclusivamente una finalità di propaganda. Le riprese servivano all'esercito per conoscere i territori, per mirare meglio azioni belliche e pianificare strategie. «Realizzati in condizioni precarie e rischiose, spesso senza l'indicazione di una scaletta che suggerisca chi e che cosa riprendere, i filmati girati dai cineoperatori militari degli USA si rivelano poco attendibili non tanto per un vizio ideologico (erano destinati soprattutto agli archivi dei servizi segreti e solo marginalmente a un uso propagandistico) quanto per il loro carattere frammentario ed estemporaneo» (Parascandolo, 2011). Alcuni di questi film si possono visionare sul sito dell'archivio dell'Istituto Luce.

Queste riprese servivano anche per confezionare le *newsreel* (i cinegiornali) e i documentari che “in tempo reale” venivano per esempio distribuiti e proiettati negli Stati Uniti, in modo da consentire agli americani di seguire la guerra quasi “in diretta”. Tra gli autori della propagandistica serie americana *Why We Fight* spiccano Frank Capra, John Ford, John Huston, George Stevens, William Wyler.

Hanno un valore innanzitutto di testimonianza storica, agghiacciante, accanto ad aspetti legati alla propaganda, le immagini girate dai russi e dagli angloamericani dopo la sconfitta del nazismo, all'apertura, nel 1945, dei **campi di concentramento in Germania**. Sono film non finiti, girati, muti, ed è difficile riuscire a “guardarli” per l'orrore che suscitano. Queste immagini sono un documento storico tra i più importanti prodotti dall'uomo, nonostante siano comunque state negate, o considerate non autentiche, da molti nazisti, ex-nazisti e neonazisti. Con la consulenza di Alfred Hitchcock fu poi realizzato un film finito, montato ed editato, con quei girati, che venne proiettato durante il processo di Norimberga. Non pochi di quei girati sono rimasti inediti fino ad anni recenti negli archivi inglesi, russi, statunitensi.

I film partigiani
e degli
anni della
ricostruzione

Altrettanto importanti sono i non molti film, girati, non finiti anche questi, realizzati dai partigiani in vari paesi europei, tra cui l'Italia, dove sono state riprese le attività di militanti della Resistenza in varie regioni d'Italia, soprattutto al nord, nelle principali città: a Torino, Milano, Venezia, Roma. Qui sono documentati alcuni episodi della liberazione tra il 1944 e il 1945. Anche in questo caso, gli autori di questi film non finiti sono stati noti registi, od operatori, come Luchino Visconti. In seguito, con alcuni di questi girati è stato realizzato il film finito, montato ed editato, *Giorni di gloria*, oggi considerato un documento eccezionale, patrimonio della nazione. Giuseppe De Santis ha partecipato alla realizzazione di questo film, in particolare per la ricostruzione delle immagini di combattimento dei partigiani, mentre Visconti è l'autore delle riprese del processo del linciaggio di Pietro Caruso (l'ultimo questore fascista di Roma), dopo la scoperta dell'eccidio delle Fosse Ardeatine. Inoltre citiamo il film sulla liberazione di Torino e sulle attività dei partigiani in Piemonte, del 1945, realizzato tra gli altri dalla Federazione Piemontese dell'Anpi e dal Partito Socialista Italiano. Entrambi i film si possono visionare sul portale dell'archivio dell'Istituto Luce, ma sono depositati presso numerosi archivi e cineteche.

La propaganda cinematografica dei paesi democratici si consolidò nel periodo della ricostruzione, dopo la seconda guerra mondiale. In Italia, l'Istituto Luce, che alla fine del conflitto aveva ripreso, solo per un anno, a produrre cinegiornali con la denominazione “Cinegiornale Nova Luce” (i trattati di pace vietarono in seguito al Luce di produrre cinegiornali), realizzò documentari (in particolare *La Settimana Incom*), con la funzione di propaganda delle attività del governo per la ricostruzione del paese. Di rilievo i film, realizzati dagli anni Quaranta agli anni Cinquanta dall'United States Information Service – USIS: film documentari di informazione, istruzione e propaganda, nell'ambito e a sostegno del Piano Marshall, sui modelli di vita statunitensi, sugli aiuti, il supporto organizzativo, formativo e didattico degli americani, per la ripresa dell'economia e della vita sociale delle nazioni alleate, uscite distrutte dalla guerra. Tali film sono fondamentali anche per gli scopi di ricostruzione non solo materiale dell'economia di una società, ma anche di ricostruzione dell'identità, dei valori di libertà e democrazia delle società del dopoguerra.

Il cinema d'impresa

Si può definire cinema di propaganda anche il cosiddetto **cinema d'impresa**. Per rimanere in Italia, grandi industrie come la Fiat, la Piaggio, la Edison, l'Olivetti, l'Ansaldo, l'Agip-Eni, e molte altre, tra cui innumerevoli piccole e medie imprese, sin dalla loro nascita hanno, con fotografie e film (finiti e non finiti), documentato la **storia dell'industria** e della famiglia o delle famiglie di imprenditori che l'hanno realizzata, le attività produttive, quelle formative, le invenzioni, i prodotti, la vita di figure di imprenditori o di tecnici-inventori, le attività assistenziali dell'azienda nei confronti degli operai. Si tratta appunto di uno sguardo "di parte" che non evidenzia per esempio la fatica degli operai al lavoro, le loro lotte per i diritti sindacali, le condizioni tremende di vita, soprattutto nel caso di operai emigrati dal sud nelle città del nord Italia o in altri paesi industrializzati europei. In Italia l'Archivio nazionale del cinema d'impresa a Ivrea sta raccogliendo i fondi filmici delle più importanti imprese italiane per conservarli al meglio e renderli disponibili per la visione, per esempio WebTv: www.cinemaimpresa.tv. Per il cinema d'impresa hanno lavorato autori celebri, come Ermanno Olmi, Franco Zeffirelli, Federico Fellini. All'interno del cinema d'impresa una parte specifica riguarda il **film pubblicitario** di un prodotto specifico, spesso proiettato nei cinema, tra un servizio di cinegiornale e un altro, oppure in televisione (nel celebre *Carosello*).

Il cinema di propaganda dei partiti politici e dei sindacati

Anche i **partiti politici** e le **associazioni politicizzate**, come i sindacati, hanno realizzato film di propaganda, dal dopoguerra in poi, a sostegno dei propri ideali, dei propri scopi, delle strategie per attuarli e delle proprie scelte, soprattutto in occasione di campagne elettorali. In particolare in Italia si è distinto in tal senso proprio il Partito Comunista Italiano (ma anche la Democrazia Cristiana, il cui patrimonio filmico è conservato presso l'Istituto Sturzo a Roma, inoltre il Partito Repubblicano, il Partito Socialista, ecc.). Il Pci per esempio, attraverso la società di produzione Unitefilm, e prima ancora la Libertas Film, ha documentato le attività delle proprie federazioni in tutto il paese, i movimenti collettivi, sindacali, le lotte per la democrazia, le manifestazioni e i comizi, gli eventi pubblici, le battaglie per i diritti delle donne, dei bambini, dei lavoratori, per la pace, la libertà e la democrazia, per la giustizia e l'equità sociali. Un patrimonio di film documentari e di film non finiti, di documentazione della storia del nostro paese in tutti i suoi aspetti, compresi la vita culturale e il costume, con lo scopo, oltre che propagandistico, di proporre un altro punto di vista su eventi politici e sociali rispetto a quello del governo, a partire dalla televisione. Molti importanti autori del cinema italiano sono stati anche militanti di sinistra e si sono cimentati per decenni con la non-fiction, realizzando film documentari, inchieste cinematografiche sui problemi più scottanti della vita del nostro paese. È un patrimonio enorme, tuttora in gran parte inedito o poco conosciuto, solo in alcuni casi trasmesso in televisione o utilizzato in parte per attuali programmi di storia. *L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico* (AAMOD) conserva, cura e rende disponibile il più importante patrimonio di cinema militante in Italia. In questo Archivio sono confluiti anche film, finiti e non, di propaganda e di cinema militante, provenienti da altri paesi, per esempio dalla Russia, dai paesi dell'Europa dell'Est, dal cosiddetto "Terzo Mondo", dall'Africa, dall'America Latina, dall'Asia. Film che documentano tra l'altro le lotte di liberazione di molti stati dal colonialismo, l'avvento di governi democratici, o, al contrario, le efferatezze dei regimi dittatoriali nel Sud del Mondo. Molti di questi film sono visionabili sul sito della Fondazione: www.aamod.it.

Un aspetto fondamentale da considerare è il tema storiografico relativo al film come agente di storia e i film di propaganda ne sono un esempio. Anche film di fiction contribuiscono in tal senso, come *Sacco e Vanzetti*, di Giuliano Montaldo, del 1971, che ha contribuito a rivedere il processo e a riabilitare i due anarchici italiani giustiziati in America negli anni Venti del Novecento, accusati e condannati ingiustamente.

Numerosissime le riprese amatoriali, di non-fiction, spesso film non finiti, che hanno “agito” sulle reazioni dell’opinione pubblica, in taluni casi provocando reazioni di massa, e contribuito, quali documenti “di prova” nei procedimenti giudiziari, in inchieste della polizia, nei processi. Ci riferiamo, per esempio, alle immagini che hanno ripreso il violento pestaggio di Rodney King, un tassista afroamericano, il 3 marzo 1991, a opera di diversi agenti della Polizia di Los Angeles. Immagini che, oltre a suscitare le violente proteste della comunità afro-americana, sono state all’origine dell’inchiesta successiva.

Citiamo inoltre le tante immagini prodotte da telecamere amatoriali durante il G8 di Genova del 2001, in particolare quelle che hanno documentato, anche se dall’esterno, gli episodi di violenza da parte delle forze dell’ordine della questura di Genova alla scuola Armando Diaz, visionate da avvocati e magistrati durante la fase istruttoria per il processo agli agenti di polizia.

6

Proposte per la verifica e bibliografia di riferimento

Sui contenuti

Sulla base di quanto gli studenti leggeranno e studieranno sul manuale di storia, in merito agli argomenti del Novecento, dopo aver visto e ascoltato i video proposti nelle lezioni multimediali si potranno invitare a elaborare una riflessione sulle diverse modalità del racconto storico scritto e di quello filmico.

Gli studenti potranno, guidati, individuare le differenze principali tra le due modalità. In particolare si stimoleranno a una riflessione su cosa avranno appreso in più o di diverso, rispetto a quanto letto sul manuale; inoltre, a riflettere sulle reazioni eventuali, emotive, che avranno provocato in loro le immagini delle persone, dei luoghi, di alcuni eventi di quel periodo.

Una verifica importante potrà essere quella per cui, dopo aver visionato, per ogni argomento, tutti i materiali multimediali proposti, si organizzerà un **dibattito in classe sul punto di vista**, o i diversi punti di vista che i brani di film contengono, a seconda del periodo in cui sono stati realizzati, dell’argomento che trattano e degli autori che li hanno realizzati.

Si inviteranno gli studenti a cercare nei brani filmici le **informazioni secondarie** rispetto al racconto principale relativo a un tema, un fatto, un evento, un personaggio. Per esempio la ricerca di informazioni sul paesaggio urbano e agrario, sul costume, sugli arredi, sugli oggetti, sulla moda.

Sul linguaggio

Si potranno, a seconda dei film proposti, in particolare per quelli di ricostruzione con l’uso di materiali d’archivio, invitare gli studenti a riconoscere le immagini girate non dal regista del film proposto nel focus, ma da altri autori/operatori, e da lui utilizzate per montare il suo film.

Una verifica potrà riguardare il **linguaggio filmico**, accompagnato o meno dal sonoro. Un “esercizio” potrà essere quello di commentare insieme i campi e i piani,

nonché i movimenti di macchina all'interno delle sequenze, invitando gli studenti a commentare il diverso effetto che potrebbero provocare nello spettatore le inquadrature, con o senza un accompagnamento sonoro.

Nelle lezioni multimediali proposte nel DVD iPROF per l'insegnante vi saranno numerosi documenti filmici, finiti e non. Una verifica potrà riguardare il riconoscimento di brani girati ma non montati, rispetto a quelli estratti da film finiti, ovvero, editati, che avranno percorso tutte le fasi del processo di produzione. Si potranno quindi far riflettere i ragazzi sul diverso impatto visivo ed emotivo che girati, non finiti, brani sonori, montati potranno suscitare.

Sulle abilità di ricerca

Attraverso la consultazione dei seguenti **siti di archivi audiovisivi**, si potranno invitare i ragazzi a svolgere ricerche per approfondire i temi studiati, attraverso l'uso delle fonti audiovisive per la storia del Novecento:

- www.archivioluca.com
- www.aamod.it
- www.storia.rai.it
- www.lastoriasiamonoi.rai.it
- www.magazzini.rai.it
- www.arte.rai.it
- www.cultura.rai.it/site/it-IT/
- www.medita.rai.it (è necessaria l'iscrizione dell'insegnante).
- www.raiscuola.rai.it
- www.faregliitaliani.it

Si potranno quindi invitare i ragazzi, a seconda dei film che selezioneranno, ad approfondire e articolare la ricerca, relativamente agli autori e alle produzioni di quei film, tenendo sempre presenti gli anni di realizzazione.

Bibliografia

- Bertozzi M. (a cura di), *Schermi di pace*, Annali 8, Aamod, Ediesse, 2005.
- Chion M., *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiense, 2003.
- Cortini L., *Gli archivi audiovisivi italiani tra conservazione e riuso. Problemi di trattamento e valorizzazione dei patrimoni custoditi*, in "Guida agli archivi audiovisivi in Italia", Annali 7, Aamod, Ediesse, Roma 2004.
- De Luna G., *La passione e la ragione*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.
- Ferro M., *Cinema e storia, Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Giannarelli A., *Documentario e documentazione filmica*, in "L'immagine plurale", Annali 5, Aamod, 2003, pp. 56-88.
- Grasso A. (a cura di), *Fare storia con la televisione – L'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita e pensiero, 2006.
- Medici A., Vicari D., *L'alfabeto dello sguardo*, Roma, Carocci Faber, 2004.
- Medici A. (a cura di), *Schermi di guerra – Le responsabilità della comunicazione audiovisiva*, Annali Aamod, Ediesse, 2003.
- Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Milano, Bollati Boringhieri, 2003.
- Noiret S. (a cura di), *Linguaggi e siti: la storia on line*, in Memoria e Ricerca 3/1999: <http://www.fondazionecasadoriani.it/modules.php?name=MR&op=showfascicolo&id=12>.
- Sorlin P., *L'immagine e l'evento*, Milano, Paravia, 1999.
- Sorlin P., *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.