

Riflessioni sull'utilizzo dell'audiovisivo nella didattica della storia e della cultura italiane

È difficile mettersi d'accordo su di una data che segni l'inizio del Risorgimento . . . perché non appena ammettiamo che l'Italia dovesse "risorgere," qualsiasi momento della storia della penisola può essere considerato uno spostamento da e verso l'unità. (Sorlin 103)¹

In questo saggio si vuole tracciare un percorso metodologico per l'utilizzo del cinema, e dell'audiovisivo, nella didattica della storia e della cultura dell'Italia moderna. Si considererà il Risorgimento come esempio di lavoro, in quanto esso fu uno stadio fondamentale nel processo di costruzione della nazione, antefatto necessario ad altri momenti chiave nello svolgimento del percorso che porterà alla costruzione della repubblica e allo sviluppo della democrazia nell'Italia del secondo dopoguerra, in altre parole, ad esempio, il Fascismo e la Resistenza. In questo nostro percorso ci avvarremo dell'ausilio del lavoro di numerosi studiosi, partendo però da alcune delle importanti considerazioni che Pierre Sorlin ha fatto già a partire dai primi anni settanta sul film storico.

Nel suo volume del 1980, *The Film in History: Restaging the Past*, apparso prima in inglese e poi tradotto e pubblicato in italiano nel 1984, Pierre Sorlin espande alcuni dei concetti già da lui espressi nel suo saggio del 1977 e cioè *Sociologie du cinéma*.² In quel lavoro, partendo dall'esempio concreto del cinema italiano, Sorlin si prefiggeva di tracciare una metodologia che permettesse allo storico di affrontare i nuovi problemi posti dall'audiovisivo; così facendo, lo studioso poneva il fare storico in dialogo critico con altri approcci, quali il semiotico e il sociologico, cercando di dare un nuovo ruolo e una nuova valenza all'iconografia, e cioè a quelle immagini che il metodo storico avevano sempre svilito e considerate secondarie, un mero allegato della bibliografia (*Sociologia del cinema* 36).

Il vantaggio che si ha nell'utilizzo delle immagini in movimento di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), ad esempio, per discorrere in ambito educativo della disoccupazione in Italia nell'immediato dopoguerra, è ovvio, ci dice Sorlin, ma tale rappresentazione non è meno veritiera di quella presentata da un testo scritto. Ciò che cambia sta appunto nel *surplus* offerto inevitabilmente dall'iconografia di Roma nel 1947, quell'iconografia che il film presenta in maniera quasi arbitraria, e che rimane "illogica, ingiustificata se non viene rapportata allo svolgimento del film" (*Sociologia del cinema* 40–41). Ecco che allora allo storico si offrono due alternative:

da un lato cercare nel film quel che è semplicemente documentario e utilizzarlo come materia prima per una sintesi originale; dall'altro, considerare le realizzazioni cinematografiche come insiemi in cui l'inserimento di ogni elemento ha un significato, e tentare di cogliere gli schemi che hanno presieduto alla correlazione, all'organizzazione delle diverse parti che costituiscono il film. (*Sociologia del cinema* 41)

Ovviamente, il saggio del 1977 cerca di perseguire questa seconda ipotesi, e lo fa in maniera più rilevante, a mio avviso, dal momento che dà nuova enfasi allo studio dei segni iconici, del visibile nel racconto filmico. Da qui si può fare un'ulteriore considerazione. Data la natura convenzionale del segno, è evidente che "la costruzione cinematografica si basa su una quantità enorme di convenzioni: quella del quadro (lo schermo, superficie rettangolare artificialmente limitata), quella della rappresentazione piatta, quella dell'organizzazione discontinua delle modificazioni scalate (lo stesso oggetto visto in lontananza poi d'un tratto in primissimo piano)" e via dicendo (*Sociologia del cinema* 53). In un contesto didattico si deve allora necessariamente tenere in considerazione il fatto che il problema con il cinema non è tanto quello di classificare i diversi segni che compongono l'immagine filmica, ma "di chiedersi perché ce ne sono e a che uso rispondono" (*Sociologia del cinema* 55). Allora, utilizzando il cinema per ricostruire determinati percorsi di tipo storiografico, il fatto rilevante non è tanto se un film abbia o non abbia "un senso," ma se e come il film contribuisca alla costruzione di significazioni molteplici e diversificate (*Sociologia del cinema* 56). Ecco che allora Sorlin viene a proporre un metodo di analisi in cui i film vengono presi in considerazione "come delle pratiche significanti," studiandone i meccanismi ma non isolando "mai la loro funzione rispetto alla configurazione ideologica o all'ambiente sociale in cui si inseriscono" (*Sociologia del cinema* 57). Se è vero che il messaggio iconico è per sua stessa natura aperto a molteplici percorsi significanti, ecco che allora utilizzando l'audiovisivo nella didattica della storia e della cultura ci si può avvalere di questa stessa caratteristica per ridare centralità allo spettatore — che va sempre considerato allora contemporaneamente come oggetto e soggetto del processo di significazione. Come afferma ancora Pierre Sorlin, il fatto non è tanto che l'immagine offra molteplici messaggi — cioè che sia polisemica —, ma che "solo la scelta dell'osservatore raggruppa certi elementi iconici, selezionati entro un insieme, al limite, infinito (teoricamente ogni linea, ogni sfumatura, ogni rapporto tra linee o fra tonalità, potrebbe essere preso in considerazione), per trarne un messaggio" (*Sociologia del cinema* 65). È utile a questo punto anche ricordare che ogni film costruisce un suo codice, ma che "esistono dei codici propri di un'epoca, di un'area culturale, di un ambiente, la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia studiare il cinema" (*Sociologia del cinema* 67), ma che, aggiungerei, se fatti interagire con i processi di significazione filmica possono sprigionare altri e inaspet-

tati significati rispetto a quell'epoca, a quell'area, a quell'ambiente, e via dicendo. Sorlin continua poi sottolineando l'importanza di introdurre il "visibile" nel lavoro dello storico, intendendo per esso "ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore" (*Sociologia del cinema* 68). Come nota lo studioso francese, questo ebbe grande rilevanza nel dopoguerra in Italia poiché dopo il 1945 il cinema portava sugli schermi italiani un'iconografia della città, ad esempio, non solo precedente a quell'anno ma che non era mai stata rappresentata prima. Nel lavoro dello storico questo nuovo codice di tipo 'sociale' è di notevole importanza, ovviamente, ed è proprio su questo tipo di codici che si può lavorare più proficuamente in un contesto didattico, ad esempio, per allargare l'utilizzo del cinema allo studio della storia e della cultura nazionali. Se è vero infatti che il visibile è quanto si può fotografare o filmare, e presentare poi sugli schermi in una data epoca, è vero però anche che normalmente non siamo abituati ad analizzare puntualmente le immagini né ad interrogarle su quello che esse ignorano (*Sociologia del cinema* 69). Bisognerebbe allora chiedersi quali siano i rapporti esistenti tra nozioni e immagini, poiché se è vero che una nozione può trovare numerose rappresentazioni, allora "la disposizione e la ripartizione degli elementi iconici incentrati attorno a questa nozione sono caratteristiche di quel che costituisce il visibile di un ambiente o di un'epoca" (*Sociologia del cinema* 69). Ecco che allora le "fluttuazioni del visibile" non vengono così ad avere nulla di imprevedibile e incerto, poiché invece si arriva a riconoscere che esse di fatto rispondono ai bisogni di una determinata formazione sociale in un determinato periodo storico, poiché, come dice Sorlin,

Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produttore di immagini. Mostra non già "il reale," ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove. . . . (*Sociologia del cinema* 69-70)

Nella maggior parte del cinema commerciale, ovviamente, si tende a limitare l'intervento del pubblico, convogliandone lo sguardo in una direzione specifica e indicando con precisione il tipo di selezioni che si devono operare nell'osservazione di ogni immagine. Il lavoro da fare allora in un contesto storiografico ma anche in un laboratorio didattico è proprio quello di smascherare questo tipo di censura, per così dire, di identificarne i fondamenti ideologici, le motivazioni profonde e il loro impatto. Così facendo il cinema, i singoli "film come espressioni ideologiche" che partecipano "alla rielaborazione e alla diffusione dell'ideo-

logia in una data epoca" offrono un campionario esauriente da cui poter attingere per lo studio della storia e della cultura di un paese (*Sociologia del cinema* 73). Per provare queste sue acquisizioni, nel testo del 1977 Sorlin sceglie di concentrare la sua attenzione sul cinema italiano del dopoguerra, poiché a suo vedere è il cinema europeo che meglio resiste all'invasione della concorrenza sia del cinema americano sia della televisione (*Sociologia del cinema* 74).

Nel testo del 1980, pubblicato in italiano nel 1984 col titolo *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Pierre Sorlin non solo ci offre un metodo ben articolato per l'analisi dei film di finzione come fonte di storia rifacendosi in parte alle acquisizioni del 1977, ma studia anche la natura stessa del film storico, considerando con particolare attenzione prima i film sul Risorgimento e poi quelli sull'Italia del 1944-45, realizzati tra il 1944 e l'inizio del 1946. In questo ultimo segmento, egli si concentra poi su quattro film che in realtà trattano della Resistenza e del suo ruolo nelle vite, individuale e collettiva, degli italiani — e cioè *Aldo dice: 26x1* (Fernando Cerchio, 1945), *Giorni di gloria* (Mario Serandrei, 1945), *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946).

Questo *rapprochement* tra Risorgimento e Resistenza ha delle motivazioni importanti. Da un lato essi costituiscono due momenti fondanti nella storia dell'Italia moderna. Inoltre, sia Risorgimento sia Resistenza sono anche due espressioni di quell'impeto rivoluzionario che però non ha mai avuto grande impatto sulla storia di questa nazione; proprio in quanto "rivoluzioni fallite," essi sono infatti spesso collegati nella scrittura storica — sia essa di tipo cartaceo o di tipo audio-visivo. In larga parte, questo parallelismo è non solo suggerito ma persino legittimato dall'influenza di Benedetto Croce e dalla sua lettura della storia come progressione temporale o, piuttosto, come continuità e come sviluppo ideologico verso la realizzazione degli ideali liberali — eccezion fatta per la sua ben nota interpretazione del Fascismo come momento di rottura o, piuttosto, di deviazione. La questione però è alquanto complessa poiché mentre il Risorgimento ebbe forse notevole importanza nella storiografia europea, ma il suo rilievo nel processo di auto-definizione politica del popolo italiano fu alquanto limitato (*La storia nei film* 39), la Resistenza ha avuto notevole rilevanza nel processo di auto-determinazione di quel popolo italiano che nel 1945 era uscito devastato, fisicamente e moralmente, dal Fascismo e dalla guerra, o almeno queste erano le intenzioni solo in seguito eluse e/o deluse dal processo di costruzione dell'Italia repubblicana e democratica.

Come ci ricorda Sorlin nelle battute iniziali del suo capitolo sul Risorgimento, nel momento in cui si riconosce che tutta la storia d'Italia è segnata da vari tentativi più o meno riusciti di costruire o disintegrare l'*unità*, ecco che allora tutti i limiti temporali dei singoli momenti — siano essi il Rinascimento, il Risorgimento, il Fascismo, la Resistenza e quant'altro — diven-

tano estremamente esili e rarefatti. In generale, il cinema risponde a questo tipo di domande privilegiando l'uno o l'altro periodo, e nel caso del Risorgimento, ad esempio, riesce a dare una risposta forte solo quando si concentra su una serie particolare di eventi ambientati nel XIX secolo. Questo è particolarmente vero in tutti i film del periodo sonoro a partire dal 1930, che sembrano concentrarsi con una certa assiduità sui moti del 1848 e sulla liberazione del Sud dal potere borbonico (*La storia nei film* 103). Tentando di generalizzare la nostra osservazione, si può certamente affermare che il motivo che sembra unificare il periodo muto e quello sonoro pare essere la figura di Giuseppe Garibaldi e la sua 'eroica' spedizione. Infatti, le versioni cinematografiche, per così dire, della scrittura sul Risorgimento si limitano a specifici eventi ma evitano tutti quei momenti dello sviluppo rivoluzionario che rimangono oscuri o anche solo problematici, quali la battaglia di Custoza del 1866 e quella di Novara del 1849. Questi avvenimenti trovano infatti solo occasionali e sporadiche rappresentazioni in tutta la storia del cinema italiano, come accade, ad esempio, nel film che Luchino Visconti realizzò nel 1954, e cioè *Senso*. Inoltre, spesso gli episodi narrati nel nostro cinema si svolgono in lassi di tempo relativamente brevi, e si evita in genere di produrre grandi e ariosi racconti epici, quali invece sono quelli prodotti anche dalla nascente industria americana, e cioè, ad esempio, *The Birth of a Nation* di D. W. Griffith (1915). Anche film più tardi, quali *Viva l'Italia!* (1960) di Roberto Rossellini, evitano accuratamente il registro eroico e difficilmente riescono a costruire narrazioni convincenti di un'epica nazionale. Nella storia del cinema italiano, infatti, si deve aspettare il tardo ventesimo secolo per vedere quei racconti della postmodernità che primi tentano una valutazione, seppur ellittica e discontinua poiché dovuta alla loro visione volutamente *pluriprospettica*,³ se non dell'intera storia nazionale, almeno delle scritture e delle interpretazioni che di quella storia si sono fatte nel tempo, come accade ad esempio in *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores, in cui, come ha affermato Millicent Marcus,

The various histories invoked . . . — and they range from classical antiquity to the Risorgimento to the revolution of 1968, in addition to the more obvious World War II chronicle of the story's literal level — all mingle and collide to form the matrix of Italian national identity in the 1990s. (Marcus 76)

È noto che sin dal primo apparire del nuovo mezzo, la storia del cinema si è sempre costruita attraverso un dialogo continuo e serrato con la Storia, tanto che, come ci ha ricordato giustamente Gianfranco Gori nella sua introduzione al testo di Sorlin, "la sua storia è la storia del suo rapporto con la Storia" (*La storia nei film* xi). Il cinema italiano non fa eccezione e sin dalle origini mostrò "una costante vocazione per la storia" o, quantomeno, per spettacoli di finzione con sfondo storico (Meccoli 7).

Ovviamente l'approccio a specifici eventi si è modificato con il passare del tempo, con il trasformarsi del paese in una nazione moderna e in grazia del fatto che vecchie e nuove contraddizioni divenivano progressivamente più apparenti ma forse anche meglio comprese. Ad esempio, in Italia il primo lungometraggio registrato negli annali di cinema è un dramma storico realizzato da Filoteo Alberini nel 1905, e cioè *La presa di Roma*.⁴ Anche se, come è stato notato, tale fatto potrebbe stare semplicemente ad indicare un possibile rapporto tra la nascita della nazione e la nascita del cinema, non abbiamo in realtà prove delle ragioni che portarono il regista italiano a non seguire la generale tendenza realistica che sembrava prevalente nei primi esperimenti fatti con il nuovo mezzo; nè sappiamo perchè decise di concentrare la sua attenzione su un momento culmine del Risorgimento, pur includendo Francesco Crispi nella sequenza finale del film insieme a Vittorio Emanuele II, Camillo Benso Conte di Cavour e Giuseppe Garibaldi. Mi sembra che abbia ragione Domenico Meccoli quando afferma che dietro lavori come questo ed altri del primo periodo che tentano scopertamente di costruire una scrittura cinematografica dell'unificazione del paese ci fosse un chiaro impulso patriottico (Meccoli 8). Qualsiasi fosse la ragione della scrittura storica e l'approccio che la animava, possiamo affermare che l'interesse nel periodo risorgimentale è sempre stato ben vivo nella storia del cinema italiano dal periodo del muto al sonoro sino ai giorni nostri, e che nelle sue trasformazioni può utilmente essere considerato in una riflessione sul ruolo del cinema per fini didattici se applicati alla storia e alla cultura del paese come nazione. Per motivi di economia, ci fermeremo nella nostra analisi agli anni '50, e cioè al momento in cui entrano decisamente in crisi alcune delle sicurezze elaborate durante la Resistenza e che a livello estetico meglio si espressero nel cinema e nella letteratura del Neorealismo.

Primo lungometraggio della nascente industria cinematografica italiana, *La presa di Roma* fu realizzato nel "Primo stabilimento italiano di manifatture di Pellicole per Cinematografi," come lo definirono con orgoglio lo stesso Alberini e il suo socio Dante Santoni, fondatori della famosissima Cines, la casa di produzione che fu poi responsabile del grande sviluppo dell'industria cinematografica italiana. La maggior parte delle riprese, però, si svolse in esterni per dare autenticità alle scene di massa. In origine il film era composto da sette segmenti girati con cinepresa fissa, ma ne rimangono solo quattro e tutti concentrati sui momenti culminanti della presa di Roma da parte delle truppe italiane. La parte finale è intitolata "L'apoteosi" poiché è infatti null'altro che un'apoteosi dell'Italia, resa metaforicamente con un fondale costituito da una grande nuvola chiaramente falsa su cui si erge una splendida donna dai lunghi capelli, vestita con un peplum e che regge con la mano sinistra la bandiera tricolore. Lo sguardo della donna si perde nella distanza, in un futuro pieno di promesse, mentre su piccole nuvole ai lati stanno le quattro personalità responsabili del processo di unificazione, e cioè Vittorio Emanuele II,

Cavour, Garibaldi, e, invece di Mazzini (appropriatamente escluso da una lettura apertamente faziosa della storia che assegna un ruolo centrale alla famiglia Savoia), si trova Francesco Crispi, che aveva al tempo abdicato il suo passato repubblicano in favore della proposizione monarchica. È indubitabile che la presa di Roma costituì un momento di chiusura per il Risorgimento, ma è anche indubbio che il film di Alberini non offre semplicemente una rappresentazione di tale momento, ma dà inizio a una lunga serie di letture o meglio ancora di "scritture" più o meno segnate ideologicamente di questo stadio cruciale nello sviluppo della nazione. Questo film risulta essere saturo della prospettiva dominante nell'acquisizione del processo risorgimentale alla storia della nazione, e diviene così vero e proprio frammento di storia.

Sembra giusto affermare allora che, a questo punto, l'unico modo in cui noi possiamo legittimamente e proficuamente discutere il rapporto tra cinema e storia oggi è quello che ci deve necessariamente portare a considerare tutti i film, includendo anche quelli del cinema di finzione, come fonti di storia e non solo mere documentazioni degli eventi che fanno tale storia, e questo perché oggi noi siamo consapevoli del fatto che il cinema spesso ci ridà la memoria di un passato che è frequentemente omesso nei documenti ufficiali — e lo fa proprio in grazia di quella commistione particolare di codici diversi, di quel *surplus* di cui si parlava prima. Ecco che allora, volendo utilizzare il cinema nell'insegnamento della storia e della cultura italiane, *La presa di Roma* di Filoteo Alberini dovrebbe essere visto in questa luce; cioè, pur manifestando una certa dose di ingenuità e candore, il film è certo testamento di una tensione già implicita alla narrazione filmica che vuole farsi non solo documentazione ma davvero fonte di storia, e questo in grazia del fatto che in questo film, ad esempio, si ritrovano chiaramente iscritti una mentalità, un'ideologia e un modo di leggere il processo risorgimentale che erano prevalenti al tempo della realizzazione del film stesso, e che venivano ad enfatizzare, appunto, il ruolo della monarchia sabauda.

Interrogarsi oggi sulla funzione del cinema in un contesto didattico significa allora anche interrogarsi sulla cultura contemporanea, su quella che vorrei definire una cultura della "spettatorialità." Cioè, se in passato nelle aule il cinema poteva essere supporto per lo più passivo, o quantomeno assimilabile alle fonti cartacee, alla diffusione di informazioni di vario genere — storico, scientifico, culturale e via dicendo, oggi in quella che è stata definita "l'era del vedere"⁵ e della "simulazione,"⁶ e cioè il tempo in cui "le immagini circolano in modo fluido e la velocità della loro diffusione introduce nuovi ritmi e nuove grammatiche del vedere,"⁷ sempre di più il cinema deve andare a sostenere la didattica di una cultura che va a costruire secondo una grammatica della spettacolarizzazione, e cioè una lingua che sempre più mette in discussione la pertinenza di una separazione netta tra cultura alta e cultura bassa, artistico e non-artistico, storico e non storico, e via dicendo. Il cinema, dunque,

come tutti i prodotti di quella che è ormai decisamente riconosciuta come una "cultura visuale,"⁸ è andato a nutrire e si è a sua volta nutrito di quel "pictorial turn" su cui si è costruita la grande svolta dei cultural studies⁹ negli anni Novanta, e cioè il "riconoscimento della centralità della visione nella cultura contemporanea" nonché l'urgenza dello "studio delle diverse forme di sguardo e della spettatorialità." Sono queste le consapevolezze che hanno accompagnato l'evoluzione della cultura delle immagini, e cioè "un terreno di ricerca che non può essere indagato unicamente in base al paradigma semiologico della lettura di testi, vista l'irriducibilità del 'figurale' al 'discorsivo'" (Mitchell 16). Interrogarsi sul ruolo didattico del cinema e dei prodotti audiovisivi allora significa anche interrogarsi sul 'regime scopico' di un determinato contesto storico e sociale, partendo dalla consapevolezza che non è possibile "isolare una figura di spettatore assoluta e sovrastorica" (Somaini 13). È necessario allora che

accanto allo studio fisiologico del funzionamento della visione, accanto all'analisi fenomenologica della coscienza d'immagine e alla descrizione della stratificazione del fenomeno visivo, accanto infine a quel plesso di schemi percettivi, memorie e aspettative che costituisce il ruolo *attivo* e *costruttivo* dello spettatore (la *beholder's share* di cui parla Gombrich¹⁰), si sviluppi una riflessione sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo del vedere, sottolineando come tale vedere abbia sempre luogo in riferimento a diverse forme di rappresentazione, a una rete di credenze e di pratiche interpretative socialmente condivise, a un intrecciarsi con la sfera del piacere e del desiderio, e all'interno di determinate possibilità di visione che vengono configurate dall'azione degli strumenti e dei dispositivi che regolano la produzione e la fruizione delle immagini. (Somaini 13)

Ecco dunque che volendo ad esempio utilizzare il cinematografo nella didattica della cultura e della storia andrebbero anche considerati quegli studi che hanno ribadito il valore fondamentale di una riflessione fenomenologica sulla natura della visione in relazione alla storicità delle immagini e dei modi di vedere, quali *Fenomenologia dell'invisibile* di Elio Franzini (Somaini 14 nota 17). Franzini ribadisce la "storicità della percezione, che trasforma l'immagine in realtà storica" e che è connessa sia "alla storicità dell'immaginazione sia alla storia del divenire soggettivo dello sguardo" (Franzini 60–61). In *Fenomenologia dell'invisibile*, si fa poi anche un'affermazione forse banale ma spesso dimenticata negli studi letterari e cinematografici, e cioè che "l'occhio (come la scrittura) [ha] una storia e, di conseguenza, [esistono] differenti modi di 'valorizzare' le immagini nella varie direzioni del sacro, del mito, della magia o dell'arte" (Franzini 60–61). Ecco che allora utilizzando i prodotti audiovisivi nelle classi è importante oggi chiedersi anche quale sia lo spettatore che emerge

dalle strategie enunciative di quelle forme di rappresentazione verso cui si dirige il suo sguardo, e cioè dal modo in cui esse costituiscono il *tu* a cui si rivolgono (Somaini 14–15). Nell'identificazione e nella definizione della spettatorialità cinematografica, ad esempio, non è solo importante lo studio delle strategie discorsive attivate nei e dai film,¹¹ ma anche quello delle proprietà spaziali e temporali dei dispositivi che ne regolano la fruizione, quali la struttura delle sale cinematografiche, gli effetti dell'assenza di continuità che caratterizza la programmazione televisiva, e/o l'interfaccia attraverso cui 'abitiamo' lo spazio virtuale (Somaini 15). In generale bisogna dunque riflettere e far riflettere sugli atteggiamenti ricettivi e sugli atti interpretativi nei confronti del visivo propri di una data cultura in un determinato momento storico. Questi sono tutti quei fattori che definiscono sia quelli che Deleuze ha chiamato "i campi di visibilità"¹² sia i regimi scopici "che caratterizzano ogni contesto storico-culturale e all'interno dei quali viene a formarsi, di volta in volta, l'identità di uno spettatore" (Somaini 15). Un'impostazione di questo tipo ci porterebbe a tracciare importanti e interessanti paralleli tra lo sviluppo storico delle forme, degli stili e delle tecniche di rappresentazione audio-visiva del reale e quello delle abitudini percettive e dei modi di vedere, con notevoli e intriganti suggestioni sull'evoluzione dei modi interpretativi di una specifica spettatorialità novecentesca che ha vissuto momenti di rivisitazione e ristrutturazione integrale nel corso di tutto il secolo.

Tornando allora ad un caso concreto, e cioè a quello del nostro esordio, la rappresentazione del Risorgimento, e successivamente forse anche quella della Resistenza, ad esempio, nella storia del cinema italiano, si può e si deve affermare che tale rappresentazione è intimamente legata all'evoluzione della spettatorialità a cui essa era ed è diretta. Che cioè l'evolversi di tale rappresentazione è segnato da mutamenti radicali in direzione "del sacro, del mito, della magia o dell'arte," tanto per citare Franzini, ed inoltre accompagna e viene integralmente segnato dalla trasformazione del regime scopico e dei campi di visibilità della cultura nazionale e popolare italiana nei vari momenti storici. Ecco perché per lungo tempo il cinema risorgimentale si focalizzò sulla figura di Giuseppe Garibaldi e sulle sue imprese, almeno sino ai grandi e rivoluzionari mutamenti strutturali provocati dal Fascismo.

Il primo film sull'eroe dei due mondi intitolato appunto *Garibaldi* è del 1907 e fu prodotto dalla Cines; ad esso seguì tre anni più tardi il ritratto della sua eroica compagna realizzato da Mario Caserini, e cioè *Anita Garibaldi* (1910). Del resto, il tema garibaldino si ritroverà in diversi film prodotti tra il 1910 e il 1911, quali *Per la patria* (1910) e *La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi* (1911), e troverà una rappresentazione eroica e trionfale ne *I Mille* (1912) di Mario Caserini, prodotto dalla D'Ambrosio di Torino su testo di Vittorio Emanuele Bravetta. Questo film è importante per diverse ragioni, e qui per il fatto che è un lavoro caratterizzato da una chiara dimensione

epica, da un'evidente tensione alla spettacolarizzazione ottenuta tramite un utilizzo particolare delle riprese in esterni (tese a incorporare vaste masse) e dal generale intento di raggiungere un alto livello di realismo, grazie all'utilizzo della prospettiva in interni e di nuove tecniche recitative che facevano sì che gli attori non indulgessero più in quelle pose esageratamente estetizzanti e in quello stile drammatico esasperato caratteristici di tanti altri lavori del primo cinema, quali ad esempio *Gli ultimi giorni di Pompei* (1912). È importante dunque perché sembra opporsi a quell'imperante dannunzianesimo che stava già impoverendo la neo/nata cinematografia italiana, è già espressione del tentativo di dare risposte più consistenti al desiderio di concretezza e sicurezza di tanta parte del paese, e certamente della stragrande maggioranza del suo pubblico, in un momento di debolezza della monarchia.

È pur vero che, come è stato da più parti osservato, durante questo periodo il cinema italiano non si allontana eccessivamente dall'interpretazione che del Risorgimento aveva dato il film di Alberini, e tutti i registi si concentrarono sui fortunati eventi che portarono all'unificazione, escludendo perciò i momenti più problematici, quali appunto la battaglia di Novara del 1849 e quella di Custoza del 1866 che trovarono una prima rappresentazione filmica solo molto più tardi, e cioè nel 1953 nel film di Pietro Nelli intitolato *La pattuglia sperduta* e nello straordinario film di Luchino Visconti del 1954, e cioè *Senso*. È interessante notare ai fini del nostro discorso che questi due film che per primi tentano un percorso alternativo e meno rassicurante all'interno della storia risorgimentale vengano nei primi anni cinquanta, in quel decennio cioè che registrò il fallimento degli ideali resistenziali e l'inizio di quel miracolo economico che portò l'Italia a vivere i problematici anni sessanta.

I film risorgimentali prodotti nei primi anni di vita dell'industria cinematografica italiana si concentrarono dunque per lo più sul 1859, anno in cui Garibaldi e i suoi garibaldini lottarono con successo per liberare il paese dal dominio borbonico e unificarlo sotto la casa di Savoia. Ecco che allora il 1859 meglio si prestava a quelle rappresentazioni eroiche e mitiche del Risorgimento di cui il paese, o meglio, chi lo governava, aveva tanto bisogno in un momento di crisi e di debolezza della monarchia. Ad esempio la Battaglia di Palestro, episodio chiave della seconda guerra di indipendenza, diviene il soggetto di numerosi film realizzati tra il 1908 e il 1915, quali l'omonimo *Battaglia di Palestro* (1908) e *Nozze d'oro* (1911) realizzati sempre dalla D'Ambrosio di Torino con la regia di Luigi Maggi.¹³ Il successo che accolse *Nozze d'oro*, film che abilmente combina la chiave eroica a quella sentimentale, non è altro che effetto di quel movimento dialogico che da subito si instaura tra il cinema e il suo spettatore, ove da un lato lo schermo dà corpo all'immaginario e al regime scopico del tempo ma dall'altro ne va anche ad elaborare e costruire la fisionomia e i tratti caratteristici. Nel tentativo allora di

ridare impeto allo spirito unitario i registi e le case di produzione nei primi anni del secolo concentrarono il loro interesse su eventi minori quali ad esempio lo sforzo isolato dei patrioti, le organizzazioni segrete e i famosi carbonari, e cioè tutte quelle forze che animarono i primi moti rivoluzionari del 1821. L'intenzione era quella appunto di dare rappresentazione a tutti quei momenti della lotta per l'indipendenza che generarono un più profondo e consapevole ethos nazionale. Questo è ad esempio il caso nel film di Livio Pavanelli del 1911, e cioè *Silvio Pellico*, che con la sceneggiatura di Augusto Jandolo andava a rivisitare la vita del poeta di Saluzzo, incluso il periodo trascorso nella prigione di Spielberg prima e in quella dei Piombi poi, quando egli scrisse il suo capolavoro, *Le mie prigioni*. Il film soffre però di un eccessivo sentimentalismo che adombra l'impulso patriottico, la regia è semplicistica e la recitazione è eccessivamente drammatica e irrealistica, e rimane così un esito abbastanza deludente di cinematografia risorgimentale. Il film di Pavanelli fu purtroppo seguito da altri lavori di simile ispirazione, ed in parte costituisce un esempio abbastanza eloquente ancora una volta del tentativo sempre presente nel cinema, sin dai suoi esordi, di rappresentare la Storia ma anche di divenire frammento di quella stessa Storia, nel suo costante dare corpo e forma alla visione e all'ideologia del suo tempo.

Prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il tema del Risorgimento si va progressivamente esaurendo, eccezion fatta per gli adattamenti di opere letterarie e drammatiche scritte negli anni che vanno dall'unificazione del paese alla nascita del cinema e ruotanti attorno a fatti ed eventi sia reali sia fittizi. È risaputo che sin dai suoi esordi la Settima Arte trovò ispirazione nei classici della letteratura nazionale di appartenenza, e l'industria italiana diede vita sullo schermo ai nostri testi canonici, primo fra tutti, la *Divina commedia*. Prima della guerra, invece, il cinema italiano si rivolse anche alla nostra vivace letteratura patriottica e lo fece con risultati alterni, chiudendo così il primo capitolo del suo appassionato e appassionante incontro con il Risorgimento. Inoltre, va ricordato che tra il 1915 e il 1916 si consumò la prima grande crisi del nostro sistema produttivo dopo anni di egemonia sul fronte nazionale e su quello internazionale. La crisi dell'industria cinematografica italiana è in parte imputabile a sovrapproduzione, inflazione dei costi di produzione, al "divismo" e, in modo forse più rilevante, all'incapacità di rimanere al passo con i tempi sul versante della tecnologia, e cioè quell'aspetto che invece andava caratterizzando altre cinematografie nazionali, quali quella francese e quella tedesca, oltre, ovviamente, quella americana. Indubbiamente, però, e forse questo è l'aspetto più rilevante per la nostra discussione in questa sede, la crisi fu anche il prodotto di una crisi d'ispirazione sui contenuti che veniva a seguire un periodo in cui le sceneggiature scritte per il nostro cinema si erano ispirate, anche in modo aberrante, allo stile e ai contenuti del lavoro di Gabriele D'Annunzio. Quel modello,

però, entra in crisi in maniera irreversibile sino all'avvento del sonoro, nel 1929, e a poco valsero i vari tentativi fatti per controbilanciare l'egemonia hollywoodiana, quali la creazione dell'Unione Cinematografica Italiana.¹⁴

In un clima di stallo caratterizzato da una produzione cinematografica stantia e ben poco interessante, un clima che risentiva notevolmente dell'instabilità politica e della crescita del Partito Fascista, l'interesse nel Risorgimento andò scemando, fatta eccezione per Giuseppe Garibaldi che ancora una volta rimaneva figura viva nell'immaginario collettivo, forse perché, come ha affermato Cincotti, egli fu e forse è ancora "L'unico autentico mito che la nostra storia abbia saputo erigere ed alimentare con costanza" (Cincotti 147). È dunque indubbiamente vero che, come è stato osservato da più parti, Garibaldi diventi il *trait d'union* tra il periodo muto e quello sonoro nello sviluppo del cosiddetto "cinema risorgimentale," ma forse, più in generale, anche nello sviluppo del film storico in Italia. Commentando i film ispirati al Risorgimento e realizzati dal primo dopoguerra al 1961 (anno di pubblicazione del saggio), Guido Aristarco fece un commento duro ma indubbiamente vero sul "cinema risorgimentale," quando affermò che quelle pellicole

si sono solitamente adeguate a uno schema feticistico, apologetico, cartaceo: personaggi astratti, miticizzati, diventano protagonisti della storia, senza idee capaci di illuminare la fisionomia di un particolare periodo; i vari problemi di fondo vengono nascosti per soddisfare una retorica che uccide ogni sentimento nazionale concreto e operante. (Aristarco 203)

In sostanza, dunque, come già affermato in precedenza, il cinema italiano sembra essere stato a lungo incapace di costruire credibili e convincenti epiche nazionali, e per lo più ha fallito nel tentativo di realizzare un vero cinema storico, arrivando così a produrre quasi esclusivamente "drammi in costume." Ancora una volta è Aristarco a puntualizzare la questione quando afferma che "*La presa di Roma* è già un indice preciso e rivelatore di quel dannunzianesimo e di quel cattivo gusto che hanno accompagnato tanto nostro cinema, specie fino all'esplosione del neorealismo" (Aristarco 203). Eppure è pur vero quanto sostenuto da Brunetta, e cioè che negli anni '20, il "cinema risorgimentale" costituisce il

momento più *colto* e più *alto* della cinematografia che si fascistizza, che si vuol liberare della letteratura dannunziana e simbolista, offrire materia per una revisione storiografica del passato prossimo e per dimostrare, in anticipo sugli storici ufficiali del regime, che il fascismo vanta, nel suo blasone, tutto l'antecedente storiografico delle guerre del Risorgimento. (*Storia del cinema italiano* 276)

Indubbiamente, è proprio nei primi anni del regime che si va a registrare una rinascita di interesse per il periodo risorgimentale con la produzione di ben dieci film sull'argomento negli anni che vanno dal 1923 al 1927. Ciò che è interessante notare è che questo accadde alcuni anni prima di quella che fu una vera e propria riscrittura della storia, e cioè quell'interpretazione che andò ad affermare e quindi a legittimare una continuità storica tra il Risorgimento e il Fascismo, una vera e propria rivoluzione culturale e storica dovuta al lavoro di Gioacchino Volpe e Giovanni Gentile in polemica con la storiografia crociana. Fu proprio quest'ultimo che nel 1929, in un articolo apparso su *Critica sociale*, affermò che "Il fascismo è figlio del Risorgimento," e con questa affermazione andò ad influenzare le varie interpretazioni dello sviluppo storico del paese negli anni del regime.

Il filone garibaldino contribuisce, con la sua esasperazione nazionalistica, a far circolare, dall'indomani della marcia su Roma, l'idea del rapporto di filogenesi tra due periodi della storia nazionale e l'evidenza che dietro alla barba di Garibaldi si nasconda la mascella di Mussolini e come il colore delle camicie garibaldine non sia rosso, come si è sempre sostenuto per daltonismo, ma nero. (*Cent'anni di cinema italiano* 155)

Tutti i film prodotti in questo periodo erano abbastanza sistematici nel loro voler stabilire un rapporto tra Risorgimento e Fascismo, tra le "camicie rosse" e le "camicie nere" (Gandini 167). È questo il caso, ad esempio, di film quali *Il grido dell'aquila* (1923) di Mario Volpe, *Un balilla del '48* (1927) di Umberto Paradisi, *La cavalcata ardente* (1925) di Carmine Gallone, ma anche *I martiri d'Italia* (1927) di Domenico Gaido e Silvio Laurenti Rosa, che rivisita tutti gli avvenimenti più significativi della storia d'Italia, esaltando le eroiche gesta "dei Martiri e dei Grandi," da Dante a D'Annunzio, da Balilla a Garibaldi, da Pietro Micca a Cesare Battisti, tutti e proprio tutti fino alla Grande Guerra e a quella Marcia su Roma che conclude l'epopea.

Negli anni Venti è ancora Garibaldi, però, il personaggio che viene a dare corpo e forma al Risorgimento nelle sue istanze più propriamente rivoluzionarie con film quali *L'eroe dei due mondi* (1926) di Guido Graziosi, *Garibaldi e i suoi tempi* (1926) di Silvio Laurenti Rosa e *Anita* (1926) di Aldo de Benedetti. L'industria del tempo sostiene dunque coloro che, come Giuseppe Bottai e Giovanni Gentile, cercano di stabilire continuità ideale tra il movimento che portò all'unificazione d'Italia e il Fascismo; in questo si trova la spiegazione più convincente di un rinnovato impeto della rappresentazione di Garibaldi, il "soldato del Risorgimento," come lo definì Gentile nel 1936. Come ha osservato anche Guido Cincotti,

La figura . . . [che] può essere assunta a ideale motivo di collegamento tra il cinema risorgimentale muto e quello sonoro, a simbolo di una con-

tinuità casuale ed estrinseca, ma tuttavia non completamente fittizia nè priva di alcuna significazione. È un fatto che non appena il cinema italiano, rinato dalle sue stesse ceneri con l'introduzione del sonoro . . . ambisce rivolgersi a quei temi patriottici e storici che così inadeguatamente, nel loro complesso, erano stati serviti nel periodo muto, esso trova naturale far ricorso all'emblematico personaggio dell'eroe dei due mondi, alla chiarezza cristallina della sua figura-simbolo, autentico punto di forza in una tradizione per altri versi fragile e controversa. (Cincotti 149-50)

Indubbiamente Cincotti ha ragione quando afferma che la storia del cinema risorgimentale appare fragile e contraddittoria, ma così del resto è anche stato da sempre lo sviluppo del cinema storico italiano spesso caratterizzato da un'intenzionalità ben troppo ideologica. In ogni caso, va ricordato che negli anni del consolidamento e dell'eventuale caduta del Fascismo, e cioè dal 1933 al 1943, tanti furono i film dedicati a questo momento fondante nella storia dell'Italia come nazione moderna, quali *Villafranca* (1933) di Giovacchino Forzano, *Teresa Confalonieri* (1934) di Guido Brignone, *Giuseppe Verdi* (1935) di Carmine Gallone con sceneggiatura di Lucio D'Ambra, *Oltre l'amore* (1940) ancora di Carmine Gallone. È di questo periodo anche *Un garibaldino al convento* (1941); diretto da Vittorio De Sica, il film è di un certo interesse perché vi si possono già ritrovare alcuni di quelli che furono poi i tratti distintivi di uno dei maestri del neorealismo nonché le caratteristiche di quella commedia che egli aveva frequentato abbondantemente nelle sue precedenti esperienze teatrali e cinematografiche. Di questo periodo numerosi furono anche gli adattamenti da opere letterarie, quali *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro da parte di Mario Soldati nel 1941 e il romanzo di Emilio De Marchi, *Giacomo l'idealista*, da parte di Alberto Lattuada nel 1942. Nonostante questi due film non si possano classificare come lavori di carattere storico, essi rimangono però due importanti documentazioni dello 'spirito' del loro tempo in quanto registrano puntualmente la delusione di tanti di fronte alla cocente sconfitta di ideali di progresso e democrazia. Questo è particolarmente importante quando si consideri il fatto che la maggioranza dei film risorgimentali prodotti durante il Fascismo sono decisamente mediocri in quanto profondamente e negativamente influenzati dalla retorica nazionalistica del regime. Una notevole eccezione fu ovviamente *1860* di Alessandro Blasetti. Realizzato nel 1933, il film si ispirava a *Noterelle da Quarto al Volturmo* di Giuseppe Cesare Abba con una straordinaria sceneggiatura firmata da Emilio Cecchi. Numerose e importanti sono state le analisi fatte di questo film, la cui storia si concentra sì sul movimento risorgimentale ma sceglie e persegue la prospettiva dei pastori siciliani senza mai abbandonarla. Questa scelta ideologica ha ovviamente delle importanti implicazioni a livello formale e stilistico che ne fanno un testo chiave della cinematografia italiana

fra le due guerre (*Cent'anni di cinema italiano* 194). Si vuole qui sottolineare che, nonostante sia caratterizzato da una visione romantica e acritica del Risorgimento, *1860* di Alessandro Blasetti rappresenta indubbiamente una condizione collettiva largamente condivisa, e perciò si contraddistingue per la sua dimensione epica e profondamente realistica; innegabilmente è questo il primo esempio di nota di un cinema popolare italiano.

In seguito, il Risorgimento apparve solo sporadicamente sugli schermi italiani, ma negli anni '40 il nostro cinema si rivolse a questo momento rivoluzionario con uno sguardo nuovo, prodotto di una consapevolezza culturale e storica completamente diversa, che diverrà ancor più radicale dopo la pubblicazione dei quaderni dal carcere di Antonio Gramsci nel 1949. Rovesciando la posizione di Benedetto Croce, Gramsci sosteneva che la rivoluzione politica e sociale realizzata dal Fascismo era diretta conseguenza dell'incapacità dello Stato Liberale di districare e risolvere il malessere sociale che aveva animato il Risorgimento. Successivamente Gramsci arriva a denunciare la natura elitaria del movimento ottocentesco per l'unificazione del paese e a descriverlo come una "rivoluzione passiva"; dichiara poi che fu l'egoismo della borghesia a far sì che il Risorgimento diventasse una vera rivoluzione — culturale, politica e via dicendo. È evidente che gli scritti di Antonio Gramsci offrirono alla sinistra italiana un'interpretazione critica e politica del Risorgimento opposta a quella espressa dall'idealismo crociano e dall'ideologia dello stato liberale; fu questa l'interpretazione che andò ad ispirare tante rappresentazioni filmiche di questo e di altri momenti cruciali nello sviluppo dell'Italia come nazione moderna — quali il Fascismo, la guerra e la Resistenza.

Durante quello che è da considerarsi come un momento di vera e propria rinascita per il cinema italiano, e cioè il Neorealismo, solo occasionalmente i registi decisero di guardare al passato, e dunque anche al Risorgimento. L'attenzione al presente se da un lato era necessaria e certamente comprensibile dopo oltre vent'anni di falsificazione della vita nazionale fatta con ogni mezzo, inclusa la rappresentazione cinematografica, dall'altro divenne poi problematica in quanto fece sì che nel paese non si sviluppasse una profonda consapevolezza storica a livello collettivo, quel tipo di consapevolezza che sola avrebbe potuto prevenire quegli errori che furono invece fatti nella costituzione e nello sviluppo della repubblica. Comprendere il Risorgimento come momento fondante nell'unificazione del paese e nella costruzione della nazione avrebbe certamente aiutato gli italiani nel rendere l'Italia una repubblica moderna e veramente democratica. Quella sorta di oblio, o di "smemorizzazione" collettiva che seguì il regime e la guerra, e che caratterizzò la vita nazionale per decenni provocò, ad esempio, quei danni quasi irreparabili che portarono il paese a vivere con angoscia la fine degli anni sessanta e i successivi anni di piombo ed impedì una presa di coscienza collettiva che facesse crescere il popolo in senso veramente democratico. È ancor oggi difficile per tutti

noi valutare appieno e con serenità gli effetti per così dire "negativi" (e tutti italiani, in senso negativo) del neorealismo, che pur fu, senz'ombra di dubbio, momento rivoluzionario e dirompente nella storia del cinema italiano e mondiale.

Nei primi anni '50, dopo la pubblicazione degli scritti gramsciani sul Risorgimento, si registrò un nuovo impeto nel dibattito storiografico, e dunque anche in parte nella produzione di film su quel periodo storico. Sfortunatamente però nel panorama deludente di questa terza fase di sviluppo del cosiddetto "cinema risorgimentale," solo una manciata di titoli meritano di essere menzionati, quali *Cavalcata d'eroi* (1951) di Mario Costa e *Camicie rosse* (1952) inizialmente girato da Goffredo Alessandrini, ma le cui riprese furono portate a termine da Francesco Rosi e con un cast che includeva due tra i grandi attori che hanno dato corpo all'immaginario neorealista, e cioè Anna Magnani e Raf Vallone. Si possono inoltre ricordare di questo periodo *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952) di Pietro Germi, la cui sceneggiatura fu scritta da scrittori di talento quali Riccardo Bacchelli, Tullio Pinelli, Federico Fellini e lo stesso Pietro Germi. Due sono però i film che segnano questo periodo in quanto narrazioni di due momenti spesso dimenticati della storia risorgimentale, e cioè la Battaglia di Novara del 1849 e la Battaglia di Custoza del 1866. Questi lavori sono *La pattuglia sperduta* (1953) di Pietro Nelli e *Senso* (1954) di Luchino Visconti. Entrambi questi due registi, cresciuti in ambito neorealista, operano una rilettura del Risorgimento alla luce dell'esperienza resistenziale e della storiografia anti-fascista. Come notato a suo tempo da Gian Piero Brunetta, la relativa ricchezza di film sul Risorgimento realizzati in questo periodo è espressione dei diversi orientamenti ideologici e politici, ma tutti però trovano difficile affrontare il passato prossimo della storia nazionale, e cioè la Resistenza. Cioè, in fondo, la varietà di film risorgimentali realizzati in questo periodo va letta come una sorta di atto mancato, e cioè di una incapacità di lettura e dunque anche di scrittura del Fascismo e della Resistenza, un'incapacità largamente condivisa in Italia negli anni del dopoguerra, ma anche a un tentativo non tanto impercettibile di obliterazione di due momenti "scomodi" del nostro passato prossimo. È così che allora il viaggio epico di Garibaldi e dei suoi *garibaldini* è presentato nei due film citati seguendo l'esempio dei film degli anni '30, e cioè cedendo alla tentazione della spettacolarizzazione e il progetto unitario è presentato con la drammatica consapevolezza della sconfitta collettiva. Sia nel film di Nelli sia in quello di Visconti si stabilisce allora un parallelo tra Risorgimento e Resistenza; nell'un caso, quello di Nelli, in maniera più esplicita tramite l'utilizzo del racconto quasi documentaristico, nell'altro, il film di Visconti, in maniera apertamente traslata e fors'anche vagamente manieristica.

Indubbiamente, questo *rapprochement* tra Risorgimento e Resistenza andrà a caratterizzare tante delle rappresentazioni che del Risorgimento e della Resistenza il cinema italiano andrà a fare negli anni a venire; è

questo un *rapprochement* privato di caratteri trionfali ed invece saturo della consapevolezza che entrambi i momenti furono esempi lampanti del fallimento dell'istanza rivoluzionaria in Italia, e dunque antefatti purtroppo necessari del più grande fallimento del processo democratico di questa nazione — sia in senso politico sia in senso culturale. È questa dichiarazione di fallimento che sta alla base della riscrittura che del passato repubblicano a partire dal regime e dalla guerra fa, ad esempio, un film come *Mediterraneo*, che postmodernamente sceglie di perseguire poi una prospettiva pluriprospectica che abbracci e renda conto di tutte le scritture e riscritture, personali e collettive, che del passato storico e non dell'Italia e del suo popolo si sono fatte e vissute.

In chiusura, vorrei solo ricordare che se, come affermava Sorlin in *Sociologia del cinema*, ogni film ha un suo codice ma “esistono dei codici propri di un'epoca, di un'area culturale, di un ambiente, la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia studiare il cinema” (67), ritorno ad affermare quanto già sostenuto, e cioè che tali codici, se fatti interagire con i processi di significazione filmica, possono sprigionare altri e inaspettati significati rispetto a quell'epoca, a quell'area, a quell'ambiente. Il nostro scopo nell'utilizzo del cinema e dell'audiovisivo in un contesto didattico deve essere per l'appunto questo, e cioè riportare alla luce quel “visibile” che le immagini dicono ma anche quello che esse ignorano.

MANUELA GIERI

University of Toronto; Università della Basilicata

NOTE

¹Il testo apparve prima in inglese col titolo *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford: Basil Blackwell, 1980). Nel testo faccio riferimento al saggio nella sua versione italiana.

²Il testo apparve in francese nel 1977 (Paris: Éditions Aubier Montaigne) e in italiano come *Sociologia del cinema* nel 1979 (Milano: Garzanti). Faccio qui riferimento all'edizione italiana.

³Utilizzo qui la definizione coniata da Lucien Febvre nel suo *Problemi di metodo storico* (Torino: Einaudi, 1966).

⁴Per tutte le informazioni relative ai “film risorgimentali” mi sono avvalsa di varie fonti, ma soprattutto del testo curato da Domenico Meccoli, *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema* (Roma: Editalia, 1961), di diverse storie del cinema italiano (Brunetta 1979, 1991; Dalle Vacche 1992; Landy 2000), nonché di saggi su singole questioni, quali quelli di Argentieri (1972), Aristarco (1961), Damiani (1960), Dal Fra (1954), Gandini (1997/98), Renzi (1959, 1964).

⁵Si veda Guy Debord, *La società dello spettacolo* (Milano: Baldini Castoldi, 2004).

⁶Si veda Jacques Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981).

⁷A questo proposito si veda Paul Virilio, *Estetica della sparizione* (Napoli: Liguori, 1992).

⁸Questo concetto alquanto controverso fu introdotto in ambito storico-artistico nel lontano 1972 da Michael Baxandall; si veda a questo proposito il suo *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (Torino: Einaudi, 2001).

⁹W. J. T. Mitchell, "The Pictorial Turn" nel suo *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: U of Chicago P, 1994) 11-34.

¹⁰Ernst Hans Gombrich, *Arte e illusione. Studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (Torino: Einaudi, 1965). Si veda in particolare il saggio "La parte dell'osservatore" (221-349).

¹¹Si veda, ad esempio, Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Milano: Bompiani, 1986).

¹²Si veda il capitolo "Gli strati o formazioni storiche: il visibile e l'enunciabile sapere" in Gilles Deleuze, *Foucault* (Milano: Feltrinelli, 1987) 55-74.

¹³A questo proposito ha ragione Guido Cincotti quando ci ricorda che la vera paternità di questi lavori va assegnata a Luigi Frusta. Si veda il suo "Il Risorgimento nel cinema italiano" in Meccoli (1961), 129-71.

¹⁴Un consorzio di grandi e piccole case di produzione sostenute dalla Banca Commerciale e dalla Banca Italiana di Sconto.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. "Momenti di storia italiana nel cinema." *Quaderno 5*. Siena: Amministrazione Provinciale, Assessorato Istruzione e Cultura, 1979.
- Argentieri, Mino. "Il cinema italiano e il Risorgimento." *Cinema 60* 12.90 (Luglio-Agosto 1972): 7-17.
- Aristarco, Guido. "Risorgimento senza film." *Cinema Nuovo* 10 (Maggio-Giugno 1961): 203-05.
- Baudrillard, Jacques. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- Baxandall, Michael. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino: Einaudi, 2001.
- Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano. 1895-1945*. Roma: Riuniti, 1979.
- _____. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma: Laterza, 1991.
- Casetti, Francesco. *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani, 1986.
- Cincotti, Guido. "Il risorgimento nel cinema." *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*. A cura di Domenico Meccoli. Roma: Editalia, 1961. 129-71.
- Dalle Vacche, Angela. *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992.
- Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini Castoldi, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- Del Fra, Lino. "Il film storico e il neorealismo." *Rivista del cinema italiano* 3.5-6 (Maggio-Giugno 1954): 67-73.
- Febvre, Lucien. *Problemi di metodo storico*. Torino: Einaudi, 1966.
- Gandini, Leonardo. "Camicie rosse, camicie nere. La cavalcata ardente di Carmine Gallone." *Fotogenia. Storie e teorie del cinema* 4-5 (1997-98): 165-74.

- Gombrich, Ernst Hans. *Arte e illusione. Studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Torino: Einaudi, 1965.
- Landy, Marcia. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Marcus, Millicent. *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2002.
- Meccoli, Domenico, a cura di. *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*. Roma: Editalia, 1961.
- Mitchell, W. J. T. "The Pictorial Turn." *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994. 11–34.
- Renzi, Renzo. "Luchino Visconti morte o resurrezione?" *Cinema Nuovo* 13 (gennaio-febbraio 1964): 17–30.
- Somaini, Antonio, a cura di. *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milano: Vita e Pensiero, 2005.
- Sorlin, Pierre. *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1979.
- _____. *La storia nei film. Interpretazioni del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984.
- Virilio, Paul. *Estetica della sparizione*. Napoli: Liguori, 1992.