

Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio

David W. Ellwood¹²

Introduzione

Alcuni film fanno storia, altri la riscrivono, altri ancora la inventano di sana pianta. I film che possono essere presi in considerazione come vere e proprie fonti per la ricostruzione e l'analisi della storia sono quelli prodotti dalle diverse società nei momenti speciali della loro evoluzione. Come ha scritto il noto pittore scozzese J.D.Ferguson nel 1945: «il dipingere non è semplicemente un'attività artigianale, e nemmeno una professione. Rappresenta invece un tentativo concentrato per ricercare modi per esprimere reazioni alla vita vissuta, nella forma richiesta da ogni nuova esperienza». Ove il cinema porta avanti lo stesso tipo di ricerca, lì si trovano le pellicole più adatte per insegnare qualcosa della società che le ha prodotte alle generazioni successive. Le loro immagini e i loro suoni offrono – consapevolmente o non – i tratti distintivi grandi e piccoli di quelle società. Fanno vedere le apparenze, le abitudini e i rituali, le città e le campagne, le pratiche morali e le maniere, le attitudini verso il lavoro e il consumo, i meccanismi per gestire la conflittualità (e non dimentichiamo il vecchio detto di George Bernard Shaw: «niente conflitti vuole dire niente dramma teatrale»).

I film che funzionano meglio come fonti per la storia spesso dicono molto sulla storia del cinema in quanto sistema e processo di creatività culturale. Fanno vedere come si fa cinema, chi l'ha fatto e

¹² Professore precedentemente associato di *Storia Internazionale* all'Università di Bologna e già Presidente dell'*International Association for Media and History*; professore di *Studi Europei* presso la Johns Hopkins University. Ha scritto numerosi testi di storia contemporanea, indagando in particolare, attraverso l'uso delle fonti cinematografiche, i rapporti tra Italia, Europa e Stati Uniti.

per quale pubblico. Fanno vedere come un film possa intrattenere, illuminare, far capire e quindi far cambiare idea a chi lo vede. Si può meglio comprendere perché certi film abbiano successo con il grande pubblico e altri no (tenendo comunque presente che ogni film commerciale è una scommessa finanziaria e artistica, e che la stessa Hollywood non sa neanche oggi come prevedere la risposta delle platee alle sue proposte).

I film che si prestano meglio per una lettura storica esprimono quindi una capacità particolare di comunicare, tramite immagini, trama, caratterizzazioni, musica e stile, un'interpretazione delle comunità e dei tempi che li hanno prodotti. Quello che li rende diversi è la scelta dei mezzi usati per trasmettere le loro reazioni alla vita vissuta, ad ogni nuova esperienza di quelle comunità. Quindi bisogna tenere presente che il cinema si articola storicamente in tante forme diverse: come propaganda, musical o commedia di intrattenimento, come fantascienza e orrore, come prodotto letterario o teatrale rielaborato, come un manufatto più o meno industriale venuto fuori dalla catena di montaggio di un grande studio, oppure come l'espressione di un singolo grande artista del medium (qui si nota la maggiore differenza tra l'approccio generale americano e indiano al cinema, e quello prevalente in Europa e Giappone).

I film che hanno conosciuto un grande successo di pubblico e di critica offrono una gamma di letture storiche particolarmente ricca (tenendo presente comunque che la differenza dell'idea di successo che abbiamo oggi potrà essere ben diversa da quella dell'epoca dal 1920 al 1960 ca, quando il cinema fu per le masse popolari la forma dominante di intrattenimento e la principale fonte di notizie e di spiegazione e interpretazione del mondo, al di fuori dei confini domestici). I più grandi film di successo hanno colpito le fantasie, le emozioni e i modi dominanti di interpretare la realtà, presso popolazioni anche transnazionali. Possono arrivare a costruire una specie di memoria collettiva universale. Molto più comuni sono i film che conoscono un successo di mercato dentro i confini delle nazioni che li hanno prodotti, ma non fuori quei confini. Qui il cinema europeo fa vedere tutti i suoi limiti: nonostante gli sforzi del progetto Media dell'Unione europea, i film europei circolano molto meno fuori dei propri paesi di origine che non i film americani. Qui vale la pena di ricordare la vecchia osservazione di Jean-Luc Godard secondo la quale solo alcune nazioni hanno saputo esprimere un autentico cinema uni-

versale destinato a durare nel tempo: gli Stati Uniti, la Francia, la Russia, l'India, il Giappone e l'Italia. Gli altri possiedono, secondo lui, solo pezzi di un'industria del cinema...

Due categorie di lettura

Chi vuole considerare i film come reperti storici vorrà sapere la storia produttiva di ciascun film: come fu concepito, organizzato e finanziato; chi l'abbia scritto e diretto, i metodi adoperati nello scegliere gli attori, individuare le location e gestire il montaggio. Persino i titoli con temi o trame simili possono dimostrare scelte totalmente diverse sul piano della messa in scena, dell'illuminazione, delle location, dei costumi degli attori, dei ritmi del parlato, di quelli musicali e visivi, del linguaggio delle immagini (l'esempio classico rimane sempre il contrasto tra *I sette samurai* del regista giapponese Kurosawa del 1954 e il suo rifacimento da parte di Hollywood nel 1960 con il titolo *I magnifici sette* e la regia di John Sturges). Quello che gli esperti chiamano «i valori produttivi» fa riferimento non solo alla quantità di denaro investita nei set, negli attori, nell'ambientazione o nell'elaborazione digitale. La frase include pure il rapporto fra le riprese, realizzate in studio e quelle fatte all'esterno nelle varie location; la ricchezza del trattamento musicale; lo sforzo immaginativo ed estetico impiegato. Nel tempo, tutti questi fattori si sono inter scambiati nei vari contesti nazionali (o transnazionali) per formare una serie di convenzioni, col risultato che chiunque frequenti il cinema sa cosa voglia dire "commedia all'italiana", "film d'arte francese", "film di critica sociale inglese", "block-buster di Hollywood", etc.

Chi vede nel singolo film il prodotto di un processo storico vuole poi seguire il corso del suo marketing e della distribuzione. Soprattutto si interessa della reazione dei suoi numerosi pubblici, partendo dagli sponsor commerciali o ufficiali, procedendo con i critici (e spettatori ai festival del cinema, nel caso), infine con la gran massa del pubblico pagante. Sono questi i punti di partenza per ogni discussione sul rapporto testo filmico - contesto storico. Poiché, come ha spesso notato Pierre Sorlin, il più grande esperto europeo del settore, i film offrono una serie di immagini prodotte socialmente per un consumo sociale; forniscono di fatto - ciascuno nel proprio linguaggio - risposte alle questioni più o meno urgenti poste dalla

storia ai singoli e alle società di cui fanno parte. Qui si sentono echi della valutazione di Ferguson prima citata, con la differenza che, nel cinema, non si tratta del lavoro del singolo artista davanti alla tela di un unico quadro, ma, appunto, di un'opera collettiva, che mobilita una vasta gamma di risorse umane e non, per raggiungere un determinato pubblico più o meno grande. Chi fa cinema non dimentica mai che il successo di un film non dipende da qualche messaggio più o meno esplicito, ma – come ha detto il grande storico del cinema tedesco Peter Krämer – «dalla molteplicità di messaggi che gli spettatori possono estrarre dal film, dagli utilizzi molteplici che loro vedono o inventano attraverso l'esperienza della sua visione».

Chi invece preferisce considerare i singoli film – o gruppi di film – come avvenimenti storici – si chiederà cosa significhi selezionare una particolare vicenda, personaggio o evento in un determinato momento, e come il suo trattamento filmico – comprese le scelte di quello che si vede, quello che è implicito e quello che è rappresentato (per usare uno schema analitico di Gian Piero Brunetta) – forniscano indizi e chiavi di interpretazione per comprendere i grandi processi storici in atto nel momento di produzione del film medesimo. Questo approccio contempla pure la possibilità che i film possano anche cambiare questi stessi processi. L'esempio classico riguarda l'evoluzione della nuova cultura giovanile europea degli anni '50 del secolo scorso. Nessuno dubita che il cambiamento radicale negli atteggiamenti, i valori, le abitudini, le mode della nuova generazione di adolescenti di quell'epoca sia dipeso, in gran parte, dall'arrivo di film come *Il selvaggio*, con Marlon Brando, del 1954, o *Senza tregua* con Bill Haley e the Comets, del 1956, che hanno scatenato pesino sommosse giovanili in tante parti del Vecchio mondo, dopo il loro arrivo. Qualche anno fa, comunque, Paul McCartney ha insistito sul fatto che fu un film musical americano, meno conosciuto ai più, *Gangster cerca moglie* (1956) di Frank Tashlin, con Little Richard, i Platters, Fats Domino e altri musicisti del nuovo rock 'n roll, che ha ispirato più di ogni altro la sua generazione di giovani aspiranti alla celebrità tramite il rock. Come ha scritto il noto produttore britannico di cinema, David Puttnam, «i movies non sono semplicemente una forma di divertimento né un mero prodotto commerciale.. poiché hanno formato atteggiamenti, creato convenzioni di stile e di comportamento, rinforzato o aggredito i valori dominanti nelle nostre società... rappresentano di fatto una forma di potere».

Un esempio concreto: capire l'impatto degli americani in Italia nella Seconda guerra mondiale tramite il cinema

Il genere filmico che ha sempre collegato più proficuamente di ogni altro cinema, società e storia rimane quello della guerra. Le guerre hanno sempre creato miti di ogni tipo, e questo meccanismo è stato preso e manipolato sempre più consapevolmente dagli Stati e dalle industrie cinematografiche dagli inizi del Ventesimo secolo in poi, soprattutto dall'industria cinematografica americana. Hollywood stessa fu un sotto-prodotto della Prima guerra mondiale. Ora, nel cinema di fiction hollywoodiano, qualunque situazione di guerra prima o poi produce il suo dramma del tipo "bang, bang, kiss, kiss", per adattare la famosa caratterizzazione lanciata dal critico Pauline Kael anni fa, riferita alle tante trame di numerosi film dell'epoca classica degli studios. In realtà, lui si riferiva principalmente ai film western e ai polizieschi, ma poiché i film di guerra hanno sempre costituito una parte notevole della produzione americana, e pochissimi sono i film con soli uomini, la questione di genere - uomo e donna, "kiss, kiss" - si è proposta sullo schermo quasi sempre, prima o poi.

Nel mio recente testo, *La sfida della modernità*¹³, che contiene un capitolo sugli eserciti americani come portatori nell'Europa dei modelli americani di modernità, suggerisco che l'impatto/recezione di queste forze armate si può capire tenendo presente le seguenti considerazioni:

1. l'eredità, in tutti i territori liberati, di miti preesistenti e condivisi sull'America e di tutte le precedenti esperienze dirette, che queste popolazioni avevano fatto, della realtà statunitense in tutte le sue forme;

2. l'ideologia molto chiara portata dai liberatori. Una leggenda dice che su un lato delle banconote militari portate dagli americani in Italia ci fossero le *Four Freedoms*. Ovviamente i temi cari a Wilson e a Roosevelt, e le battaglie Nazioni Unite promisero nella loro propaganda di guerra che avrebbero salvato i popoli liberati non solo dai Nazi-Fascisti, ma più in là, da ogni forma ereditata di miseria, lotta di classe e guerra;

13 D. Ellwood, *Una sfida per la modernità. Europa e America nel lungo Novecento*, Carocci, 2012.

3. il dinamismo, la tecnologia, il benessere materiale e i messaggi subliminali del modo americano di fare la guerra. L'opulenza scorreva ovunque, accecando, distorcendo e spesso corrompendo ogni cosa con cui venisse a contatto. Più tardi gli studiosi avrebbero dimostrato che non si trattava dell'avventata sconsideratezza di una nazione, diventata da poco ricca, ma della precisa scelta strategica operata dallo Stato Maggiore a Washington, con l'obiettivo di tenere unito un esercito che non stava combattendo per difendere casa e famiglia; ovvero una grande massa inesperta di individui in uniforme provenienti da un paese con una scarsa tradizione militare e un forte impegno per la democrazia cittadina;

4. la forza propriamente americana che veniva loro dai film di Hollywood. Ovunque andassero le forze armate, subito arrivava l'industria cinematografica. Con 4.000 dei suoi presenti nell'esercito e il permesso di agire come «l'unica organizzazione commerciale» attiva nelle zone di guerra, Hollywood era determinata a riconquistare i suoi vecchi mercati, mettere in mostra i prodotti non visti, trasformare la guerra in leggenda, mito e intrattenimento ed esaltare il modo di vivere americano. Da parte sua, il Dipartimento di Stato si aspettava che i film mandati all'estero da Hollywood «facessero onore al buon nome di questo paese e delle sue istituzioni»;

5. una quasi totale mancanza di preparazione – storica, culturale, mentale – rispetto alla quantità di responsabilità che ci si aspetta, in epoca moderna, da una forza di liberazione. Sulla carta vi erano progetti e schemi, vi erano corsi di sessanta giorni in scuole create appositamente. Ma nessuno sapeva come mettere in pratica le lezioni apprese, come bilanciare controllo e iniziativa locale, priorità civili e militari, le relazioni con gli Alleati e quelle con le popolazioni liberate. L'Italia meridionale «si trasformò in un laboratorio in cui verificare le nostre teorie», ricordava nel 1948 un rapporto semiufficiale;

6. insieme a tutta l'apparente sicurezza e spavalderia, un atteggiamento di autocritica che sarebbe presto emerso prima nei servizi giornalistici, poi filtrato nei rapporti e nelle inchieste ufficiali e nelle memorie, nei romanzi, nei film. Già a quel tempo o in seguito, i paradossi di una «democrazia imposta» – di popolazioni «obbligate a essere libere» – non sfuggirono a nessuno. John Hersey, promettente reporter della rivista settimanale «Time», scrisse *Una campana per Adamo* (1944, tradotto in film da Henry King nel 1945 con lo stesso titolo) per evidenziare le difficoltà di portare la democrazia a società pre moderne, come nei villaggi della Sicilia, dove il tempo e il

fascismo avevano incancrenito ogni realtà. Pur presentandosi come romanzo, questo testo tratteggiava un'America che si sarebbe imposta nel mondo attraverso i suoi eserciti, e sosteneva che da questi e dai suoi uomini sarebbe stata giudicata. Peggio per Hersey e i suoi lettori americani, a desumere dai giudizi lasciati dalla maggior parte dei napoletani, autorità comprese. L'episodio romano di *Paisà* di Roberto Rossellini (1946) non li salva neppure. Accolti come liberatori trionfanti, dopo sei mesi di permanenza la truppa si vede ridotta ad una massa brulicante di ubriaconi e frequentatori – con disgusto – di prostitute. Senza saperlo, Rossellini conferma intuitivamente quello che ogni studioso di sociologia militare sa: dal momento che una forza combattente si ritira nelle retrovie, sottraendosi alla tensione del pericolo mortale, rischia sempre di perdere qualsiasi forma di coesione e senso di appartenenza ad un corpo militare. Questo era il caso in particolare delle forze militari americane, per i motivi indicati al precedente punto 3. Come illustra brillantemente il romanzo *Comma 22* di Joseph Heller – filmato magistralmente da Mike Nichols nel 1970 – questi soldati non riescono a dimenticare di essere individui: cittadini, figli, mariti, uomini di affari (alcuni) e soprattutto esseri umani pensanti: l'esatto opposto di quello che richiede lo strumento militare in ogni suo senso tradizionale.

Naturalmente il cinema americano – soprattutto il cinema americano – non potrebbe esistere senza il trionfo dell'individuo; è questa una delle chiavi dell'universalità dei suoi messaggi. Ma quello che rende il cinema di guerra americano interessante è il suo ruolo nel conservare, ad uso domestico principalmente, un'idea eroica del soldato americano, uno che riesce a preservare – chi più, chi meno – le sue umanità e individualità in versione americana, in mezzo a tutti gli orrori del confronto bellico, in un contesto di guerra totale. In contrasto, gli altri, o non esistono – cioè i soldati delle forze armate alleate –, oppure sono ridotti allo stereotipo di una massa indifferenziata di bruti, come i soldati nazisti sempre (ma anche i marocchini in *La Ciociara* di de Sica, 1960 e ne *La Pelle* della Cavani, 1981, se volessimo altri esempi, “di casa nostra”).

Un recensione anonima (probabilmente inglese) di *Saving Private Ryan* di Spielberg, del 1998, ha espresso bene questi concetti:

Le entusiastiche recensioni americane hanno ignorato la questione se (il film) offre una rappresentazione onesta della Seconda guerra mondiale. Nessuno può dubitare il realismo delle scene di

combattimento né l'autenticità del contesto storico evocato. Ma altri aspetti del film non saranno perdonati dagli spettatori non-americani. L'assenza degli Alleati fa impressione...dove sono gli inglesi, i francesi, i polacchi o i canadesi?

Il pubblico tedesco del film sarà esasperato dell'invariata, interminabile rappresentazione della "razza suprema". Gli americani vengono presentati come una miscela amabile di adolescenti dagli occhi dolci, ragazzotti dalle grasse fattorie del Mid-West e buontemponi dal profondo Sud. Muore uno di loro ed è una tragedia; feriti reclamano a voce alta acqua, morfina o mamma. Ma quando viene ucciso un tedesco, è solo un altro nazista morto, di quelli che hanno tutti la testa rasata, la mente del pugile e gli occhi blu sempre fissi del fanatico. Vogliono convincerci che questo film sarebbe un autentico resoconto storico? Non scherziamo...¹⁴.

Comunque per Hollywood, il modo più ovvio e facile per confermare l'umanità, conservata nonostante tutto, dall'eroe americano in uniforme, era ricorrere al suo topos preferito: la vicenda romantica. Occorre distinguere comunque: tra le varie fasi di produzione dei film, partendo dall'epoca della guerra medesima fino a giorni nostri; tra i film prodotti per precisi scopi politici (come *Scandalo internazionale* di Billy Wilder, del 1949) e quelli di svago; tra quelli frutto di un ambito diciamo trans-atlantico (quelli inglesi in particolare, come *The Way to the Stars*, di Anthony Asquith, del 1945, oppure *Yankees* di John Schlesinger, del 1979) e quelli co-prodotti in Europa per un pubblico internazionale, compreso quello americano (come *Miracolo a Sant'Anna* di Spike Lee, del 2008). Soprattutto, bisogna rendersi conto che pur partendo da premesse identiche – il bel giovane americano in uniforme che incontra la ragazza o le ragazze del paese liberato e/o occupato – lo sviluppo della trama e dei personaggi, lo scontro delle civiltà rappresentate e il linguaggio filmico utilizzato per raffigurare il melodramma variano molto secondo il parametro più ovvio di tutti: l'ambientazione nazionale.

In fin dei conti, sono solo due i paesi europei che hanno visto una produzione cinematografica di rilievo su questo tema: la Gran Bretagna (o meglio l'Inghilterra) e l'Italia. Per quanto riguarda la Francia, in coerenza con l'ideologia nazional-gollista, gli americani non avrebbero fatto niente, neanche in questo campo, durante la

¹⁴ <http://www.totalfilm.com/reviews/cinema/saving-private-ryan>.

Libération. Più sorprendente è il caso tedesco, dove la permanenza americana ha ricreato uno stato, demilitarizzato una popolazione, combattuta la Guerra fredda e gettato radici tuttora ben visibili sul territorio. Eppure, ha scritto lo specialista più citato di cinema tedesco, Thomas Elsaesser, i milioni di soldati americani che sono passati per quel paese «sembrano aver lasciato praticamente nessuna traccia» nel cinema tedesco dei decenni del dopoguerra. L'unica possibile eccezione di rilievo, *Il matrimonio di Maria Braun*, di Fassbinder, del 1978, è un'allegoria della nascita della Repubblica federale, certamente non un trattato sull'incontro giovani tedesche - americani in uniforme.

L'esperienza inglese si contraddistingue per due motivi principalmente. In primo luogo, vi è stato un vasto sforzo da parte dello stato inglese (molto meno di quello del governo di Washington) per organizzare l'incontro dei due popoli, quello americano e quello inglese. E in questa campagna di ingegneria sociale, il cinema ha giocato un ruolo fondamentale, sia nella sua versione documentaria, sia in quella delle pellicole a soggetto. Da *A Yank in the RAF* (*Il mio avventuriero*, Lou Edelmen, 1941), fino al classico *A Matter of Life and Death* (*Scala al Paradiso*, Michael Powell and Emeric Pressburger, 1946), il Ministero delle Informazioni si è assegnato un ruolo fondamentale nel tentativo di gestire i rapporti tra la popolazione indigena e le forze combattenti di oltre Oceano, una campagna necessaria in parte per le dimensioni della presenza americana - quasi 3 milioni di elementi del personale militare americano sono passati per le isole britanniche nel corso della guerra - ma anche perché le tensioni sociali e culturali tra le parti in causa erano molto più gravi del previsto e non potevano essere discussi in pubblico per non dare conforto al nemico o disturbare in alcun modo il grande alleato di oltre Oceano.

La seconda dimensione particolare della vicenda inglese è l'intensità del ricordo lasciato nel subconscio della popolazione inglese - soprattutto nella parte femminile - a giudicare da tutti i romanzi, telenovelas, mostre, analisi sociali, e, naturalmente, film di fiction dedicati al tema di questo incontro/scontro di civiltà. Ancora nel 2007 fu possibile trovare nei supermercati un nuovo romanzo popolare come *The Grafton Girls*, che narra con tanti particolari presi dalla vicenda vera, l'impatto della truppa americana sulle ragazze proletarie di Liverpool. Nei negozi di DVD fu possibile nel 2009 comprare una copia di *We'll Meet Again*, un dramma televisivo di 12 ore ori-

ginariamente prodotto da un rete commerciale nel 1982, e dedicato alla vicenda di una piccola città di campagna a nord-est di Londra, circondata da basi delle forze aeree americane. Nel novembre 2012 la BBC ha dedicato un ennesimo programma radiofonico a questa storia, in due episodi col titolo *GI Britain*. Di tutta questa produzione comunque, il più significativo, dal punto di vista della storia sociale e culturale dell'incontro popolare anglo-americano, rimane il già menzionato film di fiction di John Schlesinger, *Yankees* (1979), il personale tributo del grande regista venuto dalla tradizione del *Free Cinema* inglese alla forza del legame trans-atlantico, nell'ottica della sua vicenda personale e professionale. Ambientato in una piccola città delle brughiere nel nord dell'Inghilterra, con le sembianze di Richard Gere che interpreta il fascino di Hollywood del 1943, versione militare. La bellezza, l'opulenza, le maniere e la generosità di Matt (Gere) confermano tutti gli stereotipi dell'epoca. Ben presto egli travolge sentimentalmente l'attraente figlia del droghiere del paese, spingendo il suo fidanzato locale - un ragazzino timido, piccolo, tipico soldato inglese mal equipaggiato - verso l'oblio. Attraverso molte vicissitudini dolorose, trionfa l'amore anglo-americano e i due protagonisti sono riuniti da urla e dichiarazioni di fede gridate sopra una vasta folla, nel momento in cui il treno di Matt parte dalla stazione locale per il fronte della Normandia. Intanto il suo ufficiale superiore è riuscito a sedurre la moglie (Vanessa Redgrave) di un comandante navale, rimasta da sola in un vasto palazzo di campagna, facendola volare in un bombardiere verso una base americana in Irlanda del Nord, piena zeppa di cibi, slot-machines e Coca-Cola. Mai l'idea del soldato americano come portatore dei valori e dei modi della via americana verso una modernità più libera, più aperta e più ricca materialmente, è stata così esplicita.

La vicenda italica

Benché alcuni testimoni avessero visto nell'arrivo degli Alleati nel sud d'Italia una forza in grado di mettere in moto aspirazioni sub-conscie di movimento e cambiamento nella popolazione locale - stiamo pensando ad alcune righe de *L'autunno della repubblica* di Eugenio Scalfari, o il racconto di Curzio Malaparte, *Il compagno di viaggio* - per la maggiore parte, gli americani che vediamo nelle pellicole a soggetto italiane sono sì, rappresentati come liberatori

dal terrore e dall'occupazione forzata nazista, ma soprattutto gente di passaggio, inconsapevoli di dove si trovino e, in un certo senso, indifferenti. Un titolo, da solo, *Un americano in vacanza*, di Luigi Zampa, del 1946, la dice lunga sull'idea che molti americani in uniforme davano di sé.

Napoli sarà la prima grande prova della capacità degli Alleati di portare qualcosa oltre la fine delle violenze belliche e l'espulsione del nemico, e prestissimo dopo il loro arrivo, il 1° ottobre 1943 si rivela la catastrofe. Per le truppe americane, la metropoli distrutta dai bombardamenti e ridotta alla fame, rappresentava forse tutto quello che odiavano del Vecchio Mondo. «Nell'agosto del 1944, il porto di Napoli era un ricettacolo di trambusto, efficienza e furti in mezzo alle rovine e al panico», scriveva John Horne Burns in *La Galleria*, il suo capolavoro del dopoguerra. Guardando i rifiuti che galleggiavano in mare, uno dei soldati, nel romanzo, dice semplicemente: «l'Europa scarica i suoi rifiuti nel Golfo di Napoli».

Nella disperata lotta per la sopravvivenza, molti napoletani sembravano orgogliosi di sbandierare il loro antimodernismo. Un cronista inglese sosteneva, documentandolo, che la guerra li avesse ributtati «nel Medioevo». Tuttavia, Eduardo De Filippo osservava la situazione da una diversa prospettiva. In seguito fu proprio lui a ricordare: «Il nuovo secolo, questo xx secolo, non raggiunse Napoli fino all'arrivo degli Alleati; mi sembra che qui a Napoli la Seconda guerra mondiale abbia avuto lo stesso effetto del trascorrere di cento anni, come se si fosse passati dal giorno alla notte».

Il più grande romanzo italiano della guerra, *La pelle*, di Curzio Malaparte, trasformato in una pellicola dissacrante e spietata da Liliana Cavani, nel 1981, ambientato anche questo in larga parte a Napoli, mette invece in evidenza il presunto degrado nazionale. Nella visione del mondo profondamente pessimistica di Malaparte, lo svilimento di sé stessi si trasforma in una sorta di esibizionismo. Questo atteggiamento rappresenta una sfida generalizzata alla logica di liberazione anglo-americana, secondo questo autore, specialmente rispetto alla loro bizzarra combinazione di moralismo e materialismo.

Malaparte rifiutava le definizioni tradizionali di vittoria e sconfitta, liberazione e occupazione. Lo scrittore, prima fascista anomalo, poi ufficiale di collegamento tra l'embrione del rinato esercito italiano e il Comando alleato, sosteneva che per i napoletani, con tutti i loro secoli di invasioni straniere, non era verosimile che si

sentissero sconfitti solo perché era arrivato un nuovo invasore. Per quanto riguardava gli eserciti Alleati, era inutile che affermassero di liberare la gente e, allo stesso tempo, la volessero far sentire sconfitta. O erano liberi o erano sconfitti. In realtà, sosteneva Malaparte, i napoletani non si sentivano né l'una né l'altra cosa.

Ma sono discorsi che si sentono appena nella versione cinematografica, costruita con grandi mezzi per un pubblico che si presumeva internazionale, nonostante il fatto che Malaparte abbia collaborato alla sceneggiatura, e si faccia rappresentare esplicitamente nel film (interpretato da Marcello Mastroianni). Qui tutte le donne locali sono affamate di sesso, anche quelle (come il personaggio di Claudia Cardinale) che non hanno bisogno di prostituirsi per dare da mangiare alle loro famiglie. I maschi americani (ci sono solo loro, tranne qualche scozzese in kilt per una piccola nota di varietà) concorrono a toccare il fondo, moralmente, il ché arriva con lo stupro di gruppo da parte di una banda di GI di una celebrità americana in fuga dall'eruzione del Vesuvio. A quel punto lei conferma al suo amico italiano, Malaparte: «Ora siamo pari».

Forse anche a causa degli orrori che la città ha vissuto, che nessuno nega, niente nella guerra in Italia ha colpito la fantasia cinematografica come la Napoli degli anni '43-'45. Decenni dopo la fine dell'occupazione alleata, nel 1946, ecco Mastroianni di nuovo ad agire come interprete del mondo napoletano insieme ad un altro americano grande e grosso, ma ingenuo e disorientato, come il comandante della V Armata interpretato da Burt Lancaster in *La Pelle*. Questa volta si tratta del capo di una grande industria aeronautica americana, i cui panni sono vestiti da Jack Lemmon, in *Maccheroni* di Ettore Scola (1985). Da giovane, soldato a Napoli durante la guerra, Mr. Travers avrebbe catturato anche lui il cuore di una giovane del luogo, e il fratello Antonio (Mastroianni), scapolo, si sarebbe dato da fare, negli anni dopo la partenza del giovanotto, per consolarla, inventando lettere dal giovane americano da tutto il mondo, dipingendolo come un personaggio sempre più eroico, ma sempre legato alla sua Maria. Tornato a Napoli come grande personaggio davvero, ma totalmente sconnesso dal suo passato, toccò ad Antonio riconciliare miti e realtà. Definito da qualcuno come una fiaba consolatoria, il film si presenta in effetti come un carnevale di stereotipi, ma dove lo scontro che conta è raffigurato in una forma molto semplice: tra l'antico - Antonio lavora nell'archivio storico di una grande banca napoletana - e il moderno: il capitano dell'industria di alta tecnolo-

gica, con le sue nevrosi, la sua terribile fretta e la sua idea fissa che tutto si può comprare con le carte di credito. Tale è la forza del folklore e delle superstizioni napoletane, che Mr. Travers alla fine viene de-americanizzato e può finalmente cominciare a godersi la vita. È un po' quello che è già successo a Mr. Hamilton (Clark Gable), un avvocato di Filadelfia, il quale – in *La baia di Napoli*, di Melvin Shavelson, del 1960 – fallisce nel suo tentativo di salvare un scugnizzo di Capri dalla miseria e l'arretratezza locale, bloccato dalle furberie e dalle arti della gente del posto (in particolare la prorompente persona della zia interpretata da Sofia Loren). Ma la vittoria di Antonio è molto più completa. Come *Local Hero*, dello scozzese Bill Forsyth, del 1983, che propone una trama curiosamente parallela a quella del film di Scola, *Maccheroni*, respinge il fatalismo che contraddistingue tanto cinema di guerra europeo e non soltanto quello italiano. Ma facendo ricorso ai riti della tradizione, persino alle superstizioni, come suprema risorsa spirituale europea per controbattere la modernità, versione americana, diventa difficile credere che queste storie potessero offrire una prospettiva particolarmente convincente per chi non abitasse a Napoli o in un remoto paese di pescatori in Scozia.

A differenza della storiografia accademica italiana, che ha considerato la guerra in Italia post-1943 quasi esclusivamente in chiave politica, cioè come *prequel* della Guerra fredda, il cinema l'ha rappresentata soprattutto come un dramma popolare, un'immensa storia di sofferenze, crudeltà, miseria e speranze deluse. Nella fase del neorealismo, non c'è un cinema di intrattenimento o evasione; com'è ben noto, ha fatto parte del processo di elaborazione collettiva dei lutti provocati dallo spandersi sul territorio nazionale della guerra totale in tutte le sue forme, fino a quel momento. Chi unisce la storiografia al cinema, e tutte le fasi del cinema della guerra in Italia, sono, ovviamente, gli americani. Nel brevissimo episodio dedicato alla guerra in *Ba'aria* di Tornatore, del 2009, non potevano non esserci che loro: gli americani. Proiettando indietro le priorità politiche/ideologiche di tutto il dopoguerra fino ad oggi, interessa soltanto quello che hanno fatto gli americani. L'assenza quasi totale degli inglesi – se facciamo eccezione per l'episodio fiorentino di *Paisà*, che li presenta in modo ridicolo – è la conferma di questa lettura, perché, piaccia o no, sono loro che hanno comandato in Italia, sia militarmente che politicamente, durante la campagna bellica (soprattutto dopo la partenza di Eisenhower nel gennaio 1944, con 7

delle loro divisioni, nel giugno dello stesso anno).

Ma a parte la presenza di qualche individuo più “buono” degli altri – come l’aviatore solitario in *Aiutami a sognare* di Pupi Avati, del 1981, con la compianta Mariangela Melato – gli americani in uniforme in generale non fanno una bella figura in nessuno dei trattamenti filmici. Come vengono rappresentati in *La pelle* (nel film, molto più che nel libro) risultano solo in una versione più spinta, nella sua impostazione di base, di quella offerta in tante altre pellicole, comprese quelle americane (in *Comma 22*, per esempio): gente adolescente ed indifferente, spensierata al punto da essere frivoli, troppo consapevoli di essere per caso e per poco in Italia, un paese in cui non avevano alcun interesse storico o intrinseco (persino gli italo-americani sono quasi invisibili). Il mercato del sesso, si direbbe, interessa loro molto più della guerra, tanto meno sanno perché combattano. Ne *La Recita* di Anghelopoulos (1975), si vedono questi innocenti americani subentrare in Grecia ai super-smaliziati inglesi, che hanno appena soffocato nel sangue un’insurrezione rivoluzionaria (siamo ad Atene, nella primavera 1945, e si tratta di una vicenda vera). Devono ancora imparare a fare gli imperialisti: infatti dopo la Dottrina Truman del 1947 e il loro intervento indiretto nella guerra civile, la Grecia sarà uno dei paesi dove imparano di più e più velocemente cosa voglia dire nella pratica assumere certe responsabilità nel mondo. Da quell’epoca in poi, tocca al cinema dare voce e immagini ad alcune delle conseguenze materiali e morali, vissute o sognate, di questo confronto di civiltà.

Conclusioni

Il singolo testo cinematografico – non importa se fiction o non-fiction – non importa quale sia il suo genere, non va mai considerato in modo isolato. Occorre sempre una considerazione del suo contesto di produzione e di ricezione, in termini artistici, ideali ed ideologici, sociali e – se necessario – commerciali. I film che vogliono rappresentare la Storia – con la S maiuscola – invitano ad una lettura delle altre fonti che hanno trattato la stessa vicenda: quelle ufficiali e quelle letterarie, poi quelle create dagli storici professionisti, dai memorialisti e dai biografi, dai cronisti dell’epoca narrata. Quelle pellicole che invece creano storia richiedono un altro trattamento, poiché sono film che insieme – collettivamente – cambiano le cose e

costruiscono nuove identità, memorie, esperienze. Agiscono con un effetto cumulativo, quindi devono essere trattate nel loro insieme. I film per i giovani degli anni '50 e '60, evocati qua, sono un esempio eclatante, ma possono esserci tanti altri casi: il cinema di Vichy, quello del realismo inglese nella sue varie fasi, la commedia italiana nella sua epoca d'oro (dal 1943 al 1963, dice il critico Goffredo Fofi); i filoni del cinema americano che espongono il lato oscuro del sogno americano, da *Piccolo Cesare*, di Mervyn LeRoy, del 1930, fino a *American hustle*, di David O. Russell, del 2013, i giorni nostri.

Rispetto a tutti gli altri medium, inventati negli ultimi cento e più anni, il cinema si distingue se non altro perché non è effimero. Quanti delle milioni di pagine dei social media prodotti oggi saranno visibili da qui a dieci anni? La stessa televisione fa gran fatica a creare una sua memoria, tanto meno renderla utilizzabile per chi voglia costruire discorsi storici più incisivi, sia del mezzo stesso, sia del suo influsso sulle nostre vite dal 1950 in poi. È un vuoto enorme nella storia sociale, politica e culturale della nostra epoca. Il cinema invece perdura. Con tutte le sue contraddizioni – di luogo, di origine, di obiettivi, di linguaggi, di ricezione – esso resta il mezzo creativo più influente e attraente – su larga scala – della nostra epoca. Leggere la storia attraverso il cinema offrirà sempre una visione soltanto parziale e frammentaria del passato. Ma di sicuro sarà un'esperienza di osservazione che illumina ed emoziona allo stesso tempo, proponendo una possibilità di comprensione della realtà come nessun'altra forma di arte e di comunicazione della nostra epoca.