

Sul set di *Uomini e no* di Valentino Orsini

Tomaso Subini

La fotografia oggetto di analisi è scattata sul set di *Uomini e no*, diretto da Valentino Orsini nel 1980. La scena è ambientata a Milano, tra l'Arengario e il Duomo, le cui guglie si stagliano sullo sfondo. Il personaggio che impugna il fucile è un partigiano. In primo piano si vede, di spalle, il regista che segue l'andamento della ripresa a poca distanza dalla macchina da presa. Due diverse armi sembrano qui fronteggiarsi. L'inglese usa, infatti, lo stesso termine (*to shoot*) per sparare e per scattare una fotografia o girare un'inquadratura. A fianco del Duomo si nota una folla di curiosi: non è escluso che fra di essi vi sia anche chi possa aver vissuto, quarant'anni prima, gli eventi cui il film sta dando rappresentazione: la Resistenza nella Milano controllata dai tedeschi e dai fascisti della Repubblica di Salò.

L'immagine si presenta come un denso testo visivo, in relazione da un lato con altri testi (la serie delle immagini di scena di cui è parte; il film le cui riprese testimonia; il romanzo di Elio Vittorini, da cui la ripresa trae la narrazione) e dall'altro con elementi del mondo reale (gli avvenimenti, veramente accaduti, che la narrazione implicitamente richiama alla memoria; la Milano reale del 1980 a partire dalla quale è ricostruita la Milano del 1944 in cui sono ambientate le vicende; il regista, l'attore e il cameramen impegnati nel loro lavoro; la folla di curiosi sullo sfondo).

L'immagine mette in tensione – sovrapponendo e facendo dialogare realtà e finzione, storia e memoria – le domande intorno a cui usano incontrarsi e confrontarsi le discipline storiche e quelle cinematografiche: un campo di analisi solitamente indicato col binomio di “cinema e storia”¹. La riflessione metodologica sull'uso degli strumenti degli studi storici nelle ricerche sul cinema è stata (ed è ancora oggi) oggetto di innumerevoli indagini, a fronte delle quali è possibile definire una sintetica griglia interpretativa.

Il rapporto tra cinema e storia mi pare sollevi quattro problemi generali di natura metodologica che definiscono altrettanti piani di applicazione: 1) la referenzialità dell'opera d'arte in genere e del film in particolare (la storia come referente del film); 2) il rapporto diacronico tra i testi (la storia del cinema); 3) il rapporto tra i

testi e i contesti (il cinema nella storia); 4) il potere sociale del cinema (il cinema come agente di storia).

Il primo è un problema di fondo: il modo con cui lo si affronta determina a cascata le modalità con cui si accosteranno gli altri piani. La generazione di studiosi che tra gli anni Settanta e gli anni Novanta ha costruito il campo di studi dei *Film Studies* deve molto alla prospettiva con cui la teoria dell'arte moderna, strutturalista e post-strutturalista, ha affrontato questo problema. Secondo la tradizione aristotelica, umanistica e marxista, l'arte ha il fine di rappresentare la realtà e lo fa in modo più o meno adeguato. Al contrario, la tradizione della moderna teoria sull'arte (elaborata da strutturalismo e post-strutturalismo) afferma che la referenza è un'illusione, e la letteratura non parla d'altro che di letteratura, la pittura di pittura, il cinema di cinema.

Sono emblematici al riguardo gli studi sul neorealismo fondati sul concetto barthesiano di «effetto di realtà», in cui il rapporto tra il film e la realtà è formulato in termini di «illusione referenziale». La questione della rappresentazione si riduce a quella del verosimile come convenzione condivisa dall'autore e dal lettore, ovvero del realismo come effetto formale che non ha alcun rapporto con la realtà (ovvero con la storia, in quanto scienza della realtà nel suo divenire)². Una prospettiva antireferenziale rende inutile ogni riflessione sui rapporti tra il testo e i contesti, fino a scindere il legame con il mondo reale cui i testi si riferiscono. O meglio: il ruolo che è assegnato agli studi storici è talmente circoscritto da risultare di fatto superfluo. È questa la prospettiva che, ancora oggi, impronta la tradizione dell'analisi del film: può essere applicata in termini più o meno radicali con concessioni più o meno significative agli studi di contesto³.

Parallelamente allo studio dei testi, le discipline cinematografiche hanno messo a punto strumenti per indagare la cosiddetta “storia del cinema”. Tradizionalmente chi si definisce “storico del cinema” opera soprattutto sul secondo piano (interrogando il rapporto diacronico tra i testi), con qualche prudente incursione nel terzo (interrogando il rapporto tra i testi e i contesti). Il principale motivo della prudenza, la posta in gioco da salvaguardare, è l'autonomia dell'arte. Un'indagine storica spregiudicata, che vada oltre i confini a cui lo studio dei manufatti artistici l'ha tradizionalmente relegata, ha infatti come effetto di svilirne l'artisticità,

prendendo in esame aspetti (come le destinazioni d'uso) non sempre sublimabili sul piano estetico.

Mentre il secondo e il terzo piano hanno per oggetto privilegiato il cinema (studiato attraverso gli strumenti degli studi storici), il quarto piano ha per oggetto la storia, ovvero dinamiche sociali molto più ampie di quelle circoscritte dal recinto tradizionale dei *Film Studies*, cui il cinema prende parte con un ruolo determinante. Se le ricerche relative al cinema nella storia (piano 3) mettono in rilievo le modalità con cui il contesto agisce sul testo, le ricerche sul cinema come agente di storia (piano 4) ribaltano la prospettiva indagando le modalità con cui il testo agisce sul contesto. Sono queste ultime le ricerche più difficili, ma anche le più ambiziose, riconducibili al binomio "cinema e storia".

Ricapitolando, sul piano 1 si colloca un problema di fondo che definisce a cascata l'approccio dello studioso in merito al rapporto tra il cinema e la storia: è solo chi accetta la storia come referente dei film (ovvero, in senso più generale, la referenzialità dell'opera d'arte), che farà appello agli strumenti degli studi storici nella sua indagine. In caso contrario la riflessione sarà tutta interna alle dinamiche testuali e la storia scomparirà dall'orizzonte. Risolta questa prima macro-questione sul primo piano, la ricerca si trova di fronte ad altri tre piani di indagine su cui si svolgono indagini caratterizzate da gradi crescenti di storicizzazione. Sul piano 2, quello della "storia del cinema" sono storicizzati soltanto alcuni selezionati fenomeni (riconducibili per lo più alla figura dell'autore); sul piano 3, quello del "cinema nella storia", lo sguardo abbraccia la totalità dei fenomeni che possono aver contribuito a determinare il testo (anche quelli che possono comprometterne l'artisticità, come la produzione e il consumo); sul piano 4, quello del "cinema come agente di storia", lo sguardo abbraccia fenomeni storici ampi cui il cinema prende parte con un ruolo determinante.

Applichiamo, infine, tale schema al film da cui siamo partiti. Se sul piano 1 è stata adottata una prospettiva antireferenziale, si metterà l'accento sul rapporto tra il testo oggetto di analisi e gli altri testi con cui è in relazione (dai film di tema resistenziale agli altri film del regista). Se invece sul piano 1 si è optato per una prospettiva mimetica, ecco che l'analisi potrà avvantaggiarsi degli strumenti degli studi storici che, applicati secondo tre distinte modalità, configurano crescenti

gradi di storicizzazione del testo. Sul piano 2 la storicizzazione si muoverà con prudenza in modo da non compromettere i valori artistici (quando presenti, come qui) del testo. Nel caso di *Uomini e no* si potranno ad esempio interrogare le esperienze culturali di quanti sono coinvolti nella lavorazione del film, a partire dal regista. Sul piano 3 la storicizzazione rinuncia alla prudenza e si inoltra nel sistema produttivo industriale da cui il testo scaturisce, interrogandosi ad esempio sul mercato cui si rivolge o sul capitale (tanto economico quanto simbolico) coinvolto. Sul piano 4, l'oggetto privilegiato dell'indagine non è più il cinema in quanto tale, ma diventano i suoi effetti sociali. Ecco allora che ci si chiederà, ad esempio, se il film abbia contribuito a tenere viva la memoria della Resistenza o se invece abbia prodotto tensioni sociali determinate da narrazioni divisive.

Note

¹ Si intitola così quello che a mio avviso è ancora, nonostante l'età, il libro di riferimento (almeno in Italia) per questo ambito di studi: P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991. Si intitola così anche la rivista più impegnata in Italia in questo campo, edita da Rubbettino.

² Secondo questa prospettiva, ad esempio, leggono il neorealismo cinematografico F. Casetti, L. Malavasi, «La retorica del neorealismo», in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1945/1948*, vol. VII, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003, pp. 176-190.

³ È in reazione a tale tradizione che è recentemente nata, presso l'editore UTET, una collana di studi intitolata *Analisi del film e ricerca storica*, esplicitamente dedicata a coniugare due pratiche analitiche percepite fino a poco tempo fa come inconciliabili.