

I pensieri dell'immagine  
Scritti in onore di Paolo Bertetto  
volume secondo

*a cura di*

Giorgio De Vincenti e Enrico Carocci

Bulzoni editore

*Hanno collaborato all'editing di questo numero:*  
Marco Cocco, Elisa Cuciniello, Ilaria A. De Pascalis, Salvatore Finelli, Malvina Giordana,  
Davide Persico, Elio Ugenti

In copertina:  
fotogramma da Luis Buñuel,  
*Le charme discret de la bourgeoisie (Il fascino discreto della borghesia, 1972)*

grafica: Anna Bulzoni

ISSN 2038-5536

ISBN 978-88-6897-023-9

© 2015 by Bulzoni editore

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

L'illecito sarà penalmente perseguibile  
a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

<http://www.bulzoni.it>

e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

## Sommario

---

- 7 Enrico Carocci, *Introduzione*

### *Estetica e teoria*

---

- 19 Raymond Bellour, *L'immagine del pensiero: arte o filosofia, o al di là?*  
29 Dominique Willoughby, *Il reale delle metamorfosi o l'esperienza dei disegni animati*  
37 Ferruccio Marotti, *Note sull'attore e la recitazione*  
47 Ruggero Eugeni, *La radura, il fotografo, la piega (Antonioni con Leibniz)*  
55 Guglielmo Pescatore, *Hitchcock, il falso e l'interpretazione*  
63 Giacomo Manzoli, *Storia di un errore*  
71 Giulia Carluccio, *Citizen Kane. Del personaggio prismatico e della sua interpretazione, tra ermeneutica, stile e gioco attoriale*

### *Analisi e interpretazione*

---

- 79 Christa Blümlinger, *Narrazione e fermo immagine. La leggenda di Liliom di Fritz Lang*  
89 Veronica Pravadelli, *La dolce vita: opera mondo con spettatore*  
101 Federica Villa, *L'immagine ricordo apposta. Sul flashback di Stage Fright*  
107 Lucilla Albano, *Un'inquietante intensità: il fermo fotogramma di Marienbad*  
117 Andrea Minuz, *"Anything Goes". Analisi, interpretazione, post-analisi*  
125 Giulia Fanara, *La scatola e l'enigma: un gesto di interpretazione dall'avanguardia a Lynch*  
139 Enrico Carocci, *Cosa si prova ad essere un angelo? Il cielo sopra Berlino e la configurazione del soggetto*

### *Storia e politica*

---

- 155 E. Ann Kaplan, *Susan Sontag, intellettuale pubblica fra America ed Europa, 1960-1985*  
169 Jesús González Requena, *La violenza della dea*  
181 Antonio Costa, *Sei glosse in margine all'edizione restaurata di Metropolis (2010)*  
191 Elena Dagrada, *"Ceci n'est pas..." O sì? Quando "dal vero" era più vero del vero*

- 
- 205 Mauro Di Donato, *Hollywood's Simulacra: realtà (virtuali) e simulazione nella fantascienza contemporanea*
- 215 Enrico Menduni, *Totalitarismi e politiche per il consenso in Italia e Germania fra le due guerre*
- 225 Ester Carla De Miro d'Ajeta, *La rottura degli argini: il flusso che dilaga dalla pagina alla scena, al cinema, nell'opera di Marguerite Duras*

---

## **“Ceci n’est pas...” O sì? Quando “dal vero” era più vero del vero**

Elena Dagrada

1. Alla morte della regina Vittoria, Edoardo VII salì al trono del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda<sup>1</sup>. L’incoronazione ufficiale venne programmata il 26 giugno del 1902 e l’evento si annunciò subito come molto spettacolare<sup>2</sup>. Per le strade di Londra fu organizzata una processione da Buckingham Palace fino a Westminster Abbey, dove l’incoronazione del sovrano avrebbe avuto luogo alla presenza della consorte Alexandra, dell’intera corte, di numerose teste coronate e varie autorità straniere; quindi fu prevista una seconda processione, a cerimonia conclusa, da Westminster Abbey a Buckingham Palace. Anche per il giorno seguente fu programmata una processione, lunga ben 11 miglia, tanto era sentita la necessità di celebrare l’evento con una ritualità che ne fosse all’altezza.

Circa sei mesi prima della data stabilita, le maggiori compagnie di produzione cinematografica – Hepworth, Williamson, Biograph, Warwick, Gaumont... – cominciarono a organizzarsi, facendo arrivare sul posto gli operatori più qualificati o assicurandosi i migliori posizionamenti per le macchine da presa<sup>3</sup>. Sembra addirittura che la Warwick avesse affittato appositamente due edifici a fianco della propria sede amministrativa, per installarvi macchinari adibiti allo sviluppo della pellicola e far fronte alla domanda di copie del film sull’incoronazione, che si prevedeva molto elevata<sup>4</sup>. Le aspettative, insomma, erano altissime: era la prima volta che in Inghilterra una cerimonia simile veniva immortalata dal cinematografo<sup>5</sup> e le stesse compa-

<sup>1</sup> Divenne anche, contestualmente, re dei British Dominions e imperatore d’India.

<sup>2</sup> Cfr. Sir Sidney Lee, *King Edward VII. A Biography*, Vol. 2, *The Reign 22nd January 1901 to 6th May 1910*, Mcmillian, London 1927.

<sup>3</sup> Il più completo e documentato studio dedicato a questa affascinante vicenda è quello di Stephen Bottomore, *Filming and “Faking” a News Event. The Coronation of Edward II (1902)*, in *La construcció de l’actualitat en el cinema dels orígenes/The Construction of News in Early Cinema*, a cura di Angel Quintana e Jordi Pons, Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Girona 2012.

<sup>4</sup> Cfr. «The Era», 12 aprile 1902.

<sup>5</sup> In precedenza, non a caso, simili eventi erano stati celebrati sugli schermi luminosi della lanterna magica; cfr. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre. Archéologie du cinéma*

gnie produttrici avevano allertato gli esercenti affinché prenotassero per tempo i loro film; avevano anche dovuto assicurarsi il permesso di riprendere l'evento attraverso un apposito ufficio, pomposamente chiamato: "Office of Works"<sup>6</sup>.

Un permesso, tuttavia, non venne accordato: quello di introdurre le cineprese dentro Westminster Abbey. L'incoronazione vera e propria, di conseguenza, non avrebbe potuto essere filmata, sembra per motivi tecnici<sup>7</sup>. Fu così che Charles Urban – il più intraprendente fra i dirigenti delle suddette compagnie produttrici – capì che il solo modo per procurarsi quelle immagini sarebbe stato... metterle in scena. E ne affidò l'allestimento a Georges Méliès.

Non ci si deve stupire. Colui che per noi è ancora oggi il "Mago di Montreuil", associato per anni dalla storiografia classica all'idea di cinema come "spettacolo" (in opposizione ai fratelli Lumière<sup>8</sup>, associati dalla medesima storiografia all'idea di cinema come "documento"), per il suo tempo era soprattutto un professionista affidabile, attivo nella realizzazione di film d'ogni genere, compreso le cosiddette "attualità ricostruite" (*actualités reconstituées*)<sup>9</sup>, fra cui, nel 1897, persino un *Combat naval en Grèce*, sulla guerra greco-turca tra la Grecia e l'Impero Ottomano del sultano Abdul Hamid (fig. 1). Anche in questa occasione, perciò, Méliès si mise alacremente al lavoro e realizzò su commissione *Le sacre d'Edouard VII / The Coronation of Edward VII (Incoronazione di Edoardo VII)*, supposto illustrare l'incoronazione del re del Regno Unito e consorte nello sfarzo della cattedrale di Westminster (fig. 2). Cercò i suoi interpreti fra coloro che risultavano più somiglianti ai sovrani<sup>10</sup>. E realizzò il film addirittura in anticipo di cinque giorni sulla cerimonia: la vendita, infatti, fu programmata già a partire dal 21 giugno<sup>11</sup>.

Poco prima della fatidica data, però, Edoardo VII si ammalò e fu sottoposto con urgenza a un delicato intervento chirurgico. L'incoronazione, perciò, venne rimandata. Per non cancellare del tutto le imminenti riprese di un evento così atteso e placare la fame di pellicola alimentata dagli stessi produttori, ci si ingegnò per filmare (e vendere) qualunque cosa. La Biograph immortalò un addetto incaricato di leggere il proclama che annunciava la malattia del sovrano davanti a Buckingham

[1994], tr. it. *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino 2007.

<sup>6</sup> Cfr. S. Bottomore, *Filming and "Faking"*, cit.

<sup>7</sup> Ivi.

<sup>8</sup> In realtà, oggi sappiamo che il solo inventore del cinematografo fu il cadetto Louis Lumière.

<sup>9</sup> Sull'argomento si veda Jacques Malthête, "*Les actualités reconstituées de Georges Méliès*", «Archives» n. 21, 1989.

<sup>10</sup> Tranne che nella statura... Edoardo VII, infatti, era più basso della regina Alexandra e desiderava che non apparisse; cfr. Ivi.

<sup>11</sup> Cfr. «The Era», 21 giugno 1902, cit. in Jacques Deslandes e Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma, II. Du cinématographe au cinéma (1896-1906)*, Casterman, Paris 1968.

Palace, il 24 giugno, nonché il percorso della processione. Anche Williamson filmò il percorso della processione e indugiò sui particolari, le decorazioni e i turisti già presenti sul posto<sup>12</sup>. Charles Urban, invece, dovette impedire a Méliès di vendere il suo film. Che fu proiettato in prima assoluta solo la sera dell’incoronazione effettiva, il 9 agosto 1902, al music-hall Alhambra.

Di fatto, più che una “attualità ricostruita”, Méliès aveva realizzato una “attualità precostruita”, o una *preconstruction*<sup>13</sup> di tale attualità – la qual cosa non mancò di destare clamore, visto che sarebbe stato il caso anche se la data inizialmente prevista per la cerimonia fosse stata rispettata.

Peraltro, le attualità ricostruite non erano il solo tipo di “ricostruzione” all’epoca assai popolare: esistevano anche le ricostruzioni storiche.

2. Una ricostruzione potenzialmente “storica” e particolarmente spregiudicata è senz’altro quella dell’*affaire Dreyfus*, allestita – per quanto ne sappiamo a tutt’oggi – da Francis Doublier, uno dei più celebri e apprezzati operatori della Société Lumière.

In una testimonianza raccolta negli anni Quaranta<sup>14</sup>, lo stesso Doublier racconta che nel corso del 1898, durante un viaggio nella Russia meridionale, fu sollecitato dalle comunità israelite che volevano vedere qualche immagine della tristemente nota vicenda occorsa all’ufficiale alsaziano di origine ebraica Alfred Dreyfus, accusato ingiustamente di tradimento. Doublier spiega di essere riuscito a soddisfare il suo pubblico in questo modo. Dapprima, avrebbe mostrato la veduta di una parata dell’esercito francese guidata da un capitano (tale era il grado dell’ufficiale di artiglieria Dreyfus). Quindi, avrebbe mostrato la veduta di un imponente palazzo parigino. Poi la veduta di una nave finlandese intenta a dirigersi verso una scialuppa. Infine, una veduta del delta del Nilo. Questa “ricostruzione”, ottenuta attraverso un procedimento di assemblaggio, più che di montaggio in senso stretto (ogni veduta coincideva infatti con un singolo rullo di pellicola, della durata di circa un minuto), grazie all’apporto di un abile *bonimenteur* diventava la seguente storia: il capitano Dreyfus prima dell’arresto; il Palazzo di Giustizia in cui Dreyfus fu condannato dalla corte marziale (alla degradazione con infamia); Dreyfus trasportato “verso il suo destino”; l’isola del Diavolo, dove Deryfus fu deportato ai lavori forzati.

<sup>12</sup> Cfr. S. Bottomore, *Filming and “Faking”*, cit.; si veda anche Richard Brown e Barry Anthony, *A Victorian Film Enterprise. The History of the British Mutoscope and Biograph Company 1897-1915*, Flicks Books, Townbridge 1999.

<sup>13</sup> L’espressione è di John Frazer, *Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès*, G.K. Hall, Boston 1979.

<sup>14</sup> Si veda l’intervista rilasciata da Francis Doublier a Paul Gilson, «L’écran français», n. 25, 1945; si veda anche l’intervista rilasciata a Guy Fritsch-Estrangin per il giornale francese d’America «Pour la victoire», 3 marzo 1945.



Figura 1.



Figura 2.

Diversamente da *Le sacre d'Edouard VII/The Coronation of Edward VII* (n. 6815 del catalogo Warwick), questa ricostruzione non figura nel catalogo della Société Lumière e, forse, è stata realizzata diversamente da come raccontato da Doublier nell'intervista suddetta. Nel corso di un'altra testimonianza<sup>15</sup>, sempre Doublier

<sup>15</sup> Questa ulteriore testimonianza risale a una conferenza tenuta da Doublier il 15 ottobre 1941 presso la New York University, poi pubblicata con il titolo *Reminiscences of an Early Motion Picture Operator* sulla rivista «Image. Journal of Photography of the George Eastman House», vol. 5, n. 6, giugno 1956. Ecco il passo relativo al caso Dreyfus: «The Dreyfus affair was still a source of great interest in those days, and out of it I worked up a little film-story which made me quite a bit of money. Piecing together a shot of some soldiers, one of a battleship, one of the Palais de Justice, and one of a tall gray-haired man, I called it "L'affaire Dreyfus." People actually believed that this was a filming of the famous case, but one time after a showing a little old man came backstage and inquired of me whether it was an authentic filming of the case. I assured him that it was. The little old man then pointed out that the case had taken place in 1894, just one year before cameras were available. I then confessed my deception, and told him I had shown the pictures because business had been poor and we needed the money. Suffice to say, I never showed "L'affaire Dreyfus" again» (p. 135). L'episodio viene riferito con ulteriori varianti anche da alcuni studiosi della produzione Lumière; in particolare, si veda quanto riporta Bernard Chardère, *Le roman des Lumières. Le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard 1995: «En 1897 [...] à Kiev, à la demande des communautés israélites, il [Doublier] tourne une reconstitution de l'affaire Dreyfus, avec grand succès... jusqu'à ce qu'un professeur d'université lui objecte que, en 1894, le cinématographe n'existait pas encore: "Je dus avouer mon subterfuge et nous finîmes par rire tous deux de la crédulité humaine"», p. 399. E quanto riporta Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines. Les frères Lumières et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel 1985: «[...] après avoir filmé des soldats, un vaisseau de guerre, un Palais de Justice et un homme grand aux cheveux châtain pouvant ressembler au capitaine, Doublier fit croire qu'il s'agissait de documents authentiques





Figura 3.



Figura 4.

riferisce una versione differente dell’intera vicenda, attribuendo al bisogno di denaro la decisione di “ricostruire” *l’affaire* e ricordando di aver mostrato in successione la veduta di alcuni soldati, quella di una nave da guerra, la veduta del Palais de Justice, infine la veduta di un uomo alto dai capelli grigi, battezzando il tutto *L’affaire Dreyfus*. A suo dire, il pubblico credeva che si trattasse di immagini raffiguranti per davvero i momenti salienti del celebre caso politico-giudiziario che aveva scosso la Francia e l’Europa tutta; finché una sera, al termine della proiezione, un anziano signore lo avrebbe raggiunto dietro le quinte e gli avrebbe chiesto apertamente se si trattasse di immagini autentiche. Doublier avrebbe risposto affermativamente e l’anziano signore gli avrebbe fatto notare che il caso risaliva al 1894, esattamente un anno prima che fosse possibile filmarlo con il Cinématographe... Smascherato, l’operatore sarebbe perciò stato costretto ad ammettere l’inganno, giustificandolo con la necessità di incrementare i magri incassi. Quindi, in seguito a questo episodio, non avrebbe più mostrato la sua personale “ricostruzione” del caso Dreyfus.

Se tuttavia tale ricostruzione non potrebbe comunque figurare tra le vedute repertoriate nel catalogo della Société Lumière, non essendo stata prodotta in quanto tale, scorrendo i titoli realizzati dalla casa lionese è ugualmente possibile trovare una

relatant la fameuse affaire. Hélas, un “homme petit et vieux” de l’assistance fit remarquer que l’Affaire avait eu lieu en 1894, soit un an avant que les caméras puissent prendre leur premières images... Avec la confusion que l’on devine, Doublier dut avouer que les affaires du Cinématographe n’étaient pas fameuses et qu’il fallait bien quelque peu recréer l’événement pour attirer les clients» p. 157. Si noti, *en passant*, che nel 1896 Doublier aveva filmato con Charles Moisson un *Couronnement du Tsar Nicolas II* (nn. 300-306).

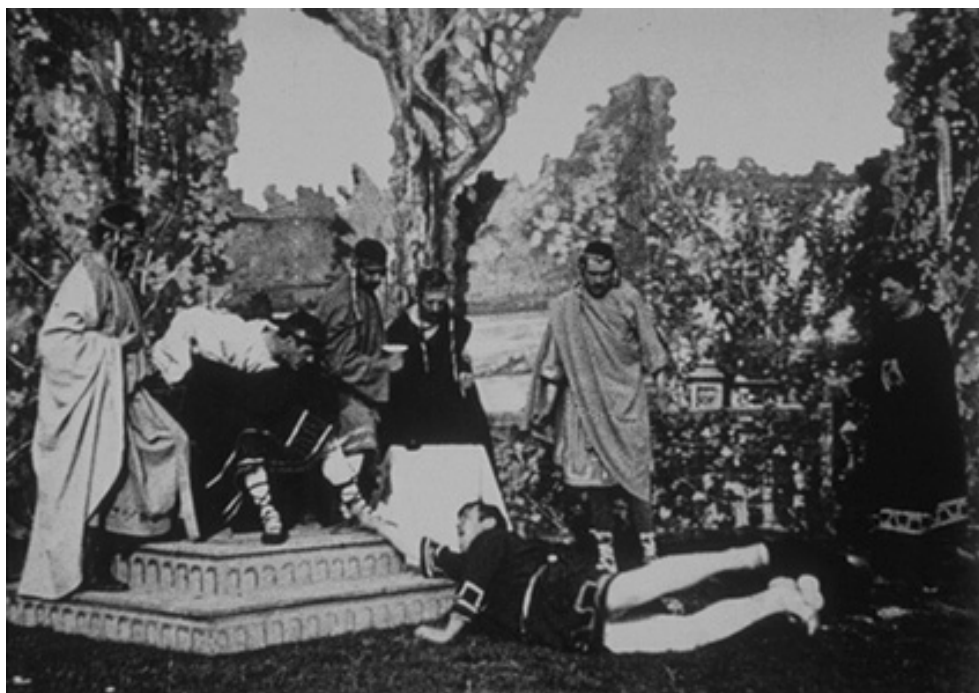


Figura 5.

serie chiamata *Vues historiques et scènes reconstituées*<sup>16</sup>, di cui fanno parte titoli raffiguranti celebri avvenimenti storici e momenti salienti tratti dalla letteratura mondiale, come *Défense du drapeau* (n. 650, fig. 3), *Napoléon et la sentinelle* (n. 673, fig. 4), *Faust: apparition de Méphistophélès* (n. 682), *Faust: apparition de Marguerite* (n. 683), *Signature du traité de Campo-Formio* (n. 744), *Les dernières catrouches* (n. 745), *Assassinat de Klébert* (n. 746), *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (n. 747, fig. 5), *Mort de Robespierre* (n. 748, fig. 6), *Mort de Marat* (n. 749), *Entrevue de Napoléon et du Pape* (n. 750), *Mort de Charles Ier* (n. 751), *Assassinat du Duc de Guise* (n. 752). Vedute e scene a cui si potrebbero aggiungere almeno *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (in 13 quadri) e una *Exécution de Jeanne D'Arc* (n. 964), catalogata tra le *Vues comiques et scènes de genre*.

Certo, si tratta di un numero esiguo, se confrontato con quello elevatissimo di *Vues militaires*, *Vues de voyages* o semplicemente *Vues panoramiques*, riprese *sur le vif*, rigorosamente “dal vero”. Infatti, anche se si accetta di aggiungere queste vedute a

<sup>16</sup> Cfr. Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin (a cura di), *La production cinématographique des Frères Lumière*, CNC/Mémoires de cinéma, Paris 1996.



Figura 6.

soggetto storico alle altre vedute messe in scena, come propone di fare Vincent Pinel<sup>17</sup>, si deve comunque riconoscere che l’insieme di questi titoli rappresenta una percentuale davvero modesta dell’intero catalogo della Société Lumière. Sappiamo peraltro che sono state realizzate nel corso del 1897 – non a caso, lo stesso anno in cui anche Méliès realizza la maggior parte delle sue attualità ricostruite<sup>18</sup> – per rispondere a una forte domanda creata dalla concorrenza. Per questo, forse, non hanno mai suscitato giudizi troppo positivi, né sul piano estetico, né sul piano della loro rappresentatività rispetto alla produzione della celebre casa lionese.

<sup>17</sup> Cfr. Vincent Pinel, *Louis Lumière. Inventeur et cinéaste*, Nathan, Paris 1994.

<sup>18</sup> Limitiamoci a ricordare, dal catalogo della Star Film, *Bombardement d’une maison* (n. 105); *La prise de Tournavos* (n. 106, fig. 7); *Exécution d’un espion/Exécution d’un espion grec à Pharsale* (n. 107); *Massacres en Crète/Massacres de la population crétoise/Habitants Mahometans de la Crète massacrant des Grecs chrétiens* (n. 108); il già evocato *Combat naval en Grèce* (n. 110) – questi ultimi tutti sulla guerra greco-turca tra la Grecia e l’Impero Ottomano per il dominio su Creta – peraltro assai simile a *Entre Calais et Douvres* (n. 112); *Combat dans une rue aux Indes* (n. 134); *Attaque d’un poste anglais/Attaque d’un fortin anglais* (n. 135).



Figura 7.

Il loro interesse, del resto, risiede altrove. Infatti: in queste *Vues historiques et scènes reconstituées* di quale storia e di quale ricostruzione si tratta? E nelle attualità ricostruite, di quale attualità?

3. Anche nel mondo diventato favola<sup>19</sup>, le ricostruzioni storiche e le attualità ricostruite erano assai comuni nei cataloghi delle maggiori case di produzione cinematografica delle origini. La parigina Pathé Frères le rubricava insieme, nella serie *Scènes historiques, politiques et d'actualités*<sup>20</sup>. Oggi, invece, capita più spesso di vedere

<sup>19</sup> Cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.

<sup>20</sup> Si trattava della «5e série», che includeva anche le *Scènes militaires*; cfr. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. I, 1896 à 1906, Ed. Henri Bousquet 1996, p. I. Se ne

solo le attualità ricostruite accomunate ai diversi generi di ripresa assimilabili alla nostra concezione di “documentario”, quali per esempio i *travelogues* e affini (intesi come *non-fiction films*), anche sotto l’etichetta di film “dal vero”<sup>21</sup>. Una definizione impegnativa, forse ancor più di quella delle stesse attualità ricostruite che, a ben vedere, si basa per noi oggi su un autentico ossimoro. Il caso di *Le sacre d’Edouard VII*, che (ri)costruisce una cerimonia in anticipo sulla sua effettiva realizzazione, rende solo più eclatanti le contraddizioni di un genere ibrido basato sull’impossibile conciliazione tra gli stessi termini che ne compongono il nome.

Certo, esistevano anche le “semplici” attualità (non ricostruite e riprese, appunto, “dal vero”); o, ancora, le attualità ricostruite *in loco* (perciò ritenute anch’esse “dal vero”)<sup>22</sup>, anziché in studio come quelle di Méliès ricordate prima. Ciascuna di queste realizzazioni, tuttavia, ricostruzioni storiche comprese, indipendentemente dall’etichetta che le qualifica nei cataloghi – e dalla vaghezza istituzionale che caratterizza i generi delle origini – intrattengono un legame di sicuro interesse con i concetti di vero, realtà, attualità e storia. Qui possiamo solo provare a delineare qualche spunto di riflessione. Cominciando dalla fine.

Un primo spunto, infatti, risiede nel legame tra le ricostruzioni storiche e la storia, intesa sia come *history* (l’accadimento o l’epoca storica che il film si propone di ricostruire), sia come *story*, ossia come racconto. Diversamente dalle attualità ricostruite, le *Scènes* o *Vues historiques* mettono in scena il passato e lo fanno secondo il modo narrativo, ossia narrativizzando gli eventi ricostruiti. Di conseguenza, *raccontano* la storia, esattamente come il discorso storico tradizionale.

Un secondo spunto deriva direttamente dal primo. Perché se da un lato le ricostruzioni storiche “narrativizzano” la storia, dall’altro non la “finzionalizzano”.

trova una disamina in Daniel Pitarch Fernández, *L’actualitat al Catàleg Pathé (1897-1908)*, in *La construcció de l’actualitat en el cinema dels orígenes/The Construction of News in Early Cinema*, cit.

<sup>21</sup> A titolo di esempio, si veda Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film “dal vero” 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002. Secondo Sergio Raffaelli, l’espressione “dal vero” (o “presa dal vero”) compare intorno al 1907 e assume «valore di “sequenza” o simili anziché di “opera”» (*Cinema, Film, Regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1978, p. 135). Sebbene l’uso ricordi quello dell’espressione francese *pris / prise sur le vif* (che a sua volta potrebbe avere qualche legame con l’espressione “live action”, adottata negli studi sul cinema di animazione dove l’espressione “dal vero” indica abitualmente ogni immagine non disegnata né dipinta e perciò diversa, appunto, dall’animazione, anche di pupazzi ripresi a “passo uno”), l’etimologia risale verosimilmente alla nostra tradizione pittorica, dove l’espressione “dal vero” si usa anche per il disegno ed è diffusa da secoli, pure nella trattatistica, e si distingue dall’espressione “dal vivo” (per esempio, nell’ambito della scultura).

<sup>22</sup> Si veda in proposito lo studio di Sila Berruti e Luca Mazzei, “*Il giornale mi lascia freddo*”. *Il film “dal vero” dalla Libia (1911-12) e il pubblico italiano*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 3, 2011.

Rappresentano, cioè, un caso di narrazione senza finzione, in quanto non narrano storie *finte*, bensì storie *vere*, che si suppone siano realmente accadute. Tra le diverse forme di narrazione, del resto, il racconto storico si caratterizza proprio per il legame privilegiato che intrattiene con la realtà, in quanto rimanda a eventi verificatisi per davvero e che si impegna a riportare con esattezza.

Ciò colloca di diritto anche le ricostruzioni storiche nella categoria dei *non-fiction films*. E ci autorizza a chiederci se non sia legittimo considerarle ugualmente, sia pur con circospezione, nell'ottica dei film "dal vero". Illuminanti, in questa prospettiva, appaiono entrambi i casi descritti in precedenza. La "ricostruzione" di Doublier, al pari di una narrazione storica, *racconta* il caso Dreyfus grazie a un assemblaggio che suggerisce la successione causale degli eventi; i quali, tuttavia, appartengono a un passato così recente da essere percepiti come un'attualità. Perciò il pubblico si aspetta di poter credere che quelle immagini siano autentiche; ma poiché a conti fatti non è possibile, per uno scarto di quattro anni (che rende doppiamente "storica" la ricostruzione di Doublier) verrebbe smascherata e giudicata "falsa"<sup>23</sup>. Al contrario, la (ri)costruzione di Méliès anticipa di cinque giorni l'incoronazione prevista; e benché nel catalogo Warwick sia definita senza ombra di equivoco come una "rappresentazione" dell'evento, addirittura una sua "drammatizzazione" (quindi un po' anche la sua *narrazione*), in seguito al grande clamore preparatorio e al rinvio forzato della cerimonia viene accusata<sup>24</sup> di essere quel "falso" che, dichiarandosi tale, non è<sup>25</sup>. Eppure, se il film di Méliès fosse stato "ricostruito" *dopo* l'incoronazione, nessuno si sarebbe preoccupato di denunciarne la "falsità": accadeva spesso che i più celebri avvenimenti, anche di cronaca nera<sup>26</sup>, fossero filmati con l'intento di proporle al pubblico una *vera* ricostruzione...

<sup>23</sup> Si noti che già nel 1908 la Pathé Frères produce un *Affaire Dreyfus* di 370 metri qualificandolo come *scènes dramatiques*. Ricordiamo che anche Méliès, dreyfusardo convinto, nel 1899 realizza a sua volta un lungo ed elaborato *Affaire Dreyfus*, subito seguito da una prima produzione Pathé dedicata al celebre caso.

<sup>24</sup> L'attacco più noto è quello sferrato dalle pagine di «Le Petit Bleu» del 23 giugno 1902, dove si legge: «Où, on vous trompe, Londoniens, en vous annonçant que ce jour même du couronnement de LL. MM. Edouard VII et Alexandra dans la célèbre abbaye de Westminster, vous pourrez contempler de votre loge ou de votre fauteuil, dans un music-hall célèbre, la cérémonie historique prise sur le vif au moyen de la cinématographie et immédiatement reproduite pour votre joie»; cit. in Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Cerf, Paris 1963, pp. 65-66.

<sup>25</sup> Cfr. P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., in particolare le pp. 235-340.

<sup>26</sup> Si pensi a *Histoire d'un crime* (Pathé, 1901), derivato dall'omonima serie di statue di cera realizzata per il Musée Grévin (cfr. la riproduzione dei sette quadri in Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, University of California Press, Berkeley 1998). Ma si pensi anche *Eruption volcanique à la Martinique* (Star Film n. 397, fig. 8), rea-



Figura 8.

Ma cosa significa la parola “vero” per il pubblico del tempo? Già Jacques Deslandes<sup>27</sup> faceva notare qualche decennio fa che alla fine dell’Ottocento il termine “attualità” aveva un significato diverso da quello assunto in seguito. È perciò assai probabile che lo stesso debba dirsi per il termine “vero”, nonché per l’apparato concettuale che quel termine porta con sé. A quel tempo, nei giornali e nelle riviste illustrate, “ricostruire” un evento servendosi di immagini disegnate era prassi comune,

lizzato da Méliès nello studio di Montreuil, in seguito all’eruzione vulcanica che nel 1902 aveva colpito la Martinica e distrutto la città di Saint-Pierre (cfr. Marta Sureda Costa, *Actualitas reconstruïdes: del museu de cera a les reconstruccions documentals. El cas de l’Eruption volcanique à la Martinique* (Georges Méliès, 1902) com a punt de confluència i reflexió, in *La construcció de l’actualitat en el cinema dels orígenes/The Construction of News in Early Cinema*, cit.).

<sup>27</sup> Cfr. J. Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l’époque de Georges Méliès*, cit., in particolare il capitolo dedicato a *Les actualités reconstituées*.

quando non necessaria: prima dell'avvento e della diffusione della fotografia istantanea, il compito di illustrare gli avvenimenti spettava a disegnatori professionisti, che per l'appunto li "ricostruivano". Il pubblico del tempo si sentiva culturalmente legittimato a non distinguere tra reportage e ricostruzione, nonché ad attribuire anche a quest'ultima un alto coefficiente di aderenza alla realtà rappresentata. Fra l'altro, quello stesso pubblico, nei Musei delle cere era abituato ad ammirare in forma di statua personaggi storici, celebrità del momento e l'ultimo fatto di cronaca che aveva colpito l'immaginazione popolare. In un simile contesto, il Napoleone delle *Vues historiques* Lumière è più vero di una statua di cera. Si muove. E lo sfondo su cui si muove, ancorché di cartapesta, è il segno di una cura per l'autenticità nella ricostruzione del passato come il *plein air* lo è per la riproduzione del presente nelle vedute "dal vero", *prises sur le vif*.

In questa prospettiva, ciascuna di queste pellicole costituisce un terreno fertile per un'elaborazione teorica che apra un campo di riflessione non solo sui generi cinematografici delle origini diversamente riconducibili a ciò che è divenuto in seguito il "documentario", ma anche sulle parole usate nel tempo per nominarli. Alla storia del significato di queste parole, oltre che del loro uso e dei concetti che presuppongono. Un significato che verosimilmente intercetta una fase di riassetto proprio con l'avvento del cinematografo, ovvero con la percezione di un maggior coefficiente di aderenza alla realtà rappresentata dall'immagine fotografica in movimento riprodotta meccanicamente<sup>28</sup>. Difatti, al cinematografo, nelle ricostruzioni storiche e nelle attualità più o meno ricostruite, non solo l'attualità e la storia ricostruita o raccontata si suppone siano vere; anche le immagini che le mostrano si offrono agli spettatori come *variamente vere*. Perché riprese "dal vero", attraverso un procedimento dotato di un altissimo coefficiente di *veridicità* derivato dalla sua componente indexicale, nel senso peirciano del termine<sup>29</sup>. O perché ricostruite con cura, spesso secondo canoni estetici che non rimandano tanto a un sostituto della realtà, quanto a

<sup>28</sup> Nonché, in seguito, anche digitalmente; cfr. *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di Elena Dagrada, Elena Mosconi e Silvia Paoli, Il Castoro (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, n. 12), Milano 2007.

<sup>29</sup> Cfr. Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge 1933-35. Cfr. André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* [1945] (poi in *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], tr. it. in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973); l'edizione francese del saggio di Bazin apparsa nel 1958 (nell'unico dei quattro tomi che compongono *Qu'est-ce que le cinéma?* curato dallo studioso francese prima di morire) riporta a p. 17 una foto della Sacra Sindone; attraverso questa illustrazione, al concetto di traccia (già espresso da Peirce a proposito del segno indexicale) Bazin aggiunge anche quello della *credenza* (assimilabile alla fede), da cui deriva la propensione a credere a questo tipo di immagine da parte dello spettatore.



una sua simulazione artificiale particolarmente attenta alla tradizione iconografica e votata, fra l’altro, a coinvolgere emotivamente lo spettatore<sup>30</sup>.

Un ulteriore spunto di riflessione risiede perciò nel legame tra queste vedute, la loro estetica e la loro componente indexicale. Una componente che è propria del cinema e che nel corso del tempo, in barba ai mutamenti tecnologici, non ha mai smesso di interferire con la credenza dello spettatore e con le pratiche della vita sociale. Da qui deriva il potere del cinema e il suo rapporto privilegiato con il potere. Con l’informazione e con il suo racconto. Le attualità ricostruite e le ricostruzioni storiche ne sono forse un primo esempio significativo (non a caso abbondano, come si è visto qui, in celebrazioni del potere, scene di vita militare e teste coronate). Indipendentemente dalla veracità delle immagini, anche ricostruite.

<sup>30</sup> Fra l’altro, non dimentichiamo che all’epoca queste vedute rappresentano sempre *anche* un’attrazione.