

Pietro Verzina

Cinema e teoria storiografica antica *

Abstract

Ancient Greek historians, the first historians of western civilization as well, needed to fix an unavoidable theoretical plan in the making of their works. The historical event is conceived as an *evidence* appearing in its visual shape, and the birth of history looks like a development of the basic pattern simply involving a report of an observed fact. Before the birth of cinema, *sight* and *presence* cannot be split; cinema lets the separation become real, but the relation between them remains the same: both documentary films and ancient Greek history take their rethoric force from the same cognitive reason: the trust in *image*. Nevertheless this trust is bound to be heavily criticized from a gnoseological point of view. The visual fact, both in history and in cinema, is subjected to interpolation or to subjective interpretation. It is the lack of interpretation, and the confusion between *fact* and *truth*, according to Werner Herzog's opinion, that makes the visual fact in itself insufficient.

Gli storici greci, i primi storici della cultura occidentale, fissarono un imprescindibile programma teorico per le loro opere. Il fatto storico è concepito come una testimonianza legata a una forma visuale, e la nascita della storia sembra costituire lo sviluppo di questo modello di base, che implica il resoconto di un fatto cui lo storico ha assistito. Prima della nascita del cinema, *vista* e *presenza* non possono essere separate; il cinema rende concreta tale separazione, ma la relazione tra i due elementi rimane la stessa: sia i documentari che la storia greca antica assumono la propria forza retorica dalla fede nell'*immagine*. Questa fede, però, si presta a essere profondamente criticata da un punto di vista gnoseologico. Il dato visuale, sia nella storiografia che nel cinema, è soggetto a interpolazioni e a interpretazioni soggettive. D'altra parte, la mancanza di interpretazione, nonché, per dirla con Werner Herzog, la confusione fra *fatto* e *verità*, rende il fatto visuale intrinsecamente insufficiente.

L'importanza attribuita dalla storiografia antica alla *vista* ha determinato, a mio parere, significative conseguenze nella concreta attività storiografica. Alla sua nascita la storia manifesta diffidenza verso ciò che non cade sotto lo sguardo, e si fonda su una conoscenza che non può fare a meno della presa di visione diretta. È Erodoto il promotore di una conoscenza storica basata sulla prova visiva, che si contrappone sin da subito (è questo un punto su cui voglio insistere) a quella ricavata di seconda mano, dal sentito dire (*ἀκοή*).

In II 99 Erodoto, professando onestà e la professionalità che discende dalla teoria, si preoccupa di separare quanto ha visto da quanto ha ascoltato (*ὄψις/ἀκοή*). È una

* In riferimento alla forma definitiva di questo articolo ringrazio gli anonimi revisori della rivista *Dionysus ex machina* per le puntuali osservazioni e i pregevoli suggerimenti. Assumo personalmente, è chiaro, la responsabilità di quanto affermato.

sorta di avvertenza basata sulla valutazione delle notizie, promotrice di una ricezione critica delle sue *Storie*.

Ma è nell'episodio erodoteo di Gige e Candaule che il precetto assume forma gnomica: Candaule dice a Gige (I 8, 2):

ὄτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισιν ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν.

In Spina (2005, 196-98) a proposito di questo famoso episodio, si immagina un'ipotetica sostituzione dell'ὄψις cui è costretto Gige con eventuali supporti riproducibili. Questa paradossale ipotesi mette in evidenza come l'«oggettività fededegna» affidata allo sguardo possa essere ricondotta a un'altrettanto forte fiducia nutrita verso l'immagine più che realistica¹ delle riproduzioni fotomeccaniche; e col concreto sfruttamento di queste ultime in risposta a quella presunta oggettività. Cosa sarebbe accaduto, ci si chiede, se Candaule avesse disposto di una fotografia o di un filmato?

In effetti, per citare un caso cinematografico connesso a questo specifico tema, un episodio del genere ricorre in un celebre rappresentante della cosiddetta *commedia sexy all'italiana*, ovvero il film *Il merlo maschio* (P. Festa Campanile, 1971). La scena si svolge in un ambiente meno nobile, in cui però si assiste alla medesima *psicopatologia quotidiana*, che, nella sua componente sessuale, caratterizza questo genere di commedia. Il protagonista, affetto da una patologia detta appunto, nel lessico psichiatrico, *candaulismo*, si serve proprio di fotografie per mostrare le grazie della moglie. Ma esse non basteranno: questo erede di Candaule, per una simile nevrotica *occupatio* sulla prova mediata, avrà bisogno che la visione sia diretta, in persona, e che l'αὐτοψία oltrepassi la mera vista per esser soddisfatta, ed una sorta di necessità tragica lo condurrà ad un destino analogo a quello del suo predecessore. Tra la mera vista e la partecipazione diretta, dunque, la differenza non mai è irrilevante.

È la vista, per Erodoto, a garantire la verità, in quanto solo la vista, *non trasmisibile se non per via indiretta*, presuppone una *presenza* e dunque la conoscenza diretta delle cose. L'ὄψις di Erodoto ha valore proprio in quanto la vista è il segno principale (quando, nell'inesistenza di una tecnologia specifica, *vedere* significhi necessariamente *esserci*) della partecipazione diretta, che Erodoto mette in pratica nei suoi viaggi. Ciò che dà valore allo strumento sensoriale (l'ὄψις) sta proprio nella sua *immediatezza*. L'udito non perde di valore solo in quanto inferiore nella scala sensoriale: i rumori percepiti dallo storico, infatti, come i canti dei riti a cui assiste (vedi ad esempio II 48), faranno parte della sua esperienza *audiovisiva*. Solo il suono come *voce altrui sui fatti* è «conoscenza sensoriale indiretta quindi imperfetta»².

¹ Vedi SONTAG (1978) e *infra*. Sulla generale definizione di realismo a proposito delle immagini filmate, in rapporto al concetto di realismo nell'età pre-cinematografica, vedi anche BAZIN (1973, 3-10).

² CANFORA (1999, 17). Corsivo mio.

Che la vista sia intimamente connessa alla presenza è ricavabile anche dall'allocuzione alle Muse in *Il. II* 485s., che rientra nell'ambito gnoseologico della precettistica storiografica antica:

ὕμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστέ τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.

In base a un sillogismo, che vale anche in ambito cristiano, applicato alla divinità (chi c'è sa [perché vede, dove vedere e sapere sono uniti nella lingua greca in un solo verbo]; il dio è dappertutto; il dio [vede e] sa tutto), l'onniscienza delle Muse è un portato della loro ubiquità. L'onniscienza divina che permette l'eshaustività del racconto (quindi vista sempre in funzione narrativa) è del resto ribadita in un altro luogo omerico (*Il. XII* 176) dove, lasciando da parte il motivo dell'ispirazione divina, l'aedo si dichiara troppo umano per raccontare *tutte le cose come un dio*, ovvero in maniera esauriente e completa:

ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὡς πάντ' ἀγορεύσαι³.

Le Muse, nel primo dei due passi citati, sanno tutto proprio perché presenti dappertutto, testimoni oculari di ogni cosa. L'udito, invece, è il pallido riflesso di cui si deve accontentare chi, non essendo lì, non poté vedere. Si noti come presenza e visione siano linguisticamente e logicamente distinte. In *Od. VIII* 487ss. Demodoco è elogiato da Odisseo perché il suo canto è certo un dono divino: egli narra le vicende degli Achei *come se fosse stato presente* (pur con l'aggiunta «o come se le avessi udite da un altro», v. 491):

ὡς τέ που ἦ αὐτὸς παρῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας

Nella cecità di Demodoco si realizza in maniera palese la distinzione tra *esserci* e *vedere*. Demodoco c'è (è come se ci sia), ma non vede. Lo spettatore cinematografico vede, ma non è lì.

Si aggiunga il *topos* di Odisseo, molto saggio perché molto ha viaggiato, visitando molti luoghi. Odisseo infatti è presentato secondo la distinzione di sapienza (che, ancora secondo un'associazione lessicale, è intimamente connessa al viaggiare), vista ed esperienza in prima persona (*Od. I* 1-5):

ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ

³ Il passo delle Muse introduce il celebre catalogo delle navi; è significativo, invece, che il secondo passo sia riferito a una delle più lunghe e complesse scene di battaglia, il che introduce un concetto analizzato più avanti, dove il secondo brano è citato più estesamente. Questo riferimento in prima persona è (se escludiamo i proemi, e comunque in questo caso il riferimento pare un poco più ampio), eccezionale nell'epica omerica.

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

I verbi ἴδεν e πάθεν, che nel testo si corrispondono anche metricamente, si presentano come due fasi o due elementi di uno stesso processo, il viaggio nell'esperienza di Odisseo. Anche in Omero, quindi, è ravvisabile l'esplicita identità, ma anche e soprattutto la precisa distinzione logica, tra realtà visiva e presenza-partecipazione. Basterà negare l'identità-contemporaneità (opera, questa, dei pionieri della fotografia e poi dei Lumière, che portano a Parigi le città di tutta Europa)⁴ e mantenere la distinzione per avere il cinema⁵.

Nella storiografia antica, dunque, la vista acquisisce valore proprio perché è impossibile scindere un dato visivo da una diretta partecipazione; con il cinema, invece, la scissione fra i due elementi (scissione spaziale e temporale a un tempo) è un dato ormai acquisito, che fa riflettere, proprio per le possibilità che apre, sui vincoli metodici della storiografia antica. Col cinema molto più che con la fotografia, chiaramente, per ragioni qualitative e quantitative. Se la tracotanza di Candaule è punita, ciò avviene proprio in virtù della non separabilità della vista dalla presenza. Solo una fotografia o un filmato, dunque, avrebbero potuto metterlo al sicuro (sempre che sia lui che Gige si fossero accontentati, vedi *infra*). Tucidide e Polibio, pur risolvendosi ad usare fonti altrui, ribadiranno il valore dell'ὄψις facendosi personaggi della vita politica oggetto del loro resoconto. Non è in ballo solo la vista, dunque, ma la partecipazione in prima persona, che comporta il dato visivo, tanto importante da farsi simbolo di questa partecipazione.

Luciano di Samosata nella *Storia Vera* (I 4), insieme al solito verbo che esprime la conoscenza della visione diretta, usa in riferimento agli eventi il verbo πάσχω, realizzando così la stessa connessione concettuale che giustifica la πολυτροπία di Odisseo (vedi *Od.* I 3s.). E usa questo nesso nella definizione in negativo di una storiografia basata su elementi veritieri (in quanto fondati da un corretto atteggiamento metodologico), in tal modo costruendo la definizione dei fatti fantasiosi:

⁴ Certo, altre immagini di città, non riprodotte meccanicamente, vi erano arrivate. Ma un golfo di Napoli, un'iconografia diffusissima, poteva disegnarlo anche un pittore che a Napoli non era stato (quasi un "luogo comune" applicabile comunque). Per fare la ripresa, invece, i Lumière, o chi per loro, dovevano esser stati per forza a Napoli. È questo l'elemento di confronto tra la ripresa cinematografica e la storiografia erodotea: la *presenza* connessa al fatto visivo. Inoltre il dipinto non ha con la realtà quel "legame consustanziale" che ha l'immagine fotomeccanica (vedi *infra* e SONTAG [1978, 4ss.]).

⁵ In altri termini, se per gli antichi vale "ci sono, dunque vedo" e "vedo, dunque ci sono", per i moderni la seconda formula decade. Ma è proprio nella mancanza di presenza che si trova l'accusa di inaffidabilità, perché la propria assenza è presenza altrui (vedi *infra*).

Γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπιθυόμεν, ἔτι δὲ μήτε ὅλως ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων. διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς.

Si noti come anche in questo brano vista e partecipazione diretta, sebbene in una realtà priva di cinema non siano separabili, siano distinte in maniera logico-linguistica (mentre la valorizzazione dell'ἀκοή è un portato necessario della storiografia post-erodotea, vedi *infra*).

Grazie all'innata capacità di astrazione che consente in più casi di precorrere le attestazioni empiriche delle cose, il pensiero antico prefigura, qua e là, l'immagine realistica a distanza, connessa spesso alla vocazione figurativa delle arti plastiche greche (tanto distanti dal simbolismo degli altri popoli mediterranei)⁶, alle manifestazioni visive dei sogni della memoria e della divinazione ed all'immagine *realistica* dello specchio, e non si esime dal ricavarne le conseguenze sensoriali e conoscitive. Sono oggetti sensibili a distanza le copie delle idee platoniche, è immagine a distanza lo specchio di Luciano nella *Storia Vera* (vedi *infra*), è immagine a distanza l'εἶδωλον sostituito ad Elena nelle varie versioni della palinodia su questo personaggio, ove si prefigura, con l'*olografia* (che tanto spazio prende anche nelle parabole cinematografiche nella quali a sua volta costituisce un'astrazione) una riproduzione sensorialmente più accurata, scissa dal valore dell'autenticità eppure in grado di provocare una guerra rovinosa, ma ancora più vana ed assurda in quanto determinata da un oggetto privo dell'essenza dell'autenticità, che trova nella mera apparenza sensibile (εἶδωλον) il suo surrogato. Il significato dell'*olografia*, che potrebbe apparire un tema non molto dissimile da quello dell'immagine, è invece molto profondo e particolareggiato in quanto tridimensionalità e indipendenza da un supporto liscio sono i presupposti (validi tanto nell'antichità quanto oggi) per una figurazione totale e sostitutiva, una potenziale misura per scongiurare il riconoscimento sensoriale della finzione e sviluppare il potere persuasivo dell'immagine. Da qui, naturalmente, anche le considerazioni sulla sua subdola mendacità.

Il termine εἶδωλον, inoltre, è anche democriteo: per la scuola atomista si tratta dell'emanazione materiale leggera che, traslando le caratteristiche dall'oggetto al soggetto, permette la sensorialità. Anche in questo caso, si può dire, si ha a che fare con un *calco*, una *riproduzione* delle cose che ha rilievo sensoriale, scissa da, e in dialettica con, l'originale.

Per via di tali astrazioni è quindi perfettamente dimostrabile che non bisogna aspettare il 1895 per poter presupporre una visione a distanza. In un'ottica che, significativamente, è al polo opposto della valorizzazione dell'esperienza autoptica, Massimo di Tiro, in un brano molto citato (dal *Discorso XXI*), prefigura il cinema in

⁶ Emblematico, a questo proposito, che a volte il manufatto svolga una funzione sostitutiva: vedi la statua di Alceste morta etc.

modo tanto pregnante che sembra di essere nell'atto di descriverlo, e trasmette impressioni analoghe riportate secoli dopo a proposito della comparsa delle immagini fotografiche e cinematografiche⁷ (trad. di Luciano Canfora):

La storia è cosa agevole e consente di andare dovunque, senza stancarsi, *vedendo* tutti i paesi e *prendendo parte* a tutte le guerre [...] per cui, se sapiente era Odisseo, in quanto versatile e “di molti uomini le città vide e conobbe la mente, lottando per la sua vita e pel ritorno dei suoi”, lo è assai più chi, pur standosene lontano dai pericoli, si nutre di storia: *vedrà* Cariddi senza essere naufrago, *udrà* le sirene senza essere legato.

Se prove di questo genere non sono raccomandabili a uno storico che segua Erodoto, il cui lettore aveva tuttavia soltanto prove da lui mediate (potremmo dire di seconda mano), è proprio in virtù della separazione che Massimo chiama in causa che si nota una distinzione tra vedere ed esser presenti, nella coscienza della distanza sensoriale (nonostante l'immedesimazione visiva) da quanto lo storico ha *filmato*. Infatti l'erede di Erodoto non è lo storico moderno, bensì il documentarista o il *reporter*⁸.

Il documentarista prende visione diretta delle cose, proprio come Erodoto, con la differenza che la sua scrittura avviene per immagini, nell'illusione (che a volte è invece coscienza e premeditazione, ambiguità a disposizione anche dello storico antico) che la sua scrittura con immagini reali equivalga alla realtà. Il documentarista, inoltre, sfrutta appieno la fiducia⁹ che l'immagine “reale” naturalmente suscita nello spettatore, che,

⁷ Come questa: «Oggi, per una somma assurdamente piccola, possiamo familiarizzarci non solo con tutte le famose località del mondo, ma anche con quasi tutti gli uomini illustri d'Europa. L'ubiquità del fotografo ha del meraviglioso. Ognuno di noi ha visto le Alpi e conosce a memoria Chamaux e la Mer de Glace, anche se non ha mai sfidato gli orrori della Manica. Abbiamo attraversato le Ande, abbiamo scalato Tenerife, siamo entrati in Giappone, abbiamo “fatto” le cascate del Niagara e le Thousand Isles [...]; abbiamo contemplato insomma, attraverso una lente di tre pollici, ogni e ciascuna pompa e vanità di questo mondo così perfido e così bello» (traggo la citazione di D.P. *Once a Week*, Londra, da SONTAG [1978, 158]).

⁸ Conviene notarlo anche con KAPUŚCIŃSKI (2007), che insistendo sull'aspetto umano e personale dello storico, consente di avvicinare il parallelo alle modalità documentarie del cinema relativamente più recente.

⁹ O l'“oggettività essenziale” (soggiacente anche al piacere del fantastico cinematografico reso da essa in qualche modo reale) di cui parla BAZIN (1973, 7), che insiste molto anche sulla manifestazione visivo-cinematografica della storia. Quando scriveva Bazin, difatti, la modifica digitale delle immagini (ultimamente così realistica rispetto agli effetti speciali classici) non aveva ancora distrutto la certezza che tutto ciò che appariva sullo schermo fosse stato in qualche modo *davanti alla cinepresa*. Ma le possibilità di recente acquisizione dovute alla tecnologia digitale rompono, per così dire, quel rapporto di sostanzialità che caratterizzava il binomio realtà-pellicola, anche perché, in aggiunta, il virtuale cinematografico si attiene strettamente al realismo visivo e alle generali modalità visive del cinema in pellicola, imitandone l'immagine (cf. RODOWICK [2007, 19-105]). Per questi motivi il rapporto di fiducia tra spettatore e immagine fotoriprodotta è, in questo senso, in corso di mutamento, anche se, nonostante la realtà virtuale sia oggetto di riflessione (anche metacinematografica) già da lungo tempo, è difficile prevedere entità e indirizzo di questo mutamento, dato che le cose sono, in ogni caso, in corso di definizione e, a tal riguardo, tra gli spettatori si nota, almeno momentaneamente, una gran confusione, che si manifesta solitamente in fiducia o sfiducia eccessive.

come il lettore/ascoltatore di Erodoto (e il documentarista non ha bisogno di specificarlo, nemmeno se reimpiega altre visioni dirette), sa che quella ripresa è prodotto di conoscenza diretta; che non ne sia fonte, invece, lo spettatore lo sa solo in parte.

La fiducia su cui si fonda il filmato (che del resto di per sé non sempre è un prodotto di prima mano, ma è invece frequente proprio nel documentario il caso di riutilizzo) sta proprio in questa sensazione di *immediatezza* data dal vedere coi propri occhi. La fede si impone naturalmente e spontaneamente, ancora oggi, ad ogni occorrenza visiva¹⁰. Il desiderio della prova filmata di un fatto (eventi storici, battaglie, tragedie antiche), ritenuta capace di disambiguare le testimonianze in virtù di una presunta intrinseca oggettività, è un luogo comune molto diffuso. Si tratta di ciò che Sontag (1978, 5) chiama l'«equivoca magia dell'immagine fotografica», una sorta di «consustanzialità» per la quale «una cosa di cui abbiamo sentito parlare ci sembra provata quando ce ne mostrano una fotografia». Sempre in Sontag (1978, 4) le immagini fotografiche sono confrontate agli altri tipi di «resoconto»:

Ciò che si scrive su una persona o su un evento è chiaramente un'interpretazione, come lo sono i rendiconti fatti a mano, quali la pittura e il disegno. Le immagini fotografate invece non sembrano tanto rendiconti del mondo, ma pezzi di esso, miniature della realtà che chiunque può produrre e acquistare¹¹.

C'è dunque un intrinseco valore, un'autorità retorica nelle immagini del reale. Ma vediamo come questo valore venga a cadere attraverso la comprensione non immediata, e in buona parte contro-intuitiva, della non equivalenza tra reale e immagini del reale.

Tucidide fa capire che, in caso di mancanza di prove autoptiche, si è servito dei resoconti di chi era presente. Ancora una volta si cita esplicitamente la presenza come elemento connaturato, ma distinto, della prova visiva. Ma, soprattutto, si privilegiano le fonti che, in mancanza di un'ὄψις dello storico, siano almeno a loro volta basate comunque su un'ὄψις.

Queste fonti, analoghe in un certo senso ai filmati, non sono in realtà per nulla oggettive, ma impongono una propria versione per via della γνώμη che su di essi è stata esercitata. Vediamo quanto dice Tucidide su queste prove basate su un'ὄψις altrui (I 22, 3, traduzione di Franco Ferrari):

I fatti concreti degli avvenimenti di guerra non ho considerato opportuno narrarli informandomi dal primo che capitava né come pareva a me, ma ho raccontato

¹⁰ Anche in ambito giudiziario si tende a moderare il forte valore persuasivo della prova fotografica o filmata, imponendo che essa subisca un confronto teorico con le prove testimoniali.

¹¹ E ancora (p. 6): «Quali che siano i limiti (per diletterantismo) o le pretese (per ambizioni artistiche) del singolo fotografo, una fotografia – qualunque fotografia – sembra avere un rapporto più puro, e quindi più preciso, di altri oggetti mimetici». Sebbene questi assunti possano benissimo valere anche per il filmato, l'autrice fa tuttavia riferimento, seppure incidentalmente, a un certo scarto tra fotografia e filmato.

quelli a cui io stesso fui presente (παρῶν) e su ciascuno dei quali mi informai dagli altri con la maggior esattezza possibile. Difficile era la ricerca, perché quelli che avevano partecipato ai fatti (οἱ παρόντες τοῖς ἔργοις ἐκάστοις) non dicevano tutti le stesse cose sugli stessi avvenimenti, ma parlavano a seconda del loro ricordo o della loro simpatia per una delle due parti (ὡς ἐκατέρων τις εὐνοίας ἢ μνήμης ἔχοι).

Anche in Erodoto c'è il vaglio critico delle testimonianze autoptiche altrui, oltre a un dubbio ancor maggiore sulla tradizione, che è meno passibile di critica in quanto più lontana, secondo una scala di valore inversamente proporzionale alla lontananza dal vaglio visivo.

Nel prefigurarsi una lontananza del dato visivo non si prescinde mai dalla portata conoscitiva della cosa. Ad esempio, in questa metafora (Eur. *Ion* 585s.):

οὐ ταῦτὸν εἶδος φαίνεται τῶν πραγμάτων
πρόσωθεν ὄντων ἐγγύθεν θ' ὄρωμένων.

Ad una lontananza quantitativa e spaziale corrisponde proporzionalmente una diminuzione della facoltà di conoscenza. Ad essa si accompagna una lontananza temporale e qualitativa che Erodoto trova nella mediazione. Spazio, tempo e mediazione anche nel cinema danno al filmato altrui le caratteristiche dell'ἀκοή.

Ma qual è il valore concreto della distanza dalla prova autoptica? La risposta è ancora una volta in Erodoto. Il cinema viene a trovarsi nella categoria dell'ἀκοή proprio in quanto prova di seconda mano, e proprio nella facoltà di quella *prima mano* di annidarsi nella prova. Come dice a proposito della fotografia Sontag (1978, 6), che insiste molto, come si è visto, anche sulla retorica della realtà intrinseca all'immagine meccanicamente riprodotta:

A dispetto della presunzione di veracità che conferisce autorità, interesse e fascino a tutti i fotografi, il loro lavoro non fa eccezione al consueto ambiguo rapporto tra verità e arte.

Dire che il cinema è distanza dalla realtà, tuttavia, significa parlare in astratto e in generale. Tom Gunning¹², riguardo alla distanza tra cinema e realtà, distingue tre fattori: azione del profilmico, azione delle riprese, azione del montaggio. Si potrebbe aggiungere anche l'azione della distribuzione e della tradizione in senso temporale, che modificando la semantica delle immagini può modificare anche la realtà trasposta in immagini. In aggiunta va considerato il mutamento del rapporto realtà-pellicola dato

¹² In GAUDREAU (2000, 113-23), che interpreta questa modifica con la suggestione platonica di «lontananza dalla realtà alla terza potenza» (il riferimento terminologico è evidentemente a *Resp.* X 597e; vedi anche il brano platonico quasi contiguo a questo citato *infra*). Egli inoltre suggerisce altre azioni di modifica parlando di *almeno* tre fattori.

dalle recenti acquisizioni della tecnologia digitale (vedi Rodowick [2007, 19-105] e *supra* n. 9).

Questa modifica delle prove indirette ha una puntuale rispondenza nella storiografia: l'intervento del profilmico sembra corrispondere ad una deliberata menzogna (è, infatti, la manipolazione da cui il documentario canonico rifugge)¹³: nel caso prospettato dai complottisti riguardo alla falsità del filmato del primo allunaggio, tutto sarebbe infatti una vera e propria messa in scena, in cui sarebbe stato coinvolto Stanley Kubrick¹⁴; una delle tante prove sarebbe un segno a forma di C su una pietra, in cui si è visto un oggetto scenico contrassegnato da un simbolo di inventario. Applicando la teoria autoptica, l'unico modo veramente certo per sapere se l'uomo sia andato veramente sulla luna sarebbe, per ognuno, andarci: è quello che dice Luciano (vedi il brano citato più avanti) proprio a proposito della luna. Il filmato dello sbarco sulla luna non è differente dall'ἀκροή a cui Luciano stesso, in quel passo, non pretende che il lettore si affidi. Secondo un atteggiamento promozionale molto diffuso anche in seguito per molti film, *Cannibal Holocaust* (R. Deodato, 1979) fu concepito come la presentazione di una rielaborazione di un filmato documentaristico realmente girato. Fra gli altri accorgimenti (come rigare la pellicola in 16 mm, che sarebbe stata trovata nella foresta) agli attori, i cui personaggi perdevano la vita durante le riprese dei brani riportati, fu fatto firmare un contratto in cui essi si impegnavano a non comparire in pubblico per almeno un anno dalle riprese. Il regista fu addirittura incriminato per aver ucciso gli attori, e solo una loro *presenza* nell'aula di tribunale lo scagionò. Ecco ancora una volta l'ὄψις cinematografica distinta da una visione in presenza. Idealmente, infatti, il documentario puro dichiara l'inesistenza di questo livello di elaborazione, quindi una mistificazione del profilmico non dichiarata corrisponde ad una deliberata menzogna. Proprio a Erodoto, nel *De malignitate Herodoti*, Plutarco attribuisce invenzioni. Luciano nella *Storia Vera* (II 31) pone proprio Erodoto in una sorta di inferno per via delle falsità che avrebbe detto. Luciano, viaggiando dantesco, si rende conto che egli non sarà destinato a quella sorte perché, agendo con le medesime modalità storiografiche nella sua opera, non ha però mai affermato di dire il vero, mentre la narrazione di Erodoto lo afferma così come i filmati lo presuppongono.

L'effetto modificante delle riprese sarebbe invece un effetto della γνώμη sui fatti visti da altri, uno sguardo *altrui* sul mondo, non lontano dal resoconto scritto o orale di testimoni oculari, che non può essere evitato nemmeno da chi abbia intenti di sincerità («taking a camera and trying to be honest», direbbe Werner Herzog¹⁵, vedi anche *infra*). È proprio per la possibilità di *scrittura* che ha il filmato che si può dubitare dello sbarco

¹³ Così anche nelle implicite dichiarazioni dei filmati pornografici e degli *snuff movies*.

¹⁴ Una delle prove "esterne" sarebbe il vantaggio che il regista avrebbe tratto dalla cosa: per le riprese del successivo *Barry Lyndon* (S. Kubrick, 1975) furono usate le lenti speciali Carl Zeiss, in dotazione, fino ad allora, solo alla NASA.

¹⁵ HERZOG (1999).

sulla luna; infatti anche le riprese potrebbero essere una deliberata mistificazione: vedi le riprese sempre in soggettiva nel film di Deodato citato, o lo scarto di elementi esterni alla scenografia (luci, studio etc.) nel caso della produzione falsata dello sbarco lunare. Tuttavia, non è raro che a un falso giudizio si accompagni una mistificazione della realtà. Nei due esempi, infatti, si ha anche una finzione del profilmico. Nel caso di Erodoto, all'ideologia nazionalistica greca si accompagna la manomissione dei numeri dei combattenti nelle più gloriose battaglie.

Lo stesso vale per il montaggio¹⁶. Come scrive Sorlin (1984, 7s.) «il problema per lo storico non sta nell'eliminazione di alcune inquadrature, ma nel fatto che ciò che vede è il risultato di una scelta soggettiva che comprende l'effetto di montaggio, cioè l'influenza reciproca delle varie inquadrature che costituiscono una sequenza».

Questi livelli di deformazione della realtà possono ad esempio notarsi anche in uno scrittore come Cesare, e nella critica procuratagli dallo scopo propagandistico della sua opera storiografica autoptica. Riprese e montaggio, naturalmente, toccano un altro problema di grande rilievo storiografico, quello della *selezione*, che si incontra con la decontestualizzazione (vedi *infra*).

Il filmato viene così a costituire l'ossimoro di *prova autoptica di seconda mano*, ὄψις e ὀχοή insieme. Alla visione si sostituisce la possibilità del cinema e della fotografia di fingere, di creare. Così, forse, se un malato di candaulismo facesse vedere un filmato o una foto della moglie ad un amico, potrebbe non essere completamente soddisfatto, prefigurandosi l'obiezione che l'immagine mostrata non sia della moglie, o che la moglie sia truccata (mistificazione del profilmico); che il soggetto sia ripreso da un'angolazione favorevole o che si veda poco; che l'immagine sia stata ritoccata, come avviene nel film *Nick mano fredda* (*Cool Hand Luke*, S. Rosemberg, 1967), dove il protagonista invia ai propri ex compagni di prigionia un fotomontaggio in cui è ritratto con due belle ragazze, salvo poi confessare il trucco. Le possibilità di finzione della ripresa fotografica sono alla base di quanto succede nei film in cui si parla del fenomeno sociale dell'unione coniugale previa conoscenza fotografica, come in *La mia droga si chiama Julie* (*La sirène du Mississippi*, F. Truffaut, 1969) o in *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (L. Zampa, 1971) etc.

Se il cinema è copia della realtà, lo è dunque in senso platonico. Come il demiurgo, il cineasta, nella sua *skiagraphia*¹⁷, riproduce oggetti dal valore conoscitivo parziale, di una verità riflessa e potenzialmente illusoria, non tanto perché la pellicola

¹⁶ Sul valore del montaggio nell'espressione cinematografica, in una prospettiva che va al di là della semplice "modifica della realtà", vedi anche *infra*, in particolare quanto si dirà a proposito di EJSENTŠTEIN (1985).

¹⁷ Cf. Plat. *Resp.* II 356c; X 602d. In quest'ultimo passo l'elaborazione prospettica della pittura, la *skiagraphia*, è considerata da Platone un'affezione connaturata allo stesso sguardo. Secondo questa concezione lo sguardo su qualcosa, come quello promosso dal filmato, diventa un simbolo di parzialità di conoscenza. Vedi *infra*.

non produce una copia perfetta di ciò che sta davanti alla cinepresa¹⁸, ma proprio per il suo passaggio attraverso un filtro limitante e discreto (l'inquadratura, il governo di chi manovra la macchina da presa, il montaggio etc.).

Dalla scissione che produce, il cinema ricava sia la sua forza che la sua debolezza. La sua forza nel trasmettere, nel riportare, nel condurre lontano le cose; la sua debolezza nel portare cose di seconda mano, svilite dall'assenza: né più e né meno dell'ἄκοή.

Marcel Proust nella *Recherche*, un'opera dove tutto è passato, dove ogni cosa è evocata, sembra lamentarsi dell'assenza di πάθος delle cose esperite, secondo echi omerici:

Come il bel suono della sua voce, riprodotto isolatamente dal fonografo, non ci consolerebbe d'aver perduto nostra madre, così una tempesta imitata con mezzi meccanici m'avrebbe lasciato altrettanto indifferente delle fontane luminose dell'Esposizione¹⁹.

E ancora, in un altro brano:

Avrei voluto di tutto cuore riconoscere l'amico, ma come, nell'Odissea, Ulisse, quando si slancia verso la madre morta, come uno spiritista che si sforzi invano di ottenere da un'apparizione una risposta che valga a identificarla, come il visitatore d'una mostra d'elettricità incapace di credere che la voce restituita inalterata dal fonografo sia spontaneamente emessa da una persona, non riuscivo più a riconoscerlo²⁰.

Il riferimento a Proust e alle sue impressioni non è casuale, vuoi per l'epoca in cui egli visse, durante la quale l'uomo occidentale inizia ad avere un primo e a volte brusco contatto con i mezzi tecnologici di riproduzione del reale con cui sempre più avrà a che fare da quel momento in poi; vuoi perché, per la sua acuta sensibilità e per i temi (anche a considerare quelli più noti e generali) della sua poetica della rievocazione, questo scrittore può non solo essere considerato un testimone particolare di alcuni fenomeni storici e di costume, ma anche un punto di riferimento per quanto diremo più avanti a proposito del rapporto tra storia e finzione.

Vale anche la pena di sottolineare che non solo nelle pagine dei teorici del cinema la distanza dello spettatore dalla realtà tradita a mezzo del filmato ha un effetto non irrilevante: la portata gnoseologica della cosa è sovente espressa dal suo corrispettivo emozionale, già visibile sia dalle parole di Massimo di Tiro che dal verbo πάσχω usato da Luciano ed Omero. Pirandello, in *Si gira!* (complice anche il cinema dell'epoca),

¹⁸ In questo senso lo scarto tra la visione del reale e la visione della realtà filmata rientra nell'ambito di studio della percezione ottica.

¹⁹ *La strada di Swann (III: Nomi di paesi: il Nome)*, trad. di N. Ginzburg, Torino 1978, 408.

²⁰ *Il tempo ritrovato*, trad. di G. Caproni, Torino 1978, 277; si noti il riferimento a Omero e agli εἶδωλα della νέκυια (cf. *supra*).

parla dell'attore spersonalizzato, privato della voce, reso un fantasma di sé²¹. Benjamin (1974, 19-56), che cita anche Pirandello, vede nella sostituzione di un attore finto ad uno vero una perdita di *aura*. Punto di vista del tutto opposto al *topos* (molto cinematografico, in verità) del primitivo, che teme che la fotografia gli rubi l'anima, e che vede se stesso nella sua essenza visiva.

La mancata presenza ai fatti trattati non può non essere, nell'ambito della storiografia, una questione da sistemare. Pur nella necessità della prova autoptica, né Erodoto né Tucidee possono rinunciare alla storia di cui non hanno testimonianza. Fra gli altri problemi, è qui che si comincia ad avere a che fare in maniera assai rilevante con le opinioni altrui.

Un problema di fondo è l'operazione di selezione. Le stesse modalità diegetiche portano di necessità una presa di distanza dall'*attenzione per il momentaneo* dei poemi omerici e dalla loro ritrosia al compendio. Ciò si manifesta già a partire dal programma erodoteo, che si allontana dalla logografia monografica, trovando però proprio nell'aspirazione alla completezza la necessità di compendi e selezioni.

La fondamentale operazione di selezione è sempre data da un giudizio – quello assiologico, ad esempio –, pur nel riconoscimento, talora, dell'esistenza di un'assiologia intrinseca alla realtà delle cose, il che sarebbe in grado di giustificare le scelte come necessarie ed oggettive. Ma in generale l'imporsi di una valutazione del fatto storico dà alla futura sopravvivenza del passato un carattere di aleatorietà²², frutto degli eventi o

²¹ Mentre sorprende (o illumina sulla sfiducia verso le proprietà gnoseologiche del mezzo) la mancanza assoluta di riferimenti perlomeno metaforici al filmato in alcuni passi delle sue opere. Ad esempio, nelle prime pagine di *Uno, nessuno e centomila*, del 1926 – pagine che, articolandosi sulla metafora visiva, sono affini alle riflessioni sulla soggettiva –, il protagonista, volendo guardarsi dall'esterno ed utilizzando uno specchio, non trova il modo di cogliere la propria immagine in posa naturale e senza che essa lo guardi a sua volta. Anche la fotografia non è citata nel passo, e questa esclusione sembra volontaria e dovuta ai fini della metafora. Infatti, le fotografie (significativamente delle fotografie "antiche" e "recenti") compaiono in un breve passo alla fine del romanzo e vengono definite *morte*, mentre l'immagine riprodotta (di specchio, fotografia, filmato) è descritta come incapace di mostrare la propria vita dall'esterno, in quanto «la vita si muove di continuo e non può mai vedere se stessa», e l'unico modo di vederla è stravolgerla fermandola, nel caso della fotografia mettendosi in posa (la questione del *mettersi in posa* è, tra l'altro, trattata in SONTAG [1978, 145ss.]). Del resto molte riflessioni su certe proprietà del filmato, unitamente a cambi di prospettiva, si sviluppano maggiormente più tardi, complici anche la maggior diffusione del *video* e la sua influenza nella vita quotidiana, per cui viene da chiedersi quali riflessioni avrebbe suscitato al personaggio pirandelliano vedersi non nello sguardo reciproco delle vetrine dei negozi, ma in una registrazione delle telecamere di servizio dei negozi stessi in quanto registrazione *inconsapevole*. Infatti, nel secondo passo, Pirandello parla di una fotografia "istantanea", inconsapevole, senza le modifiche date dall'"atteggiarsi" in una posa (vedi il primo livello di modifica di Gunning). Pirandello ammette che in questa fotografia (priva della modifica del profilmico) ci si può *intravedere appena* in vita, ma essa non verrà accettata dalla persona ritratta: dal momento che «quando uno vive, vive e non si vede» mai, l'unica immagine in cui quella persona si potrà riconoscere è appunto quella della vita ferma, quella ottenuta nel momento in cui per vedersi vivere si è fermata la vita.

²² Un collegamento proustiano emerge anche in questo caso: si può morire, dice Proust, senza aver riscoperto aspetti della vita passata se la contingenza della vita non li riporta a galla. L'immagine storica viene ad essere privata di un carattere di forte necessità.

dell'arbitrarietà dello storico. L'opposizione a questa necessità trova spesso negli storici la ricerca di un rimedio, come il proposito di parlare *sine ira et studio* (Tac. *Ann.* I 1, 3).

Nel film *Lisbon Story* (W. Wenders, 1995) il protagonista, un ex documentarista, perde la speranza che le proprie riprese potranno dare la *vera* Lisbona ai posteri. Si risolve così a girare senza guardare nell'obiettivo, per non imporre il proprio sguardo all'aspetto che le città, destinate a scomparire, avranno presso i posteri²³. Al criterio dello storico si sostituisce però, in questo modo, il *caso*, che in effetti ha moltissimo peso nell'ambito della trasmissione storica sia dei testi sia filmica, nella misura in cui elementi trasmessi entrano nei documenti in maniera involontaria. Ciò avviene per via della predisposizione del filmato ad accogliere elementi il cui controllo sfugge all'autore di quella testimonianza. È infatti importante osservare che il filmato si presta alla documentazione storica almeno sotto due punti di vista: è prova storica (anche e soprattutto in forma filmica), in quanto opera datata e prodotta (oltre che recepita e modificata) in un contesto storico (e in più contesti storici); ed è inoltre veicolo di testimonianza in quanto portatore e trasmettitore di un'immagine passata (*consustanziale*, in qualche modo, alla realtà, perciò *preziosa*²⁴), non più esistente in quel suo aspetto²⁵.

Sorlin (1984, 23) scrive: «Se ignoriamo la trama e i personaggi scopriamo aspetti di vita che la cinepresa ha registrato in modo tanto più preciso, proprio perché l'operatore non li ha nemmeno notati. Pensate a un film come *Il servo* [*The Servant*, J. Losey, 1963]. Oggi ci interessiamo alla trama e crediamo che la messa in scena non sia importante, ma fra cent'anni gli storici vi troveranno delle informazioni preziose sugli abiti, le case, i luoghi pubblici e le relazioni interpersonali a Londra nella metà del ventesimo secolo»²⁶. Un confronto con gli aspetti percettivi di cui in Sorlin può essere dato da certe discussioni storiografiche: a proposito di una critica luciana ad un storico che dava una serie di particolari irrilevanti su un argomento peraltro di dubbia autenticità, Canfora (1996, 21s.) afferma: «In realtà, fittizio o meno, l'episodio non mancava di dare utili elementi di storia sociale: lasciava intravedere, per esempio, una notevole mobilità dei sudditi nell'impero, anche nell'ambito di ceti che non paiono elevati [...]. Luciano finisce col condannare come irrilevanti episodi che molto

²³ «Se nessun occhio l'ha contaminata l'immagine è l'oggetto che rappresenta»; le immagini "pure" sono così «pronte per essere viste dalle generazioni future, con occhi diversi dai nostri». Il film è denso di considerazioni sull'attività cinematografica come mezzo per la memoria. Vedi anche l'intervista a Manuel De Oliveira contenuta in esso. Wenders ritorna spesso sul problema della "purezza" delle immagini, ad esempio riguardo alla postproduzione, agli effetti digitali etc. Cf. anche il più recente *Palermo Shooting*, 2008.

²⁴ Cf. SONTAG (1978, 132).

²⁵ Cf. SORLIN (1984, 8): «Propongo una prima distinzione tra il documento filmato inteso come materiale grezzo e il film che dà un'interpretazione, esprime un particolare punto di vista».

²⁶ Un'espressione quasi identica a quest'ultima, a proposito di un romanzo che narra le vicende dello stesso film, è in *L'uomo che amava le donne* (*L'homme qui aimait les femmes*, F. Truffaut, 1977), che insiste sul valore di testimonianza del romanzo e dell'opera di finzione in generale.

interesserebbero il moderno storico dell'Impero (e che infatti sono apprezzati, magari, quando risultano da altro genere di fonti)»²⁷. Dunque i buoni propositi riguardo all'operazione di selezione si rivelano spesso fallimentari proprio là dove erano mirati i loro benefici, nella fruizione dei poster.

Gli storici, in effetti, ne sembrano coscienti e tentano sempre la via della totalità, ma una totalità oggettiva sembra qualcosa di irraggiungibile. Se da una parte si ha la tendenza all'oggettività, dall'altra c'è la soggettività dei vari criteri di selezione. «L'esser considerato o meno un fatto storico dipende [...] sempre da un problema di interpretazione»²⁸. Si aggiunga, per quanto riguarda il cinema, il cui atteggiamento è spesso esclusivo e dove un ferreo andamento diegetico (anche in un campo meno narrativo come quello del documentario) non si presta certo al riporto di varie versioni, il venir meno di certe possibilità del testo scritto.

La trasmissione di immagini, quindi, è soggetta ai pericoli sia di una valutazione di parte sia di un riporto acritico che non tenga conto della *particolarità* dell'evento (vedi *infra*). Una vastissima polemica cinematografica, su un ramo della quale nascerà il Neorealismo, si innesta proprio sulla dialettica tra interpretazione (o realismo critico) e semplice riporto dell'immagine.

Il primo livello è proprio l'interpretazione registica del fatto visivo, che si traduce in una critica all'ὄψις. Già gli antichi notavano che la conoscenza visiva delle battaglie da parte di un testimone è parziale. Vale anche per Cesare, in cui αὐτοψία e παρουσία sono massimizzate in quanto i fatti narrati sono opera del loro stesso artefice: eppure il suo sguardo *dal basso* (vedi *infra*) non può accogliere tutto il teatro della guerra se non facendo riferimento ad altri²⁹. In Canfora (1972, 41ss.) si studia la parzialità visiva (oltre che informativa) in alcune descrizioni sicuramente autoptiche di Tuciddide e di Senofonte: nonostante le pretese di completezza degli storici, si può osservare come la loro resa dei fatti risulti parziale in virtù dell'osservazione da un solo "punto di vista"³⁰. L'oggetto reale della vista latita sotto la concreta occorrenza dello sguardo, che non può esimersi da una visione prospettica, perciò parziale: proprio ciò che la riproduzione

²⁷ Non sembra motivato da ragioni dissimili, che pure non sono le sole, l'apprezzamento odierno di generi ritenuti al loro tempo di puro intrattenimento e magari volgari, e apprezzati oggi per la loro involontaria trasmissione di costumi che non sono più o perché eletti, nostalgicamente, interpreti della loro epoca. Con la differenza che il rapporto degli spettatori di oggi con suddetti generi è prevalentemente sentimentale. Nel giudizio di simili opere, peraltro, vige una inestricabile confusione tra ciò che piace perché artisticamente riuscito e ciò che invece costituisce un ricordo allo stesso livello di un elemento documentario. Allo stesso modo, le categorie di *ingenuo* e *sentimentale* sono difficilmente ravvisabili in epoche diverse da quella che costituisce il punto d'osservazione.

²⁸ E.H. Carr, citato in CANFORA (1972, 29s.).

²⁹ Si tratta del giudizio di Asinio Pollione. Vedi CANFORA (1972, 41).

³⁰ «Non solo abbiamo un resoconto tucidideo su fatti in realtà v i s t i da altri (e in modesta parte dallo stesso Tuciddide), ma fondato su unilaterali relazioni, che riflettono l'angolo visuale amfipolitano»; «Sappiamo in ogni momento dov'è Senofonte, da quale punto di osservazione ha conosciuto i fatti» (CANFORA [1972, 47]).

visiva, che nella conoscenza si sostituisce potenzialmente al suo modello, propone secondo l'ottica platonica³¹ (*Resp.* X 598a-b, trad. di M. Vegetti):

“[...] Un letto, se tu lo guardi di fronte o in qualsiasi altro modo, presenta qualche differenza rispetto a se stesso, o non differisce affatto, ma appare diverso? E così per gli altri manufatti?”.

“Così” disse: “appare diverso ma non lo è affatto”.

“Considera allora proprio questo. La pittura³² è costituita in modo da aver di mira, in ogni caso, quale di questi scopi: imitare ciò che è così com'è, oppure l'apparenza come appare, ed è dunque imitazione di parvenze o di verità?”.

“Di parvenze” disse.

“La tecnica dell'imitazione è dunque in un certo modo lontana dal vero, e, a quanto sembra, riesce a produrre tutte le cose per questo: coglie una piccola parte di ognuna e si tratta di un simulacro [...]”.

Se la vista concreta, come una singola ripresa, ha un valore parziale, ciò avviene soprattutto perché non accade quanto è in grado di fare l'irreale specchio magico immaginato da Luciano nella *Storia Vera*, in grado di mostrare *tutte le cose* e, coerentemente al concetto di *audiovisivo*, posto in un pozzo in grado di far udire *tutti* gli atti verbali della terra. Ecco il brano (I 26, trad. di Q. Cataudella; da notare alla fine il riferimento ironico all'*ἀκοή*):

E anche un'altra meraviglia vidi nel palazzo reale: uno specchio grandissimo che sta sopra un pozzo non molto profondo. Se uno discende nel pozzo sente *tutto* quello che si dice presso di noi sulla terra, ma, se solleva lo sguardo, vede *tutte* le città e *tutti* i popoli *come se si trovasse in mezzo ad essi*: allora anche io vidi tutti i miei parenti e tutta la mia patria, ma *se anche quelli vedessero me*, non posso affermarlo con certezza, ma chi non crede che queste cose stiano così, se un giorno verrà anche lui qua, saprà che dico il vero.

Troviamo in questo brano almeno due temi molto cinematografici: prima di tutto, in analogia a Narciso che tenta di parlare ad un'immagine perché *corpus credit esse quod umbra est* (Ov. *Met.* III 415) ed ai primitivi che non si rendono conto dell'irrealtà

³¹ Cf. PALUMBO (2008, 50ss.).

³² È l'insistenza di Platone sull'analogia della rappresentazione pittorica con i riflessi delle superfici lisce e degli specchi (cf. PALUMBO [2008, 50ss.]) a fare del discorso un argomento pienamente applicabile alle riproduzioni visive meccaniche. La pittura, cioè, non è vista come imitazione non sufficientemente somigliante per via dell'atto umano del pittore, ma piuttosto come *sguardo deformante* (cf. ancora PALUMBO [2008, 50ss.]), il che implica appunto un'analogia, metaforica, con una superficie lucida le cui modifiche sono prospettiche. Da qui il filmato come impressione della pellicola, che è una superficie lucida che ha la proprietà di mantenere l'*apparenza* che la investe; per questo la trasmissione di conoscenza attraverso la mera ripresa del fatto visivo (che si sostituisce al fatto reale con pretese di *identità*) subisce una critica che ben ricalca la critica platonica della conoscenza per immagini. Come già rilevato riguardo al platonismo, tutto il discorso platonico sull'immagine è assai suggestivo e pienamente confrontabile, sotto vari punti di vista, col vasto problema della resa cinematografica del reale, della ripresa da un punto o da più punti etc., che costituiscono argomento a parte. Questi spunti sono qui limitati al discorso sulla tradizione storiografica.

dei filmati visti per la prima volta o credono di essere osservati a loro volta, Luciano, alle prese con l'immagine a distanza che crea, chiedendosi se possa egli interagire con quella visione o se, come dice Platone, essa sia come un'immagine dipinta – che, se interrogata non riesce a rispondere se non ripetendo se stessa all'infinito³³ –, prefigura un dubbio analogo sulla realtà concreta di quanto vede, cogliendolo nella mancata reciprocità visiva che indica ancora una volta il cinema come *αὐτοψία* in *absentia*. Nell'episodio erodoteo, invece, l'oggetto dell'osservazione vede l'osservatore (I 10, 2: ἡ γυνὴ ἐπὼρᾷ μιν ἐξιόντα).

In secondo luogo, seguendo il tema di cui ci stiamo qui occupando, troviamo un elemento che va oltre il cinema e già lo critica. Se non vedesse *tutto*, Luciano non farebbe che anticipare il telescopio. Solo quando un'immagine singola rinuncia alla selezione, quando essa va oltre il singolo avvenimento e le singole occorrenze, solo allora appare la verità, ed allora si configura un *vedere* che trascende il dato sensoriale interpretando nel modo più pieno la radice greca. Tali fornitori di immagini *complete* esistono nella fantasia: è lo specchio di Biancaneve, in grado di mostrare *la più bella* del reame; è lo specchio di Luciano in grado di mostrare tutto il mondo, e in esso i parenti dello spettatore (servizio che, in II 34, è reso a Luciano anche da parte dei sogni); sono tutti gli specchi magici e le superfici incantate delle storie di tutti i tempi³⁴, in grado di afferrare la temporalità e la spazialità complete. È anche l'ineffabile Aleph di Borges, nel racconto omonimo, presentato come un punto *sferico* «dove si trovano, senza confondersi, *tutti* gli angoli della terra, visti *da tutti* gli angoli» e in cui milioni di atti gradevoli o atroci occupano «lo stesso punto, senza sovrapposizione e senza trasparenza» e dove si vede «l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo»³⁵. Si vede come in tutti questi esempi di conoscenza sovranaturale, pur aggiungendosi alla semplice vista la pienezza della conoscenza che va oltre il dato sensoriale, la metafora visiva non venga mai a cadere, e come, per negazione, si definisca l'immagine concreta nella sua parzialità. Sono i supporti ad essere magici, seguendo la magia dello specchio che permette di vedere se stessi: un supporto concreto, per contro, dà un valore conoscitivo parziale. Se quanto essi mostrano è *sovranaturale* è perché essi manifestano una realtà che va al di là sia di un solo punto di vista sia del fatto singolo, temporalmente e spazialmente limitato. Solo in questi casi, sempre che ci si voglia limitare

³³ *Phaedr.* 275d 4-9, in analogia al testo scritto, contrapposto al dialogo in *praesentia*. Anche le *immagini*, dunque, sono concepite come non passibili di interazione come invece gli oggetti concreti, fatto che influisce ampiamente sul valore della prova autoptica e che allontana, come si è qui detto, le immagini cinematografiche dall'*αὐτοψία*.

³⁴ Il tema dello specchio, naturalmente, non si esaurisce nel senso di “immagine a distanza”. Lo stesso Borges, qui citato, fa spesso riferimento allo specchio, ed infiniti sono gli usi linguistici degli specchi e le riflessioni su di esso nel cinema, basti ricordare Méliès, Bergman, Lynch, Kubrick etc.

³⁵ I brani sono presi dal racconto che dà il nome alla raccolta, *L'Aleph*, trad. di F. Tentori, Milano 2007. Il corsivo è mio in tutti i brani citati.

all'osservazione, la sola vista ha un valore conoscitivo pari (a volte, anzi, superiore) a quello della esperienza visiva diretta, perché in questi oggetti l'unico regista è la verità.

Lasciando da parte la questione filosofica, appare chiaro da quella storiografica che l'esplorazione esauriente della realtà visiva impone come rimedio della parzialità visiva una conoscenza pluriangolare ad un primo livello, plurispaziale ad un secondo. Ciò è opera dell'attività registica e del montaggio, ben prima del cinema. È inoltre sempre valido l'assioma (sia riguardo alle immagini sia riguardo ai fatti) secondo il quale una conoscenza valida prevede la completezza e rifugge dalla parzialità. Giova qui richiamare anche il già citato verso omerico *Il. XII 176*, riferito a una battaglia. Vediamo adesso tutto il passo (*Il. XII 175-77*):

Ἄλλοι δ' ἄμφ' ἄλλησι μάχην ἐμάχοντο πύλησιν·
ἀργαλέον δέ με τᾶντα θεὸν ὥς πάντ' ἀγορεύσαι·
πάντη γὰρ περὶ τεῖχος ὀρώρει θεσπιδαῆς πῦρ

Si noti l'insistenza sulla totalità della realtà (πάντα, πάντη) contrapposta alla parzialità del punto di vista umano. A meno di non voler considerare il primo verso indipendente logicamente dal primo e il γὰρ del terzo una semplice zeppa, l'aedo dichiarerebbe che è impossibile al punto di vista umano narrare tutto quel che accade: la totalità (unica) del fatto è smistata in punti diversi, e occorrerebbe quindi un *ideale* punto di vista onnicomprensivo, contemporaneamente plurispaziale, com'è appunto quello divino, per avere un resoconto completo ed esauriente (oppure, semplicemente, *vero*). La cosa cambia poco anche presupponendo, in questo luogo, una mera contrapposizione tra l'ipotetica (o potenziale) capacità narrativa divina e quella umana: la narrazione divina, in questo caso, sarebbe infatti *onniscoprensiva* sempre a partire dal dato della manifestazione visiva (il racconto *mostrerebbe* tutto).

Nelle metafore della conoscenza divina (altre ne sono state citate prima) lo sguardo acquisisce valore a patto della sua integrità: se Dio e Zeus sanno tutto è anche perché la loro onniscienza prevede uno sguardo onnicomprensivo che proviene dall'alto³⁶ e che, come tale, abbraccia ogni cosa prima di selezionare, rivolgendosi in un sol luogo come per uno *zoom*. Il cinema cerca di imitare questo sguardo onnicomprensivo non solo nella *plongée* (intesa come *totale*), ma anche nella *panoramica* (da notare l'etimologia) e nel *totale*, che è per definizione l'inquadratura che riprende tutto lo spazio frammentato nelle inquadrature adiacenti.

L'analisi di un fatto visivo, come appunto una battaglia, si articola tra uno sguardo totale ed uno parziale. Vediamo cosa dice Luciano a proposito dell'attività del perfetto storico nel suo *Come si deve scrivere la storia* (49s., trad. di F. Montanari):

³⁶ Cf. anche Plat. *Phaed.* 109a-110b; nell'*Iliade* è un fatto ordinario che Zeus o gli altri dèi guardino lo svolgersi degli eventi dall'alto, e quasi sempre la loro posizione sopraelevata è dichiarata esplicitamente e diffusamente (cf. VII 59-62; VIII 51s.; XI 80-83; XIII 3ss.; XIII 12ss. etc.).

E insomma faccia come lo Zeus di Omero, che ora guarda la terra dei Traci, ora quella dei Misii³⁷: anch'egli allo stesso modo guardi i fatti della sua parte e ce li racconti come gli sono apparsi osservandoli dall'alto; ora guardi invece alle vicende dei Persiani; e poi a entrambe le parti, se vengono a battaglia. Durante la battaglia vera e propria, poi, non deve avere occhi soltanto per una parte del campo né per un unico cavaliere o un unico fante, a meno che non sia un Brasida che si lancia all'attacco o un Demostene che ne impedisce lo sbarco: deve guardare principalmente agli strateghi [...]. Quando sono venuti allo scontro la sua osservazione deve essere generale e in quel momento deve soppesare ciò che accade come su una bilancia e prender parte agli inseguimenti e alle ritirate. [...]. Si fermi a un certo punto del racconto e passi ad altro, se i fatti incalzano; poi, liberatosi, torni là quando gli avvenimenti lo richiedono; e per ogni cosa si affretti e sia contemporaneamente dappertutto per quanto è possibile e voli dall'Armenia alla Media, di là con un sol balzo in Iberia e poi in Italia, per non farsi scappare nessun momento importante.

Chiamando in causa immagine e narrazione, *ekphrasis* e *diegesis*, Luciano sviluppa una sorta di estetica del montaggio visto come resa della realtà³⁸: l'evento visivo viene osservato, frammentato e montato. Evidentemente, praticare regia e montaggio significa avere a che fare con le immagini in movimento, non solo con le macchine da presa e le pellicole novecentesche. È infatti proprio il riferimento alla significazione visiva che fa del brano di Luciano un discorso non solo narratologico, ma anche, pur con tutte le ovvie cautele, cinematografico. Nella misura in cui vengono usate le immagini, infatti, il discorso si traduce in «lingua scritta dell'azione»³⁹. Se Zeus è un po' spettatore e un po' regista, Omero e lo storico che lo seguirà non potranno non essere registi. Luciano presenta sia il montaggio in sé (guardare da un punto di vista, poi da un altro e infine ἀφ' ὑψηλοῦ o comunque comprensivamente [κοινῆ ἔστω ἢ θέα] equivale al sintagma *campo/controcampo/totale*) sia quello che sarà chiamato, nella sintagmatica cinematografica, *montaggio alternato*, di capitale importanza nello sviluppo del film in quanto primo stadio di sviluppo della formazione del linguaggio filmico nel cinema americano delle origini. Vediamo come lo definisce l'augure della semiologia del cinema, Metz (1975, 186s. – corsivo mio):

Il sintagma alternato è ben noto ai teorici del cinema sotto il nome di “montaggio alternato”, “montaggio parallelo”, “sincronismo” ecc. secondo i casi. *Esempio tipo: immagine degli inseguitori, poi immagine degli inseguiti, poi immagine degli inseguitori ecc.* Definizione: il montaggio presenta alternativamente due o più serie di avvenimenti in maniera tale che all'interno di ciascuna serie i rapporti temporali

³⁷ Riferimento a *Il. XIII* 3ss.

³⁸ Luciano nella stessa opera (28) sembra pronunciarsi di sfuggita anche sul tempo del racconto. Il riferimento alle clessidre potrebbe suggerire anche qui un rinvio non solo narratologico. Nello storico biasimato da Luciano, inoltre, sembra essere criticata la rappresentazione visiva senza ellissi temporali, il che rimanda ancora una volta al montaggio.

³⁹ Celebre definizione di PASOLINI (2000, 198ss.). Il concetto pasoliniano, mi pare, funziona già per quanto riguarda le teorie antiche, in particolar modo aristoteliche, sul teatro visto come *mimesi* del mondo.

siano di consecuzione, ma che tra le serie prese in blocco il rapporto temporale sia di simultaneità (il che può essere tradotto con la formula: “Alternanza delle immagini = simultaneità dei fatti”).

È indicativo che Metz parli, come Luciano, di fughe e di inseguimenti, cioè di parti spazialmente distinte facenti parte dello stesso evento: esse devono trovare nella rappresentazione un’alternanza che, dal punto di vista di Luciano teorico di una storiografia oggettiva, vanno pesati con la bilancia. È chiaro, poi, che per motivi espressivi la finzione cinematografica possa far pendere entro una certa misura la bilancia da una parte o dall’altra. Il riportare un’immagine spinge dunque Luciano ad emanciparsi da un solo punto di vista in favore di un’esplorazione della realtà che è auspicata come analisi oggettiva.

Anche Tucidide, da cui Luciano deriva, nel cosiddetto secondo proemio (V 26) esprime la necessità dello storico di essere da entrambe le parti in contesa, e così fa più volte Omero alternando il campo acheo a Troia quando gli eserciti non siano mischiati nella battaglia. Il fine è un resoconto oggettivo, imparziale, che non può ottenersi, visivamente e informativamente, attraverso una visione parziale⁴⁰. Il risultato è la narrazione di eventi (sia che ci si sposti da un duello a un altro che da un campo a un altro) esposti in due narrazioni parallele in “rapporto di simultaneità”.

Vediamo come anche Ejsentštein (1985, 151)⁴¹ faccia riferimento alle scene di battaglia⁴², ponendo singole scene di lotta in relazione al tutto:

Ogni singola scena di montaggio degli episodi di una battaglia costituisce – in sé – un’immagine di lotta, ma in quanto *rappresentazione* delle parti della battaglia nella sua totalità, ciascuna scena, correlandosi con le altre, darà un’idea, un’immagine generalizzata della battaglia. Attraverso gli elementi di ciò che viene rappresentato sorgerà davanti allo spettatore un senso più ampio e non rappresentabile: l’immagine generalizzata, l’idea, la generalità. Quest’ultima, per il suo contenuto, va oltre i limiti della rappresentazione di un evento, verso le condizioni del senso generalizzato e dell’idea di quell’evento; così, sia dal punto di

⁴⁰ Cf. CANFORA (1996, 25): «Il banco di prova dell’imparzialità storiografica, è, notoriamente, l’equanime resoconto di una battaglia».

⁴¹ Il regista russo cita peraltro almeno una volta Luciano, anche se a tutt’altro proposito (p. 131). Sebbene l’accenno sia veloce il brano è tuttavia interessante perché, come farà Bazin più tardi, mira ad avvalorare la tesi dell’esistenza di una mentalità cinematografica prima dell’invenzione meccanica del cinema: le braccia degli dèi indiani non sarebbero che una rappresentazione sequenziale, e le metamorfosi “smitizzate” del Proteo di Luciano cambiamenti scenici.

⁴² Evidentemente è la portata visiva di questi particolari avvenimenti a stimolare un’ottica cinematografica. Anche nelle battaglie delle colonne istoriate, ad esempio, è stato riconosciuto un precedente cinematografico. La battaglia, come fatto visivo, pone il problema di un’ampiezza spaziale che rende obbligata l’articolazione di selezione e sguardo d’insieme. Schematizzando, all’evoluzione delle modalità belliche greche, dal duello omerico alla falange macedone, consegue un differente atteggiamento dell’osservatore.

vista della sua relazione con lo spettatore, sia dal punto di vista della forma dell'opera, l'immagine va oltre i limiti della sua stessa dimensione fondante⁴³.

Queste parole di Ejsentštein consentono di fare un passo avanti, e di valutare, nella storiografia, il rapporto della rappresentazione con la generalità della cosa, quindi col suo valore conoscitivo ἐξ ἀεί. *Registrando fatti*, secondo Aristotele, non si produce una verità universale, cui può accedere invece la poesia, secondo il celebre giudizio della *Poetica* (1451b 6s.):

φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

La propensione del filmato a registrare, ad accogliere in sé un evento nella sua puntualità, fa sì che questo antico dilemma storiografico sia lo stesso del cinema. Come l'ὄψις, del resto, il filmato prevede la partecipazione ad un singolo evento.

Ma è una lapidaria affermazione di Werner Herzog a permettere di stabilire una precisa corrispondenza, anche a livello terminologico, con l'opinione aristotelica:

Cinema Verité confunds fact and truth [...]⁴⁴.

Il fatto visivo selezionato perde valore non solo perché è mediato, è ἀκοή, ma perché la ripresa di un solo evento come prova non viene astratta a livello di generalità e rimane nell'ambito del particolare, senza dimostrare nulla. Come un'inquadratura isola il soggetto dallo spazio, così un intero filmato isola un fatto dalla storia.

Il cinema, in questo senso, diventa strumento di elaborazione in grado di condurre a ciò che Dziga Vertov, altro importante pioniere russo, chiama "cine-verità": il mero fatto, filmato così com'è, non è semplicemente nudo, o decontestualizzato: esso è falso. O meglio, è pur *vero*, ma non è *la verità*. Il cinema è veritiero nella misura in cui, attraverso i propri mezzi, è in grado di farsi pensiero, e di andare con le immagini oltre l'illusoria e mendace occorrenza visiva. Ecco un racconto significativo dello stesso Vertov (corsivo mio)⁴⁵:

Ricordo il mio esordio nel cinema. Un debutto singolare. Non si trattava di filmare, ma di saltare dal ciglio di una grotta alta quanto un piano e mezzo d'una casa. L'operatore aveva il compito di fissare il salto in modo tale che il mio tragitto, l'espressione del mio volto e tutti i miei pensieri fossero perfettamente visibili. Mi avvicino all'orlo della grotta, faccio il gesto di *voilà* e mi butto.

⁴³ Molto importante è la valutazione espressiva e conoscitiva del montaggio, la cui menzione è tuttavia funzionale, in questa sede, a un discorso più generale. È proprio per la sua facoltà di portare dall'immagine (*dalle immagini*) all'idea che, nella riflessione teorica sul cinema, «il montaggio è elevato al rango di *pensiero*» (DIDI-HUBERMAN [2005, 168ss.]).

⁴⁴ HERZOG (1999).

⁴⁵ Traggio la citazione da MONTANI (1975, 22).

Ed ecco ciò che si vede nel film. Un uomo si avvicina al margine di una grotta, la paura e l'indecisione gli si leggono in viso, pensa di non saltare. Poi riflette: no, non sta bene, mi guardano. E si capisce che la decisione sta prendendo corpo, che egli si sta dicendo: devo. E si lancia. Vola nell'aria, vola goffamente mentre pensa che occorre mettersi in condizione di cadere sui piedi. Si raddrizza, si avvicina al suolo, il suo viso riflette di nuovo lo sgomento e la paura. Infine tocca terra sui piedi. Il suo primo pensiero è quello di essere caduto, il secondo quello di tenersi dritto. Poi si accorge che il salto è ben riuscito, ma fa finta di niente, e, come un acrobata da circo che ha appena eseguito un difficile numero al trapezio, mostra di aver fatto tutto con sorprendente facilità. Infine il personaggio scompare lentamente, conservando sempre la stessa espressione.

Dal punto di vista dell'occhio normale voi avreste visto il falso. Con l'occhio cinematografico (aiutato da mezzi speciali, e, nel nostro caso dal ralenti) voi vedete la verità. Se il problema è quello di leggere a distanza i pensieri di un uomo (e molto spesso ciò che importa non è tanto ascoltare le parole di un uomo, quanto intenderne il pensiero), noi qui lo abbiamo risolto. I mezzi dell'occhio cinematografico ci hanno fornito la soluzione. I procedimenti dell'occhio cinematografico ci offrono la possibilità di strappare all'uomo la sua maschera, di *costruire un frammento di cine-verità*. Il compito che io mi sono assunto nel cinema non è altro che la costruzione di questa verità, mediante l'uso di tutti i mezzi a mia disposizione.

Da questo svelamento gnoseologico, tanto valido nel cinema quanto nella storiografia, viene dunque la necessità di un modo meno superficiale di fare cinema e di fare storia. Il cinema se ne stacca già dagli inizi, articolandosi tra la maggioranza dei filmati dei Lumière, che catturano immagini della realtà, e quelli di Méliès, che con le immagini esprimono, scrivono. Anche la storia (nonostante i giudizi di Aristotele, che un'esigenza di schematizzazione porta a mantenere definizioni rigide)⁴⁶, evolvendosi dalla logografia, tenta di emanciparsi dal particolare, già nel trattamento della materia da parte di Erodoto, che situa gli eventi all'interno di una storia universale e indaga le cause delle cose, e soprattutto con Tuciddide, che dei suoi fatti vuol fare delle *acquisizioni per sempre*.

Il fatto può essere infatti svalutato in quanto mera registrazione, singola occorrenza che non esprime nulla. Come dice Aristotele nella *Poetica* (8, 1451a 16-19; 23, 1459a 17-30)⁴⁷:

⁴⁶ Vedi, anzi, ROSENMEYER (1982, 240ss.) per una più precisa definizione della posizione aristotelica e per una valutazione di quanto *poetiche* in senso aristotelico possano considerarsi le opere di Erodoto e Tuciddide e le opere storiografiche in generale non identificabili come semplici cronografie.

⁴⁷ «La trama è unitaria non, come credono alcuni, se riguarda un unico <individuo>, giacché a uno capitano molteplici e infinite cose, da alcune delle quali non si ha nessuna unità. Così come dalle molteplici azioni di un individuo non proviene alcuna azione unitaria»; «A proposito dell'imitazione narrativa e in versi, è chiaro che le trame devono essere composte in modo drammatico, proprio come nelle tragedie, intorno a un'unica azione intera e conclusa, avente inizio, mezzo e conclusione, così da produrre, come un organismo vivente uno e intero, il piacere proprio; e non in modo simile alle composizioni storiografiche, nelle quali è necessario esporre non un'unica azione, ma un unico periodo di tempo, per quanto in esso avviene relativamente a uno o a molti uomini, e in cui ciascun fatto è in relazione agli altri come per caso. Come, infatti, una battaglia navale si è svolta nello stesso periodo di

Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλάι εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις.

Περὶ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆ τὴν οικείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίως ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἢ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδέν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδέν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι.

L'unità del film, secondo questa concezione, non è data da una registrazione cronachistica dei fatti, seguendo magari la fuorviante unità che si reputa esser data da un solo personaggio o, come accade nella storiografia criticata da Aristotele, da una sola epoca; bensì dalla rispondenza delle parti all'espressione unica e unitaria. Se infatti questo discorso è specificamente filmico è proprio perché il filmato, accogliendo spontaneamente in sé, e sempre una, la realtà momentanea, ha bisogno di una specifica attenzione perché *quel* fatto filmato non sia una mera registrazione, quindi sia parte del tutto espressivo.

La narrazione filmica assurge allora, nella sua unità, a parabola di un periodo storico, e anche quando si tratti di una realtà colta in una sua occorrenza particolare, ad essa è dato di divenire paradigma di una realtà o di un'ideologia espressa. Ad esempio, Sorlin (1999, 10s.) cita *Cadaveri eccellenti* (F. Rosi, 1976), come una storia totalmente inventata, ma pienamente credibile all'epoca. Quindi una storia in grado di rendere il senso di un periodo storico.

Ed è così che tramite il lavoro registico, tramite una penetrazione "poetica" (in senso aristotelico) del fatto si può dare al mero riporto un livello di generalità. Com'è chiaro nelle affermazioni di Vertov e di Herzog, la mancata interpretazione e la mera registrazione possono altrettanto suggerire una verità, ma si tratterà in questo caso di una generalizzazione inopportuna, quindi di una verità mendace.

È proprio, infatti, nel lettore o nello spettatore, la mancata coscienza della selezione del fatto a far confondere universale con particolare o fatto con verità, dando luogo a un errore di generalizzazione ingiustificata. Un ottimo esempio è in Sorlin (1999, 10), che parla degli eventi storici nei filmati:

tempo sia a Salamina che contro i Cartaginesi in Sicilia, e nulla dei due fatti era indirizzato verso lo stesso fine, così anche nei periodi di tempo successivi talvolta un fatto è accaduto dopo un altro diverso, e da essi nessun fine unico è stato realizzato. Ma la gran parte dei poeti o quasi fa così» (trad. di D. Guastini, Roma 2010).

Nell'ottobre del 1956, quando ci fu l'insurrezione di Budapest contro l'occupazione sovietica, i cameramen occidentali non poterono entrare in Ungheria. Fermi sulla frontiera austriaca, si limitarono a filmare i rifugiati. Le cronache sulla vicenda ungherese fornirono poche informazioni sulla rivolta. In compenso, si videro molte famiglie in fuga dai loro paesi, bambini portati di peso in braccio, carrette piene di miserabili bagagli. Queste immagini non hanno forse contribuito a dare prematuramente l'immagine che la rivolta fosse stata soffocata? Così pure, allorché fu eretto il muro di Berlino, le immagini di berlinesi che saltavano dalle finestre, il 14 agosto 1961, non hanno forse ostentato qualche singolo caso fortunato e quindi dispensato l'occidente dal pensare ad altri mezzi d'evasione, meno diretti e spettacolari?⁴⁸

La critica del fatto che è esempio particolare ma non paradigma universale svislisce l'ὄψις (e quindi il filmato) in cui si verifichi una mancata critica visiva che possa condurre a generalizzazione. Ma è appunto l'interpretazione che soggiace al rinvenimento dell'universale a far mancare quell'istanza di oggettività tanto vagheggiata dagli storici antichi⁴⁹. Per ragioni del genere, «informare non è mai un atto neutro»⁵⁰. Da qui l'attenzione di tante poetiche (non solo cinematografiche) per il rispetto della realtà dei fatti. Questo binomio non è in realtà mai così semplice, né universalmente accettato.

La verità diventa in un certo senso un fatto soggettivo, legato all'interpretazione di un singolo, che rifugge a volte anche totalmente dalla visione della realtà. Lo stesso Herzog punta infatti sull'invenzione, sulla stilizzazione, su una rielaborazione dichiarata e perfino sull'uso di elementi non reali spacciati per tali. I documentari di Vittorio De Seta, programmaticamente tesi alla salvezza storica di un tempo in via d'estinzione, valgono a questo scopo non perché contengano, banalmente, prove filmate degli eventi,

⁴⁸ Cf. SONTAG (1978, 4ss.). Volendo aggiungere un esempio, per certi tratti affini, di storia del Novecento per immagini, si potrebbero citare le quattro fotografie scattate in segreto ad Auschwitz nell'agosto del 1944 oggetto di discussione in DIDI-HUBERMAN (2005, 52ss.), discussione, tuttavia, piena di implicazioni teoriche su cui non ci si può soffermare in questa sede. Può tuttavia risultare utile e interessante citare quanto in questo scritto si afferma a proposito del «[domandare] troppo – cioè “tutta la verità”» alle immagini (si fa riferimento, chiaramente, a filmati e fotografie di eventi di rilevanza storica), errore di generalizzazione non troppo dissimile da quello preso in esame nel testo di Sorlin citato prima; concetto che conviene inoltre citare per poter far riferimento, sempre seguendo DIDI-HUBERMAN (2005), a un pericolo opposto rispetto a quello segnalato, ovvero il rischio di domandare «troppo poco» alle immagini, svilendone il potenziale significato sino a un livello inaccettabile.

⁴⁹ Dove ciò risulta più chiaro è naturalmente nel campo dell'ideologia e della propaganda. Si ha piena coscienza delle risorse dell'immagine cinematografica in un articolo apparso sulla rivista «Kines», 4 novembre 1928, 1 (traggo la citazione da RAFFAELLI [1992, 76s.]), che si scagliava, come espressione delle volontà del regime fascista, contro i film napoletani degli anni '20, chiamando in causa proprio la selezione e la mancata interpretazione generale, che in quel caso però era auspicata non ai fini dell'oggettività o della comprensione dei fatti, bensì alla propaganda: «Rilevata la persistenza in alcune Case cinematografiche di lanciare sul mercato film aventi per soggetto certe scene di ambienti napoletani che, se non ancora scomparsi dalla vita di quella città, non rappresentano più certamente la caratteristica di quella popolazione». L'articolo prosegue con l'invito all'espressione di aspetti positivi di carattere generale a proposito della città di Napoli.

⁵⁰ SORLIN (1999, 80, vedi in generale pp. 75-97).

bensì perché sono il recupero attivo di un mondo di cui filmicamente è colta la poeticità, tramite stilizzazione ed elaborazione dei pur reali eventi ripresi, vedi ad esempio il montaggio e il doppiaggio della sequenza dell'inseguimento del pescespada in *Lu tempu de li pisci spata*, 1954, che di ciò è a mio parere il caso più evidente. Lo stesso si può dire per i celebri documentari "poetici" di Flaherty. Fellini, particolarmente votato alla storia autobiografica, sostenne che «l'unico vero realista è il visionario» (da un'intervista riportata in Fava – Viganò [1995, 131]), e mescolò la fantasia e la possibilità agli eventi⁵¹. Proust, accingendosi a narrare *un amore di Swann* accaduto prima della sua nascita, situa questa ricostruzione nell'interferenza della memoria e di una sorta di intuito poetico su fatti di cui non si hanno che delle notizie frammentarie, e si potrebbe citare un certo numero di casi letterari analoghi. Questi pochi esempi fanno comprendere il punto di vista aristotelico in quanto rapportano la storia sia alla sua espressione che ad una generalizzazione, ma si ricade qui in un tema ulteriore.

Andrà almeno detto che l'insistenza di Herzog sulla comunicazione di una Verità (che definisce «poetic» e «ecstatic») svincolata dal mero riporto del fatto reale («Facts creates norm, and truth illumination») e quindi dal mimetismo (col ricorso a «imagination and stylization») si pone come uno strumento efficace quanto paradossale, in quanto la comunicazione di questa verità è applicata ad un mezzo come il cinema che, oltre ad essere costituito da riprese del reale, proprio sul realismo e sul paradigma fattuale basa per certi aspetti la sua retorica⁵². Da qui i citati elementi di finzione nel documentario. Il cosiddetto *mockumentary*, ovvero il documentario su eventi non reali (ma spacciati per tali nella finzione cinematografica), genere che ha avuto una particolare fortuna negli ultimi tempi, assume per questo motivo una posizione peculiare: è tramite elementi di finzione che esso esprime i suoi concetti (tutto o quasi è, come nei film, costruito e recitato), ma preferisce non solo mantenere la forma documentaristica, ma anche non abbandonare mai (tranne forse nei titoli di testa e di coda, il cui statuto in questi casi rimane ambiguo), spesso neanche nella fase promozionale del film (si è visto il caso del film di Deodato, ma iniziative analoghe sono andate come si è detto sempre più moltiplicandosi), una forte adesione alla finzione su cui si basa: mai o quasi mai *all'interno del film* si afferma o si fa capire che si sta parlando di eventi *finti*, il che la dice lunga sulla forza espressiva e retorica della supposta *realtà dei fatti*, anche quando essa stessa sia un elemento di finzione, ovvero sia assunta *quasi esclusivamente* come elemento formale ed espressivo. Ciò avviene anche perché, andando via via il genere canonizzandosi, le cose diventano sempre più palesi, anche a fronte della riconoscibile *irrealtà* di alcuni temi, nel proporre i quali ci si

⁵¹ Basti vedere il modo in cui FELLINI (2006, 100ss.) vede il mondo classico per rendersi conto dei suoi rapporti con la realtà. O come parli della realtà del mondo infantile che egli ha descritto, un mondo assai diverso da quello che egli ha realmente vissuto, ma che egli sostiene di preferire. Fellini non fa altro che estremizzare ed accogliere volontariamente elementi di *autobiografia espressiva* presenti in realtà in ogni autobiografia, ed elementi di trasfigurazione della realtà presenti in ogni opera che parli di qualcosa.

⁵² Cf. ancora BAZIN (1973, 22ss. e *passim*).

sente sempre più liberi. Ma il ricorso a fatti *finti* non stupisce né scandalizza se consideriamo che un fatto *vero* cinematograficamente riportato, per i vari motivi che abbiamo detto, può considerarsi altrettanto *fictum*.

Questa paradossalità prosegue in qualche modo la questione filosofica antica sulla comunicazione di verità nel suo ricorso alla finzione ed all'abbandono dell'insoddisfacente realtà fattuale, osservabile nella *Poetica* di Aristotele, di cui si è detto, ma anche nel più generale dibattito sulla storiografia e la sua contaminazione letteraria⁵³. Vale inoltre la pena di citare la concezione platonica del mito (nella *Repubblica*, soprattutto) come paradigma di una letteratura *non mimetica* che può essere plasmata sulla bontà dei τύποι che può trasmettere; e che viene vista nella sua intrinseca forza comunicativa, alla quale, del resto, concorre anche la fiducia nella presunta storicità del fatto narrato (cf. Cerri [2007], sul rilevamento di una poetica platonica fondata appunto sulla forza comunicativa del mito). A proposito del mito, del resto, va ricordato che i contenuti dei poemi omerici, considerati da Aristotele la *poesia* per eccellenza, dotata quindi di unità espressiva, per tutta l'antichità furono considerati nondimeno veritieri.

Si è visto dunque come le questioni sollevate dalla storiografia antica siano intimamente connesse ai problemi che il cinema ha dovuto affrontare sin dalla nascita. Se ritrovare i testi classici nel cinema valorizza l'eternità della letteratura antica ed il rinvenimento, da parte sua, di paradigmi universali, ritrovare il cinema nei testi classici permette di considerare il fenomeno cinematografico non come fatto contingente, ma sostanziale⁵⁴. L'analisi del fenomeno condotta in queste pagine, in realtà, è parziale come lo sguardo del testimone che guarda la battaglia da una sola angolazione. Riguardo alla stessa storiografia analogie ulteriori potrebbero sorgere e ulteriori approfondimenti, in particolare sull'argomento della narrazione storiografica (anche nelle varie forme da essa assunte in periodi più tardi di quelli qui trattati) nella sua affinità al *docu-fiction*.

Per tornare al nostro tema e per finire, l'immagine del passato, manchevole di integrità ed oggettività, non è mai un oggetto in quanto tale, e si trova a soggiacere sempre al dubbio ed a un processo di *ricostruzione*. E lo spirito del cinema, che in certe codificazioni canoniche rappresenta *flashback* e digressioni mnemoniche con immagini sfocate o senza colori o frammentarie, forse ha sempre avuto una spontanea coscienza dell'inesorabile sgretolamento del passato. Il finale del film *In the Mood for Love* (*Huayang nianhua*, W. Kar-wai, 2000), parlando della memoria del protagonista, riassume quanto detto in queste pagine in sole tre frasi, che chiamano in causa la vista e

⁵³ Vedi ROSENMEYER (1982, 241ss.).

⁵⁴ Vedi la citazione di Bazin in SPINA (2005, 203ss.) e la successiva discussione sull'opportunità di ricavare elementi che dimostrino questa sostanzialità del cinema non da tecnologie che, semplicemente, non esistevano, bensì da astrazioni del pensiero.

il tatto come simboli rispettivamente dell'ὄψις e della παρουσία di cui si è tanto parlato:

Quando ripensa a quegli anni lontani, è come se li guardasse attraverso un vetro impolverato. Il passato è qualcosa che può vedere, ma non può toccare. E tutto ciò che vede è sfocato, indistinto.

riferimenti bibliografici

BAZIN 1973

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, trad. it. (testi scelti) Milano.

BENJAMIN 1974

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino.

BRUNETTA 1999-2001

G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, 5 voll.

CANFORA 1972

L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Roma-Bari.

CANFORA 1996

L. Canfora, *Teorie e tecnica della storiografia classica*, Roma-Bari.

CANFORA 1999

L. Canfora, *La storiografia greca*, Milano.

CAPELLO 2008

M. Cappello (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Milano.

CASETTI 1994

F. Casetti, *Teorie del cinema: 1945-1990*, Milano.

CERRI 2007

G. Cerri, *La poetica di Platone. Una teoria della comunicazione*, Lecce.

DIDI-HUBERMAN 2005

G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, trad. it. Milano.

DI GIAMMATTEO 2002

F. Di Giammatteo, *Storia del cinema*, Venezia.

EJZENŠTEJN 1985

S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, trad. it. (selezione di scritti) Venezia.

FAVA – VIGANÒ 1995

C.G. Fava – A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma.

FELLINI 2006

F. Fellini, *Fare un film*, Torino.

GAUDREULT 2000

A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico: sistema del racconto*, trad. it. Torino.

GAUDREAULT 2001

A. Gaudreault, *Il ritorno del pendolo, ovvero storia di un ritorno in forza... della Storia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, 221-44.

HERZOG 1999

W. Herzog, *Minnesota declaration: truth and fact in documentary cinema*, Walker Art Center, Minneapolis, 30-4-1999

(http://www.wernerherzog.com/main/de/html/news/Minnesota_Declaration.htm)

KAPUŚCIŃSKI 2007

R. Kapuściński, *In viaggio con Erodoto*, trad. it. Milano.

LAGNY 2001

M. Lagny, *Il cinema come fonte di storia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, 265-91.

METZ 1972

C. Metz, *Semiologia del cinema*, trad. it. Torino.

METZ 1975

C. Metz, *La significazione nel cinema*, trad. it. Milano.

MONTANI 1975

P. Montani, *Dziga Vertov*, Firenze.

PALUMBO 2008

L. Palumbo, *Μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli.

PASOLINI 2000

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano.

RAFFAELLI 1992

S. Raffaelli, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze.

RODOWICK 2007

D.N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, trad. it. Milano.

ROSENMEYER 1982

T.G. Rosenmeyer, *History or poetry? The example of Herodotus*, «Clio» XI 239-59.

SONTAG 1978

S. Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. Torino.

SORLIN 1984

L.P. Sorlin, *La storia nel film: interpretazioni del passato*, trad. it. Firenze.

SORLIN 1999

L.P. Sorlin, *L'immagine e l'evento: l'uso storico delle fonti audiovisive*, trad. it. Torino.

SPINA 2005

L. Spina, *L'enargheia prima del cinema: parole per vedere*, «Dioniso» IV 196-209.