

LEXICON PHILOSOPHICUM

International Journal for the History of Texts and Ideas

DAVIDE PERSICO

La Storia e la messa in scena. Il cinema storico tra simulacro e simulazione

ABSTRACT: The essay aims to reflect on the relationship between simulation and cinema by reasoning about the historical genre. The aim is, on the one hand, to demonstrate how cinema works with history through a process of complex simulation of the event represented, and, on the other hand, how the very implementation of the staging of historical cinema implies the loss of actual history, replaced by its simulacrum. Two important biopics centred on the figure of Napoleon are examined, Abel Gance's impressionist masterpiece and Ridley Scott's spectacular Hollywood film.

KEYWORDS: Simulacrum; History; Historical Cinema; Simulation; Napoleon

1. IL CINEMA STORICO È *SIMULATIO*?

Nell'ambito dei generi cinematografici, il film storico presenta confini estremamente labili perché oscilla sempre tra un genere di partenza e uno contiguo, ponendo ogni volta problemi di grande complessità. Nelle etichettature di genere (Altman 2004; Moine 2005) quello che comunemente si definisce 'cinema storico' si presta a fraintendimento perché talvolta si confonde con il cinema in costume o con altre forme generiche ambientate nel passato. Il film storico ha a che fare con il passato ma soprattutto con la riflessione su di esso, proprio perché instaura un rapporto complesso con le modalità di lettura, interpretazione e riconfigurazione dell'*epos*, inteso come racconto dei fatti e dei fattori che li hanno determinati (Micciché 1996). Da questo punto di vista il cinema storico si iscrive davvero in un orizzonte dominato dalla *simulatio*, cioè dalla simulazione dell'evento? Oppure instaura un rapporto coerente con la storia in generale e con l'orizzonte più ampio della ricerca storica? Per rispondere a tali quesiti si impone necessariamente la definizione di un orizzonte di ricerca chiaro in cui si definiscano fin da subito le metodologie da utilizzare. In tale contesto l'orizzonte filosofico merita un posto privilegiato, con particolare riferimento alle posizioni di Jean Baudrillard sui simulacri e la simulazione. Si farà ulteriormente riferimento al pensiero di Umberto Eco sulla questione della falsificazione in ambito storiografico, e alle intuizioni di Mark Ferro in merito ai percorsi di ricerca attivati dal rapporto tra il cinema e la storia. Tali riflessioni verranno messe a confronto con la nozione di genere cinematografico nelle accezioni proposte da Lino Micciché e Rick Altman.



2. L'AMBIGUITÀ COME PARADIGMA

In filosofia e nella teoria del cinema dare una nozione di *simulatio* non è cosa univoca e acquisita una volta per tutte. Come ricorda Bettetini: “Simulare significa imitare, rappresentare, riprodurre; ma significa anche fingere, ingannare, mentire”.¹ Si possono distinguere diversi ambiti di simulazione nell’ambito visivo, con una centralità da concedere senza dubbio alla simulazione cinematografica, in quanto lo statuto ontologico del cinema si fonda visivamente sulla simulazione del movimento (Aumont 2007), e drammaturgicamente sull’imitazione di un’azione, un cambiamento strutturale da una situazione iniziale a una finale.² Questi ambiti coincidono da un lato con la ‘simulazione significativa’ e dall’altro con la ‘simulazione significata’. Il primo “riguarda qualunque tipo di semiosi ed è particolarmente emergente nell’ambito dell’iconismo e dei problemi che vi sono connessi; il secondo è relativo ad alcune semiosi ed è attinente all’ambito del giudizio di verità, o viceversa, dell’intenzionalità falsificante”;³ proprio la dimensione in cui in effetti si iscrive il cinema.

In questo senso “la simulazione non è un atto neutro, non è una pura rappresentazione, ma implica la consapevolezza e la deliberazione di compiere un atto di finzione”.⁴

In questo frame teorico, dare una definizione di cinema storico è operazione complessa, soprattutto per la contrapposizione delle posizioni in campo. Per Rick Altman “i generi non sono categorie statiche condivise da tutti (sebbene in alcuni momenti sembrano esserlo), ma istanze del discorso create da interlocutori reali per scopi ben precisi in situazioni ben precise”.⁵

Definire un genere con un così elevato grado di ambiguità è operazione alquanto complessa perché si presta a fraintendimenti, soprattutto nel modo di mostrare i soggetti e gli ambienti all’interno dell’evento storico di riferimento, che può fare da cornice o da sfondo alla vicenda narrata. In questo senso il fatto storico, che può essere narrativamente elaborato con diversi gradi di riconfigurazione del campo degli eventi, viene assorbito in un orizzonte mediale e in un immaginario radicale, in cui si sovrappongono piani diversi.

Per definire una ontologia del film storico bisognerebbe interrogarsi sulle finalità comunicative di tale genere, e ancora più in generale chiedersi se si tratti effettivamente di un genere o piuttosto di un *luogo molteplice* (un ecosistema) attraversato da orizzonti diversificanti che convergono tutti su di un’unica dimensione: la Storia. Ma qui si pongono ulteriori questioni. Si tratta di fare Storia o di usare la Storia? Fare Storia con il cinema o fare la Storia con e per il cinema? In ogni caso, la Storia o (in termini aristotelici) il “campo degli eventi” è il punto di partenza di un percorso che ha un obiettivo divergente rispetto alla ricerca storica e al rapporto con il documento in sé, perché il

1. Bettetini 1991: 4.

2. Su questo aspetto si veda Gaudreault 2000.

3. Bettetini 1991: 6.

4. Bertetto 2007: 62.

5. Altman 2004: 153.

cinema “serve alla Storia, ma non fa Storia”.⁶ Per comodità interpretativa chiamiamo questo oggetto ‘cinema storico’ ma esso porta con sé numerose istanze di ambiguità, con la presenza di elementi differenziali e ipotetici in assenza del fenomeno o dello stesso oggetto di ricerca, pur presentando una costruzione schermica dell’evento.

Se la definizione di Altman genera problemi in questo senso, Lino Micciché ci offre una definizione più essenzialista, in cui il film storico anzitutto “è quello che ricostruisce un’epoca, un evento, un personaggio, basandosi sulle immagini di attualità registrate in quell’epoca, in occasione di quell’evento, davanti a quel personaggio”.⁷ Per tale motivo “il cinema è sempre caratterizzato da una molteplice iscrizione storica. Tal che esso documenta sempre molteplici il passato cui si riferisce e da dove proviene, benché non corrisponda (quasi) mai a un vero e proprio atto storiografico”.⁸ Il film storico è quindi “una messa in scena cinematografica [...] di quel passato vissuto collettivo che si suole chiamare: Storia”.⁹

Ogni film storico mostra e configura un passato in cui l’evento, è correlato da elementi come l’ambiente, l’arredamento, l’abbigliamento, i mezzi di comunicazione e di espressione, il comportamento dei soggetti, che sono completamente diversi da quelli dello spettatore. Gli elementi strutturali del film storico si palesano nella loro essenza come costrutti immaginari dotati di evidenza e riconoscibilità rispetto al comportamento che è iscritto in una dinamica complessa di connotazioni ideologiche, psicologiche e sociali che ne possano giustificare le scelte. Anche perché “a prescindere dalle numerose risonanze logiche, ideologiche, psicologiche, dialogiche e narrative del presente sul passato [...], propone gli inevitabili [...] residui dell’attività materiale su cui si fonda l’opera”.¹⁰

Il cinema storico si declina in un ventaglio di possibilità che possono avere importanti punti di convergenza ma anche di divergenza; spettro ampio rizomatico di riflessioni e metodologie.

Ci sono film afferenti al genere che guardano a un periodo o a un evento storico preciso e cercano di indagarlo, riconfigurarli e interpretarli attraverso il punto di vista dell’autore, di un movimento, di una posizione culturale, o di una scuola di pensiero; talvolta aggiungendo elementi narrativi finzionali, o approfondendo aspetti meno conosciuti della vicenda originale (*Reds*, *Il giovane Marx*) e che sostanzialmente cercano di rimanere il più fedeli possibili al loro oggetto di indagine. Oltre a questo, vi è anche un corpus di film che combina indistintamente una micronarrazione centrale di finzione con la macro-narrazione storica generale, che fa da cornice, bilanciando e alternando le due storyline, o talvolta sbilanciando l’attenzione sull’uno o sull’altro aspetto (*Forrest Gump*, *Buongiorno notte*,¹¹ *Hugo Cabret*). Quest’ultimo insieme è più vasto perché na-

6. Micciché 1996: 18.

7. Ivi: 20.

8. Ivi: 16.

9. Ivi: 18.

10. *Ibid.*

11. In questo caso si ha a che fare con le riflessioni di una carceriera di Aldo Moro, Anna Laura Braghetti contenute nel suo libro *Il Prigioniero*. Ovviamente si tratta della configurazio-

sconde all'interno numerosi sottoinsiemi, e si connette a esigenze prettamente industriali, in cui talvolta l'evento storico fa da sfondo o da cornice a una storia d'amore, a una riflessione estetica o esistenziale, a una situazione avventurosa o d'azione. In tal senso la Storia diventa testo comunicativo, luogo di possibilità, ma anche pretesto, paratesto linguistico, paradigma di contenimento per altre questioni e riflessioni. Vi è anche un ulteriore gruppo di opere che utilizza la storia per riconfigurarla in senso creativo (*Bastardi senza gloria*, *C'era una volta a Hollywood*), che cambia il documento storico per raddoppiare l'evento attraverso un raddoppiamento del falso (*JFK*,¹² *Piazza delle cinque lune*), introducendo elementi eterogenei e ricostruiti all'interno del documento stesso o del presunto tale. In quest'ultimo caso il rapporto con la simulazione assume un connotato diretto, e apre ulteriori spunti di riflessione. Ci sono infine anche film che il tempo della ricezione conquista al genere storico, film che traggono spunto dalla cronaca e offrono allo spettatore elementi documentali; si tratta dei cosiddetti *Instant movies*, film che trattano di argomenti di stretta attualità e che arrivano in sala quando il tema in questione non ha perso interesse ma è ancora dibattuto (*Tutti gli uomini del presidente*).

Se fare storia è sempre un atto ermeneutico, da questo punto di vista si tratta di un'operazione che attiene non solo all'interpretazione ma alla convenzione, in quanto, come sostiene Foucault "la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria dai cui non si separa";¹³ cioè, a come si rapporta con quello che comunemente viene chiamato documento o fonte storica. In questo senso, il cinema si rapporta non tanto al documento ma all'idea di Storia, al singolo evento come percezione, ricezione e rielaborazione, anche a livello di immaginario. La differenza tra il lavoro storiografico e il lavoro creativo del film di finzione sta nel fatto che "lo storico ricostruisce, a suo modo, il racconto del mondo e cita, per provare la veridicità della propria ricostruzione, il documento; il cineasta affabula anche il documento, e la finzione di cui lo circonda investe la stessa prova in un'unica soluzione di 'messa in scena'".¹⁴

Da questo punto di vista è utile introdurre la distinzione che propone Mark Ferro tra una lettura storica del film e una cinematografica della storia. La prima questione è da intendere come "lettura della propria lettura del passato"¹⁵ affidata allo storico, mentre la seconda permette di "di individuare zone non visibili del passato delle società; rivelando ad esempio le autocensure ed i lapsus di una società, di una creazione artistica [...]".¹⁶

Ferro apre così un nuovo ventaglio di possibilità interpretative offerte dal cinema storico, inteso non solo come un genere, ma come un campo di analisi che accoglie

ne di un punto di vista che anche in questo caso non può essere oggettivo, anche a seguito di ricostruzioni storiche contrastanti.

12. Nel film di Oliver Stone, il filmato di Zapruder che mostra l'uccisione di Kennedy è ampliato rispetto all'originale, creando così un falso nello stesso documento storico.

13. Foucault 1971: 11

14. Micciché 1996: 19.

15. Ferro 1980: 17.

16. Ivi: 17-18.

numerosi orizzonti teorici ed elementi differenziali. Se il genere “non è un normale termine descrittivo, bensì un concetto complesso con molteplici significati, che possiamo indentificare come [...] progetto, [...] struttura, [...], etichetta, [...] contratto”¹⁷ allora genere storico è un nodo problematico estremamente complesso che non esclude e seleziona ma accoglie e include elementi di varia natura, sollevando questioni di grande rilevanza teorica che si aprono a una più ampia riflessione relativa alla *simulatio*.

3. LA STORIA COME SIMULACRO E IL CINEMA COME SUA SIMULAZIONE

Se parlare di *simulatio* e storia, ma anche di cinema storico, e definire questi aspetti diventa un lavoro di grande complessità, è corretto e coerente a livello metodologico definire una prospettiva, un orizzonte di interpretazione e di elaborazione teorica che sia efficace per lo studio del nostro oggetto di ricerca e che ponga alcune questioni fondamentali ai fini della comprensione.

Da questo punto di vista è corretto riprendere la riflessione elaborata da Heidegger, che nella sua ricerca sull'ente pone la simulazione come elemento fondamentale dell'opera d'arte. In tal senso “l'ente appare ma si presenta come qualcosa che non è. Questo nascondere è il simulare. Se l'ente non simulasse l'ente, non potremmo ingannarci conoscendo l'ente”.¹⁸ Successivamente all'inizio degli anni '80 è Baudrillard a sollevare la questione, anche in relazione alla Storia.

Se nel cinema l'ente appare in una forma visibile che non è la sua, allora anche l'ente come storia assume una forma immaginaria e simulativa. La simulazione è nucleo di significazione, in quanto tecnica propria della messa in scena e non solo un'opzione tra le tante. In questo caso è per esempio il realismo a poter essere considerata un'opzione di messa in scena, luogo di possibilità del soggetto creatore dell'opera.

Nella Storia (luogo o dimensione in cui si verifica un evento complesso che si perde o nasconde) bisogna capire se tale evento sia effettivamente avvenuto, e se di conseguenza instaura un rapporto con la realtà o semplicemente con il reale, in cui il primo termine viene rimosso a vantaggio del secondo, perché porta in sé non la riproduzione e riproduzione di una realtà oggettiva, ma una concrezione significativa che ha essa stessa un rapporto problematico e potenziale con la realtà.

Il cinema ci restituisce un'idea della storia che nei fatti “non ha rapporti con un reale storico”,¹⁹ e per questo lo spettatore è portato a credere che l'evento storico sia costruito attraverso il film, proposto come una riproduzione dell'evento in sé, come se ci fosse davvero una cinepresa a riprenderlo. Una specie di ‘fantasmizzazione della Storia’, in cui il film storico ricostruisce una “memoria spettrale di un'epoca in cui non c'era ancora il cinema”.²⁰ In questo senso il cinema si è mosso verso una ridefinizione totale della Storia, attivando una tendenza sempre più concreta a “secolarizzare la storia,

17. Altman 2004: 25.

18. Heidegger 1968: 38-39.

19. Baudrillard 2008: 22.

20. Derrida 2002: 57.

a fissarla in una forma visibile. ‘oggettiva’²¹ proprio perché si sono persi dei referenti originari, possibili e credibili, anche in termini di mediazione ermeneutica. Ma è anche vero che, se il Novecento è stato ‘il secolo che si vede’, per utilizzare un’espressione di Tinazzi,²² allora persino i film che raccontano il passato più remoto, il passato senza il cinema, sono obbligati a simulare una storia “che si vede”. In questo senso il cinema simula la storia perché attinge da “modelli senza origine né realtà”,²³ cioè dei simulacri della Storia, inseriti però in una dimensione di mediazione che diventa paradossalmente un’assenza. L’assenza della storia stessa può portare lo spettatore ad accontentarsi di una forma della Storia già confezionata e riconfigurata, per essere consumata al cinema, senza porre troppe domande sulla sua veridicità. Si tratta di un modello di storia, di evento, di situazione che spesso al cinema non richiede ricerca e costruzione per essere fruibile e compreso.

La Storia diventa testo comunicativo e la simulazione produce un immaginario che si separa dalla Storia stessa.

La Storia diventa simulacro perché perde l’originale ma anche la sua origine, relegandoli in una dimensione lontana e indefinita che non si riesce più ad afferrare. La Storia stessa come frutto di un incessante processo narrativo condivide i problemi della finzione. Secondo Umberto Eco, in fondo è più ‘vero’ il romanzo *I tre moschettieri* di Dumas che non la figura storica di Napoleone, perché quest’ultimo è il prodotto di una costruzione formale e linguistica affidata alla riflessione e all’interpretazione dei documenti, delle tracce. Esso è il prodotto mediato del lavoro dello storico che non è mai del tutto oggettivo, capace di ricostruire completamente l’evento o il soggetto. Proprio su questo aspetto Eco sostiene: “Non è per esperienza che so che Napoleone è morto nel 1821, anzi se dovessi basarmi sulla mia esperienza non potrei neppure dire che sia esistito [...], perché io delego ad altri la conoscenza di nove decimi del mondo reale, riservandomi la conoscenza diretta di un decimo”.²⁴ Napoleone stesso è il prodotto di interpretazioni, posizioni, approcci diversi alle modalità di relazionarsi al documento storico.

4. NAPOLEONE COME FENOMENO ERMENEUTICO E DIGITALIZZAZIONE DELLA *SIMULATIO*

Proprio la figura di Napoleone Bonaparte ci offre la possibilità di ragionare su due casi di studio incentrati sulla sua vicenda biografica. Il primo film su cui ci si soffermerà è *Napoléon* (1927) di Abel Gance, e il secondo è *Napoleon* (2023) di Ridley Scott. Sono film che si collocano agli antipodi di due epoche della storia del cinema: il film di Gance rappresenta l’apogeo del cinema in pellicola ottica, il climax del periodo del muto e delle avanguardie europee; il film di Ridley Scott si colloca nell’epoca contemporanea, caratterizzata da una spinta integrazione tra fotografico e infografico, tra immagine indessicale e numerica.²⁵ Le differenze tra le due opere sono relative anche

21. Baudrillard 2008: 25.

22. Cfr. Tinazzi 1996.

23. Baudrillard 2008: 59.

24. Eco 1994: 109.

25. Per uno sguardo d’insieme si veda il recente Tomasi 2023.

agli aspetti produttivi ed estetici, sollevando altre questioni in direzione dei complessi rapporti tra cinema e Storia, tra simulazione e cinema storico, tra intento di ricostruzione storica e manipolazione artistica della Storia.

Il film di Gance,²⁶ che si colloca nella grande stagione delle avanguardie del cinema muto, è un esempio di come un film storico possa veicolare una forte sperimentazione tecnica e visiva per sostanziare un immaginario. Il lavoro di messa in scena,²⁷ oltre a sviluppare particolari innovazioni tecniche (cinepresa mobile, triplo split screen), si concentra in maniera selettiva su alcuni episodi della biografia dell'imperatore corso. In questo il lavoro di Gance non procede da un intento storiografico o di ricostruzione storica del personaggio pubblico, ma si sofferma prevalentemente sul tentativo di analizzare l'uomo, in accordo con le istanze di scavo psicologico proprie della scuola impressionista francese (Abel 1984). Non a caso la sequenza iniziale dell'infanzia gioca un ruolo fondamentale nel film. In tale contesto svolgono un ruolo fondamentale quelli che Arnheim chiamava 'fattori differenzianti',²⁸ cioè quegli elementi di un film che si distanziano palesemente dalla realtà. In questo caso si tratta del bianco e nero, della mancanza della parola (è un film muto), ma anche della costruzione dei raccordi. La configurazione narrativa, l'insistere sull'aspetto iconico e immaginario, generano un film in cui la ricerca storica lascia il posto a una costruzione estetica radicale e all'elaborazione della Storia come momento in cui la simulazione avviene non nel suo insieme, o in un'ottica globale, ma per parti che hanno una rilevanza soggettiva, negoziata dall'intenzionalità artistica.

La battaglia con le palle di neve durante l'infanzia dell'incipit anticipa in tal senso le varie battaglie che Napoleone affronterà nella sua vita. Da questo punto di vista la sequenza iniziale è paradigmatica perché mostra un atto simulativo che anticipa la storia reale, in una sorta di intreccio di predestinazione. L'evento anticipatorio avvenuto durante l'infanzia, però, è storicamente non attestato e per questo puramente finzionale, ma comunque necessario a inquadrare il Bonaparte di Gance. Si può leggere nel film la continuità dell'aspetto infantile nell'uomo adulto in quanto le azioni militari e politiche non sono altro che la continuità di una dimensione ludica e ricreativa vissuta e sperimentata proprio nell'infanzia. Emerge così un'idea, una concezione del cinema come macchina metaproduttiva, dispositivo di simulazione della Storia ma anche di rfigurazione e deformazione, cioè di interpretazione radicale che perde il proprio oggetto di indagine. Gance, che aveva il progetto di realizzare più di una pellicola su Bonaparte, ha la possibilità in questo senso di soffermarsi su aspetti meno conosciuti dell'uomo, focalizzandosi su episodi meno noti e ricostruendo un immaginario intensivo. Da un lato c'è la volontà di una ricostruzione storica anche se libera e disinvolta, e

26. La bibliografia sull'argomento è alquanto sterminata. Si consiglia Browlow 2001, Cuff 2016 e Kaplan 2019.

27. Mentre Ejzenstejn tende a diversificare le cose, separando la messa in scena dalla messa in quadro per Bettetini la messa in scena è il coordinamento di tutte le componenti tecnico-linguistiche per la realizzazione di un film, compresi gli espedienti visivi costruiti in fase di post-produzione. Cfr. Ejzenstejn 1989 e Bettetini 1975.

28. Arnheim 1982.

dall'altro l'organizzazione di un grande progetto di messa in scena incentrato su di una riconfigurazione e ampliamento del singolo fatto, anche attraverso una rielaborazione figurativa dello stesso. La scelta dei primi piani onnipresente è sintomo di un progetto di messa in quadro tanto rigido quanto di grande figurazione, che sottolinea proprio la penetrazione interiore al personaggio, alla sua psicologia e al tentativo di registrare e rielaborare la sensazione attraverso l'espressività del volto, sempre nel quadro delle pratiche stilistiche del cinema impressionista.

Dal versante opposto, il lavoro di Ridley Scott si colloca a quasi cento anni dall'uscita del primo film ed è caratterizzato da una grande spettacolarità delle sequenze, da una focalizzazione marcata del rapporto tra l'imperatore francese e la moglie Josephine, e dall'utilizzo dell'evento storico che viene riconfigurato attraverso un lavoro alquanto ampio sull'immaginario ai fini di una resa visiva di grande intensità, come in una sorta di rinnovato cinema delle attrazioni. Mentre per Gance è in gioco la dimensione interiore della figura storica, inattuabile se non attraverso lo sguardo indagatore della macchina da presa, per Scott la questione è tutta esteriore, come se prendesse alla lettera il concetto aristotelico di campo degli eventi. La vicenda del personaggio storico è scandita cronologicamente attraverso nuclei tematici ben definiti, come l'ascesa militare a ridosso della Rivoluzione francese, la nomina a generale a seguito dei successi bellici e a quella di Imperatore di Francia, il successo della battaglia di Austerlitz e la sconfitta a Waterloo, l'esilio e la fine. La costruzione narrativa funziona attraverso un procedimento conflittuale tra sequenze che mostrano l'ascesa e altre che mostrano il declino secondo un procedimento oppositivo tra azione e reazione, o un meccanismo aristotelico di alterne fortune e sfortune. All'interno di questi blocchi narrativi che hanno a che fare con gli eventi storici più importanti, si trovano interpolazioni disseminate per tutta la narrazione incentrate sulla vita privata della figura storica, in fondo una diversa forma di dimensione non attingibile e dunque campo di ipotesi e attività immaginative.

In particolare, è interessante notare come la relazione amorosa tra Napoleone e Josephine sia profondamente contrassegnata da marche di simulazione. Non c'è una ricostruzione storica ma un'operazione che configura un simulacro intensivo, cioè un simulacro che riproduce continuamente la perdita dell'originale. Gli indizi di questa perdita si rilevano anche sul piano genetico, basti pensare all'età dell'attrice Vanessa Kirby che non corrisponde all'età del personaggio storico di Josephine, o anche alla capacità dell'attrice stessa di farsi, film per film, macchina del tempo e dunque soggetto metastorico (*Jupiter, L'ombra di Stalin, Queen and Country, The Crown*).

In questo senso storia e simulazione si inscrivono in un forte orizzonte ermeneutico, in cui il vero e il falso della ricostruzione storica²⁹ producono un'ulteriore immagine dell'oggetto, del suo visibile e dell'immaginario.

L'interpretazione (e forse anche il giudizio storico) di Scott si basa non tanto su di una ricostruzione delle vicende in sé ma sulla loro riconfigurazione visiva ai fini di

29. È chiaro che una ricostruzione storica può essere anche falsa per una questione di superficialità, impossibilità di ricostruire pienamente la condizione sociale e non solo di un'epoca, ma anche per motivi politico-ideologici, in cui la storia si piega a esigenze che travalicano l'aspetto metodologico e storiografico.

un grande spettacolo schermico. Ignorando deliberatamente gli esiti cui è pervenuta la storiografia, il film di Scott preferisce aderire alla retorica della propaganda del periodo napoleonico, fondata sul modello *rags-to-riches* ossia sull'immagine di un 'figlio del popolo' che diventa imperatore. È interessante notare dove porta il funzionamento di questa operazione. Se da un lato Scott utilizza tutta la vulgata propagandistica del periodo per definire al meglio l'uomo Napoleone, allo stesso tempo inserisce questa scatola sociale nell'orizzonte ideologico del sogno americano e del self made man. Come si vede, si tratta di una sorta di 'rievozione storica' che per forza di cose "è sempre imbevuta di attualità presente, che [...] metaforizza e allegorizza per ragioni che stanno tutte nel presente".³⁰

Non a caso la dimensione romantica che emerge dal testo è funzionale a una narrazione che tende a giustificare l'uomo come mosso esclusivamente da due grandi passioni: l'amore totale per una donna e quello per la patria. La bandiera francese nel *Napoleon* di Scott, perennemente esposta ed esibita, diventa allegoria della bandiera americana. Si tratta di una sorta di fusione delle componenti identitarie di due realtà sociali, politiche, culturali differenti per creare un oggetto estremamente ibrido ma funzionale allo sguardo e al punto di vista del regista; consideriamo anche che, a rafforzare la relazione analogica tra la Francia di Napoleone e gli Stati Uniti del presente, la lingua parlata dai francesi nel film di Scott è l'inglese, scelta dettata da ragioni distributive finché si vuole, ma in ogni caso eclatante forzatura di carattere simbolico.

Il *Napoleon* di Scott porta il discorso sulla *simulatio* verso terreni interessanti dovuti anche alla particolare fase di sviluppo tecnologico. L'uso del digitale configura infatti una possibilità ancor più radicale della simulazione dell'evento storico.

La possibilità di trasformare l'immagine di partenza e di riconfigurare il profil-mico pongono il digitale come elemento potenziale dell'immagine che implica anche la possibilità di ridefinire e riprodurre se stessa in termini probabili e ipotetici, quindi plausibili con un grado di verosimiglianza e credenza alquanto elevato. La simulazione digitale sviluppa potenzialità infinite che intensificano ulteriormente l'ambiguità della verità e del falso che, come si può ipotizzare, in ambito storico assumono forme complesse, ambigue e pericolose. Se il cinema cerca di avvicinarsi alla Storia con forme differenziali e problematiche ma comunque interessanti, è la Storia che perde il suo connotato storico quando si avvicina al cinema o si fonde con esso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abel, R. 1984. *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press.
 Altman, R. 2004. *Film/genere*, Milano, Vita&Pensiero.
 Arnheim, R. 1982. *Film come arte*, Milano, Feltrinelli.
 Aumont, J. 2007. *L'immagine*, Torino, Lindau.
 Baudrillard, J. 2008. *Simulacri e impostura*, Sesto San Giovanni, PGreco.
 Bertetto, P. 2007. *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato fiaba*, Milano, Bompiani.
 Bettetini, G. 1975. *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani.
 Bettetini, G. 1991. *La simulazione visiva*, Milano, Bompiani.

30. Micciché 1996: 18.

-
- Browlow, K. 2001. *Come Gance ha realizzato Napoléon*, Milano, Il Castoro.
- Cuff, P. 2016. *A Revolution for the Screen: Abel Gance's Napoleon*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Derrida, J. 2002. "Il cinema e i suoi fantasmi", *Aut Aut*, 309, pp. 52-68.
- Eco, U. 1994. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Ejzenstejn, S. M. 1989. *La regia. L'arte della messa in scena*, Venezia, Marsilio.
- Ferro, M. 1980. *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, M. 1971. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.
- Gaudreault, A. 2000. *Dal letterario al filmico*, Torino, Lindau.
- Heidegger, M. 1968. "L'origine dell'opera d'arte", in *Sentieri interrotti*, a cura di M. Heidegger, Firenze, La Nuova Italia, pp. 38-39.
- Kaplan, N. 2019. *Napoléon*, London, Bloomsbury Publishing.
- Micchichè, L. 1996. "Il cinema. La storia. La storia del cinema", in *Il cinema e le altre arti*, a cura di L. Quaresima, Venezia, Marsilio, pp. 15-21.
- Moine, R. 2005. *I generi del cinema*, Torino, Lindau.
- Tinazzi, G. 1996. *Il secolo che si vede*, Venezia, Marsilio.
- Tomasi, D. 2023. *Analisi del film e storia del cinema*, Torino, UTET.
-

History and Staging. Historical Cinema between Simulacrum and Simulation

Davide Persico

Università del Salento

davide.persico@unisalento.it

ORCID: 0000-0003-3394-8271