# Miguel Gotor – Storia e cinema

**Letture per approfondire**

**1. Una storica sul set**

*All'inizio degli anni Ottanta del Novecento, la grande storica statunitense Natalie Zemon Davis (1928-2023), allora già autrice di studi importanti sulle culture popolari e sulle donne nella Francia del XVI secolo, fu ingaggiata come consulente storica per un film. Si trattava di portare sullo schermo un processo celebrato nel 1560: Arnaud du Tilh fu accusato di aver usurpato l'identità di Martin Guerre, un giorno ricomparso nel suo villaggio dopo anni di assenza. Questa vicenda ebbe grande risonanza tra i contemporanei, fu subito oggetto di resoconti e commenti, e in seguito di trasposizioni letterarie. Sollecitata dall'incarico ricevuto, Zemon Davis aprì un'indagine storica, ricavandone un libro diventato a sua volta molto celebre. Riprendiamo qui brevi passaggi della prefazione all'edizione italiana (1984), dove la storica riflette alcune differenze cruciali tra storiografia e cinema.*

Questo libro scaturisce dall'emozionante cimento di una storica con un modo diverso di parlare del passato. […]
Quando lessi per la prima volta il resoconto del giudice, pensai: «Questa è materia da film». Raramente accade a uno storico sociale di trovare negli avvenimenti del passato una struttura narrativa così perfetta e subito mi venne voglia di portare la vicenda dinanzi a milioni di spettatori. […] Paradossalmente, più assaporavo la creazione del film, più mi stuzzicava il desiderio di qualcosa che vi andasse oltre. Scrivere per attori e spettatori anziché per un pubblico di lettori sollevava nuovi interrogativi sui valori condivisi dalla gente del secolo XVI; se, ad esempio, fossero altrettanto preoccupati della «verità» e della fiducia quanto lo erano della proprietà. Vedere Gérard

Mondadori Education © Copyright 2025

Depardieu appropriarsi della parte di Martin Guerre[1] mi offriva nuovi spunti per pensare all'impresa del vero impostore Arnaud du Tilh. Non mi ero mai resa conto di quanti diversi significati potesse esprimere la frase di Jean de Coras[2]: «Ma per natura le donne sono spesso ingannate dalle malizie degli uomini», finché non vidi in fase di montaggio Roger Planchon[3] che provava diverse intonazioni per la battuta del giudice. In quel passato immaginario, spezzato in sequenze di pochi secondi, inondato dalla luce dei riflettori, detto, quindi ripetuto, poi ripreso da un'altra angolatura, mi parve di avere a disposizione un vero e proprio laboratorio storiografico, un laboratorio in cui l'esperimento non generava irrefutabili prove, bensì possibilità storiche.
Nello stesso tempo il film di discostava dal dato storico e ciò mi lasciava interdetta. L'origine basca dei Guerre, ad esempio, veniva sacrificata, così come passava sotto silenzio l'emergere del protestantesimo nel villaggio. Venivano smorzati sia il doppio gioco della moglie sia le intime contraddizioni del giudice. Se queste differenze potevano contribuire a dare al film quella stessa possente semplicità che aveva reso appunto leggendaria la vicenda di Martin Guerre, ne risultava però più difficile la comprensione dei fatti. Dove trovavano posto, nella pur splendida e accattivante riproduzione di un villaggio ad opera di Daniel Vigne, tutti quei «forse» e quei «può darsi» di cui dispone lo storico quando la documentazione è insufficiente o ambigua? Come fare presente che questa «pure et vraye histoire» recava in sé tutte le incertezze di una ricostruzione?
[…] Ecco che il film poneva allo storico il problema dell'invenzione con la stessa urgenza con cui dovette affrontarlo la moglie di Martin Guerre.

(Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, trad. dall'inglese di Sandro Lombardini, con una postfazione di Carlo Ginzburg, Einaudi, Torino 1984, pp. IX-XI)

**Nota.** Il libro ha avuto di recente una nuova edizione del libro Officina Libraria, Roma 2022.

**2. Un regista che si fa storico**

*Alcune pagine dello storico Giovanni De Luna ci offrono un esempio su come un film può sollecitare uno storico. L'analisi di* Terra e libertà *(1995) del regista inglese Ken Loach (1936), dedicato alla guerra di Spagna, mette in risalto da un lato il lavoro di interprete, e addirittura di storico, svolto dal regista e dall'altro come la sua versione sia legata al contesto storico in cui egli realizzò il film. Questioni da mettere alla prova, insieme a quelle relative al rapporto tra memoria privata, memoria pubblica e storiografia.*

*Terra e libertà* è un film del 1995, di Ken Loach. Il suo racconto inizia con la morte di un vecchio operaio inglese, che spira sull'ambulanza che lo porta all'ospedale. Era uno degli ultimi veterani della guerra di Spagna, e la nipote in lacrime trova tra le sue cose un fazzoletto rosso (che racchiude una manciata di terra) e una vecchia valigia zeppa di fotografie, lettere, ritagli di giornali. Quelle poche tracce di un passato lontano le consentono di ricostruire la vicenda biografica del nonno […]. Al funerale del nonno, alla fine, la ragazza stringe nel pugno chiuso il suo fazzoletto rosso, una piccola bandiera per simboleggiare l'ideale continuità di una lotta e di una speranza.
Proviamo ad analizzare il film attraverso un duplice viaggio nel tempo, facendolo interagire, cioè, sia con il passato che racconta (la guerra civile spagnola, 1936-1939), sia con il presente in cui il film fu proiettato nelle sale cinematografiche di tutto il mondo (il 1995). Da un lato, quindi, ci confronteremo con il modo in cui Loach racconta la vicenda storica della guerra civile spagnola, dall'altro, invece, con il dibattito accesosi, nella sinistra europea degli anni Novanta, dopo il crollo dell'URSS nel 1991.

[1] All'attore Gérard Depardieu (1948) era stata affidata la parte del «presunto» Martin Guerre, ovvero del «presunto impostore» Arnaud du Tilh.
[2] Jean de Coras (1515-1572) fu uno dei grandi giuristi francesi del XVI secolo, nonché giudice istruttore del caso «Martin Guerre», di cui poi lasciò un proprio resoconto.
[3] L'attore e registra Roger Planchon (1931-2009), interprete del giudice Coras.

Mondadori Education © Copyright 2025

Il racconto si sofferma soprattutto sul ruolo dei comunisti nella guerra civile spagnola e sulle divisioni che lacerarono il fronte repubblicano. Alla vigilia dell'insurrezione militare di Francisco Franco e degli altri ufficiali, il Partito comunista era un'organizzazione minoritaria, con scarso seguito tra gli operai; con la guerra […] il suo peso aumentò grazie all'importanza assunta per la repubblica dai rifornimenti di armi e di uomini che provenivano dall'Unione Sovietica. […] Progressivamente il controllo dei comunisti sulle forze armate, sulla polizia e sul governo si fece sempre più stretto, suscitando le resistenze degli anarchici e dei militanti del POUM. Tra il 3 e l'8 maggio 1937, a Barcellona e in altri paesi della Catalogna, le truppe guidate dai comunisti attaccarono le milizie del POUM e gli anarchici della Confederación Nacional del Trabajo (CNT). […] Questi scontri fratricidi […] indebolirono fortemente la capacità di resistenza della repubblica democratica.

Nel film di Loach, il confronto tra le diverse opzioni politiche viene sviluppato attraverso due momenti narrativamente molto efficaci: il dibattito tra contadini e miliziani sulla collettivizzazione della terra, in un villaggio aragonese appena conquistato dai repubblicani, e lo scioglimento con la forza delle milizie popolari, deciso dai comunisti che imposero come unica forma di organizzazione armata della repubblica un esercito regolare, disciplinato gerarchicamente, senza nessuna concessione agli slanci spontaneisti dei volontari.

[…] La tesi storiografica sostenuta da Loach è […] esplicita, e riproduce fedelmente quelle che allora furono le posizioni degli sconfitti. Il suo, dunque, non è il racconto della «guerra di Spagna» ma a) «della guerra di Spagna così come fu combattuta all'interno della sinistra» (manca quasi ogni riferimento ai franchisti), b) «della guerra di Spagna così come fu vista dai trockisti e dagli anarchici»: di fatto, vengono omesse completamente le ingenuità, ma anche gli errori, dell'intero schieramento di estrema sinistra, rivelatosi incapace di fare la rivoluzione almeno quanto gli stalinisti si rivelarono incapaci di vincere la guerra.

[…] L'impianto del film di Loach ha evidentemente un dichiarato intento storiografico. La nipote del vecchio operaio inglese utilizza le tracce che trova nella valigia del nonno come «documenti» di una ricerca storica; ma a suggerire le analogie tra lo sguardo di Loach e quello dello storico «di mestiere» c'è anche la cura filologica con cui il regista ha ricostruito il dibattito sull'organizzazione militare e sulla collettivizzazione della terra, ripreso alla lettera da altre fonti storiche, come i verbali di quelle riunioni, conservate nell'Archivio generale della guerra civile spagnola di Salamanca, dove, alla fine, i franchisti fecero convergere tutto il materiale strappato ai nemici.

E tuttavia, nonostante la tendenziosità del racconto, la sua importanza scaturisce soprattutto dal confronto con il presente, dal suo caratterizzarsi come una fonte per conoscere lo «spirito del suo tempo». Sono evidenti, infatti, nel lavoro di Loach e del suo sceneggiatore Jim Allen, gli allarmi per la ripresa dell'offensiva di destra nell'Europa dei primi anni Novanta del Novecento, la disoccupazione di massa, la riduzione dei servizi sociali, i neonazionalismi, le migrazioni, tutti fattori che misero a dura prova la solidarietà internazionale, esattamente come al tempo della guerra di Spagna e dei conflitti seguiti alla grande crisi del 1929. In questo senso, il film è molto chiaro: la rinuncia alla rivoluzione e i compromessi voluti da Stalin favorirono allora la vittoria di Franco e rafforzarono il fascismo in Italia e in Germania. Per la sinistra fu una sconfitta catastrofica, ma non definitiva. Secondo Loach occorre mettere tra parentesi tutto il male dello stalinismo e ricominciare da quella sinistra che allora fu doppiamente sconfitta prima dai fascisti nella guerra, poi dagli stalinisti nella speranza della rivoluzione. Questa è la dichiarata intenzionalità del regista inglese: con la caduta del muro di Berlino del 1989 non era crollato il socialismo, ma solo la sua distorsione rappresentata dallo stalinismo.

Quanto al finale, leggendo il film nel suo tempo, il pugno chiuso che la nipote alza di fronte alla bara del nonno, un gesto puramente simbolico, acquista anche un altro significato, che non riguarda solo la storia della sinistra nel Novecento: quel gesto segnala come, studiando un'esperienza così lontana e quasi cancellata, rinchiusa ormai solo in una valigia piena di documenti aperta casualmente, si possa stabilire tra le generazioni un solido legame affidato alla ricerca storica più che alla memoria.

Mondadori Education © Copyright 2025

[…] L'esempio di *Terra e libertà* ci suggerisce due modi diversi di declinare il rapporto tra cinema e storia, entrambi legati a un duplice viaggio nel tempo, rispetto al passato che il film racconta e rispetto al presente in cui viene proiettato nelle sale. Nei confronti del passato, ci troviamo davanti a una narrazione nella quale è importante sottolineare l'ipotesi interpretativa a cui è ispirata, collocarla nel dibattito storiografico, verificarne la solidità dell'impianto archivistico e documentario; nei confronti del presente il film si caratterizza invece come una fonte per la conoscenza storica, diventando uno strumento prezioso per leggervi le tracce – anche quelle più nascoste – dello spirito del tempo, frugare nel suo materiale per indagare sui comportamenti, i quadri mentali, le scelte politiche di tutti quelli che abitano la sua contemporaneità.

(Giovanni De Luna, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Utet, Milano 2021, pp. 23-29)

Mondadori Education © Copyright 2025