

Vittoriano Gallico
Il Divo di Paolo Sorrentino.
Scrittura cinematografica di una storia controversa

Introduzione

Quando ci avviciniamo a un film come *Il Divo* (2008) di Sorrentino siamo immediatamente messi di fronte a una serie di questioni delicate. La prima, la più evidente, è relativa al personaggio su cui è incentrato il film: Giulio Andreotti, figura politica di rilievo del Novecento italiano per una serie di ragioni alle quali bisognerebbe dedicare un tempo e uno studio a parte. La seconda complessità è meno specifica della prima e può tradursi in una domanda: come si può parlare di un periodo della Storia la cui particolarità è quella di nascondere il proprio movimento, di celare la propria rete di influenza, di rendere i propri legami quasi invisibili o inavvicinabili? In altri termini, come interviene il lavoro del cineasta in un contesto di difficile delucidazione da parte delle istituzioni? La terza domanda è ancora più generica ma è proprio qui che troviamo un punto d'aggancio per il nostro studio. La questione che ci poniamo è la seguente: come è possibile parlare al presente di un momento custodito dal passato?

1. *La questione storiografica*

La questione che pone un film come *Il Divo* va oltre il campo puramente cinematografico toccando da vicino un quesito fondamentale dell'indagine storiografica. La domanda acquisisce subito una grande complessità non appena ci si chiede come sia possibile parlare al presente di un evento compiuto e come sia possibile rendere presente qualcosa che per definizione è assente. La problematica in questione anima la riflessione di Paul Ricœur ne *La memoria, la storia, l'oblio*¹. L'interrogativo, scandito

¹ Cfr. P. RICŒUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

nell'opera come un ritornello a cui l'autore tenta di rinnovare una risposta, è un quesito essenziale in quanto la posizione dello storico ne è pienamente coinvolta in ogni tappa del proprio lavoro, dalla fase documentaria d'archivio a quella letteraria passando a quella esplicativa². Per Ricœur, ognuna delle tre tappe fa parte dell'unica operazione di «scrittura», la quale non va più intesa come una semplice pratica performativa ma come una ricerca costante, un agente e non soltanto un'azione. Di fatto, ciò che coinvolge integralmente la ricerca dello storico e che ne costituisce il dilemma essenziale è la questione del passato come qualcosa da dare al presente, donde l'espressione antinomica della «presenza dell'assente»³. La minaccia che interpella lo storico dandogli filo da torcere è tanto più rischiosa quanto l'antinomia in questione sfiora costantemente l'impossibilità aporetica. La ragione per cui la questione del parlare al presente del tempo passato torna ripetutamente in Ricœur dipende dal fatto che, qualora si ponesse il discorso sul tempo come una formulazione aporetica, il lavoro dello storico perderebbe la propria credibilità e utilità. Mettendo a fuoco la portata ontologica della storiografia, nonché la vicinanza tra la riflessione del filosofo e quella dello storico, quest'ultimo rischierebbe di arrendersi dinanzi all'impossibilità di spiegare il passato, concedendo alla verità una posizione limite per la conoscenza dello storico, punto noumenico sempre al di fuori del presente dell'indagine. Se la Storia consistesse nel celare una verità, allora lo storico dovrebbe fermarsi davanti all'aporia e cominciare a fare il lavoro finzionale del romanziere. D'altra parte, secondo questa prospettiva, il romanziere e lo storico fanno due mestieri radicalmente diversi con il primo che esige la ricerca dell'autenticità passando dalla memoria o dal ricordo, laddove il secondo inventa guidato da un'evasione immaginativa. Tuttavia, questo sistema si terrebbe in piedi su un errore di fondo, ed è in questo senso che opera Ricœur. Anticipando un po' sul seguito del nostro lavoro, diremo che con il filosofo francese scopriamo la storiografia come processo in atto: non si tratta di rivelare il segreto passato ma, piuttosto, di pensare il discorso dello storico e l'opera dell'artista come operazioni coinvolte nella definizione del rapporto con un'epoca precisa. Né il primo né il secondo danno soltanto una versione personale dei fatti ma rinnovano in prima persona il rapporto con il tempo trascorso definendo, così, una posizione rispetto alla Storia. Pertanto, prima di passare allo studio del lungometraggio di Sorrentino, ci sembra necessario soffermarci ancora su alcuni punti del pensiero di Ricœur.

² Cfr. *Ivi*, p. 195.

³ *Ivi*, p. 31.

La particolarità della scrittura del filosofo francese ne *La memoria, la storia, l'oblio* è forse quella di partire da una problematica centrale per poi definirne una serie di diramazioni in questioni contigue. Non a caso, l'aporia della presenza dell'assenza confina sia con la questione della portata «veritativa» della Storia che con quella della possibilità di un'unità «ricordo-immagine» capace di smuovere la dicotomia tra i due termini, per poi sciogliere l'opposizione tra «memoria individuale» e «memoria collettiva»⁴. Riportando questi quesiti al nostro studio otteniamo, dunque, le problematiche seguenti: è possibile vedere *Il Divo* come un film sull'Italia andreottiana? Se sì, quale conoscenza della storia politica italiana è presente nel film di Sorrentino? In tal senso, troviamo in Ricoeur almeno due piste possibili e compatibili.

La prima delle due riguarda la nozione di «riconoscimento»⁵. Inteso nel senso stretto del termine, il riconoscimento di un evento passato è ciò che permette di mostrare la dicotomia tra «memoria» ed «immaginazione» sotto un'altra luce, in quanto, secondo Ricoeur, riconoscere che qualcosa si è svolto vale già come implicazione del lavoro mnemonico. Pertanto, l'esigenza di verità che guida lo storico si attiva nella ricerca della cosa passata, il che porta il filosofo a vedere il ricordo non soltanto come il momento in cui si accoglie un'immagine anteriore ma come l'istante in cui quest'ultima subisce un'azione. Pertanto, contro un sistema che polarizza memoria e immaginazione in un'opposizione contrastiva, il Ricoeur suggerisce l'esistenza di una serie di termini che agiscono tra le due polarità. Uno di questi è il riconoscimento che funziona in maniera simile alla doppia direzionalità della fenomenologia husserliana senza passare dalla coscienza. Di fatto, Husserl promuove l'idea secondo cui lo sguardo ritensionale portato sull'evento passato è altrettanto orientato sulla fase a venire, dal momento in cui il tempo trascorso non è un dato che scompare pian piano ma un elemento aggiunto di volta in volta⁶. Così, la «coscienza» funge da cornice per un flusso temporale unico a condizione che si ammetta l'apparizione di contemporaneità sempre inedite⁷. Ricoeur si ispira a Husserl e lo critica sul punto della coscienza, donde il «riconoscimento» come ciò che tenta di rivolgersi verso l'esterno, verso il momento della scrittura in senso lato⁸.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 185-187.

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 81.

⁶ Cfr. E. HUSSERL, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeibewusstseins*, De Gruyter, Berlin 1928.

⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 104-107.

⁸ Ricoeur spiega come in Husserl la coscienza non riesca a far emergere un vero e proprio «riconoscimento». Cfr. RICŒUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit. p. 161.

Ciò che viene riconosciuto è il movimento del rivolgersi verso il passato, spinta che viene pienamente integrata nel rapporto tra il presente e la Storia. Tuttavia, sarebbe errato confondere la storiografia con l'imposizione di una visione soggettiva e l'idea di Ricœur è che lo sguardo verso il passato vale immediatamente come elemento attivo nella scrittura di quest'ultimo. Il risultato è che non c'è più una contemporaneità immobile che interpella la Storia poiché riconoscere vuol dire «spezzare» il presente imponendogli una decisione, spiega Ricœur riprendendo Bergson⁹.

La distinzione tra il riconoscimento (sguardo orientato) ed il soggettivismo (opinione) ha un effetto diretto sullo studio filmico. Prendiamo l'esempio de *Il Divo*. Il film di Sorrentino assume una posizione radicale rispetto ad alcuni punti dell'era andreottiana, in particolare nei confronti della collusione tra politica e mafia. Basti pensare alla scena emblematica del bacio tra Andreotti e Riina¹⁰. Un'immagine di questa portata non vale soltanto come una versione personale dei fatti da parte dell'autore ma, proprio per il suo carattere fittizio e azzardoso, questo fotogramma rinnova, innanzi tutto, il rapporto che il presente instaura con il passato. È un frammento di «fantapolitica», ossia un evento fittizio che evidenzia una situazione politica reale, riprendendo la lettura della scena in questione da parte di Marlow-Mann¹¹. Lo stesso vale per le sequenze delle feste mondane degli esponenti della corrente andreottiana e nei dialoghi tra i coniugi Andreotti¹². Tanto la sovrabbondanza visiva delle inquadrature e il movimento incessante della telecamera nelle prime e la teatralità delle battute pronte nelle seconde irrompono nella relazione tra presente e passato in quanto portatrici delle esagerazioni dell'immagine sorrentiniana. Non meno dei dati storici accertati, gli elementi fittizi mostrano manifestamente il legame che la contemporaneità stabilisce con l'anteriorità, unendo «mimesi e poèsi» senza stabilire una gerarchia tra la prima e la seconda¹³. In tal senso, non saremo sorpresi nel constatare che un'immagine eccessiva come quella di Sorrentino trova terreno fertile nei tratti opachi della Storia: Andreotti e *Il Divo* si fermano all'inizio degli anni Novanta passando il testimone a Berlusconi e a *Loro* (2018).

⁹ Cfr. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1896.

¹⁰ P. SORRENTINO, *Il Divo* (DVD), Medusa, 2018, 70'.

¹¹ Cfr. A. MARLOW-MANN, *Beyond (Post-) Realism. A Response to Millicent Marcus*, in «The Italianist», n. 30, p. 266.

¹² SORRENTINO, *Il Divo* (DVD), cit., 10'-13', 74'.

¹³ Cfr. D. HOLDAWAY, *Da fatti realmente accaduti. Performing History in contemporary italian cinema*, in «New Readings», n. 11, pp. 31-33.

Diversa e, per certi versi, più complessa è la pista della «rappresentanza». Le difficoltà di quest'ultima non riguardano quello che la nozione definisce ma soprattutto ciò che essa implica. Di fatto, la «rappresentanza» sembra aggiungere poco rispetto a quanto osservavamo in partenza, poiché non è altro che la condensazione di «tutte le esigenze e di tutte le aporie»¹⁴ legate al lavoro storiografico e all'«ambizione» dello storico di dire la verità sul passato¹⁵ con tutte le complessità che quest'operazione comporta. Tuttavia, l'aspetto più interessante della nozione in questione si trova forse al limite delle proprie possibilità, ossia quando la «rappresentanza» come categoria della conoscenza sfiora la sfera ontologica. Al confine con l'ontologia, Ricœur mette in evidenza un punto fondamentale tanto per il lavoro dello storico quanto per quello dell'artista. Possiamo riassumerlo come segue: se è vero che la scrittura del passato possiede un primo referente che linguisticamente si chiama «*n'être plus* (non essere più)», ci accorgiamo che lo stesso termine ne possiede un secondo che è quello dell'«*avoir été* (essere stato)», come se il momento trascorso possedesse tanto un'assenza al presente quanto un'esistenza al passato¹⁶. Al confine tra «un'epistemologia della storia e un'ontologia dell'essere-al-mondo»¹⁷, la «rappresentanza» diventa necessaria a rammentare che il tempo anteriore non possiede soltanto il carattere della «scomparsa» ma anche quello dell'esistenza, seppure esclusivamente al passato. Al contempo, però, abbiamo visto che il «riconoscimento» agisce sui limiti di questa stessa «asserzione» riferita al momento trascorso, compiendo una nuova azione attuale. Di fatto, prendendo in considerazione entrambe le nozioni, il compito dello storico si rivela un'attività che possiede una temporalità propria non più limitata a una successione cronologica. Questa particolarità è dovuta al fatto che egli percorre il passato in un movimento che smuove il tempo, senza che la scossa impressa si traduca nel rivivere il tempo trascorso al presente. L'esistenza del momento accaduto rimane al passato, mentre la fase anteriore si attualizza, animata da un gesto di ripresa. Così, studiando l'istante avvenuto, è il presente a cambiare in prima persona, a patto che in quest'ultimo il passato rimanga attivo.

Con la strada spianata da Ricœur, la storiografia tende verso la pratica discorsiva riprendendo la riflessione che la contemporaneità fa per studiare l'anteriorità, considerando le ripercussioni di quest'ultima su una

¹⁴ RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit. p. 396.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 517-519.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 404-405.

¹⁷ *Ivi*, p. 405.

linea temporale in cambiamento. È come se la Storia lasciasse spazio a un interesse nei confronti delle modalità di indagine sul passato, a scapito del passato come segreto da svelare. In questa maniera agisce anche l'opera dell'artista, talvolta con più disinvoltura e prendendo più rischi rispetto al rigore accademico che guida lo storico. *Il Divo* di Sorrentino ci offre un esempio significativo in tal senso: uno sguardo verso il passato come una lettura presente, nonché una scrittura con i mezzi che le sono propri.

2. *La rete e la nominazione*

Nelle sequenze filmiche, una serie di aspetti agisce nella relazione che il presente filmico stabilisce con la Storia. Ci soffermeremo sui seguenti: la formazione di una rete di contatto attraverso la nominazione, il movimento della rete rispetto alle coordinate musicali e la precarietà della condizione divina.

La nominazione è un fenomeno che si declina secondo diverse modalità. L'idea di base è quella di specificare il quando, il dove ed il chi. Così, sin dall'inizio, lo schermo accoglie varie didascalie che danno il contesto della vicenda: il personaggio di Andreotti, i suoi soprannomi, gli anni passati al potere, gli anni di piombo, il rapimento Moro, l'omicidio Falcone fino ad arrivare al Maxi Processo. Ora, oltre alla localizzazione spazio-temporale, esiste un raggio di nominazione altrettanto specifico, che è quello del chi. La macchina da presa attraversa spazi e momenti distinti per farci vedere la morte degli uomini influenti, nonché possibili minacce per il potere: Roberto Calvi, Michele Sindona, Mino Pecorelli, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Giorgio Ambrosoli, Aldo Moro e Giovanni Falcone¹⁸. Da un lato, sparse in tempi diversi e avvenute in contesti poco chiari (nonché in luoghi isolati), le morti vengono riunite dallo stesso movimento della telecamera: una serie di micro-sequenze le mette in scena racchiudendole nella durata di un brano musicale come in un videoclip. Dall'altro, un movimento più lento raduna i mandanti tutti nello stesso luogo emblematico alla luce del sole. Inquadrature e carrellate in slow-motion ci presentano l'entourage di Andreotti dando il nome e il soprannome di ciascun politico: Paolo Cirino Pomicino, Franco Evangelisti, Giuseppe Ciarrapico, Vittorio Sbardella, Fiorenzo Angelini. Tutti insieme formano «la corrente andreottiana della Democrazia Cristiana», dice una didascalia¹⁹.

¹⁸ SORRENTINO, *Il Divo* (DVD), cit., 3'-5'.

¹⁹ *Ivi*, 12'.

Tuttavia, quello che succede con la nominazione umana è un po' diverso da quello che accade con la nominazione spazio-temporale. Perché, quando i nomi sono quelli degli uomini, allora il raggio che li tiene insieme finisce per dar vita ad una rete. Quello che fa Sorrentino ne *Il Divo* è creare una rete in espansione che genera gradualmente un campo di interconnessioni. A sua volta, le interconnessioni permettono la presentazione del giudizio dell'autore che si traduce nell'elucidazione di una situazione di collusione tra politica e mafia. Di fatto, se è vero ed evidente che *Il Divo* dà una lettura assertiva degli eventi storici che presenta, allora il momento del giudizio di cui la macchina da presa si fa portavoce passa necessariamente attraverso una rete nominale. Così, i nominabili – politici, mafiosi e giornalisti, vittime come carnefici – vengono inseriti in una successione di sequenze che costruiscono relazioni di vario tipo: complicità tra potere politico mafia, antagonismo tra giornalismo di inchiesta e politica-mafia, collaborazione tra mafiosi pentiti e rappresentanti istituzionali. Sorrentino organizza due aspetti ambivalenti allo stesso tempo: da un alto, dei nuclei di potere interagiscono nascondendosi, dall'altro la telecamera fa di tutto per mostrare ciò che sfugge allo sguardo dello storico²⁰. Rifiutando di relegare il passato in immagini fuori campo e integrando tutte le esagerazioni nello spazio visivo, l'immagine lavora sul proprio eccesso, donde la compatibilità naturale tra lo stile di Sorrentino e la vicenda andreottiana. Una sequenza primordiale del film presenta questa ambivalenza: i pentiti parlano di ciò che nessuno ha mai potuto osservare e la storia che emerge poco per volta dalle loro parole dispiega la rete in tutte le sue diramazioni²¹. La varietà confusionaria degli eventi presentatici è contenuta in un unico blocco la cui coerenza interna rende udibile il tono accusatorio del film, ossia la definizione di una vera e propria collusione dei poteri. In una scena precedente, un giornalista aveva chiesto ad Andreotti se tutte queste «coincidenze» fossero un caso e il politico aveva risposto di non credere nel caso ma nella «volontà di Dio»²².

²⁰ In maniera simile, Antonello evidenzia l'ambivalenza tra la strategia politica andreottiana di «neutralizzazione della realtà storica» e la posterità del giudizio a cui Sorrentino espone la figura di Andreotti. Cfr. P. ANTONELLO, *The ambiguity of realism and its posts. A response to Millicent Marcus*, in «The Italianist», n. 30, pp 259-260.

²¹ SORRENTINO, *Il Divo* (DVD), cit., 65'.

²² *Ivi*, 58'.

3. *Le coordinate musicali*

Contemporaneamente all'apparizione di un intreccio in grado di rendere udibile l'accusa, constatiamo un'altra tipologia di costruzione prettamente sonora. In maniera simile alle altre opere di Sorrentino, la vicenda filmica de *Il divo* è strutturata da vere e proprie coordinate musicali: il coro, gli strumenti a fiato, il tamburo e il violino. Il coro dell'inizio è tipico della condizione divina dei personaggi di Sorrentino. Dai fiati, invece, passa la musica cortigiana con la presentazione del settimo governo Andreotti mentre, durante la festa organizzata per l'occasione, un rullo di tamburi trasforma l'evento mondano in un miscuglio tra un carnevale e uno stadio di calcio. Quanto al violino, esso precede la morte di Salvo Lima, braccio destro di Andreotti ucciso dai mafiosi dopo una messa in discussione del patto DC-mafia, seguendo l'approccio del film. Una strada è percorsa da ogni coordinata come se ogni componente fungesse da segno evocativo: il violino presagio di morte, il flauto e la musica cortigiana significanti del potere reale andreottiano. Con una corrispondenza dei segni si arriverebbe a questo risultato. Tuttavia, la questione è più complessa della visione prettamente semiotica, poiché, in realtà, non abbiamo semplicemente un'evocazione segnica ma una vera e propria successione musicale, sicché osserviamo che le coordinate si muovono e si dirigono verso una polarità che le riprende e le agita insieme. Pertanto, constatiamo che con la formazione della rete e l'esplicitazione della collusione le coordinate musicali tendono verso un polo composto da due tracce: la danza macabra e la musica elettronica. Nella prima, ascoltiamo letteralmente la *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns: tutte le tracce si mischiano in una composizione che coinvolge tanto la cadenza del violino quanto gli acuti del flauto, tanto la morte quanto il movimento collettivo della festa. Piuttosto che presentarsi come termine sintetico, la danza macabra fa circolare le coordinate sonore del film facendole sfociare in un'altra sfera musicale, donde il fondo strumentale elettronico che interviene sempre più frequentemente verso la fine. A sua volta, il polo tenebroso costituito specularmente dalla danza macabra e dal fondo elettronico conduce verso un supplemento inatteso che è quello della melodia pop-folk o del singolo di successo: musica pop dopo il bacio tra Andreotti e Riina, *I migliori anni della nostra vita* di Renato Zero in televisione con i coniugi Andreotti che si tengono per mano. Pertanto, quello che vediamo nascere non è un movimento orientato ma una percorribilità variabile, non tanto un risultato ma una serie improbabile: da quattro coordinate separabili passiamo ad un polo tenebroso fino ad arrivare a un supplemento di leggerezza.

4. Precarietà divina

Cos'è questa leggerezza finale? È forse parodica? Probabilmente in parte lo è. Ma, soprattutto, la leggerezza musicale risponde a uno sforzo di umanizzazione. È curioso notare che chi viene umanizzato in Sorrentino sono proprio le creature divine di cui abbiamo due figure fondamentali: l'intercessore spirituale che dubita della propria fede e l'uomo di potere sottomesso a Dio ma, in realtà, superiore a quest'ultimo. Di questi due personaggi, il primo è Lenny Belardo, il papa fittizio di *The Young Pope*, il secondo è Giulio Andreotti di cui ricorderemo questa battuta: in chiesa c'è chi parla a Dio, Andreotti parla ai preti «perché i preti votano, Dio no»²³. Che cos'è una divinità in Sorrentino? È una creatura doppia, tanto diabolica quanto angelica, tanto un bastardo quanto un benefattore. In questo senso Andreotti è emblematico: dona la pasta ai più poveri, confessa e assolve la moglie dell'ambasciatore, e conserva in ogni azione lo spirito cinico del politico spietato. Il problema de *Il Divo* è che Andreotti è una divinità. C'è una scena un po' frammentaria nel film dove il protagonista fa un monologo spiegando il suo mandato divino, confessando di fare il male unicamente per garantire il bene²⁴, coniugando un progetto machiavellico a un progetto ultraterreno.

A questo punto, entra in scena l'umanizzazione. Lungi dall'essere un cammino di redenzione, l'umanizzazione si verifica quando le creature divine sono colte in un momento di crisi profonda. Che sia Andreotti o Lenny Belardo, non siamo dinanzi a uomini che tendono verso l'ultraterreno ma a degli dei che in conflitto con sé stessi. Le figure sorrentiniane sono già divine, il che spiega perché la loro parola tende verso l'aforisma, sicché in Sorrentino non è tanto la decadenza a coinvolgere gli umani ma, piuttosto, il dubbio umano a turbare gli dei. È per questo che, tutto quello che resta loro è la forza insufficiente della battuta pronta, disciplina di cui Andreotti eccelle. L'aforisma e la frase fatta non sono il declino del linguaggio umano ma tutto quello che resta a degli dei alle prese con un processo di umanizzazione. È un divino e allo stesso tempo il suo contrario, ossia il divino come condizione precaria. Per quanto cinico e perfido, pur accusandolo dell'omicidio Moro, è anche vero che l'Andreotti de *Il Divo* vive con nel rimorso sognando Moro a occhi chiusi come a occhi aperti. Notiamo, allora, che in un film dal tono accusatorio la condizione divina non eleva al cielo un Andreotti già onnipotente ma lo fa traballare

²³ *Ivi*, 9'.

²⁴ *Ivi*, 76'.

dall'alto del suo potere. Se la rete assertiva riuniva i punti sparpagliati dando loro una coerenza interna, il divino ci presenta la faccia opaca e conflittuale. Senza controbilanciare l'accusa, la condizione celeste è il turbamento coestensivo al giudizio.

Conclusione

All'inizio del nostro studio abbiamo osservato come il lavoro del recupero della Storia fosse essenzialmente un'operazione attuale. Leggendo la riflessione di Ricœur, abbiamo visto il presente come quella temporalità in grado di smuovere il passato rinnovando il proprio rapporto con esso, allontanando l'idea secondo cui il tempo trascorso appare semplicemente come lettura soggettiva in un'opera come *Il Divo*.

La complessità nonché la giustezza del lungometraggio di Sorrentino è quella di essere un film problematico più di quanto non sembri. Riprendendo quanto osservato rispetto alle componenti visive e sonore dell'immagine sorrentiniana, possiamo concludere dicendo che quello che emerge ne *Il Divo* non è tanto la risoluzione del passato andreottiano ma la compresenza dei due aspetti di chiarezza e conflitto.

Ne *Il Divo* si fa strada l'idea secondo cui una lettura storica non può passare dall'asserzione senza sfociare nel proprio eccesso. Pertanto, Sorrentino ci offre una testimonianza di come una visione del passato che non necessiti di allontanarsi dalla finzione per raggiungere la realtà poiché sono proprio gli artifici della macchina da presa a determinare direttamente un nuovo rapporto tra il presente e la Storia.