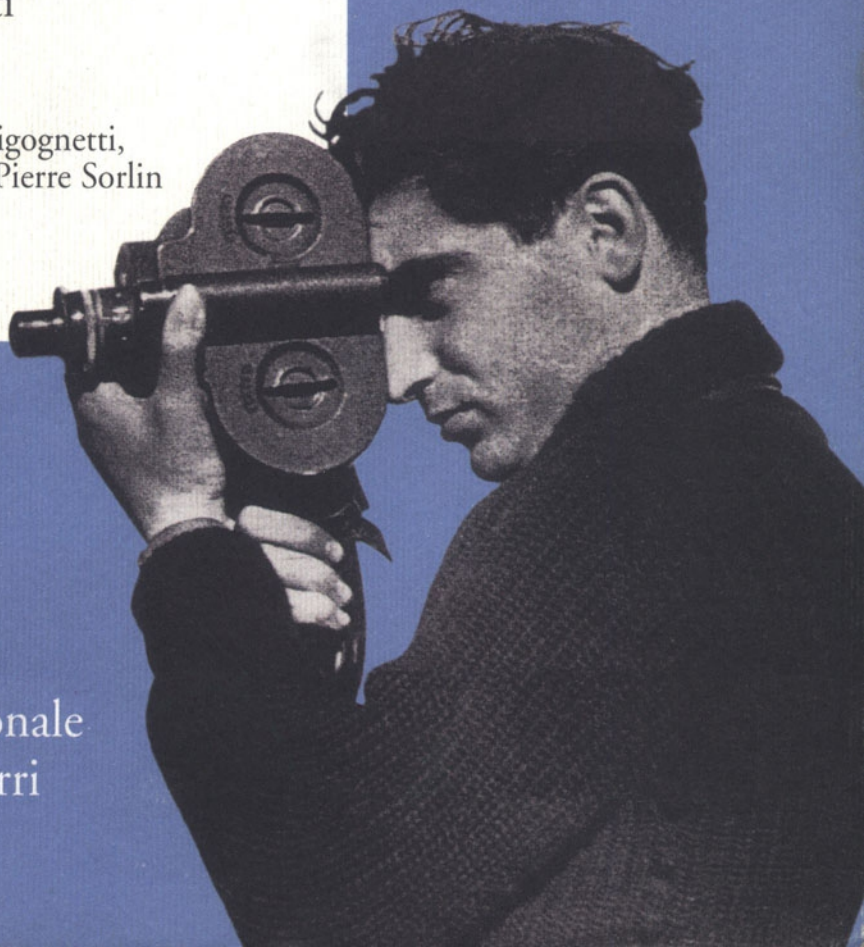


# La storia in televisione

Storici e registi  
a confronto

*a cura di* Luisa Cigognetti,  
Lorenza Servetti, Pierre Sorlin



T O  
PARRI

E C A

Istituto regionale  
Ferruccio Parri

Marsilio

Ricerche

in televisione

svolti e letti  
a confronto

di  
Luisa Casarini,  
Luciana Servadei, Piero Serra

Edizione integrale  
Francesco Pizzi

Marsilio



U - 3.74

# La storia in televisione

Storici e registi  
a confronto

*a cura di* Luisa Cigognetti,  
Lorenza Servetti, Pierre Sorlin

D45774  
Inventario N

Istituto regionale  
Ferruccio Parri

Marsilio



Istituto regionale Ferruccio Parri di Bologna  
*in collaborazione con*  
Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali  
della Regione Emilia-Romagna  
RAI educational  
Università di Bologna,  
Dipartimento di Musica e Spettacolo

© 2001 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: aprile 2001

ISBN 88-317-7708-4

[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)



## INDICE

- 7 Presentazione  
*di Luca Alessandrini*
- 13 Introduzione  
*di Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin*
- 25 Storia e immagini in movimento: alcune questioni  
*di Lorenza Servetti*

### DALLA PARTE DELLO STORICO

- 33 Siamo obbligati a confrontarci con le immagini?  
*di Luigi Ganapini*
- 39 Il punto di vista dello storico  
*di Guido Crainz*
- 49 Il consulente storico  
*di Pietro Cavallo*

### DALLA PARTE DELLA TELEVISIONE

- 55 *La storia siamo noi*  
*di Piero De Gennaro*
- 59 Storia in tv e tv come storia  
*di Sergio De Santis*

INDICE

NON È LA STESSA STORIA...  
DUE MODI DI USARE LE IMMAGINI

- 73 *La guerra civile spagnola*  
*di Maurizio Cascavilla*

UN REPORTER ITALIANO IN SPAGNA:  
LAMBERTI SORRENTINO.  
BILBAO, GIUGNO 1937

- 89 *Come si filma una guerra?*  
*di Luisa Cigognetti e Pierre Sorlin*

LUCA ALESSANDRINI

## PRESENTAZIONE

La discussione che qui presentiamo è la diretta conseguenza dell'impegno dell'Istituto Parri nella organizzazione, con l'Istituto regionale per i Beni Culturali, della mostra *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)* aperta a Bologna dall'11 dicembre 1999 al 13 febbraio 2000. Le ricerche svolte per la realizzazione della mostra, e la raccolta di materiali documentari hanno dato luogo ad una intensa stagione di riflessione, in particolare in materia di immagini in movimento. La giornata di studio, i cui esiti pubblichiamo, ne è l'ultimo, almeno temporaneamente, passaggio e costituisce la fissazione di alcuni punti di una cospicua discussione.

Non si tratta, tuttavia, soltanto della risposta ad un impulso occasionato dal dibattito aperto con la preparazione della mostra *Immagini nemiche*. La mostra stessa è stata ideata nell'ambito di un percorso più lungo, intrapreso dall'Istituto Parri che, da oltre un quarto di secolo, si è posto la questione ed opera in materia di rapporto tra immagini in movimento e storia. È un percorso che data dal 1972, quando Gian Paolo Bernagozzi fondò l'attuale Sezione audiovisivi, allora denominata Cinefototeca – la scelta stessa del termine ed il suo mutare negli anni indicano significativamente una trasformazione nell'approccio, negli studi e nel servizio culturale prodotto. Numerose sono state le tappe, le ricerche effettuate e le rassegne presentate, i film realizzati e i convegni promossi, fino al recupero di patrimoni archivistici o ai corsi di aggiornamento per insegnanti.

L'attività della Sezione audiovisivi dell'Istituto Parri non deve

essere documentata qui nei suoi diversi aspetti – oggi è sufficiente qualche «clic» in internet – mentre è utile riferirsi alla più recente stagione di studi, che ha caratterizzato l'impegno degli ultimi tre anni con una specifica attenzione al rapporto tra storia ed uso delle immagini in movimento. Questa fase è stata scandita da alcuni passaggi di rilievo, il primo dei quali doveva giungere alla definizione dei contorni del problema, delle principali questioni aperte e dei diversi ambiti nei quali il rapporto tra storia e cinema e televisione si manifesta. Si è cominciato, dunque, con il convegno *La storia con le immagini: scriverla e raccontarla*, tenutosi a Bologna nei giorni 2-3 dicembre 1997 in collaborazione con lo IAMHIST, l'International Association for Media and History. Le due giornate di lavoro furono intensamente dedicate ad esplicitare i diversi singoli aspetti del tema generale, in una rassegna di opinioni ed in una lunga serie di interventi di storici, cineasti, registi televisivi. L'anno successivo, il 5 dicembre 1998, è stato approfondito e sviluppato uno dei temi emersi, le fonti televisive e gli archivi nei quali sono conservate. L'appuntamento è consistito in un confronto, preliminarmente accuratamente preparato, tra due realtà diverse che non sempre si incontrano con facilità, gli archivi televisivi e gli storici. Il mondo degli archivi era rappresentato da alcuni archivi televisivi di quattro nazioni europee, invitati ad esporre i propri particolari problemi di conservazione, di inventariazione, di accesso al pubblico degli studiosi. Essi erano l'archivio francese INA Dépôt Légal de la Radio Télévision, l'inglese BFI National Film & Television Archive, l'archivio della rete televisiva tedesca ZDF, l'italiano Teche RAI. Gli storici erano stati scelti tra coloro che già hanno maturato esperienze di ricerca con immagini in movimento di archivi. La discussione, pubblicata per i tipi di Marsilio, si è sviluppata lungo due assi, relativi l'uno alla natura e ai problemi dei singoli soggetti presenti, l'altro al rapporto tra storiografia e fonti audiovisive. La dialettica tra i due principali soggetti coinvolti emergeva ineludibile ma finalmente esplicitata: gli archivi, il cui primo problema di funzionamento è prosaicamente ma necessariamente il costo, e che pertanto sono principalmente repertori di materiali per nuove produzioni; gli storici impegnati dalla riflessione sul significato di una storia «fatta» con gli audiovisivi, ma al tempo stesso lacerati dalle difficoltà e dai costi della ricerca negli archivi televisivi.

Quest'ultimo aspetto, enunciato nel 1998 dagli storici presenti al confronto con gli archivi televisivi, è stato sviluppato nell'incontro



i cui esiti qui pubblichiamo. Se il rapporto tra televisione e storia era stato trattato nel precedente appuntamento per ciò che concerne il reperimento e l'utilizzo del documento audiovisivo, qui si è affrontato il tema della storia e le immagini in movimento attraverso il confronto tra registi televisivi e storici. L'intenzione dichiarata sulla quale è stata costruita la giornata di lavoro consisteva nel porre di fronte le due «categorie» professionali, nella consapevolezza e nel rispetto del carattere composito e delle differenze interne di ognuno dei due gruppi, per misurare le rispettive risposte in questa particolare stagione storiografica, per ciò che riguarda l'attività degli storici in relazione alle fonti audiovisive, ed in questa particolare stagione televisiva, per ciò che concerne la produzione dei programmi televisivi a carattere storico.

Il tema non è di interesse contingente per l'Istituto Parri, il richiamo di due precedenti tappe valga a testimoniare lo spessore ed il respiro strategico dell'attenzione coltivata per questa materia. La prima fu il convegno *Giovani, storia e vita quotidiana*, organizzato dall'Istituto Parri nel 1983. Era parte integrante dei lavori una densa rassegna di una moltitudine di film di giovani registi, dalla quale emergeva il problema sostanziale della autorappresentazione, in una fase che cominciava ad esser definita, da parte di qualcuno, con una espressione in seguito divenuta piuttosto usuale, come fine della storia. La fine delle grandi ideologie, delle grandi prospettive di cambiamento – che non data certo dalla caduta del muro di Berlino anche se questo ne fu il più facile simbolo – era nell'aria, e se ne potevano cogliere i tratti nella autorappresentazione che quei giovani proponevano, in relazione alla loro propria identità e al rapporto col passato. In quell'occasione, *trait d'union* tra il convegno e la rassegna, anche materialmente quinta che definiva lo spazio degli spostamenti del pubblico, dei registi e degli studiosi dall'una all'altra sede, *Memorie magnetiche* di Luisa Cigognetti, Francesco Conversano e Nene Grignaffini, si poneva il problema di rintracciare le immagini forti che avevano strutturato la memoria – visiva e sonora, ma non solo – della generazione giovane all'inizio degli anni ottanta, che era stata, più che accompagnata, alimentata da tali immagini nel proprio crescere. Pochi mesi dopo, il decimo congresso dello IAMHIST a Imola poneva il problema del film come fonte per la storia e di come scrivere la storia con il linguaggio audiovisivo.

La seconda tappa di questo percorso che intendo citare è rap-

presentata dalle produzioni dell'Istituto Parri degli anni 1986-1987-1988. Quella felice stagione produttiva fu aperta dal film *Val più la pratica della grammatica? Avventure di un piccolo imprenditore bolognese*, risultato particolarmente significativo, che poneva il problema di «come raccontare la storia con le immagini» (efficace formulazione di Luisa Cigognetti), ovvero affrontava un interrogativo, e suggeriva una solida risposta: se un film possa essere elemento di una strutturata spiegazione storica, se possa divenire espressione di un modello interpretativo. La raccolta di una serie di interviste e di materiali relativi al cosiddetto modello emiliano era frutto di una ricerca in anni in cui il modello emiliano era ancora in auge. Tra i vari materiali domina la figura di un piccolo imprenditore intervistato e divenuto il protagonista per la forza della espressione delle sue memorie filmate, testimonianza della realtà di un passato ormai remoto, ma anche fondamento di un presente vivo e operante. L'intervistato mostrava una memoria attiva, quasi fosse ancora uno strumento utile per procedere nel proprio lavoro, nella propria vita. Seguirono altre produzioni nei due anni successivi, tese a dimostrare le possibilità offerte dal modello, relative ad altre ricerche. Tuttavia, quella stagione non fornì una risposta alla distanza tra i film a carattere storico prodotti da studiosi e quelli prodotti da registi televisivi. I prodotti degli storici, nonostante la loro indubbia qualità, ed anche la loro non infrequente capacità di fascinazione, pare non abbiano la possibilità di essere immessi nei normali circuiti televisivi. Il lavoro che qui presentiamo intende riaprire tale questione, nel confronto diretto tra storici e registi.

In tempi recenti, nel nostro paese, uno dei momenti in cui il confronto tra storici e registi è stato più aspro, nonché più denso di problemi ineludibili e sempre presenti, è costituito certamente dalla primavera 1994, quando una fortunata serie televisiva, *Combat Film*, proponeva documenti visivi sulla seconda guerra mondiale e sulla resistenza in Italia. Ciò avveniva nel pieno del triennio delle celebrazioni per il cinquantesimo anniversario della guerra di liberazione e, nel teatro della guerra, della campagna d'Italia, nonché nel contesto del neo eletto governo Berlusconi, il primo governo italiano di centro destra che accoglieva al proprio interno una forza politica che non rinnegava di discendere dall'esperienza storica fascista della Repubblica sociale italiana. In clima, dunque, di una certa effervescenza politica e di una particolare sensibilità verso la

memoria resistenziale, si inserì una serie televisiva che fece sobbalzare gli storici: i documenti presentati erano decontestualizzati, la fonte veniva esposta e non presentata, priva di ogni riferimento di contesto. All'obiezione degli storici, fu opposta la considerazione dell'oggettività del documento proposto. Tuttavia, molti erano mossi all'inquietudine circa il significato complessivo dell'operazione. I singoli spezzoni potevano rappresentare come vittima chi era stato storicamente nel ruolo del carnefice. Un caso famoso occupò parecchio spazio polemico sui quotidiani, il filmato della fucilazione di un fascista, di una persona collocata storicamente dalla parte delle ideologie e dei regimi che avevano voluto la guerra e lo sterminio, trasformava il condannato, per gli occhi dello spettatore, nella semplice vittima di una esecuzione capitale, ottenendo l'effetto di proporre un ribaltamento dell'interpretazione storica complessiva della seconda guerra mondiale e delle resistenze europee.

La vicenda ebbe un seguito, con la proposta al pubblico di una sorta di trasmissione di riparazione, nella forma di un dibattito con uno storico di professione, specialista della materia, Claudio Pavone. Tuttavia, il dibattito propose stilemi tradizionali – e in quanto tali assolutamente poco attraenti ed efficaci –, la domanda e la risposta dell'esperto. Dall'altra parte, in quelle stesse settimane il tentativo di registi televisivi di introdurre la visione dei documenti filmati con alcune spiegazioni a proposito delle circostanze di produzione delle immagini presentate e delle circostanze storiche nelle quali erano state girate, manifestò il problema del mancato professionismo specifico. Tali spiegazioni preliminari furono oggetto di critica per la loro incompletezza o incapacità di sintesi. Lo storico, presentato come esperto da intervistare, era risultato altrettanto inefficace che il regista che si presentava come storico nello svolgimento della funzione di contestualizzare una fonte.

Tale è la domanda che pose il già ricordato incontro del 1997: si può essere storici e registi ad un tempo? Le due figure come possono convivere? Di qui si è tentato di ripartire. Gli storici rivendicano la legittima competenza in materia di selezione delle fonti, ma – con le dovute e qui presenti eccezioni – scontano il limite di non sapere necessariamente maneggiare tali fonti, né di sapere dove e come reperirle.

Occorre dunque, alla luce dei problemi proposti da queste fonti particolari, come per tutte le fonti, definire il nesso tra euristica ed ermeneutica. Non può esservi dubbio sul fatto che, a fianco di

ormai numerosi casi, la televisione non è programmaticamente entrata tra le fonti comunemente utilizzate dagli storici e dall'università. Pare sia ancora considerata come un elemento accessorio, non come una componente del mondo attuale, tanto che fino a poco fa le immagini in movimento venivano definite «fonti di nuovo tipo», denunciando non certo la recente invenzione del film, ormai giunto oltre il secolo di vita, quanto la propria troppo recente considerazione del film come fonte per la storia. Conseguentemente, è stata tanto più lontana la prospettiva di una diffusa ricerca del film come strumento di costruzione o di restituzione di una interpretazione storica.

Un secondo aspetto che negli ultimi anni ripropone il problema del rapporto tra storia e immagini in movimento è rappresentato dall'esplosione, dalla metà degli anni novanta, della presenza sul mercato di videocassette a carattere storico. Mentre fino a poco prima era necessaria una adeguata ricerca per poterne prendere visione, da cinque anni a questa parte una grande quantità di materiale documentario è rapidissimamente reperibile a basso costo, nelle edicole. Ciò non può non proporre un mutamento radicale. Lo storico che lavora con le fonti audiovisive non è più il custode di uno specifico rapporto con un particolare tipo di fonte, ne viene scavalcato il diritto, legittimamente rivendicato, di selezione e contestualizzazione delle fonti. Il pubblico ha direttamente accesso alle fonti e ne ha già preso direttamente visione quando entra in rapporto con lo storico. Il problema che si pone pertiene al tema della divulgazione, e riguarda tutti, gli storici e i produttori di film.

LUISA CIGOGNETTI, LORENZA SERVETTI, PIERRE SORLIN

## INTRODUZIONE

### STORICI E REGISTI: UN CONFLITTO INSANABILE?

Gli storici o, per essere più precisi, coloro che, per professione, dovrebbero proporre una versione aggiornata e complessiva del passato – ricercatori, archivisti o insegnanti – non vivono in buona armonia con la televisione: hanno l'impressione, da un lato, che il piccolo schermo offra versioni della storia poco affidabili, a volte inaccettabili; dall'altro, che il mondo della televisione li respinga. La scuola ha dovuto comunque fare i conti con questo mezzo di comunicazione, che ormai fa parte della vita degli studenti, ai quali fornisce divertimento, informazione, e rappresenta in qualche modo anche una forma d'insegnamento. E la tv, da parte sua, ha contribuito, con nuove reti, come RAI educational, con canali tematici in stream e con programmi specifici, a procurare agli insegnanti un materiale visivo ampio, di facile accesso e corrispondente ai loro bisogni<sup>1</sup>. L'università, invece, resiste e, in generale, è refrattaria ad adottare, nella pratica didattica, l'uso dell'audiovisivo: il lavoro universitario, oggi come ieri, è basato per lo più sul testo scritto e, tranne che nei corsi di storia del cinema o di storia dell'arte, non si avvale abitualmente, se non con qualche eccezione, di documenti iconografici e dell'analisi di spezzoni audiovisivi o radiofonici. E così si rischia di giungere al paradosso che, mentre il ventesimo secolo rimarrà, nel futuro, come il secolo

<sup>1</sup> RAI educational ha creato, proprio per le scuole, il servizio *Mosaico*, al quale gli insegnanti possono accedere via internet e chiedere la programmazione – via stream – di moduli didattici scelti tra circa 1000 titoli.



del cinema e della televisione, pochissime tesi di storia sono dedicate all'argomento: sono i dipartimenti di sociologia, antropologia, linguistica, spettacolo o comunicazione, non quelli di storia, che si sono impadroniti dell'immagine in movimento e che ne studiano l'evoluzione storica.

Un conflitto insanabile, dunque, tra ricerca universitaria, o, più in generale, tra storici e televisione?

Per discutere tale tema e avanzare proposte, la Sezione audiovisivi dell'Istituto Parri di Bologna, che lavora da quasi trent'anni sul materiale fotografico, cinematografico e televisivo, e collabora con insegnanti di scuola media ed universitari, ha organizzato, il 31 marzo 2000, una giornata di studi su: *La storia in televisione*, per mettere a confronto chi organizza il palinsesto televisivo, direttori di programmazione, produttori e registi, con quegli storici che, riconoscendo come il materiale visivo condiziona, in gran parte, la conoscenza del Novecento, avvertono l'urgenza di un approccio metodologico corretto a questa fonte.

Per questo confronto è stato preso «a prestito» un momento della storia del Novecento, la guerra civile spagnola (1936-1939), come modello pratico, terreno di prova, sul quale storici e registi hanno potuto confrontarsi, per cogliere anche molte specificità del lavoro dello storico – quando usa le immagini – e del regista – quando usa la storia. In particolare sono analizzati i prodotti televisivi realizzati sul tema rispettivamente dalla RAI e dall'Istituto Parri.

Maurizio Cascavilla, regista, per RAI educational ha realizzato un programma in 15 puntate: *La guerra civile spagnola*, mentre la Sezione audiovisivi dell'Istituto Parri ha prodotto una serie di videomontaggi finalizzati ad una mostra, promossa dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna e dall'Istituto Parri stesso, intitolata *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)*.

#### DALLA PARTE DEGLI STORICI

Considerandosi spesso unici «gestori» del passato, gli storici dimenticano che la storia non è proprietà di nessuno. Ci sono discipline come l'archeologia, l'egittologia, la numismatica, che richiedono una conoscenza storica approfondita e molto avanzata, per potervi accedere. La storia contemporanea, invece, appare

come un bene comune: ciascuno può formarsi la propria idea sulle origini del fascismo, sugli anni di piombo o sui conflitti del Medio-Oriente. Gli specialisti, attenti allo studio della struttura delle società – vale a dire dell'evoluzione tecnica, della demografia, dell'economia, dei sistemi politici – si occupano di questioni difficili, spesso teoriche, che il pubblico di massa, nella stragrande maggioranza, considera astratte. Tra la ricerca scientifica e le aspettative della gente si crea così un vuoto: spetta alla televisione colmare questo gap, come faceva, nell'Ottocento, la letteratura.

Ma il riferimento al passato non si limita, sul piccolo schermo, alle trasmissioni storiche: parlare di quello che è successo in altre epoche è una sorta di riflesso automatico; a proposito di ogni evento sul quale mancano informazioni, di ogni strage che non è ancora stata filmata, i giornalisti evocano, sul fondo di immagini di repertorio, altre stragi, altri eventi più o meno paragonabili a quelli del presente. Non solo l'attualità, ma anche argomenti scientifici sono l'occasione di un viaggio verso il passato. Pensiamo a un tema oggi ricorrente, i cambiamenti del clima, il riscaldamento della terra e l'aumento delle piogge: quando un geochimico analizza i dati che permettono di ricostruire il paleoclima e dimostra come la mitezza dei periodi interglaciali ha favorito il fiorire della civiltà umana, fa una lezione di storia.

Col cinema, le cose erano meno confuse: un documentario su Garibaldi non era una finzione nella quale Garibaldi attraversava casualmente il campo di battaglia; *Il Gattopardo* non si confondeva con *Un Garibaldino al convento*. La televisione, al contrario, mescola i generi e i modi di rivolgersi alla sua audience; salta da un serial a sfondo vagamente storico ad un quiz dove vengono fatte domande sul passato; usa in continuità documenti fattuali e fiction, immaginazione e realtà; sostituisce la successione cronologica, fondamento della storia, con un passato generico, vicino al «c'era una volta» delle fiabe. La nozione di storia in televisione è molto elastica, e lo è perché l'idea stessa di storia, di che cosa è «storico», non è chiarissima. Per una parte importante di pubblico la storia è prima di tutto un periodo remoto; così *Il Conte di Montecristo*, che si svolge in un'epoca indeterminata, senza allusione ad alcun contesto particolare, è storia, perché vestiti e mezzi di trasporto sembrano alludere alla prima metà dell'Ottocento. La storia è anche concepita, sempre nella prospettiva dello spettatore «medio», come la rivelazione di un segreto: chi ha ucciso Kennedy? Infine, il racconto

storico deve parlare di trasgressione, di morte e di sesso, ad esempio della fine di Ciano e degli amori del Duce.

In tutto il mondo, molte reti televisive rispondono a questa domanda di plot e di «storie segrete» che fanno audience. Riferendosi ai canali tematici storici americani, lo storico John Chambers, durante il convegno mondiale di Scienze storiche tenutosi a Oslo nell'agosto del 2000, li ha definiti «reti Hitler», in quanto ormai ciò che trasmettono ha quasi sempre come soggetto la figura del Führer in tutti i suoi aspetti (dalle vicende scabrose ai retroscena sul suo comportamento sessuale<sup>2</sup>) o con la storia del nazismo e della seconda guerra mondiale. Anche in Italia, *La grande storia in prima serata*, la popolare serie trasmessa da RAI 3, si occupa di argomenti o di periodi che possono attrarre il massimo di spettatori e spesso questi periodi sono la seconda guerra mondiale, il nazismo, e ultimamente, i fatti scabrosi del dopoguerra come l'epurazione o le violenze politiche.

In questo senso la televisione adempie ad una delle sue funzioni divertendo un largo pubblico con le sue trasmissioni ripetitive sul fascismo, sul nazismo e sulla seconda guerra mondiale.

Dal canto loro, gli storici, da qualche decennio, hanno fatto un grande sforzo per riflettere sul significato e sugli obiettivi del loro lavoro e sui cambiamenti dell'epistemologia storica. Però non hanno pensato né alle aspettative e alle domande del pubblico di massa, né alle risposte offerte dalle reti televisive. Un minimo d'attenzione a questi problemi consentirebbe non soltanto di evidenziare la variabilità della nozione di storia, ma anche d'interrogarsi sulle risorse di cui la televisione dispone per rispondere alla richiesta di storia dell'audience.

Tentiamo di analizzare gli strumenti che il piccolo schermo usa per rappresentare il passato: la parola, la fiction, i materiali di repertorio, siano fotografie, film o immagini televisive. Nei programmi di storia si usano ripetutamente interviste, testimonianze e dibattiti; tuttavia si diffida degli specialisti, il cui discorso rischia di essere troppo complicato e argomentato. Il pubblico, infatti, non ha né tempo né voglia di sentire lezioni articolate e problematiche: aspetta dati indiscutibili e affermazioni precise che gli studiosi, generalmente, non osano e non possono, per correttezza scientifica,

<sup>2</sup> Il programma *Le donne di Hitler*, trasmesso su un canale storico americano nei primi mesi del 2000, ha avuto un successo strepitoso.



esprimere, ma che la televisione non esita ad enunciare. Al riassunto assertivo dello speaker, il piccolo schermo aggiunge le «storie di vita», i ricordi personali che, invece di proporre una visione generale, un po' teorica, del passato, restituiscono il quotidiano vissuto al livello più elementare.

Gli storici non disprezzano le fonti orali, però pensano che, per servirsene, bisogna studiarne il «retrotterra» e inserire le dichiarazioni del testimone nel contesto della sua esistenza attuale, mettere in atto cioè la critica della fonte necessaria in un approccio scientificamente corretto. Queste preoccupazioni sembrano esageratamente sofisticate alla tv, che taglia le testimonianze, spesso arbitrariamente, per trarne alcuni momenti «caratteristici», divertenti o commoventi.

La fiction, seconda soluzione per evocare la storia in televisione, permette di ricostruire, in maniera coerente e continua, un avvenimento o un'epoca. Sembra dunque relativamente vicina ai testi degli storici che, basandosi sui documenti, tentano di proporre una visione sintetica di un periodo o di una situazione. C'è, però, una differenza fondamentale tra scritto e produzione audiovisiva: quando il testo descrive un agente di storia, diciamo il garibaldino o il partigiano, lo fa in termini astratti e generali, riunendo varie fonti in un unico ritratto. L'immagine, invece, presenta un attore con il suo corpo, con i suoi gesti, con una sua faccia. Una produzione messa in onda dalla BBC 2 nel novembre del 1999, *Warriors* (*Warriors*, guerrieri, è il nome dei carri armati dell'esercito britannico), ci aiuta a distinguere le caratteristiche del prodotto televisivo. Abbiamo scelto questo programma perché la sua durata (cento minuti), la qualità delle riprese e dello scenario, il casting internazionale fanno capire che la BBC intendeva farne un documento esemplare sulla storia recente. Volendo mostrare come il contingente britannico mandato, sotto il patrocinio dell'ONU, per impedire i massacri di civili in Bosnia, non poté far altro che assistere ad una serie di stragi, la rete inglese ha ritenuto che una fiction sarebbe stata più efficace di un reportage nel far capire l'impotenza e la confusione dei soldati. Nella trasmissione, l'attenzione si concentra su una piccola squadra, sui casi personali dei suoi componenti: la rabbia di un capitano umiliato da un serbo senza avere il diritto di rispondere, la cattiva coscienza di un tenente innamorato di una bosniaca, la disperazione di un soldato che non riesce a salvare un bosniaco ricercato dai serbi, creano una forte tensione emotiva, ma non con-

sentono di capire perché l'ONU non sia riuscito a fermare la «pulizia etnica» nella ex-Iugoslavia. La distanza tra un testo scritto che avrebbe spiegato, e una trasmissione televisiva che mostra, è qui manifesta. Trattandosi di storia, le dichiarazioni dei testimoni e la fiction hanno due elementi in comune: mettono a fuoco traiettorie individuali e, insistendo sul particolare, creano forti effetti di drammatizzazione.

Il materiale di repertorio, terzo strumento di ricostruzione storica, sembra meno manipolabile. Il suo valore principale è l'impressione di cambiamento/spostamento temporale che necessariamente dà: pochi anni dopo la registrazione i vestiti, l'arredamento, il traffico stradale sono cambiati. Nella prospettiva che adottiamo per il momento, quella del pubblico di massa, le riprese di ieri sono ideali per creare un'impressione di disorientamento cronologico. Il materiale di repertorio, tenuto negli archivi delle reti televisive, non costa quasi niente. Per di più, piace agli spettatori perché provoca una reazione nostalgica, spingendo gli adulti a intenerirsi quando rivedono le trasmissioni della loro infanzia: le immagini sono autentiche, ma vengono mandate in onda con un obiettivo che non può essere quello degli studiosi.

Guardando trasmissioni nelle quali il materiale originale non è più riconoscibile, visto che le immagini sono state tagliate per conservare soltanto pezzi «ad effetto», sorprendenti, impressionanti o «tipici» di un periodo, gli storici si chiedono perché le televisioni non offrono quasi mai documenti integrali come fa, su RAI educational, il programma *La storia siamo noi...* Tale domanda, abbastanza frequente, dimostra che molti studiosi, abituati allo stretto mercato del libro (basta vendere qualche centinaio di copie per ammortizzare le spese d'edizione), non capiscono, o non vogliono tenere in conto, la logica economica del piccolo schermo. Che siano pubbliche o commerciali, le reti sono imprese che hanno bisogno del denaro dei pubblicitari e, a tale scopo, tentano di sedurre un massimo di ascoltatori: se, una sera, *La grande storia in prima serata* non attrae cinque milioni di persone, non raggiunge il proprio obiettivo. Diventa quindi estremamente ridotto il margine di libertà dei registi, costretti a inventare pretesti per ritornare ancora e ancora sui momenti del passato che continuano ad affascinare l'audience.

La parola «storia» ha due significati: significa evocazione del passato o racconto; e non c'è da stupirsi se, quando apre il suo televisore per divertirsi, lo spettatore confonde le due accezioni.

## DALLA PARTE DEI REGISTI

Se gli storici fanno fatica a confrontarsi e a risolvere i problemi che pone loro la televisione, i registi, d'altra parte, mantengono una relazione troppo superficiale con gli studiosi, che considerano spesso semplici ausiliari e dai quali si aspettano una collaborazione che si limiti a compilazioni di cronologie, identificazione dei partecipanti a un meeting o a un'adunata, scoperta negli archivi di documenti inediti o poco conosciuti, o redazione di commenti alle immagini, senza assolutamente renderli partecipi del lavoro di costruzione del programma. La convinzione che gli storici fanno soltanto scrivere e vedono le riprese filmiche come illustrazione del loro discorso è profondamente radicata negli ambienti televisivi, dove si è invece convinti di sapere perfettamente guardare e individuare, a prima vista, dettagli che altri non sono capaci di vedere.

È vero che decifrare l'immagine richiede una grande attenzione e un corretto approccio, ma la curiosità, l'esperienza, l'abitudine ad analizzare le fotografie o le pellicole non sono il privilegio di nessuno. Senza generalizzare, e pur sapendo che ci sono molte eccezioni, osiamo dire che un piccolo numero di registi si è creato una sorta di monopolio negli archivi televisivi, non vede di buon occhio l'accesso di altri al materiale, considerato quasi appannaggio privato, e relega volontariamente gli storici nella funzione di consulenti.

Ammettiamo pure che ci siano studiosi che non vogliono lavorare alla moviola o che siano talmente felici al solo essere citati nei titoli di testa che non pensano a seguire il montaggio. Però esiste già un nucleo di storici capaci, non solo di «leggere» i film, ma anche di pensare in immagini, di partire dal visivo per concepire una trasmissione storica. Questo, certamente, non modifica la situazione che abbiamo evocato: sono le direzioni delle reti, con la loro preoccupazione dell'audience, che definiscono i palinsesti e optano per il tipo di storia che piace alla maggioranza. Ma ciò che tentiamo di sottolineare è che l'ignoranza nei confronti dell'immagine da parte degli storici, quasi totale vent'anni fa, lo è meno oggi e non lo sarà più entro due o tre decenni.

Gli specialisti non si rendono conto, generalmente, che la loro concezione della storia non è condivisa dal vasto pubblico. Ma, dall'altra parte, i registi si pongono il problema di verificare se le versioni del passato che propongono, e che hanno un chiaro successo, siano superate?

Il racconto storico, per molto tempo dipendente dalla teologia, nella misura in cui doveva dimostrare l'intervento della volontà divina negli affari umani, si è emancipato nel Settecento e ha tentato di rendere conto degli avvenimenti in termini puramente fattuali, basandosi esclusivamente sui documenti. Questa è l'origine del metodo positivista applicato alla scienza storica: niente può essere affermato senza proporre una dimostrazione; solo dalle prove si possono trarre le conclusioni. È quello che fanno anche i programmi televisivi: appoggiandosi all'immagine, che lo spettatore considera assolutamente chiara e indiscutibile, dato che mostra, fa vedere, essi enunciano una verità inequivocabile. Il pubblico desidera una versione chiara e definita del passato, spesso a-problematica e i registi sono pronti a offrirla senza tener conto – non è il loro mestiere – che negli ultimi decenni, gli storici, senza respingere l'esigenza di rigore critico ereditata dal positivismo, hanno posto nuovi problemi metodologici, la cui rilevanza sembra particolarmente evidente quando si parla dell'immagine e della sua interpretazione. Ogni documento è uno sguardo esterno su un evento o una situazione: il testimone racconta – dopo – quello che è accaduto, il fotografo o l'operatore devono avere spazio alle spalle per fare le loro riprese. In altre parole, un documento è un punto di vista particolare, è veritiero (almeno per l'immagine fotografica) ma parziale. Perché, per chi, e come hanno lavorato l'operatore e poi il montatore? Invece di colmare i buchi della documentazione con un discorso unificatore, gli storici prendono in considerazione i silenzi, le lacune, gli errori, le esitazioni per ricostruire non una verità assoluta, ma vari modi di osservare e di capire gli avvenimenti. Un esempio, volontariamente fittizio, può servire a cogliere la differenza tra i due approcci a un momento del passato. Supponiamo che ci si debba occupare degli anni settanta, gli anni di piombo. Per darne una visione complessa la televisione considererebbe, probabilmente, l'Italia politica e sociale dopo il «miracolo», il '68, i movimenti studenteschi e la contestazione, le stragi neofasciste e gli episodi salienti del terrorismo da Moro in poi, l'atteggiamento e la reazione del governo e della popolazione di fronte agli attentati, la fine del terrorismo. Gli storici, invece, partirebbero da una constatazione semplice: molti aspetti del periodo non furono mai filmati; abbiamo una grande quantità di riprese sulla «rivolta» degli studenti o sulle vittime delle stragi, ma niente sulla formazione dei gruppi sovversivi, sulla preparazione e l'esecuzione degli attentati, sulle

inchieste della polizia. Per questi motivi, non si può realizzare un'autentica storia audiovisuale dell'epoca. Eppure il materiale televisivo non è trascurabile; è la televisione che, in un momento particolarmente drammatico, ha creato per il pubblico una rappresentazione molto forte del pericolo che minacciava il paese, tenendo così in sospenso tanto l'opinione italiana quanto quella internazionale. Questo periodo è incomprensibile se non si parte dalle informazioni che la gente ha avuto dal piccolo schermo e dalla radio, dall'immagine di se stessi che i terroristi riuscirono a dare malgrado la censura, dalla frequenza e dalla periodicità delle notizie sull'argomento, dal modo in cui le vittime venivano inquadrare.

## E DOMANI?

Non vogliamo qui criticare la versione del passato che propongono i programmi televisivi, vogliamo solo segnalare che anche gli storici sanno servirsi dell'immagine, anche se la usano poco per «raccontare» la storia. Tuttavia, le ricerche sulla televisione sono molto più complicate del lavoro nelle biblioteche o nelle cineteche; le fonti sono spesso irrimediabili e, quando anche si sa dove si trovano, sono di difficile accesso.

Dal 1998 l'Istituto Parri ha intrapreso un censimento degli archivi televisivi esistenti in Europa<sup>3</sup>, cercando di chiarire e rendere note le condizioni di consultazione nei vari centri e di creare una rete d'informazione tra studiosi interessati alla materia. Nonostante importanti progressi nell'accesso ai cataloghi, in particolare attraverso internet, l'utilizzazione dei programmi televisivi come fonte rimane abbastanza problematica. Le immagini che vengono mandate in onda, e che lo storico è in grado di registrare, sono solo una parte della documentazione disponibile, ma le reti non possono mettere a disposizione degli studiosi tutto il materiale che hanno consultato per una questione di diritti. E così gli storici, autorizzati a vedere i vecchi programmi televisivi, ma non a riprodurli, sembrano condannati a non andare mai oltre il racconto cartaceo, anche quando trattano di documenti visivi.

<sup>3</sup> L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Archivi televisivi e storia contemporanea. Quattro esperienze europee a confronto*, Istituto regionale Ferruccio Parri, Venezia, Marsilio, 1999.

Nell'organizzare l'incontro tra registi e storici, l'Istituto Parri non aveva la pretesa di superare questi ostacoli; sappiamo che, nella situazione attuale, ci vorrebbe una decisione politica per dare alla scuola e all'università un accesso reale al materiale televisivo. L'obiettivo era di confrontare due modi di lavorare colle immagini e di misurare l'ambiguità della nozione, apparentemente chiara, di storia, come prima tappa di un dibattito da rilanciare.

Spetta al lettore giudicare fino a che punto siamo riusciti in questo intento.

In questo volume pubblichiamo gli interventi della giornata di studio del 31 marzo scorso, in cui emergono molte di queste problematiche e che propongono il punto di vista degli storici e dei registi.

Dopo una prima riflessione sulle questioni preliminari di metodologia e di analisi della fonte visiva, presentate da Lorenza Servetti, dell'Istituto Parri, Luigi Ganapini, dell'Università di Bologna, nel suo intervento introduce il punto di vista dello storico che, pur non usando abitualmente fonti visive, ne riconosce il valore documentale e si interroga sulla possibilità – e forse necessità per un futuro assai prossimo – di un loro uso metodologicamente corretto nella pratica didattica e nella ricerca.

Con Pietro Cavallo dell'Università di Salerno, veniamo a conoscenza dell'esperienza concreta e dei problemi metodologici che deve affrontare lo storico chiamato ad essere consulente per un programma storico televisivo, mentre il testo di Guido Crainz, dell'Università di Teramo – che conclude la prima parte del libro –, avanza un'innovativa proposta sul «modo in cui gli storici dovrebbero porsi nel fare documentari storici». L'autore ritiene indispensabile superare il ruolo tradizionale del consulente estraneo alla costruzione del programma, in cui da decenni è stato relegato lo storico, per giungere ad una sua partecipazione in tutte le fasi del lavoro, dalla ricerca alla sceneggiatura, al montaggio, e farlo diventare così coautore, condividendo totalmente la responsabilità del prodotto finale.

Gli interventi raccolti nella seconda sezione affrontano i problemi e le diverse esigenze di chi costruisce programmi di storia per la televisione.

Piero De Gennaro, autore di RAI educational, racconta le tappe che hanno portato alla costruzione del programma *La storia siamo*

*noi...*, che nasce con una chiara finalità didattica e divulgativa. Dalla ricerca dei materiali televisivi e cinematografici d'archivio allo studio dell'impianto narrativo, si evidenzia l'intenzione degli autori di privilegiare la storia sociale, utilizzando come approccio l'inchiesta e di «restituire» al vasto pubblico documenti televisivi spesso inaccessibili.

Sulle problematiche inerenti la specificità del prodotto televisivo di storia, ad un tempo «veicolo» per raccontare il passato e fonte esso stesso per il futuro, si incentra l'intervento di Sergio De Santis, consulente del programma di RAI 3 *La grande storia in prima serata*. Partendo da una domanda di fondo – «cosa offre in concreto la tv e cosa le si può chiedere di offrire?» – l'autore individua nella divulgazione l'obiettivo principale dei programmi televisivi di storia, ed evidenzia le difficoltà e i dubbi riguardo la via più corretta da seguire per raggiungere tale obiettivo.

Infine, nell'ultima parte del volume si affronta l'analisi dell'uso diverso che si può fare delle immagini in movimento su uno stesso evento storico, per costruire prodotti con finalità diverse. Nella giornata di studi questi interventi hanno accompagnato la visione di prodotti televisivi realizzati su un tema unico, che è servito come esempio: la guerra civile spagnola.

Maurizio Cascavilla, regista televisivo di programmi storici, introducendo il programma *La guerra civile spagnola*, da lui curato per RAI educational, definisce ed analizza alcuni elementi fondamentali, per chi fa televisione, nella costruzione di un programma di storia: la chiara individuazione dei ruoli, del regista e dello storico, il metodo della ricerca, i criteri base della costruzione del prodotto storico televisivo. Luisa Cigognetti e Pierre Sorlin, dell'Istituto Parri, presentano, invece, una esperienza completamente diversa di uso delle immagini: il tentativo di riflettere, da storici, attraverso le fonti visive raccolte sulla guerra di Spagna, su che cosa possono dirci e sul rapporto che esiste tra evento e sua rappresentazione, con un'attenzione particolare per il punto di vista del pubblico di allora, a cui i materiali erano rivolti, e per il pubblico di oggi, a cui bisogna raccontare quegli eventi usando quei documenti.

Desideriamo infine ringraziare tutti coloro che ci hanno aiutato ad organizzare questa giornata e in particolare Isabella Fabbri, Gabriella Gallerani e Carlo Tovoli dell'Istituto per i Beni Culturali

della Regione Emilia-Romagna, Wanda Arnotti di RAI educational, Paola Zappaterra dell'ISREBO di Bologna, Claudio Crupi, Fulvia Giovannoni, Claudio Mazzacurati, Marzia Panzini, Roberta Ricci, Roberto Sartini, Dario Pernechele e tutto il personale dell'Istituto Parri.



STORIA E IMMAGINI IN MOVIMENTO:  
ALCUNE QUESTIONI

Questo intervento vuole essere un invito al dibattito su alcune questioni preliminari, che riguardano i criteri per un uso corretto della fonte audiovisiva, gli interrogativi che gli studiosi si pongono nell'analisi e nell'approccio a tali documenti e le modalità di costruzione di video storici. Oggi si discute molto di tali tematiche, sia a livello accademico che negli ambienti televisivi, ma spesso non vi sono adeguate risposte né da parte degli storici né dei registi, mentre l'incontro dei media con la storia, ormai collaudato e sempre maggiormente «praticato», ne richiederebbe una approfondita analisi e ne renderebbe urgente una risoluzione.

Quando a metà circa degli anni ottanta una serie di trasmissioni di successo – anche se non sempre esenti da polemiche – mostrò l'interesse crescente della televisione italiana per la produzione di programmi di storia e l'intensificarsi dei suoi tentativi di sperimentazione in questo genere<sup>1</sup>, chi si occupava del rapporto storia-mass media, come la Sezione audiovisivi dell'Istituto Parri, avvertì l'urgenza di un primo giro d'orizzonte sulle esperienze in corso e di un confronto con coloro che tali programmi producevano<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nel solo 1985 dalla RAI furono prodotti una trentina di prodotti di tipo storico, fra cui il noto *Io e il Duce*, che fu oggetto di molte polemiche.

<sup>2</sup> Nel 1985 l'Istituto Parri, allora Istituto regionale per la storia della resistenza e della guerra di liberazione in Emilia Romagna, organizzò sul tema in questione una giornata di studi con storici ed esponenti RAI. Sull'analisi di tale esperienza e sulla riflessione di cosa è cambiato dagli anni ottanta ad oggi nel rapporto storia-televisione, si veda l'intervento di D. Ellwood in *La storia con le immagini. Atti delle giornate di studio in memoria di Giampaolo Bernagozzi*, a cura dell'Istituto regionale Ferruccio Parri, Bologna 1998, p. 63.

Da allora gli studi e le riflessioni sul tema sono stati per così dire trasversali a tutte le iniziative della Sezione audiovisivi, anche quando non ne costituivano l'aspetto privilegiato. E oggi, a quindici anni di distanza – anni in cui si è intensificata l'offerta di storia in tv e contemporaneamente la ricerca storiografica sul fenomeno si è arricchita di nuove problematiche e analisi metodologiche<sup>3</sup> – sentiamo il bisogno di ridiscutere e mettere sul tappeto questioni ancora aperte e problemi irrisolti; il nostro seminario quindi è totalmente incentrato sul rapporto tra storia e televisione, con un'attenzione particolare ai protagonisti: gli storici e chi produce storia per la televisione.

Già nella giornata di studi su *Archivi televisivi e storia contemporanea* dello scorso anno, alcuni interventi, soprattutto quello di Guido Crainz e quello di Pierre Sorlin, ci avevano stimolato ad una riflessione sulla necessità per tutti, e in particolare per gli storici, di fare i conti con questo medium, non solo perché «con la tv è nata una nuova maniera di percepire il mondo», ma anche perché essa mette in gioco un diverso modo di trasmissione della storia e, di conseguenza, un diverso modo di comprenderla da parte del pubblico<sup>4</sup>.

Due dunque sono le questioni di fondo da tener presenti nella nostra riflessione.

In primo luogo la televisione va considerata ormai una delle fonti principali per scrivere la storia di domani: oggi – è stato giustamente affermato<sup>5</sup> – essa «funziona come memoria per una storia della cultura» e si configura come «un gigantesco archivio storico». E nel ventunesimo secolo nessuno storico potrà studiare un evento senza ricorrere anche a materiali televisivi.

<sup>3</sup> Ricordo fra i testi più importanti, in ordine cronologico: P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991; G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; G. Crainz, A. Farassino, E. Forcella, N. Gallerano, *La Resistenza italiana nei programmi della Rai*, Roma, Rai-ERI, 1996; P. Ortoleva, *Mediastoria*, Parma, Pratiche, 1997; P. Sorlin, *L'immagine e l'evento: l'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999 e *Storia e cinema: dove siamo?*, in *La storia con le immagini*, cit., p. 23. A questi testi rimando per le principali questioni teoriche e metodologiche sul tema *Storia e mass media*.

<sup>4</sup> G. Crainz, *Storici e molteplicità delle fonti*, in L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Archivi televisivi e storia contemporanea. Quattro esperienze europee a confronto*, Istituto regionale Ferruccio Parri, Venezia, Marsilio, 1999, p. 101; P. Sorlin, *La televisione: un altro modo di comprendere la storia*, *ibid.*, p. 67.

<sup>5</sup> J.K. Bleicher, *I miei percorsi all'interno delle biblioteche audiovisive di Babele*, *ibid.*, p. 87; De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, cit., p. 6.

In secondo luogo mai con tanta frequenza come in questi anni vengono prodotti programmi di divulgazione storica. Per l'Italia l'esempio che viene subito alla mente è *La grande storia in prima serata*, in onda su RAI 3, che ottiene da mesi un vasto ascolto. Ma il fenomeno non è solo italiano; spesso altrove, in Europa, si è presentato prima e con maggiore evidenza. La televisione inglese si cimenta in programmi di storia fin dal 1974, con la fortunata serie *World at War*, fino alla più recente *People's Century*, realizzata dalla BBC nel 1997. Il programma, che in 26 puntate affronta la storia del nostro secolo, è stato prodotto per una rete televisiva come BBC 1 rivolta non a studiosi o cultori di storia, ma a un largo pubblico come quello, appunto, della prima serata. Nato da un notevole sforzo produttivo, con grande impiego di mezzi, potrebbe essere preso come esempio di «scommessa» sulla storia in tv. Una scommessa vincente, se si considera il grande successo ottenuto a livello internazionale e l'ampia diffusione (è stato acquistato da varie reti europee e ne sono state prodotte anche cassette per l'home video)<sup>6</sup>.

Tali esperienze e i loro positivi esiti a livello di ascolto dimostrano che esiste una audience per la divulgazione storica. Tuttavia finora, a nostro avviso, non c'è stata una vera occasione di confronto tra le richieste di questo pubblico, i progetti dei registi e di chi produce programmi di storia e gli storici.

D'altra parte, per certi aspetti, la tv offre un servizio anche a «specialisti» della materia, come studenti, insegnanti e storici. Una rete come RAI educational, che produce e manda in onda un programma in 15 puntate come quello di Maurizio Cascavilla *La guerra civile spagnola*, dà agli spettatori la possibilità, prima di tutto di vedere documenti di non facile accesso e reperimento, ma anche di registrarli e riutilizzarli per le proprie ricerche o per lavori didattici in classe. In questo senso un documento così complesso ed una selezione di materiali di repertorio così ampia diventa una opportunità ed un servizio anche per un pubblico specializzato.

Tuttavia nei programmi televisivi di storia raramente è presente un elemento fondamentale per lo storico: la citazione della fonte. Quasi sempre i documenti visivi vengono usati senza indicarne la provenienza, l'anno, la collocazione d'archivio, quegli elementi, cioè, che servono ad identificare la fonte, usuali in un testo scritto.

<sup>6</sup> Si veda l'interessante intervento di C. Whittaker, *La storia del secolo*, in *La storia con le immagini*, cit., p. 69.

È un problema ancora aperto, che abbiamo qui la possibilità di affrontare tenendo presenti le esigenze e le ragioni di entrambe le parti in causa: registi e storici.

Un'altra questione che ci interessa discutere riguarda il prezioso aiuto che la televisione potrebbe fornire a tutti gli studiosi che necessitano di materiali di repertorio di non facile acquisizione. A questo proposito vanno chiamati in causa i responsabili delle reti con una domanda/proposta: quella di una televisione «di servizio», che appronti selezioni di documenti grezzi, con l'indicazione degli elementi di cui parlavamo prima (la provenienza, l'anno di produzione): veri e propri repertori di fonti che potrebbero essere di grande utilità per gli storici e i ricercatori. Un esempio personale della validità di tale servizio: per la ricerca sulle rappresentazioni della guerra civile spagnola curata dall'Istituto Parri per la mostra *Immagini nemiche*, abbiamo dovuto visionare una grande mole di materiale recandoci direttamente alla filmoteca di Madrid, dove abbiamo scoperto che la RAI aveva appena comprato più di venti ore di girato sullo stesso tema (presumiamo per il programma di Maurizio Cascavilla). Se avessimo avuto a disposizione un repertorio costruito dalla RAI con i materiali grezzi non utilizzati dal regista, avremmo risparmiato in termini di denaro e di tempo.

RAI educational sta già facendo qualcosa di simile con *Mosaico*, progetto nato allo scopo di fornire agli insegnanti materiali didattici audiovisivi e multimediali che integrino le lezioni e affianchino i libri di testo. Si tratta di unità didattiche audiovisive, di cui 1000 circa di storia, di 10-15 minuti, composte di sequenze tratte da film, documentari, cartoni animati o programmi prodotti espressamente dalla RAI, con possibilità d'accesso facilissime. L'intento è di mettere a disposizione degli utenti una ricchissima e selezionata «biblioteca di immagini».

L'altro nodo cruciale, oggetto privilegiato del nostro dibattito odierno, è il rapporto tra storici e registi.

Per i primi, utilizzare come fonte le immagini in movimento, cinematografiche o televisive, implica l'uso di un linguaggio diverso da quello scritto e spesso restituire i risultati della ricerca porta inevitabilmente a costruire un prodotto visivo o a ricorrere ad un montaggio video. Gli storici, in generale, ancora non sono abituati a scrivere la storia con le immagini e forse è per questo motivo che non sempre i film fatti da storici risultano interessanti.

Dall'altra parte, chiamati dai registi come consulenti di programmi di storia, sono spesso relegati in un ruolo a volte marginale e non sempre, a prodotto finito, si riconoscono nel risultato finale. È da molti conosciuto un episodio che ci sembra emblematico: un noto storico, a cui era stata richiesta una collaborazione per una serie televisiva, quando ha visto il programma costruito col suo testo si è trovato davanti a qualcosa di assolutamente diverso da quello che aveva immaginato, tanto da non poterlo condividere.

Esiste dunque una separazione netta di competenze, che non può continuare a sussistere in un futuro che vedrà la storia sempre più collegata con la tv e i nuovi media. Ci sembra quindi urgente porsi il problema di come – in quali forme e in quali sedi – formare nuove professionalità che combinino assieme competenze storiche e registiche.

Un'ultima considerazione infine riguarda più strettamente la costruzione dei prodotti audiovisivi di storia: nella «fabbricazione» ha una influenza fondamentale il pubblico a cui essi sono rivolti e il medium a cui sono destinati. Qui verranno analizzate due tipologie di produzioni audiovisive su uno stesso argomento, la guerra civile spagnola, che si presenta come un caso esemplare su molti versanti: crocevia nella storia del Novecento e laboratorio mediologico che ha portato alla produzione di una enorme quantità di materiali di ambiti diversi (video, stampa, radio).

Il programma in 15 puntate *La guerra civile spagnola* di Maurizio Cascavilla, mandato in onda da RAI educational, attraverso una ricca selezione di materiali d'archivio costituisce una base documentaria utile sia a storici che a insegnanti e studenti. L'Istituto Parri ha lavorato su materiali d'archivio in parte uguali per studiare le origini delle rappresentazioni della guerra civile spagnola attraverso i cinegiornali e i documentari, con l'intento di costruire un prodotto destinato a una mostra.

Sarà interessante e stimolante per ulteriori riflessioni vedere come gli stessi materiali di repertorio possono essere interrogati in modi diversi e dare, di conseguenza, risposte diverse.

## DALLA PARTE DELLO STORICO

SIAMO OBBLIGATI A CONFRONTARCI  
CON LE IMMAGINI?

Non si tratta certo, per me, in veste di storico, di certificare la legittimità dell'uso degli strumenti audiovisivi sia come fonte documentaria sia come mezzi di comunicazione e di divulgazione del sapere storico. Per questo ci sono altre e ben più autorevoli testimonianze, da tempo ben conosciute.

Posso solo aggiungere che le mie esperienze di docente mi hanno convinto della straordinaria efficacia didattica dell'immagine e della possibilità di utilizzarla ampiamente in diverse forme e combinazioni anche in sede universitaria, là dove cioè l'obiettivo principale non è la divulgazione ma (dovrebbe essere) la qualificazione e la specializzazione al più alto livello. Per quanto riguarda invece il tema della divulgazione è fin troppo ovvio dire come la molteplicità delle trasmissioni televisive, la diffusione delle videocassette o dei cd che raccontano la storia per immagini (o più spesso con l'ausilio delle immagini), siano lì a testimoniare come questo tipo di documentazione abbia tutte le possibilità di fare aggio sulla trasmissione tradizionale del sapere storico, quella basata sulla parola scritta.

Qualche osservazione «sul metodo» vorrei invece fare come studioso di storia. Nulla, credo, di innovativo o che comunque sia in grado di andare oltre le scelte teoriche, interpretative e didattiche che contraddistinguono la sezione dell'Istituto Parri che si occupa degli audiovisivi, ovvero la lezione che Pierre Sorlin va elaborando da anni.

Vorrei partire dallo strumento in apparenza più semplice: la fotografia. Credo si possa dire che ancor oggi, malgrado quasi un

secolo di uso dell'immagine fotografica, il senso e la portata suggestiva dell'immagine e il suo stesso valore euristico siano sottovalutati o fraintesi o mistificati. È dalla metà degli anni trenta che la fotografia è utilizzata sulle pagine dei quotidiani in Italia: e tuttavia ancor oggi credo si possa dire che essa è per lo più storpiata e banalizzata. Con l'eccezione di pochi quotidiani, in Italia la fotografia è quasi un inutile orpello rispetto alla pagina scritta: la foto tessera del ministro o dell'attrice, le foto di gruppo delle Eccellenze o delle Eminenze, la terrificante banalità di una scena talora tragica o sconvolgente immiserita dal taglio, dall'inquadratura, dalla prospettiva... Altro e ben migliore, viene da dire, l'utilizzo dell'immagine nei messaggi pubblicitari. Le banali immagini quotidiane della cronaca trovano d'altra parte rispondenza nella sciattezza del linguaggio scritto, sempre pronto ad adottare le locuzioni mutuate senza criterio dal lessico tecno-informatico: dal ben noto «in tempo reale» (che forse vuol dire *contemporaneamente* o magari *subito*) al famigerato «attimino»... Forse Arbasino potrebbe produrre un degno commento di questi delitti lessicali.

La digressione non serve (solo) a sfogare i malumori dell'utente frustrato: volevo sottolineare che l'utilizzo delle immagini dovrebbe esser sottoposto, non meno di quello delle parole, a una attenta coscienza critica. La storpiatura, il cattivo uso, l'imprecisione della parola sono tuttavia più immediatamente identificabili, ancorché la forza distruttiva delle banalità sembri dilagare senza freno. Al paragone, l'immagine sembra avere dalla sua la forza di un'evidenza, quasi di una verità palpabile e immediata. Ma questo rende ancor più difficile il compito di criticare e demistificare.

L'uso delle fonti audiovisive ai fini del discorso storico deve infatti fondarsi su un lavoro critico di cui occorre impadronirsi con un processo più articolato e complesso di quello applicabile ad altro tipo di fonti, con cui il lavoro storico ha o sembra avere ben maggiore consuetudine. Prendiamo come spunto esemplificativo l'utilizzo dell'iconografia tradizionale (dipinti e figurazioni bidimensionali o tridimensionali eseguiti con tecniche manuali di qualsivoglia genere): a questo fine è stata indicata da tempo la necessità di definire, ai fini di una corretta interpretazione che voglia sorreggere una ricostruzione storica, tipologie e correnti artistiche, rapporto con i committenti, personalità degli autori come requisiti essenziali ai fini della comprensione e della corretta utilizzazione di questo tipo di fonte, per collocarla nel discorso storico e connetter-



la intimamente all'analisi di una congiuntura, di un fenomeno, di un periodo storico.

Mi sembra opportuno sottolineare che, quando si esce dall'area della documentazione tradizionale (le fonti diplomatiche, politiche, amministrative), pur restando nell'ambito delle testimonianze scritte, l'utilizzo di testi meno consueti sembra godere di una strumentazione critica per molti versi insoddisfacente. Valga l'esempio del romanzo, o più in generale della fonte letteraria: sembra prevalere l'uso della fonte come elemento puramente esornativo, esterno e non verificato nella sua congruenza con il discorso interpretativo dello studioso di storia<sup>1</sup>. Se tanto si deve rilevare in merito a una disciplina – la critica letteraria – per lo più ben consueta nella formazione degli studiosi di storia, ancor più difficile risulta trovare queste capacità nell'utilizzo delle fonti audiovisive contemporanee, le quali per di più frappongono tra sé e il lettore il diaframma di un mezzo tecnico e di metodologie di rielaborazione non acquisibili per mera intuizione.

Già la fotografia (perdonate se torno a questa fonte che mi pare si presenti come esempio più facilmente individuabile) si presenta oggi come un immenso smisurato campo di documentazione, di indicazioni tematiche, di suggestioni. La fotografia privata, destinata a un uso individuale, può forse essere considerata come materiale da cestinare in blocco. Orrori estetici consumati ai danni di madri affettuose, figli innocenti, padri premurosi, amici allegri o immusoniti, costretti in figurazioni ipocrite, falsificate, gratuite e inutili perfino a conservare il ricordo di un evento emotivamente intenso. Col passare del tempo non sarà più il sentimento o l'emozione di quel giorno o di quell'ora: protagonista del ricordo sarà la fotografia, sciatta, inconsistente, sbiadita dall'opera levigatrice del tempo... Oppure possiamo immaginare che, con un'opera gigantesca di censimento e di classificazione, si arrivi a definire in una prospettiva che è ormai secolare una modificazione del modo di guardare e vivere quegli eventi intimi, familiari, amicali, rituali od occasionali? Non è certo facile identificare un canone estetico o almeno alcune regole che presiedono alla composizione dell'immagine. È oggidi difficile per la fotografia d'autore, appare quasi impossibile per la fotografia utilizzata come diletto di massa.

<sup>1</sup> Su questo tema si vedano le considerazioni sviluppate da M. Legnani in tre saggi pubblicati nel volume *Al mercato della storia. Il mestiere di storico tra scienza e consumo*, a cura di L. Baldissara, S. Battilossi, P. Ferrari, Bologna, Carrocci, 2000.

A me sembra infatti – ma mi riferisco a una cultura personale fondata su letture occasionali e non sistematiche – che la fotografia si sia emancipata con una certa lentezza dal rapporto con l'iconografia artistica tradizionale (per eccellenza la pittura). Caduti gli schemi del ritratto di fine Ottocento, ha imperato comunque fino alla metà degli anni cinquanta il rispetto di canoni che richiedevano rigore compositivo e tecnico nella realizzazione di prodotti fotografici; e questo indirizzo mi pare fosse rispettato tanto dai grandi reporter dell'epoca quanto dai modesti «fotografi della domenica». Quando tuttavia il mezzo tecnico ha assunto caratteristiche di grande raffinatezza tecnologica (e in parallelo ha goduto di una grande diffusione e semplificazione), la possibilità di identificare scuole e stili si è fatta esercizio quasi inane. Per lo studioso di storia che volesse farne una base documentaria occorrerebbe la rinuncia alle generalizzazioni e si imporrebbe la scelta di muoversi attraverso l'identificazione del singolo autore, della sua storia, dei suoi rapporti con la committenza. Non intendo solo la fotografia che si propone come creazione artistica. Penso soprattutto a quella che ha maggiore attinenza con le realizzazioni cinematografiche o televisive: i reportage e tutte quelle forme di riproduzione di immagini che possono essere utilizzate come componenti di una ricostruzione storica. C'è per tutte queste fonti la necessità di un accurato lavoro filologico (l'autore, il committente, il momento, il mezzo); ma anche di una approfondita collocazione nel contesto culturale e sociale coevo.

Non credo che diversamente si debba ragionare in merito al rapporto da istituire con la documentazione cinematografica e televisiva. Tanto il reportage quanto il cinema fondato sulla narrazione fantastica possono esser fonti parimenti valide. Nella prospettiva del tempo ci può essere più verità e capacità esplicativa in una poesia lirica che in un trattato diplomatico.

Ma documentario e film d'autore (senza entrare nel merito di valutazioni estetiche) obbediscono comunque ad alcuni canoni espressivi riconosciuti nell'epoca e – ciascuno nel suo ambito – vanno decodificati, come s'usava dire alcuni anni fa, per cogliere e utilizzare correttamente la sostanza del messaggio che intendono trasmetterci.

Fin qui il discorso «passivo»: il discorso del lettore e il discorso dello spettatore. Se cambiamo il punto dell'osservazione e da lettori cerchiamo di calarci nel ruolo di colui che produce un discorso

storico sulla base di un materiale dato, dobbiamo riconsiderare complessivamente tutti quei passaggi che ho cercato di indicare come essenziali ai fini della lettura del documento fotografico, cinematografico o televisivo; ma essi non potranno che essere il presupposto del prodotto finale.

Lo studioso di storia ha spesso la tentazione – o l'illusione – di risolvere la sua creazione attraverso la descrizione dell'atto critico applicato alle fonti. È un'avventura che io credo possa esser molto stimolante per il lettore, a patto che non si impantani, come spesso avviene, nei *distinguo* causidici dello specialista. Anche per una storia per immagini (ne abbiamo visto un esempio nell'*Immagine bugiarda* realizzata proprio dall'Istituto Parri<sup>2</sup>) questo lavoro ha piena validità ed è a pieno titolo ricostruzione storica. Certo occorre evitare che tutto ciò si riduca a filologia dell'immagine; soprattutto quando la richiesta diventa quella di un racconto storico pienamente dispiegato in cui parola e immagine – intesi rispettivamente come commento e filo conduttore – devono intrecciarsi e reciprocamente sorreggersi. Non è un lavoro facile; ma, pur tenendo conto di ciò, a me sembra che troppo spesso i prodotti correnti non soddisfino nemmeno lontanamente questi requisiti. Vuoi perché è misera la competenza storica o la conoscenza dei testi più attendibili e problematici; vuoi perché le sequenze cinematografiche (o televisive) sono assunte come elementi di verità anziché come testimonianze, certo suggestive ma non accettabili senza verifiche; vuoi infine perché finalizzati all'acquisizione di un facile successo tramite l'inedito o lo spettacolare o addirittura perché prodotti di una cosciente volontà di mistificazione.

L'immagine di per sé non è testimonianza dirimente; non è nemmeno – per quanto colta, raffinata, «bella» – significativa rispetto alla ricostruzione di un periodo storico se non viene rielaborata in modo problematico e se non si presta al commento e al contraddittorio. La costruzione di un dialogo autore-spettatore finalizzato alla riflessione storica, alla sua divulgazione, non può prescindere da una riflessione critica, che si va facendo sempre più complessa in ragione del moltiplicarsi delle testimonianze e del raffinarsi delle tecnologie.

<sup>2</sup> Si fa riferimento ad una parte del video *La guerra filmata, Vero o falso?*, a cura di L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin, realizzato per la mostra *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)*, Bologna 1999.

## IL PUNTO DI VISTA DELLO STORICO

Io cercherò di proporre il punto di vista non *dello storico*, come mi era stato chiesto, ma semplicemente di *uno storico*. È solo un ragionamento, in realtà, su come gli storici dovrebbero porsi nel realizzare documentari televisivi nel caso – non obbligatorio – che vi siano chiamati: fermo restando cioè che vi sono tantissimi modi per fare documentari storici. Insisto su questo punto perché non vi siano equivoci. In una ricerca a più mani di qualche anno fa sui documentari televisivi della RAI relativi alla resistenza (condotta assieme a Farassino, Gallerano e Forcella<sup>1</sup>) avevamo isolato un piccolo numero di programmi che consideravamo molto buoni, e nessuno di essi aveva come autore uno storico: *La donna nella Resistenza* di Liliana Cavani (1965), *Napoli oltre la morte* di Ivan Palermo e Nanni Loy (1972), *Piazzale Loreto* di Damiano Damiani (1980). Nel gruppo dei prodotti che avevamo selezionato come peggiori, invece, ce ne erano diversi che avevano degli storici come consulenti. È una constatazione che ho avuto occasione di fare anche in qualche altro caso: il più bel documentario televisivo che ho visto negli ultimi anni, ad esempio, è *Tutto era Fiat*, di Mimmo Calopresti. È una storia della fabbrica e al tempo stesso delle diverse generazioni operaie, ma anche qualcosa di più: uno strumento essenziale per cogliere alcuni aspetti centrali (e sempre più rimossi) dei conflitti sociali, politici e generazionali dell'Italia repubblicana. Il documentario più brutto che ho visto invece su questa stessa storia (e

<sup>1</sup> G. Crainz, A. Farassino, E. Forcella, N. Gallerano, *La Resistenza nei programmi italiani nella Rai*, Roma, ERI, 1996.

forse uno dei più brutti in assoluto) è *Agnelli* di Nicola Caracciolo, che un consulente storico lo aveva: ed è, senza ombra di dubbio, il miglior consulente possibile sul tema, Valerio Castronovo. Difficile però capire il ruolo della sua consulenza, in un programma in cui Caracciolo ha mescolato sviolinature al cognato (cui dà rigorosamente del Lei), cadute di gusto<sup>2</sup>, qualche incerto giudizio storico – tratto dall'arsenale del più classico «revisionismo»<sup>3</sup> – e apologie aziendali al limite del grottesco<sup>4</sup>.

Le osservazioni sin qui fatte hanno bisogno di due specificazioni.

In primo luogo gli autori di quelli che ho segnalato come ottimi programmi (dalla Cavani a Loi, da Damiani a Calopresti) non sono autori «normali»: non solo per la loro qualità, ma soprattutto perché hanno una cultura, una passione civile particolare. Lo stesso discorso vale per il programma televisivo di cui si è discusso in questo seminario, *La guerra civile spagnola*, RAI educational 1999: per Maurizio Cascavilla questo non è un tema come un altro, è un tema che appartiene ai suoi percorsi intellettuali e politici. Analogue osservazioni, del resto, valgono anche per un altro bel programma che ho visto di recente, di Antonello Branca: *La grande depressione*, realizzato da RAI educational e andato in onda nell'ottobre 2000.

In secondo luogo, bisogna soffermarsi sul ruolo affidato per decenni agli storici (e da essi non rifiutato): quello di «consulenti», sostanzialmente esterni alla costruzione vera e propria del program-

<sup>2</sup> Eccezionale la sequenza in cui Caracciolo, parlando in terza persona, mostra l'immagine di se stesso al matrimonio della sorella con Agnelli.

<sup>3</sup> Un ricordo «di seconda mano» di Gianni Agnelli fa gioire Caracciolo: alla vigilia dello scoppio della guerra Mussolini dice a Valletta e a Giovanni Agnelli che la non belligeranza sarebbe continuata. Ecco la prova, tripudia Caracciolo, che la decisione di Mussolini di entrare in guerra fu improvvisa, non meditata; che lo sbocco della guerra, insomma, non era iscritto nella politica del fascismo. La lezione di storia gliela dà, in questo caso, proprio Agnelli, che lo contraddice subito: «Io credo che la guerra fosse ineluttabile, per lui [Mussolini]».

<sup>4</sup> Si veda come è proposto uno spezzone dell'Istituto Luce relativo al 1966, quando la Fiat produce per la prima volta più di un milione di automobili. La coreografia comprende l'innalzamento della macchina da parte di un gruppo di operai, una volta che essa ha superato un «traguardo» messo ad hoc (altri operai assistono festanti, con mazzi di fiori). Il commento dice testualmente che la milionesima macchina «fu festeggiata dagli operai, di cui molti immigrati a Torino, come Santa Rosalia a Palermo». E così uno spezzone dichiaratamente «pubblicitario», esplicitamente girato e «montato» come tale, diventa credibile documento e prova obiettiva del manifestarsi di una antica religiosità popolare nei confronti di Santa Seicento.

ma. Più spesso lo storico ha il compito di fornire una traccia tanto generica da essere irrilevante, e in generale i suoi interventi oscillano fra due forme «estreme», con varie forme intermedie: il commento «ex post», magari in studio, alle immagini, e la redazione «a priori» di un testo scritto su cui poi il regista dovrebbe costruire il programma.

Devo dire che quando leggo nei titoli di un documentario «testi di...» penso sempre a un episodio raccontato da Gianni Amico. Era il '60, Rossellini aveva voluto che la sceneggiatura di *Era notte a Roma* fosse fatta, oltre che da lui e da Amidei, anche da Antonello Trombadori, Diego Fabbri e Brunello Rondi (una sorta di rappresentanza dell'«arco costituzionale»...). Si inizia a girare, e Amico si accorge che quella sceneggiatura, lautamente pagata, non era rispettata per nulla. Ne chiede ragione a Rossellini che risponde: «Amico, gliel'abbiamo fatta scrivere, mica dobbiamo anche usarla!»<sup>5</sup>. È una risposta illuminante, e a suo modo perfetta: una volta che la sceneggiatura è stata fatta in quel modo, il minimo che si possa fare è non usarla...

A me sembra che non abbia avuto sufficiente seguito una discussione su questi temi promossa qualche anno fa da RAI educational, che vide la partecipazione di storici, registi, programmisti ecc.<sup>6</sup>. Fu una discussione di grandissimo interesse, in cui era sostanzialmente generale, da parte degli storici, il rifiuto del modo tradizionale di porsi di fronte al problema. Veniva respinta sia la falsa domanda su «cosa viene prima» (le parole o le immagini), sia la altrettanto falsa alternativa – riproposta in quella sede da Daniela Brancati – fra la divulgazione (che sarebbe propria dei programmi televisivi) e la ricerca (che dovrebbe essere bandita dalla televisione, secondo la Brancati e molti altri). È una contrapposizione che rivela una pessima idea sia della divulgazione che della ricerca; essa ignora, fra l'altro, che alcuni dei programmi più altamente divulgativi prodotti dalla RAI sono tali proprio perché frutto di una ricerca vera.

Il rifiuto del ruolo tradizionale degli storici come consulenti fu esposto nella maniera più lucida da Alberto Monticone, e proprio a partire dalla sua esperienza di consulente di molte trasmissioni. È

<sup>5</sup> La testimonianza è in F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, 1960-69*, Milano, Feltrinelli, p. 100.

<sup>6</sup> Purtroppo quei testi sono stati pubblicati solo a uso interno, in una versione «artigianale»: *Come raccontare la storia in Tv. Un seminario di Rai educational, 20 febbraio 1997*, Roma, RAI VQPT, giugno 1997, n. 42.

un ruolo da rifiutare, diceva Monticone, perché l'unico modo serio in cui lo storico può contribuire a un programma è quello di porsi come coautore, assieme al regista. Quello cioè di porsi in prima persona il problema della traduzione narrativa – con parole e immagini – degli argomenti (o, ancor meglio, delle questioni) che si vogliono affrontare<sup>7</sup>. Il che significa innanzitutto porsi il problema della molteplicità delle fonti da utilizzare: la *ricerca* e la *selezione* dei documenti – prima ancora della loro interpretazione – è decisiva, non può esser delegata interamente ad altri. Nessuno storico (nessuno storico che abbia rispetto di se stesso, voglio dire) manderebbe mai un altro al posto suo all'Archivio centrale dello Stato, perché mai dovrebbe mandarlo all'archivio della RAI? Si può aggiungere, fra l'altro, che non ci si può poi lamentare se in molti programmi si vedono sempre le stesse immagini. Se nell'archivio della RAI o dell'Istituto Luce vanno – come spesso succede – ricercatori a contratto, non espertissimi, è naturale che essi si affidino agli esperti di quegli archivi, che inevitabilmente li dirottano sui materiali che conoscono, cioè su autostrade frequentatissime. Al di là anche di questo, a mio avviso, se lo storico vuole che il suo contributo abbia un qualche senso deve lavorare assieme al regista: dalla scelta dei documenti sino alla costruzione del discorso narrativo, cioè al montaggio di parole e immagini. E anche musiche, naturalmente. Osservava giustamente Franco Cardini, nel seminario che ho già citato: «Provate a proiettare il filmato di un'adunata nazista con il sottofondo di un brano di Wagner e poi con uno di Offenbach o di Weill: cambia tutto»<sup>8</sup>. E musiche e immagini vi restano sotto pelle molto più delle parole, comunicano un messaggio estremamente più forte del commento parlato. Un esempio lo abbiamo avuto in questo seminario, guardando uno spezzone straordinario de *La guerra civile spagnola* di Cascavilla: le immagini struggenti dei bambini di Bilbao che i genitori inviano in Urss prima dell'arrivo delle truppe franchiste. Spero che ci siamo resi conto davvero di quanto sia stato difficile scegliere la musica da mettere sotto quelle immagini: sbagliare qualcosa in quella scelta cambiava il senso del messaggio.

Faccio un altro esempio, di altro tipo, che riguarda un programma che ha provocato polemiche, anche di associazioni partigiane:

<sup>7</sup> A. Monticone, *Un contributo all'identità collettiva*, *ibid.*, pp. 66-67.

<sup>8</sup> F. Cardini, *Onestà e serenità di giudizio*, *ibid.*, p. 36.

*Guerra civile*, di Francesca Bozzano. Consulente era Claudio Pavone: ho visto due volte il programma, le polemiche mi sono sembrate esagerate e quindi mi sono chiesto che cosa, in particolare, le abbia provocate. Non il testo del commento, a mio avviso, ma qualcos'altro. Credo sia stata scatenante una scelta di montaggio, che riguardava peraltro pochissimi minuti, ma che lanciava un messaggio fortissimo. La scelta di montare in successione due pareri a favore e due contro la Repubblica sociale italiana suggeriva inevitabilmente un'equiparazione fra le due posizioni che in realtà contrastava con il senso complessivo del commento che accompagnava la trasmissione: quella suggestione di montaggio parlava però più efficacemente del testo, faceva «tacere» il testo. È giusto quindi chiedersi perché mai lo storico non dovrebbe intervenire su operazioni come la scelta della musica o il montaggio, che sono decisive nel costruire il messaggio vero, il contenuto storico vero che viene comunicato.

Per lo storico quindi, a mio avviso, ha realmente senso solo contribuire come coautore alla costruzione di un programma. Io ho avuto la fortuna di fare un'esperienza di questo genere, per RAI educational: 20 puntate di mezz'ora sugli anni cinquanta realizzate assieme a Corrado Farina (regista e coautore del programma)<sup>9</sup>. Fra l'altro su proposta di Farina abbiamo deciso di ridurre al massimo, quasi di abolire la voce narrante. Al suo posto abbiamo costruito un montaggio con i sonori originali dei documenti audiovisivi che presentavamo, con brani radiofonici e altri documenti d'epoca (utilizzati anche in un «controcanto» reciproco): prime pagine di giornali, articoli, brani di romanzi, canzoni, documenti d'archivio ecc. Era una scelta che rispondeva a due ragioni: la prima di *efficacia* (trovo noiosissimi i commenti parlati), la seconda di *sostanza*. Era infatti un modo per presentare non «il documento», il messaggio isolato, ma il flusso di messaggi dell'epoca, nel tentativo di riproporre nella sua coerenza l'universo della comunicazione, i quadri mentali del tempo. E questo tipo di montaggio – che apparentemente annulla lo storico, perché gli sottrae quel commento parlato su cui tradizionalmente ha giurisdizione – in realtà è reso possibile solo dalla presenza continua dello storico, dall'inizio alla fine della realizzazione del programma (dalla scelta dei documenti al montag-

<sup>9</sup> Per più ampie osservazioni su quella esperienza cfr. G. Crainz, *Storici e molteplicità delle fonti*, in *Archivi televisivi e storia contemporanea*, a cura di L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 107-119.



gio). Lo stesso tipo di rapporto fra storici e registi si è avuto non solo nelle altre trasmissioni di quel ciclo di RAI educational, relative agli anni sessanta e settanta, ma anche in altri casi, in altre reti. A mio avviso, ad esempio, il programma migliore sulla resistenza mandato in onda nel cinquantesimo anniversario aveva come titolo *La memoria inquieta* e aveva come coautori un regista come Guido Chiesa e uno storico come Giovanni De Luna.

L'esperienza fatta per RAI educational mi ha convinto ulteriormente che *per lo storico* questo è il modo più serio di lavorare: naturalmente ciascuno lavora come crede, tanti altri modi sono possibili, e l'elasticità può essere anche una virtù. Sempre per evitare equivoci, sottolineo ancora che si possono fare ottimi programmi senza nessuna collaborazione di storici. All'inizio ho fatto degli esempi, ma se ne possono fare molti altri, nei contenitori più diversi. Penso ad esempio a una puntata della rubrica *Finestre* (18 gennaio 2000, RAI 3) dedicata al Cile e al periodo di Pinochet: puntata che utilizzava in modo molto efficace le testimonianze per porre il problema non solo e non tanto degli «uomini comuni» – per dirla con Browning – che hanno torturato, ma anche e soprattutto di quelli che hanno taciuto, che hanno accettato. E ancora: non aveva storici né come autori né come consulenti il più bel documentario sul '43-45 che ho visto negli ultimi anni, *Love story* di Catrine Klay, mandato in onda dalla tv svizzera l'8 marzo del '98 (una straordinaria storia d'amore fra due donne, di cui una ebrea, nella Berlino del 1942-44). L'elenco potrebbe continuare, e sarebbe anche utile una discussione ravvicinata sui diversi prodotti che hanno composto la serie di *Alfabeto italiano*, realizzata da vari registi con i materiali degli archivi della RAI: serie in cui figuravano programmi seriamente «costruiti» e capaci di proporre un reale messaggio storico (ad esempio *Poveri noi*, di Gianni Amelio), accanto ad altri che erano un puro «accrocchio» di immagini.

Molti modi sono dunque possibili nel fare documentari storici, non penso ci sia una norma. Quello che trovo inaccettabile è che sia diventata sostanzialmente una norma il fatto che lo storico, quando c'è, abbia un ruolo puramente esterno e di supporto: quasi una sorta di maestra elementare, deputata al massimo a togliere gli strafalcioni più grossi. E trovo inaccettabile che molti storici non rifiutino questo ruolo, magari per avere comunque una qualche «presenza» in televisione: anche quando essa si riduce a fare un ben remunerato «ciao» con la manina, cioè a vedere il proprio nome nei

titoli di un programma che non condividono e di cui parlano in privato (e talora anche in pubblico).

Ovviamente, ci sono diversi modi anche di fare i «consulenti». Più di una volta mi è capitato di pensare che la mia impostazione fosse troppo schematica, e che fosse possibile assumere anche il ruolo di consulente con grande dignità. Credo ad esempio che uno dei prodotti più accettabili fra quelli realizzati da Nicola Caracciolo per il contenitore de *La grande storia in prima serata* sia *Mussolini combatte*. In esso la consulenza storica di Pietro Cavallo ha avuto sicuramente un effetto molto utile: ha permesso di intrecciare ai filmati dell'Istituto Luce documenti molteplici dei tipi più diversi, e di suggerire quindi punti di vista differenziati e ricchi<sup>10</sup>. Una bella eccezione alla mia «regola», ma qualche dubbio mi è venuto vedendo poi un altro programma, sempre di Caracciolo, e sempre con la consulenza di Cavallo, *L'ultimo Mussolini* (4 settembre 2000). Qui il contributo di Cavallo è ancor più evidente e positivo nella straordinaria ricchezza del materiale documentario proposto: il tutto però utilizzato da Caracciolo all'interno di un discorso storico «forte» – la morte della patria – che Cavallo è ben lungi dal condividere, a giudicare dai suoi saggi.

L'esempio più clamoroso in questa direzione è venuto però da un altro documentario de *La grande storia in prima serata*: ne posso parlare con particolare franchezza perché il consulente è uno degli storici più attenti al rapporto fra mass media e storia, ed è autore sia di saggi<sup>11</sup> che di programmi televisivi<sup>12</sup> di grande valore: Giovanni De Luna, incappato anche lui in un infortunio sul quale vale la pena di riflettere. Il programma è *Epurazione*, di Francesca Bozzano (26 settembre 2000). Ometto osservazioni più specifiche (ad esempio, sulla gran noia provocata dalla giustapposizione di un testo scritto «a priori» e di immagini che talora avevano ben poca attinenza con esso), e vengo all'aspetto che mi sembra centrale. Già nel corso del programma l'uso delle testimonianze (fra cui primeggiano quelle di Montanelli e Andreotti, mentre la sinistra è francamente mal rappresentata) proponeva un discorso storico molto più

<sup>10</sup> Lo stesso giudizio positivo è stato espresso anche da altri: si veda, ad esempio, G. Isola, *La storia nei media: la Tv*, in «Contemporanea», luglio 1999, a. II, n. 3, p. 510.

<sup>11</sup> È d'obbligo il riferimento a *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

<sup>12</sup> Si veda ad esempio il già citato *La memoria inquieta*, di cui è appunto coautore assieme a G. Chiesa.

efficace di quello – del tutto diverso – proposto dal commento. Inoltre, la trattazione di alcuni punti molto importanti (la continuità dello stato, le contraddizioni della linea politica del Partito comunista ecc.) veniva ad assumere una coloratura non lontana dal qualunquismo più tradizionale. Il vero e proprio «coup de théâtre» veniva però nella parte finale, una esplicita e lunga conclusione storica: affidata però non al consulente storico, De Luna, ma a un intellettuale che ha posizioni opposte alle sue, Paolo Mieli. E mentre Mieli traeva autorevolmente le conclusioni di un programma di De Luna su un tema così delicato come quello dell'epurazione, usciva un impegnativo volume interamente dedicato a criticare il revisionismo storiografico. In esso il saggio di De Luna demoliva con intelligenza e acume le operazioni revisionistiche condotte sui principali quotidiani, in particolare «La Stampa» e il «Corriere della Sera»: facendo coincidere l'accelerazione dell'offensiva revisionistica, in entrambi i giornali, con il ruolo e la presenza di Paolo Mieli<sup>13</sup>. Ci sarebbe da sorridere, ma il discorso è troppo serio. Certo, in questi casi è meglio «ritirare la firma», cioè disconoscere la paternità del programma: una cosa che ricorda la Rai di Bernabei e le sue censure, cui gli autori potevano sottrarsi solo in questo modo. Lo ha fatto del resto di recente Giorgio Rochat, e siamo anche qui a *La grande storia in prima serata*: Rochat ha infatti scelto di ritirare la firma da un programma, di cui era consulente, sulla campagna degli alpini italiani in Russia, perché non ci si riconosceva. È successo a molti altri di non essere per nulla soddisfatti del prodotto di cui risultavano consulenti, e l'elenco sarebbe lungo. A me è successa invece una cosa molto più divertente: mi era stata proposta, inizialmente con molta insistenza, la consulenza di un programma (nello stesso contenitore) sulle estati degli italiani. Nella discussione telefonica con chi me la proponeva mi è capitato naturalmente di dire quello che ho detto qui, e cioè che se avessi accettato avrei voluto contribuire realmente all'impostazione del programma: è bastato questo per far immediatamente fuggire in maniera precipitosa (e anche un po' maleducata) il proponente, che si è dileguato nel nulla. Avevo evidentemente proposto una cosa scandalosa. La «legge non scritta» de *La grande storia in prima serata* –

<sup>13</sup> Si veda G. De Luna, *La storia sempre «nuova» dei quotidiani e la costruzione del senso comune*, in E. Collotti (a cura di), *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, Bari, Laterza, 2000, pp. 445-463; per l'importanza del ruolo di Mieli, si veda p. 450.

cioè del principale contenitore di storia dell'emittente pubblica – sembra dunque imporre agli storici una sorta di aut-aut: o essere presenti in modo subalterno e sostanzialmente irrilevante o essere esclusi<sup>14</sup>. Insomma, per dirla con una battuta: arrendersi o sparire. Se pensiamo all'importanza che ha in generale – e in particolare nel nostro paese – il «conflitto sulla memoria», questo mi sembra un aspetto di eccezionale gravità.

Avviandomi a concludere, ritorno a insistere con forza sui due aspetti che considero essenziali. In primo luogo, è indubbiamente *possibile* fare a meno degli storici di professione: sette giorni prima del programma sull'epurazione che ho appena criticato, sempre ne *La grande storia in prima serata* era andato in onda *Passioni nere* di Italo Moscati. Si muoveva su un terreno delicato e infido, la storia della repubblica di Salò attraverso alcune storie (passioni) individuali che si svolgevano in quel quadro. Non aveva consulenti storici, e non se ne avvertiva il bisogno: il tragico crepuscolo della Rsi emergeva con grande chiarezza, in un discorso documentario capace di intrecciare i materiali più diversi (e sfuggendo anche qui a una delle «norme» più deteriori di quel contenitore, che ci ha proposto in più di un'occasione chilometri di filmati dell'Istituto Luce incolati con forbice e colla). Non è assolutamente obbligatorio, dunque, che i programmi storici siano fatti solo dagli storici. Quello che mi riesce difficile accettare è che sia obbligatorio invece *fare a meno* degli storici, o utilizzarli solo in modo accessorio e strumentale. Che cioè appaia bizzarra e incomprensibile, quasi arrogante, l'idea che essi possano essere coautori a pieno titolo del programma.

C'è al tempo stesso un secondo aspetto, su cui insisto con forza ancora più grande. È *dovere* dello storico porsi il problema dell'utilizzo dei media non solo per comunicare i risultati della sua ricerca ma già nel corso stesso di essa: utilizzando cioè, come fonti, i documenti della comunicazione di massa anche se deve scrivere un libro, non fare un programma televisivo. Ed è anche *dovere* dello storico porsi sul terreno della comunicazione di massa (con un'*audience* calcolabile in centinaia di migliaia di persone, e talora in milioni) perlomeno con lo stesso rigore con cui si pone quando scrive un libro che leggeranno – se va bene – 737 persone.

<sup>14</sup> Si veda, per altre considerazioni su questi aspetti, G. Crainz, *I programmi televisivi sul fascismo e la Resistenza*, in E. Collotti (a cura di), *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, cit., pp. 463-492.

Qui c'è subito un problema, e lo sollevava molto bene Chiara Ottaviano nel seminario promosso da RAI educational che ho già citato<sup>15</sup>: come e dove si possono formare le competenze, le professionalità per realizzare quel modello che secondo me è il migliore, e che implica ovviamente possesso di strumenti, di approcci, di metodologie (come tutti gli altri versanti del lavoro storico, del resto). Credo che questo sia un bel banco di prova nella sperimentazione di nuove forme di didattica, e non solo nei corsi di laurea di *Scienze della comunicazione*: la necessità di questo tipo di formazione critica non riguarda infatti solo gli autori, ma anche i fruitori dei programmi, e dovrebbe quindi riguardare la didattica ad ogni livello scolastico.

Collegate alle cose che ho detto vi sono, naturalmente, moltissime questioni aperte: in primo luogo, l'utilizzo critico dei documenti (in qualche documentario sembra di essere nei programmi di intrattenimento di Paolo Limiti, in cui tutto è straordinario ed eccezionale); e in modo particolare l'utilizzo critico di quel tipo di «documenti» che sono le testimonianze, tema sollevato in modo molto acuto da un volume come *L'era del testimone*, di Annette Wieviorka<sup>16</sup>. Da questo punto di vista credo che sarebbe molto utile discutere un film come *Gli ultimi giorni*: discutere il film e la sua ricezione da parte del pubblico. Sarebbe anche utile discutere insieme *Gli ultimi giorni*, *Uno specialista*, *La vita è bella* e *Train de vie*, e in generale dovremmo avere una abitudine al confronto costante, normale, su questi temi. È l'unico modo per costruire consapevolezze comuni fra storici, registi, operatori della comunicazione di massa: se costruissimo questa pratica normale, forse potremmo fare dei passi in avanti realmente significativi.

<sup>15</sup> C. Ottaviano, *I meriti storici della storia in Tv*, in *Come raccontare la storia in Tv*, cit., pp. 62-65.

<sup>16</sup> A. Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

## IL CONSULENTE STORICO

Gli amici del Parri mi chiedono una breve riflessione sulla mia esperienza di consulente RAI per il programma *La grande storia in prima serata*. Accolgo volentieri l'invito, anche se penso che tale esperienza non sia molto diversa da quella di tanti altri storici che in tempi più o meno recenti sono stati utilizzati dalla RAI, per cui, probabilmente, finirò per ripetere quanto già detto e scritto sull'argomento.

Procediamo con ordine.

Alla fine della primavera '98 vengo contattato da Nicola Caracciolo e da Pasquale D'Alessandro, capostruttura storia di RAI 3, che si congratulano per il mio libro *Italiani in guerra* edito dal Mulino, e mi chiedono se sono disposto a collaborare, come consulente, alla realizzazione di un programma su Mussolini ed il secondo conflitto mondiale.

Accetto e, dopo qualche giorno, ci incontriamo. Con Caracciolo vedo i filmati da lui selezionati e reperiti principalmente tra l'archivio dell'Istituto Luce ed il National Archives di Washington. Rimaniamo d'accordo su un punto: in relazione ai filmati visti, io gli manderò lettere passate al vaglio della censura, relazioni di informatori dell'Ovra, della polizia, dei carabinieri, dei prefetti, canzoni, insomma il materiale sul quale avevo basato il libro.

Ben presto il progetto iniziale si amplia. Le trasmissioni diventano prima due e poi tre. Nell'arco di due anni sono andate in onda, infatti, sempre nell'ambito de *La grande storia in prima serata*, il 26 ottobre del 1998 *Mussolini combatte* (il racconto degli eventi che vanno dal 10 giugno 1940 fino all'agosto del '41), il 15 marzo

del 1999 *Mussolini - La disfatta* (dal settembre '41 all'ottobre del 1942) ed infine, il 4 settembre del 2000, *L'ultimo Mussolini* (dal novembre del '42 al 25 luglio '43).

Non spetta a me giudicarne la validità. Qui ricordo solo che i tre programmi hanno riscosso notevoli consensi non solo presso il pubblico (*L'ultimo Mussolini* ha sfiorato il 12% di *share*) ed i giornali (si veda, ad esempio, quanto hanno scritto Nello Aiello su «la Repubblica» e Aldo Grasso sul «Corriere della Sera»), ma anche da parte di molti storici (e mi piace qui ricordare Gianni Isola, un amico prematuramente scomparso, che su «Contemporanea» n. 3 del luglio 1999 metteva in luce la novità di aver saputo intrecciare nelle trasmissioni le fonti audiovisive con carteggi, epistolari, canzoni, «contribuendo a svecchiare l'immagine un po' ingessata e documentaristica dei prodotti finali»).

Parrebbe, dunque, che si sia trattato di una esperienza positiva, che non si presta a recriminazioni di sorta.

In realtà, le cose non stanno proprio così. E questo senza volere assolutamente imputare nulla all'autore delle trasmissioni. Devo anzi riconoscere a Nicola Caracciolo una sensibilità ed una disponibilità ad ascoltare ed a recepire suggerimenti e critiche che non credo siano molto diffuse nell'ambiente degli autori televisivi.

Il fatto è che il «marcio» sta proprio nella figura del consulente. Di uno cioè che viene chiamato o per correggere eventuali strafalcioni (non è stato il mio caso) o, nella migliore delle ipotesi (ed è la mia esperienza), per fornire fonti scritte che possano confermare quanto le immagini suggeriscono, finendo – come è successo al sottoscritto – «addirittura» (!) per collaborare in qualche punto al testo.

Mai, comunque, che si venga chiamati alla effettiva realizzazione del programma, partecipando anche alla ricerca delle immagini ed al loro montaggio.

E si tratta – come è facilmente intuibile – di due punti fondamentali. Non partecipare alla scelta ed al montaggio delle immagini significa demandare ad altri non solo il reperimento del materiale, ma anche il modo con il quale costruire un discorso su questo stesso materiale. Se, come ricorda Crainz, nessuno storico serio si sognerebbe mai di mandare qualcuno al posto suo in archivio, tanto meno nessuno storico (nessun autore di libri) demanderebbe ad altri l'ingegneria e l'architettura della sua opera. Tutti noi sappiamo (in questo Sorlin ci è maestro) che ogni audiovisivo è prima di tutto

montaggio. La tesi, il «messaggio» (come si diceva una volta), sta appunto nel modo con il quale le immagini sono legate tra loro. Dal modo di montare le immagini, di intrecciarle tra loro può venire fuori un discorso che contraddice il testo scritto.

Ma c'è di più. Si finisce con l'offrire al pubblico televisivo un doppio montaggio (quello originario dei documenti reperiti e quello successivo dell'autore) senza che lo storico, al quale toccherebbe istituzionalmente il compito di «selezionare» gli avvenimenti del passato e di «montarli», assumendosene ovviamente tutte le responsabilità, possa minimamente entrare in questo processo (od almeno mettere in guardia il pubblico dalla manipolazione rappresentata dal doppio montaggio).

Quale può essere una soluzione?

All'orizzonte – non dico niente di nuovo – non vedo altro che una faticosa collaborazione tra autori televisivi e storici, una – per dir così – *par condicio* che faccia affrontare ad entrambi, al limite scambiandosi i ruoli, tutte le tappe, dalla scelta delle immagini al montaggio, alla redazione del testo, necessarie alla realizzazione del programma. Certo, questo significa per noi storici la necessità di padroneggiare al meglio il linguaggio degli audiovisivi (il già citato Isola acutamente notava come bastasse scorrere le citazioni a piè di pagina delle opere più importanti per capire la scarsa frequentazione degli storici con le fonti audiovisive) e, probabilmente, anche un atteggiamento di maggiore umiltà che ci faccia metter da parte categorie di interpretazione e di giudizio che sovente non tengono conto del mezzo televisivo. Caracciolo me lo ha detto fin dal nostro primo incontro (lo sottolinea peraltro anche nell'intervista contenuta nel bel libro di Pasquale Iaccio, *Cinema e storia*<sup>1</sup>): «Se non si ottiene subito un buon risultato, si deve smettere [...]. La tv è un mezzo che deve arrivare al grande pubblico [...] non esiste una televisione senza rapporto con il pubblico». Credo sia questo il punto che non dobbiamo perdere di vista. Qualità, rigore scientifico, ma anche capacità di saper parlare ad un pubblico molto più indifferenziato di quello che legge i libri e che nei confronti della televisione non ha – non può avere – lo stesso rapporto che c'è tra lettore e libro.

La sfida che attende lo storico in televisione è tutta qui. E vale la pena di affrontarla.

<sup>1</sup> P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze*, Napoli, Liguori, 2000.



## DALLA PARTE DELLA TELEVISIONE

PIERO DE GENNARO

«LA STORIA SIAMO NOI»

Il programma *La storia siamo noi...*, che ormai va in onda da due anni in un orario assai insolito, alle 9 del mattino, sulla terza rete RAI a cura di RAI educational, nasce da una idea di Renato Parascandolo, condirettore di RAI educational. È un lavoro televisivo che ha la pretesa, con un confronto tra passato e presente, di raccontare gli avvenimenti che hanno segnato le trasformazioni del paese, con un linguaggio piano e divulgativo, attento al target cui si rivolge, formato in prevalenza da casalinghe, pensionati, e qualche studente.

La sigla sonora, che segue ogni puntata, è quella della bellissima canzone di Francesco De Gregori *La storia siamo noi...*, che mette al centro i veri soggetti della trasformazione sociale del nostro paese in questi cinquant'anni.

COME È NATA L'ESIGENZA DI QUESTO PROGRAMMA

L'Italia ha conosciuto negli ultimi cinquant'anni straordinari mutamenti economici e sociali. E tuttavia, a fronte di una vastissima pubblicistica sulla cosiddetta prima repubblica e i suoi uomini politici, la storia sociale è praticamente assente nei mass-media nonostante la mole di documenti cinematografici e televisivi a sfondo sociale, la maggior parte dei quali è nelle teche RAI ma anche in quelle, ormai defunte, società di produzione cinematografiche nate negli anni cinquanta-settanta, spesso ammonticchiata in vecchi e polverosi magazzini. Questo materiale visivo è un patrimonio prezioso del paese e dovrebbe diventare materiale accessibile non solo

a storici o sociologi, ma anche a tutte le persone interessate. Il nostro programma, in piccola parte, vuole contribuire alla «riconsegna» al vasto pubblico, ai protagonisti, della loro storia sociale.

Una domanda che ci siamo fatti all'inizio è stata quella del perché circoscrivere il programma alla sola storia sociale. Ci siamo risposti che la storia sociale ha paradigmi suoi propri che non necessariamente coincidono o sono riducibili a quelli della storia politica. Ad esempio, come si possono spiegare solamente con il lessico della politica quei processi sociali complessi e contraddittori che hanno portato l'Italia in solo mezzo secolo e dopo una disastrosa guerra, ad essere il sesto paese più industrializzato del mondo?

Ma veniamo al programma. Nella prima fase, iniziata nel gennaio del 1999 e condotta in studio per le prime 80 puntate dallo scrittore Maurizio Maggiani e per le restanti 20 da Marino Sinibaldi, attuale vicedirettore del terzo programma radiofonico, avevamo individuato temi come il lavoro, l'agricoltura, la casa, la scuola, le donne, la religione, lo sport e altri, ciascuno approfondito nell'arco di 5 puntate settimanali di un'ora. Ogni singola puntata era così impostata: una copertina iniziale di meno di 2 minuti che serviva a dare più incisività al confronto tra ieri e oggi, così composta: immagini di un vecchio documentario che i nostri registi hanno tentato di riprodurre esattamente con le stesse inquadrature girate oggi, ad esempio vecchi viottoli sterrati diventati oggi autostrade o una catena di montaggio sostituita con robot.

Una delle immagini che più mi è rimasta impressa è stata quella delle occupazioni di terre a Melissa tragicamente conclusesi con l'uccisione, da parte dei carabinieri, di tre contadini. Queste immagini di repertorio sfumano sulle scene, girate oggi, di un cippo in memoria di quell'eccidio con un occupante di allora che ricorda il fatto. Poi il programma entra nel vivo dello studio con la presenza di storici e di testimoni che ricordano quei fatti, ma che danno anche l'inquadratura storica in cui quelle manifestazioni avvenivano. Poi si va avanti con le immagini di oggi, con un vero documentario-inchiesta che ci spiega che cosa succede oggi a Melissa o alla fabbrica integrata della Fiat di Melfi. Le tappe più importanti del tema sono affrontate in ordine cronologico, per far capire come si sia evoluta la storia negli anni a seguire.

Tale impianto narrativo ha avuto il vantaggio di dare nuovo impulso all'inchiesta televisiva – genere che ha subito a partire dagli anni ottanta un progressivo declino – con l'intento anche di forma-

re giovani registi dando loro la possibilità di confrontarsi con autori di documentari che sono stati maestri di questo genere. Ne ricordo solo alcuni: Antonioni, Bertolucci, Cavani, Comencini, Maselli, Sabel, Ivens, Soldati, Zavattini, Zavoli, autori tutti di documentari, vere inchieste di massa, che hanno fatto la storia della televisione in Italia. Basta citare *Chi legge* di Mario Soldati, che ripercorre l'Italia degli anni sessanta, dalle fabbriche delle città industrializzate alle campagne più isolate, alle saline della Sicilia, intervistando la gente comune su quanto e cosa leggeva, tentando di capire le trasformazioni in atto.

Il lavoro di comparazione tra passato e presente non si esaurisce solo con l'intreccio delle immagini di ieri e di oggi, ma prosegue in studio con la presenza di esperti, studiosi, politici e soprattutto testimoni che interloquiscono con il conduttore e con un gruppo di studenti di scuole medie superiori, che non sono cespugli silenziosi ma vengono coinvolti continuamente nel dibattito. Il tutto avvalendosi di ritagli di giornali di allora e di oggi, fotografie, canzoni, oggetti della vita quotidiana e molti dati statistici. Va precisato – e questa è una differenza sostanziale – che lo scopo dello studio, al contrario di quello che normalmente avviene nei talk-show, non è quello di alimentare polemiche, ma di creare un luogo di discussione argomentata, possibilmente con un linguaggio alla portata di tutti, che faccia comprendere e approfondisca i fatti sociali.

Oggi, con la nuova serie iniziata a dicembre e condotta in studio da Michele Mirabella, abbiamo voluto cambiare solo in parte i temi, ma non il format dello studio e dello svilupparsi della cronologia.

Abbiamo pensato che partendo dai mutamenti dei luoghi fisici, come ad esempio una grande città, facendola vedere come era ieri e come è oggi, sarebbe stato più immediato far capire le trasformazioni sociali più generali. Si pensi solo, per fare un esempio, a come è cambiata una città come Milano con la scomparsa di una grande quantità di fabbriche.

Inoltre abbiamo voluto dare un peso maggiore alla comprensione dell'oggi, senza penalizzare tuttavia il repertorio né lo studio, perché ci siamo resi conto che per fare un vero documentario-inchiesta c'era bisogno di uno spazio di tempo maggiore. Proporre subito, all'inizio della puntata, l'immagine della città oggi, per poi sviluppare a ritroso la sua trasformazione, ci è sembrato un modo per dare più peso all'inchiesta sull'oggi. L'aumento dello spazio

dedicato all'inchiesta (30 minuti divisi in 10 minuti a puntata) ci è sembrato andare incontro alle esigenze del regista.

In questo momento la trasmissione ha avuto un cambio di guardia nella conduzione. Mirabella, chiamato a nuovi impegni precedentemente già concordati, ha lasciato il posto a Corrado Augias. Insieme al nuovo conduttore, abbiamo pensato che in parte il racconto delle città si era esaurito e quindi è stato necessario cambiare le tematiche. Oggi tentiamo di raccontare la storia sociale appunto a temi, cercando di trovare una risposta su come siamo cambiati e su che cosa siamo diventati in questo mezzo secolo. Tentiamo di raccontare le trasformazioni del paese e della società, che non vuol dire occuparsi solo degli aspetti politici ma, al contrario, significa dare grande peso a quei cambiamenti che investono il costume e il modo in cui il costume ha modificato la nostra vita di tutti i giorni: la moda, il cibo, le bevande, lo sport, i trasporti, le ricerche e le invenzioni anche piccole, le vacanze e il tempo libero, evidenziando gli aspetti più strettamente culturali: il cinema, il teatro, i libri, i giornali e gli altri media e il loro consumo.

L'obiettivo e la nostra speranza sono che uno spettatore ideale, che avesse la pazienza di seguirci per tutte le puntate, potesse uscirne alle fine con una maggiore consapevolezza civica e una migliore informazione su chi siamo noi, cittadini di questo paese e perché oggi siamo così.

Per concludere, non vi è dubbio che nella nostra società si viva a livelli molto più alti rispetto a cinquanta anni fa. Tuttavia, paradossalmente, sentiamo maggiore inquietudine; cresce il bisogno di nuove certezze e la politica e la cultura sono investite di compiti inediti. Se con molta umiltà *La storia siamo noi...* riuscirà a dare almeno qualche nuova immagine e qualche nuova analisi dei cambiamenti che sono in cammino, si potrà dire che il notevole sforzo produttivo fatto non è stato inutile.

## STORIA IN TV E TV COME STORIA

Da qualche tempo si parla molto di «bisogno della storia», di «uso pubblico della storia», del rapporto «storia/memoria» e anche della possibilità/difficoltà di una efficace divulgazione a proposito dell'offerta di programmi in campo storico da parte della televisione.

Ebbene, cosa offre in concreto la tv e cosa le si può chiedere di offrire?

Il tema è a doppia faccia: perché da un lato vengono sempre formulati auspici per una sinergia fra tv e didattica, mentre dall'altro ci troviamo spesso di fronte a una lettura pessimistica della tv, accusata di essere un fattore di impoverimento o addirittura di dissolvimento del «senso della storia» per colpa della intrinseca natura «a-storica» del flusso televisivo e della erosione cui esso sottopone quello strumento tradizionale della ricerca in campo storico che è il testo scritto.

Questa situazione un po' schizofrenica è stata recentemente analizzata da un dossier su *La storia e i media* apparso sul numero di luglio 1999 di «Contemporanea», e Peppino Ortoleva in un intervento intitolato *La storia nel sistema dei media che cambia* ha giustamente avvertito la necessità di mettere in guardia contro l'illusione di una omologazione troppo stretta fra il discorso sul passato condotto dagli storici e l'altro discorso sul passato proposto invece dal piccolo schermo.

Ed è proprio dalla specificità del prodotto televisivo che mi sembra valga la pena di prendere l'avvio. Perché quello che la tv offre è infatti davvero qualcosa di *altro* rispetto sia alla didattica sia alla ricerca storica tradizionali.

Nella sua relazione a questo convegno Maurizio Cascavilla ricorda che la tv non offre «storia» ma «storia per immagini». Ma a cosa può servire questa «storia per immagini»? Deve puntare alla semplice divulgazione oppure alla didattica, alla documentazione, alla ricerca? Questi obiettivi non sono facilmente cumulabili, perché diversi sia come punto di partenza e d'arrivo, sia come approccio; e sarebbe sbagliato chiedere alla tv qualcosa che non può dare.

Per sgombrare il campo, io direi senz'altro: no alla didattica, no alla documentazione e no alla ricerca, quanto meno in forma diretta.

Lorenza Servetti ha sottolineato l'esigenza di un maggiore rigore filologico, spingendosi sino ad auspicare l'introduzione di note televisive a piè di pagina. È chiaro che in linea di principio ha ragione: ma è un'esigenza legittima cui si può andare incontro solo là dove il prodotto non si configuri come un programma telediffuso, ma come qualcosa d'altro, indirizzato appunto specificamente alla didattica o alla documentazione (come – per esempio – gli home video). Laddove la programmazione normale non può che essere indirizzata – per sua stessa natura – a una vasta divulgazione. E quando parlo di programmazione normale non mi riferisco solo alle reti generaliste, ma anche ai programmi educational non specificamente costruiti come vere e proprie «lezioni» universitarie (quasi sempre relegate in ore antelucane e dirette a un'audience troppo ridotta per essere significativa ai fini del discorso che stiamo facendo).

Divulgazione sia, dunque, ma non senza parecchi dubbi di fondo sulla strada da seguire; e non solo a proposito del falso dilemma fra testo e immagine, ma anche e soprattutto a causa di problemi che riguardano l'approccio imposto dalla «cassa di risonanza» che la televisione fornisce ai vari temi e dalla conseguente responsabilità che grava sulle sue spalle nei confronti di un'audience spesso anche troppo disposta ad accettare al suo valore facciale tutto ciò che le viene offerto.

È questo un punto cruciale su cui merita soffermarsi un momento per dare un contenuto concreto a parole che altrimenti rischiano di suonare generiche.

Prendiamo un tema di moda come il cosiddetto revisionismo storico. Va affrontato (o almeno se ne deve tener conto) nella programmazione televisiva oppure no? L'ovvia risposta è sì, ma ancora una volta è un'ovvietà carica di problemi quando la si voglia river-

sare sul video in rapporto a questo o quel tema specifico e al suo stretto (e tutt'altro che casuale) collegamento fra l'ieri e l'oggi.

Perché il revisionismo – checché ne dicano i suoi fautori – troppo spesso non si configura tanto (e non si configura mai soltanto) come un nuovo approccio storiografico impegnato a superare vecchi preconcetti e radicati pregiudizi quanto anche – e in molti casi soprattutto – come qualcosa di profondamente diverso e assai meno positivo.

In uno dei suoi libri sul «Cristo storico» John Dominic Crossan ha scritto parlando di certi studiosi cattolici: «Fanno dell'apologetica cristiana e la chiamano ricerca scientifica».

Lo stesso avviene con molti revisionisti: «Fanno della propaganda politica e la chiamano ricerca storica».

Ma – e qui torniamo al tema che stiamo trattando – questa propaganda politica più o meno camuffata deve avere piena cittadinanza sugli schermi della televisione pubblica?

E l'interrogativo – in termini di stretta linea editoriale – non si ferma lì. Perché c'è un revisionismo «alto» e una sorta di «revisionismo spazzatura» (quello che lo stesso Montanelli – ed è tutto dire – ha recentemente dichiarato di trovare «sconfortante»); e il guaio è che – come la moneta cattiva tende a scacciare quella buona – il «revisionismo basso» finisce di solito per aver maggior presa sul pubblico e per ottenere maggiore risonanza attraverso i mezzi di comunicazione di massa.

Nell'ambiente accademico non è difficile procedere a una scrematura anche severa e permettersi quindi di far «ricerca» senza farsi condizionare (o almeno senza lasciarsi *troppo* condizionare) dalle mode e dai clamori. Delle tesi di Nolte sulla «guerra civile europea» si può quindi decidere che vale la pena di discutere, mentre non merita perder tempo – in aula o in un saggio – per riferire (o addirittura neanche per confutare) le affermazioni di qualche ex (ufficiale di cavalleria o diplomatico) a proposito delle benemerienze di Francisco Franco.

Ma la tv può sottrarsi con altrettanta libertà a un confronto con simili *maîtres à penser* contesi da quotidiani e settimanali ad alta tiratura?

La soluzione più semplice – quella che a Roma si definisce «fermarsi alla prima osteria» – è l'equidistanza. Un colpo al cerchio, un colpo alla botte. «Visto da destra/visto da sinistra» come nelle vignette del vecchio «Candido».



Una soluzione più seria consiste nel puntare verso la completezza dell'informazione: soluzione che garantisce obiettività, ma non più l'equidistanza e il distacco. Non solo perché obiettivamente i due piatti della bilancia non sono mai in perfetto equilibrio, ma anche perché la completezza dell'informazione significa aprire fronti spesso ancora insanguinati, con carichi emotivi forniti dalla forza delle immagini delle testimonianze e del montaggio che rendono il prodotto televisivo incomparabilmente più suggestivo (e contudente) di qualsiasi testo scritto che affronti lo stesso tema e giunga alle stesse conclusioni.

Ne abbiamo avuto recentemente un esempio con un programma a proposito di *Resistenza o Guerra civile*, trasmesso in prima serata su RAI 3. E qui vale la pena di spendere qualche parola a proposito di un argomento che è già stato sollevato più volte e che effettivamente rappresenta un punto delicato (e dolente) nei rapporti fra la «storia degli storici» e la «storia in tv»: quello dei consulti.

In passato il classico «consulente storico» della RAI era – per antonomasia – Renzo De Felice, storico per nulla interessato alla divulgazione né con i suoi libri né tanto meno in tv, e che veniva utilizzato soprattutto in funzione di «copertura accademica». Scomparso De Felice, si è fatta avanti una nuova generazione di storici più omologhi al prodotto cui dovevano collaborare. Ma qual è in concreto il tipo di collaborazione che vogliono/possono dare e quella che noi possiamo/dobbiamo chiedergli? In sostanza mi pare che i sentieri che si possono imboccare siano sostanzialmente tre. Due sono stati evocati durante questo stesso convegno quando si è parlato di un paio di programmi prodotti dalla struttura di RAI 3, cui collaboro anch'io, e che mi sembrano abbastanza esemplificativi da meritare qualche parola di più: uno sulla campagna di Russia con la consulenza di Giorgio Rochat e l'altro appunto sulla *Resistenza/Guerra civile* con quella di Claudio Pavone.

Rochat ci ha sottoposto un testo con tutte le caratteristiche del saggio storico. Il risultato è stato che l'adattamento televisivo ha richiesto semplificazioni che sono state sottoposte al consulente, che ne ha contestate molte. Quelle che rischiavano di alterare il quadro storico sono state riconsiderate, mentre quelle che riguardavano punti marginali o di dettaglio sono state mantenute. Alla fine la conclusione di Rochat è stata: «Benissimo, io capisco le vostre ragioni, ma voi dovete capire le mie, che mi impediscono di firmare

un prodotto che, dal mio punto di vista accademico, risulta troppo approssimativo».

Il caso di Pavone è stato un po' diverso perché qui il testo è stato scritto con un occhio più attento alle esigenze televisive ed è stato poi modificato *in progress* d'intesa con il consulente. Il risultato è stato che il testo finale è stato approvato da Pavone. Ma quando il programma è andato in onda, lo storico si è trovato dinnanzi a qualcosa che – come ci ha detto – veicolava emozioni e coinvolgimenti di assai maggior impatto rispetto alla parola scritta; ed era logico se si pensa al peso del montaggio, alla suggestione della colonna musicale, all'effetto delle «voci del regime» nei sonori originali e via di questo passo.

La terza via è – o meglio potrebbe essere – quella additata da Crainz: un coinvolgimento totale dello storico nel prodotto televisivo, cioè la sua promozione – funzionale e mentale prima ancora che contrattuale – da «consulente» a «co-autore». Ed è – o meglio sarebbe – la strada migliore. Ma perché insisto a usare il condizionale? Non solo perché si tratta di una strada nuova, ma anche e soprattutto perché, oltre a comportare un'evoluzione produttiva di non poco conto, implica anche una disponibilità da parte dello storico a calarsi (stavo per dire «con umiltà») in un ruolo avventuroso – «bello ma scomodo» come un tempo si usava dire della guerra – al cui fascino non tutti gli accademici sono sensibili. Insomma, come usava dire spesso Freud, «bisognerà pensarci su...».

Ma andiamo avanti. Un altro problema di cui la programmazione televisiva non può fare a meno di tener conto è quello che potremmo definire delle «alternative del diavolo»: cioè di quei temi non solo caldi ma addirittura scottanti, in rapporto ai quali le responsabilità della tv finiscono per configurarsi come una sorta di dilemma morale.

Pensiamo per esempio al negazionismo/riduzionismo a proposito della Shoah, che fra questi temi maledetti rappresenta probabilmente il caso più perverso del revisionismo hard. Cosa fare dunque in un caso del genere? Evitare di parlarne? Condannare senza dar la parola a un avvocato difensore? Oppure sporcarsi la mani offrendo un pulpito ai Farisson e agli Irving di turno?

Si vede subito che a questo punto quella «obiettività» frutto di una «completezza dell'informazione» che poco fa sembrava una panacea così facile da applicare, all'improvviso si è trasformata in

un'alternativa del diavolo, in una camicia di Nesso che rischia di ustionarci. Se si tace non solo si rischia di offrire ai negazionisti il pretesto per presentarsi come martiri del libero pensiero (il che sarebbe magari un prezzo sopportabile), ma si corre un rischio assai più grave: quello di farsi sfuggire un'occasione (per quanto modesta) di aprire gli occhi a chi ancora crede che le docce di Auschwitz servissero per far lavare i prigionieri ebrei e che il gas Zyklon B servisse per la disinfestazione dai parassiti. Se però si apre un dibattito, non si rischia di regalare una cassa di risonanza a tesi aberranti?

Pensiamo alle ricerche minuziose cui sono stati costretti gli storici che hanno tentato di portare alla luce le motivazioni profonde della Soluzione finale. È conveniente avventurarsi su un terreno così infido e per di più poco appetitoso per un pubblico televisivo non specificamente interessato al tema?

Per non parlare dei rischi di fraintendimenti annidati in certe sacrosante e coraggiose «rivisitazioni». Sarebbe mai possibile presentare in tv nella sua nuda interezza il documentario israeliano *Uno specialista* sul processo ad Eichmann, con quel pubblico ministero tanto aggressivo da provocare addirittura le rimostranze del presidente del tribunale, senza corredarlo con una serie di note a piè di pagina e di commenti critici così fitti da rappresentare un carico quasi insopportabile per il telespettatore medio? Negli archivi della RAI esiste un documentario intitolato *Kapò*, dedicato – come indica il nome – a quegli ebrei che avevano collaborato con i loro aguzzini nei campi di sterminio nazisti. Un documentario girato in Israele da ebrei, con la collaborazione delle autorità israeliane, e diffuso dalla tv israeliana nel quadro di quello stesso spirito che ha prodotto anche il documentario su Eichmann. Ebbene quel documentario non è stato ancora messo in onda. Non è questione di semplice «prudenza», ma anche di «responsabilità», dato l'impatto dello strumento mediatico che si ha fra le mani. La tv insomma può/deve permettersi «provocazioni» dagli effetti spesso incalcolabili?

Questo avviene quando i temi affrontati sono controversi, scottanti o peggio; ma il punto è che i temi storici sono sempre più o meno controversi anche (e direi quasi soprattutto) quando sembrano pacifici. Basti pensare ai guasti prodotti nel campo della divulgazione storica dal cosiddetto *politically correct*. Esiste una ricca bibliografia di libri sui divertenti anacronismi che costellano i film e gli sceneggiati storici. È un carosello di generali romani che con-

sultano carte topografiche, di cavalieri medievali sempre rinchiusi in armature quattrocentesche anche quando vanno a pranzo e simili amenità.

Ma l'applicazione retrospettiva del *politically correct* rischia di provocare disastri ancor più funesti. Prendiamo il caso della schiavitù. Chi non è disposto a versare una lacrima – o a battersi il petto e a chieder perdono secondo una prassi oggi di moda – per la sorte dei poveri negri stipati sulle navi degli spietati trafficanti di carne umana? Ma è questo che deve fare un programma televisivo? Oppure il suo scopo è quello di far capire cosa è accaduto e perché? E una corretta rievocazione di quello *Zeitgeist*, della «mentalità» di epoche remote può spesso provocare parecchio imbarazzo. Ricordo che alcuni anni fa, quando vivevo a Londra, ero stato invitato a cena da un vicino di casa. Su una parete della sala da pranzo campeggiava il ritratto a olio di un austero gentiluomo, barba fluente ed espressione benevola. Quando ho chiesto chi era, il mio vicino ha risposto: «Un antenato», e ha aggiunto: «faceva il mercante di schiavi». Dalla mia faccia deve aver capito che ero rimasto scioccato perché ha precisato: «Badi che a quel tempo era una professione rispettabile quanto quella di padrone delle ferriere...».

Ma la recente *Bibbia* televisiva, per esempio, preferisce risparmiarsi il problema e ci presenta un Abramo che possedeva sì schiavi e schiave, ma in realtà nel profondo del suo cuore sarebbe già stato un acceso abolizionista avanti lettera...

Sono le insidie di un *politically correct* che ahimè sta disseminando bocche di lupo lungo la strada di parecchi programmi televisivi. Quando io sento parlare di «Dante nostro contemporaneo» non posso fare a meno di pensare a quanto obsoleti risultino, secondo il nostro *Zeitgeist*, i peccati puniti nella varie bolge e quanto sia invece difficile trovare nei vari gironi delle localizzazioni adeguate per quelli che consideriamo oggi i *nostri* peccati capitali.

Contemporanei i nostri antenati? Solo per i moti dell'anima, forse, e neanche sempre. Qualche anno fa, mentre ero a Fiuggi, è stata presentata al pubblico – non eccessivamente acculturato delle Terme – l'*Elena* di Euripide. È la storia «alternativa» di un'Elena che in realtà non sarebbe mai andata a Troia di persona (dove sarebbe stata sostituita da un simulacro) e che invece finisce in Africa dove poi la ritroverà Menelao. Vicino a me c'erano due ragazze, una probabilmente fresca di studi e l'altra un po' somarel-

la, frastornata dalla vicenda. E l'altra lì a spiegarle del giudizio di Paride con mela incorporata, della guerra di Troia eccetera. «Ma dimmi una cosa», le aveva chiesto alla fine la somarella, «Elena chi amava davvero? Paride o Menelao?». Giusta domanda, ma senza risposta. Perché a quell'epoca l'interrogativo – che per una ragazza del 2000 era il primo a venire in mente – nessuno se lo era neppure posto.

Così sul finire del millennio ci siamo trovati a dover fronteggiare un quotidiano tormentone (televisivo e non) a proposito delle paure apocalittiche che avrebbero sconvolto il mondo alla vigilia dell'anno Mille. Mentre sarebbe bastato leggere *L'alba del Medioevo* di Vito Fumagalli per apprendere che la paura della morte di quei nostri antenati non aveva nulla a che fare con quella che proviamo noi, perché era preoccupazione per ciò che sarebbe accaduto «dopo» e non sgomento di fronte alla fine di tutto; e che i reali incubi quotidiani della gente erano a quel tempo rappresentati da cose che per noi hanno cessato da secoli di rappresentare un problema, come il buio della notte, la maledizione della febbre, le foreste tenebrose o i lupi in agguato fuori della porta.

È qui che la divulgazione televisiva mostra davvero il suo limite più grave: nella mancanza di attenzione per la storia sociale, per la storia delle mentalità e per la storia dell'immaginario popolare. Che è invece poi il solo approccio capace di restituire allo scheletro della cosiddetta *histoire événementielle* la sua carne e il suo sangue passando per così dire dalla radiografia alla fotografia di un'epoca.

Ma la tv, oltre che veicolo e spazio per raccontare la Storia passata, si propone ormai anche come fonte essa stessa per la Storia futura attraverso due suoi strumenti: l'immagine e la testimonianza.

Molto tempo è passato da quando – all'inizio della prima guerra mondiale – il comandante in capo delle forze britanniche aveva dato ordine che qualsiasi giornalista scoperto nella zona di operazioni fosse arrestato ed espulso dopo avergli sequestrato il passaporto; e oggi prevale invece, semmai, un culto esasperato della guerra (e più in generale della storia) «in diretta».

Ora l'immagine tende per sua stessa natura a far nascere un senso di illusoria sicurezza. Di fronte all'istintiva sfiducia suscitata dal documento scritto (è vero o falso? dice la verità o no? quando è stato scritto? perché è stato scritto? chi era il destinatario? e via di questo passo), l'immagine suscita sempre in noi un senso di «verità» non manipolata e degna di fiducia.

John Ralston Saul ha riferito i risultati di una ricerca sui livelli di percezione della «menzogna»<sup>1</sup>. Ebbene, il 75% degli intervistati ha immediatamente scoperto una bugia di medie proporzioni non appena gli veniva raccontata; solo il 65% dopo averla letta; e appena il 50% quando era suffragata da un'immagine.

Questo spiega la capacità persuasiva della tv. Spiega il suo potere affabulatorio e spiega anche la sua potenzialità mistificatoria (incomparabilmente più pericolosa di quella presente negli altri media).

La nostra storia recente è punteggiata di immagini-simbolo: il bambino ebreo che mostra il numero tatuato sul braccio e quello che alza le mani in segno di resa nel ghetto di Varsavia; la ragazzina vietnamita vittima del napalm che avanza nuda verso la macchina da presa; il capo della polizia di Saigon che spara alla testa di un supposto vietcong durante l'offensiva del Tet per arrivare sino alla recentissima «Pietà d'Algeria», la madre musulmana con il viso sconvolto dal dolore dopo il massacro di Benthal.

Ma c'è anche la «Morte del miliziano» di Robert Capa sulla cui veridicità gravano seri dubbi (e sempre a proposito della guerra di Spagna abbiamo visto parecchi esempi di uso spregiudicato anche nelle riprese cinematografiche). C'è la bandiera americana issata a Iwo Jima da marines in posa e la bandiera rossa che sventola sul Reichstag in condizioni analoghe, per non parlare delle vere e proprie spudorate falsificazioni operate sulle foto ufficiali sovietiche dal cosiddetto «Commissariato agli archivi».

Durante la seconda guerra mondiale i cineoperatori hanno lavorato su tutti i fronti, documentando in modo più o meno fedele le varie operazioni, ma nei decenni successivi la disponibilità di materiale visivo è andata crescendo sia come quantità che come qualità in maniera così strabiliante da creare una situazione del tutto inedita.

All'origine di questo progresso c'è naturalmente la tv con la sua promozione dell'immagine da «illustrazione» della notizia a «notizia» essa stessa; ma la vera svolta epocale si è verificata venti anni fa (per l'esattezza il 1° giugno 1980) con l'irruzione sul mercato della CNN, cioè di una rete televisiva interamente dedicata all'informazione e alla diffusione massiccia delle sue immagini sugli schermi di tutte le emittenti mondiali.

<sup>1</sup> J. Ralston Saul, *Il sistema del dubbio*, Milano, Bompiani, 1997.

Ciò ha provocato non solo un aumento esponenziale del «mercato delle immagini», ma anche la trasformazione della televisione in «fonte privilegiata» per la documentazione storica e persino – in certa misura – in «motore della Storia» grazie alla sua capacità suggestiva nei confronti dell'opinione pubblica.

Ma come ci si deve comportare di fronte a questo flusso di immagini che quotidianamente ci bombardano dagli schermi dei nostri televisori? Come utilizzare al meglio questa situazione? È chiaro che la prudenza è tanto più necessaria quanto più ipnotica è la suggestione di verità esercitata dall'immagine.

Questo perché – al di là della sua illusoria caratteristica di «specchio portato per la strada» (come si diceva al tempo del grande cinema sovietico) che riflette imparzialmente tutto quello che c'è – il controllo e la manipolazione su ciò che viene mostrato si vanno facendo sempre più pesanti nella nostra era di global tv. Basti pensare alla recente decisione del governo russo di riservarsi d'autorità la selezione delle «immagini utilizzabili» sulla guerra in Cecenia, ma anche all'esercito di scheletri recuperati solo di recente dagli armadi della guerra del Golfo; cui sono da aggiungere tutti quegli altri probabilmente non meno scioccanti relativi all'intervento NATO in Kosovo, che in buona parte ancora rimangono sotto chiave.

Per non parlare dei veri e propri «falsi» perpetrati nel corso delle riprese (come il cormorano immerso di proposito nel petrolio per mostrare gli effetti del disastro ecologico provocato dagli iracheni al tempo del «Desert Storm»).

Falsificazioni pericolose non solo perché – come ha detto una volta Hitler (che di queste cose si intendeva) – «la grandezza di una bugia contiene sempre in sé un elemento di credibilità», ma anche perché la tecnologia moderna rende possibili manipolazioni di tale straordinaria efficacia da render risibili le goffe operazioni di fotomontaggi e bianchetto del cosiddetto «Commissariato agli archivi» di staliniana memoria.

Pensiamo al recente film *Sesso e potere*: neanche tanto per il plot che parla di una guerra inventata da un presidente americano per distogliere l'attenzione pubblica da una sua marachella sessuale (fiction o *faction*? come si usa dire ormai in gergo tv), ma soprattutto per la sequenza da antologia in cui una banale ripresa da studio viene mistificata pezzo per pezzo attraverso una serie di trucchi elettronici sino a presentare ai telespettatori l'immagine strappa-

lacrime di una bambina in mezzo alle rovine di un villaggio distrutto con un gattino fra le braccia...

E passiamo molto rapidamente prima di concludere all'altra «nuova fonte» che si è affacciata da poco in tv: la testimonianza orale.

Questo tipo di contributo è sempre stato in uso a livello dei telegiornali, dei servizi speciali (tipo tv 7) e delle inchieste sui più scottanti problemi sociali, mentre per i programmi storici la parola è stata a lungo concessa solo a studiosi, a protagonisti eccellenti o a testimoni oculari in connessione con qualche episodio clamoroso. Da qualche tempo si è invece cominciata ad avvertire l'esigenza di far parlare anche la cosiddetta «gente comune» in quanto «fonte» del quotidiano d'epoca. Uno sviluppo certamente positivo; ma ancora una volta non esente da rischi.

Sia perché può ingenerare nel telespettatore la pericolosa sensazione di assistere a una specie di *real TV* alla *Truman Show* o quanto meno a uno spettacolo come il vecchio *Specchio segreto*.

Sia perché occorre attrezzarsi contro l'ingannevole «sindrome del testimone oculare» che troppo spesso tende a viziare i ricordi (vedi il «Lei ha letto, ma io ho visto» con cui Montanelli ha liquidato in una delle sue «Stanze» sul «Corriere della Sera» le osservazioni di un lettore circa lo sfaldamento della Wehrmacht al momento della sconfitta).

Sia infine – ed è l'obiezione più seria – a causa della inattendibilità postuma di tanta «memoria storica», ahimè tutt'altro che «storica». Come ha testimoniato la straordinaria e inquietante inchiesta di Giovanni Contini<sup>2</sup> sulla strage nazista a Val di Chiana nel 1944, con tutti quei personaggi che, a distanza di mezzo secolo, si sono ritrovati a narrare – come in una sorta di *Rashomon* in provincia d'Arezzo – una vicenda abissalmente diversa da quella registrata nell'inchiesta compiuta dagli Alleati subito dopo la liberazione.

Detto questo, è chiaro che la marcia di avvicinamento della televisione alla storia orale (vecchia fonte per la ricerca storica tradizionale, ma relativamente nuova invece nel campo della ricostruzione storica sul piccolo schermo) rappresenta lo strumento che – insieme alla «fame di immagini» – maggiormente si presta per la sensibilizzazione del pubblico ai temi storici. Ma da utilizzare con

<sup>2</sup> G. Contini, *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997.



estrema cautela e senso di responsabilità, vista la cassa di risonanza che la tv fornisce a qualsiasi cosa proponga, e le inedite possibilità di manipolazione che già oggi (e non parliamo di domani) entrambe comportano.

## NON È LA STESSA STORIA... DUE MODI DI USARE LE IMMAGINI

di TULLIO

In un'immagine fotografica è possibile riconoscere un'immagine  
e non è la stessa storia...  
Il primo modo di vedere è quello dell'immagine in se stessa, il  
secondo è un modo di vedere che non è quello dell'immagine.

La fotografia è una immagine, ma non è la stessa storia...  
Il primo modo di vedere è quello dell'immagine in se stessa, il  
secondo è un modo di vedere che non è quello dell'immagine.

La fotografia è una immagine, ma non è la stessa storia...  
Il primo modo di vedere è quello dell'immagine in se stessa, il  
secondo è un modo di vedere che non è quello dell'immagine.

La fotografia è una immagine, ma non è la stessa storia...  
Il primo modo di vedere è quello dell'immagine in se stessa, il  
secondo è un modo di vedere che non è quello dell'immagine.

MAURIZIO CASCAVILLA

## «LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA»

### LO STORICO

In un programma televisivo è per prima cosa necessario definire i ruoli di coloro che lo realizzano.

Il primo ruolo da definire è quello dello storico, un ruolo molto difficile in un contesto non accademico come quello televisivo.

La maggior parte degli storici italiani e stranieri con cui ho avuto modo di collaborare e di cui ho visto i prodotti cinetelevisivi rivelano un limite di fondo: non considerano la documentazione visiva paragonabile a quella scritta (punto di vista sul quale si può essere più o meno d'accordo) ma, cosa assai più grave, non sono capaci di decifrare un filmato, di scoprirne gli inganni. Questo è un aspetto che limita e rende difficili i rapporti con chi invece, per mestiere, conosce e gestisce gli inganni delle immagini che, talvolta, manipola.

Lo storico è abituato alla pagina scritta e, nel migliore dei casi, alla iconografia tradizionale (dipinti, stampe, fotografie) e quando si tratta di fare un programma televisivo la sua ambizione è scrivere un testo da «spalmare» su immagini di repertorio. Occorre quindi molto garbo e pazienza nel ricordargli che sta facendo un audiovisivo, che tra la parola scritta e la parola letta da uno speaker c'è una enorme differenza, che esse hanno ritmi e percezioni diverse. Il tempo della lettura è diverso dal tempo di ascolto, cosa che obbliga, quanto più possibile, a semplificare la prosa. Infine bisogna ricordare che quando si fa cinema e televisione si fa storia per immagini, non si fa una lezione universitaria, non si scrive un saggio; le imma-

gini sono il vettore, il veicolo del discorso, e come tali vanno capite e rispettate e, insisto, decifrate.

Quest'ultimo aspetto è fondamentale non solo in termini di contenuti ma anche di stile. Per esempio: un buon regista abituato a fare programmi di storia, può arrivare a capire la nazionalità dell'operatore che ha girato determinate inquadrature.

Nella mia esperienza recente, relativa alla guerra civile spagnola, queste differenze sono facilmente decifrabili sia nel lavoro del sovietico Roman Karmen, le cui riprese sono fatte di forti contrasti di luce e di una grande sensibilità paesistica, sia nel lavoro dei cineasti spagnoli, dove le differenze di approccio alla realtà di anarchici e socialisti, repubblicani e franchisti, non sono facili da individuare, come singole inquadrature e sequenze, ma appaiono evidenti nell'arco della narrazione.

Lo storico è come uno sceneggiatore e come tale deve essere un continuo suggeritore di correzioni, di ampliamenti e approfondimenti, dotato di capacità autocritica, un vero maieuta per il regista che spesso è semplicemente un tecnico, più o meno colto, non necessariamente un esperto, né tantomeno un appassionato di storia.

#### IL REGISTA

Il ruolo del regista è altrettanto delicato di quello dello storico. Per prima cosa deve evitare di fare poesia e dedicarsi tranquillamente alla prosa, in altre parole deve fare attenzione al velleitarismo, e, soprattutto, deve fare un uso il più onesto e filologico possibile dei materiali di repertorio. Nessuno vieta di usare i materiali di archivio come puro materiale narrativo, addirittura come un «girato» originale, ma sarebbe più corretto non usarli impropriamente alla ricerca di facili effetti da giustificare con la parola magica: «spettacolarizzazione».

È necessaria chiarezza nell'uso delle fonti che vanno citate per quanto è possibile, cosa non sempre facile. Facciamo un esempio: se un montaggio di una quarantina di inquadrature è il risultato di una selezione fatta su una dozzina di fonti, risulta problematico e controproducente ricoprire il montato di cartelli con le indicazioni sulla provenienza del repertorio. Quindi, per quanto è possibile, si dovrebbero adoperare i documenti per grandi segmenti usati nella

loro integrità e, laddove si tratti di materiale sonoro, rispettandone anche il commento originale.

In futuro i sistemi interattivi ci consentiranno, come in un testo le note a piè pagina, di richiamare link diversi che ci informeranno sull'origine di ogni inquadratura e dove possibile su autori, cineoperatori, montatori, fornendoci le coordinate necessarie ad orientarci con correttezza nella enorme ed inesauribile mole degli archivi audiovisivi. Questo ci consentirà di usare i materiali in maniera più incisiva, filologica e precisa, riducendo il margine di manipolazione della storia che è il problema principale che ci troviamo di fronte quando si realizzano trasmissioni con il materiale di archivio.

L'altro aspetto che un regista deve valutare con la dovuta accuratezza e senso di responsabilità è che facendo televisione, e in particolare storia in televisione, si fa storia, cioè il programma entra in un archivio, diventa storia esso stesso, diventa testimonianza del modo di leggere un determinato avvenimento secondo l'ottica dell'autore e del momento in cui il programma viene realizzato.

Tra le fonti che ho adoperato per la serie su *La guerra civile spagnola* c'è stato un programma sullo stesso argomento della Granada Television britannica e diffuso dalla RAI negli anni settanta, un bellissimo programma con materiali di repertorio scelti con grande attenzione, con interviste accurate e ben fatte. Ebbene, nonostante la grande qualità, oggi è un programma vecchio, perché molte delle cose dette e raccontate sono troppo datate, non corrispondono più alle recenti ricerche storiche, sono vicende raccontate prima dell'apertura degli archivi, prima che la memoria potesse esprimersi senza la reticenza e la rabbia che il franchismo ancora suggeriva, prima che si affermasse sulla scena una nuova generazione di storici spagnoli non allineati con il passato regime e critici anche verso il fronte repubblicano.

In questo senso il programma che ho realizzato con la collaborazione di Gabriele Ranzato e di Carlos Elordi tiene conto degli studi di una nuova generazione di storici, da Santos Julià a Antonio Elorza, da Javier Tusell a Reig Tapia, agli storici locali come il basco Garmendia e il catalano Ucelay Da Cal, tutti studiosi che affrontano in modo critico e spregiudicato la guerra civile e la sua eredità, e ora che gli archivi (non solo spagnoli) cominciano a svelare i loro segreti, possono confutare senza pregiudiziali ideologiche il manicheismo che affliggeva la precedente storiografia spagnola. Da qui le sempre più corrette analisi dei conflitti all'interno della

sinistra, delle degenerazioni, del ruolo dei diversi protagonisti politici nel campo repubblicano, della vicenda delle due grandi componenti sindacali, delle aperture che durante il periodo franchista hanno preparato la «transizione».

Un programma realizzato oggi non poteva non tenere conto di tutte queste novità, e così è stato fatto.

C'è una ulteriore considerazione, del tutto personale: credo che quando si costruiscono programmi che saranno destinati a diventare patrimonio di una cineteca bisogna porsi un problema di stile per quanto riguarda le parti girate e le interviste. È quindi meglio evitare le mode del momento come ad esempio le inquadrature sghembe, la macchina «sbollata», l'eccesso di effetti elettronici e tipografici, l'abuso della macchina a mano, le interviste più preoccupate del contesto che di quanto dice l'intervistato e infine quella vera e propria «dermatologia televisiva» fatta di inquadrature di dettaglio che scandagliano rughe, narici e peli superflui, insomma tutto quello «stupidiario» che affligge il linguaggio televisivo più recente.

Le riprese originali debbono poi avere una concreta ragione d'essere e una sicura efficacia nella capacità di cercare immagini e situazioni del presente che creino un cortocircuito con il passato, in modo da approfondire e sottolineare le persistenze o i cambiamenti che danno un senso non solo specialistico alla scelta della vicenda raccontata.

Un regista, anche se ideatore della serie o del programma, deve poi avere la modestia di farsi aiutare da uno storico, da un esperto, di stabilire un serio e accurato rapporto di collaborazione con chi studia e conosce le vicende scelte, per evitare di realizzare quel tipo di storia da tuttologi che invece di ricostruire le vicende nella loro complessità riduce tutto a pura aneddotica.

#### LA RICERCA DEI MATERIALI VISIVI

Non si ha un buon programma di storia se non ci si avvale di ricercatori capaci di scovare materiali inediti, poco conosciuti e che non si fermano di fronte all'inevitabile «non esiste». Nel secolo scorso gli uomini hanno fotografato e filmato quanto è (dis)umanamente possibile, al punto che forse un giorno scopriremo un filmato con il suicidio di Hitler; infatti chi può dire che non esista?

Il ricercatore deve essere uno specialista, come e in certi casi più dello stesso regista deve essere in condizione di decifrare le immagini, di collocarle cronologicamente e stilisticamente, di capire dove e come sono state girate, se nel filmato sono montate, se sono materiale bruto, se sono manipolate e da ultimo suggerire quale valore possono avere in termini documentari o narrativi.

Per fare questo non è sufficiente affidarsi a internet, né essere bravi studenti o giovani studiosi di storia. Io penso che la ricerca negli archivi audiovisivi andrebbe introdotta come materia di studio nelle facoltà di storia. Il nostro tempo, il tempo dell'immagine, è ormai impensabile senza la storia delle sue rappresentazioni.

In questa occasione ho avuto la fortuna di avere una piccola ma efficace squadra di collaboratori, alcuni già in condizioni di fare ricerche, altri che si sono impegnati fino a diventare quasi degli esperti.

#### LA COLONNA SONORA

La manipolazione di un programma di storia non avviene solo usando speaker e immagini in modo improprio e tendenzioso, ma anche attraverso l'edizione, cioè nella fase in cui si aggiungono doppiaggio, effetti e musica.

In Italia c'è un rifiuto tradizionale e accettato della sottotitolatura a favore della voce fuori campo che copre la lingua originale degli intervistati e dei testimoni. È questa una pratica che appiattisce soprattutto le testimonianze, che perdono forza e senso; la rinuncia alla lingua originaria toglie spontaneità, carattere e immediatezza. Ma accade anche di peggio: a volte, per adattare la traduzione alla durata del dialogo, si finisce per tagliare il discorso del testimone; quest'ultimo trucco, che si realizza abbassando il sonoro dell'originale, consente di manipolare quanto detto dagli intervistati fino, talvolta, a contraddirne il senso. È necessario infine che lo speaker sia in grado di interpretare ciò che legge, cogliendo le specificità del testo. Altrettanto importante è l'uso della musica. La stessa sequenza montata con musiche diverse acquista un significato differente, e non soltanto per ragioni razionali o di precisione nell'uso di musiche d'epoca, ma perché accentua quel livello «emozionale» che è spesso l'unico attraverso il quale viene consumato il programma.

## COME È NATA LA SERIE SU «LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA»

Il programma era nato in modo abbastanza casuale da una mia proposta che aveva suscitato l'interesse di Giovanni Tanti, direttore di RAI 1. L'ipotesi era quella di un documentario di due ore sulle Brigate internazionali. Con l'aiuto di una piccola produzione avevo girato nel novembre del 1996 il raduno dei vecchi brigatisti in Spagna in occasione del trentennale della guerra civile. I combattenti si erano anche riuniti per ottenere la cittadinanza spagnola che il presidente Negrin aveva loro promesso al momento della loro partenza da Barcellona, promessa che il governo Aznar si è ben guardato dal mantenere. L'accoglienza era stata miserabile, fredda e distaccata a livello ufficiale: alle Cortes furono ricevuti da un sottosegretario o qualcosa del genere.

Solo la Generalitat di Catalogna, forse animata da antichi complessi di colpa, si era comportata con una certa generosità e partecipazione.

In questo clima di generale imbarazzo e fastidio furono i militanti di Izquierda Unida e un manipolo di volontari a creare entusiasmo e calore. Quello che colpiva era che si trattava soprattutto di giovani desiderosi di conoscere il loro passato, spesso censurato dalle famiglie o dalla scuola, dalla viva voce di questi straordinari testimoni.

L'altra fonte di ispirazione erano stati una serie di articoli del quotidiano francese «Libération», pubblicati nell'agosto del '96, che affrontavano l'anniversario analizzando l'uso dei media e della propaganda durante la guerra civile.

Le interviste ai brigatisti che avevo raccolto erano però deludenti: costoro erano talmente felici di ritrovarsi, di essere al centro dell'attenzione, di suscitare tanta curiosità e rispetto presso i giovani, che raccontavano solo il bello della loro avventura, dimenticando i conflitti, gli scontri, le difficoltà che avevano dovuto affrontare. In poche delle testimonianze raccolte c'era la tensione politica dello scontro, in fondo era la loro giovinezza che ritornava per qualche giorno e la nostalgia prevaleva su qualsiasi altro sentimento.

Quando parlai del progetto a Renato Parascandolo di RAI educational, mi propose di farne una serie di 15 puntate da trenta minuti, proposta che al principio mi spaventò; era infatti la prima volta che una vicenda storica di durata relativamente breve e solo parzialmente italiana veniva affrontata in questa misura. Si trattava



quindi di realizzare le due puntate per RAI 1 e le quindici per RAI educational. A questo punto si pose il problema di cercare la collaborazione di uno storico che mi permettesse di realizzare il programma nel migliore dei modi. Mi incontrai con Gabriele Ranzato, gli illustrai la mia proposta e lui accettò di collaborare. Si trattava quindi di trovare qualcuno che mi aiutasse in Spagna e qui ho incontrato un formidabile collaboratore come Carlos Elordi, che mi ha consentito di trovare alcune testimonianze, la maggior parte di quelle che ho scelto per questa selezione, assolutamente straordinarie e insostituibili.

La qualità narrativa è racchiusa soprattutto nella testimonianza più che nell'intervista allo storico o al politico. Questi, abituati alla comunicazione pubblica e il cui pensiero è, spesso, già noto, non riservano molte sorprese. I testimoni, invece, ci rivelano aspetti inconsueti, poco noti e vissuti: ci sono nelle testimonianze la presa diretta sulla realtà, la passione del ricordo, il desiderio di conservare la memoria che le rendono formidabili sul piano emotivo.

Sempre in Spagna mi sono sottoposto ad una immersione totale presso la Filmoteca Española di Madrid, dove mi sono recato regolarmente per una ventina di giorni dalle nove del mattino alle tre del pomeriggio e dove ho visionato quanto più materiale possibile. Da questa ricerca ho ricavato circa venti ore di repertorio grezzo che ho poi selezionato durante il montaggio. I titoli di testa sono stati ricavati da manifesti d'epoca. La realizzazione è stata curata dallo Studio Convertino.

Attraverso l'analisi di spezzoni tratti dalla serie vorrei portare alcuni esempi su come ho lavorato intrecciando i documenti visivi d'archivio con le riprese dell'oggi, le interviste ai testimoni e agli storici.

#### IL PROGRAMMA

Dopo una breve sintesi di immagini fortemente significative del conflitto, usate come premessa, la serie inizia con il racconto della costruzione de «El valle de los caídos» accompagnato dalle immagini odierne del monumento e dal racconto straordinario dell'attore Francisco Rabal, figlio di un minatore che aveva partecipato alla costruzione del monumento. Rabal ricorda l'atmosfera e le condizioni di quel cantiere e della vita che all'interno e intorno si svolgeva, tra minatori e prigionieri politici usati come schiavi per la costruzione del delirante sacrario, che nelle in-

tenzioni del generalissimo avrebbe dovuto rappresentare il luogo destinato al culto di tutti i caduti della storia spagnola e che in realtà accoglie solo le sue spoglie e quelle del fondatore della falange José Antonio Primo De Rivera.

Questo inizio, in cui c'è un continuo rimando tra ieri e oggi, deriva dal fatto che sono personalmente persuaso della necessità di cercare, quando si racconta un evento storico, un corto circuito con il presente: individuare cioè quelle tracce fisiche, materiali, o psicologiche e umane che restituiscano all'evento la sua attualità e la sua pregnanza. Così quando, durante i sopralluoghi, visitai «El valle de los caídos», mi parve che questo monumento rappresentasse e non solo metaforicamente, in maniera violenta, con tutta la forza della pietra (dittatori e politici affidano alla pietra la loro posterità, perché il resto è effimero, la pietra resta), sia la vicenda della guerra civile che il dopo, cioè il franchismo. Quel monumento rivela, a mio avviso, al visitatore tutta l'ottusità e il delirio di grandezza che anima i regimi totalitari.

Ho poi tentato, attraverso l'utilizzo di alcune testimonianze, a mio avviso fondamentali, di ricostruire due aspetti chiave della guerra civile: l'assedio di Madrid e la repressione durante e dopo il conflitto.

Sulla prima vicenda mi è capitato ciò che amo di più nel mio lavoro: trovare soluzioni impreviste; in questo caso, su suggerimento di Elordi, abbiamo intervistato due infermiere ottantenni che avevano lavorato in ospedale durante l'assedio e che in maniera semplice e chiara restituiscono il clima e l'atmosfera di Madrid durante i bombardamenti e l'assedio.

#### *Ana Maria Gasco Martin, infermiera:*

Io stavo a casa in vacanza perché dal mese di giugno al mese di agosto non andavamo all'ospedale e mi chiamarono perché era scoppiato un casino in Africa e perché non so dove c'era un focolaio di guerra. Si diceva che c'erano dei feriti. Quando arrivai all'ospedale trovai un sacco di gente sulla porta, erano tutti fortemente scossi dalla quantità di feriti che stavano arrivando, feriti di Madrid, ma anche della Sierra, perché arrivavano anche dall'ospedale della Sierra. E così rimasi lì e non riuscii più ad andar via perché c'era un lavoro così grande, così intenso, così tremendo che non ce la facevamo a aiutare tutti quei feriti nelle barelle, nei corridoi e bisognava aiutarli, bisognava vedere come stavano, chi stava peggio.

*Josefa Luiz de la Galarreta, infermiera:*

Io prendevo quelli che venivano dal fronte, davo una mano a farli scender dalle barelle, facevo i letti, gli davo da mangiare, li aiutavo in tutto. Non avevo nessun attestato, ma facevo tutto quello che sapevo e che potevo, perché non c'erano braccia per farlo, perché bisogna vedere che situazione terribile era quella con tutti quei bombardamenti. Perché io stavo in via della Princesa all'ospedale di Princesa de Bailén, e l'ospedale fu bombardato.

*Ana Maria Gasco Martin:*

Una notte ci furono dei bombardamenti tali in quella parte di Madrid che era tutto un bengala. Dietro i bengala, le bombe. Sull'ospedale dove stavo io, il Reyna Sofia, i bengala cadevano in quantità tale che ci infilammo persino sotto i tavoli. Si incendiò una segheria, si incendiò un convento in via Atocha, andò a fuoco il Savoy, un albergo che stava vicino al Prado, un disastro. Non sapevamo che fare.

[...]

Morivamo di paura perché ci veniva addosso il mondo. E io dovevo tornare a casa perché avevo una gran fifa e ci riuscii. All'uscita della metropolitana ci fu un bombardamento spaventoso, uscii e dissi: «non vedo niente, non posso andare a casa» e un signore che non vedevo mi disse: «l'accompagno io», e mi accompagnò e quando arrivai a casa, mi tolsi il cappotto e vidi il vestito pieno di sangue (piange).

Si mangiava quello che c'era perché allora non c'era niente. La gente cercava di portare dai paesi la farina, poi mangiavamo le lenticchie che ci dava il presidente di allora, si chiamavano le pillole di Negrin.

In cucina ci davano un brodo con un osso di qualcosa d'asino, forse di cavallo. Credo di aver mangiato carne di cavallo in un albergo perché ci avevano dato dei buoni. Ma il fatto è che quando distribuivano il pasto alla mensa, se ce lo portavamo di sopra, c'era una compagna che aveva due figli e una madre che non avevano niente da mangiare e se andavamo di sopra a mangiare quel riso, con una patata o con un osso, erano lì che aspettavano e se lo mangiavano loro.

Però andavamo a teatro e al cinema anche, mi ricordo di aver visto *Una notte all'opera* con i fratelli Marx, che felicità! In piazza del Callao, che felicità! E dice: «ma guarda che sporcaccioni che sono, mangiano i semi di zucca come i russi», per terra era pieno di semi di zucca. Ma il film che felicità, non smettemmo mai di ridere, perché veramente è un gran film. E una volta stavamo al cinema e dovemmo scappare per un bombardamento terribile che ci fu. Uscimmo dal San Carlos e a questa distanza cadde un pezzo di mitraglia grande così e io mi facevo il segno della croce e dicevo «Virgen de la Paloma» e viene il mio ragazzo che, pun, pun, pun sulle braccia, «zitta», dice, e ci infilammo in una cantina. Era sempre così, e nell'ospedale c'erano delle sere in cui dovevamo spostare i morti da un

lato all'altro perché non c'era neanche lo spazio per muoversi. A volte erano in tre o quattro nella camerata, a volte uno andava con le migliori intenzioni per fargli una iniezione per farlo rianimare e rimaneva secco. Era impressionante.

Sul secondo tema, quello della repressione, su indicazione di Ranzato ho trovato nel bel film dello spagnolo Jaime Camino, *La vieja memoria* (1977), la straordinaria e allucinante testimonianza di José Luis De Villalonga, personaggio famoso negli anni sessanta come attore e scrittore, che racconta la sua iniziazione alla guerra in un plotone di esecuzione dei requetés.

Era un venerdì, mi trovavo in collegio, venne un militare, un amico di mio padre, chiese di vedere il direttore e gli disse: «Vengo a prendere il ragazzo, lo porto dal padre, a Pamplona». Quando mi diedero la notizia fui molto felice; andare via da un collegio e andare a fare la guerra, a sedici anni, era un'avventura straordinaria. Mi portarono a San Sebastian dove passai la notte nel «Kursal», un'antica sala da gioco, insieme ad altre persone.

Il giorno seguente arrivò un colonnello di fanteria e ci disse: «Quelli di voi che hanno fatto studi primari facciano un passo avanti». Feci un passo avanti. Nel Kursal c'erano più di mille persone e tutte avevano passato la notte lì, dormendo per terra. Il colonnello mi chiese: «Tu cosa fai?» e io gli risposi che studiavo in un collegio. E così, per il fatto di avere una minima cultura, mi fecero alfiere nei requetés.

Mi portarono a Mondragón e mi accompagnarono da Joaquín Gual, un signore che conoscevo da sempre. Mi presentai e dissi: «Ho una lettera per lei, da parte di mio padre». Lui prese la lettera, la lesse ed esclamò: «Ma che buona idea!». Chiamò il suo aiutante e gli disse: «Leggi la lettera di Salvador, è un mio amico e questo ragazzo è suo figlio».

La lettera diceva: «Ti mando il ragazzo, ma esce proprio ora da un collegio, non so se sia il caso di mandarlo subito al fronte. Perché non lo metti in un plotone di esecuzione, per un periodo, tanto per fare un po' d'esperienza». Al signore gli parve perfetto, tanto che continuava a ripetere: «Ma che buona idea. È proprio vero che non lo si può mandare subito al fronte, bisogna che prima si abitui». E così fu: mi misero in un plotone d'esecuzione.

Era un momento in cui si uccideva molta gente, molti nazionalisti baschi e molti preti baschi. C'era nel mio stesso plotone un mio compagno di collegio, figlio di un industriale di Bilbao, che quasi subito impazzì. Cominciò a ridere e credo stia ridendo tuttora, rinchiuso da qualche parte.

Quando non hai mai usato un fucile in tutta la tua vita, quando non

sai usarlo, non immagini quello che succederà; se il colpo farà molto rumore, quanto forte sarà il contraccolpo, quindi spari con gli occhi chiusi. Quelli che formavano i plotoni di esecuzione, almeno in quella zona, erano tutti volontari. È normale che quando un signore si presenta volontario per andare ad ammazzare la gente, si pensa che sia un animale, un sadico. In realtà si presentavano volontari perché a quelli che stavano nei plotoni gli davano, ogni mattina, una grande tazza di cognac. Ed era proprio per il cognac che la gente si presentava volontaria.

Il primo giorno è terribile, il secondo anche, il terzo un po' meno, ma già dopo otto giorni lo fai esattamente come se ammazzassi conigli. Una volta fermarono un cargo, che se ne stava andando in Francia, con a bordo molti nazionalisti baschi che erano fuggiti da Bilbao. C'erano circa quattrocento persone e credo che se le portarono via tutte e allora avevano quello che chiamavano «lavoro per tre o quattro giorni».

C'era una sorta di cattolicesimo esacerbato. Tutti andavano in giro pieni di croci, di medaglie, di simboli sacri. Messe, comunioni tutto il tempo, e preti, moltissimi preti. Si diceva «Viva Cristo re, viva questo, viva quest'altro». Di Franco io non avevo ancora sentito parlare, a quel tempo, Franco era un generale come gli altri. Si gridava molto «Viva il re», ma tra l'altro non si capiva di quale re si trattasse, perché alcuni erano carlisti, altri no. Insomma, c'era una grande confusione.

Mi è capitato di vedere gente venire da San Sebastian per pranzare con il colonnello. Andavano prima a messa, verso le undici, e all'uscita, se sentivano qualcuno dire: «Oggi si va a fucilare tre persone, tre assassini», si accodavano per vedere l'esecuzione. Andavano dunque ad assistere, con gli scialli sul capo, i rosari tra le mani, e subito dopo tornavano tranquillamente a mangiare. È chiaro che se queste cose le racconti oggi appaiono incredibili ma in quel momento sembravano naturali, dato il clima che c'era.

Sentivo sempre dire «A Barcellona stanno ammazzando questo, a Barcellona stanno ammazzando quest'altro» e io dicevo «E allora? anche voi lo state facendo». Si uccideva da tutte e due le parti, ma da una parte, a mio modo di vedere, dalla parte dove si trovava la gente civilizzata, i cattolici, i cristiani, si uccideva in maniera più orribile, cioè legalizzando la pratica.

La violenza peggiore fu quella che si organizzava nella retroguardia. Durante le campagne nel Paese Basco, al fronte, ho visto militari e requetés ma di falangisti ne ho visti molto pochi. Al contrario, quando si conquistava una città, arrivavano subito i falangisti, con il loro olio di ricino, le loro torture, e si portavano via tutti quelli che potevano.

Erano dei veri e propri selvaggi organizzati e agivano a sangue freddo. E anche questa è una bella differenza. Per esempio, una volta entrai in un paese, dove avevano preso un gruppo di persone di destra e le avevano chiuse in una chiesa. Avevano sparso benzina intorno alla chiesa e avevano

appiccato il fuoco. Quella volta, quando entrammo, il colonnello ci disse: «Fate tutto quello che vi pare» e la gente si comportò di conseguenza. Ma questa è una cosa che si può arrivare a comprendere, in un contesto di frenesia, di vendetta, di violenza. Ma quelli che arrivavano all'ultimo momento, si installavano nelle sedi del comune, iniziavano a redigere liste di nomi, sulla base di chi era stato anche solo repubblicano. Perché se la prendevano con la gente per il solo fatto di essere stata repubblicana. Se la portavano via, gli facevano fare «el paseo», cioè la stessa cosa di cui accusavano gli avversari. Esattamente la stessa cosa.

La sequenza che ho utilizzato nella settima puntata del programma (dal titolo *La limpieza*) dopo la testimonianza di Villalonga, è famosa, perché è stata usata in tutti i documentari sulla guerra civile spagnola e sempre piegata alle esigenze dei diversi registi e commentatori. Infatti è l'unica in cui, non si sa se originale o ricostruito, si vede il *paseo*: ne *La vieja memoria* serve per testimoniare la repressione della destra sulla sinistra, mentre ne *El camino de la paz*, di Rafael G. Garzòn (1959), che è un classico esempio di propaganda franchista, viene usato con uno scopo esattamente contrario. Si tratta di una di quelle sequenze ambivalenti utilizzate indifferentemente nell'uno o nell'altro senso, a riprova di quanto sia difficile la decifrazione, la ricostruzione del senso di quei filmati che hanno subito continue manipolazioni.

Ho riportato integralmente la testimonianza di José Luis de Villalonga, malgrado duri più di sei minuti, cosa che probabilmente non sarebbe stata possibile in un programma per la tv generalista, perché mi è sembrata straordinaria, eccezionale anche per il tono con cui egli racconta la terribile vicenda: con aria distaccata, con nonchalance, come se non parlasse di sé, ma raccontasse di qualcun altro da lui conosciuto in giovinezza. È uno dei documenti più scioccanti che mi sia capitato di utilizzare.

Durante il conflitto spagnolo grande importanza avevano gli operatori. Ho dedicato una parte del mio programma agli aspetti della tecnica, compresa la censura. In una sequenza si vede al lavoro il grande fotografo e cineoperatore russo Roman Karmen e c'è un'interessante testimonianza di Manuel Vázquez Montalbán sul mito cinematografico della guerra civile:

Quello che più mi colpiva quando vedevo i film americani proibiti da Franco in Spagna era l'improvvisa apparizione di qualcuno che aveva partecipato alla guerra civile. Ce ne sono stati molti, il prototipo è stato

*Casablanca* che durante l'epoca di Franco era stato tagliato, infatti nessuno sapeva che Humphrey Bogart aveva partecipato alla guerra civile: il frammento che lo rivelava era stato tagliato. La mia emozione fu molto forte, era come pensare che eravamo esistiti, che avevamo avuto una presenza nella storia.

Nel film di Andrei Tarkowskij *Lo specchio* (1974), c'era una brevissima sequenza di repertorio con i bambini spagnoli che partivano da Bilbao nel 1936-37 per essere inviati in Urss. Ho fatto cercare e trovare negli archivi russi il materiale da cui era stata ricavata quella sequenza. Gran parte delle immagini sono inedite, solo qualche frammento è già stato utilizzato. La bellezza e la intensità di questo documento mi ha spinto a costruire una sequenza senza commento, accompagnata da una musica direttamente ispirata ad una vecchia filastrocca spagnola, puramente emozionale. Mi è parsa una sequenza simbolica che nella puntata sulla disfatta anticipava e racchiudeva in sé il tema dell'esilio.

Gli esempi che qui hanno accompagnato il mio ragionamento rappresentano solo una piccola parte dei 530 minuti di montato, e sono stati scelti con un criterio molto particolare, di cui mi rendo conto solo adesso: ho infatti proposto solo testimonianze dei protagonisti, eliminando le interviste e le parti più direttamente «storiche» della serie. Due o tre puntate della serie infatti sono di tipo «tradizionale», in cui il racconto si sviluppa seguendo rigorosamente il corso e la cronologia degli eventi, con materiali che corrispondono esattamente a quanto raccontato.

Non che nelle testimonianze non ci sia attenzione filologica, per esempio durante il racconto di un'infermiera la sequenza del bombardamento è sottolineata da una didascalia: *Terzo bombardamento di Madrid* e tutte le inquadrature sono esattamente quelle del bombardamento citato.

Questo è stato possibile perché il materiale russo porta la data del giorno di ripresa. Tuttavia, lo ripeto, nulla vieta che si possa usare il materiale con un'altra valenza; per esempio nella testimonianza di Villalonga compare ad un certo punto l'immagine di una donna che piange disperatamente su un cadavere che non ha niente a che vedere con la vicenda di cui parla il testimone, che è usata con forte connotazione simbolica, ma che appartiene alle sequenze del secondo bombardamento di Madrid.

Anche a me dunque è capitato di assemblare il materiale in maniera puramente «effettistica» ed emozionale, come nel finale della puntata dell'assedio di Madrid, che si conclude con una citazione del film *Morena Clara* di Florian Rey, che esce nel '36 e tiene il cartellone al cinema «Rivoli» di Madrid per tutta la durata della guerra, diventando il più grande successo della storia del cinema spagnolo. Il balletto finale del film è sulle note di una canzone che con parole diverse diventerà l'inno del quinto reggimento repubblicano, quindi mi è sembrato efficace montare alternativamente sulla sequenza del balletto le battaglie che si sono svolte intorno a Madrid, scegliendo con cura immagini che non fossero prese da altri momenti della guerra.

Le immagini cinematografiche documentarie e di repertorio, e tra queste quelle della guerra civile, hanno una qualità intrinseca che oggi non è più possibile avere. La qualità nasceva da una esigenza di base e dalla formazione dei cineoperatori: un cineoperatore doveva tenere conto della durata di un caricatore di pellicola che, a seconda del tipo di cinepresa, andava da otto a dodici minuti; quindi nel girare bisognava scegliere e riprendere fatti, situazioni, volti che avessero un senso, e prevedere con un certo margine di errore che uso del materiale bruto sarebbe poi stato fatto in montaggio. Con la telecamera non esiste più il problema del tempo, una cassetta dura trenta minuti, per cambiarla non bisogna caricarla dentro il sacco nero, e quindi non c'è il problema della scelta di quale aspetto privilegiare in una data situazione, né tantomeno quello della inquadratura: tutto si fotografa, tutto fa informazione, poi si vedrà in montaggio. Montaggio dove tutto è possibile, cambiare luce, colore, movimenti e dove con le tecnologie digitali sempre più sofisticate potremo reinventare la storia.

Nel caso poi degli operatori russi che lavorarono sul fronte spagnolo, non solo erano dotati di cineprese più leggere, ma venivano da una scuola cinematografica che già aveva dato il massimo di estetismo con Eisenstein e il massimo di presa diretta sulla realtà con Dziga Vertov. Così uno come Roman Karmen era un cineoperatore che quando girava «faceva inquadratura» anche nelle condizioni più difficili e pericolose. Fu lui che curò la fotografia del più conosciuto film sulla guerra civile, *Ispainija* di Esfir Shub (1939). L'inizio di questo documentario è costituito da una sequenza di una dozzina di inquadrature sul paesaggio e la natura spagnoli di bellezza e pregnanza straordinarie.



Bisogna infine ricordare che il materiale di repertorio è quasi esclusivamente materiale di propaganda, che, a seconda di come è girato, rivela spesso la nazionalità e la ideologia di chi lo ha prodotto.

In questo senso i filmati della guerra civile sono un vero e proprio laboratorio. Il cinema spagnolo era un cinema povero, non una grande cinematografia; ma al momento del *levantamiento*, in blocco, tranne pochissime eccezioni, si schiera con i repubblicani e si converte automaticamente alla propaganda. Ma all'interno dello stesso campo repubblicano vi sono modi di fare propaganda radicalmente diversi. Nella puntata dedicata al tema *Fare la rivoluzione e/o fare la guerra* ho montato filmati anarchici e filmati comunisti sottolineandone le differenze. Il cinema di propaganda degli anarchici catalani è un cinema che pur nella sua natura didascalica e didattica (in questo simile a quello dei comunisti e di propaganda in genere), tenta di raccontare storie, cerca protagonisti in prima linea, è più nazionale, più legato alla particolare vicenda della collettivizzazione. Il più famoso dei film anarchici, *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragon* (1936), è stato accusato di aver un sonoro aggiunto e manipolato e di essere pieno di confusione; quella confusione c'è nella copia originale e nel filmato è data come una connotazione positiva, il segno di una vitalità di chi andando a combattere pensava di fare la guerra e la rivoluzione assieme. Nella puntata in cui ho usato questo film ho messo in evidenza il momento in cui un giovane in partenza per il fronte grida ad una ragazza affacciata alla finestra «Allora vuoi che ti porti una gallina?» e lei risponde di sì, «allora bene, partiamo a prender le galline»: tutto è molto allegro e vitale. Nell'altro film anarchico famoso, *Soldato e contadino* (1938), si esaltano le virtù della collettivizzazione che procede di pari passo alla conquista dei territori catalani e aragonesi, sempre con uno stile vitalistico e carico di ottimismo.

I film prodotti sia dal governo repubblicano che direttamente dai comunisti hanno un'aria più «seriosa», molto attenti ai rapporti internazionali, e con un contenuto politico e didattico molto forte. Ho montato nella stessa puntata uno dei più famosi documentari comunisti, *El camarada fusil* (1937), una lezione visiva su come conservare il miglior amico del combattente cioè il fucile, come smontarlo, come tenerlo in regola, come e con quali materiali oliarlo, fino a spiegare come andava usato: come prendere la mira, come non sprecare colpi, come sparare con un sacco di iuta in testa usato

come mimetico sulle barricate. E tutto per sottolineare la necessità di vincere prima la guerra rispetto alla rivoluzione.

Alla fine di questo intervento desidero ringraziare Giovanni Tantillo e Renato Parascandolo che hanno consentito la realizzazione di questa serie, tutta la redazione che mi ha permesso di concretizzare un lavoro la cui mole, senza il loro essenziale contributo, non avrebbe visto la luce, da Alfonso Notari che ha orchestrato tutti i contributi necessari al programma, a Federica Barozzi, Paola Principato, Antonella Zechini e Sara Chiaretti, che con le sue accurate ricerche iconografiche mi ha permesso di sfruttare materiali inediti e straordinari.

Vorrei anche ringraziare il personale della Filmoteca Española per la preziosa assistenza, e quel singolare «topo d'archivio» di Alexis Vidakis che, da me sollecitato, ha scavato negli inesauribili magazzini della Mosfilm trovando materiali preziosi che in alcuni casi si consideravano perduti, come ad esempio le riprese del Congresso itinerante degli scrittori.

UN REPORTER ITALIANO IN SPAGNA:  
LAMBERTI SORRENTINO

BILBAO, GIUGNO 1937

«C'è il fiume dinnanzi a noi, ora; un bel paesaggio con case alte e pulite; la dissonanza è data dai due ponti saltati, dalle macerie attorno. La piazza da cui guardiamo l'enorme rovina è disordinatamente punteggiata da frammenti di muratura e pezzi di vetro: la potenza dell'esplosione ha fatto letteralmente scoppiare le finestre nel raggio di un chilometro. Dall'altro lato del fiume la folla si pigia sul moncherino di ponte rimasto intatto, guarda allegra e tende le mani a noi...

L'azione su Bilbao è terminata. Ancora una grama fucileria esplose a tratti, più come lamento che come urlo... Il cannone in questa conca preziosa non ruggirà più» (L. Sorrentino, *Questa Spagna*, Roma, Ed. Roma, 1939).

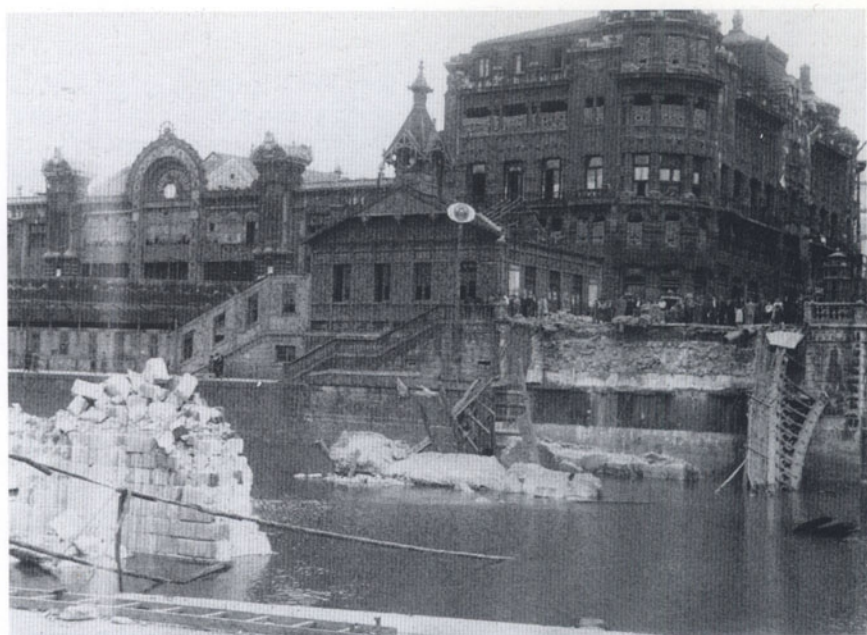
Lamberti Sorrentino (1899-1993) è inviato speciale in Spagna de «La Gazzetta del Popolo» di Torino. Primo giornalista-fotografo della stampa italiana, dal febbraio all'agosto del 1937 documenta la guerra civile spagnola con articoli e foto, pubblicate anche da altre testate italiane e straniere, come «L'Illustrazione italiana» e «Life». Nel 1939 dà alle stampe per le Edizioni Roma il suo diario, *Questa Spagna*, in cui, insieme alle vicende di cui è stato testimone, racconta la vita di pericoli e di rischi, in prima linea, dei corrispondenti di guerra e dei reporter come lui, inviati dai magazine di tutto il mondo.

Durante la seconda guerra mondiale le sue corrispondenze dal fronte russo, pubblicate con grande successo anche in Germania, gli valgono da parte dei tedeschi l'accusa di disfattismo, fino alla deportazione nel campo di concentramento di Mauthausen, dove rimane fino all'arrivo degli Americani: dolorosa esperienza raccontata nel volume *Sognare a Mauthausen* (Milano, Bompiani, 1978). Nel dopoguerra riprende il suo lavoro di giornalista, collaborando a quotidiani e alle principali riviste di quegli anni («Tempo», «Epoca»). I suoi servizi – realizzati spesso in coppia con Federico Patellani – perfezionano un genere giornalistico fortemente innovativo nel panorama della stampa italiana, già da lui introdotto alla fine degli anni trenta: «un componimento giornalistico per il quale si coniò il neologismo *fototesto*, in cui le foto di per sé dicevano dell'avvenimento la cosa più importante, cioè quel che si vede nell'immagine scattata a fuoco fisso... Alla didascalia era affidato il racconto di quanto lo sguardo del fotografo, nell'arco di 360 gradi, vedeva o immaginava, o poteva apprendere sul posto», come lo definisce egli stesso in un articolo apparso sul settimanale «Tempo» nel 1984, *La passione del mestiere*.

Con didascalie originali dell'autore  
Per gentile concessione di Pamela Sorrentino



1. Lamberti Sorrentino fotografato da Federico Patellani, 1938



[2.]



[3.]

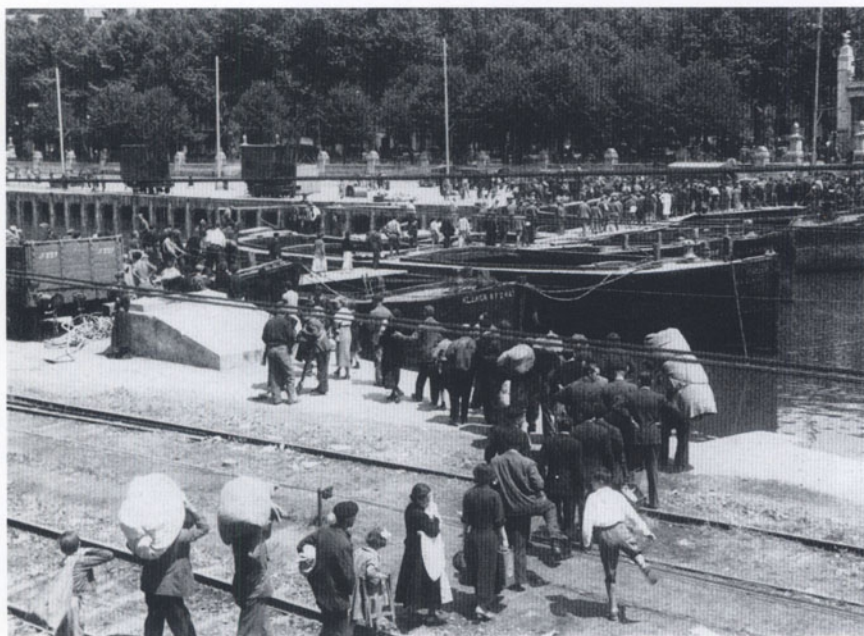
2. «Ponte bombardato, Bilbao, 24 giugno 1937»

3. «Bilbao, 24 giugno 1937»

[4.]



[5.]



4-5. «Profughi che scappano con i loro materassi»



[6.]



[7.]

6. «Si leggono avidamente le notizie sulla continua avanzata dei nazionali»

7. «Gruppo di belle ragazze»



[8.]



[9.]



8. «Arrivo di soldati»

9. «I Legionari per le vie di Bilbao al canto degli inni nazionali»



[10.]



[11.]

10. «Soldati stremati»

11. «Prigionieri»

## COME SI FILMA UNA GUERRA?

Questo confronto tra storici e registi, in cui il tema della guerra civile spagnola rappresenta un modello pratico, un terreno di prova, ci permette di cogliere molte specificità del lavoro dello storico – quando usa le immagini – e del regista – quando usa la storia.

Maurizio Cascavilla, regista per RAI educational, ha realizzato un programma in 15 puntate intitolato *La guerra civile spagnola*, mentre la Sezione audiovisivi dell'Istituto Parri di Bologna ha realizzato una serie di videomontaggi sullo stesso tema – utilizzando materiale di repertorio – finalizzati ad una mostra, promossa dall'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna e dall'Istituto Parri stesso, intitolata *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)*. Di confronto tra i nostri montaggi e il programma di Cascavilla non si può parlare in senso stretto, in quanto i nostri prodotti partono da prospettive completamente diverse.

Maurizio Cascavilla è un regista che ha realizzato per RAI educational una grande opera che vuole essere – detto in modo un po' schematico – una «storia visiva» dell'evento spagnolo, e comunque rappresenta il tentativo, ottimamente riuscito, di presentare una storia attraverso una narrazione televisiva, cioè visiva. Il nostro lavoro, il lavoro che abbiamo compiuto per la mostra *Immagini nemiche*, parte da una prospettiva esattamente opposta. Cioè noi, da storici, abbiamo deciso di accostarci ai documenti visivi, ai prodotti cinematografici realizzati dagli operatori nel periodo 1936-1939 come punto di partenza per il nostro lavoro, non come risultato, cercando di ricavarne il più possibile, al di là delle conoscenze

storiografiche sull'evento che potevamo ricavare da altre fonti. Cioè tentando di capire quale poteva essere la specificità, la natura delle informazioni che il testo visivo ci dava. Quindi la logica era completamente ribaltata, proprio per evitare il rischio in cui spesso gli storici cadono di considerare e trattare il testo visivo, il cinema, l'immagine in movimento, come ancelle di una produzione storiografica che è altra. Cioè in pratica di «piegare» il testo visivo al volere del ragionamento storiografico<sup>1</sup>.

La storia è prima di tutto un tentativo di collegare eventi tra di loro e di spiegarli: è possibile dare un senso agli eventi, è possibile ad esempio spiegare che la guerra civile spagnola non è scoppiata casualmente, ma è la conseguenza di un intero secolo di guerre civili e del conflitto tra due visioni e concezioni del mondo diametralmente opposte. Ma questo il cinema, *solo con l'immagine*, non è assolutamente in grado di farlo comprendere. Ci vuole un testo parlato che spieghi, un discorso a monte che ne illustri i momenti particolari o gli aspetti salienti, insomma, un testo tradizionale di storia in cui, ancora una volta, l'immagine è ancella. Ma se noi pensiamo che oggi l'immagine è sempre di più fonte privilegiata di conoscenza del mondo, allora come storici dobbiamo chiederci se non sia il caso di provare a dare la precedenza all'immagine. In che modo?

#### L'IMMAGINE SI FABBRICA

L'oggetto della mostra *Immagini nemiche* era assolutamente stimolante, perché il tema che si doveva indagare erano le rappresentazioni, i racconti che i vari media – dal cinema alla fotografia, alle arti visive, alla letteratura, ai magazine – avevano dato della guerra

<sup>1</sup> In questo caso gli esempi sono moltissimi. La costruzione del documentario televisivo classico è basata su una netta separazione tra testo dello storico e costruzione delle immagini. Ma spesso capita che l'associazione tra testo scritto e immagine produca un senso diverso da quello che si vuol dare. Una sera in tv c'era un programma che doveva trattare il tema scottante dell'epurazione nello stato post-fascista. Mentre la voce fuori campo spiegava che il problema dell'epurazione all'interno dei dirigenti e dei funzionari dello stato era molto spinoso, le uniche immagini che al regista sono parse plausibili per evocare l'argomento, sono state uno spezzone che mostrava scantinati di un archivio pieni di faldoni di documenti polverosi e abbandonati. Il giorno dopo, un'insegnante che aveva assistito al programma, commentandolo, ha detto: «Però, questi dirigenti e questi burocrati statali, non lavoravano mai!». Perché l'associazione tra il discorso sui funzionari statali e le immagini di cataste di documenti inevasi e abbandonati aveva veicolato quel tipo di messaggio.

civile spagnola all'epoca dei fatti, e come il racconto degli eventi fosse stato narrato dall'una e dall'altra parte. La guerra civile spagnola è un momento della storia del Novecento che si presta moltissimo a questo tipo di analisi. Maurizio Cascavilla ha citato Manuel Vázquez Montalbán, quando dice che la guerra di Spagna è stata la prima vera guerra mediologica che ha colpito immensamente l'immaginario del pubblico di tutto il mondo. In effetti una delle ragioni per cui il conflitto spagnolo ha avuto tale rilevanza nel panorama della storia del Novecento deriva sicuramente dalla straordinaria copertura e risonanza che i mezzi di comunicazione di massa hanno dato agli avvenimenti iberici. Per la prima volta nella storia una guerra, invece di essere commentata in modo tradizionale dalla stampa, cioè raccontata sui giornali dai vari inviati (dunque con uno scarto temporale tra l'avvenimento e il racconto), viene riportata in tempo quasi-reale dalla radio. Inoltre, per la prima volta a livello di massa, viene illustrata dai rotocalchi e dai magazine di tutto il mondo e diffusa nei cinema attraverso i notiziari di attualità cinematografica: i cinegiornali. È a metà degli anni trenta che le tecnologie del mezzo fotografico e di quello cinematografico permettono una diffusione sistematica e di massa della produzione iconica. Dunque c'era la possibilità di lavorare su un'immensa mole di materiali.

Dal nostro punto di vista, quello dello storico, era importante una considerazione, che sta alla base di ogni ricerca storica fatta con il cinema: non si poteva arrivare ad una «storia visiva» della guerra di Spagna, poiché la funzione di una fonte come il cinema è diversa: il cinema parla all'immaginario, non alla razionalità e al ragionamento.

Non siamo dunque partiti con un'idea preconcepita su quello che volevamo fosse il risultato della nostra ricerca con i materiali filmati ma, con il nostro bagaglio di conoscenze sui fatti spagnoli, ci siamo immersi nel materiale d'archivio, tenendo sempre presente due questioni metodologiche di fondo:

– il punto di vista del pubblico di allora: quali potevano essere le reazioni alle immagini proposte. Questo è un aspetto fondamentale perché è da come hanno reagito gli spettatori dell'epoca che si è costituita la base della rappresentazione, dell'idea di guerra di Spagna che poi si è tramandata anche attraverso altri media, letteratura, arte, magazine, e così via, fino ad oggi: ovvero il rapporto tra evento e sua rappresentazione visiva;

– il punto di vista del pubblico di oggi. In particolare di un pubblico, com'era il caso della mostra *Immagini nemiche*, fatto di studenti, di persone che avevano sentito parlare della guerra di Spagna ma che probabilmente non ne conoscevano molto.

Oggi però non siamo più ingenui come gli spettatori degli anni trenta che credevano nell'oggettività della fotografia e del cinema, oggi sappiamo che l'immagine si fabbrica, che l'operatore fa riprese non solo di quello che vede, ma di quello che «vuole vedere». E inoltre quando si fa una ricerca sui materiali visivi, come ci ha ricordato Maurizio Cascavilla, bisogna sempre stare attenti all'origine del materiale, da chi è stato girato, come è stato montato, e così via.

Quindi per prima cosa abbiamo ritenuto utile invitare lo spettatore della mostra a passare qualche tempo a riflettere sulla «messa in scena» della realtà. E il primo videomontaggio che abbiamo realizzato lo abbiamo dedicato alla fabbricazione dell'immagine, vale a dire alle attrezzature, che condizionano il lavoro di ripresa, agli operatori, i fabbricanti di immagini, ai trucchi tecnici e al montaggio che consentono di modificare, a volte di snaturare il resoconto degli avvenimenti.

Nel videomontaggio che abbiamo intitolato *La guerra filmata*, spesso si ritrovano gli stessi documenti utilizzati da Maurizio Cascavilla nel suo programma, montati però in modo molto diverso. Un esempio su tutti: essendo questo filmato dedicato alla «fabbricazione» dell'immagine della guerra civile, rivedremo l'immagine di Roman Karmen, operatore sovietico, ripreso dal suo collega Boris Makasseiev, come nel programma di Cascavilla, e le stesse immagini dei bombardamenti di Madrid, di Bilbao e delle azioni di guerra girate dai sovietici, in cui mostriamo che i sovietici erano gli unici che potevano filmare scene a così alto contenuto di rischio perché erano gli unici che in Spagna avevano la cinepresa a mano e non col cavalletto e quindi avevano più possibilità di spostarsi rapidamente da un luogo pericoloso<sup>2</sup>. Della prima guerra mondiale noi abbiamo quasi sempre solo immagini di retrovie, di lunghe sfilate, di muli carichi di vettovaglie che camminano. Non è stata questa la prima guerra mondiale, è stata guerra di fronte e di combattimenti durissimi in trincea, però, purtroppo, le cineprese erano talmente pesan-

<sup>2</sup> Naturalmente questo deriva anche dal fatto che la scuola sovietica sul reportage negli anni trenta era sicuramente la più avanzata.

ti che a dorso di mulo non si potevano portare in prima linea. Lo stato della tecnologia è assolutamente fondamentale nella costruzione dell'immagine di una guerra.

### La guerra filmata

Durata: 6 minuti

#### OPERATORI E ATTREZZATURE

Pesante cinepresa con cavalletto

Camera leggera a mano usata dai sovietici

Cinepresa a manovella usata dagli operatori italiani dell'Istituto Luce

L'operatore al lavoro (*immagini degli operatori sovietici con la camera a mano che possono seguire agevolmente una colonna di soldati in movimento*)

#### VERO O FALSO?

(*l'inquadratura mostra una scena di battaglia filmata da una finestra*)

Dov'è l'operatore con la cinepresa? Se fosse una vera battaglia, in tale posizione sarebbe un facile bersaglio (*un punto rosso lampeggiante mostra la posizione dell'operatore*)

(*in questa sequenza alcuni soldati stanno correndo attraverso mucchi di macerie verso un ipotetico obiettivo*)

Queste azioni di guerra sembrano reali, ma lo sguardo che alcuni soldati rivolgono tranquillamente alla cinepresa dimostra che si tratta di una simulazione

(*scena analoga, soldati che corrono verso un bersaglio, ripresi da un operatore attraverso un foro nel muro*)

Le inquadrature sono state scelte con grande cura. I soldati non passano per caso davanti alla breccia del muro

(*particolare di aereo. Sul timone la svastica nazista infiammata*)

Un aereo tedesco sta bruciando ma... si tratta di un modellino

(*scena all'interno di un carcere. Quattro angolazioni diverse. Soldati che accompagnano al patibolo alcuni condannati a morte*)

Questa è una presunta fucilazione, filmata da quattro angolazioni diverse

a) la scena è stata ripresa con quattro cineprese?

b) hanno fatto ripetere quattro volte la scena ai condannati?

(*campo repubblicano, addestramento. Le stesse immagini montate due volte: la prima con il sonoro originale, trombe e tamburi, la seconda con sonoro di spari e scoppi*)

Ora rimontiamo le stesse immagini con un audio di battaglia: ecco il risultato

COME RICICLARE LE IMMAGINI DEL NEMICO PER LA PROPRIA PROPAGANDA

Immagini girate dai repubblicani riutilizzate dai nazionalisti nei propri notiziari

*(nel primo caso, alle immagini di un comizio in cui alcune donne parlano con un megafono a sostegno della repubblica, viene sostituito all'audio originale un sonoro di galline che starnazzano; nel secondo caso alle immagini girate dagli anarchici nel 1936 relative all'addestramento dei soldati, vengono aggiunti rumori fastidiosi e confusi, mentre lo speaker spiega come nel campo repubblicano regni il disordine e l'indisciplina)*

Le riprese repubblicane di Barcellona e Madrid distrutte dai bombardamenti nazionalisti sconvolsero l'opinione pubblica internazionale, che si schierò contro questi crimini.

Ecco le stesse immagini rimontate dai nazionalisti con alcune modifiche, forse per suggerire che le distruzioni erano opera dei repubblicani?

*(le sequenze aggiunte mostrano dei soldati con la divisa della falange nazionalista mentre scavano nelle macerie e aiutano i feriti)*

IL RACCONTO DELLA GUERRA

Per prima cosa siamo stati all'archivio della Gaumont a Parigi. Poi al Luce a Roma, infine ci siamo fatti mandare i materiali inglesi della British Pathé. Una volta visionato tutto questo materiale, una bella mole, eravamo insoddisfatti. L'uso che si può fare di questi materiali è limitato. In sé e per sé non dicevano molto. Ad esempio, era chiaro che i cinegiornali inglesi, a differenza di quanto proclamato dall'establishment rispetto ad una solidarietà con il campo repubblicano, si schieravano a favore di Franco (durante la battaglia dell'Ebro e dopo, nell'avanzata verso la Catalogna, si usavano toni come: «finalmente le truppe franchiste avanzano» oppure: «i comunisti bruciano i santi nelle chiese»). Ma questo era visibile anche nella stampa inglese.

Nel caso italiano abbiamo scoperto che il Luce aveva fatto restaurare alcuni cinegiornali, tra cui molti numeri sulla Spagna, rifacendone il commento sonoro, che però aveva fatto leggere ad una voce femminile: tra due secoli gli storici penseranno che il fascismo italiano era stato il primo al mondo ad utilizzare donne speaker.

Ma non eravamo soddisfatti. Questo ci ha costretto ad analizzare altri materiali, alla Filmoteca Española di Madrid: i materiali spagnoli repubblicani, anarchici, quelli franchisti, i tedeschi e, soprattutto, i sovietici, che rappresentano veramente, dal punto di



vista cinematografico, una grande novità nel panorama degli anni trenta.

La prima cosa che abbiamo scoperto vedendo i materiali di diversa provenienza è che i caratteri della rappresentazione sulla guerra civile si formano molto presto. In un evento come questo ci sono moltissimi momenti che non sono stati filmati, perché non c'era un operatore sul posto: non abbiamo per esempio documenti sull'insurrezione in Marocco, e soprattutto su un momento decisivo per la guerra: l'insurrezione in Navarra, quando la Navarra e tutta la regione intorno a Burgos si sono sollevate contro il governo repubblicano. Secondo problema: ci sono eventi che sono stati filmati da una parte e non dall'altra. Per esempio su Guadalajara abbiamo moltissimo materiale girato dai repubblicani, ma nessuno girato dal campo nazionalista. Allora, come fare a raccontare una storia con tanti buchi? O una storia in cui alcuni eventi sono narrati con materiali di una parte ed altri con materiali della parte opposta? Una storia visiva, i materiali ce lo confermavano, era impossibile<sup>3</sup>.

Per capire le origini della rappresentazione, bisogna ritornare ai primi giorni del conflitto. La ribellione comincia nelle caserme, la gente si rinchioda nelle case e, là dove non c'è una resistenza popolare, l'esercito s'impadronisce rapidamente delle città. Quello che si può filmare è limitato: sfilate, truppe nelle strade e, in Navarra, l'adesione entusiasta, con grandi segni di religiosità, dei *requetés*, i volontari carlisti. L'ordine regna, sotto gli auspici della chiesa. Da parte repubblicana c'è, invece, un'esplosione di entusiasmo, tutti vogliono fotografare o filmare. Gli anarchici sono particolarmente attivi e si impegnano, fin dall'inizio, a dare testimonianza degli eventi già nella prospettiva del futuro che si augurano. Filmano l'arruolamento dei civili, per sottolineare la grande partecipazione popolare, mettono in rilievo una forte presenza femminile, il diffuso sentimento anticlericale che, a loro avviso, animava il popolo, e la volontà di sconfiggere la controparte, ovvero la vecchia destra tradizionale. Il messaggio viene immediatamente ricevuto. Il primo servizio della Fox Movietone sulla guerra di Spagna si apre

<sup>3</sup> Molto spesso, in questi casi, chi fa un documentario storico «classico», che vuole raccontare un evento, accanto al materiale cosiddetto di repertorio, cioè le immagini girate all'epoca degli eventi, per «colmare i buchi» utilizza altre fonti e altri documenti, come interviste a protagonisti o a esperti, immagini prese a prestito da altri programmi o da fiction cinematografiche, fotografie.

con una didascalia chiarissima: «Gli operatori della Movietone filmano la sanguinosa Guerra Civile che è costata migliaia di vite. Battaglie di strada a Madrid colla partecipazione di donne armate di fucili. Bombardamento di quartieri industriali e residenziali. I comunisti applaudono mentre le chiese sono bruciate». Da quel momento il racconto della guerra stava nella contrapposizione tra due parole simboliche: coerenza contro anarchia, a un punto tale che Fox Movietone non parlava mai né del governo legittimo né della ribellione. Nazionalisti, italiani e tedeschi abusarono, evidentemente, di questa contrapposizione che per il loro campo rappresentava un'ottima propaganda, ma anche altri più distaccati ne furono influenzati. Il settimanale americano «Time» caratterizzò sempre i repubblicani come una banda indisciplinata e «Life», che era un po' meno conservatore, parlava, nonostante tutto, di «orda» e di «folla senza disciplina né allenamento». In due servizi rispettivamente del 27 agosto 1936 e del 12 ottobre 1936 la «British Pathé Gazette» si occupava di Barcellona, e di Burgos: nella prima città la voce fuori campo parlava di «uno stato di terrore» e si vedevano edifici ridotti in macerie, chiese saccheggiate, opere d'arte rubate dalla plebaglia; nella seconda c'era un'immensa colonna ordinata di soldati, di civili, di donne e di bambini che sfilavano facendo il saluto fascista.

Vedendo tutti questi materiali, abbiamo anche scoperto che, dal punto di vista quantitativo, la mole era immensa: c'erano decine e decine di case di produzione cinematografica, a livello mondiale, che producevano settimanalmente un notiziario sulla Spagna, con immagini proprie o acquistate da altre agenzie. Una cosa che non avevamo previsto era la grande entità e sviluppo del mercato dell'immagine e quanto questa circolazione sia già complicatissima in questo periodo e influisca anche sulla costruzione e sulla fruizione del notiziario. L'immagine è soprattutto una merce, si vende, si compra. Possiamo pensare ad un direttore di un cinegiornale nel '36 o nel '37, sia che sia inglese, francese, o italiano: ha bisogno di immagini, e compra ciò che può avere il più presto possibile, e – probabilmente – che costa meno, non si cura dell'origine, né della qualità, e il montatore mette insieme i pezzi a seconda della logica visiva senza tenere conto né dell'origine, né del significato delle immagini. Sulle immagini viene aggiunto il commento parlato: a questo sì si sta molto attenti, viene supervisionato

dalla direzione e spesso anche da un controllore politico<sup>4</sup>. Dunque, quando analizziamo questi documenti, dobbiamo tener conto di due discorsi completamente diversi tra loro: il testo scritto e l'aspetto visivo, e in questo caso dobbiamo partire dalle immagini e cercare di risalire alla fonte originale. Abbiamo scoperto ad esempio che molte immagini dei bombardamenti di Madrid o di altre città spagnole sono state filmate solo dai sovietici, ma le ritroviamo, tagliate e rimontate, in cinegiornali inglesi, francesi, ed addirittura anche nazionalisti, avendo perso spesso il proprio significato originale.

La circolazione delle immagini deriva anche da un problema pratico: pochi produttori sono in grado di mantenere una troupe stabilmente nei due campi: dunque c'è necessità di comprare materiali. Li si acquista da entrambi i campi: ad esempio nei cinegiornali Gaumont francesi (in teoria neutrali) ci sono immagini girate dai sovietici e un commento ripreso da un cinegiornale franchista, in un numero di *Eclair Journal*, immagini tratte dal *Luce*. Riciclare e riutilizzare in montaggi diversi (di diverso orientamento) sia dagli stessi campi (nazionalisti che riciclano immagini girate dai repubblicani) sia dai «neutrali» fa sì che il significato dei notiziari cambi. In questo caso, probabilmente eccezionale, è impossibile studiare un cinegiornale senza riferimento alla parte opposta. E per noi storici in questo caso c'è dunque da fare sulla fonte un lavoro filologico, di recupero, di ricerca dell'origine dell'immagine. Questo lavoro ci ha mostrato come, tra l'altro, esistano vari modi di filmare uno stesso evento. Perché nel caso specifico di questa guerra, che si è configurata soprattutto come guerra ideologica, i film dei repubblicani e dei franchisti avevano l'obiettivo non tanto di informare su episodi della guerra, ma di mettere in evidenza una concezione della guerra stessa e del mondo. Quello che si vuole dallo spettatore è un'adesione ad un modo di pensare. E allora ci è sembrato importante far capire che quello che vediamo non è il conflitto come è stato, ma come è stato vissuto e visto dagli operatori, spesso di opposti campi.

<sup>4</sup> Tutti conosciamo il caso dei Cinegiornali Luce, strettamente controllati dal fascismo e da Mussolini, ma ad esempio anche in Gran Bretagna spesso i testi delle notizie venivano inviati o comunque supervisionati dal Foreign Office.

AUTORITRATTO DEI DUE CAMPI

I cinegiornali ci permettono di capire una cosa molto importante: com'è stata vista e vissuta la guerra dai due schieramenti contrapposti. Ciascuno aveva la propria visione del momento che stava vivendo, della logica della guerra, delle ragioni per cui combatteva e, in un secondo videomontaggio, che abbiamo chiamato *Autoritratto dei due campi*, abbiamo tentato di mostrare come queste due logiche fossero totalmente opposte: da una parte c'era l'ideale di libertà, di giustizia, dall'altra parte c'era l'idea di ordine, di patria: questo si vede benissimo sullo schermo. I cinegiornali e i documenti del periodo hanno, nel corso dei tre anni di guerra civile, raccontato sempre la stessa cosa: non una cronaca degli eventi di guerra, ma la dimostrazione visiva che ciascuno dei contendenti aveva ragione.

Quando si filmano - nei due campi - scene di guerra, ad esempio, ci sono due modelli netti e distinti:

- i repubblicani, influenzati dal cinema sovietico, cioè dal modello «realistico» orientato verso l'uomo, con primi piani di soldati, lunghe riprese sull'arruolamento volontario o sull'addestramento;

- i nazionalisti: influenzati dagli operatori italiani - che hanno assimilato la lezione del cinema sovietico degli anni venti di Eisenstein - usano un montaggio rapidissimo, quasi uno scontro di immagini. L'estetica delle riprese, piene di movimento e violenza, è molto curata. Si vuole far notare la «bellezza estetica» della guerra. Non si vuole, ancora una volta, rendere conto della guerra, ma definirne lo spirito.

Ecco come abbiamo costruito il secondo montaggio, suddividendolo, per ogni campo in lotta, secondo i temi più ricorrenti e più rappresentativi sullo schermo.

**Autoritratto dei due campi**

Durata: 18 minuti

AUTORITRATTO REPUBBLICANO

Arruolamento volontario

*(lunghe file di uomini in abiti civili, raramente in divisa, che si presentano nelle caserme per arruolarsi volontari. Addestramento nei cortili. Alla fine, tutti gli uomini hanno un fucile e sono pronti a marciare)*

- Vita quotidiana

*(nella prima sequenza si vedono gli uomini che ballano al suono di una fisarmonica, nella seconda si assiste alla distribuzione della corrispondenza per i soldati)*

– Combattimento

*(scene di battaglia. Uno degli spezzoni proviene da un cinegiornale catalano)*

– Oltre la battaglia

*(sul campo di battaglia, dopo il combattimento, uomini soccorrono i feriti e seppelliscono i morti. Nella seconda sequenza si vede l'interno di un ospedale, con medici e infermiere che si prendono cura dei soldati feriti. Nel terzo spezzone si vede una squadra di combattenti dell'esercito repubblicano che aiutano la popolazione civile a lavorare i campi e a raccogliere patate)*

#### AUTORITRATTO NAZIONALISTA

– Mobilitazione

*(grandi parate di soldati in divisa. All'inizio compare Franco. Folle oceaniche. Marce militari)*

– Combattimento

*(scene di battaglia)*

– Oltre la battaglia

*(messa da campo in onore dei caduti. Soldati in ginocchio. Parata di donne di Auxilio social acclamate dalla folla. Banda musicale di bambini colla divisa della Falange. Manifestazione in onore dei caduti. Falangisti armati di vanga e zappa dissodano una collina e danno aiuti alimentari alla popolazione)*

Ecco una breve spiegazione di quello che abbiamo tentato di fare. Prima di tutto abbiamo montato intere sequenze, senza tagli, pur sapendo che in certi momenti sono un po' lunghe: ad esempio, il primo brano, l'arruolamento e l'addestramento nel campo repubblicano, oggi sarebbe improponibile in televisione, perché troppo lungo, ma è stato presentato così all'epoca. Il pubblico non era come oggi, poteva vedere le stesse immagini per molto tempo senza «annoïarsi».

Secondo aspetto: non abbiamo voluto toccare il sonoro, che è di una povertà straordinaria. C'è Beethoven, usato nei due campi, poi ci sono gli inni, l'inno della Repubblica, quello della Falange, e nient'altro. Ancora una volta, oggi sarebbe impossibile fare un film con un sonoro così povero, ma era la logica del tempo.

Terzo punto: abbiamo inserito una sequenza tratta da un cinegiornale catalano: ci è sembrato assolutamente essenziale far vedere che, sul fronte repubblicano, anche i catalani hanno avuto i propri

cinegiornali in lingua catalana, così come i baschi<sup>5</sup>, mentre nel campo nazionalista una sola era la lingua, il castigliano, e la produzione di notiziari era centralizzata, o affidata in coproduzione ai tedeschi o agli italiani.

Una cosa che ci ha molto colpito, sin dall'inizio, è che gli stessi soggetti sono filmati nei due campi, per esempio, le sfilate, l'uso dei camion per trasportare i soldati, l'arruolamento, la partenza per la guerra. Ma in questi soggetti però c'è una differenza assolutamente fondamentale tra i due schieramenti: da parte repubblicana, la cosa essenziale, è l'uomo, e la macchina da presa è sempre focalizzata, diretta sull'uomo, sul personaggio, sul viso e anche nell'arruolamento, nella partenza per la guerra, nel combattimento, è l'uomo che è al centro. Dalla parte nazionalista, è il gruppo che è essenziale. Il capo compare all'inizio, ma una volta che l'abbiamo visto scompare dallo schermo: è la squadra che è importante, e la macchina da presa non indugia quasi mai, come nel caso repubblicano, su un volto particolare: è un insieme totalmente chiuso su se stesso.

Un'altra differenza fondamentale, per capire non la guerra (perché siamo convinti che la guerra fosse uguale nei due campi, e che combattere per un repubblicano o un nazionalista fosse esattamente la stessa cosa), ma la «concezione» della guerra, è che da parte repubblicana combattere significa mettere a repentaglio la vita di uomini. Bisogna sempre essere attenti a non esporre troppo i soldati, avanzare con cautela per non cadere uccisi. Da parte nazionalista la guerra invece, come già abbiamo ricordato più sopra, è una scuola di eroi: allora, non importa il racconto, ma bisogna avere immagini, centinaia di immagini, un movimento e un montaggio rapidissimi: non si capisce niente, ma è questo il bello della guerra.

#### NASCONO NUOVI LINGUAGGI DELLA PROPAGANDA

C'è un'altra cosa importante che le immagini girate dai due campi possono dirci, e riguarda le strategie della comunicazione e della propaganda.

All'inizio abbiamo detto che la guerra civile spagnola fu una guerra ideologica. In effetti è così: raramente abbiamo assistito ad

<sup>5</sup> I cinegiornali baschi sono conservati alla Filmoteca Española di Madrid in un unico blocco, denominato: *Vascongadas*.

una guerra in cui la propaganda per un campo o per l'altro è stata così agguerrita. Con il conflitto spagnolo nascono nuovi modi della comunicazione ideologica: il confronto radicalizzato tra due visioni del mondo e della politica ha portato alla creazione di un nuovo linguaggio della propaganda, che è ben avvertibile nei cinegiornali. Ritroveremo molti di questi segni del linguaggio, sia iconografico che verbale, nei cinegiornali del secondo dopoguerra, agli inizi della guerra fredda, in cui lo scontro ideologico sarà, come per la Spagna, tra i «rossi» e «le potenze imperialiste»<sup>6</sup>.

Paradossalmente però entrambi gli schieramenti raramente approfondivano le proprie posizioni ideologiche sullo schermo. I repubblicani parlarono poco di riforme sociali, furono attentissimi a non criticare gli spagnoli che si trovavano dall'altra parte e a non diffamare la chiesa cattolica. I nazionalisti lanciavano strali contro i rossi, comunisti, bolscevichi e atei ma facevano attenzione a distinguere la popolazione dai soli veri colpevoli, i «capi». Il ruolo della falange non venne mai messo in rilievo, Franco non fu mai presentato come un leader carismatico: è interessante sottolineare a questo proposito come in diversi reportage dedicati al generalissimo il leader non appare quasi mai: in un servizio del «Noticiero Español» dedicato al caudillo si vede il giardino, la sua casa, i domestici, ma non Franco, che si trasforma così in una figura assente. La chiesa cattolica, la sua gerarchia, i suoi riti ebbero molto più spazio sullo schermo del generale e dei suoi fedeli.

Entrambe le parti insistettero sulla propria forza militare e sulla sicurezza della vittoria, ma i temi dominanti della comunicazione furono, per quanto riguarda il versante repubblicano, il martirio di un popolo affamato di libertà, umiliato, costretto all'esilio e, sul versante nazionalista, la riconciliazione generale nella volontà di ricostruire la Spagna eterna.

Per diversi che fossero tutti i messaggi, destinati tanto agli spagnoli quanto all'opinione pubblica internazionale, essi ebbero come caratteristica comune una estrema semplicità: il ritorno di temi chiari e elementari non consentì molto spazio al dibattito e non c'è da stupirsi se quelle poche immagini sempre uguali, ripetute infinite volte nei cinegiornali, lasceranno un ricordo profondo nell'immaginario degli spettatori.

<sup>6</sup> Anche se le «potenze imperialiste» del dopoguerra saranno in parte diverse da quelle della guerra civile spagnola.



Stampato da  
La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza  
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

EDIZIONE

---

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

---

2001 2002 2003 2004 2005



Come si possono usare i film e le immagini televisive per ricostruire e raccontare la storia del mondo contemporaneo? E cosa possono dirci del passato? Questo dilemma da molti anni, ormai, accompagna la discussione della storiografia internazionale. Inoltre la grande espansione del mercato storico multimediale, nonché l'inserimento dello studio del xx secolo nei programmi scolastici, rendono sempre più attuale un approfondimento di questi temi, su cui da tempo la Sezione Audiovisivi dell'Istituto Parri di Bologna è impegnata. Storici e registi usano il materiale audiovisivo di repertorio quasi sempre in modo diverso tra loro, e, più in generale, esiste un grande divario tra mondo accademico e universo della produzione televisiva su come mettere in scena una narrazione storica.

Questo volume vuole essere un confronto tra storici e registi, in cui è stato preso a prestito un momento della storia del Novecento, la guerra civile spagnola (1936-1939), come modello pratico, terreno di prova, per cogliere alcune specificità del lavoro dello storico – quando usa le immagini – e del regista – quando usa la storia.

L'occasione ci è stata data dalla mostra *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, organizzata a Bologna dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna e dall'Istituto Parri.

LUISA CIGONNETTI è responsabile, con Pierre Sorlin, della Sezione audiovisivi dell'Istituto regionale Ferruccio Parri di Bologna. Ha diretto, come regista, alcuni documentari su temi di storia contemporanea e ha pubblicato diversi saggi sulle tematiche del rapporto tra storia e fonti audiovisive.

LORENZA SERVETTI collabora con la Sezione audiovisivi dell'Istituto Parri, sia nell'attività di ricerca che nella realizzazione di prodotti audiovisivi. Si occupa prevalentemente dei rapporti fra trasmissione della storia e fonti audiovisive, su cui ha pubblicato alcuni saggi.

PIERRE SORLIN lavora all'Università di Paris-Sorbonne Nouvelle. È uno dei primi studiosi a livello internazionale che ha portato alla ribalta della ricerca storiografica il problema dello studio della storia mediante le fonti audiovisive. Il suo ultimo libro uscito in Italia è *L'immagine dell'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive* (Milano, Paravia, 1999).



ISBN 88-317-7708-4



9 788831 777087