Innesti | Crossroads XL 8

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

a cura di
Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Edizioni
Ca'Foscari

Innesti | Crossroads XL
Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Collana diretta da | A series edited by
Alessandro Cinquegrani
Valentina Re

8

Edizioni
Ca'Foscari

Innesti | Crossroads
Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Direttori | General editors
Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board
Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

Comitato di redazione | Editorial staff
Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola (Venezia, Italia) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

Lettori | Readers
Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Domenico Calcaterra (Università degli Studi di Messina, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Danièle Pistone (Université Paris-Sorbonne, France) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilio Sala (Università degli Studi di Milano, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia

http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/Innesti

Televisionismo

Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

a cura di
Monica Jansen, Maria Bonaria Urban

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2015

Televisionismo: Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
Monica Jansen, Maria Bonaria Urban (a cura di)

© 2015 Monica Jansen, Maria Bonaria Urban per il testo
© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/
ecf@unive.it

1a edizione novembre 2015
ISBN 978-88-6969-044-0 (ebook)
ISBN 978-88-6969-046-4 (print)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al contributo degli istituti di ricerca:
ARTES e ASCH, Università di Amsterdam;
ICON, Università di Utrecht e Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen, Maria Bonaria Urban

Sommario

Monica Jansen, Maria Bonaria Urban
Introduzione
Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica 7

Maria Bonaria Urban
L'ultima frontiera
Il banditismo sardo fra spettacolo etnografico e ottica postcoloniale 19

Stephen Gundle
Interpretare il dittatore
Le rievocazioni di Mussolini al cinema e in televisione 33

Emiliano Perra
Buon cattolico, buon italiano
Shoah, religione e salvataggio degli ebrei in alcune recenti miniserie 49

Natalie Dupré
La 'condivisione' della Shoah
Un confronto tra *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte* 61

Susanne C. Knittel
«Basta con le rimozioni!»
Le foibe nella televisione italiana 69

Mauro Sassi
La rappresentazione della storia nelle miniserie italiane
Un approccio antropologico 83

Monica Jansen, Inge Lanslots
Narrazioni televisive dei lavoratori italiani nel mondo
Storie di sacrificio e di redenzione 95

Paolo Russo
«Sorvegliato speciale»
Il dibattito su terrorismo e rieducazione tra politica e società civile
attraverso i progetti televisivi di Giuseppe De Santis 107

Andrea Hajek
Fatti, non parole
Le *Donne armate* di Sergio Corbucci a confronto con il trauma degli anni di piombo 123

Ronald de Rooy
Romanzo criminale
Dal romanzo alla serie tv 135

Sarah Vantorre
Fiction di mafia come impegno civile?
Fatti di cronaca e mimesi creativa in *Il capo dei capi* 147

Silvia Casilio
Raccontami la meglio gioventù
La grande trasformazione degli anni Cinquanta e Sessanta attraverso la fiction 159

Profili degli autori 173

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Introduzione
Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland)
Maria Bonaria Urban (Universiteit van Amsterdam, Nederland)

Sommario 1. Introduzione – 2. Televisionismo. – 3. Le memorie divise italiane. – 4. Le miniserie italiane: la creazione dell'italianità attraverso le emozioni. – 5. Alternative al 'televisionismo'

1 Introduzione[1]

Sono recenti e pochi gli studi su come episodi chiave della storia italiana a partire dall'Unificazione siano stati riscritti e narrativizzati per la televisione, nonostante quest'ultima abbia avuto un impatto incisivo sulla produzione, la diffusione e la ricezione di storie e memorie nazionali, soprattutto dopo il collasso dell'industria cinematografica domestica negli anni Ottanta (Ferrero-Regis 2002). In una prospettiva europea, soltanto a partire dal Duemila un numero di pubblicazioni ha cercato di portare alla luce la produzione di narrazioni storiche per la televisione, stabilendo comparazioni transnazionali europee e investigando la pluralità di fattori e attori coinvolti, la costruzione di una memoria pubblica e la ridefinizione di un'identità nazionale (Bell, Gray 2007; De Leeuw 2010).

Sulle serie televisive italiane, di grande interesse è il contributo di Milly Buonanno (2012), la quale parla di un «ritorno al passato» nella produzione della fiction dopo il successo dello sceneggiato (dalla metà degli anni Cinquanta a metà anni Settanta), genere televisivo che presentava la storia attraverso la mediazione di opere letterarie nazionali ed europee (pp. 18-19), e dopo la cosiddetta «presentificazione della fiction» italiana dalla seconda metà degli anni Settanta agli anni Novanta (p. 158). Questa svolta temporale fa parte di un processo di «de-presentificazione» che incide sulla produzione europea di drammi televisivi all'inizio del Terzo Millennio (pp. 157-158). La miniserie, di solito con un formato di due episodi di tre ore ciascuno, è in Italia associata con «il privilegiato insieme di struttura, stile e contenuto della fiction italiana» (p. 33), non solo rende attraente i fatti storici per lo spettatore, ma è anche un successo commerciale. Ciò spiega perché sia diventata uno strumento popolare per mettere in scena revisioni della storia italiana e dunque può essere considerata un tratto specifico della transizione dalla seconda Repubblica all'inizio degli anni Novanta (De Luna 2011). La sua capacità di raggiungere un pubblico largo ed eterogeneo non solo è dovuta al rilancio dell'industria delle fiction televisive storiche verso la seconda metà della stessa decade, ma è anche un risultato dell'«esperienza condivisa di fruizione», che è un tipico prodotto dei media (Buonanno 2012, p. 168). Tale potere aggregativo è il risultato sia delle qualità intrinseche artigianali della miniserie sia dei riferimenti esterni a un contesto sociale e culturale più ampio che rende il pubblico italiano particolarmente avido di racconti nazionali. Il successo del dramma domestico come forma corale di una voce narrativa collettiva, viene infine rafforzato dalla sua appartenenza alla categoria *mainstream*, ovvero all'esigenza di ogni sistema di *storytelling* popolare di perseguire gli obiettivi della semplificazione e del coinvolgimento emozionale e di rivisitare il passato «alla luce della sensibilità e dei problemi contemporanei», qualità che spesso hanno sollevato la critica di «errore presentista» al dramma storico (pp. 165-166).

Come interpretare la riscrittura delle 'memorie divise' durante la seconda Repubblica italiana dipende dalla qualità specifica del medio televisivo alla quale viene data più importanza: il suo potenziale mediatico di agire come «storico» (p. 163) e di raggiungere un pubblico più ampio,

1 Quest'introduzione è una versione modificata e ampliata di Bonfiglioli, Hajek, Jansen (2014).

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-0 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

o invece la sua facoltà ideologica di manipolare l'opinione pubblica in una chiave revisionistica della storia narrata. Secondo Buonanno il dramma televisivo ha preso il posto dei programmi divulgativi di storia e ha raggiunto lo scopo di allargare l'orizzonte di un pubblico generalista,[2] ma tale affermazione di ravvisare nella televisione una «fonte primaria di consapevolezza storica» non impedisce alla studiosa di avvisare anche contro «l'irruzione dell'immaginazione narrativa che tutto reinventa e riscrive» (Buonanno 2012, pp. 164-165). Nello studio del 1981 *Televisione e storia* Alberto Farassino afferma che nonostante non si possa negare l'innestarsi del racconto della fiction storica sulle trasmissioni storico-televisive che certo non rifuggono «dall'uso di attori, di ricostruzioni di ambienti e di azioni», il modo documentaristico sia da preferire a quello finzionale: «[d]etto in altri termini, la storia televisiva vuole essere più didascalica che emotiva, più descrittiva che romanzesca, più problematica che mitografica» (p. 75).

Buonanno discorda con chi afferma che il dramma storico italiano inquini la memoria e cancelli la storia trasferendola al presente, e ne sottolinea invece il ruolo di creare una memoria «consensuale» e vi avvisa «in armonica interconnessione le politiche della memoria e dell'identità nazionale» (2012, p. 176). Emiliano Perra, al contrario, ammonisce contro i rischi insiti in un uso strumentale delle narrazioni storiche per scopi politici precisi. I prodotti televisivi concernenti eventi storici non sono semplicemente degli artefatti culturali ma nascono come il risultato di tutta una serie di fattori e agiscono all'interno della 'memoria pubblica'. Quest'ultima può essere definita come la memoria prodotta dalla sfera pubblica, uno spazio discorsivo in cui diverse memorie collettive si confrontano (Perra 2010, p. 96). In altre parole, la memoria pubblica costituisce lo sfondo in cui diverse componenti della struttura sociale scambiano e negoziano punti di vista a volte contrastanti. Nel saggio *La Repubblica del dolore*, Giovanni De Luna ammonisce contro un uso sbagliato dello spazio pubblico quando non viene tutelato da una memoria storica istituzionale:

> L'assenza di verità e di giustizia su episodi che hanno profondamente influenzato il corso della nostra storia lascia aperte troppe ferite, alimenta una spirale interminabile di rancori, rende impossibile recintare uno spazio comune: uno spazio in cui vittime e carnefici, colpevoli e innocenti, possano confrontarsi all'insegna di una certezza e di una verità che non siano solo quelle delle loro storie personali, in cui sia finalmente consentito al passato di passare, in cui sia possibile offrire, a chi lo vuole, un colpevole da perdonare. (De Luna 2011, p. 16)

Per quanto riguarda la popolarizzazione attraverso la rimediazione televisiva di narrazioni della storia nazionale – Buonanno osserva che il successo televisivo può «allungare» e «moltiplicare» la produzione di storie dello stesso tipo (2012, p. 162) –, si deve tener conto della formazione di costellazioni di memorie 'transmediali' alle quali contribuiscono in egual modo la letteratura e il cinema, secondo le modalità di prospettiva e ricezione tipiche dei media che li producono (Erll 2008). Tale pluralismo della costruzione culturale invita ad applicare approcci 'transitivi' che scavalcano «le delimitazioni dei singoli mezzi espressivi, affrontando i problemi di carattere rappresentativo all'interno di uno spazio intermediatico dove letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica o altro risultano afferenti a un *cluster* ipertestuale dove le singole modalità espressive tendono a contaminarsi reciprocamente» (Antonello 2013, p. 248).

2 Televisionismo

L'impatto sulla memoria pubblica della rimediazione televisiva delle narrazioni storiche in circolazione è una questione non irrilevante per affrontare il fenomeno del 'televisionismo', neologismo coniato per analizzare il revisionismo storico a partire dalla Guerra fredda nel contesto di riscritture finzionali con l'ambizione di diventare parte di una memoria collettiva o di gruppo (Halbwachs 1992; Olick 2008). In base alla definizione di Emiliano Perra, con revisionismo storiografico si intende un insieme complesso di discorsi diretti a rimuovere l'antifascismo come cardine della democrazia italiana e a sostituire la dicotomia tra fascismo e antifascismo con quella tra totalitarismo e democrazia (Perra 2010, p. 98). Esiste però anche un revisionismo storiografico in un senso più generale, inteso come «ogni in-

2 Si veda anche Farassino 1981, p. 80: «Nell'aver trasformato la storia in una presenza familiare e quotidiana, nell'averne definitivamente separato l'immagine da quella della scuola, del libro, della materia da studiare, sta probabilmente il maggior apporto che la televisione ha portato alla diversa presenza della storia nel mondo contemporaneo».

terpretazione storiografica che non si appaghi delle ortodossie acquisite» (Adagio 1998, p. 482). Quando si fa inoltre un'ulteriore distinzione tra negazionismo – quel revisionismo che ha come oggetto la negazione dello sterminio degli ebrei da parte dei nazisti – e un revisionismo storiografico in senso proprio, volto a una 'storicizzazione' dei fascismi, allora si potrebbe aggiungere che l'interpretazione storica proposta da Renzo De Felice spesso è stata semplificata e politicizzata attraverso i media: «Il revisionismo storiografico sui fascismi ha sempre goduto di un'ampia eco sui mezzi di comunicazione di massa, diffondendo attraverso essi messaggi assai più semplificati rispetto alle effettive elaborazioni storiografiche» (Adagio 1998, p. 482).

Lo spazio interpretativo aperto e mobile del televisionismo provoca letture più o meno politiche della storia narrativizzata in televisione. Buonanno e Perra, per esempio, non concordano su come valutare il successo e la tempestività della miniserie *Perlasca: Un eroe italiano*, trasmessa su Rai Uno il 28 e il 29 gennaio 2002 e vista da più di 12 milioni di italiani. Secondo Perra la fiction dedicata a un sostenitore del fascismo che ha salvato 5.200 ebrei nel 1944, è un chiaro esempio della 'rilegittimazione' del fascismo promossa in ambienti conservatori e 'postfascisti', e diffusa attraverso i media di divulgazione di massa (Perra 2010, p. 98). Buonanno dall'altra parte sostiene che la scelta tematica del dramma storico a favore della disobbedienza civile e a sostegno del mito del 'bravo italiano', palesi che le scelte estetiche ed etiche sono state fatte per trasmettere una nozione condivisibile di 'italianità': «Se l'ipotesi di rilegittimazione del fascismo appare a chi conosca la fiction italiana del tutto congetturale, non c'è dubbio che il dramma storico abbia operato le proprie scelte ispirandosi a una logica di riconciliazione nazionale incardinata sul riconoscimento di una comune matrice e appartenenza identitaria» (p. 174). Tale ruolo mediatore attribuito alla televisione è più in sintonia con l'ipotesi di Paolo Noto che distingue un «curioso paradosso» nella valutazione, con categorie già elaborate per il cinema quali realismo e impegno, della dimensione politica del dramma televisivo. Questa non dipende soltanto dai contenuti della storia rinarrata ma è anche la «manifestazione di una relazione che lega istituzioni e audience attraverso il prodotto televisivo, cioè il risultato di una discussione che investe attori sociali differenti» (Noto 2013, pp. 288-289). La sua proposta è di giudicare la politicizzazione della serialità breve italiana non tanto con la dialettica memoria/oblio ma invece con la pratica di un 'nazionalismo banale' (il termine è preso da Billig 1995) che si inscrive inconsciamente in quelle storie per promuovere un uso quotidiano e continuativo della memoria (Noto 2013, p. 289).

3 Le memorie divise italiane

Per poter contestualizzare gli esempi delle miniserie discussi in questo volume, è necessario soffermarsi in modo preliminare sugli sviluppi più recenti del dibattito sulla storia pubblica in Italia e le sue 'memorie divise'. Queste ultime hanno avuto un ruolo decisivo nella politica culturale attuale e nei processi di formazione identitaria, in quanto hanno contrassegnato la storia italiana sin dal diciannovesimo secolo, risultando nell'esclusione dal dibattito storiografico per un lungo periodo di certi eventi o fasi storiche.[3] Gli studiosi hanno dibattuto a lungo sul tema delle memorie divise in Italia, dal suo passato coloniale a quello fascista e dall'antifascismo resistenziale fino alla memoria traumatica del terrorismo e stragismo nei cosiddetti anni di piombo.

Per quanto riguarda la seconda guerra mondiale, lo scontro violento avvenuto nel nord Italia tra le truppe alleate e la Resistenza ha dato vita a numerose memorie conflittuali nell'Italia del periodo postbellico, generando divisioni politiche che hanno continuato ad essere operanti fino ai nostri giorni (Mammone 2006, pp. 211-226; cfr. Santomassimo 2004). Allo stesso tempo, gli studiosi hanno messo in luce come le contronarrazioni della violenza bellica sono state taciute durante la prima Repubblica da parte di diverse forze politiche, costringendo all'oblio una parte della memoria pubblica italiana. Il brusco cambiamento di alleanze che portò l'Italia a recidere i rapporti con la Germania nazista per unirsi allo schieramento delle truppe alleate, la successiva occupazione nazista del nord Italia e la nascita del movimento della Resistenza, furono tutti fenomeni che permisero alle élites italiane nel periodo postbellico di far dimenticare molto facilmente al paese la pesante eredità del fascismo, delle leggi razziali e del colonialismo. Ciò che Rosario Romeo ha riassunto in una frase ormai celebre: «la Resistenza, opera di pochi, è stata usata dai tanti per non fare i conti con il proprio

3 Foot 2009, p. 14: «certain accounts [have been] excluded from historical discourse for long periods of time».

passato».[4] Inoltre, Claudio Pavone ha osservato che i governi antifascisti istituiti dopo il 1945 hanno rigettato ogni accusa di responsabilità nelle trattative internazionali, rifiutando di pagare i debiti di guerra e perfino l'idea che gli italiani potessero essere giudicati dagli etiopi o da un popolo dei Balcani, che venivano considerati a un gradino inferiore nella scala della civiltà (Pavone 2004, p. 272). Per giunta, grazie a una serie di leggi approvate nel 1946, molti criminali di guerra fascisti poterono usufruire dell'amnistia, evitando così di essere giudicati per i crimini perpetrati contro i civili in Italia e all'estero. Paradossalmente, come ricorda Pavone, il credito acquisito dal governo monarchico per essersi unito agli Alleati, contribuì ad assolvere i fascisti e l'esercito italiano sia sul piano legale che su quello dell'opinione comune, e quindi a lasciarsi il passato alle spalle.[5]

Le memorie divise e l'eredità della seconda guerra mondiale vennero rafforzate durante la Guerra fredda. Come ha notato Guido Crainz, l'opposizione politica fra fascismo e antifascismo fu rapidamente sostituita dall'antagonismo fra comunismo e anticomunismo. Dopo la vittoria elettorale della Democrazia Cristiana nel 1948, il governo marginalizzò la memoria della Resistenza, che continuò ad essere mantenuta viva soltanto dal PCI e PSI. Nel corso degli anni Cinquanta, le discussioni sul fascismo nell'appena nata televisione italiana erano scarse, e sia i comunisti che i socialisti vennero esclusi da qualunque programma in occasione del decimo anniversario della Liberazione nel 1955.[6] Solo a partire dagli inizi degli anni Sessanta, la Resistenza fu rivalutata da diversi partiti politici dell'arco costituzionale come una fonte di legittimazione politica e il fascismo divenne oggetto del dibattito pubblico sui canali televisivi. Allo stesso tempo, questa nuova narrazione delle vicende nazionali ha sorvolato, tuttavia, sulla guerra civile divampata fra forze fasciste e antifasciste negli anni del secondo conflitto mondiale, così come sulle complicità del regime nell'Olocausto, ponendo l'accento piuttosto sulla lotta degli italiani contro il nazismo (Crainz 1999, p. 129).

Queste narrazioni – costruite su ciò che è stato definito il mito del 'buon italiano' (Bidussa 1994) – hanno contribuito ad evitare ogni discussione sulle imprese imperialiste del fascismo, relegando l'eredità coloniale italiana ai margini della memoria collettiva (Pavone 2004, p. 272). La perdita delle colonie nel 1945, come risultato della sconfitta militare italiana, evitò in effetti che il Paese passasse attraverso un processo di decolonizzazione, diversamente da ciò che occorse alla Francia negli anni Cinquanta e Sessanta (Labanca 2002, p. 434). Si formò così piuttosto una nuova narrazione incentrata sul concetto del colonialismo 'benevolo', e il dibattito sulla responsabilità politica per i crimini coloniali venne per lo più totalmente messo a tacere. Questa rimozione è proseguita fino agli anni Ottanta, quando uscirono due film sul colonialismo italiano prodotti – si noti bene – all'estero: *Fascist Legacy* (1989) della BBC, e *The Lion of the Desert* (1981), una pellicola sponsorizzata dalla Libia. Tali opere vennero però censurate dalla televisione pubblica italiana e sono rimaste per lo più sconosciute al grande pubblico fino ai nostri giorni (Labanca 2002, pp. 455-456).

La lotta per la memoria sulle interpretazioni della seconda guerra mondiale è proseguita dopo il 1968, sotto la spinta dei movimenti di protesta del biennio 1968-1969 e della Nuova Sinistra. Quest'ultima si oppose alle strategie moderate del PCI e al 'tradimento' politico degli ideali della Resistenza perpetrato principalmente con il 'compromesso storico' e il sostegno dato al governo Andreotti dopo le elezioni del 1976. Gli ideali rivoluzionari, inclusa la nozione di 'Resistenza tradita', vennero allora fatti propri da una giovane generazione di militanti della sinistra ma alimentò anche i gruppi terroristici sorti agli inizi degli anni Settanta (Cooke 2000, p. 161). Questo decennio divenne, dunque, come hanno osservato Richard Bosworth e Patrizia Dogliani, un periodo di contestazioni pubbliche sul passato che allora appariva, a molti, la chiave per il presente e il futuro.[7]

Furono tuttavia soprattutto i conflitti fra i gruppi della sinistra extraparlamentare e lo stato italiano, così come la 'strategia della tensione' provocata dai gruppi di estrema destra in com-

4 La frase è citata in Pavone 2004, p. 273: «the Resistance, performed by few, served as a cleansing of the conscience for all». Si veda anche Fogu 2006, pp. 147-176.

5 Pavone 2004, p. 273: «[T]he credit acquired by moving into the Allied camp paradoxically helped absolve the fascists and their military apparatus both on the legal front and on that of common conscience, which was confused but eager for clarity, and thus contributed to the urge to move ahead». Sull'amnistia, si veda Franzinelli 2006; sui crimini di guerra e le loro memorie: Focardi, Klinkhammer 2004, pp. 330-348.

6 Crainz 1999, p. 126. Sull'interpretazione della Resistenza nel discorso politico si veda Focardi 2005.

7 Bosworth, Dogliani 1999, p. 7: «a time of public contestation about the past which then seemed, in many eyes, indeed, the key to the present and future».

plicità con alcuni settori deviati dell'apparato dei servizi segreti, che acutizzarono la polarizzazione politica italiana (Cento Bull 2008, p. 7, p. 19; Hajek 2010, pp. 6-8). Gli anni di piombo furono caratterizzati da violenti episodi di terrorismo – molti di matrice di estrema sinistra – e dallo stragismo neofascista. Tra gli eventi più drammatici di violenza politica si ricordano la strage di Piazza Fontana nel 1969 a Milano, solitamente considerata l'inizio della strategia della tensione,[8] il sequestro e l'uccisione del leader della DC Aldo Moro nel 1978 per mano delle Brigate Rosse (BR), e la bomba fatta esplodere da un gruppo neofascista nel 1980 a Bologna, che fece 85 vittime e oltre 200 feriti.[9] Molti di questi eventi non sono mai stati chiariti in ambito giudiziario né l'insegnamento scolastico della storia in Italia è riuscito a trasmettere una memoria corrispondente ai fatti, imparziale e una esaustiva interpretazione degli anni Settanta (Hajek 2010, p. 14). La conseguenza di ciò è stata una decade contrassegnata da 'ferite aperte' che continuano ad alimentare dibattiti e a ostruire il processo di rielaborazione del 'trauma' di quegli anni (Glynn 2006), specificamente quando la violenza politica riemerge nel presente.[10]

La fine della Guerra fredda e della prima Repubblica italiana, come si è detto in precedenza, ha favorito un nuovo processo di memorializzazione e una diversa tendenza nella storiografia in Italia, fomentata da chiari intenti politici (Del Boca 2009). Nonostante la DC abbia controllato fermamente Rai Uno fino al 1989 (Hibberd 2008, p. 76), l'ascesa del revisionismo storico di destra ha sostenuto l'idea dell'egemonia della sinistra sulla cultura italiana negli anni della prima Repubblica, e quindi anche il prevalere di tale egemonia sull'interpretazione del fascismo e della Resistenza (Pavone 2004, p. 271). Molti di questi studiosi hanno fatto proprie le tesi dello storico Renzo De Felice (1929-1996), l'autore della monumentale biografia di Benito Mussolini e del libro-intervista *Rosso e nero*, pubblicato nel 1995, nel quale lo studioso introdusse il concetto del fenomeno dell''attesismo', la strategia di salvezza della 'ampia zona grigia' della società civile italiana durante il biennio 1943-45 (Gordon 2012, pp. 146-147). Come ha rilevato Giovanni De Luna, il lavoro di De Felice mirava a scrivere una storia del fascismo e della seconda guerra mondiale dal punto di vista dei ceti medi o della 'maggioranza silenziosa', contro la tradizione storica marxista promossa dalle forze antifasciste (De Luna 2011, pp. 56-63).

La posizione di De Felice ha trovato ampio riscontro nell'epoca successiva alla Guerra fredda, nel clima della 'fine delle ideologie'. Gli storici italiani revisionisti perseguirono una 'demistificazione' della presunta tendenziosità in senso antifascista nella storiografia italiana, avendo come obiettivo una rappresentazione 'non ideologica' del fascismo come fattore di modernizzazione del paese (Crainz 1999, p. 135). Questa interpretazione faceva una chiara distinzione fra fascismo e nazismo per quanto riguarda le responsabilità dell'Olocausto, rafforzando il mito del 'buon italiano' di cui si è parlato in precedenza. Al fine di equiparare la violenza fascista e antifascista, inoltre, si è posta grande enfasi sui crimini compiuti dai partigiani durante la seconda guerra mondiale e nel periodo immediatamente successivo. Questi periodi storici sono stati riscoperti e resi accessibili al grande pubblico, in modo particolare grazie ai bestsellers di Gianpaolo Pansa sulla storia dei 'vinti', cioè i combattenti fascisti.[11]

Una simile 'demistificazione' non si è verificata per i fatti degli anni Settanta, per la semplice ragione che agli anni di piombo non venne mai riconosciuta una qualsiasi eredità positiva o mito che potesse radicarsi nella sfera pubblica. Recentemente, comunque, i giornalisti Mario Calabresi e Benedetta Tobagi hanno tentato di riscrivere (rispettivamente nel 2007 e 2009) la storia dei loro padri uccisi da attacchi terroristici di sinistra, dando voce dunque al punto di vista delle vittime del terrorismo e delle loro famiglie. Ambedue hanno sin da allora collaborato con la Rai, Calabresi come presentatore del programma

8 Il processo sulla strage di Piazza Fontana non si è chiuso con la punizione dei colpevoli, anche se nel 2005 la Corte di Appello ha ufficialmente attribuito il crimine ai neofascisti Franco Freda e Giovanni Ventura, i quali però non hanno espiato la pena per prescrizione del reato. Sulla strage si veda Lanza 2009; Foot 2001, pp. 199-215.

9 La bibliografia sul caso Moro e la sua rielaborazione culturale ed artistica è ormai molto estesa: si veda almeno Antonello, O'Leary 2009; O'Leary 2011; Glynn, Lombardi, O'Leary 2012. Sulla strage di Bologna: Tota 2003, 2005, pp. 55-78.

10 Si veda a questo riguardo l'articolo di Hajek, «L'errore di nascondersi dietro ai 'fantasmi' degli anni '70». Disponibile all'indirizzo `http://centrotrame.wordpress.com/2012/05/14/lerrore-del-nascondersi-dietro-ai-fantasmi-armati-degli-anni-70-2/Hajek`.

11 Sul tema: Storchi 2007, pp. 237-250. Una risposta al revisionismo applicato alla Resistenza è venuta dagli scrittori di gialli italiani, come Loriano Macchiavelli e Francesco Guccini. Sulla riscrittura della storia nel giallo italiano, si veda: Jansen, Khamal (2010).

'Hotel Patria', e Tobagi come membro del Consiglio di amministrazione della Rai. Questi esempi illustrano possibili usi 'positivi' del revisionismo, nel senso che aprono nuove prospettive di interpretazione del passato, rilevanti per il presente. Allo stesso tempo, tuttavia, essi non possono escludere il rischio che il punto di vista delle vittime possa tradursi in una versione acritica del passato, un fenomeno analizzato da De Luna nel suo libro *La Repubblica del dolore*.

4 Le miniserie italiane: la creazione dell'italianità attraverso le emozioni

Questo volume non seguirà l'ordine cronologico della produzione delle (mini)serie discusse, scelta che avrebbe staccato le produzioni anteriori al 1992 (*Donne armate* di Sergio Corbucci del 1991 e i progetti televisivi di Giuseppe De Santis della fine degli anni Ottanta) dalle altre che datano tutte al Duemila, ma la cronologia degli episodi storici rappresentati.

Maria Bonaria Urban con *L'ultima frontiera* ci riporta agli anni dopo l'Unificazione d'Italia: applicando il concetto di «spettacolo etnografico» (Tobing Rony 1996), il saggio analizza le modalità di costruzione del mondo sardo nella fiction, rivelandone i legami con una lunga tradizione di narrazioni incentrate sull'immagine primitiva ed esotica della Sardegna. Nell'interpretazione proposta da Urban, *L'ultima frontiera* risulta, in definitiva, una storia d'amore e d'avventura, in cui si innestano felicemente generi diversi, ma inadeguata per offrire una rilettura del banditismo scevra dagli stereotipi.

Facendo un salto nella storia italiana, Stephen Gundle ci porta al periodo fascista, ricostruendo l'immagine di Benito Mussolini attraverso le diverse miniserie dedicate al dittatore. Secondo Gundle la scelta del genere del *biopic* ha avuto gravi conseguenze sulla narrazione: nonostante gli sforzi di autenticità, dovendo raccontare anche la sfera della vita privata del Duce – un elemento tipico del genere – le serie non hanno potuto evitare di suscitare una qualche forma di partecipazione emotiva nei confronti del personaggio 'Mussolini', proponendo un'immagine del dittatore più 'umana' di quella che emerge dalla storiografia.

Il periodo del fascismo e la persecuzione degli ebrei, in particolare, costituiscono la cornice storica anche del saggio di Emiliano Perra. Lo studioso discute le miniserie incentrate su figure ecclesiastiche e laiche che, di fronte al dramma dell'Olocausto, sono diventati simboli di 'salvezza' da un punto di vista cattolico. Tali miniserie sono considerate da Perra il prodotto di un più ampio processo culturale che mira alla costruzione di un'idea condivisa e tradizionale di identità nazionale, saldamente ancorata ai valori religiosi.

Anche Natalie Dupré parte dalla narrazione dell'Olocausto, concentrandosi sulla miniserie televisiva *Perlasca: Un eroe italiano* (2002) che mette a confronto con *La finestra di fronte* (2003) di Özpetek, al fine di esplorare le diverse modalità seguite nelle due opere per trasmettere l'idea dell'elaborazione del trauma e del senso di colpa. La studiosa mette in evidenza che mentre la prima, come le varie produzioni televisive dedicate alla Shoah, tende a trasformare la memoria traumatica in una memoria condivisa, la pellicola di Özpetek invece, facendo del pubblico un testimone delle vicende, contribuisce alla comprensione del trauma provocato dall'Olocausto.

Con il contributo di Susanne Knittel si stabilisce un nesso tra due serie prodotte dal regista Alberto Negrin, *Perlasca: Un eroe italiano* e *Il cuore nel pozzo* (2005), delle quali l'ultima tratta dell'argomento spinoso delle foibe, una serie di esecuzioni eseguite per la maggior parte per mano di partigiani jugoslavi tra il 1943 e il 1945 che, in tale ottica comparativa proposta dalla studiosa, possono essere interpretate come 'l'Olocausto italiano'. Nella lettura di Knittel, l'inserimento in particolare di falsi frammenti documentari ne *Il cuore del pozzo* rivela il tentativo di diffondere, attraverso una narrazione finzionale, una ben precisa riscrittura storica delle foibe e del Ventennio.

Mauro Sassi, a sua volta, fa una comparazione tra due serie incentrate su difensori dei diritti umani vissuti in periodi storici differenti e in lotta contro nemici diversi: Perlasca e il Generale Dalla Chiesa. Sassi propone un'analisi delle due serie alla luce di uno specifico modello teorico che tende a individuare la relazione esistente fra il contesto di produzione e gli stili di rappresentazione e che, a detta dello studioso, potrebbe essere utile per ricerche simili.

La figura del 'redentore' si applica anche a quella dell'italiano lavoratore e migrante in due miniserie ambientate alla fine degli anni Quaranta e a metà degli anni Cinquanta: *Il Grande Torino* (2005) e *Marcinelle* (2003), esaminate da Monica Jansen e Inge Lanslots. Le studiose dimostrano che l'esperienza della migrazione viene rielaborata in chiave identitaria puntando però soprattutto sugli aspetti dolorosi e traumatici: a

differenza delle narrazioni delle epoche precedenti, infatti, l'emigrante appare in queste serie televisive una figura positiva, ma il suo valore e riscatto vengono resi possibili dall'esperienza del dolore provocato da un disastro come quello aereo di Superga o delle miniere di Marcinelle.

Con Paolo Russo e Andrea Hajek ci spostiamo alla memoria traumatica degli anni di piombo e la sua revisione verso la fine della Guerra fredda e agli albori degli scandali politici di Tangentopoli, che avrebbero provocato non solo una riorganizzazione del sistema politico italiano, ma anche una riscrittura della storia della prima Repubblica. I problemi che il regista Giuseppe De Santis incontra per la realizzazione dei suoi progetti di *docufiction* del terrorismo italiano mettono in evidenza una pratica di revisionismo storiografico ufficiale alla quale la televisione invece vorrebbe opporre, con l'aiuto della fiction, la sua propria contronarrazione storica. Analizzando una serie di fonti inedite, Russo mette in luce come le scelte registiche di De Santis fossero volte a un approccio originale e, per certi versi, 'rivoluzionario' per l'epoca nei confronti del tema del terrorismo.

Da parte sua, invece, Hajek illustra un caso di 'revisione' del terrorismo nella sua analisi del film *Donne armate* (Corbucci 1991): la studiosa ipotizza che il regista, mettendo a confronto nella trama due attrici, una terrorista e una poliziotta, faccia un accostamento che dovrebbe portare a una possibile riconciliazione tra due parti opposte nella violenza di stato e contro il sistema. Nella sua analisi, Hajek rileva che l'idea della riconciliazione viene enfatizzata dalla scelta di affidare il ruolo della terrorista a Lina Sastri, che lo aveva già rivestito nel film *Segreti segreti* (Bertolucci 1984); tuttavia nel film di Corbucci la protagonista conosce una riabilitazione morale che mancava al personaggio precedentemente interpretato.

Gli ultimi tre capitoli sono dedicati a serie di un formato più lungo che cercano di narrare gli episodi che hanno trasformato il tessuto sociale degli italiani nel loro quotidiano modo di essere. Ronald de Rooy analizza nel suo saggio le vicende della Banda della Magliana così come esse sono narrate in tre diverse forme artistiche: da *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo (2002) alla omonima serie di ventidue puntate, per la regia di Stefano Sollima (2008-2010), passando per il film diretto da Michele Placido (2005). De Rooy si sofferma in particolare sulle modalità di narrazione degli eventi della banda legati agli anni di piombo. Lo studioso illustra che, mentre il romanzo preferisce mischiare le modalità dell'epica e del giallo, nella versione cinematografica e, ancora di più in quella televisiva, l'attenzione si sposta sulla vita e personalità dei componenti della banda; ciò ha come conseguenza che i legami fra la banda con gli eventi drammatici degli anni di piombo vengono confinati ai margini della narrazione.

Nel suo saggio, alla luce della serie *Il capo dei capi* (2007), Sarah Vantorre illustra come la drammatizzazione di eventi della cronaca mafiosa si siano rivelati efficaci strumenti per comprendere i meccanismi segreti dell'organizzazione criminale siciliana, svolgendo anche una funzione performativa sul pubblico. Vantorre ipotizza che proprio la scelta di una prospettiva umana del fenomeno mafioso e un buon equilibrio fra cronaca e finzione si siano rivelate delle strategie efficaci per raggiungere un pubblico giovane, contribuendo così alle attività antimafia.

Silvia Casilio infine, introduce l'approccio a lungo termine e transgenerazionale nella sua disamina di due serie ambientate nell'Italia del dopoguerra, l'acclamata *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003), che segue la generazione del 1968 fino al Duemila, e *Raccontami* (Tiziana Aristarco 2006) che si focalizza sugli anni del miracolo economico. Nella sua analisi Casilio si sofferma in particolare sulle possibilità di narrare il passato attraverso il medium televisivo, interrogandosi sia sulla capacità della tv di mediare fra gli eventi storici e la storia soggettiva sia sull'influenza esercitata nei suoi confronti dal clima politico.

Quando si comparano i modi in cui i drammi storici analizzati dagli autori contribuiscono alla produzione di nuovi discorsi storiografici, è possibile distinguere un insieme di strategie narrative e di produzione specifiche per il medium televisivo. Il genere del *biopic* richiede degli schemi narrativi in stretto contatto con determinati contesti storici e scopi politici. Ciò spiega il prevalente tono didattico e l'assenza di moralità ambigua nel ritrattare i parametri entro cui si viene a delineare l'azione di redenzione, religiosa o laica che sia, scaturita da un indiscusso senso di umanità. Tale modello viene messo però alla prova nei casi in cui i protagonisti sono stati giudicati colpevoli dalla storia e dalla società (Mussolini, i criminali della banda della Magliana, Totò Riina), e proprio nei dilemmi etici che si creano al livello della ricezione pubblica si rivelano gli usi più o meno politici del 'televisionismo'. Il montaggio nella finzione di materiali d'archivio che a loro volta possono essere simulati, la rimediazione di

episodi storici rimandando alla loro rappresentazione in altri media, la commistione di generi diversi all'interno della stessa produzione, sono tutte strategie narrative che concorrono a dare un'immagine più o meno 'condivisibile' della storia italiana postrisorgimentale. Non vanno neanche sottovalutati i contesti della produzione che possono limitare (attraverso misure di censura come nel caso di Giuseppe De Santis analizzato da Russo) o definire attraverso le loro modalità finanziarie e stilistiche la libertà del regista (si veda il modello neodurkheimiano sviluppato da Sassi).

Un secondo punto di convergenza tra i vari capitoli è l'uso persuasivo di stati emotivi o affetti. Ne *La Repubblica del dolore* De Luna sottolinea la centralità del 'paradigma vittimario' e della 'privatizzazione del dolore' nella costruzione di narrazioni televisive dell'identità italiana attraverso le emozioni contrastanti di una storia nazionale divisa. Egli avvisa contro il rischio che la cosiddetta 'Repubblica del dolore' che trova la sua base nella verità delle vittime, non si trasformi nella 'televisione del dolore': «Nell'assenza di una politica credibile e autorevole, affidata alle regole del mercato e della comunicazione mediatica, la centralità delle vittime posta come fondamento di una memoria comune divide più di quanto unisca» (De Luna 2011, p. 17). Anche Buonanno osserva come emozioni di empatia sono mobilitate per creare meccanismi di identificazione individuale e collettiva con i personaggi nelle serie: eroi maschili e femminili, bambini che spesso sono vittime di una violenza disumana (Buonanno 2012, p. 171). Non sempre però tale ricreazione di legami affettivi con la storia rinarrata serve allo scopo di elaborare il trauma delle ferite rimaste aperte, come dimostra Natalie Dupré a proposito dei dramma televisivi sull'Olocausto. Le fiction televisive inoltre meriterebbero una disamina a parte della distribuzione dei ruoli sociali in base a criteri di genere. Spesso storie di famiglia e di amore fanno da perno a narrazioni di emigrazione, violenza, eroismo, criminalità o politica, e l'identificazione nazionale passa attraverso la diversità sessuale.

L'emozione predominante nelle serie analizzate è senza dubbio quella dell'empatia, e perciò ci si può chiedere se la creazione di una memoria condivisa attraverso i drammi storici non venga ostacolata ai livelli della credibilità storica, della retorica stilistica e della manipolazione emotiva dello spettatore. La fiction è usata per creare e per fondare sia una lettura generalmente accettata della storia che un sentimento collettivo di italianità. In altre parole, nelle (mini)serie discusse, manca spesso la qualità destabilizzante di affetti che potrebbero problematizzare le gerarchie prestabilite della memoria e provocare dubbi e riflessioni critiche nello spettatore.

5 Alternative al 'televisionismo'

L'esplorazione condotta in questo volume porta alla conclusione che la televisione italiana – per lo meno nella forma delle (mini)serie finzionali – non sembra essere in grado di creare un senso di coscienza storica collettiva che sia critico e non necessariamente manipolato. La maggior parte degli autori esprime la preoccupazione che il revisionismo storiografico in televisione sia diventata una prassi politica con un coinvolgimento diretto non solo del governo italiano ma anche del Vaticano, istituzioni che da sempre hanno controllato i diversi canali televisivi. Cosa significa una tale constatazione, che il mezzo della televisione non sia adatto a contribuire in modo produttivo alla costruzione di una memoria pubblica? Sono pensabili usi alternativi della televisione come modo per stimolare una coscienza storica critica e civile?

In una nota sugli studi della televisione italiana, Giancarlo Lombardi osserva che il campo del piccolo schermo negli ultimi anni è soggetto a innovazioni tecnologiche e modalità di privatizzazione, per cui la ricezione televisiva risulta profondamente cambiata. Lombardi distingue uno sviluppo da *broadcasting* a *narrowcasting* a *me-casting*, ovvero da una produzione e programmazione mirata al vasto pubblico a un mercato di nicchia alimentato dalle reti private, seguita dalla televisione personalizzata 'fai da te' distribuita attraverso le piattaforme online (Lombardi 2014, p. 260). Ciò comporta oltre a una produzione e una ricezione diversificata anche la promozione di una televisione di qualità, iniziata nei paesi anglosassoni e ora trasportata in Italia attraverso gli investimenti in continua crescita nelle produzioni televisive di Sky Italia, di cui sono esempi *Romanzo criminale – la serie* e da poco anche la serie tratta da *Gomorra* di Saviano sempre per la regia di Sollima. Tale cambiamento è anche accompagnato da un incremento dell'esportazione di questi prodotti televisivi che hanno trovato un mercato internazionale in grado di competere con l'enorme successo de *La piovra* (1984-1999) e de *La meglio gioventù* (2003). La crescita di una televisione di qualità potrebbe quindi offrire uno spazio maggiore alla sperimentazione con model-

li narrativi più esigenti e destinati a un pubblico (di nicchia) più esperto e globale che esprime la propria opinione anche su forum digitali.

Una trasformazione a livello formale potrebbe anche essere stimolata dal cinema documentario italiano contemporaneo che si stabilisce come contronarrazione in parallelo al discorso egemonico della televisione, lavorando secondo il criterio «il poetico è politico» (Angelone 2011, p. 153). In un numero tematico della rivista *Studies in Documentary Film* gli editori tracciano simile vie sovversive per la televisione, che potrebbe trasformarsi in un mezzo anticonformista di intervento attivista quando si guarda alle iniziative di microtelevisione trasmesse su canali locali non ancora occupati dalle reti già esistenti e destinati a materializzare nuovi tipi di pubblico conquistando nuovi spazi e domini (Angelone 2011, p. 153).

Combinando il successo internazionale delle serie prodotte da una televisione di qualità con la sperimentazione della microtelevisione a livello locale si potrebbe auspicare magari la costituzione di narrazioni storiche in cui il 'televisionismo' non solo è funzionale alla creazione di memorie condivise della storia italiana postrisorgimentale ma raggiunge anche quel distacco critico necessario per sviluppare scenari di storia alternativa, come capita, per esempio, nel dramma televisivo danese *Borgen*, premiato tra l'altro con il Prix Italia nel 2010.

Il dibattito sulle possibilità per un 'televisionismo' critico più che strumentale rimane per ora aperto e merita più attenzione da parte degli studiosi che si occupano della complessità della memoria culturale. In questo volume si esplorano il potenziale e i limiti del dramma storico televisivo, insieme ai rischi insiti nella manipolazione storica attraverso le strategie narrative richieste dal medium e la sua commercializzazione, con la speranza di generare altri dibattiti sulla cultura televisiva in Italia e sulla costruzione di una storia e memoria pubblica a livello internazionale. Nonostante il prorompere di nuovi media, il 'vecchio' medium della televisione, come dimostrano i contributi inclusi nel volume, sembra tuttavia mantenere intatto il suo potere politico e simbolico.

Nota dei redattori

In questo volume vengono ripubblicati con il permesso della rivista le rielaborazioni in italiano dei saggi della sezione *Televisionism* pubblicata in *The Italianist* 2014, 34 (2), edita da Maney Publishing. Copyright: © Italian Studies at the Universities of Cambridge, Leeds and Reading 2014. URL: www.maneyonline.com/ita. Si tratta dei saggi di Emiliano Perra, *Good Catholics, good Italians: Religion and rescue in recent Italian Holocaust dramas* (pp. 156-169), Susanne Knittel, *Memory redux: The* foibe *on Italian television* (pp. 170-185), Mauro Sassi, *Fictional representations of history in Italian miniserie: A neo-Durkheimian approach* (pp. 186-200), Andrea Hajek, *Coming to terms with terrorism: Sergio Corbucci's* Donne armate *and the trauma of the* anni di piombo (pp. 219-234). Viene ripubblicato anche il saggio di Silvia Casilio, *Raccontami La meglio gioventù: La grande trasformazione degli anni Cinquanta e Sessanta attraverso la fiction* (pp. 201-218) apparso nella stessa rivista. Inoltre si pubblica una versione in traduzione italiana del saggio di Stephen Gundle *Playing the dictator: re-enactments of* Mussolini *in film and television* apparso su *Modern Italy* 2013, 18 (2), pp. 175-195, e una rielaborazione in italiano del contributo di Monica Jansen e Inge Lanslots *Television narratives of the Italian migrant worker: Disaster stories of sacrifice and redemption*: una versione precedente di questo saggio è apparsa in *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 2014, 2 (2), pp. 142-155, rivista pubblicata da Intellect Ltd, Bristol.

Bibliografia

Abruzzese, Alberto (2005). «Culture Censorship in the Time of Berlusconi». In: Bonsaver, Guido; Gordon, Robert (eds.), *Culture Censorship and the State in Twentieth-century Italy*. Oxford: Legenda, pp. 179-191.

Adagio, Carmelo (1998). «Revisionismo storiografico». In: De Bernardi, Alberto; Guarracino, Scipione (a cura di), *Il fascismo: dizionario di storia, personaggi, cultura, economia, fonti e dibattito storiografico*. Milano: Bruno Mondadori, p. 482.

Angelone, Anita (2011). «Talking Trash: Documentaries and Italy's 'Garbage Emergency'». *Studies in Documentary Film*, 5 (2-3), pp. 145-56.

Antonello, Pierpaolo; O'Leary, Alan (eds.) (2009). *Imagining terrorism: The rhetoric and representations of political violence in Italy 1969-2009*. London: Legenda.

Antonello, Pierpaolo (2013). «Impegno Reloaded/ Impegno 2.0». *The Italianist*, 33 (2), pp. 244-249.

Bell, Erin; Gray, Ann (eds.) (2007). «History on television: Charisma, narrative and knowledge». *European Journal of Cultural Studies,* 10 (1), pp. 113-133.

Bell, Erin; Gray, Ann (2010). *Televising history: mediating the past in post-war Europe*. New York: Palgrave Macmillan.

Bidussa, David (1994). *Il mito del bravo italiano*. Milano: Il Saggiatore.

Billig, Michael (1995). *Banal nationalism*. London: Sage.

Bonfiglioli, Chiara; Hajek, Andrea; Jansen, Monica (2014). «Introduction: Television and the fictional rewriting of history in Italy's 'Second Republic'». *The Italianist*, 34 (2), pp. 142-155.

Bosworth, Richard; Dogliani, Patrizia (1999). *Italian Fascism: History, memory, and representation*. New York: St. Martin's Press.

Buonanno, Milly (2012). *La fiction italiana*. Roma; Bari: Laterza.

Calabresi, Mario (2007). *Spingendo la notte più in là*. Milano: Mondadori.

Cento Bull, Anna (2008). *Italian Neofascism: The strategy of tension and the politics of neoreconciliation*. New York; Oxford: Berghahn.

Crainz, Guido (1999). «The representation of Fascism and the Resistance in the documentaries for Italian state television». In: Bosworth, Richard; Dogliani, Patrizia (eds.), *Italian Fascism: History, memory, and representation*. New York: St. Martin's Press, pp. 124-139.

Cooke, Philip (2000). «The Resistance continues: A social movement in the 1970s». *Modern Italy*, 5 (2), pp. 161-173.

Cooke, Philip (2011). *The legacy of the Italian Resistance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

De Leeuw, Sonja (2010). «Television fiction: A domain of memory: Retelling the past on Dutch television». In: Bell, Erin; Gray, Ann (eds.), *Televising history: Mediating the past in postwar Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 139-151.

De Felice, Renzo (1995). *Rosso e nero*. A cura di Pasquale Chessa. Milano: Baldini e Castoldi.

De Luna, Giovanni (2011). *La Repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli.

Del Boca, Angelo (a cura di) (2009). *Il revisionismo e il suo uso politico*. Venezia: Neri Pozza.

Erll, Astrid (2008). «Cultural memory studies: An introduction». In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 1-16.

Farassino, Alberto (1981). *Televisione e storia*. Roma: Bulzoni.

Ferrero-Regis, Tiziana (2002). «Cinema on cinema: Self-reflexive memories in recent Italian history films». *Transformations*, 3, 2002, pp. 1-14, http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_03/pdf/ferrero-regis.pdf (2014-02-11).

Focardi, Filippo; Klinkhammer, Lutz (2004). «The question of fascist Italy's war crimes: The construction of a self-acquitting myth (1943-1948)». *Journal of Modern Italian Studies*, 9 (3), pp. 330-348.

Focardi, Filippo (2005). *La guerra della memoria: La Resistenza nel dibattito pubblico italiano dal 1945 a oggi*. Roma; Bari: Laterza.

Fogu, Claudio (2006). «Italiani brava gente: The legacy of Fascist historical culture on Italian politics of memory». In: Lebow, Richard Ned; Kansteiner Wulf; Fogu Claudio (eds.), *The politics of memory in postwar Europe*. Durham NC: Duke University Press, pp. 147-176.

Foot, John (2001). «La strage e la città: Milano e Piazza Fontana, 1969-1999». In: Tota, Anna Lisa (a cura di), *La memoria contesa: Studi sulla comunicazione sociale del passato*. Milano: FrancoAngeli, pp. 199-215.

Foot, John (2009). *Italy's divided memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Franzinelli, Mimmo (2006). *L'amnistia Togliatti: 22 giugno 1946: colpo di spugna sui crimini fascisti*. Milano: Mondadori.

Glynn, Ruth (2006). «Trauma on the line: Terrorism and testimony in the anni di piombo». In: Jansen, Monica; Jordão Paula (eds.), *The value of literature in and after the Seventies: The case of Italy and Portugal*. Utrecht: Igitur Publishing, pp. 317-335. Disponibile all'indirizzo http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000009/english.html (2012-11-29).

Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo; O'Leary, Alan (2012). *Terrorism, Italian style: Representations of political violence in contemporary Italian cinema.* London: IGRS.

Gordon, Robert C. (2012). *The Holocaust in Italian culture 1944-2010*. Stanford: Stanford University Press.

Hajek, Andrea (2010). «Teaching the history of terrorism: The political strategies of memory obstruction». *Behavioural Sciences of Terrorism and Political Aggression*, 2 (3), pp. 198-216.

Hajek, Andrea (2012). «L'errore di nascondersi dietro ai 'fantasmi' degli anni '70». Disponibile all'indirizzo `http://centrotrame.wordpress.com/2012/05/14/lerrore-del-nascondersi-dietro-ai-fantasmi-armati-degli-anni-70-2/Hajek`.

Halbwachs, Maurice (1992). *On collective memory*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

Hibberd, Matthew (2008). *The media in Italy: Press, cinema, and broadcasting from unification to digital.* Maidenhead: Open University Press.

Jansen, Monica; Khamal, Yasmina (a cura di) (2010). *Memoria in* noir*: Un'indagine pluridisciplinare*. Bruxelles; Bern: PIE Peter Lang.

Labanca, Nicola (2002). *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*. Bologna: il Mulino.

Lanza, Luciano (2009). *Bombe e segreti: Piazza Fontana: una strage senza colpevoli*. Milano: Elèuthera.

Lombardi, Giancarlo (2014). «Rethinking Italian television studies». *The Italianist*, 34 (2), pp. 260-262.

Mammone, Andrea (2006). «A daily revision of the past: Fascism, anti-Fascism, and memory in contemporary Italy». *Modern Italy*, 11 (2), pp. 211-226.

Müller, Jan Werner (2002). *Power in post-War Europe: Studies in the presence of the past*. New York: Cambridge University Press.

Noto, Paolo (2013), «'Uno sceneggiato non è un programma di storia': Appunti su politica, impegno, e miniserie all'italiana». *The Italianist*, 33 (2), pp. 285-291.

O'Leary, Alan (2011). *Tragedia all'italiana: Italian cinema and Italian terrorism, 1970-2010*. Oxford; Berlin: Peter Lang.

Olick, Jeffrey (2008). «From collective memory to the sociology of mnemonic practices and products». In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 151-161.

Pavone, Claudio (2004). «Introduction». *Journal of contemporary Italian history* [numero speciale *Hidden pages of contemporary Italian history*], 9 (3), pp. 271-279.

Pavone, Claudio [1991] (2009). *Una guerra civile: saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.

Perra, Emiliano (2010). «Legitimizing fascism through the Holocaust? The reception of the mini-series *Perlasca: Un eroe italiano* in Italy». *Memory Studies*, 3 (2), pp. 95-109.

Roghi, Vanessa (2005). «Television and censorship: Preliminary research notes». In: Bonsaver, Guido; Gordon, Robert (eds.), *Culture censorship and the state in twentieth-century Italy*. Oxford: Legenda, pp. 150-157.

Rothenberg, Nina (2009). «Political cleansing and censorship in public television – A case study of Michele Santoro and Enzo Biagi». In: Albertazzi, Daniele; Brook, Clodagh; Ross, Charlotte; Rothenberg, Nina (eds.). *Resisting the tide: Culture of opposition under Berlusconi (2001-2006)*. New York; London: Continuum, pp. 217-230.

Santomassimo, Gianpasquale (2004). *Antifascismo e dintorni*. Roma: Manifestolibri.

Storchi, Massimo (2007). «Post-war violence in Italy: A struggle for memory». *Modern Italy*, 12 (2), pp. 237-250.

Tobagi, Benedetta (2009). *Come mi batte forte il tuo cuore*. Torino: Einaudi.

Tobing Rony, Fatimah (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham; London: Duke University Press.

Tota, Anna Lisa (2003). *La città ferita: memoria e comunicazione pubblica della strage di Bologna, 2 agosto 1980.* Bologna: il Mulino.

Tota, Anna Lisa (2005). «Terrorism and collective memories». *International Journal of Comparative Sociology*, 46 (1-2), pp. 55-78.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

L'ultima frontiera
Il banditismo sardo fra spettacolo etnografico e ottica postcoloniale

Maria Bonaria Urban (Universiteit van Amsterdam, Nederland)

Abstract *L'ultima frontiera*, loosely inspired by *Caccia grossa* rewrites some episodes of the Sardinian banditismo and the political strategy of the Italian State in the island between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. Although the series contains elements that seem to break with the traditional representation of Sardinia and its history, the essay demonstrates that the typical image of the island codified in literature and film still prevails. In this perspective, Sardinia embodies the opposite of the modern (Italian and European) world, it is an exotic and primitive land inhabited by wild bandits. This representation is performed with the well-known strategies of the western genre and colonial cinema, as well as through a complex re-mediation of textual elements. In conclusion, the essay suggests that *L'ultima frontiera* is a captivating piece of storytelling, but it does not offer a critical rewriting of the Sardinian *banditismo*.

Sommario 1. Introduzione. – 2. Da *Caccia grossa* a *L'ultima frontiera*. – 3. Intertestualità e transmedialità ne *L'ultima frontiera*. – 4. La Sardegna come 'spettacolo etnografico'. – 5. La Sardegna fra sguardo etnocentrico e ottica postcoloniale. – 6. Conclusioni

Keywords Immaginario sardo. Esotismo. Fiction. Western. Cinema coloniale.

1 Introduzione

Il contributo si propone di analizzare la miniserie *L'ultima frontiera* (Bernini 2006) che prende liberamente spunto dall'opera *Caccia grossa* di Giulio Bechi, la cronaca romanzata della campagna militare dell'esercito regio condotta nel 1899 in Sardegna per estirpare il banditismo.[1] L'ipotesi è che questo prodotto televisivo sia la sintesi di elementi diversi, talvolta apparentemente inconciliabili, i quali tuttavia si fondono facendo emergere un'immagine dell'isola coincidente con i concetti del primitivo ed esotico, e quindi coerente con l'immaginario sardo letterario e filmico.[2] L'analisi si concentrerà, in particolare, sull'utilizzo di strategie tipiche del genere western e del cinema etnografico, per cui la rappresentazione televisiva del mondo sardo sembra configurarsi alla stregua di un «ethnographic spectacle».[3] Inoltre, si prenderanno in esame quegli aspetti della sceneggiatura che potrebbero delinearsi come una contronarrativa che mette in discussione le fondamenta dell'unità d'Italia, rivendicando in particolare il ruolo prettamente coloniale del governo centrale nei confronti dell'isola. L'obiettivo è verificare se l'ibridazione di aspetti stilistici e discorsivi anche contrastanti contribuisca a una migliore comprensione o piuttosto a una revisione critica del banditismo.

2 Da *Caccia grossa* a *L'ultima frontiera*

Girare un film rifacendosi, seppur liberamente, a un'opera come *Caccia grossa* rappresenta di per sé una scelta curiosa, infatti al momento della pubblicazione del volume, Bechi era stato travolto dalle accuse per aver rappresentato gli isolani

1 Il testo di Bechi fu pubblicato nel 1900 e poi nuovamente nel 1914. In questo saggio si fa riferimento alla ripubblicazione dell'edizione del 1914 da parte della casa editrice *Ilisso* (Bechi 1997) a cura di Manlio Brigaglia. Sulle circostanze in cui ebbe luogo la spedizione militare, iniziata nell'aprile del 1899, a pochissima distanza di tempo dalla visita del re Umberto I in Sardegna si veda Brigaglia 1997, p. 9.

2 L'esotico è il lato positivo dell'etnocentrismo, si produce quando un'altra cultura viene valutata esclusivamente sulla base della sua diversità rispetto ai parametri di chi osserva (Beller, Leerssen 2007, p. 325). Questo contributo prende spunto da una ricerca più ampia (Urban 2013) sui rapporti fra immaginario letterario e filmico.

3 Il concetto di ethnographic spectacle è stato introdotto da Tobing Rony, per spiegare la pervasiva razializzazione dei popoli indigeni sia nel cinema popolare sia nel cinema scientifico tradizionale («to explain [...] the pervasive 'racialization' of indigenous peoples in both popular and traditional scientific cinema», la traduzione è nostra) (1996, p. 8).

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-1 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4 | © 2015

alla stregua di barbari, attribuendo all'esercito il compito di redimerli per garantire alla Sardegna un futuro di progresso e civiltà. In effetti l'uscita del libro nel 1900 venne a coincidere con una fase in cui nella pubblicistica si faceva sempre più forte la richiesta di un intervento risolutivo del governo per porre fine al problema della criminalità in Sardegna (Del Piano 1984; Sotgiu 1986; Brigaglia 1971, 1997, pp. 7-9, pp. 13-14). In questa luce si dovrebbe interpretare anche il titolo del volume che, secondo Manlio Brigaglia, esprimerebbe l'impostazione ideologica del governo italiano: una vera e propria azione di «pulizia coloniale» (1997, p. 9), in cui i latitanti erano visti come le prede di questa battuta di caccia in grande stile.

A distanza ormai di un secolo, in una recente riedizione del volume, Brigaglia si è espresso in termini più misurati sull'opera di Bechi. Lo scrittore-soldato, pur con tutti i limiti, sarebbe stato, secondo lo studioso, genuinamente interessato a denunciare i mali della Sardegna e pertanto il suo scritto non può essere equiparato ai testi di Niceforo e Orano, ma lo si dovrebbe considerare piuttosto come un sincero grido d'allarme finalizzato a scuotere il ceto dirigente italiano (pp. 20-22). La finalità politica di *Caccia grossa* si coglierebbe per Brigaglia anche dal fatto che l'ufficiale continuò a dedicarsi alla scrittura con uno spirito critico, spinto dal desiderio di un rinnovamento morale dell'esercito e del paese.[4] D'altronde Brigaglia riconosce anche i limiti di Bechi quando ricorda che, nonostante le buone intenzioni, l'ufficiale condivideva l'idea di una Sardegna agli antipodi della modernità. Non a caso, nella prefazione alla prima edizione, il militare si chiedeva sbigottito: «Ma è Italia? È Europa questa?» (Bechi 1997, p. 35).[5]

In realtà quando *Caccia grossa* venne pubblicato, il banditismo era stato ormai da tempo idealizzato e aveva trovato ampia eco nella letteratura ottocentesca. Nella figura del bandito confluiva sia il mito del brigante romantico che quello del pastore, creatura semplice e primordiale, ma uomo libero, nobile e vigoroso (Urban 2013, pp. 90-103). Il fenomeno ha poi continuato ad essere al centro del dibattito culturale nel Novecento, in quanto appariva come uno dei segni più evidenti dell'arretratezza della Sardegna. Secondo il giurista Antonio Pigliaru, il banditismo era la risposta storica del conflitto fra due comunità che avevano maturato un grado diverso di civiltà, fra due modi inconciliabili di interpretare il diritto e la vita: da un lato, lo stato italiano, dall'altro, la comunità della Barbagia, l'area più conservatrice dell'isola in cui questo tipo di criminalità si manifestava con più forza.[6] Simili ricerche furono molto utili per comprendere la complessità del problema, ma continuarono in qualche misura anche a perpetuare l'idea che la Barbagia fosse un mondo essenzialmente chiuso e arcaico. Inoltre, non bisogna dimenticare che i miti ottocenteschi restarono vitali nel corso del Novecento, trasferendosi alla cinematografia, la quale trovava nel bandito l'(anti)eroe ideale per le storie ambientate nell'isola; queste si intrecciavano poi, in alcune fasi in modo strettissimo, con i fatti di cronaca diffusi dalla stampa.[7]

L'ultima frontiera, pur prendendo spunto da *Caccia grossa*, si riallaccia dunque a una complessa rete di narrazioni che ruota attorno all'idea di una Sardegna fuori dal tempo e selvaggia. Ciò trova conferma anche nel titolo della serie che identifica simbolicamente lo spazio geografico dell'isola con l''ultima frontiera' della civiltà, una sorta di Far West in attesa di essere redento dai continentali.[8] Attraverso la rievocazione della

4 D'altra parte Brigaglia rileva che Bechi non si limitò a una cronaca dei fatti effettivamente capitati e di cui fu testimone, al contrario, dichiarò di essere partecipe a eventi ai quali invece non potè assistere e si macchiò di plagio nei confronti del quotidiano *La Nuova Sardegna* (Brigaglia 1997, pp. 17-20, pp. 25-26).

5 «Strano paese! E c'è chi va nella Cina, nel Congo, nelle Pampas, sfidando stenti e pericoli, per veder nuove genti e nuove cose, e non si sogna neppure che a poche ore da noi, in questo nostro Tirreno, vi è un mondo tanto diverso da quello in cui viviamo, sì che a ogni passo si stupisce, si esclama: – Ma è Italia? È Europa questa? Io non so quale altra terra sul globo concentri in più piccolo spazio più maraviglie quanto a natura, più varietà quanto all'uomo. In una stessa giornata si cambia di popolo, di lingua, di vesti, di razza, come si cambia di contrada: l'aspro e il ridente, il selvaggio e il grottesco si succedono in bruschi contrasti» (Bechi 1997, p. 35).

6 I vari scritti di Antonio Pigliaru sul banditismo sono stati raccolti nel volume *Il banditismo in Sardegna: La vendetta barbaricina* (2000). Le citazioni in questo saggio provengono da tale edizione. È opinione diffusa che la morte precoce di Pigliaru abbia interrotto bruscamente le ricerche dell'insigne studioso, dando un aspetto definitivo a un lavoro ancora *in fieri*. Nonostante ciò, la sua opera è stata al centro del dibattito negli studi sardi del secondo Novecento, esercitando una grande influenza sia in ambito culturale che artistico.

7 Per una rilettura dei film sul banditismo, anche in rapporto all'opera di Cagnetta e Pigliaru: Urban 2013, pp. 379-410. Sul ruolo della stampa italiana: Loi 2001.

8 Per un commento sulla serie televisiva si veda Olla 2008, pp. 363-364. Il riferimento ironico alla Sardegna quale Far West è ampiamente presente nell'opera di Fois, *Sempre caro*: «Che stagione quella! Poi vanno a dire Atene Sarda. Far West dovevano dire!») (Fois 2009, p. 22), ma anche in *L'al-*

campagna militare contro il banditismo, si mette in scena lo scontro ideologico mai sopito fra il mondo sardo e italiano risalente almeno all'Unità e ci si distacca da quel processo di «presentificazione» che si riscontra nella serialità televisiva fra gli anni Settanta e Novanta, conformemente invece alla tendenza di riscoperta della storia passata propria delle fiction degli ultimi anni (Buonanno 2012, p. 41, p. 70). In questo caso la serie televisiva ci riporta ad eventi abbastanza lontani dalle urgenze del presente, eppure essi, in quanto strettamente legati alla nascita dello stato italiano, evocano uno dei momenti più problematici della storia nazionale. L'elemento storico tuttavia si sviluppa parallelamente alla storia d'amore a prima vista impossibile fra il protagonista Gabriele De Marchi, un ufficiale mandato nell'isola a catturare i latitanti, e Francesca Satta Pintore, la sorella del bandito Elias. Questa linea narrativa, assente nel testo di partenza, acquista notevole peso, per cui la serie si presenta come un mix fra sentimenti e avventura.[9] Inoltre nella trama, come vedremo, è incastonata una molteplicità di riferimenti all'immaginario tradizionale sardo, tanto da configurarsi alla stregua di un ipertesto. Ciò sembra attribuibile in primo luogo a Marcello Fois, che ha collaborato alla sceneggiatura. Allo scrittore sardo sembrano ascrivibili soprattutto le riflessioni sul ruolo subalterno della Sardegna nell'Italia postunitaria, molto simili a quelle già riscontrate nella sua narrativa, che sembrano dischiudere uno spazio insolito di riflessione polemica in una fiction televisiva. *L'ultima frontiera* dunque si rivela il risultato di un'operazione complessa, perché in essa convivono sia il repertorio dei topos sardi sia una reinterpretazione critica della storia isolana. Resta però da verificare se la commistione di elementi tradizionali e innovatori sia risultata in un prodotto televisivo capace di superare gli stereotipi. Per tentare di dare una risposta a tale quesito, non ci resta che volgere la nostra attenzione alle strategie narrative e visive adottate nella fiction.

3 Intertestualità e transmedialità ne *L'ultima frontiera*

L'ultima frontiera è un prodotto della serialità televisiva che si inserisce in una lunga tradizione letteraria e cinematografica di narrazioni sarde, pertanto è necessario verificare come e in che misura sia debitrice dei modelli precedenti. Dal momento che è impossibile sviscerare tutti gli elementi del confronto, nelle pagine che seguono ci limiteremo all'analisi di alcuni momenti decisivi dello *storytelling* e commenteremo, in particolare, le prime scene del film e quella che chiameremo la 'presa di coscienza' del protagonista; successivamente, in un altro paragrafo, sposteremo la nostra attenzione su alcuni dialoghi e all'incontro nel cosiddetto 'Grand Hotel dei banditi': si tratta delle scene in cui emerge una interpretazione critica della storia sarda che collima con quella espressa da Marcello Fois nelle sue opere, in particolare nel ciclo dei romanzi aventi come protagonista Sebastiano (*Bastianu*) Satta.

Il film si apre con la visione di un paesaggio montuoso di grande impatto visivo, in seguito vediamo un uomo e una donna che, dopo una corsa affannosa, scoprono il cadavere di un pastore – si tratta di un loro fratello vittima di un omicidio. La gestualità della donna preannuncia il desiderio di vendetta: in primo piano la sua mano e il petto sono macchiati con il sangue del morto, successivamente la stessa mano innalza una catena con una croce verso il cielo. Nel frattempo, il paesaggio mozzafiato e la musica in crescendo contribuiscono a creare un'atmosfera di forte emotività. Si tratta senza dubbio di un inizio da manuale della cinematografia di ambientazione sarda, in quanto riassume in modo efficace i tre topos più potenti dell'immaginario isolano: la montagna come geosimbolo della Sardegna,[10] la figura del pastore(-bandito) quale incarnazione della sardità e il codice dell'onore (e quindi la

tro mondo, in cui si parla ancora una volta ironicamente di un gruppo di francesi in visita presso la banda del bandito Dionigi Mariani, interessati ai «sapori estremi del profondo West barbaricino» (Fois 2007, p. 61). D'altronde Fois cita esplicitamente in *Sempre caro* anche l'operazione della «caccia grossa» (2009, p. 34).

9 Il regista Franco Bernini definisce il film come «la storia di un innamoramento per una donna e per una terra»: `http://www.youtube.com/watch?v=LAuZll5KEF4` (2013-11-27).

10 Così come vuole una tradizione fortemente consolidata, un gran numero delle pellicole di ambientazione sarda riconosce nella montagna il geosimbolo per eccellenza del paesaggio sardo. Da *Cenere* (Mari 1916) a *Cainà* (Righelli 1922), da *La grazia* (De Benedetti 1929) a *Delitto per amore* (Genina 1952), fino a *L'ultima frontiera*, l'isola si identifica con l'area interna pastorale della Barbagia per cui la montagna – piuttosto che la costa o il mare – assurge a simbolo incontrastato del paesaggio isolano. Il geosimbolo della montagna era già stato ampiamente postulato dalla letteratura di viaggio. Successivamente, con l'inasprimento del banditismo nel secondo Novecento, fu il Supramonte, il monte di Orgosolo – paese emblematico della Barbagia – ad assurgere a montagna simbolo della Sardegna (Urban 2007, pp. 68-76, pp. 186-193, pp. 328-340).

legge della vendetta) inteso come principio regolatore tragico e immutabile della società isolana. I confronti letterari e cinematografici sarebbero molteplici, a titolo esemplificativo è sufficiente richiamare alla memoria un passo del romanzo *Colombi e sparvieri* (1912), uno dei testi di Grazia Deledda che divenne fonte di ispirazione anche per il cinema,[11] nel quale gli elementi poc'anzi descritti rivivono nelle parole del protagonista Jorgj, che così descrive i suoi conterranei:

> Il paesetto ove son nato è quasi esclusivamente dedito alla pastorizia. La natura del terreno montuoso, accidentato, non permette l'agricoltura, e d'altronde gli abitanti per *l'indole loro speciale* non possono abituarsi a lavorare pazientemente la terra. L'uomo di queste montagne è ancora un *primitivo* e se gli riesce di rubare una capra e di mangiarsela coi suoi compagni o con la sua famigliuola se ne compiace come di una piccola impresa andata bene. Anche a lui, il giorno prima o la settimana prima, è stato rubato un capretto: perché non dovrebbe rifarsi? E se voi gli dite che ha fatto male si offende, e vi serba rancore come un uomo a cui voi tentiate di togliere qualche diritto. *Segregato dal resto del mondo*, in lotta continua con i pochi altri suoi simili, spesso coi suoi stessi parenti, col fratello stesso, *l'uomo di questo villaggio si crede in diritto di farsi giustizia da sé*, con le armi che possiede: la forza muscolare, l'astuzia, la lingua. *Egli non sa cosa è la società, e la legge per lui è una forza illogica che bisogna eludere perché non si può vincere. Del resto ha ragione: la società lontana si ricorda di lui solo per sfruttarlo*: gli richiede i tributi, lo costringe al servizio militare, e non lo salvaguarda dal suo nemico, non dai ladri, non l'aiuta quando l'inverno rigido fa morire il suo bestiame, non lo salva dal testimonio falso quando egli è accusato di qualche crimine. *Egli quindi si difende da sé per istinto, per abitudine, per diritto*. (Deledda 1981, p. 522; il corsivo è nostro)

Nel testo deleddiano la descrizione del *modus vivendi* isolano e la pratica della vendetta vengono messe in relazione con il senso di sfiducia dei sardi nei confronti dello Stato, accusato di essere sempre assente nei momenti del bisogno. A distanza di circa cinquant'anni dalla pubblicazione di *Colombi e sparvieri*, anche la scena di apertura del film *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta combina la rappresentazione visiva del primitivismo sardo con una riflessione nella quale si sottolinea la natura ostile della presenza statale nell'isola: mentre assistiamo a una battuta di caccia da parte di un gruppo di pastori in un ambiente colto nella sua bellezza primigenia – e quindi le immagini ci rivelano il volto antimoderno dell'isola – il *voice over* ci ricorda che:

> Questa storia accade oggi in Sardegna, nel paese di Orgosolo. Questi sono pastori di Orgosolo. Il loro tempo è misurato su quello delle migrazioni stagionali, della ricerca del pascolo, dell'acqua. L'anima di questi uomini è rimasta *primitiva*. *Quello che è giusto per la loro legge, non lo è per quella del mondo moderno*. Per loro contano solo i vincoli della famiglia, della comunità, tutto il resto è incomprensibile, ostile. Anche lo *stato* che è presente con *i carabinieri, le carceri*. Della civiltà moderna conoscono soprattutto il fucile per cacciare, *per difendersi, ma anche per assalire*. *Possono diventare banditi* da un giorno all'altro, quasi senza rendersene conto. (il corsivo è nostro)

I due esempi appena citati ci danno un'idea di come il topos della Sardegna pastorale e banditesca, in cui vige la legge della vendetta, fosse predominante nella produzione letteraria ed artistica del Novecento. Ciò che accomuna queste narrazioni è prima di tutto la rappresentazione dell'isola come l''altro' rispetto al mondo civile e moderno.[12] L'idea dell'alterità viene talvolta espressa nel cinema, così come già capitava nella letteratura di viaggio, dal personaggio di un forestiero, il quale incarna il punto di vista etnocentrico (Beller, Leerssen 2007, pp. 326-327). Questo fenomeno si verifica anche in *Caccia grossa*, in cui il protagonista è un continentale che si fa mediatore fra chi legge e l'oggetto della sua narrazione. Il volume si apre con l'ordine di partenza che raggiunge l'io narrante (alter ego del

11 La trama di *Colombi e sparvieri* fu parzialmente utilizzata per il film *Proibito* (1954), girato da un giovane Mario Monicelli e con Amedeo Nazzari nel ruolo del bandito protagonista (Olla 2008, pp. 142-143).

12 È importante rilevare che il punto di vista esterno può essere interiorizzato, dando vita a forme di autoesotismo (Beller, Leerssen 2007, p. 325). È il caso del personaggio di Jorgj nel romanzo *Colombi e sparvieri*: seppur figlio di un pastore, poiché ha studiato, avverte la distanza che lo separa dalla comunità delle origini. Non è uno straniero ma si sente un estraneo. Sul concetto della presenza ostile dello Stato in Sardegna, attestato sia nel frammento deleddiano sia nel film di De Seta, e soprattutto ampiamente tematizzato ne *L'ultima frontiera*, torneremo più avanti.

Bechi) mentre si gode una giornata frivola alle Cascine in compagnia di «un gruppo cinguettante di signore» (Bechi 1997, p. 39). L'improvvisa notizia getta nell'angoscia anche la famiglia, in particolare la madre, la quale si affanna a cercare nell'atlante il luogo misterioso in cui il figlio si recherà in missione. Bechi riprende così il topos del viaggio in Sardegna inteso come un itinerario verso l'ignoto, uno dei *leitmotiv* più potenti con cui si sublimava l'idea della distanza – geografica ma, soprattutto, culturale e simbolica – fra l'isola e il continente (Urban 2013, pp. 81-83, pp. 157-158). D'altronde già lo stesso Cicerone – come ricordavano ancora i testi ottocenteschi – considerava l'isola una terra selvaggia e mortifera a causa della malaria. Insomma, il viaggio si delineava come un esilio o, per i più coraggiosi, come una vera avventura, paragonabile all'esplorazione delle terre ai confini del mondo conosciuto (cfr. Edwardes 1889, pp. 4-5; Urban 2013, p. 47).

Il topos del viaggio viene ripreso anche nella seconda scena de *L'ultima frontiera*.[13] Seppure, come ha fatto notare il critico Gianni Olla (2008, p. 364), non viene successivamente sviluppato, tuttavia ci sembra abbia una straordinaria importanza, in quanto rievoca la tradizione letteraria a cui abbiamo fatto cenno e conferma l'approccio etnocentrico adottato nella serie per descrivere il mondo sardo. Le immagini ci mostrano il veliero su cui viaggia il tenente Gabriele De Marchi: il giovane ufficiale, impenitente dongiovanni, è stato inviato in Sardegna per punizione, in quanto ha intrattenuto una relazione proibita con una donna sposata e, per di più, moglie di un ministro.[14] Già sul veliero che lo conduce a destinazione, De Marchi viene a confrontarsi con la 'diversità' dell'isola: i tentativi di sedurre una ragazza sarda sono prontamente bloccati dal padre di lei, il quale, polemicamente, rimprovera l'ufficiale ricordandogli la morigeratezza delle donne del luogo. Il soldato-viaggiatore spedito nell'isola per punizione, scopre così di essere uno straniero, di aver varcato un territorio – seppur non ha ancora toccato terra – in cui vigono regole e principi diversi dai propri.

Il punto di vista esterno si ripropone emblematicamente al momento dello sbarco. De Marchi cammina sul molo osservando con curiosità gli indigeni che si muovono in quello che si presenta come un vero e proprio palcoscenico della sardità. Lo spettatore vede i sardi attraverso gli occhi dell'ufficiale, come confermano le inquadrature che riproducono il movimento del suo sguardo, mentre si posa su ciò che appare strano, bizzarro, perché diverso dal mondo a cui egli stesso appartiene. L'attenzione si fissa sui dettagli del costume tradizionale maschile e femminile, i gioielli e i fucili che gli uomini portano con sé. Il protagonista avverte anche dal punto di vista uditivo la sua estraneità al luogo, infatti mentre continua a camminare, alcuni dei passanti che gli passano accanto parlano in sardo. Le figure che procedono sul molo sono però solo comparse a cui non è data la possibilità di essere soggetti, protagonisti: esistono soltanto attraverso lo sguardo e l'udito del tenente. Insomma, tutti gli elementi visivi e auditivi contribuiscono a rendere tangibile l'ingresso del protagonista in un mondo altro. La conferma definitiva viene dal veloce scambio di battute fra De Marchi e il soldato che lo accoglie al suo arrivo.

> Doloddo: «Signor Tenente, sono Doloddo. Agli ordini.»
> De Marchi: «Riposo, Riposo. Grazie. Sono tutti armati qui?»
> Doloddo: «E sì, *qui* si usa così, signor tenente.» (il corsivo è nostro)

La sfilata di sardi sul molo è rappresentativa di quella ricostruzione etnografica a cui si fa ricorso nella serie e che si delinea come un percorso visivo alla scoperta dell'esotismo isolano. Alla stessa strategia si ascrive, per esempio, l'attenta ricostruzione della cucina nella casa dei Satta Pintor, ricolma di oggetti caratteristici, ma anche quelle immagini che costituiscono dei veri quadretti di vita quotidiana, come la scena delle donne che, addobbate nel vestito tradizionale, lavano i panni al fiume; si tratta in questo caso di una vera e propria istantanea non essenziale alla narrazione, tanto che si potrebbe eliminarla senza alcuna conseguenza.

L'approccio etnocentrico trova una sua ulteriore articolazione simbolica nella terza scena, in cui De Marchi sta raggiungendo la sede di Nuoro, scortato da alcuni militari.[15] La scena si

13 La scena è introdotta dalla visione del veliero in mare aperto e da una didascalia che ci informa che è passato un decennio dagli eventi narrati nella prima scena.

14 In un flashback, De Marchi ripensa al momento in cui gli viene comunicato di essere stato trasferito. Conosciuta la destinazione, pieno di sorpresa, dice: «Sardegna?» Una parola soltanto, capace però di evocare nella mente del giovane ufficiale pensieri negativi, esattamente come vuole la tradizione.

15 Queste immagini si alternano con quelle che ci mostra-

apre con la visione della carrozza che attraversa una radura desolata, così come si vede nei film western. In effetti questo genere funziona da modello principale della serie visto che – lo segnala già il titolo – la Sardegna de *L'ultima frontiera* è la risemantizzazione televisiva del Far West e abbondano gli inseguimenti e i conflitti a fuoco, resi più accattivanti dal contrasto cromatico fra le uniformi militari del Regio esercito e i costumi tradizionali sardi. D'altronde, la scelta di un tale modello di riferimento non deve sorprendere visto che il western era già stato fonte di ispirazione per i cosiddetti film meridionalisti, compresi quelli ambientati nell'isola (Olla 2008, p 364).

Un altro aspetto de *L'ultima frontiera* che richiama esplicitamente il western è la modalità di rappresentazione del paesaggio: nell'epopea americana non faceva da semplice sfondo agli eventi ma aveva un valore simbolico ed era funzionale per celebrare l'ideologia che predicava la conquista di un territorio considerato selvaggio (Mills 1997; La Polla 2003, pp. 165-180). Seppur è vero che i riferimenti ambientali all'inizio di una pellicola forniscono le informazioni indispensabili per contestualizzare gli eventi, il fatto che le riprese si sono svolte nei luoghi in cui effettivamente avvenne la 'caccia grossa' (fatto ampiamente messo in luce nella promozione della serie e comprensibilmente apprezzato dal pubblico per la bellezza indiscutibile dei luoghi)[16] non risponde soltanto a un desiderio di verosimiglianza o di realismo, ma si rivela piuttosto uno strumento visivo efficace per trasmettere il messaggio della serie. La radura solitaria attraversata dalla carrozza che conduce il tenente a Nuoro, si configura letteralmente come un territorio vuoto, di frontiera, che attende di essere scoperto e valorizzato – e quindi conquistato – secondo una strategia visiva comune sia al western che al cinema coloniale.[17] Il discorso etnocentrico sulla sardità si esprime dunque anche nelle modalità di rappresentazione dello spazio naturale. Una simile ipotesi viene corroborata dalla scena che abbiamo definito della 'presa di coscienza' del tenente, in cui De Marchi riflette sulla sua condizione di soldato italiano in lotta contro altri italiani. Seduto su una roccia, in un punto molto elevato da cui può ammirare il panorama circostante, e assorto nei suoi pensieri, manifesta i suoi dubbi sulla (in)giustizia di quella campagna militare e sulle strategie usate dallo stato italiano nei confronti dei sardi:

> Mio caro padre, non ti ho mai chiesto nulla, ma ora devo farlo. Questo luogo mi è insopportabile, sono in guerra, come desideravo, ma ho di fronte altri italiani. Come posso farmi onore in queste condizioni? Ti prego di attivarti con chi sai, per farmi ritornare sul continente. Spero che il nostro protettore di Roma voglia intervenire in mio favore.

Nel frattempo le immagini si spostano sul paesaggio: è uno spazio montuoso che si rivela progressivamente allo sguardo del protagonista (e dell'audience) nella sua bellezza mozzafiato, compaiono anche dei mufloni, animali caratteristici della flora isolana, e poi ancora una volta le montagne. Il tenente accenna un lieve sorriso di ammirazione. La scena si chiude con una vera e propria istantanea del protagonista mentre raccoglie un pugno di terra sarda che si sfalda fra le sue dita, fino a quando viene bruscamente interrotto dall'arrivo del suo intendente.

La scena è interessante perché in essa si fondono elementi narrativi e visivi contrastanti: si evocano pagine famose della letteratura di viaggio dedicate alla montagna sarda, in cui i viaggiatori rivelano la loro fascinazione per il paesaggio isolano ancora così selvaggio (Urban 2013, pp. 71-76), e allo stesso tempo le parole di De Marchi sembrerebbero mettere in dubbio l'ottica etnocentrica, in quanto esprimono una critica nei confronti della politica statale. Eppure la modalità in cui è costruita la scena, la collocazione spaziale dell'eroe in una posizione dominante e la sua gestualità, ci ricordano il progetto di controllo (e dunque di conquista) di quel territorio, che si verificherà dopo aver sgominato i banditi,

no le sorelle Satta Pintore: Maria Antonia, detta *Sa reina* (la regina) – la donna che compare all'inizio del film – e la sorella più giovane Francesca. Per tornare a casa le due percorrono una strada diversa dal solito, in quanto *Sa reina* è informata di quello che sta succedendo altrove, sa cioè dello scontro fra militari e banditi, il cui capo è proprio il fratello Elias (l'uomo che scopre il cadavere del pastore nella scena di apertura del film). Il personaggio di Maria Antonia è centrale nel film, in quanto è colei che prende le decisioni nella famiglia Satta Pintore, mentre nel testo di Bechi veniva solo brevemente nominata (Olla 2008, p. 364).

16 Si vedano i commenti del regista e degli attori sul ruolo del paesaggio sardo ne *L'ultima frontiera*: `http://www.youtube.com/watch?v=LAuZll5KEF4` (2013-11-27), ma anche i commenti degli telespettatori sulla fiction.

17 Per la rappresentazione del paesaggio nel cinema coloniale: Maingard 2009. Per un confronto, sulla rappresentazione fotografica dell'Africa in epoca fascista: Polezzi 2012, pp. 353-354.

selvaggi quanto quei meravigliosi paesaggi. Per giunta il fascino esercitato dalla Sardegna sull'ufficiale si rispecchia nell'amore da lui provato per Francesca: la bella ragazza (alter ego della bella Sardegna) lo conquisterà, ma sarà lui a liberare lei dalla sua famiglia (e di riflesso l'isola dalla piaga del banditismo), restituendole la libertà di sposarlo. L'amore per la ragazza così come per la terra si accompagna dunque con la volontà di redimerle ambedue, coerentemente con l'ideologia espressa dal colonialismo.[18]

L'identificazione del paesaggio isolano – bellissimo e selvaggio – con la sardità, conformemente a quel fenomeno di rispecchiamento fra territorio ed *ethnos* descritto da Anthony Smith (1999, p. 152) nel suo saggio sui miti nazionali, viene riproposta nella scena che precede quella poc'anzi citata, quando il brigadiere Gasco, indicando a De Marchi i nomi dei banditi più pericolosi, mette in relazione la natura dei banditi con l'asprezza del luogo e le sue parole vengono accompagnate dalla visione di squarci paesaggistici che esemplificano la fusione perfetta fra carattere nazionale e paesaggio.[19] La rappresentazione simbolica del paesaggio si rivela così una strategia efficace per veicolare l'esotismo sardo.

Non bisogna dimenticare, infine, che anche per l'iconografia dei banditi, *L'ultima frontiera* sfrutta ampiamente le fonti storiche. Mentre il personaggio di Elias Satta Pintore è costruito in modo coerente con il topos del bandito sardo, indossa il costume «nazionale» (Urban 2013, pp. 127-131), ha una folta barba e la capigliatura raccolta in treccine secondo un uso attestato ancora nei primi anni del Novecento dal linguista Max Leopold Wagner (1908, p. 268) fra i pastori del paese di Bitti e Fonni, il suo compagno Giuseppe Cau, detto non a caso *il signorino*, porta invece abiti borghesi e una bombetta, così come alcuni dei banditi descritti da Sebastiano Satta e Gastone Chiesi in una famosa intervista della fine dell'Ottocento ([1894] 1925, pp. 24-26; cfr. Loi 2001, pp. 94-98). La diversità di abbigliamento attestata dalle fonti e riproposta nella serie, suggerisce che quel mondo era meno chiuso e immobile di quanto si è soliti pensare, eppure l'utilizzo, o meglio l''esibizione' del costume tradizionale risulta essenziale nella fiction, come è attestato anche nella cinematografia, per la costruzione dell'identità sarda (Urban 2013, pp. 450-453).

Dagli esempi presi fin qui in considerazione, la Sardegna de *L'ultima frontiera* appare dunque il frutto di un'ibridazione: in essa si fondono molteplici rimandi letterari e cinematografici che nella messa in scena televisiva sprigionano le loro potenzialità spettacolari, confermando quel fascino esotico del mondo isolano tanto decantato dalle fonti letterarie.

4 La Sardegna come 'spettacolo etnografico'

La ricostruzione dei luoghi e degli ambienti costituisce uno dei motivi di maggior attrazione delle serie televisive storiche – basta pensare a certe produzioni inglesi di enorme successo ambientate in epoca vittoriana o agli inizi del Novecento – in quanto il pubblico si diletta ad ammirare costumi e oggetti di un'epoca ormai lontana. Seppure l'analisi ha messo in luce la centralità del paesaggio, dell'etnografia e del folklore ne *L'ultima frontiera*, la loro presenza non sembra riducibile a un semplice aspetto esteriore, si configura piuttosto come un vettore essenziale per comunicare il punto di vista con cui viene raccontata la storia. Per verificare tale ipotesi è utile richiamare alcune riflessioni sul rapporto fra l'immagine e la narrazione nell'arte cinematografica.

Come ricorda Tom Gunning (2006, pp. 381-388; cfr. King 2000, p. 2), il cinema si caratterizza sin dalla sua nascita per la centralità dello «spettacolo» (*spectacle*), indistintamente dalla componente narrativa (*narrative*). Lo «spettacolo» è ciò che compare sullo schermo e cattura l'attenzione dello spettatore (Lavik 2008, p. 170, p. 172), ma le immagini che compaiono sullo schermo (grande o piccolo che sia) diventano «spettacolo» in quanto sono il risultato di una selezione e composizione di elementi strutturati nella messa in scena, in grado di attrarre e coinvolgere emotiva-

18 In un'altra scena, il tenente chiede esplicitamente a Francesca di allontanarsi dalla sua famiglia, visto che lei è diversa da loro, così da potersi «salvare».

19 Gasco: «E poi c'è Portolu, detto 'il cinghiale', Giovanni Cau, detto 'il signorino', e Satta Pintore, Elias Satta Pintore, il peggiore di tutti; settantadue latitanti solo in questo territorio e ogni giorno è la stessa storia, fino a otto reati gravi alla volta». De Marchi: «E con tutti gli uomini che abbiamo tra noi e voi non siamo ancora riusciti a fermare questi macellai?». Gasco: «Signor tenente, quello che vede, non è quello che è. Caverne, forre, prunaie, buche senza fondo, mi creda, non c'è reggimento al mondo capace di stanare un uomo che si nasconde lì dentro». Le battute rielaborano dei passaggi presenti in *Caccia grossa* (Bechi 1997, pp. 46-47).

mente l'osservatore.[20] Il cinema nella sua essenza infatti, come sostiene Léger (1973, p. 21; citato in Gunning 2006, p. 381), è l'arte del mostrare, del far vedere: ciò che vediamo non compare mai casualmente sullo schermo, anzi la sua esibizione segnala un momento di passaggio dalla narrazione allo spettacolo, in quanto è l'immagine in se stessa, con la sua carica evocativa e simbolica, che domina la scena.[21] Così inteso, lo «spettacolo» si manifesta a diversi livelli: può identificarsi con il prodotto degli effetti speciali e la tecnologia più avanzata, come capita nei blockbusters americani, oppure scaturire dall'aspetto fisico e caratteriale dei personaggi e degli attori, dal set, dai costumi o dai singoli oggetti che, stabilendo un contatto diretto con l'audience, implicano una sospensione temporanea degli eventi e fungono da vettori del messaggio del film.[22]

Nel nostro caso la rappresentazione del mondo sardo assolve una simile funzione. Dalla scelta delle location alla scenografia, dai costumi all'arredamento, tutto ne *L'ultima frontiera* contribuisce alla costruzione di una Sardegna primitiva ed esotica. È lecito ipotizzare dunque che tale «spettacolo» sia il frutto dell'ottica etnocentrica, la quale si concretizza nell'immagine dell'isola come una terra remota, popolata da uomini primitivi e con costumi bizzarri; una rappresentazione disseminata da segni visivi capaci di veicolare l'idea della sardità quale rarità antropologica.

Il fenomeno illustrato ne *L'ultima frontiera*, si riscontra anche nelle storie cinematografiche ambientate in Sardegna e presenta evidenti convergenze con il fenomeno dello «spettacolo etnografico» descritto da Tobing Rony (1996, p. 8) a proposito del cinema coloniale. La ragione principale di tale continuità può essere attribuita all'univocità dello sguardo, a quel punto di vista etnocentrico attorno a cui si è essenzialmente costruito il discorso sulla sardità prima nella letteratura e poi nel cinema. In tal senso lo 'spettacolo etnografico sardo' costituisce una delle articolazioni del discorso sull'alterità prodotto dalla cultura europea fra Otto e Novecento (Urban 2013, pp. 303-308). Citando Levi Strauss, Tobing Rony (1996, p. 7) ricorda che l'etnografo è in grado di scoprire solo ciò di cui è alla ricerca e che, quindi, si aspetta di trovare. È lo stesso atteggiamento che, *mutatis mutandis*, caratterizza il tenente De Marchi al momento del suo arrivo in Sardegna, quando si trova catapultato in una realtà che considera a priori primitiva e inferiore e che, una volta sbarcato sull'isola, si offre al suo sguardo esattamente come lui se la aspetta.

5 La Sardegna fra sguardo etnocentrico e ottica postcoloniale

Nella trama de *L'ultima frontiera*, come abbiamo già ricordato, la visione etnocentrica sembra essere messa in discussione dalla progressiva insofferenza di De Marchi nei confronti delle strategie politico-militari del governo italiano, eppure la contrapposizione ideologica fra il punto di vista dei sardi e lo stato si esprime in accuse ben note nel dibattito politico-culturale: da un lato, c'è il risentimento storico degli isolani nei confronti di chi viene da fuori e si rivela un oppressore, dall'altro lato, c'è la risposta dei continentali che si considerano alla stregua di benefattori desiderosi di aiutare i sardi ad uscire dalla loro condizione di inferiorità, a patto di accogliere le proprie regole di comportamento.

Un esempio di tale contrapposizione ideologica è il rapido scambio di battute fra il brigadiere Gasco e il tenente De Marchi. Gasco, seppur sardo (nella fiction ma non nel testo di Bechi), ha giurato fedeltà all'esercito italiano, dimostrando di identificarsi nella nuova Italia unita, ma è in grado di cogliere gli errori di valutazione del governo nazionale. Il comportamento di De Marchi

20 Come le ricerche degli ultimi anni hanno confermato, i termini *narrative* and *spectacle* non possono essere considerati alla stregua di concetti opposti inconciliabili, si dovrebbe piuttosto considerarli in modo più fluido, in qualità di elementi coesistenti in ogni pellicola (Lavik 2008, p. 173; 2009, p. 152). Si riprende in questa sede la definizione di «spettacolo» (*spectacle*) proposta da Lewis (2012, p. 56). King definisce lo «spettacolo» come la produzione di immagini che suscitano in noi il desiderio di poterle bloccare e fissarle (2000, p. 4). Sugli elementi di cui si compone la messa in scena: Bordwell, Thompson 2010; Gibbs 2002, pp. 53-54, ambedue citati in Lewis 2012, pp. 183-184.

21 «[T]he shift from narrative to spectacle is predicated on a slippage between the event as fiction and the image as construction» («Il passaggio dalla narrazione allo spettacolo si basa su uno slittamento tra l'evento come finzione e l'immagine come costruzione», la traduzione è nostra) (Jacobs, De Cordova 1982, p. 301).

22 Lewis segnala due diverse forme di *spectacle* che nomina rispettivamente *object spectacle* ed *event* (2012, pp. 181-182, 189-190). Nella categoria dell'*object spectacle* rientrano i corpi animati e inanimati ma anche i singoli oggetti (p. 202). Tra gli *object spectacle* più famosi della storia del cinema, si pensi al trasantlantico *Titanic* o Star Trek USS Entreprise (pp. 205-206). Cfr. Lavik 2008, p. 170, p. 171; King 2002, p. 184; Jacobs, De Cordova (1982, p. 301): «The activity of composing the space [...] serves to organize the discourse» («L'attività di composizione dello spazio [...] è in funzione dell'organizzazione del discorso», la traduzione è nostra).

invece è esplicativo dell'atteggiamento di superiorità con cui lo stato italiano si relaziona con i sardi. Il confronto è dunque esemplare del *modus pensandi* delle categorie socioculturali che i personaggi rappresentano. Dinanzi all'ennesimo caso di violenza banditesca, alla domanda di De Marchi se egli si debba considerare moralmente responsabile dell'accaduto, Gasco risponde:

> Gasco: «No, non Lei, il suo atteggiamento, se proprio devo essere franco. E l'idea che si è fatto di trattare con dei selvaggi. È lo stesso motivo per cui abbiamo perso ad Adua, lo sa?» [...]
> De Marchi: «Voi con la scusa dei selvaggi, giustificate tutto e a noi non resta che passare da colonialisti o da fessi. E qui c'è tanta gente che sventola l'orgoglio per un tozzo di pane, ma quando si tratta di giustizia, di un vero senso della comunità, si diventa molto meno orgogliosi, molto meno.»
> Gasco: «Certo, se noi avessimo le stesse opportunità avrebbe ragione Lei, Signor Tenente, ma Roma da qui è distante e Torino, a suo tempo, era sulla Luna.»
> De Marchi: «E la colpa è sempre degli altri, alla fine.»

Il dialogo, assente in *Caccia grossa*, è interessante soprattutto per il riferimento alla sconfitta italiana di Adua (1896), in quanto instaura un parallelismo fra la politica statale in Sardegna e quella coloniale: una riflessione questa, coincidente con quella espressa da Marcello Fois nei suoi romanzi, nei quali emerge la continuità ideologica fra la strategia della 'caccia grossa' e quella delle imprese coloniali.[23]

Una delle scene in cui si mette in discussione la politica governativa in Sardegna è quella dell'apertura dell'anno giudiziario a Nuoro. Il Presidente della Corte, rivendicando la falsità del mito del banditismo romantico, esprime il suo sostegno alla politica del pugno di ferro.[24] Eppure quelle parole vengono immediatamente contraddette da ciò che capita nelle campagne: la banda di Elias Satta Pintore persegue la propria 'giustizia': uccide il predecessore di De Marchi, per mandare al nuovo arrivato il macabro messaggio che lui potrebbe essere il prossimo bersaglio. I successi dello stato contro il banditismo si rivelano così tragicamente effimeri.

Nella fiction il conflitto fra i due codici si ripete anche nella scena in cui la banda di Elias assale il catasto, distrugge i registri che certificano i diritti dei proprietari terreni e dichiara il ristabilimento delle terre demaniali. La scena riela-

23 Il protagonista, l'avvocato Sebastiano (*Bustianu*) Satta, lamentandosi della politica statale, afferma «Che cosa siamo diventati? Una colonia da civilizzare?» (Fois 2007, p. 46) e poco dopo si parla dei sardi che vengono visti dai continentali ancora come dei selvaggi con l'«anello al naso» (p. 46). Successivamente nel romanzo emerge il progetto di sperimentare la guerra totale in Sardegna, dopo la tremenda sconfitta subita ad Adua (p. 181). Nel romanzo ci sono ulteriori riferimenti, quando il maresciallo Poli si sente dire da un superiore che lavorare in Sardegna non è facile, perché «è come lavorare in trincea» (p. 161). Il paragone si esplicita ulteriormente quando Mari, un reduce delle campagne militari in Africa che «c'ha in corpo la rabbia che ha imparato a Makallé» (p. 209), fa capire che essere in Sardegna è come essere al fronte in Africa (p. 196) e poi «può raccontare d'Africa Africa e d'Africa Sardegna, che tanto sono abitate da bestie uguali» (p. 200). Per lui gli esperimenti chimici fatti nell'isola sono giustificabili perché finalizzati alle nuove campagne di conquista coloniale; si può accettare in questa ottica qualche «sacrificio di gente comunque inutile, come gli africani, come i sardi, come tutti gli africani e sardi della terra» (p. 200). Sulla visione della storia nell'opera di Fois: Marras 2009; 2007, pp. 81-94; 2006, pp. 119-133. Si veda a proposito anche l'intervista rilasciata da Marcello Fois a Carlo Lucarelli per la puntata di *Blu notte misteri*, dedicata al banditismo sardo, dal titolo *L'anomalia sarda*, nella quale Fois parla della politica coloniale o semicoloniale dello stato italiano in Sardegna: `http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-bfadbf54-898c-4b0c-9e2d-ce567efff84d.html` (2014-07-05).

24 «Si scrive che il bandito sardo, più favoloso che vero re della foresta, godeva fama di grande generosità, specie col forestiero, uccideva il suo nemico, ma rispettava le donne, i vecchi, i fanciulli e non torceva un capello a chi non dava causa alle sue rappresaglie, ma soprattutto non rubava. Questa figura immaginifica va rimossa. L'anno che si è testé chiuso, ha dimostrato come un'azione di governo decisa e la costituzione di leggi speciali per il brigantaggio in Sardegna abbiano inteso non tanto debellare il fenomeno ma demolire la leggenda. I provvedimenti di Pubblica Sicurezza, l'aumento della forza pubblica, l'intervento dell'esercito si sono rilevati per ora un utile rimedio, ma ci attendiamo nel proseguo che fungano da operazione chirurgica per estirpare, debellare una volta per tutte questo cancro! Le leggi speciali hanno sancito che l'idea di agire su quelle popolazioni che si sentono attratte per dare aiuto ai latitanti, era un'idea giusta. Impediremo alla mala pianta di rinascere, hanno dovuto intendere costoro che l'autorità è più forte del banditismo, che non v'è niente che valga a deviare il colpo della vindice spada. È per questo che le condizioni speciali dell'isola richiedono dei funzionari che vi si mandano conoscenza non superficiale di usi e costumi, conformazione geografica e topografica, delle tradizioni e dell'indole locale». Mentre il Presidente della Corte legge il discorso, le immagini ci mostrano l'assalto a una carrozza dell'esercito da parte della banda di Satta Pintore. È interessante rilevare che la scelta del tribunale quale luogo fisico e simbolico in cui deflagra il conflitto fra i sardi e lo stato, corrisponde a una strategia diffusa nelle narrazioni sarde: mi permetto di rimandare alla relazione *In nome delle leggi: il topos della giustizia nelle narrazioni sarde contemporanee* che ho tenuto al convegno dell'AAIS a Zurigo (23-25 maggio 2014).

bora un fatto storico risalente al 1868, quando il catasto di Nuoro venne distrutto dal popolo che aveva in odio l'*Editto delle Chiudende*, un provvedimento legislativo risalente al 1820, in virtù del quale era iniziata una corsa selvaggia alla privatizzazione delle terre, a tutto svantaggio dei più poveri (Olla 2008, p. 364). Al di là della incongruenza storica, la scena è interessante perché è complementare a quella dell'apertura dell'anno giudiziario: in questo processo l'imputato è lo stato italiano; il tribunale, espressione di un potere estraneo e non condiviso, viene ora sostituito dalla piazza, luogo simbolo della comunità. La folla acclama il bandito nella sua veste di giustiziere, mentre per la giustizia italiana è soltanto un pericoloso criminale. La scena raggiunge il climax con l'esecuzione dell'omicida del fratello di Elias: la giustizia popolare – coincidente con la legge della vendetta – trionfa così sul diritto italiano.[25]

L'immagine positiva del bandito tuttavia viene messa in discussione proprio nel momento del suo apogeo: come nell'omicidio del predecessore di De Marchi, anche in questo caso, Elias si rivela un sanguinario. Eppure, una volta catturato, rivendicherà ancora una volta di essere una vittima: la scelta dell'illegalità è la scelta obbligata per chi vive nella povertà. Come provvedere altrimenti alla famiglia, mentre i signorotti locali si arricchivano senza freno e lo stato non faceva nulla per cambiare la situazione?[26] Similmente alle scene precedentemente commentate, la frattura fra le ragioni degli uni e degli altri è accentuata da una narrazione che verte sulla contrapposizione fra i due mondi, mentre l'attenzione dello spettatore viene catturata soprattutto da una messa in scena incentrata sulla ferinità dei banditi, ricadendo dunque ancora una volta nell'esotismo. Una conferma ulteriore ci è fornita dalla scena che abbiamo definito del 'Grand Hotel dei banditi', quando avviene il primo incontro fra il 'buono' Gabriele De Marchi – e il 'cattivo', il bandito Elias Satta Pintore. In essa si rielaborano in forma romanzata alcuni spunti presenti in *Caccia grossa*, ma un confronto fra il testo e la versione televisiva permette di rilevare notevoli differenze.

Nel testo di Bechi si racconta il rapimento nel 1894 di due francesi, che furono rilasciati grazie all'intervento provvidenziale del bandito Corbeddu, il quale «per un puntiglio di onor nazionale s'impose agli altri banditi, perché fossero rilasciati i due stranieri» Bechi (1997, p. 97). Corbeddu non era coinvolto nel sequestro, ma si servì del suo status per fare pressioni sui sequestratori e rifiutò la somma pattuita per la liberazione degli ostaggi (pp. 98-99). Più avanti Bechi racconta un altro aneddoto: era stato ospite nella grotta in cui si rifugiava il bandito Saggia, il quale aveva espresso il desiderio di porre fine alla sua latitanza; la descrizione dell'incontro presenta quel mix di orrore, stupore e ironia che si riscontra anche nel resto del volume; l'attenzione si concentra, tra l'altro, sull'arrosto preparato dai banditi, i quali infilzano i vari pezzi di carne come fossero un nemico da abbattere; impressionato dalla scena, Bechi tenta invano di sottrarsi a quel pericoloso banchetto.[27]

25 Elias: «Pace ai poveri! Pace a quelli che non hanno fatto festa quando mi hanno preso e quelli che hanno festeggiato li perdono. Non sono venuto a vendicarmi, sono venuto a fare del bene, da oggi siete tutti uguali. Le carte del catasto le faccio bruciare. La terra è di nuovo di tutti, come è sempre stata nei secoli dei secoli. Va' sul campanile e ferma l'orologio! Da oggi il tempo è vostro! Siete liberi dal lavoro e dalla giornata sotto padrone!».

26 Elias: «E che brutta parte che ci tocca di recitare, tenente! Io di natura sarei una brava persona». De Marchi: «Ma ce ne sono da queste parti di brave persone». Elias: «E no, non troppe, tenente, non più che negli altri posti, e comunque essere una brava persona da queste parti è più difficile che altrove». De Marchi: «Può darsi, può darsi, comunque non è un buon motivo per scannare tanti innocenti» [...] Elias: «È la parte, me l'hanno data, io non l'ho voluta e poi ho cominciato a fare quello che vi aspettavate da me, eh tenente, qui, qui le cose sono le cose. E Lei crede che se avessi potuto, non avrei scelto la Sua di vita? E invece no, perché se no si moriva di fame. E Lei non sa, tenente, cosa vuol dire, quando non c'era lavoro, qui le banche si sono mangiate tutto, i signoroni si sono mangiati tutto e voi non li avete fermati, noi eravamo poveri e quello che mancava in famiglia, io ero l'unico che glielo poteva far avere». De Marchi: «Glielo poteva far avere la giustizia». Elias: «La giustizia?». De Marchi: «La giustizia!». Elias: «Mio padre è morto aspettando la giustizia, tenente». Il discorso di Elias Satta Pintore sembra riproporre il ragionamento del bandito Dionigi Mariani: «Credete che se avessi potuto scegliere, non avrei scelto di fare la vostra vita? Invece no, mi sono dovuto arrangiare, perché sennò si moriva di fame, lo sapete, s'abbocà, che cos'è la fame?» (Fois 2007, p. 181).

27 Bechi (1997, pp. 131-135, in particolare p. 133): «Il circolo si scioglie, si chiama il dottore, e con molti complimenti ci conducono ambedue in una grotta poco distante, dove un capretto, infilato in una bacchetta, arrostiva al fuoco vivo. C'invitano e ci conviene accettare, sedere al loro pranzo. Il vassoio è di pietra, sulla quale viene deposta la vittima: l'odore promette bene. Un bandito alto, barbuto, estrae la leppa, il terribile coltellaccio, che ha già lavorato chi sa su quante teste battezzate, e comincia a tagliare con dei colpi formidabili. Zac! Zac! Un pezzo saltava da una parte, un pezzo dall'altra. Un brigante correva dietro ai fuggiaschi, li raccattava, li ripuliva colle mani e li ricollocava sul sasso». Dalle stesse pagine emerge però anche lo stupore di Bechi, perché il bandito Saggia, al di là della sua condizione barbara e primitiva, parla correttamente l'italiano e fa sfoggio di erudizione quando si tratta di parlare delle leggi. È importante sottolineare la convergenza fra immaginario letterario e turistico: ancora oggi il tam-tam dell'isola autentica, di

Nella serie televisiva tali suggestioni letterarie vengono rielaborate e si fondono in un'unica scena. Per evitare un conflitto diplomatico con la Francia, a causa del rapimento di due francesi in cerca di metalli preziosi nell'isola, il prefetto ha ricevuto l'ordine di scendere a patti con i sequestratori e pagare un riscatto pur di liberare gli ostaggi. De Marchi è stato incaricato di recarsi con un rappresentante del governo all'incontro con i banditi. Dopo essere stati condotti bendati nel rifugio della banda di Elias Satta Pintore, responsabile del sequestro, i due si ritrovano all'interno di una cavità naturale allestita come un vero e proprio palcoscenico etnografico. Il climax visivo è rappresentato dai primi piani dedicati all'arrosto: tale immagine occupa lo schermo in due momenti successivi e non costituisce un semplice elemento di sfondo alla conversazione fra i personaggi. D'altronde già nella letteratura di viaggio l'arrosto era considerato una tradizione rappresentativa della natura «omerica» e «biblica» della cultura isolana (Urban 2013, p. 86, nota 241). Dopo il rifiuto dei rappresentanti dello stato di partecipare al banchetto, segue un loro scambio di battute con il bandito Giuseppe Cau, in cui si dà voce alle ragioni dell'antico contrasto fra le due parti:

> Giuseppe Cau: «Ospitalità avete detto. Come se a noi ci piacesse di passare per quelli ospitali. La verità è che non ci piace, non ci piace proprio, ma a furia di invasioni, abbiamo imparato che essere ospitali è la cosa migliore per controllare gli invasori.»
> Il rappresentante del governo: «A volte le invasioni, come le chiama Lei, hanno permesso alle civiltà di progredire.»
> Giuseppe Cau: «O di regredire, dai punti di vista dipende. Noi per esempio costruivamo abitazioni in muratura quando voi nemmeno le palafitte avevate inventato ancora.»
> De Marchi: «Eppure averci accolto in una caverna non mi sembra un gran passo avanti.»[28]

Nel colloquio si fa riferimento a un 'noi', contrapposto al 'voi'. Nonostante l'isola sia parte integrante dello stato italiano, il potere statuale è percepito come estraneo, imposto. Si ripropone così il *leitmotiv* della marginalità politica e culturale dei sardi, che nella serie viene confermata anche dai ripetuti giudizi denigratori sugli isolani: chissà – si chiede il rappresentante del governo – se essi cuociono gli alimenti o li consumano crudi come i primitivi? D'altronde, che rispetto avere per degli uomini che indossano la gonna (le braghe bianche tipiche del costume tradizionale)? A De Marchi non resta che concludere che per fortuna l'Italia non ha cercato di conquistare la Scozia! Anche in questo dialogo si ripropone dunque il conflitto ideologico così come era attestato nella pubblicistica dell'epoca, mentre dal punto di vista filmico acquista un grande peso la messa in scena esotizzante: il set primitivo della grotta con i suoi selvaggi protagonisti e l'esibizione dell'arrosto, tanto celebrato dai viaggiatori del passato ma molto apprezzato anche dagli odierni turisti alla scoperta dell'antico Far West barbaricino.

6 Conclusioni

L'ultima frontiera, prendendo spunto da alcuni eventi legati al banditismo, sceglie di raccontare la Sardegna in chiave esotica: l'alterità isolana viene ricreata attraverso il topos del conflitto insanabile con il Continente, mentre lo spazio g e o grafico si delinea simbolicamente come il Far West italiano. In quest'ottica la rappresentazione, articolata in una serie di immagini coerenti con la tradizione letteraria e cinematografia, si risolve essenzialmente in uno spettacolo etnografico. Nonostante nella sceneggiatura siano inserite delle riflessioni critiche che ci riportano alla visione storica espressa nella narrativa di Marcello Fois, in particolare per quanto riguarda il richiamo esplicito alla natura coloniale della politica statale in Sardegna, gli elementi esotizzanti sembrano prevalere nello *storytelling*, per cui il tentativo di spezzare l'approccio etnocentrico nell'immaginario sardo si realizza solo parzialmente.

Se le nozze benauguranti fra il tenente De Marchi e Francesca Satta Pintore – simbolo di una possibile riconciliazione fra gli isolani e i

una bellezza arcaica e incontaminata domina la promozione turistica. Dal punto di vista ideologico il turismo ripropone in chiave amichevole l'impostazione etnocentrica. Basta ricordare che le agenzie di viaggio propongono alle comitive in vacanza nell'isola l'ebbrezza dell'esotico tour nella Barbagia dei banditi con il pranzo tradizionale presso gli ovili dei pastori, in cui il piatto forte è l'arrosto. D'altronde nelle fiction l'inserimento di messaggi pubblicitari (di natura turistica) non è certo una rarità, per cui non è da escludere che anche questo aspetto abbia in qualche modo influenzato le riprese de *L'ultima frontiera*.

28 Dalla scena si intuisce che è avvenuto il pagamento del riscatto: i banditi fittizi de *L'ultima frontiera* sono meno gentiluomini dello storico bandito Corbeddu.

continentali – e l'inserimento di elementi critici nella sceneggiatura sembrano esprimere la volontà di proporre nuovi orizzonti interpretativi del fenomeno del banditismo e di denunciare le responsabilità del governo centrale in Sardegna, la fiction, mischiando abilmente generi e codici visivi differenti, resta ancorata al filone delle storie che puntano all'esotico, grazie ad una trama e un'ambientazione avventurose e accattivanti, senza riuscire tuttavia ad offrire alla platea televisiva una interpretazione veramente critica del banditismo sardo.

Bibliografia

Bechi, Giulio [1914] (1997). *Caccia grossa*. Prefazione di Manlio Brigaglia. Nuoro: Ilisso.

Beller, Manfred; Leerssen, Joep (2007). *Imagology: The cultural construction of national character*. Amsterdam; New York: Rodopi.

Bordwell, David; Thompson, Kristina (2010). *Film art: An introduction*. London: McGraw Hill.

Brigaglia, Manlio (1971). *Sardegna perché banditi*. Milano: Leader.

Brigaglia, Manlio (1997). «Prefazione». In: Bechi, Giulio, *Caccia grossa*. Prefazione di Manlio Brigaglia. Nuoro: Ilisso, pp. 7-22.

Buonanno, Milly (2012). *La* fiction *italiana*. Roma; Bari: Laterza.

Chiesi, Gastone; Satta, Sebastiano [1894] (1925). *Derosas Angius e Delogu intervistati da due pubblicisti*. Prefazione di Vincenzo Soro. Cagliari: Edizioni della Fondazione Il Nuraghe.

Deledda, Grazia (1981). *Colombi e sparvieri*. In: Deledda, Grazia, *Romanzi sardi*. A cura di Vito Spinazzola. Milano: Mondadori.

Del Piano, Lorenzo (1984). *La Sardegna nell'Ottocento*. Sassari: Chiarella.

Edwardes, Charles (1889). *Sardinia and the Sardes*. London: Richard Bentley and Son.

Fois, Marcello [1999] (2005). *Sangue dal cielo*. Nuoro: Il Maestrale/Frassinelli.

Fois, Marcello [1999] (2009). *Sempre caro*. Milano: Einaudi.

Fois, Marcello [2002] (2007). *L'altro mondo*. Nuoro: Il Maestrale/Frassinelli.

Gibbs, John (2002). *Mise-en-scéne: Film style and interpretation*. London: Wallflower Press.

Gunning, Tom (2006). «The Cinema of attraction[s]: Early film, its spectator and the Avant-Garde». In: Strauven, Wanda (ed.), *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381-388.

King, Geoff (2000). *Spectacular narrative: Hollywood in the age of the blockbuster*. London; New York: I.B. Tauris.

King, Geoff (2002). *New Hollywood cinema: An introduction*. New York: Columbia University Press.

Jacobs, Lea; De Cordova, Richard (1982). «Spectacle and narrative theory». *Quarterly Review of Film Studies*, 7 (4), pp. 293-308.

La Polla, Franco (2003). «Film (song) of myself: l'americanità nel cinema americano». In: Bussi, G. Elisa; Leech, Patrich (a cura di), *Schermi della dispersione: Cinema, storia e identità nazionale*. Torino: Lindau, pp. 165-180.

Lavik, Erlend (2008), «The battle for the blockbuster: discourses of spectacle and excess». *New Review of Film and Television Studies*, 6 (2), pp. 169-187.

Lavik, Erlend (2009), «New narrative depths? Spectacle and narrative in blockbuster cinema revisited». *Nordicom Review*, 30 (2), pp. 141-157.

Léger, Fernand (1973). *A critical essay on the plastic qualities of Abel Gance's film 'The Wheel'*. In: Fernand Léger, *Functions of painting*. A cura di Edward F. Fry. New York: Viking.

Lewis, Simon John (2012). *The aesthetics of spectacle in mainstream cinema* [tesi di dottorato]. Newcastle: University of Northumbria.

Loi, Pierangelo (2001).*"Bardane e sequestri": Eventi-notizia tra centro e periferia in Sardegna*. Cagliari: CUEC.

Maingard, Jacqueline (2009). «The Rose of Rhodesia: colonial cinema as narrative fiction and ethnographic spectacle». *Screening the Past*, 25. Disponibile all'indirizzo `http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/current/issue-25.html` (2014-07-05).

Marras, Margherita (2006). «La sardità creola in Marcello Fois». *Narrativa*, 28, pp. 119-133.

Marras, Margherita (2007). «Connessioni e rilettura critica delle dinamiche politiche nazionali e regionali nell'opera di Marcello Fois». *Narrativa*, 29, pp. 81-94.

Marras, Margherita (2009). *Marcello Fois*. Fiesole (Fi): Cadmo.

Mills, Stephen F. (1997), *The American landscape*. Edinburgh: Keele University Press.

Olla, Gianni (2008). *Dai* Lumière *a Sonetàula: 109 anni di film, documentari,* fiction *e inchieste televisive sulla Sardegna*. Cagliari: CUEC.

Pigliaru, Antonio (2000). *Il banditismo in Sardegna: La vendetta barbaricina*. Nuoro: Il Maestrale.

Polezzi, Loredana (2012). «Il pieno e il vuoto: *Visual representations of Africa in Italian accounts of colonial experiences*». *The Italianist*, 63 (3), pp. 307-359.
Smith, Anthony (1999). *Myths and memories of the nation*. Oxford: Oxford University Press.
Sotgiu, Girolamo (1986). *Storia della Sardegna dopo l'Unità*. Roma; Bari: Laterza.
Tobing Rony, Fatimah (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham; London: Duke University Press.
Urban, Maria Bonaria (2013). *Sardinia on screen: The construction of the Sardinian character in Italian cinema*. Amsterdam; New York: Rodopi.
Wagner, Max Leopold (1908). «Das Nuorese: Ein Reisebild aus Sardinien». *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder – und Völkerkunde*, 903 (16), pp. 266-269.

Materiale audiovisivo

Banditi a Orgosolo [film] (1961). Diretto da Vittorio De Seta. Italia: Vittorio De Seta e Titanus.
L'ultima frontiera [miniserie tv] (2006). Diretto da Franco Bernini. Italia: Rai Fiction e A.E. Media Corporation.
L'ultima frontiera (2006) – Speciale. Disponibile all'indirizzo `http://www.youtube.com/watch?v=LAuZll5KEF4` (2013-11-27).
Lucarelli, Carlo (2009). *L'anomalia sarda*, puntata del programma *Blu notte misteri*. Disponibile all'indirizzo `http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-bfadbf54-898c-4b0c-9e2d-ce567efff84d.html` (2014-07-05).

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Interpretare il dittatore
Le rievocazioni di Mussolini al cinema e in televisione

Stephen Gundle (University of Warwick, United Kingdom)
Traduzione di Sebastiano Ferrari

Abstract This examination of the portrayal of Mussolini in film and television drama considers the contexts in which films and mini-series were made from the 1970s and the problems faced in bringing the Duce to the screen, mostly in dramas that stressed the final phase of his rule. Despite efforts to ensure authenticity in the reconstruction of locations, events and people, there was a notable emphasis on the private and personal dimensions of the dictator's life, a sphere in which screenplays had to indulge in invention in keeping with the practices of all 'biopics'. The resulting 'screen Mussolini' is more human and potentially more sympathetic than the Mussolini of historiography. In a situation in which the legacies of Fascism and anti-fascism are still debated, this media construction has been controversial. The article assesses, using textual analysis, the meanings of the different representational solutions deployed in the films and considers some of the issues involved in playing Mussolini.

Sommario 1. Introduzione. – 2. La rievocazione del passato. – 3. Definire l'autenticità. – 4. Interpretare Mussolini. – 5. *Topos* e *cliché*. – 6. La raffigurazione della morte. – 7. Conclusioni

Keywords Mussolini. Bio-pics. Historiography.

1 Introduzione

Lo scopo di questo contributo è quello di esaminare l'immagine di Mussolini nelle fiction a sfondo storico e nelle produzioni per il cinema e la televisione tra il 1970 e il 2005. Le modalità attraverso cui le idee e le immagini dell'esperienza fascista continuano a propagarsi durante gli anni del dopoguerra è stata oggetto di crescente attenzione (Bosworth, Dogliani 1999; Baldassini 2008; La Rovere 2008). Gli studiosi di cinema e televisione hanno fatto notare che i mezzi di comunicazione di massa hanno trattato il periodo fascista non come una risorsa 'chiusa', bensì come una fonte aperta di temi, storie e riflessioni. Mentre Zinni (2010) ha esplorato il cinema italiano, Crainz (1999, pp. 124-143) e Roghi (2013, pp. 257-269) hanno esaminato i documentari televisivi. Questi tre autori si concentrano sul fascismo in generale. Solo Roghi si occupa di Mussolini più specificatamente, ma la sua illuminante disamina non tocca le rappresentazioni filmiche. Ciò potrebbe sembrare un aspetto minore della questione del legame italiano con la sua eredità fascista, ma in effetti, prendere in considerazione questo punto consente di discutere di una modalità importante ossia l'immagine che il pubblico si è fatta di Mussolini negli ultimi decenni. Questi è stato sia interpretato che rappresentato, un destino che condivide con molti altri personaggi storici trattati nei *biopic* o film biografici, *docufiction* e film drammatici in chiave storica o apparsi in cammei in film di finzione. Alla luce del cambiamento di tendenza della trattazione del fascismo, in ambito televisivo, dalla forma del documentario verso altre votate all'intrattenimento a partire dagli anni Ottanta (Crainz 1999; Buonanno 2012, pp. 210-215) – come ravvisato dagli studiosi –, le varie interpretazioni di Mussolini hanno svolto un ruolo decisivo nel rielaborare la sua figura nell'immaginario pubblico e il modo in cui questo sapere è stato trasmesso.

Ci si propone di indagare la natura, i tratti caratteristici e le contraddizioni del Mussolini in versione filmica per mezzo di un'analisi comparativa di tutti i lungometraggi attinenti e le miniserie, così come quella americana incentrata sul Duce che mostrava come persistesse l'immagine di celebrità all'americana di Mussolini, precedente al secondo conflitto mondiale (Diggins 1972, pp. 55-56). Questo corpus consta di circa otto film ai quali se ne aggiungerà un certo numero che include cammei significativi, a volte anche di una certa durata. Sono stati selezionati diversi temi che verranno sottoposti al vaglio di un'analisi approfondita. Si mostrerà che la maggior

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-2 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

parte dei film si interessano alla lenta e inesorabile caduta del dittatore; in questi casi lo sguardo era accompagnato da un interesse nei confronti della sua vita privata e domestica in cui la moglie, la figlia e l'amante di Mussolini ricoprivano uno spazio tutt'altro che marginale. Tale enfasi è stato motivo di controversie tra coloro contrari ad approcci revisionistici intesi a minimizzare o rimuovere la memoria dei crimini fascisti. Si illustrerà a riguardo che la prospettiva domestica non è stato il risultato di alcun progetto revisionistico, è stata invece determinata da una serie di fattori non legati fra di loro, tra cui: la demistificazione del dittatore, il trattamento benevolo rivolto a lui e alla sua famiglia dalla stampa illustrata del dopoguerra e specifiche esigenze di messa in scena proprie dei mass media.

2 La rievocazione del passato

Nell'Italia del dopoguerra, come in Germania, vi era una certa riluttanza a riportare il dittatore sullo schermo. Nella sua analisi cinematografica di Hitler, Ewa Mazierska (2011, p. 63) ha individuato due problemi che riguardano parzialmente anche Mussolini. In primo luogo, sostiene che la rappresentazione del Führer sia stata ulteriormente connotata per via della stretta relazione esistente fra l'uomo e il simbolo. 'Hitler' è divenuto un'incarnazione del male, non un uomo, ma un mostro. Di conseguenza, qualunque tentativo di umanizzarlo, è visto con profondo sospetto. La sua rappresentazione passa, pertanto, attraverso un repertorio limitato di gesti e situazioni (la declamazione farneticante, atti disumani, esempi di esercizio di un'autorità assoluta) o la fase finale del suo dominio, quando oramai era provato e sconfitto. Nel caso di Mussolini, un inconveniente di questo tipo non è del tutto assente, ma è meno problematico, giacché non ne condivide lo stesso valore simbolico. Sebbene visto in chiave negativa, il nome di Mussolini non è diventato un sinonimo di malvagità alla pari della figura di Hitler. Anzi, proprio per il fatto che è stato Hitler ad essere identificato con il male, ciò ha aperto la strada a una vasta gamma di interpretazioni relative alla specificità della figura del Duce.

Il secondo problema che individua la Mazierska è dovuto al fatto che il dittatore tedesco era una celebrità mediatica ai suoi tempi. Ciò, osserva, «rende difficile una sua rappresentazione credibile in film di finzione» (p. 63). Ha scritto inoltre che «girare film su Hitler è […] così difficoltoso perché Hitler è stato probabilmente il primo uomo di stato della storia a capire perfettamente il potere del cinema, e il cinema contemporaneo gli ha reso un ottimo servizio» (p. 63). Per questo motivo, ogni film su di lui, perfino quelli più ostili alla sua figura, non sono esenti da critiche per via della riproposizione di scene propagandistiche che dominavano durante gli anni del regime nazista. È plausibile affermare che Mussolini non abbia approfittato, nella stessa misura, delle potenzialità del cinema, ma la gran quantità di immagini che lo ritraggono, prodotte dal regime, ci pone dinanzi a un problema simile. Non solo il modo di rappresentare il dittatore sulla pellicola sembra che sia stato concepito dal regime stesso, ma tutte le sue riprese sono state realizzate allo scopo di perpetuare il culto della sua personalità. Inoltre, tanto le fotografie quanto i filmati di Mussolini sono stati talmente visti durante il Ventennio e riproposti così frequentemente fino alla sua caduta, al punto che la gente ha l'impressione di 'conoscere' il Duce. A differenza degli attori che interpretano Napoleone, che dovevano solamente confrontarsi con dei dipinti, o Garibaldi la cui immagine è connessa a stampe o immagini di altro tipo, gli attori che impersonano Mussolini sono consapevoli che il pubblico li valuterà avendo in mente i filmati sul dittatore.

Le rappresentazioni del fascismo nell'Italia del dopoguerra sono sempre state associate alla congiuntura politica. Il regime è stato scarsamente raffigurato o evocato nel primo decennio successivo alla fine della guerra e la televisione ha evitato il tema nelle sue prime programmazioni. Le rivisitazioni del passato recente sono cominciate a seguito della fine del governo di centro-destra e solo con l'inizio del processo che condusse alla formazione di coalizioni di centro-sinistra nel 1963. Dopo questo periodo, si è verificato un boom dovuto al fatto che questo cambiamento politico ha largamente fornito nuove opportunità di espressione. La reazione indignata della sinistra nei confronti dell'ascesa pubblica del neo-fascista Movimento Sociale Italiano (MSI) condusse a un revival dell'antifascismo come testimonia la produzione di una serie di film dai toni satirici che trattavano aspetti della vita sotto il regime e anche la circolazione di alcuni film-documentario (Cooke 2011, pp. 83-94). La Rai ha cominciato a trasmettere documentari sul fascismo a partire dalla fine degli anni Cinquanta diventati, fin da subito, dei punti forti della programmazione televisiva (Crainz 1999, p. 126; cfr. Roghi 2013). Nel corso degli anni Sessanta, la Rai ha riproposto, con una certa cautela, produzioni inerenti

sia al fascismo che alla Resistenza. La sua intenzione esplicita era quella di offrire una lettura equilibrata di queste esperienze controverse e a questo scopo si richiedeva una certa sensibilità. Negli anni Settanta, i programmi storici si sono moltiplicati, registrando, infatti, un incremento dell'interesse pubblico nei confronti del passato recente, parallelamente a un aumento del sostegno elettorale alla sinistra. Il fondamentale documentario *Nascita di una dittatura* di Sergio Zavoli del 1972 è stato seguito da *Quel tragico glorioso '43* del 1973, *La repubblica di Mussolini* del 1978 e *Piazzale Loreto* del 1980. Questi documentari televisivi hanno attinto largamente ai filmati dell'Istituto Luce che includevano resoconti storici ed erano arricchiti talvolta da discussioni in studio che coinvolgevano storici, e a volte, non senza un effetto provocatorio, anche testimoni di quei fatti come Donna Rachele, la vedova di Mussolini. Durante gli anni Ottanta, quando oramai l'egemonia della sinistra andava scemando, sono stati girati una serie di documentari monografici, molti dei quali da Nicola Caracciolo tra cui *Tutti gli uomini del Duce*.

La prima ricostruzione cinematografica di figure legate all'élite fascista è stata realizzata da Carlo Lizzani con *Il processo di Verona* del 1963. Questo progetto, che ha suscitato numerose polemiche, ha visto la luce grazie all'influenza del produttore Dino De Laurentiis che ha permesso di aggirare riserve ufficiali e di varia natura. Edda Mussolini, ancora in vita a quel tempo, aveva sollevato obiezioni, rivolgendosi persino alla giustizia per cercare di bloccarne la distribuzione (Faldini, Fofi 1981, p. 107). Queste reazioni finirono per alimentare un certo interesse per un film reputato di aver «trovato un giusto equilibrio tra il documentario e il melodramma, trattandosi di una pellicola di notevole qualità che aveva riscosso grande successo» (Kezich, Levantesi 2001, p. 162). In quel film, Mussolini si scorge brevemente di spalle, mentre si dà particolare rilievo alle figure di Edda e Claretta Petacci. In questo periodo e per qualche tempo dopo, le apparizioni del Duce restavano limitate a cammei. *Girolimoni il mostro di Roma* (1972) di Damiano Damiani include scene in cui Mussolini, seduto davanti alla sua scrivania a Palazzo Venezia nel 1925, ordina a un funzionario di mettere a tacere la notizia riguardante il caso di un giovane omicida che turbava l'opinione pubblica romana. Mussolini è interpretato da Luciano Catenacci che ha il volto pesantemente truccato. Riesce a evocare molto bene la fronte pronunciata e lo sguardo truce e penetrante delle prime fotografie dello statista. La performance dell'attore svizzero Mario Adorf ne *Il delitto Matteotti* (1973) di Florestano Vancini è più articolata, anche se abbondano le riprese di profilo, in modo da mettere in evidenza la mascella pronunciata, uno degli aspetti più noti dell'immagine pubblica di Mussolini.

Sarebbe stato Lizzani a portare al cinema la prima e più completa rievocazione di Mussolini. In *Mussolini ultimo atto* (1974), ci si sofferma sugli ultimi giorni di vita del dittatore fino alla sua fucilazione avvenuta il 28 aprile 1945. Avendo già affrontato la fase finale del fascismo, il regista era oramai pronto a incentrare il film sulla figura di Mussolini. In quanto uomo di sinistra, Lizzani aveva intenzione di demistificare la figura del Duce, in un periodo in cui era in atto la veemente reazione della destra contro le proteste sociali. Originata dalla convinzione del regista secondo cui «la figura di Mussolini […] necessitava di ulteriori considerazioni, specialmente durante le sue fasi conclusive» (Innocenti 2012, p. 94), il film era stato concepito in quanto riflessione, in forma drammatica, delle circostanze che hanno portato alla condanna a morte del dittatore da parte del comando della Resistenza settentrionale.

Nel corso degli anni Ottanta, la televisione ha acquisito maggior influenza rispetto al cinema in quanto mezzo dominante nel sistema dei media italiani. La Rai TV ha investito abbondantemente in serial televisivi, in quanto cercava di competere con le reti private ed in particolare con l'emergente Fininvest. La storia ha fornito molte delle principali tematiche da sfruttare. In effetti, questi sceneggiati televisivi «hanno assunto il ruolo di narratore della storia […] e in questo hanno rilevato lo scettro dei documentari» (Buonanno 2012, p. 210). Mentre i documentari sul fascismo si basavano su filmati di repertorio in bianco e nero, trasmessi in tarda serata, la cui tipologia di spettatori si limitava a coloro interessati particolarmente alla storia, le produzioni televisive, girate a colori, hanno proposto problematiche storiche a un pubblico generico, sebbene in maniera «più o meno plasmata dall'immaginazione» (p. 210).

Investendo in queste produzioni televisive, la Rai dava una riposta alle tendenze del mercato televisivo internazionale. Questo periodo è stato contrassegnato dallo sviluppo di una forma estesa di sceneggiato sotto forma di miniserie (alla stregua delle produzioni americane come *Radici* e *Il ricco e il povero*) spesso basate su argomenti e personaggi storici. La scelta di trattare Mussolini è dipesa dal successo di pubblico

dei documentari, andando così a legittimare il tema del fascismo. Il potenziale drammatico relativo agli eventi che segnarono la sua ascesa e che accompagnarono la sua caduta nel luglio del 1943, nonché i fatti successivi, ha giocato un ruolo determinante.

Il primo film, *Claretta* (1984) di Pasquale Squitieri, è stata un'imponente coproduzione apparsa anche sul grande schermo. Interpretata da Claudia Cardinale nel ruolo di Claretta, è stato presentato alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia, aggiudicandosi il premio come migliore attrice protagonista. Nel successivo *Io e il Duce* (1985) di Alberto Negrin (trasmesso negli Stati Uniti con il titolo di *Mussolini: The decline and fall of Il Duce – Mussolini: il declino e la caduta del Duce*) Bob Hoskins interpretava Mussolini, Anthony Hopkins vestiva il ruolo di Ciano e Susan Sarandon quello di Edda. Queste ricostruzioni storiche per la televisione, che mettevano insieme vari attori protagonisti, sono state seguite da *Il giovane Mussolini* (1993, trasmesso negli USA con il titolo *Benito Mussolini: The rise and the Fall – Benito Mussolini: l'ascesa e la caduta*) e da *Edda* (2005, uscito in America con il titolo *Mussolini's daughter – La figlia di Mussolini*). Questi film hanno permesso alla Rai di avviare nuove coproduzioni straniere. Per dare un esempio, *Io e Mussolini* è stata una produzione che oltre alla Rai includeva l'americana HOB, l'Antenne 2 francese, la TVE spagnola e la RTSI svizzera, con la partecipazione di Beta film (un distributore internazionale leader nel campo dei diritti delle licenze televisive). Non ci sono elementi che ci facciano pensare che queste partecipazioni straniere abbiano influenzato il modo in cui fossero concepiti i film o il modo in cui Mussolini venisse rappresentato, visto che la Rai possedeva la fetta più grossa della coproduzione. Comunque sia, quest'ultima ha sicuramente fatto pressione per adattare queste fiction ai codici prevalenti dell'intrattenimento televisivo. Il contributo internazionale ha consentito di favorire la distribuzione all'estero, permettendo altresì di realizzarle secondo criteri di produzione elevati.

Questi film sono stati realizzati in un periodo in cui l'atteggiamento nei confronti del fascismo stava mutando. La reazione ai danni della cultura della Resistenza è stata accompagnata da un significativo e rinnovato interesse per il periodo fascista. Una varietà di storie ben note del periodo fascista, pubblicazioni a fascicoli, mostre e biografie hanno contribuito a una tendenza che è stata tacciata di proporre una percezione allegra e nostalgica del periodo (Gallerano 1986, pp. 106-133). Mediante queste espressioni, si poneva l'accento sulle conquiste del regime e l'esperienza della vita quotidiana, benché, come di consueto, gli aspetti antidemocratici del fascismo continuassero ad essere ammessi. Questa tendenza era dovuta a eventi da rintracciarsi nella sfera politica: attaccare la tradizione antifascista, che negli anni Settanta aveva raggiunto il suo culmine, era imperativo per coloro che cercavano di minare l'influenza culturale dei comunisti ed incoraggiare pertanto un maggiore ricambio elettorale. È stato tutt'altro che agevole questo processo, si ricordi che il Presidente della Repubblica tra il 1982 e il 1989, è stato proprio l'amatissimo Sandro Pertini, socialista ed ex capo della Resistenza, nonché uno dei firmatari dell'ordine di esecuzione di Mussolini nel 1945 (Crainz 1999, pp. 133-134). Si è trattato di un cambiamento importante nell'opinione pubblica a cui ha contribuito ulteriormente la trasformazione del partito neofascista MSI in quello postfascista di Alleanza Nazionale entrato nel governo Berlusconi nel 1994. Secondo Crainz, i film esemplificavano una «nuova sorta di revisionismo», un qualcosa che «la televisione ha in parte riportato e in parte aiutato a creare e diffondere» (pp. 133-134).

Se un assunto di questo tipo richiede ancora un'attenta valutazione, maggiore importanza, rispetto a quella che gli è stata finora riservata, merita di essere rivolta ai contenuti di questi film: specifici fasi e avvenimenti messi in scena, il casting dei personaggi principali e le interpretazioni degli attori. Sicuramente, il revisionismo non si è tradotto in una riabilitazione acritica del fascismo prebellico. Infatti, i registi e i produttori di alcuni di questi film hanno mosso considerazioni sulla politica contemporanea, in modo da contestualizzare o giustificare la decisione di rappresentare Mussolini o il fascismo (Lizzani 2007, p. 235; cfr. Silliphant in O'Connor 1985). Buona parte di questi film, difatti, trattava esclusivamente o in modo predominante il periodo 1943-1945, ossia quello del declino e della disfatta fascista. In tal senso, l'immagine che veniva offerta del Ventennio combaciava ampiamente con l'idea antifascista della gente unita nella Resistenza, il mito fondante della Repubblica (Fogu 2006, p. 149; Cooke 2011; Buonanno 2012, p. 215). Com'è stato osservato in riferimento alle svariate rievocazioni televisive francesi di Napoleone, il significato della drammatizzazione di avvenimenti reali non va ritrovato tanto nella trattazione dei fatti, ma, in primo luogo, nella scelta del momento storico (un'attenzione a Waterloo

o a Sant'Elena non equivale ad uno sguardo rivolto ai fatti che conducono alla proclamazione dell'impero) e, in secondo, alla scelta degli attori, poiché il pubblico tende sempre a ricordare le parti precedentemente interpretate dagli attori (Veyrat-Masson 2010, p. 103). Sotto questo punto di vista, i film su Mussolini non mostrano ovvie tendenze revisionistiche. Solo *Il giovane Mussolini* appariva un po' ambiguo in questo senso, in quanto un Antonio Banderas, bello e vigoroso, veniva presentato come un eroe, alludendo solo indirettamente alle azioni che quest'ultimo avrebbe intrapreso in futuro.

Quella che Crainz definisce «concentrazione sull'intrattenimento» si è tradotta principalmente in una fusione degli eventi della sfera privata e domestica, proponendo una scoperta del «lato umano» del dittatore trascurato fino a quel momento. In tal modo, è stata mitigata la premessa negativa derivante dall'attenzione ai futuri anni di guerra. Luisa Passerini precisa che «la recente insistenza sull'immagine del dittatore sconfitto coincide con la ricomparsa dell'aura della sua famiglia che gli aleggia attorno» (1997, p. 185). Questa tendenza – continua – andrebbe contrastata con decisione: «Ogni sforzo che può essere ancora profuso negli ambiti della storiografia, del giornalismo, dell'arte e della comunicazione di massa per rifuggire la memoria della famiglia – in cui persino la violenza è posta in relazione con consuetudini da clan o vincoli esclusivisti – rappresenterà un contributo all'incivilimento della cultura».

Ma a cosa è dovuta questa attenzione alla vita domestica e privata? Lungi dall'essere determinata da convinzioni politiche e culturali, ha svolto la necessaria funzione di sviluppare narrazioni e caratterizzazioni che gli spettatori potevano seguire con partecipazione. La considerazione degli aspetti emotivi e della vita domestica ha consentito ai registi di presentare il dittatore e le persone a lui più vicine a tutto tondo, e quindi in grado di garantire un interesse scenico per diverse ore. Persino Lizzani ha dato molto spazio alle figure femminili nei suoi film, esponendosi pertanto alle critiche di uomini, come lui di sinistra, che lo accusavano di essere stato troppo generoso nei confronti di questi personaggi (Innocenti 2012, p. 101). La riduzione in forma drammatica ha proiettato inevitabilmente l'argomento nell'ambito del film biografico. Nessuno degli otto film può essere considerato propriamente un *biopic*. Ciononostante, tutti corrispondono al modello del film biografico, sia per la scelta dei titoli (per esempio, *Il giovane Mussolini* richiama alla memoria *Young Mr Lincoln* e altre 'giovani' vite di personaggi celebri) o nel loro intento di raccontare una fase fondamentale della vita di un uomo, assegnando importanza alla relazione che intercorreva tra lui e la sua famiglia. In un'accezione classicamente hollywoodiana del termine, il genere del *biopic*, diffuso nel periodo tra le due guerre, ha offerto modelli di vita agli spettatori, favorendo esempi di emulazione (Custen 1992, p. 33). Era scontato che avrebbe suscitato negli spettatori un 'interesse indotto' nei confronti della vita di queste personalità. In questi film a carattere biografico, la qualità del destino è spesso messa in evidenza (Bingham 2010, p. 37). Secondo Dennis Bingham, il genere «è basato sul destino» (p. 41). Per questo motivo, la cinematografia hollywoodiana non ha prodotto alcun film biografico di un leader comunista o fascista. Il modo convenzionale di rappresentare un tale soggetto avrebbe potuto umanizzare o scusare comportamenti malvagi, producendo un effetto che sarebbe andato contro «la linea pro-americana condivisa da tutti gli studi di produzione cinematografica». «Essendo maestri di propaganda» – osserva Custen – «Hollywood aveva facilmente compreso che le modalità del 'biopic' non potevano adattarsi alla rappresentazione di queste personalità» (1992, p. 101).

Ad ogni modo, nel dopoguerra l'idea del biopic si è evoluta rispetto al suo modello precedente, con l'aggiunta di nuovi soggetti nella galleria convenzionale di queste personalità. Molti operatori dell'intrattenimento si sono dedicati a questo genere e la spirale discendente dal successo al tragico epilogo veniva spesso inclusa. La televisione ha ampliato la gamma dei temi, tanto da includerne molti anticonvenzionali (p. 233). Si privilegiava l'ordinario e il quotidiano, preferendo spesso vittime ad eroi con una particolare predilezione per le tragedie. L'obiettivo non era più quello di istruire, ispirare o consolare, ma, più in generale, «di favorire, in un modo o nell'altro, l'ingresso del soggetto biografico nel pantheon della mitologia culturale e mostrare il motivo per cui quel dato personaggio vi appartiene» (Bingham 2010, p. 10). I film su Mussolini hanno offerto variazioni su questo tema, esplorando un destino fatale o incompiuto a causa della sconfitta: questa tematica si è tradotta pertanto in una «grandezza raffazzonata» o in una «genialità avvilita» (Mazierska 2011, p. 61).

3 Definire l'autenticità

Tutti i film biografici e la maggior parte di quelli storici cercano di dimostrare la loro autenticità agli occhi del pubblico attraverso una serie di espedienti. Tra questi, le voci fuori campo, il riportare resoconti di testimoni, e l'intervento di storici in qualità di consulenti. I film su Mussolini non hanno fatto eccezione. Lizzani ha parlato a lungo della ricerca condotta con Fabio Pittorra per la stesura del copione, al quale è stato ufficialmente dato il merito della ricerca, mentre Squitieri si è avvalso della consulenza dello storico Arrigo Petacco. *Io e Mussolini* è descritto come «storia originale di Nicola Badalucco», un ex collaboratore di Visconti, nonché autore di un certo numero di sceneggiature televisive, la cui trama è incentrata sui diari di Ciano (con tutta probabilità l''io' del titolo) e il destino fatale che li attende. *Mussolini: The untold story* (1985) si ritiene essere basato sui diari di Vittorio Mussolini, similmente si evinceva che l'autore si era avvalso direttamente della consulenza di Vittorio. *Edda* mette in scena la storia della figlia di Mussolini, attingendo ai suoi diari editi e a un'intervista-documentario. *Il giovane Mussolini*, come molti documentari della Rai, ha beneficiato della consulenza dello storico Renzo De Felice. *Claretta* ha offerto il più audace intento di autenticità, includendo nel cast Myriam, la sorella di Claretta Petacci, che interpreta se stessa.

Diversi film cominciano con una sequenza che ha, per convenzione, sia la funzione di determinare il luogo (*Mussolini: The untold story* si apre con il panorama di Roma e si sofferma sui ruderi del Foro romano) oppure, in modo meno convenzionale, di mostrare la congiuntura storica (*Mussolini ultimo atto* comincia con una voce fuori campo a mo' di documentario che fa il punto sulla situazione del fascismo e del nazismo agli inizi del 1945, mentre delle frecce su una mappa mostrano l'avanzata degli Alleati). Altri colgono direttamente un momento chiave o particolarmente drammatico (*Io e Mussolini* incomincia nel giorno in cui Ciano entra a far parte della famiglia Mussolini a seguito del matrimonio con la figlia del Duce; *Edda* si apre con Ciano disperato in prigione poco prima del processo e dell'esecuzione avvenuti nel 1944 a Verona). *Il giovane Mussolini* segue uno sviluppo narrativo canonico, senza *flashback* o inquadrature particolari, iniziando nel giorno in cui Mussolini ottiene il posto di maestro elementare. Solo *Claretta* comincia ai giorni nostri, con Catherine Spaak che ha il ruolo di una ricercatrice interessata alla storia di Claretta Petacci. Si reca alla Rai e all'Archivio centrale dello Stato (dove un archivista compiacente le consegna segretamente un plico contenente le lettere di Claretta di cui si è impossessato furtivamente) prima di incontrare Myriam presso la tomba monumentale al cimitero del Verano a Roma, dove riposa sua sorella.

Tutti i film presentano esterni verosimili ma solo alcuni mostrano i luoghi reali. Principalmente per ragioni economiche, *Mussolini: The untold story* e *Il giovane Mussolini* sono stati girati in larga parte all'estero, il primo in Istria e il secondo a Praga. Lizzani ha effettuato dei sopralluoghi a Como e dintorni, filmando l'esecuzione di Mussolini a Giulino di Mezzegra, ossia il luogo in cui questi fatti ebbero realmente luogo. Anche gli esterni di *Edda* sono situati in questi spazi. Per *Io e Mussolini* è stata ottenuta l'autorizzazione al restauro parziale e all'utilizzo di Villa Torlonia a Roma, dove risiedette la famiglia di Mussolini dal 1929 al 1943, come anche Villa Feltrinelli a Garniano (il suo quartier generale durante la Repubblica di Salò) e un hotel sulla Riviera di Gardone utilizzato per rappresentare Villa Grandola, l'ultima residenza del Duce. Solo nel caso di *Io e Mussolini* e *Edda*, per le scene dell'ufficio del Duce, è stato concesso di utilizzare la Sala del mappamondo a Palazzo Venezia. In *Mussolini: The untold story* questi ambienti sono riproposti con un'accettabile approssimazione, mentre il film libico *Lion of the desert* (Moustapha Akkad, 1981) ne offre una rievocazione immaginifica. Il mappamondo da cui deriva il nome della sala è assente e al suo posto compaiono grandi carte geografiche del mondo che ricoprono le pareti. Sono numerosi gli ambienti che si sono dovuti inventare o ricreare ingegnosamente in tutti i film. Tra questi compaiono le stanze private di Mussolini a Palazzo Venezia, dove spesso si trovava Claretta ad aspettare il Duce per ore (è curioso notare che un telefono bianco – il simbolo delle commedie di evasione del periodo fascista – è presente in tutti gli spazi privati associati alla sua giovane amante), gli ambienti della sua famiglia a Villa Torlonia e altrove, e la modernistica Villa La Camilluccia della famiglia Petacci che è stata demolita negli anni Settanta. Le fotografie delle stanze di Claretta in stile boudoir pubblicate dopo il 1943 sono state una fonte per la loro ricostruzione in *Mussolini: The untold story*, *Io e Mussolini* e *Edda*.

L'inserimento di spezzoni di documentario nello sviluppo narrativo è un espediente comune per assegnare autenticità, proprio come per il montaggio utilizzato per il sommario delle noti-

zie più importanti (Ebbrecht 2010, p. 210). Nel caso dei film su Mussolini, è plausibile ritenere che l'impiego frequente di questi filmati di repertorio sia dovuto alla loro familiarità presso il pubblico per via dei documentari televisivi. I cinegiornali hanno assolto, in primo luogo, alla funzione di colmare le lacune della storia. È tipico che una voce fuori campo (generalmente non quella originale, ma una che ne simula il timbro e la dizione) descriva gli eventi (i Patti Lateranensi del 1929, l'invasione dell'Etiopia, le tensioni tra la Germania nazista e l'Austria che portarono all'annessione di quest'ultima, la conferenza di pace a Monaco del 1938 e così via) mentre scorrono filmati di repertorio originali. Questi film apportano altresì uno stile che ha il 'sapore' della cronaca, offrendo pertanto una garanzia di autenticità agli spettatori rispetto agli eventi narrati. Il materiale dei cinegiornali è utilizzato nella diegesi del film in modo da determinare il punto di vista di un dato personaggio (Mussolini che guarda un filmato inerente alle azioni naziste contro gli ebrei e che decide di non includerlo nel cinegiornale dell'Istituto Luce; i crescenti timori di Ciano dovuti alle conseguenze dell'espansionismo nazista). In *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio, in cui il punto di vista sugli eventi è quello di Ida Dalser, la 'moglie' ripudiata da Mussolini, i cui tentativi di ottenere il riconoscimento del loro figlio conducono al suo internamento in manicomio, il dittatore compare esclusivamente nei cinegiornali, dopo esser partito per Roma, dopodiché la Dalser non ha più alcun contatto personale con lui. I cinegiornali vengono inoltre impiegati per illustrare i ricordi personali di Mussolini dei tempi migliori, man mano che il suo fatale destino sta per compiersi. Questa tecnica è riscontrabile maggiormente in *Mussolini ultimo atto*. Quando il Duce è condotto in macchina lungo le strade vuote di una Milano ormai pericolosa, le scene di questo percorso sono inframmezzate da filmati di repertorio della folla che lo acclama. Questo espediente ha sia la funzione di flashback sia quella di dare agli spettatori la sensazione di poter leggere i suoi pensieri. Il filmato di repertorio può anche essere impiegato diegeticamente per esplorare il rapporto di Mussolini con la sua immagine. *Mussolini: The untold story*, *Io e Mussolini* ed *Edda* includono scene in cui il Duce guarda cinegiornali con la sua famiglia. Nell'ultimo di questi film, 'Mussolini' è in piedi di fronte allo schermo e si rivolge a sua moglie, mentre le immagini proiettate scorrono sul suo viso e sulla sua figura. In altri film, è salutato dai suoi camerati mentre guarda il materiale dell'Istituto Luce o lo si mostra a prendere decisioni su cosa includere nel sommario settimanale per i cinema. Tali episodi servono sia a mostrare il suo potere nei confronti dei media, ma anche a mettere in evidenza la misura in cui lui fosse una costruzione mediatica e come, allo stesso modo, il suo carisma fosse un effetto prodotto dai media (Gundle 1998, pp. 179-183).

Il materiale dei cinegiornali è soggetto a manipolazioni di varia natura. I filmati originali sono talvolta montati con materiale non originale, in cui gli attori prendono il posto dei personaggi storici reali. In *Edda*, si mostrano 'Mussolini' e sua moglie mentre guardano un filmato di 'Ciano' (Massimo Ghini). 'Rachele' commenta: «Cerca di imitarti… e male». In *Io e Mussolini*, immagini dell'attore Bob Hoskins vengono inserite in un filmato originale che mostra la devastazione del quartiere romano di San Lorenzo a seguito del bombardamento alleato nel 1943. *Mussolini: The untold story* presenta le manipolazioni più creative. Gabriel Byrne e Robert Downey Jr rispettivamente nei panni di Vittorio e Bruno Mussolini sono inseriti in un filmato di repertorio originale sull'invasione dell'Etiopia, e allo stesso modo i filmati di repertorio colorizzati delle truppe naziste che sfilano in parata e i comizi nazisti sono montati con spezzoni girati appositamente. I filmati colorizzati che ritraggono la folla che acclama i discorsi originali di Mussolini sono inframmezzati con ricostruzioni girate da George C. Scott. La miniserie *Mussolini: The untold story* ricrea il più gran numero di eventi storici, incluso un frammento di un discorso di Mussolini in tedesco a un comizio nazista a Berlino. A parte *Mussolini ultimo atto*, è il solo film che ha l'audacia di riproporre, seppur brevemente, filmati di repertorio di Mussolini, mostrato di profilo alla conferenza di pace a Monaco insieme ad altri uomini di stato. Tutti questi accorgimenti sono impiegati per garantire agli spettatori la fedeltà e l'aderenza alla realtà raccontata.

4 Interpretare Mussolini

La rappresentazione drammatica di qualsiasi figura storica presenta certi problemi. Agli attori spetta il compito di garantire la «memoria iconica» del personaggio caratterizzato da «un insieme di caratteristiche iconiche visive e manierismi fisici» (Cantrell, Luckhurst 2010, p. 29). Ad ogni modo, a meno che non si tratti di un cammeo, hanno il compito di elaborare un'interpretazione che non si limiti ad incarnare il personaggio.

Figura 1. Mussolini (Rod Steiger) e Claretta (Lisa Gastoni) sono scortati nel loro viaggio conclusivo a Giulino di Mezzegra, da *Mussolini ultimo atto*

Devono essere in grado di esplorare gli aspetti personali e psicologici dell'uomo che si cela dietro la sua figura.

Quando Lizzani ha cominciato a lavorare sul progetto che avrebbe dovuto narrare gli ultimi giorni di Mussolini, era consapevole che la parte sarebbe stata data a un «grande attore», capace di veicolare la tragedia di un uomo che condusse il suo paese alla rovina.[1] Inizialmente aveva pensato a Robert Duvall, ma successivamente ha optato per Rod Steiger (Figura 1). L'attore era indubbiamente di spessore: aveva ricevuto una nomination per un *Academy award* nel 1954 per il film *Fronte del porto*, vincendo questo premio nel 1967 per la sua parte ne *La calda notte dell'ispettore* Tibbs (1967). Nell'ottica dell'argomento di Veyrat-Masson, il suo profilo risultava particolarmente interessante, perché aveva interpretato il ruolo commovente di un introverso sopravvissuto dell'Olocausto ne *L'uomo del banco dei pegni* (Sidney Lumet, 1964) e di Napoleone in *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), come pure quello di un corrotto costruttore edile ne *Le mani sulla città*[2] (1963) di Francesco Rosi. Nel 1974, Steiger aveva 49 anni mentre, nel 1945, Mussolini ne aveva 62, una differenza che può essere dissimulata da una buona recitazione.

Dei tre attori apparsi in produzioni televisive che trattavano un periodo esteso di tempo, Bob Hoskins, che aveva 43 anni nel 1985, era il più giovane, mentre George C. Scott, ne aveva 58, e Claude Brasseur, che interpretava Mussolini in *Edda*, ne aveva 70. Scott è stato un attore di indubbio talento e presenza scenica, che ha dato un'ottima interpretazione del Generale Patton in *Patton* (1970). Quella parte truculenta e impegnativa sembrava calzargli a pennello. Solo l'interpretazione di un Mussolini quarantenne nel 1922 non ci è parsa convincente. Riguardo a un attore di lunga esperienza come Brasseur, la sfida è stata ancora maggiore. Hoskins si era creato una reputazione per aver fatto la parte di personaggi in grado di esercitare un certo fascino e dall'attitudine violenta e irruenta. Essendo anche di bassa statura e per la particolare conformazione tondeggiante del capo, possedeva le qualità che avrebbero riscosso l'approvazione dei produttori di *Io e Mussolini* e gli avrebbero spianato, altresì, la strada per ottenere le parti di Churchill e Khrushchev e, nella televisione italiana, quella di Papa Giovanni XXIII nonché di Geppetto, il creatore di Pinocchio. *Il giovane Mussolini*, che ripercorre unicamente il periodo fino all'entrata dell'Italia nel primo conflitto mondiale, si discostava dagli altri film, in quanto si richiedeva la presenza di un attore giovane, energico ed esuberante per il ruolo del futuro dittatore. In questo caso, la somiglianza fisica non era poi così importante, giacché la 'memoria iconica' del giovane Mussolini era più vaga. La scelta di Antonio Banderas ha pertanto presentato più vantaggi che difficoltà.

Vale la pena riflettere sul perché siano stati gli attori stranieri ad ottenere le parti principali, specialmente alla luce del fatto che Mussolini è stato ritenuto, per il suo aspetto fisico, un tipico esempio di italianità, propriamente romagnola (Gundle 2013a, pp. 110-128). In realtà, la pratica di ricorrere a cast internazionali era molto diffusa nel cinema italiano e i telespettatori erano abituati a vedere attori stranieri vestire i ruoli di personaggi italiani, talvolta con una gran disinvoltura. I film biografici della Rai erano delle coproduzioni e pertanto concepite tenendo in mente un tipo di pubblico internazionale. Un attore straniero, di solito di lingua madre inglese, veniva quasi sempre scelto per interpretare un ruolo protagonista.[3] La pratica dell'audio post-

1 Intervista di Lizzani inclusa nel DVD «Last days of Mussolini» (*Mussolini ultimo atto*), Eureka Entertainment, 2008.

2 In *Le mani sulla città*, il personaggio interpretato da Steiger, Edoardo Nottola, fa notare che le fotografie con il flash lo fanno somigliare a Mussolini. Non sappiamo se questo commento abbia influenzato la decisione di affidargli dieci anni dopo il ruolo di Mussolini.

3 Nel corso degli anni Ottanta, gli italiani erano soliti vedere attori stranieri interpretare ruoli principali in molti *biopic* televisivi, tra cui quelli di Marco Polo (1982) da Kenneth Marshall, di Cristoforo Colombo da Gabriel Byrne (1984), e di Giuseppe Verdi (1982) da Ronald Pickup.

sincronizzato ha risolto il problema principale di offrire delle parti ad attori che non parlano italiano o che non sono di madrelingua italiana. Utilizzando un cast di attori anglofoni era possibile aggirare eventuali resistenze da parte del mondo anglofono nei confronti di film doppiati o sottotitolati, consentendo pertanto di usufruire di nomi dal prestigio internazionale.

Se da un lato godevano della piena fiducia di produttori e registi, gli attori scelti per il ruolo di Mussolini erano preoccupati di dover interpretare un italiano di tale notorietà, essendo consapevoli delle responsabilità nello svolgere un compito di questo tipo (Sheward 2008, p. 315; Moline 1988, p. 195). Cantrell e Luckhurst (2010, p. 70) osservano che per garantire un'interpretazione efficace, gli attori pongono l'accento sul bisogno di entrare nel personaggio e di comprenderlo, favorendo quindi ulteriori valutazioni sulla condotta del personaggio stesso. Per riuscirci, devono padroneggiare gli aspetti esteriori e trascenderli. È per questo che diventa necessaria una grande preparazione. A questo scopo, Hoskins ha adottato un approccio pragmatico come dichiarato in un'intervista: «Per come la vedo io, ho tre responsabilità principali. Come prima cosa, lui era italiano quindi devo capirlo e coglierne l'essenza. Era avanti negli anni, quindi devo fare in modo di sembrarlo e va incontro a un bel po' di problemi. Terzo è stato bistrattato e sconfitto» (Moline 1988, p. 196). Steiger, Scott e Hoskins hanno guardato ore di documentari sull'argomento e letto su di lui. Scott ha inquadrato il personaggio Mussolini come se anche quest'ultimo recitasse una parte e facendo di questa impostazione un leitmotiv della sua interpretazione del Duce. Hoskins parlava con la gente, cercando di farsi un'idea su di lui mediante aneddoti: «È stato una mostro e di sicuro lo era. Un perfido bastardo che ha commesso orrende atrocità. È stato un leader mondiale ma comunque un individuo. Sto cercando di imparare i suoi aspetti più reconditi» (p. 196). La sfida apparentemente più grande era quella di presentarlo come un uomo normale.

Un tema chiave di tutte le interpretazioni era quello dell'ineluttabile avversità. Il modo in cui Mussolini reagì alla disgregazione del suo carisma è qualcosa che va al di là della portata di un'inchiesta storica convenzionale. Come ha osservato Emilio Gentile: «La storia del carisma di Mussolini si concluse catastroficamente. Il modo in cui Mussolini visse in effetti la caduta del suo mito e del suo carisma non può che rimanere confinato nel campo delle congetture» (1998, p. 233). Il compito dell'attore era precisamente

Figura 2. Edda (Susan Sarandon) implora suo padre (Bob Hoskins) di risparmiare la vita di suo marito, da *Io e Mussolini*

quello di offrire al pubblico uno sguardo relativo alla maniera in cui Mussolini avrebbe vissuto personalmente questa parabola discendente. Comunque, tutti gli attori sono stati preparati e indirizzati dai loro registi, concedendogli poche libertà in fase di recitazione. Nel mostrare il dittatore che si avvia verso la sua sconfitta finale, Lizzani ha fatto in modo che quell'uomo, ormai profondamente provato, non suscitasse comprensione. Come ha dichiarato in seguito: «La sceneggiatura del film era pervasa da indizi inequivocabili, attraverso flashback e dialoghi, in modo da rendere palese la responsabilità di Mussolini per il modo disastroso in cui aveva condotto la guerra, e la biasimevole sottomissione ai tedeschi» (Lizzani 2007, p. 235). Allo scopo di evitare elementi che avrebbero palesato i suoi intendimenti agli spettatori, ha aggiunto: «Il pubblico veniva stimolato, doveva essere portato a giudicare senza l'ausilio di indicazioni troppo ovvie» (p. 235). Ciononostante, tutti i dubbi relativi alla posizione di Lizzani sono stati fugati dalla decisione di assegnare a un affascinante Franco Nero dagli occhi azzurri la parte del Colonnello Valerio, il carnefice di Mussolini, una figura storica odiata dall'estrema destra che la stampa di sinistra nel dopoguerra aveva tra l'altro presentato non come un eroe vendicatore, ma come «un individuo comune» (Luzzatto 1998, p. 164). Nero ha anche interpretato la parte di Matteotti ne *Il delitto Matteotti* e pertanto aveva già assunto un'aura antifascista. Anche il regista di *Lion of the desert* aveva messo in discussione il carisma di Mussolini (impersonato da Steiger), mostrandolo «mentre si aggira impettito nel suo palazzo, ad impartire ordini con un ghigno» (Canby 1981, p. 24), mentre Anthony Quinn, nei panni del le-

Figura 3. Mussolini (George C. Scott) e Rachele (Lee Grant) in cucina, da *Mussolini: The untold story*

Figura 4. Mussolini (Claude Brasseur) e il suo busto, da *Edda*

ader dei ribelli Omar Mukhtar, rappresenta un suggestivo esempio di onestà, forza interiore e semplicità.

Varie pellicole ricorrono alla graduale disillusione di Ciano, Balbo e Grandi negli ultimi anni Trenta, per indicare il declino del carisma di Mussolini. La progressiva sottomissione del Duce a Hitler, dettata prima dall'opportunismo e poi dalla necessità, viene sempre vista come un errore fatale. Comunque, in questi film, la disaffezione che risulta più convincente ed efficace non è, in definitiva, quella proveniente da altri fascisti, ma quella della figlia Edda, a seguito del rifiuto delle sue suppliche rivolte al padre, affinché ignori le attese di Hitler e salvi pertanto suo marito dal plotone di esecuzione (Figura 2).

5 *Topos* e *cliché*

Nella prefazione alla sua biografia redatta da Margherita Sarfatti, Mussolini ha scritto di essere ineluttabilmente un «uomo pubblico», senza alcuna inclinazione verso la dimensione domestica (Sarfatti 1925, pp. 9-10). Biografie ed altri resoconti rivelano che non amasse particolarmente la vita familiare. È risaputa la sua avversione nei confronti di pellicole su grandi personalità che erano, a suo avviso, dissacrate, essendo presentate come persone ordinarie, mostrandole solitamente nel loro ambiente domestico (Petacci 2009, p. 420). La denigrazione dai toni satirici rivolta a Mussolini da parte degli antifascisti del 1943, in riferimento alla sua relazione con Claretta Petacci, aveva lo scopo di «umanizzarlo» (Gundle 2010, pp. 15-35).

Dopo la guerra, le immagini di Mussolini nelle vesti di individuo comune sono servite ad altri scopi. La demonizzazione ha ceduto il passo ad un atteggiamento indulgente nei confronti di un uomo che non era peggiore di coloro che avevano creduto in lui (Baldassini 2008; Gundle 2013b, pp. 241-256). *Memorie del cameriere di Mussolini* di Quinto Navarra, un volume compilato nel dopoguerra da Leo Longanesi e Indro Montanelli sulla base delle conversazioni intrattenute con l'inserviente personale di Mussolini a Palazzo Venezia, ha permesso di sondare aspetti minori di Mussolini, incluse le sue manie e le sue abitudini sessuali. Questo volume non è citato come fonte in nessun film, anche se la figura di Navarra (interpretata da Aldo Fabrizi) è presente in *Io e Mussolini*. Anzi, alcuni avvenimenti si svolgono rispetto al suo punto di vista, compreso quello della drammatica riunione del Gran consiglio del fascismo del 25 luglio 1943, nella quale il Duce è mostrato mentre sbircia da dietro la porta. L'uscita nel 1946 dei diari di Ciano ha apportato una visione più approfondita, ma meno personale, del regime e del suo leader. Nel corso degli anni Cinquanta e successivamente, parenti stretti e membri del suo entourage hanno rilasciato periodicamente interviste a settimanali, consolidando l'immagine di una persona a cui ci si può affezionare, benché difficile.

Le esplorazioni televisive francesi della vita privata di Napoleone hanno contribuito a dare un'immagine di discutibile autenticità rispetto al lato 'casalingo' dell'imperatore: un marito rispettabile e un padre in grado di impartire solidi valori borghesi (Veyrat-Masson 2010, p. 103). In Italia, si è operata una trasformazione simile, dal Mussolini 'anti-domestico' all'ugualmente improbabile 'dittatore domestico'. Si mostrano

immagini dell'intera famiglia raccolta a tavola a mangiare e a rilassarsi o a discutere di questioni politiche, e ritroviamo il Duce in una varietà di contesti familiari (in cucina, in camera da letto, in sala da pranzo) (Figura 3).

Se gli storici erano preoccupati riguardo alla «necessità di intrattenere i telespettatori», dovendo includere talune distorsioni e ricorrere talvolta alla «pura immaginazione» (Cicognetti, Sorlin 2010, pp. 28-41), dipendeva in parte dal fatto che porre l'accento su questi frangenti di vita familiare o privata non era supportata da alcuna evidenza storica (fino alla pubblicazione dei diari della Petacci) o testimonianza significativa. L'attenzione alla vita domestica è stata primariamente motivata dalla ragione che la famiglia, in quanto istituzione, «regna sovrana» in rapporto a un mezzo di comunicazione di massa come la televisione (Custen 1992, p. 155).

Gli anni Ottanta hanno assistito al trionfo di diverse produzioni televisive incentrate su storie di famiglie, come le serie americane *Dallas* e *Dynasty*. Nel campo dei *biopic*, le narrazioni strutturate attorno a una grande figura maschile o femminile sono state sostanzialmente rimpiazzate da altre basate su individui ordinari alle prese con situazioni simili a quelle riportate dai tabloid (amori extraconiugali, situazioni poco edificanti e tragedie). Laddove le figure storiche e la loro immagine pubblica rappresentava il tema principale, ora si tendeva a presentarle sotto questa luce. La presunta «storia mai raccontata» del titolo del film della NBC era dovuta proprio al fatto che metteva in scena la dimensione familiare e personale.

Queste riconfigurazioni non si accordano con l'intento di un uomo segnato dal destino. Molte di queste pellicole hanno inteso dare rilievo alla dimensione storica del personaggio Mussolini, includendo busti e dipinti che lo ritraggono nei suoi uffici e nelle sue residenze, giustapponendo spesso la sua figura animata con quella inanimata (Figura 4). In questo modo, si rammenta al pubblico il concetto del culto della personalità. In effetti, sebbene queste sue raffigurazioni probabilmente abbondassero in Italia, Mussolini stesso non doveva essere particolarmente affascinato da molte di queste effigi, e pertanto fece collocare molti di questi omaggi artistici presso il deposito di Rocca delle Caminate, poi ribattezzata 'la camera degli orrori'. Ad ogni modo, il contrasto tra il monumento e l'uomo offre una convincente sintesi visiva. In *Mussolini: The untold story* si ricorre sin dall'inizio a statue per trasmettere il significato che accompagna il suo destino. Il Duce in uniforme ispeziona un emiciclo di busti romani, passando in rassegna quelli di Nerone, Tiberio, Claudio e Augusto prima di sostare dinnanzi a quello di Cesare, dove si sofferma in profonda meditazione. Questi manufatti del suo culto hanno, da un lato, la funzione di lasciar trasparire il fatale trasporto di Mussolini verso la sua propaganda, il cui momento iniziale è stato fissato dagli storici all'epoca della proclamazione dell'impero nel 1936 (Gentile 1996, p. 233), e consentono di porre altresì una certa attenzione sulla furia iconoclastica che sarà poi rivolta a queste rappresentazioni nel luglio del 1943. In *Io e Mussolini*, questo momento è testimoniato dallo sguardo di Edda e dei suoi figli quando attraversano Roma in macchina. Questa interessante sovrapposizione del punto di vista privato e dell'opinione pubblica è in qualche modo rovinato dalla trivialità dei dialoghi. «Perché stanno bruciando il nonno?», chiede uno dei bambini. Solo in *Mussolini ultimo atto* di Lizzani si evita completamente questo 'sdoppiamento' iconico.

La maggior parte dei film hanno evitato i cliché ovvi su Mussolini, anche se la semplificazione e la selezione sono spesso fattori presenti nei trattamenti cinematografici di soggetti storici. La miniserie americana è l'unica ad aver messo in scena alcuni dei più noti stereotipi mussoliniani, quali il modo di abbigliarsi da persona benestante (un diplomatico gli suggerisce di riservare i completi a quadri per eventuali viaggi in Scozia), la necessità che i treni siano puntuali (si mostra Scott trascinare in malo modo un macchinista ubriaco dalla vettura dopo essere arrivato a Roma con quattro ore di ritardo e impartire istruzioni al fuochista), e la sua decisione di raparsi (lo si vede, in questo senso, accettare il consiglio del suo barbiere per sembrare più giovane). È, tuttavia, curioso che nessun film abbia riportato le sue non meno conosciute gesta fisiche. La sua partecipazione a torso nudo al raccolto (immortalata dal cinegiornale dell'Istituto Luce del 1935), o sempre a torso nudo mentre scia a Terminillo o quando fa i bagni a Riccione, tutto ciò è omesso. Sono rievocate solo le sue cavalcate, i suoi giri in motocicletta o mentre guida la macchina. Si presuppone che gli aspetti più grotteschi dell'autopromozione del Duce erano già delle caricature e pertanto qualunque altro tentativo di rimetterli in scena sarebbe apparso assurdo. La sola scena che ritrae il Duce in costume da bagno è infatti un cammeo caricaturale proprio in una commedia, per la precisione *Telefoni bianchi* (Dino Risi 1976).

6 La raffigurazione della morte

Nei film biografici le scene di morte assolvono vari compiti. Non di rado, la morte di un eroe non rappresenta tanto la conclusione di una storia, bensì il passaggio verso l'immortalità. Secondo Bingham, «l'azione narrativa del soggetto sembrerebbe l'atto del morire, perché solo dopo la morte, l'immortalità del grande e il suo impatto sul mondo hanno realmente inizio» (Bingham 2010, p. 41). Non poteva chiaramente essere il caso di Mussolini, vista la sua grandezza di dubbio valore. Comunque sia, diversi film si sono confrontati con questa problematica in vari modi. Lizzani si convinse, dopo aver intervistato ex partigiani coinvolti nella fucilazione del dittatore, che fu in realtà uno di loro a spararegli nel momento in cui il mitra del Colonnello Valerio si inceppò (Lizzani 2007, p. 235). Ciononostante, per ragioni politiche, in merito alla morte di Mussolini, il regista ha preferito aderire scrupolosamente alla versione ufficiale. La scena termina con Mussolini che stramazza al suolo dopo esser stato sparato da Valerio. Dal momento che la preoccupazione di Lizzani era quella di ricordare o informare il pubblico esattamente del perché Mussolini era stato giustiziato, il suo film non finisce lì. La scena della morte è seguita da un fermo immagine che ritrae i cadaveri di altri quindici gerarchi fascisti uccisi successivamente nel corso della stessa giornata a Dongo. Su questa immagine è sovraimposta una dichiarazione che sottolinea la legalità di quella azione, mentre un insieme suggestivo di sonorità che includono musica elettronica, frammenti di notiziario e canti partigiani accompagnano questa visione. Segue la dichiarazione formale del CLNAI che si assume la responsabilità dell'esecuzione e l'elenco degli uomini che firmarono quel documento.

Altri film ripropongono fatti familiari al momento di trattare la morte del dittatore. *Io e Mussolini* finisce con Edda, mediante un'inquadratura a mezzo campo, in una clinica svizzera mentre in primo piano si vedono dei pazienti e una suora seduti, mentre ascoltano la radio. Lei è in piedi, impassibile, mentre Radio Libera Milano trasmette le notizie relative all'uccisione di suo padre e Claretta Petacci. La dichiarazione del CLNAI che compare per iscritto alla fine di *Mussolini ultimo atto* viene anche letta ad alta voce come parte del comunicato (Cooke 2011, p. 9). In *Edda* si ricorre al medesimo espediente, ad eccezione del fatto che la protagonista appare seduta a casa sua, da sola, intenta a giocare al solitario e a fumare. Non appena la notizia viene trasmessa, smette di giocare porta le mani alla testa e mentre la colonna sonora aumenta in crescendo, emette un urlo lungo e silenzioso. La scena è montata con immagini di bambini che giocano fuori in giardino. I momenti conclusivi ritraggono Edda, in piedi, che li guarda davanti alla finestra, finché il più piccolo le grida che è arrivata la primavera. Il suo volto è austero e svanito, ma risoluto. Questa scena è seguita da una voce fuoricampo che legge un testo presente anche sullo schermo con cui si informa lo spettatore dei fatti salienti relativi al processo di transizione verso la pace. Si riportano informazioni sul destino di Edda e di sua madre. La drammatizzazione sul modo in cui la figlia apprende della morte di suo padre risulta efficace in termini narrativi, ma ha anche due effetti: in primo luogo, assegna agli eventi una dimensione privata e, in secondo luogo, proietta Mussolini o meglio la sua famiglia nella fase del dopoguerra.

Claretta offre numerosi riferimenti agli avvenimenti che attendono i protagonisti. Sono comunicati dalla Spaak nella cornice narrativa. Il film termina giorni prima del noto epilogo con una scena in cui Claretta spiega a sua sorella Myriam, afflitta, come lei riesca a trovare forza nei momenti difficili. La sua breve confidenza è inquadrata in primo piano, e inframmezzata da un campo lungo dello scuro dormitorio dove sono detenute, e dall'immagine di un piccolo portafotografie su un tavolo che contiene le fotografie di un giovane Mussolini che suona il violino e di Claretta. Non appena termina di parlare, lo schermo mostra un altro campo lungo della stanza, mentre lo scroscio della pioggia non è che una tetra anticipazione degli eventi che stanno per verificarsi. Lo scopo di questa scelta è quella di mettere Claretta in buona luce, innescando un'opposizione tra la sua umanità e il destino brutale che l'attende.

Questa convenzione fa sì che, mentre l'esecuzione del dittatore può essere riproposta, l'esposizione pubblica del suo cadavere e di quello dei suoi affiliati a Piazzale Loreto a Milano non venga inclusa.[4] La decisione di Lizzani ed altri registi di omettere queste scene non va considerata tanto come un atto di sensibilità, quanto espressione della preoccupazione di evitare una tendenza notata dagli antifascisti nel dopoguerra, per cui la gente era «mossa a compassione da Mussolini a Piazzale Loreto piuttosto che dalle vittime

4 Riguardo al documentario di Damiano Damiani *Piazzale Loreto* (1980), cfr. Crainz 1999, pp. 133-134.

Figura 5. Mussolini (George C. Scott) a Piazzale Loreto, da *Mussolini: The untold story*

della violenza fascista» (Luzzatto 1998, p. 183). Comunque sia, mentre questa scelta può essere motivata da sentimenti antifascisti, l'effetto generato dalla sua omissione è ambiguo. La macabra mostra dei corpi appesi è stata esecrata dai radiocronisti di destra durante gli anni del dopoguerra, ma, come ha osservato Mirco Dondi (1996, pp. 487-499), ha significato il netto distacco della nazione da Mussolini e l'inizio di una nuova stagione politica. L'eccezione alla regola è *Mussolini: The untold story* che ripropone le immagini dei corpi di Mussolini e di Claretta appesi dai piedi. Dopo essere stati issati e fatti oggetto di abusi, vengono mostrati in primo piano nella loro posizione capovolta (Figura 5). Per gli americani, Piazzale Loreto non era evidentemente un tabù, bensì un monito appropriato rispetto a ciò che il destino riserva ai dittatori. Ad ogni modo, questo tremendo spettacolo non rappresenta la scena conclusiva del film. Mentre scorrono i titoli di coda, vengono riproposte scene dell'apogeo di Mussolini. Lo scopo sembrerebbe quello di offrire ai telespettatori un assaggio finale e autoreferenziale degli esterni e delle scene di una produzione dai costi elevati, piuttosto che suscitare sentimenti nostalgici dei giorni gloriosi di un uomo, la cui fine è stata difatti esplorata nei dettagli più truculenti.

7 Conclusioni

Secondo Veyrat-Masson, i trattamenti mediatici delle «storie di grandi uomini» hanno avuto la funzione di «strumenti», in grado di dare opportunità per mettere in luce problemi contemporanei (2010, p. 104). In Francia, Napoleone e Giovanna d'Arco sono stati tirati frequentemente in causa dal dibattito politico. Mussolini non ha lo stesso valore 'strumentale', ma i continui dissidi riguardo alle eredità del fascismo e dell'antifascismo in Italia hanno fatto sì che i film su Mussolini sarebbero stati visti alla luce delle varie tendenze presenti nell'opinione pubblica. In questo articolo, si sono volute evidenziare alcune difficoltà e ambiguità, rivolgendo particolare attenzione alla volontà di mettere in risalto la vita domestica e personale del Duce. Per quanto concerne i film televisivi, l'elemento trainante più significativo è stata la necessità narrativa insita nella natura di questo mezzo di comunicazione di massa, motivo per cui si è dato largo spazio ai personaggi femminili, nonché alla dimensione quotidiana della famiglia di Mussolini.

Questo orientamento aveva lo scopo di bilanciare gli aspetti politici, e offrire un format che fosse, in una certa misura, in linea con le principali forme di intrattenimento televisivo e in grado di favorire l'interesse di un pubblico femminile. Il problema è che questa tendenza ha remato contro le pretese di serietà ed autenticità. I critici hanno osservato che l'impiego di cast prestigiosi ed il ricorso ad esterni molto realistici non hanno

evitato a questi film di cadere nella trappola della banalità, specialmente nella trattazione della dimensione privata. Queste fiction venivano criticate maggiormente per la loro futilità piuttosto che per ragioni politiche. Il *New York Times*, commentando *Io e Mussolini*, ha osservato che «è abbastanza scandaloso conformarsi ai modi di una normale soap opera» (O'Connor 1985a) e ha liquidato *Mussolini: The untold story* come «trama che potrebbe ritrovarsi in *Dynasty*» (O'Connor 1985b), in quanto Lee Grant interpreta Rachele «in un modo che fa pensare a una parodia di film italiano che vede Imogene Coco come protagonista», aggiungendo che, la Claretta impersonata da Virgina Madsen sembra «avere quel tipo di voce bisbigliata alla Marilyn Monroe». Le reazioni in Italia nei confronti di queste produzioni televisive sono state differenti. *Edda* è stata etichettata dal *Corriere della Sera* come storia «che tende fatalmente verso il feuilleton» (Grasso 2005, p. 41). Sebbene le recensioni fossero generalmente positive in riferimento a Steiger, le performance degli altri attori sono state criticate. Secondo il corrispondente americano de *La Repubblica*, Scott sembrava un dittatore poco convincente: «Questo Duce da fotoromanzo non è esattamente un santo, ma non sembra più perfido della bella Alexis di *Dynasty* o dello spietato J. R. di *Dallas*» (Franceschini 1985, p. 16). In generale, se ne dava un «ritratto positivo» di «simpatica canaglia». Hoskins è stato criticato per la sua rigidità e mancanza di espressività. A detta del suo biografo, è stato «l'unico fallimento fino a quel momento in un ruolo principale» (Moline 1988, p. 198).

Il tono di queste critiche, relative ai film dell'epoca, e la ridicolizzazione delle loro pretese di esattezza storica, sollevano degli interrogativi riguardo al valore di qualsiasi rappresentazione filmica di periodi o eventi storici. Mentre alcuni storici riconoscono il contributo che le immagini possono dare alla comprensione del passato (White 1988, pp. 1193-1199; Rosenstone 2006), altri rimangono scettici rispetto al valore e all'accuratezza di ogni trasposizione in forma romanzata. I ritmi, i generi, le convenzioni temporali sia del cinema che della televisione impongono certi limiti e distorsioni. Il bisogno di arrivare a un vasto pubblico ha creato, nel caso dei film su Mussolini, una certa intertestualità con altre forme popolari di intrattenimento notate dai critici; si riscontra lo stesso procedimento tra questi film che presentano rispettivi rimandi, plagiandosi a vicenda. In questo senso, l'opera di Lizzani ha esercitato una grande influenza, poiché il regista è stato il primo a concentrare lo sviluppo narrativo sui personaggi femminili e a rappresentare la famiglia di Mussolini sullo schermo. Inoltre, la rappresentazione del Gran consiglio del fascismo del 1943 in *Io e Mussolini* e in *Edda* deve molto a *Il processo di Verona*, e le scene dell'esecuzione di Mussolini in questi film non fanno altro che riproporre quelle viste in *Mussolini ultimo atto*. In segno di riconoscenza, Lizzani in persona appare in *Edda*, nel ruolo dell'intellettuale antifascista ospite a una serata mondana a casa di Ciano. Gli attori che avevano interpretato Mussolini sono diventati portatori della sua immagine e in un certo qual modo hanno goduto di questa associazione con il personaggio anche in seguito. Dopo *Mussolini ultimo atto*, Steiger si ritrova a confrontarsi con il mito del Duce in *Lion of the desert*, una produzione libica. Al contrario, Hoskins, nonostante le sue personali riserve in merito alla sua interpretazione, sembrò innamorarsi del personaggio. Già nel 1985, dichiarò a un giornalista: «non dimenticare che ha dominato l'Italia per vent'anni e prima di lui il paese era in preda al caos più totale. Ci sono persone che ripensano a lui quasi con affetto» (Moline 1988, p. 196). Otto anni dopo, all'epoca di Tangentopoli, ha avuto modo di confrontarsi proprio con queste persone, affermando nella sua intervista al *Corriere della sera* che «[Mussolini] era una persona fantastica […] l'unico politico onesto che l'Italia abbia mai avuto» (Farkas 1993). Il giornale notava quindi che «il popolare attore di Roger Rabbit e di Capitan Uncino è in testa a quella schiera irriducibile di stranieri nostalgici che ci invidiano il Duce».

In un contesto in cui il fascismo ha ancora una certa validità politica, dichiarazioni di questo tipo possono far suonare campanelli di allarme, ma è opportuno fare due considerazioni. La prima è che nessuna rappresentazione può risultare totalmente ripugnante, indipendentemente dalla malvagità del soggetto, e ogni attore che ha interpretato Mussolini ha cercato di trasmettere quel quid che lo ha, in effetti, reso così affascinante a molti. È proprio questa la ragione, secondo Mazierska (2011, p. 63), per cui i tedeschi temevano che eventuali drammatizzazioni di Hitler avrebbero alimentato possibili nostalgie. La seconda è che le osservazioni di Hoskins erano perlopiù riferite all'uomo piuttosto che alla figura del Duce e pertanto, quantunque biasimevoli, non entravano totalmente in conflitto con la vena smitizzante e normalizzante dei film. Il fatto che Mussolini considerasse l'omissione di molti aspetti della sua vita domestica, personale e quo-

tidiana necessarie al fine di creare e consolidare il proprio carisma, è quantomeno improbabile che quel carisma possa essere riportato in auge o ricreato attraverso la riproposizione di questi elementi. Nella peggiore delle ipotesi, questi aspetti potrebbero suggerire che Mussolini andrebbe giudicato meno come leader politico e magari in base alla sua condotta di marito e di padre, che, sotto tutti i punti di vista, non è stata esemplare. Nell'Italia odierna, il passato fascista non è ancora totalmente sopito, e l'immagine di Mussolini è ancora molto diffusa. È comunque più probabile che tramite la consuetudine e la rievocazione del passato, piuttosto che attraverso qualsiasi forma di censura, che queste sue rappresentazioni cessino un giorno di alimentare accesi dibattiti pubblici.

Bibliografia

Baldassini, Cristina (2008). *L'ombra di Mussolini: l'Italia moderata e la memoria del fascismo (1945-1960)*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Bingham, Dennis (2010). *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Bosworth, Richard; Dogliani, Patrizia (eds) (1999). *Italian Fascism: History, Memory and Representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Buonanno, Milly (2012). *Italian TV drama and beyond: Stories from the soil/stories from the sea*. Bristol: Intellect.

Canby, Vincent (1981). «Lion of the desert, Bedouin vs. Mussolini». *New York Times*, 17 aprile.

Cantrell, Tom; Luckhurst, Mary (eds.) (2010). *Playing for real: Actors on playing real people*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Cicognetti Luisa; Sorlin, Pierre (2010). «History on television: The problem of sources». In: Bell, Erin; Gray, Ann (eds.), *Televising history: Mediating the past in postwar Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 28-41.

Cooke, Philip E. (2011). *The legacy of the Italian Resistance*. New York: Palgrave Macmillan.

Crainz, Guido (1999). «The representation of Fascism and the Resistance in the documentaries of Italian state television». In: Bosworth, Richard J. B.; Dogliani, Patrizia (eds.), *Italian Fascism: History, memory and representation*. Basingstoke: Palgrave, pp. 124-143.

Custen, George F. (1992). *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Diggins, John P. (1972). *Mussolini and Fascism: The view from America*. Princeton: Princeton University Press.

Dondi, Mirco (1996). «Piazzale Loreto». In: Isnenghi, Mario (a cura di), *I luoghi di memoria: simboli e miti dell'Italia unita*. Roma; Bari: Laterza, pp. 487-499.

Ebbrecht, Tobias (2010). «(Re)constructing biographies: German television docudrama and the historical biography». In: Bell, Eri; Gray, Ann (eds.), *Televising history: Mediating the past in postwar Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 207-220.

Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (a cura di) (1981). *L'avventurosa storia del cinema italiano: raccontato dai suoi protagonisti (1960-1969)*. Milano: Feltrinelli.

Farkas, Alessandra (1993). «Bob Hoskins, Benito sullo schermo: 'lui era una persona fantastica'». *Corriere della Sera*, 16 maggio.

Fogu, Claudio (2006). «*Italiani brava gente*: The legacy of Fascist historical culture on Italian politics of memory». In: Lebow, Richard Ned; Kansteiner, Wulf; Fogu, Claudio (eds.), *The politics of memory in postwar Europe*. Durham NC: Duke University Press, pp. 147-176.

Franceschini, Enrico (1985). «Per la tv americana Mussolini è soltanto una simpatica canaglia». *La Repubblica*, 26 novembre.

Gallerano, Nicola (1986). «Critica e crisi del paradigma antifascista». *Problemi del socialismo*, 7, pp. 106-133.

Gentile, Emilio (1998). «Mussolini's charisma». *Modern Italy*, 3 (2), pp. 219-235.

Grasso Aldo (2005). «'Edda', piace la fiction psicostorica». *Corriere della Sera*, 25 maggio.

Gundle, Stephen (1998). «The death (and rebirth) of the hero: Charisma and manufactured charisma in modern Italy». *Modern Italy*, 3 (2), pp. 173-190.

Gundle, Stephen (2010). «Satire and the destruction of the cult of the Duce». In: Cremoncini, Roberta; Gundle, Stephen (eds.), *Against Mussolini: Art and the fall of a dictator*. London: Estorick Collection, pp. 15-35.

Gundle, Stephen (2013a). «Mussolini's appearances in the regions». In: Gundle, Stephen; Duggan, Christopher; Pieri, Giuliana (eds.), *The cult of the Duce: Mussolini and the Italians*. Manchester: Manchester University Press, pp. 110-128.

Gundle, Stephen (2013b). «The aftermath of the Mussolini cult: History, nostalgia and popular culture». In: Gundle, Stephen; Duggan, Christopher; Pieri, Giuliana (eds.), *The cult of the*

Duce: Mussolini and the Italians. Manchester: Manchester University Press, pp. 241-256.
Innocenti, Valentina (a cura di) (2012). *Carlo Lizzani: l'ultimo spettatore*. Roma: Datanews.
Kezich, Tullio; Levantesi, Alessandra (2001). *Dino: De Laurentiis, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli.
La Rovere, Luca (2008), *L'eredità del fascismo: gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo (1943-1948)*. Torino: Bollati Boringhieri.
Lizzani, Carlo (2007). *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*. Torino: Einaudi.
Luzzatto, Sergio (1998). *Il corpo del duce: un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*. Torino: Einaudi.
Mazierska, Ewa (2011). *European cinema and intertextuality: History, memory and politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Moline, Karen (1988). *Bob Hoskins: An unlikely hero*. London: Sphere.
O'Connor, John J. (1985a). «Decline and fall of Mussolini depicted on HBO». *New York Times*, 6 settembre.
O'Connor, John J. (1985b). «George C. Scott as Mussolini on NBC». *New York Times*, 22 novembre.
Passerini, Luisa (1997). «Mussolini». In: Isnenghi, Mario (a cura di), *I luoghi di memoria: personaggi e date dell'Italia unita*. Roma; Bari: Laterza, pp. 165-185.
Petacci, Claretta (2009). *Mussolini segreto: diari 1932-1938*, Milano: Rizzoli.
Roghi, Vanessa (2013). «Mussolini and postwar Italian television». In: Gundle, Stephen; Duggan, Christopher; Pieri, Giuliana (eds.), *The cult of the Duce: Mussolini and the Italians*. Manchester: Manchester University Press, pp. 257-269.
Rosenstone, Robert (2006). *History on film/film on history*. London: Longman.
Sarfatti, Margherita G. (1925). *The life of Benito Mussolini*. London: Thornton Butterworth.
Sheward, David (2008). *Rage and glory: The volatile life and career of George C. Scott*. New York: Applause.
Veyrat-Masson, Isabelle (2010). «Staging historical leaders on French television: The example of Napoleon Bonaparte». In: Bell, Erin; Gray, Ann (eds.), *Televising history: Mediating the past in postwar Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 95-106.
White, Hayden (1988), «Historiography and Historiophoty». *American Historical Review*, 5, pp. 1193-1199.
Zinni, Maurizio (2010). *Fascisti di celluloide*: *la memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*. Venezia: Marsilio.

Materiale audiovisivo

Claretta [film tv] (1984). Diretto da Pasquale Squitieri. Italia: Tans World Film, Rai.
Edda [miniserie tv] (2005). Diretta da Giorgio Capitani. Italia: Rai Fiction, Lux Vide e Rai Trade.
Il giovane Mussolini [miniserie tv] (1993). Diretta da Gianluigi Calderone. Italia; Repubblica Ceca; Germania; Spagna: Microfilm, Progéfi, RAI Radiotelevisione Italiana.
Io e il Duce [film tv] (1985). Diretto da Alberto Negrin. Italia; Francia; Stati Uniti: RaiUno, Antenne 2, Beta Film, Tve, Rsti.
Last days of Mussolini [film] (*Mussolini ultimo anno*, 1974) (2008). Diretto da Carlo Lizzani. Italia: DVD, Eureka Entertainment.
Mussolini: The Untold Story [miniserie tv] (1985). Diretta da Delbert Mann. Stati Uniti: Triangle Productions.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Buon cattolico, buon italiano
Shoah, religione e salvataggio degli ebrei in alcune recenti miniserie

Emiliano Perra (University of Winchester, United Kingdom)

Abstract The Holocaust features prominently in a number of recent Italian television productions, many of which have focused on members of the Catholic clergy and on secular but pious historical figures. This article argues that such cultural products partake of a broader process of constructing a normative, 'consensual', and inherently conservative notion of Italian national identity for the twenty-first century. The chapter will combine two lines of enquiry. Firstly, it will situate these television products in the long-term history of conflicting and often mutually exclusive memory cultures in Italy, each vying for recognition in the public arena throughout the twentieth century. These fractured memory cultures find a common ground in the oft-mentioned myth of the 'good Italian'. In the context of this long history, the article will then explore the challenge to fixed notions of Italian identity represented by the recent wave of immigration to the country, and television's insufficient engagement with these developments. In exploring the place of Holocaust narratives in contemporary Italian television, this article examines the medium's role as public historian and purveyor of far-from-neutral cultural values in a specific moment of the country's history.

Sommario 1. Introduzione. – 2. Televisione della Shoah e religione. – 3. Italianità e cattolicesimo: una critica. – 4. Conclusione

Keywords Televisione. Shoah. Cattolicesimo.

1 Introduzione

La storia è un tema ricorrente nelle produzioni televisive del nuovo secolo, in Europa come negli USA. Questo è vero anche per l'Italia, paese in cui non meno di 112 fiction storiche sono state prodotte e trasmesse in prima serata tra il 2000 e il 2011 (Buonanno 2012, p. 201). Come notato recentemente da Milly Buonanno, molte di queste fiction storiche sono da un lato incentrate sulla biografia di figure religiose, e dall'altro ambientate nel ventesimo secolo, con un particolare interesse per gli anni cruciali della seconda guerra mondiale (p. 176, p. 210). Questo saggio unisce queste due tendenze per esplorare un aspetto specifico ma anche frequente di questi prodotti culturali: il legame spesso esplicito tra religione e salvataggio degli ebrei.

L'ascesa della Shoah al centro della memoria pubblica sia a livello nazionale che sovranazionale è un fenomeno ampiamente studiato.[1] L'Italia non fa eccezione (Gordon 2012). La traiettoria seguita dalla cultura della Shoah non è sempre stata lineare, e diversi periodi hanno visto diversi temi predominare. Per esempio, mentre gli anni Sessanta erano segnati in molti paesi da uno spiccato interesse per i carnefici del genocidio (in parte sulla scia di eventi come il processo Eichmann e il processo Auschwitz, tenuti a Gerusalemme e Francoforte), gli anni Settanta e Ottanta segnarono la cosiddetta «era del testimone» (Wieviorka 1998) e gli anni Novanta hanno visto l'ascesa della figura del «salvatore» di ebrei al centro della memoria della Shoah. Un filone quest'ultimo che sembra ancora resistere a tutt'oggi (Rosenfeld 1997, p. 147).

La televisione ha svolto un ruolo importante in tutti questi sviluppi. Lo studio del contributo fornito da questo specifico mezzo di comunicazione allo sviluppo della memoria della Shoah ha preso piede solo in anni recenti, e ci sono ancora molte aree da esplorare, specialmente in una prospettiva comparativa.[2]

Seppur in maniera tutt'altro che esaustiva, al-

1 Sulla dimensione sovranazionale della memoria della Shoah, si veda almeno Levy, Sznaider 2006; Stokholm Banke 2010, pp. 163-174; Judt 2005, pp. 801-833; Diner 2003, pp. 36-44. La letteratura sulle culture nazionali della Shoah è vasta; si veda almeno Novick 1999; Herf 1997; Wolf 2004; Zertal 2005.

2 Vi sono comunque alcuni lavori importanti di cui tenere conto, tra cui Shandler 1999; Kansteiner 2006; Meyers, Zandberg, Neiger 2009, pp. 456-480; Petersen 2001, pp. 255-272; Maeck 2009b, pp. 97-113; 2011, pp. 317-348.

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-3 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

cune caratteristiche della televisione italiana sulla Shoah sono state analizzate. Ciò che emerge da questi lavori è che la televisione italiana sulla Shoah è forse più sull'Italia e il concetto di 'italianità' che sulla Shoah, e più sul presente che sul passato.[3] Non c'è nulla di particolarmente sorprendente in ciò. Dopo tutto la «capacità [della televisione] di dare forma, all'interno delle storie ambientate nel passato che trasmette, a priorità e preoccupazioni presenti» (Edgerton 2001, p. 3) è proprio una delle ragioni che rende interessante lo studio dei modi in cui essa rappresenta il passato. In altre parole, dato che la televisione presenta tra i suoi «imperativi grammaticali» una «inflessibile alleanza con il tempo presente», è un mezzo particolarmente appropriato per la costruzione di «passati fruibili».[4] In altre parole, se si parla di storia in televisione, il 'presentismo' non è un difetto accidentale ma un tratto caratteristico del mezzo.

2 Televisione della Shoah e religione

Riconoscere che la relazione intrattenuta dalla televisione con la storia è largamente influenzata da fattori presenti costituisce uno dei pilastri su cui poggia questo saggio sui 'salvatori di ebrei' in televisione. Mentre l'ascesa di questa figura al centro della televisione sulla Shoah è un fenomeno generalizzato, i modi in cui queste storie sono declinate cambia a seconda del contesto. È perciò utile chiedersi chi sono i 'salvatori' in queste recenti fiction italiane? Quali sono le loro motivazioni? Qual è il posto riservato al salvataggio degli ebrei nelle fiction loro dedicate?

Queste non sono domande oziose: le fiction storiche italiane sono in larga parte incentrate su atti di eroismo e talvolta persino martirio compiuti da italiani o da figure molto vicine all'Italia, come ad esempio Giovanni Paolo II. Contrariamente alla crescente visibilità (e spesso mediocrità) delle figure al centro delle recenti produzioni televisive in Italia come altrove, per esempio nei reality show, le persone e le storie raccontate nelle fiction discusse in questo intervento sono almeno in qualche misura straordinarie.[5] In altre parole, i protagonisti di queste storie sono delle figure modello, degli esempi morali. Questa caratteristica spiega il tono didattico e talvolta pedante di queste fiction, sovente costruite con l'assenza di sfumature e le divisioni nette tra bene e male tipiche del genere agiografico. Anche in questo caso, la natura di molti di questi prodotti è parte della loro identità sociale e della loro funzione culturale nel contesto italiano.

Il riferimento all'agiografia non è casuale. Come notato da Buonanno, non meno di quarantaquattro fiction storiche prodotte tra il 1989 e il 2009 sono biografie televisive di figure religiose quali santi, papi o altri membri del clero, o figure bibliche. Mentre l'attenzione ai temi religiosi è tutt'altro che una prerogativa della televisione italiana, la pura e semplice mole quantitativa così come la loro ampiezza tematica rendono il caso italiano particolarmente significativo (Buonanno 2012, pp. 179-188). È inoltre importante notare come la maggior parte di queste fiction siano andate in onda su Rai Uno, il canale più chiaramente vicino al mondo cattolico, oltre che l'ammiraglia del servizio pubblico. È chiaro che alcune di queste fiction storiche a sfondo religioso non sono rilevanti nel contesto di queste pagine, ma molte altre lo sono – e non tutte sono incentrate su membri del clero.

Il prototipo per le storie di salvataggio degli ebrei nelle fiction italiane è rappresentato da una miniserie che precede il diluvio di fiction in qualche modo legate alla Shoah che ha caratterizzato la televisione italiana a partire agli anni Novanta. *Storia d'amore e d'amicizia* (Franco Rossi, Rete 1, 1982) è la storia dell'amicizia tra l'ebreo Davide e l'antifascista Cesare nella Roma degli anni Trenta, e del loro amore per l'ebrea Rina, che trova una prima risoluzione nel matrimonio tra Rina e Davide. Durante l'occupazione nazista della capitale, i due ebrei trovano rifugio in un monastero, dove sono accolti da un priore che osserva come i due siano stati mandati in quel luogo cristiano dal loro «Padre comune». Nel monastero Davide e Rina incontrano due disertori austriaci (e presumibilmente cattolici) che Davide prontamente definisce «proprio come noi [italiani]» nel loro rifiuto della guerra. In questa breve vignetta riconosciamo molti dei tratti caratteristici delle storie di salvataggio offerte dalle televisione italiana. Le vittime ebree ricevono aiuto nel nome di uno spirito cristiano (cattolico) semplice ed evangelico, in un contesto segnato da una società unita nel rifiuto dell'insensatezza della guerra. L'opera di salvataggio svolta da istituti cattolici (sui quali ritornerò a breve) è,

3 Luconi 2010, pp. 175-185; Perra 2010a; 2010b, pp. 434-445; 2013, pp. 24-45.

4 Edgerton 2001. Per la nozione di «passato fruibile» si veda Moeller 2001; Edgerton 2005, p. 368.

5 Buonanno 2012, p. 174. L'attenzione per le persone comuni nel panorama mediatico contemporaneo è definito in termini di una «svolta demotica» in un'importante analisi di Turner 2004, p. 83.

secondo questa narrazione, in linea con il sentire degli italiani.

Il primo gruppo di fiction che intendo discutere riguardano italiani non membri del clero ma i cui atti di solidarietà nei confronti degli ebrei derivano direttamente dalla loro fede cattolica. È questo il caso di figure tragiche come Salvo D'Acquisto e Giovanni Palatucci, protagonisti delle fiction *Salvo D'Acquisto* (Alberto Sironi, Rai Uno, 2003) e *Senza confini* (Fabrizio Costa, Rai Uno, 2001). Salvo D'Acquisto era già stato oggetto di un film tv negli anni Settanta, e la miniserie del 2003 riporta sullo schermo la storia del giovane carabiniere il quale nel settembre 1943 sacrificò se stesso per salvare la vita di ventidue civili. Per questo atto, D'Acquisto ha ricevuto la Medaglia d'oro al valore militare da parte dello Stato italiano, e il titolo di Servo di Dio (il primo passo verso la beatificazione) da parte della Chiesa cattolica nel 1983, mentre in anni più recenti l'allora Presidente della Conferenza episcopale italiana Camillo Ruini lo ha definito un «martire della carità» (Ruini 2005).

La miniserie, «liberamente ispirata» agli eventi storici, mette in evidenza la centralità della Shoah nella memoria pubblica. In una scena ambientata nella campagna romana di Torrimpietra, D'Acquisto si unisce alla sua amata Lucia e al parroco locale nel fornire cibo e conforto a un gruppo di ebrei in fuga dai tedeschi.[6] Discuterò a breve questo dettaglio apparentemente marginale nella storia del «martire della carità» D'Acquisto.

Senza confini è la storia di Giovanni Palatucci, capo della polizia italiana di Fiume (l'attuale Rijeka), il quale secondo alcune stime ottimistiche salvò circa 5.000 ebrei ma fu infine arrestato con l'accusa di «intelligenza col nemico» e deportato a Dachau, dove morì (Bettina 2009, p. 18; Zuccotti 1996, pp. 218-219; Marcus 2007, pp. 137-139). Palatucci ha ricevuto il riconoscimento di «Giusto tra le nazioni» da parte di Yad Vashem. Inoltre, proprio come D'Acquisto, la prospettiva della canonizzazione potrebbe non essere troppo in là nel futuro. Secondo alcune versioni, Palatucci arrestò e 'deportò' migliaia di ebrei verso il campo di Campagna nella sua natia Campania, un territorio sotto la giurisdizione ecclesiastica di suo zio Monsignor Giuseppe Maria Palatucci, il quale a sua volta si peritò di prendersi cura di queste migliaia di ebrei sotto la supervisione discreta e benevolente di Pio XII (Zuccotti 2004, p. 261). La realtà dietro questo mito è probabilmente meno straordinaria, e molta ricerca storica deve ancora essere seriamente fatta intorno alla vicenda.[7]

Ciò che è importante qui non è tanto il Palatucci storico quanto la sua rappresentazione. Il Palatucci di *Senza confini* è un campione dell'universalismo cattolico. Due scene della miniserie esemplificano bene questo tema. Nella prima, quando Palatucci nota che il suo nuovo appartamento a Fiume si affaccia sulla sinagoga e la padrona di casa gli offre un'altra stanza con una diversa visuale, il questore alza lo sguardo, trae conforto dalla presenza di un crocifisso nella stanza, e risponde che la stanza va benissimo. Il secondo episodio è verso la fine della miniserie, quando Palatucci apostrofa l'SS Odilo Globocnik, responsabile per il suo arresto, con le parole «sei senza Dio». Il simbolismo è abbastanza chiaro. Palatucci e Globocnik sono l'uno l'opposto dell'altro: uno è senza Dio mentre l'altro è guidato da Dio nelle sue azioni. È proprio grazie alla sua fede che Palatucci accetta le altre religioni e mostra compassione per la sorte degli ebrei. Palatucci salva gli ebrei perché è cattolico.

C'è una ragione specifica per cui Palatucci e D'Acquisto hanno acquisito uno status così iconico nella cultura dell'Italia contemporanea, e queste miniserie sono al tempo stesso parte di questo processo e un loro riconoscimento. La 'bontà' dei protagonisti, simboleggiata dall'aiuto fornito agli ebrei, è conseguenza diretta della loro fede cattolica: il fatto che le loro 'buone' azioni conducano alla loro morte li rende dei martiri laici, e il loro sacrificio attribuisce chiare connotazioni cristologiche alla loro figura.[8] Palatucci e D'Acquisto sono esempi particolarmente significativi proprio a causa del loro destino tragico. Un altro aspetto degno di nota riguardo la miniserie su D'Acquisto è il fatto che l'aiuto prestato agli ebrei nascosti è assolutamente secondario ma è aggiunto nella miniserie per meglio definire il valore morale del protagonista per il pubblico degli anni Duemila, un'epoca consapevole della Shoah.

La compassione per la sorte degli ebrei perseguitati svolge una simile funzione in altre due miniserie biografiche incentrate su due figure

6 Sul mito di Salvo D'Acquisto, si veda Portelli 2012, pp. 211-223.

7 Per una valutazione più bilanciata della figura di Palatucci, si veda Coslovich 2008.

8 La costruzione del mito di D'Acquisto come moderna *imitatio Christi* è discussa in Portelli 2012, p. 220. L'importanza del cattolicesimo di Palatucci per la costruzione del suo mito è discussa da Marco Coslovich intervistato in Cassin 2010.

laiche ma al tempo stesso profondamente religiose, entrambe ben note al pubblico ma per ragioni del tutto indipendenti dalla loro risposta alla persecuzione degli ebrei: Alcide De Gasperi e Gino Bartali. *De Gasperi – L'uomo della speranza* (Liliana Cavani, Rai Uno, 2005) ricostruisce per sommi capi la vita dello statista trentino, dalla giovinezza da studente a Vienna al suo ritiro dalla politica attiva e successiva morte negli anni Cinquanta. La miniserie soffre di tutte le debolezze del genere agiografico. Per esempio, secondo la miniserie il discorso di De Gasperi di fronte all'Assemblea generale della Conferenza di Parigi, introdotto dal noto incipit «[p]rendendo la parola in questo consesso mondiale sento che tutto tranne la vostra personale cortesia, è contro di me» (De Gasperi 1990, p. 357), suscita una reazione talmente positiva che il Presidente del Consiglio italiano riceve le congratulazioni del Segretario di Stato americano James Byrnes che non esita ad ammettere che con il suo discorso De Gasperi ha impartito all'intero consesso nientemeno che una «lezione in democrazia». Naturalmente, niente del genere è realmente accaduto.[9] Più o meno sulla stessa linea è il fatto che De Gasperi viene presentato come l'unico tra i protagonisti della vita politica italiana ad essere sinceramente animato dall'amore di democrazia, mentre il leader socialista Pietro Nenni viene manipolato e spinto ad abbandonare il governo da un Palmiro Togliatti il quale, secondo il De Gasperi della miniserie, è un esempio di doppiezza: inaffidabile e con la mente proiettata verso Mosca, sempre pronto ad agitare lo spettro di scioperi e cortei per «ottenere in piazza quello che non riesce a ottenere in Parlamento»; in verità Togliatti stesso era molto diffidente rispetto alle proteste di massa e più a suo agio nella politica combattuta in Parlamento e al seggio elettorale (Ginsborg 1990, p. 114). Tra le altre banalizzazioni, la miniserie mostra il futuro leader democristiano disgustato nel 1938 dalle leggi razziali e augurarsi che il papa si pronunci contro di esse; il giorno dopo entra persino in una sartoria gestita da un ebreo per esprimere in maniera concreta la propria solidarietà (Cavani 2005). Mentre da un lato la miniserie aggiunge questi episodi frutto di invenzione, dall'altro non rende conto della speranza espressa da De Gasperi stesso su *L'illustrazione vaticana* sotto lo pseudonimo di Spectator che «il razzismo italiano si attui in provvedimenti concreti di difesa e valorizzazione della nazione» (Piccoli, Vadagnini 2004, p. 36; Cuomo 2005, pp. 24-25; Luconi 2010, p. 180).

La miniserie *Gino Bartali – L'intramontabile* (Alberto Negrin, Rai Uno, 2006) non si discosta dal mito che circonda il suo protagonista, inclusa la sproporzionata importanza assegnata alla vittoria nel *Tour de France* del 1948, che secondo la leggenda salvò l'Italia dalla guerra civile dopo l'attentato a Palmiro Togliatti. Ci sono molte ragioni per cui il mito di Gino Bartali è così radicato, e il fatto che fosse uno dei più straordinari ciclisti del secolo scorso è solo la più ovvia. Il personaggio Bartali era ugualmente importante: vincente ma umile, schietto ma mai eccessivo o fonte di controversie; tramite il ciclismo Bartali assurse al rango di celebrità ma non perse mai il contatto con le proprie umili origini; profondamente religioso, il ciclista toscano non fu mai fascista ma al tempo stesso manifestò sempre un chiaro anticomunismo. Prima della guerra, la Chiesa cattolica lo promosse come un modello di fervore cristiano; il regime lo presentò come il campione dell'Italia fascista capace di conquistare la Francia dopo la sua prima vittoria al *Tour* del 1938; nel dopoguerra, la DC lo elogiò come l'alter ego pio del controverso rivale comunista Fausto Coppi, la cui relazione con una donna sposata fu esplicitamente stigmatizzata da Pio XII nel 1953 (Foot 2011, pp. 125-127). La miniserie è in linea con le altre discusse in questo saggio. Bartali è un modello di italianità; come dice il radiocronista commentando il suo trionfo del 1948, è «un grande italiano di cui tutti noi dovremmo andare fieri». Proprio come nelle altre miniserie discusse, che presentano italiani modello i cui valori caritatevoli sono esemplificati dalla loro disponibilità ad aiutare ebrei grazie al loro profondo cattolicesimo, anche Gino Bartali mette in risalto la partecipazione del protagonista a un network di assistenza a degli ebrei nascosti; il ruolo di Bartali consisteva nel trasportare (ovviamente in bicicletta) falsi documenti 'ariani' da Assisi a Firenze sotto la guida dell'arcivescovo Cardinal Della Costa (McConnon 2012).

Se il legame tra religiosità cattolica e salvataggio degli ebrei dalla Shoah è stabilito così chiaramente nelle fiction incentrate su figure laiche, esso è ancora più evidente nelle miniserie dedicate a membri del clero, e in particolare papi. Le prossime pagine discutono in ordine cronologico inverso le biografie televisive di tre di loro, a partire dai riferimenti alla Shoah disseminati in *Giovanni Paolo II* (John Kent Harrison,

9 Al discorso di De Gasperi fece seguito una breve dichiarazione del delegato jugoslavo e una discussione sui criteri di rotazione della presidenza; si veda *Eleventh plenary meeting, August 10, 1946, 4 P.M.* (1970, p. 184).

Rai Uno, 2005) e *Papa Giovanni - Ioannes XXIII* (Giorgio Capitani, Rai Uno, 2002), per poi passare a una discussione più dettagliata di *Sotto il cielo di Roma* (Christian Duguay, Rai Uno, 2010), incentrata interamente sulla figura di Pio XII durante l'occupazione nazista della capitale.

Le fiction su Giovanni Paolo II e Giovanni XXIII hanno in comune tra loro il fatto che la Shoah non occupa molto spazio in termini quantitativi ma svolge in entrambi i casi un'importante funzione narrativa. *Giovanni Paolo II* rende conto del rapporto intenso e duraturo che Karol Wojtyła ha intrattenuto per tutta la vita con il mondo ebraico, dall'adolescenza in Polonia sino agli ultimi giorni del suo papato.[10] La fiction mette in risalto come uno dei migliori amici del giovane Wojtyła fosse un ebreo di nome Roman – un legame quello tra i due talmente solido che Roman fu la prima persona in assoluto ad essere invitata a visitare in forma privata il neo eletto pontefice. All'altro estremo della narrazione, l'ultimo episodio significativo raccontato dalla fiction prima dell'agonia e morte del papa è la ricostruzione del suo viaggio in Israele del 2000, comprese le iconiche immagini della visita al Muro del pianto, mostrate mentre una voce fuori campo chiede perdono per la colpe cristiane nei confronti del popolo ebraico. Messi insieme, questi due episodi forniscono quasi la cornice al cui interno si sviluppa la biografia di Giovanni Paolo II, mettendo così in estremo risalto l'importanza della Shoah nella sua formazione umana e religiosa.

Il ruolo svolto dalla Shoah in *Papa Giovanni* è ugualmente formativo. È noto che prima del suo papato Angelo Giuseppe Roncalli si trovò nel posto giusto per aiutare alcuni ebrei in qualità di Nunzio apostolico a Istanbul; durante la guerra, la Turchia divenne un luogo di rifugio per ebrei in fuga dall'Europa sotto l'occupazione nazista, e il futuro papa non perse occasione di dare il suo contributo (Shaw 2002, pp. 246-259; Hoffmann 1989, pp. 74-99). *Papa Giovanni* mostra in una scena un convoglio di profughi ebrei in fuga verso la Palestina fermato dai nazisti, e Roncalli intercedere per garantire loro il necessario salvacondotto. Una passeggera del treno gli dona una collana con lo Scudo di Davide, spiegando che «è lo stemma di noi ebrei, ma era ebreo anche Gesù», anticipando così la visione di dialogo interreligioso che diventerà in seguito il principale lascito del papato di Giovanni XXIII.

Mentre la Shoah è un elemento importante ma non primario delle fiction su Giovanni Paolo II e Giovanni XXIII, è viceversa assolutamente centrale in *Sotto il cielo di Roma*, la miniserie che affronta a modo suo il tema spinoso del comportamento di Pio XII durante la Shoah. Prodotta dalla *Lux Vide* di Luca Bernabei, diretta da Christian Duguay e facente sfoggio di un cast internazionale guidato da John Cromwell nel ruolo di Pio XII, *Sotto il cielo di Roma* ricostruisce dal punto di vista di alcuni ebrei (molti dei quali trovarono rifugio in istituti ecclesiastici) i frenetici mesi intercorsi tra il bombardamento di San Lorenzo del luglio 1943 e la liberazione della città nel giugno 1944.[11] Però, il fulcro della fiction è chiaramente il Pontefice, che si trova al centro di ogni sviluppo narrativo. Nella miniserie è Pio XII che impartisce l'ordine diretto di offrire ospitalità agli ebrei in fuga, così come è lui a gestire direttamente i negoziati con le autorità tedesche, e che decide eroicamente e in piena coscienza di restare a Roma, nonostante l'esistenza di un piano nazista per rapirlo – circostanza questa efficace sul piano narrativo ma dubbia dal punto di vista storico.

Fedele al formato agiografico, la miniserie si astiene dal rendere conto dell'ambiguità e complessità della vicenda storica. Per esempio, non vi è nessuna menzione dell'influenza esercitata dai secoli di pregiudizio antiebraico nel dare forma alla risposta del Vaticano di fronte alla persecuzione nazista e fascista. Per questo motivo, non vi è nessuna menzione della lettera inviata nell'agosto 1943 da padre Tacchi Venturi al Segretario di Stato vaticano Cardinale Luigi Maglione, in cui quest'ultimo viene informato che il suo desiderio di preservare gli aspetti delle leggi razziali in linea con i «principii e la tradizione della Chiesa cattolica» era stato reso noto al neo nominato governo Badoglio.[12] Allo stesso modo, la ricostruzione fatta dalla fiction della stesura dell'Enciclica *Mit Brennender Sorge* del 1937, notoriamente critica nei confronti del Terzo Reich, segue pedissequamente quella fatta in parte della storiografia cattolica. Secondo questa interpretazione, l'allora Segretario di Stato Eugenio Pacelli non solo condusse i lavori ma aggiunse di suo pugno, e con il supporto di Pio XI, i passaggi più audaci (Tornielli 2008,

10 Per una breve analisi dei punti chiave di questo rapporto, si veda Dalin 2008, pp. 15-34.

11 Come giustamente nota Buonanno, la fondazione della *Lux Vide* nel 1992 è il principale fattore nella crescita di fiction a sfondo religioso nella televisione italiana (Buonanno 2012, p. 184).

12 «Le père Tacchi Venturi au cardinal Maglione» (1975, p. 459).

pp. 217-219). Però, come nota Emma Fattorini, il testo finale dell'Enciclica è molto diverso dalla stesura composta da Pacelli e Faulhaber, e reca la chiara impronta di Pio XI e del ripensamento del rapporto con l'ebraismo che caratterizzò l'ultima fase del suo pontificato (Fattorini 2007, pp. 127-129). Prova della differenza di stile e priorità tra Achille Ratti (Pio XI) e il suo successore Pacelli è un altro episodio ignorato dalla miniserie. Subito dopo la sua elezione a papa nel marzo 1939, Pio XII decise di archiviare senza pubblicarla la *Humani Generis Unitas*, una nuova Enciclica ancora più severamente critica nei confronti del nazismo commissionata da Pio XI poco prima di morire (Passelecq, Suchecky 1995; Coppa 2005, p. 271). Inoltre, gli spettatori della miniserie ricevono ben poche informazioni riguardo le priorità e scelte strategiche della Santa Sede nei caotici anni della guerra; ad esempio, nulla viene detto riguardo l'assoluto interesse vaticano ad apparire neutrale durante il conflitto in modo da potersi ricavare un ruolo di arbitro nei negoziati che, secondo il Vaticano, avrebbero sicuramente seguito la guerra. In quest'ottica, una delle priorità per il Vaticano consisteva nel preservare una Germania forte e capace di arginare l'espansione sovietica, percepita dal Vaticano come il vero nemico mortale della cristianità.[13]

Il risultato di questa rappresentazione così semplicistica della storia è che Pacelli viene presentato come una figura umile in presenza di Dio, un'immagine resa esplicita sin dalla primissima scena mostrante Pio XII assorto in preghiera ai piedi di un crocifisso reso imponente dall'angolo di ripresa. Al tempo stesso, la miniserie presenta Pacelli come una figura che svetta autorevolmente su qualunque altro umano, lasciando quindi gli spettatori con l'impressione che le decisioni prese da una tale figura fossero, seppur difficili, sicuramente impeccabili. Il messaggio è reso ancora più esplicito in una scena chiave in cui Pio XII e i suoi collaboratori guardano un filmato di propaganda nazista. Ad un certo punto della proiezione, durante un discorso di Hitler, il Pontefice si alza e si avvicina allo schermo, quasi volesse confrontarsi direttamente con l'effige del dittatore nazista. In quel preciso momento il proiettore si inceppa 'bruciando' un fotogramma raffigurante un primo piano di Hitler, la cui faccia si deforma in un ghigno quasi satanico. In questa scena, la fiction fa suo il punto di vista cattolico sul rapporto tra cattolicesimo e nazismo incentrato sulla dicotomia tra bene e male assoluti. Una volta stabilito in termini ontologici così netti il divario tra nazismo e cattolicesimo, l'attività di soccorso nei confronti degli ebrei segue quasi di conseguenza.

3 Italianità e cattolicesimo: una critica

Nel suo recente lavoro sulle fiction televisive italiane, Buonanno sostiene di essere solo marginalmente interessata alla questione della «maggiore o minore fedeltà» alla realtà storica di queste fiction storiche (Buonanno 2012, p. 176). È una posizione più che accettabile; tuttavia, dato che Buonanno stessa riconosce il ruolo di storico popolare svolto da queste fiction, e il deciso interesse delle fiction storiche contemporanee per gli anni cruciali della seconda guerra mondiale e della Shoah, è utile chiedersi il perché di questo interesse e perché questi eventi sono quasi immancabilmente presentati in maniera così selettiva e distorta. In altre parole, se queste miniserie parlano del presente, cosa ci dicono sull'Italia di oggi? (Buonanno 2012, pp. 201-213).

Il pantheon di italiani modello presentati per il piccolo schermo preso nel suo insieme sembra costituire un progetto culturale teso alla costruzione di una 'memoria comune'. Le figure storiche elogiate nelle fiction discusse in questo saggio, insieme ad altre non primariamente collegate a temi religiosi, quali ad esempio *Perlasca: Un eroe italiano* (Alberto Negrin, Rai Uno, 2002), *La fuga degli innocenti* (Leone Pompucci, Rai Uno, 2004), o *18000 giorni fa* (Gabriella Gabrielli, Rai Uno, 1993) attingono alla ben nota vulgata legata alla supposta bontà degli italiani.[14] Possono quindi essere viste fianco a fianco a una quantità di altre fiction trasmesse dalla Rai nel nuovo secolo e ambientate nello stesso periodo storico in cui la tenuta del paese fu messa a dura prova. Molte di queste fiction sono molto 'liberamente ispirate' a eventi storici o pure e semplici opere di finzione; inoltre, diverse tra esse invitano gli spettatori a immedesimarsi con il punto di vista dei fascisti o dei tedeschi. Questo approccio è un prodotto di una serie di dibattiti politici e storici che hanno dominato la scena sin dagli anni Ottanta, in cui settori importanti della destra hanno ripetutamente cercato di spo-

13 Questa è la tesi convincente proposta da Phayer 2000. Si veda inoltre Miccoli 2000, pp. 202-228 e Moro 2002, pp. 110-113.

14 Per una recente discussione di questo mito, si veda Gordon 2012, pp. 148-156.

destare la Resistenza dal centro della memoria pubblica presentando fascismo e antifascismo, in particolare comunismo, come storicamente e moralmente equivalenti.

Questo conflitto sulla memoria pubblica è entrato in una nuova fase nel ventunesimo secolo, dominato nel suo primo decennio dai governi Berlusconi. Considerata la diretta influenza esercitata dal contesto politico sui palinsesti Rai, queste fiction possono essere viste come il prodotto di un'egemonia di centro-destra sulle rappresentazioni del passato offerte dalla televisione.[15] Un esempio ben noto di questa svolta è rappresentato dalla miniserie discussa dal contributo di Susanne Knittel *Il cuore nel pozzo* (Alberto Negrin, Rai Uno, 2005); la fiction evita accuratamente di fare i conti con la complessità della vicenda storica, optando invece per un approccio manicheo che «parteggia spudoratamente con la causa etnica italiana» (Purvis, Atkinson 2009, p. 344), che nel contesto dell'Istria del tempo significa identificarsi almeno in parte con la causa fascista.[16] L'identificazione con il punto di vista fascista caratterizza anche *La guerra è finita* (Lodovico Gasparini, Rai Uno, 2002), una specie di *Jules et Jim* ambientato nell'Italia occupata. I due amici e rivali in amore Claudio ed Ettore vanno per separate strade quando il primo si arruola nella X Mas mentre il secondo si unisce ai partigiani. La fiction è un melodramma revisionista che prende le parti di Claudio, rappresentato come l'unico capace di rimanere fedele ai propri ideali. Gli altri, invece, sono rappresentati come consumati dall'odio e per giunta degli opportunisti che si uniscono al più forte (cioè, non dimentichiamolo, gli Alleati).[17]

Persino più notevole è il caso di *Al di là delle frontiere* (Maurizio Zaccaro, Rai Uno, 2004), una miniserie tratta dal memoriale di Angela Ghignino/Nini Wiedemann, ex partigiana nonché amante (e futura moglie) dell'ufficiale della Wehrmacht Hans Wiedemann. La storia è chiaramente straordinaria e potenzialmente imbarazzante, e non c'è da sorprendersi se sia diventata di dominio pubblico solo relativamente di recente (Wiedemann 1998). La miniserie adotta il luogo comune della storia d'amore tra persone formalmente nemiche a simboleggiare riconciliazione ideologica e nazionale. È un approccio consolidato, che ritroviamo anche in altre fiction storiche quali la già citata *Il cuore nel pozzo*, così come in *Edda Ciano e il comunista* (Graziano Diana, Rai Uno, 2011). Naturalmente, questo luogo comune non lo si trova solo nelle produzioni italiane. Per esempio, le miniserie tedesche *Dresden* (Roland Suso Richter, Zdf, 2006) e *Die Flucht* (Kai Wessel, Ard/Arte, 2007), prodotte entrambe dalla *teamWorx* poggiano entrambe sulla storia d'amore tra donne tedesche e stranieri quali un pilota inglese e un lavoratore forzato francese (Bergfelder 2010, pp. 123-142; Crew 2007, pp. 117-132; Wilms 2010, pp. 136-156). Nel contesto della Germania di inizio secolo, la storia di queste donne che contrastano col loro amore gli ordini del regime nazista proietta un'immagine dei tedeschi di oggi come un popolo di europei amanti della pace.

Al di là delle frontiere, tuttavia, è diversa in un aspetto fondamentale: la focalizzazione è quella di Hans e gli spettatori sono invitati a seguire l'azione attraverso i suoi occhi, o alternativamente quelli di Angela. L'influenza dello spirito revisionista è qui particolarmente palpabile, e gli italiani sono rappresentati come potenziali membri della Resistenza e perciò inaffidabili. L'identificazione con la prospettiva tedesca è tale che persino la colonna sonora è nientemeno che una versione per violino del tema dell'inno tedesco.

Questo approccio così disinvolto alla storia produce un effetto importante. Abbiamo già visto come le fiction sulla Shoah in Italia esaltino al di là del merito o inventino di sana pianta atti di opposizione o soccorso con poco o senza fondamento storico. Questo è dovuto al ruolo assolutamente centrale della Shoah nella memoria pubblica della guerra in Italia come in molti altri paesi. Dato che non c'è modo di sottoporre la collaborazione alla persecuzione degli ebrei allo stesso trattamento riservato alla Resistenza, le fiction che condividono il discorso egemone del ventunesimo secolo tendente a fare un tutt'uno delle differenze tra fascisti e antifascisti possono solo esaltare o inventare atti di opposizione provenienti da destra. Figure storiche che risultano esonerate da ogni complicità nelle persecuzioni nelle fiction televisive includono la famiglia reale in *Maria José – L'ultima regina* (Carlo Lizzani, Rai Uno, 2002), che si premura di informarci che il re Vittorio Emanuele III si oppose alle leggi razziali del 1938 (anche se le firmò), e persino leader fascisti come il genero di Mussolini nonché ex Ministro degli esteri Galeazzo Ciano, il quale vie-

15 Per maggiori informazioni sul controllo politico esercitato dal governo Berlusconi sulla Rai, si veda Hibberd 2008, pp. 114-116.

16 Sulle foibe, si veda Pirjevec 2009.

17 La mia interpretazione della miniserie è chiaramente differente rispetto a quella di Buonanno 2012, p. 223.

ne rappresentato in *Edda* (Giorgio Capitani, Rai Uno, 2005) come un improbabile eroe ed esempio morale che rifiuta le leggi razziali (mentre in realtà diede il suo pieno supporto al Duce all'indomani della loro approvazione) (Moseley 2005, p. 280). Un esempio particolarmente indicativo di questa tendenza assolutoria è offerto da *Sanguepazzo* (Marco Tullio Giordana, Rai Uno, 2010). La miniserie è una versione romanticizzata della storia di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, coppia di stelle del cinema fascista convinti sostenitori della Repubblica Sociale Italiana al punto da unirsi alla X Mas in funzione anti-partigiana. In questo ruolo, i due parteciparono con tutta probabilità alla tortura di prigionieri antifascisti, e per questa ragione furono giustiziati poco dopo la Liberazione. Anche *Sanguepazzo* è clemente con i suoi protagonisti, aggiungendo una scena in cui Valenti solidarizza con il portiere ebreo dell'albergo in cui vive; episodio questo che non mi risulta trovare riscontro storico.[18]

Questa mole di prodotti culturali propone senza dubbio una riconciliazione della memoria storica italiana, notoriamente divisa in più punti (Foot 2009). Come giustamente notato da Buonanno, sono parte di una politica della memoria strettamente legata a un progetto teso a formare (o rafforzare) una certa identità nazionale. La stessa Buonanno inoltre riconosce che questa politica della memoria si fonda sulla rappresentazione degli italiani come intrinsecamente «buoni» e, come mostrato dalle fiction discusse in queste pagine, sul fatto che questa «bontà» degli italiani è diretta conseguenza della loro «intrinseca religiosità» (chiaramente cattolica) (Buonanno 2012, pp. 222-223).

4 Conclusione

Il progetto culturale delle fiction discusse in questo saggio è in realtà tutt'altro che neutrale o scontato, e presenta almeno due problemi. Il primo è che, per poter perpetuare la vulgata degli italiani come 'buoni', esse devono per forza di cose mettere la sordina sulle molte occasioni in cui gli italiani e le istituzioni che li rappresentano non furono 'buoni', con la conseguenza messa in luce da molti che il pubblico italiano non è di certo incoraggiato ad acquisire conoscenza e consapevolezza dei crimini compiuti da altri italiani e dalle istituzioni nel loro nome (tra i tanti, si veda Del Boca 2005; Santarelli 2004, pp. 280-299; Focardi, Klinkhammer 2004, pp. 330-348). In secondo luogo, il legame diretto stabilito da queste fiction tra la 'bontà' presentata come un tratto fondante dell'identità italiana e la decisa adesione al cattolicesimo è una risposta abbastanza singolare alla sfida posta dalla maturazione (e crescita numerica) di una seconda e terza generazione di italiani, i quali non necessariamente condividono il retroterra religioso proposto in maniera così normativa da queste fiction. Sarebbe interessante espandere la ricerca ed esplorare la ricezione di questi programmi tra questa specifica fetta di pubblico potenziale. In via preliminare e speculativa, uno sarebbe tentato dal dire che queste fiction probabilmente non lasciano una traccia duratura, non solo perché sono prodotti indirizzati primariamente a un pubblico più maturo, ma anche perché propongono un modello di identità nazionale implicitamente esclusivo. Anche per questo motivo, le fiction qui vengono discusse come facenti parte di un progetto culturale più ampio e non privo di ramificazioni.

Le fiction qui discusse hanno tutte in comune tra loro una preoccupazione con il concetto di 'italianità', spesso presentato, non senza indulgenza, come un'inversione positiva di pregiudizi negativi ugualmente radicati in Italia e altrove. Sfiducia quasi istintiva nelle autorità, caos burocratico e persino faciloneria, su uno sfondo di profondo e condiviso senso religioso, sono messi al servizio di comode narrazioni che non chiedono agli spettatori di fare i conti con la complessità della storia in maniera matura. Non deve necessariamente essere così, come mostra l'esempio recente della serie francese *Un village français* (Frédéric Krivine, Philippe Triboit e Emmanuel Daucé, France 3, 2009-...), la quale esplora l'intero spettro delle reazioni di fronte alla vita sotto l'occupazione nazista, dall'opposizione al collaborazionismo passando per le diverse sfumature di grigio di cui la realtà si nutre.[19] Invece, al pubblico italiano vengono tutt'oggi fornite storie che diluiscono il peso delle responsabilità storiche o fanno ricorso a datate divisioni binarie tra 'buoni italiani' e 'cattivi tedeschi'. Il messaggio principale di queste storie è che «noi non siamo come loro», come afferma esplicitamente un ufficiale italiano in una scena chiave della miniserie *Cefalonia* (Riccardo Milani, Rai Uno, 2005) quando gli si presenta l'opportunità di vendicarsi di un

18 Su Valenti e Ferida, si veda Bracalini 1985.

19 Si veda «Zoom Sur... Un Village Français» (2009).

soldato tedesco che aveva guidato l'esecuzione di alcuni prigionieri italiani. Il fatto che questa scena si svolga in Grecia, paese in cui l'esercito italiano si rese colpevole di orribili crimini di guerra, rende l'intero episodio involontariamente ironico.

Viste nel loro insieme, queste storie costituiscono forme di ciò che Eric Santner ha definito come «feticismo narrativo» (1992, p. 144), termine attraverso il quale lo studioso americano designa quelle narrazioni di eventi potenzialmente traumatici e scomodi che non riescono (o neppure provano) a rendere conto del trauma storico da cui traggono origine. Le fiction sulla Shoah discusse in questo saggio reiterano trite nozioni di 'italianità' proprio perché lo sterminio e gli anni che lo hanno preceduto e preparato minano questi cliché. Queste narrazioni, solitamente combinate con l'offuscamento di ogni distinzione tra le fazioni contrapposte in lotta tra loro, in favore di una 'italianità' inerentemente 'buona' e 'cattolica', porta a delle distorsioni che perpetuano miti e autorappresentazioni che aiutano ben poco a preparare il paese alle sfide del ventunesimo secolo, compresa quella della coesistenza di italiani di molteplici fedi. Ancora più dannoso è il fatto che queste narrazioni spesso presentano un'inversione della storia che corre il rischio di collocare la rappresentazione della Shoah nei mezzi di comunicazione di massa italiani in controtendenza rispetto al resto dell'Europa occidentale, e rappresenta un oggettivo ostacolo nel processo di presa di coscienza del passato, tutto il passato, di questo paese.

Bibliografia

Bergfelder, Tim (2010). «Shadowlands: The memory of the 'Ostgebiete' in contemporary German film and television». In: Cooke, Paul; Silberman, Marc (eds.), *Screening war: Perspectives on German suffering*. Rochester: Camden House, pp. 123-142.

Bettina, Elizabeth (2009). *It happened in Italy: Untold stories of how the people of Italy defied the Holocaust*. Nashville: Thomas Nelson.

Bracalini, Romano (1985). *Celebri e dannati: Osvaldo Valenti e Luisa Ferida: Storia e tragedia di due divi del regime*. Milano: Longanesi.

Buonanno, Milly (2012). *Italian TV drama & beyond: Stories from the soil / Stories from the sea.* Bristol: Intellect.

Cassin, Marco (2010). *Giovanni Palatucci: Il confronto con la storia*. Disponibile all'indirizzo http://www.primolevicenter.org/Palit.html (2014-01-01).

Coppa, Frank J. (2005). «The papal response to Nazi and fascist anti-Semitism: From Pius XI to Pius XII». In: Zimmerman, Joshua D. (ed.), *Jews in Italy under fascist and Nazi Rule, 1922-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 265-286.

Coslovich, Marco (2008). *Giovanni Palatucci: Una giusta memoria*. Atripalda: Mephite.

Crew, David F. (2007). «Sleeping with the enemy? A fiction film for German television about the bombing of Dresden». *Central European History*, 40, pp. 117-132.

Cuomo, Franco (2005). *I dieci: Chi erano gli scienziati che firmarono il Manifesto della Razza*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Dalin, David G. (2008). «John Paul II and the Jews». In: Dalin, David G.; Levering, Matthew (eds.), *John Paul II and the Jewish people: A Jewish-Christian dialogue*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008, pp. 15-33.

De Gasperi, Alcide (1990), «'Per una pace nella fraterna collaborazione dei popoli liberi': Discorso pronunciato al Palazzo del Lussemburgo a Parigi, all'assemblea generale della Conferenza della Pace il 10 Agosto 1946». In: Allara, Giovanni; Gatti, Angelo (a cura di), *Alcide De Gasperi e la politica internazionale: Un'antologia di scritti su "L'illustrazione vaticana" (1933-1938) e di discorsi all'estero (1945-1954*). Roma: Cinque Lune, pp. 357-364.

Del Boca, Angelo (2005). *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*. Vicenza: Neri Pozza.

Diner, Dan (2003). «Restitution and memory: The Holocaust in European political cultures». *New German Critique*, 90, pp. 36-44.

Edgerton, Gary R. (2001). «Television as Historian: A different kind of history altogether». In: Edgerton, Gary R.; Rollins, Peter C. (eds.), *Television histories: Shaping collective memory in the media age*. Lexington: The University Press of Kentucky, pp. 1-16.

Edgerton, Gary R. (2005). «Where the PastComes Alive: Television, History, and Collective Memory»: In: Wasko, Janet (ed.), *A companion to television*. Chichester: Blackwell, pp. 361-378.

«Eleventh plenary meeting, August 10, 1946, 4 P.M.» (1970). In: *Foreign relations of the United States, 1946: Paris Peace Conference: Proceedings (1946)*. Washington: Department of State, pp. 175-185.

Fattorini, Emma (2007). *Pio XI, Hitler e Mussolini: La solitudine di un Papa*. Torino: Einaudi.

Focardi, Filippo; Klinkhammer, Lutz (2004). «The question of fascist Italy's war crime: The construction of a self-acquitting myth (1943-1948)». *Journal of Modern Italian Studies*, 9, pp. 330-348.

Foot, John (2009). *Italy's divided memory*. New York: Palgrave Macmillan.

Foot, John (2011). *Pedalare! Pedalare! A history of Italian cycling*. London: Bloomsbury.

Ginsborg, Paul (1990). *A history of contemporary Italy: Society and politics, 1943-1988*. Harmondsworth: Penguin.

Gordon, Robert S.C. (2012). *The Holocaust in Italian culture, 1944-2010*. Stanford: Stanford University Press.

Herf, Jeffrey (1997). *Divided memory: The Nazi past in the two Germanys*. Cambridge: Harvard University Press.

Hibberd, Matthew (2008). *The media in Italy: Press, cinema and broadcasting from unification to digital*. Maidenhead: Open University Press.

Hoffmann, Peter (1989). «Roncalli in the Second World War: Peace initiatives, the Greek famine and the persecution of the Jews». *The Journal of Ecclesiastical History*, 40, pp. 74-99.

Kansteiner, Wulf (2006). *In pursuit of German memory: History, television, and politics after Auschwitz*. Athens: Ohio University Press.

Judt, Tony (2005). *Postwar: A history of Europe since 1945*. London: William Heynemann.

«Le père Tacchi Venturi au cardinal Maglione» (1975). In: Blet, Pierre; Graham, Robert A.; Martini, Angelo; Schneider, Burkhart (a cura di), *Actes et documents du Saint Siège relatifs à la Seconde guerre mondiale*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 9, pp. 458-459.

Levy, Daniel; Sznaider, Natan (2006). *The Holocaust and memory in the global age*. Philadelphia: Temple University Press.

Luconi, Stefano (2010). «Beyond 'La vita è bella': The persecution of Jews in early 21st-century Italian historical fiction for television». In: Lehman, Will; Grieb, Margit (eds.), *Cultural perspectives on film, literature, and language.* Boca Raton: Brown Walker, pp. 175-185.

Maeck, Julie (2009a). «Enjeux et modalités de la présence de la Shoah sur Art». *Témoigner: Entre histoire et mémoire*, 103, pp. 97-113.

Maeck, Julie (2009b). *Montrer la Shoah à la télévision, de 1960 à nos jours*. Paris: Nouveau monde.

Maeck, Julie (2011). «Le retour d'un passé sublimé dans les séries télévisuelles françaises des années 2000». *Revue d'histoire de la Shoah*, 195, pp. 317-348.

Marcus, Millicent (2007). *Italian film in the shadow of Auschwitz*. Toronto: University of Toronto Press.

McConnon, Aili; McConnon, Andres (2012). *Road to valour: Gino Bartali: Tour de France legend and Italy's secret World War Two hero*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Meyers, Oren; Zandberg, Eyal; Neiger, Motti (2009). «Prime time commemoration: An analysis of television broadcasts on Israel's Memorial Day for the Holocaust and the Heroism». *Journal of Communication*, 59, pp. 456-480.

Miccoli, Giovanni (2000). *I dilemmi e i silenzi di Pio XII*. Milano: Rizzoli.

Moeller, Robert G. (2001). *War stories: The search for a usable past in the Federal Republic of Germany*. Berkeley: University of California Press.

Moro, Renato (2002). *La Chiesa e lo sterminio degli ebrei*. Bologna: il Mulino.

Moseley, Ray (2005). «Ciano, Galeazzo». In: De Grazia, Victoria; Luzzatto, Sergio (a cura di), *Dizionario del fascismo*. Torino: Einaudi, pp. 279-282.

Novick, Peter (1999). *The Holocaust in American life*. Boston: Houghton-Mifflin.

Passelecq, Georges; Suchecky, Bernard (1995). *L'encyclique cachée de Pie XI: Une occasion manquée de l'Eglise face à l'antisémitisme.* Paris: La Découverte.

Perra, Emiliano (2010a). *Conflicts of memory: The reception of Holocaust films and television programmes in the Italian press, 1945 to the present*. Oxford: Peter Lang.

Perra, Emiliano (2010b). «La rappresentazione della Shoah in televisione». In: Cattaruzza, Marina; Flores, Marcello; Sullam, Simon Levis; Traverso, Enzo (a cura di), *Storia della Shoah in Italia: Vicende, memorie, rappresentazioni*. Torino: UTET, pp. 434-445.

Perra, Emiliano (2013). «Between national and cosmopolitan: 21st-century Holocaust television in Britain, France, and Italy». In: Bangeert, Axel; Gordon, Robert S.C; Saxton, Libby (eds.), *Holocaust intersections: Genocide and visual culture at the new millennium*. London: Legenda, pp. 24-45.

Petersen, Judith (2001). «How British television inserted the Holocaust into Britain's war memory in 1995», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21, pp. 255-272.

Phayer, Michael (2000). *The Catholic Church and the Holocaust, 1930-1965*. Bloomington: Indiana University Press.

Piccoli, Paolo; Vadagnini, Armando (2004). *De Gasperi: Un trentino nella storia d'Europa*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Pirjevec, Jože (2009). *Foibe: Una Storia d'Italia*. Torino: Einaudi.

Portelli, Alessandro (2012). «Myth and morality in the history of the Italian Resistance: The hero of Palidoro». *History Workshop Journal*, 74, pp. 211-223.

Purvis, Martin; Atkinson, David (2009). «Performing wartime memories: Ceremony as contest at the Risiera di San Sabba death camp, Trieste». *Social & Cultural Geography*, 10, pp. 337-356.

Rosenfeld, Alvin H. (1997). «The Americanization of the Holocaust». In: Rosenfeld, Alvin H. (ed.), *Thinking about the Holocaust after half a century*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 119-150.

Ruini, Camillo (2005). *La Relazione del Cardinale Camillo Ruini al Convegno di Studio sul Servo di Dio Salvo D'Acquisto*. Roma, Scuola Ufficiali Carabinieri. Disponibile all'indirizzo `http://www.carabinieri.it/Internet/ImageStore/eventi/pdf/Relazione_Card%20_RUINI.pdf`. (2014-01-01).

Santarelli, Lidia (2004). «Muted violence: Italian war crimes in occupied Greece». *Journal of Modern Italian Studies*, 9, pp. 280-299.

Santner, Eric L. (1992). «History beyond the pleasure principle: Some thoughts on the representation of trauma». In: Friedländer, Saul (ed.), *Probing the limits of representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 143-154.

Shandler, Jeffrey (1999). *While America watches: Televising the Holocaust*. New York; Oxford: University Press.

Shaw, Stanford J. (2002). «Roads East: Turkey and the Jews of Europe during World War II». In: Levy, Avigdor (ed.), *Jews, Turks, Ottomans: A shared history, fifteenth through the twentieth century*. Syracuse: Syracuse University Press, pp. 246-259.

Stokholm Banke, Cecilie Felicia (2010). «Remembering Europe's heart of darkness: Legacies of the Holocaust in post-war European societies». In: Pakier, Malgorzata; Stråth, Bo (eds.), *A European memory? Contested histories and politics of remembrance.* New York: Berghahn, pp. 163-174.

Tornielli, Andrea [2007] (2008). *Pio XII: Eugenio Pacelli: Un uomo sul trono di Pietro*. Milano: Mondadori.

Turner, Graeme (2004). *Understanding celebrity*, London: Sage.

Wiedemann, Nini (1998). *Al di là delle frontiere*. Firenze: Loggia de' Lanzi.

Wieviorka, Annette (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

Wilms, Wilfried (2010). «'Dresden': The return of history as soap». In: Fisher, Jaimey; Prager, Brad (eds.), *The collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 136-156.

Wolf, Joan B. (2004). *Harnessing the Holocaust: The politics of memory in France*. Stanford: Stanford University Press.

Zertal, Idith (2005). *Israel's Holocaust and the politics of nationhood*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zoom Sur... Un Village Français (2009). Disponibile all'indirizzo `http://www.culturclub.com/circus/jdp_alachaine/jdp-chaine-0075_un-village-francais_zoom.html` (2012-09-12).

Zuccotti, Susan [1987] (1996). *The Italians and the Holocaust: Persecution, rescue, and survival.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Zuccotti, Susan (2004). «Pope Pius XII and the rescue of Jews in Italy: Evidence of a Papal directive?». *Holocaust and Genocide Studies*, 18, pp. 255-273.

Materiale audiovisivo

Al di là delle frontiere [miniserie tv] (2004). Diretto da Maurizio Zaccaro. Italia: Rizzoli Audiovisivi.

Cefalonia [miniserie tv] (2005). Diretto da Riccardo Milani. Italia: Rai Fiction, Palomar-Endemol, Cineteam.

18000 giorni fa [miniserie tv] (1993). Diretto da Gabriella Gabrielli. Italia: Maximago, Istituto Luce, Rai 1.

De Gasperi – L'uomo Della Speranza [miniserie tv] (2005). Diretto da Liliana Cavani. Italia: Rai Fiction, Ciao Ragazzi!, Provincia Autonoma di Trento.

Die Flucht [miniserie tv] (2007). Diretto da Kai Wessel. Germania: ARTE, Bayerischer Rundfunk, Degeto Film, EOS Entertainment, Hessischer Rundfunk, Südwestrundfunk, Westdeutscher Rundfunk, teamWorx.

Dresden [miniserie tv] (2006). Diretto da Roland Suso Richter. Germania: EOS Entertainment, teamWorx.

Edda [miniserie tv] (2005). Diretto da Giorgio Capitani. Italia: Lux Vide, Rai Radiotelevisione italiana, Rai Fiction, Rai Trade.

Edda Ciano e il comunista [miniserie tv] (2011). Diretto da Graziano Diana. Italia: Casanova Multimedia.

Giovanni Paolo II [miniserie tv] (2005). Diretto da John Kent Harrison. Italia; Polonia; Stati Uniti: Rai Fiction, Lux Vide, CBS, Rai Trade, Gruppo Intereconomia, Baltmedia Projektor.

Gino Bartali – L'intramontabile [miniserie tv] (2006). Diretto da Alberto Negrin. Italia: Rai Cinemafiction.

Il cuore nel pozzo [miniserie tv] (2005). Diretto da Alberto Negrin. Italia: Rai Fiction, Rizzoli Audiovisivi.

La fuga degli innocenti [miniserie tv] (2004). Diretto d Leone Pompucci. Italia: Rai Radiotelevisione italiana, Red Film.

La guerra è finita [miniserie tv] (2002). Diretto da Lodovico Gasparini. Italia: Rai Radiotelevisione italiana, Rai Fiction, Rizzoli Audiovisivi.

Maria José – L'ultima regina [miniserie tv] (2002). Diretto da Carlo Lizzani. Italia: Progetto Immagine.

Papa Giovanni – Ioannes XXIII [miniserie tv] (2002). Diretto da Giorgio Capitani. Italia; Germania: Rai Fiction, Lux Vide, Rai Trade, Eos Entertainment.

Perlasca: Un eroe italiano [miniserie tv] (2002). Diretto da Alberto Negrin. Italia; Francia; Svezia; Ungheria: Rai Fiction, France 2, Hamster Productions, Sveriges Television, Palomar-Endemol, Focusfilm Kft.

Salvo D'Acquisto [miniserie tv] (2003). Diretto da Alberto Sironi. Italia: Rai Fiction, Sacha Film.

Sanguepazzo [miniserie tv] (2008). Diretto da Marco Tullio Giordana. Italia; Francia: BiBi Film, Paradis Films, Orly Films, Rai Fiction,Rai Cinema.

Senza confini [miniserie tv] (2001). Diretto da Fabrizio Costa. Italia: Sacha Film.

Sotto il cielo di Roma [miniserie tv] (2010). Diretto da Christian Duguay. Italia; Germania: Lux Vide, Rai Fiction, Rai Trade, Eos Entertainment, Tellux, Bayerischer Rundfunk.

Storia d'amore e d'amicizia [miniserie tv] (1982). Diretto da Franco Rossi. Italia; Francia: Rai Radiotelevisione italiana, Télé Hachette.

Un village français [serie tv] (2009-2014). Diretto da Philippe Triboit, Jean-Marc Brondolo, Jean-Philippe Amar, Patrice Martineau, Olivier Guignard. Francia: Tétra Média, Terego, France 3.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

La 'condivisione' della Shoah
Un confronto tra *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte*

Natalie Dupré (KU Leuven - University of Leuven, België)

Abstract During the 1980s and 1990s an increasing number of (television) movies treated the Holocaust theme. After 2000 the fictionalization of the Holocaust continued to mark both the big and the small screen. This is not only the case in the United States but also in European countries such as Italy, where films and television productions continue to be dedicated to the Holocaust on a regular basis. Generally, documentaries are considered to be the most appropriate television genre to address the issue. Television series and movies, on the contrary, are often received more critically, especially if they deviate from historical facts or if they do not strive for realism. In *Conflicts of Memory* (2010) Emiliano Perra states that Italian (television) movies treating the Holocaust address a politically driven agenda intended to steer the Italian collective memory of the Second World War. Additionally, Perra points out that popular media often invite emotional identification, which goes to the detriment of historical reflection. According to E. Ann Kaplan (2005) the emotional identification with the victim precludes the historical comprehension of trauma. The issue of 'translating' traumatic events as well as the impact of trauma is, therefore, all the more relevant in the context of popular media. This study presents a comparative analysis of *Perlasca, un eroe italiano* (2002), a television series directed by Alberto Negrin, and *La finestra di fronte* (2003), a film by Ferzan Özpetek. In particular we answer the question to what extent these two productions allow the viewer to 'share' the historical trauma of the Holocaust and contribute to a less selective memory of the Second World War.

Sommario 1. Introduzione. – 2. I mass media e la memoria della Shoah. – 3. La 'visione empatica'. – 4. I protagonisti di *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte*. – 5. Gli ebrei di Perlasca. – 6. Memoria traumatica *versus* memoria comune. – 7. Conclusioni

Keywords Holocaust memory. *Perlasca, un eroe italiano*. *La finestra di fronte*.

1 Introduzione

Dagli anni Ottanta e soprattutto Novanta si assiste a un notevole aumento della produzione cinematografica e televisiva dedicata al tema della Shoah. Negli anni del Duemila si sta confermando questa tendenza; nonostante la ormai incontestabile consapevolezza pubblica della Shoah, la persecuzione degli ebrei rimane – negli Stati Uniti come in Europa – un tema ricorrente nel cinema e alla televisione. Attraverso un confronto tra due produzioni italiane, una televisiva (*Perlasca, un eroe italiano*) e l'altra cinematografica (*La finestra di fronte*), il presente studio intende esaminare in che misura esse incitino gli spettatori a essere sensibili al trauma storico della Shoah e possano contribuire alla formazione di una memoria pubblica della stessa Shoah.

2 I mass media e la memoria della Shoah

A svolgere un ruolo inaugurale nella nascita di una presa di coscienza pubblica della Shoah alla fine degli anni Settanta è stato il mezzo televisivo; attraverso la miniserie americana *Holocaust* (1978), trasmessa dalla NBC statunitense, il termine 'Holocaust' è entrato a far parte del lessico relativo alla seconda guerra mondiale, favorendo una presa di coscienza da parte di un pubblico sempre più ampio. Nel 1985 ha fatto il suo ingresso nel linguaggio comune anche il termine 'Shoah' grazie al film dal titolo omonimo di Claude Lanzmann (Baron 2006, p. 9). A sua volta la questione terminologica ha dato inizio a un altro dibattito più delicato sulla rappresentabilità della Shoah; mentre le immagini fotografiche dei reduci dei campi diffuse dalla stampa nell'immediato dopoguerra furono considerate fin troppo traumatizzanti, la successiva presa di coscienza pubblica – in parte quindi attribuibile all'aumento della produzione cinematografica e televisiva – portò a una banalizzazione della Shoah; la commercializzazione aprì la strada alle metafore

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-4 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

banali, agli stereotipi[1] e ai lieti fini accomodanti, come pure alla desensitivizzazione di parte del grande pubblico (Hartman 1994).

Secondo Anne-Marie Baron soprattutto le fiction e i film televisivi tendono a soffrire dello spettro della trivialità (Baron 2006, p. 15), a fortiori quando non rispondono al richiamo di quel realismo che rende i generi televisivi la fonte primaria di consapevolezza storica per le giovani generazioni d'oggi (Buonanno 2012, p. 213): tra i generi televisivi infatti è il documentario a essere ritenuto più idoneo a trattare la Shoah. Ciononostante, e a prescindere da criteri di qualità artistica, l'enorme quantità di lungometraggi e film tv usciti negli anni del Duemila è sintomatica di una crescente finzionalizzazione della Shoah, la quale continua anche oggi ad animare le controversie sulle potenzialità e sui limiti della rappresentazione visiva (e verbale) della Shoah (Insdorf 2003, p. 249). Ricorrente in questo dibattito è l'argomento secondo cui i mass media, anziché stimolare la riflessione storica, troppo spesso invitano all'identificazione emotiva. Secondo E. Ann Kaplan l'identificazione di tipo emotivo con la figura della vittima e, più specificamente, con il caso individuale della vittima, ha come effetto di bloccare la comprensione storica delle grandi catastrofi dell'umanità, impedendo allo spettatore di capire la struttura che sta alla base dell'ingiustizia insita nell'evento traumatico (Kaplan 2005). Perciò, nelle fiction televisive si pone a maggior ragione il problema della 'traduzione' del trauma: come può la finzione televisiva rendere sensibile il pubblico al trauma storico della Shoah senza che avvenga l'identificazione con la vittima?

Oltre all'identificazione emotiva vi sono altri fattori che possono impedire al pubblico di accedere alla comprensione storica della Shoah. La stessa esperienza traumatica rischia infatti ad ogni momento di essere riscritta secondo i canoni di una memoria collettiva motivata da esigenze che oltrepassano una mera etica del ricordo; in *Conflicts of Memory* (2010) Emiliano Perra rileva come la produzione cinematografica e televisiva italiana sulla Shoah risponda a una serie di esigenze storico-politiche ben precise che hanno finito per plasmare la memoria collettiva italiana della Shoah (Perra 2010). Secondo Gina Ross i mass media tuttavia possono anche contribuire a una migliore comprensione delle varie fasi della reazione a un evento traumatico, nonché al formarsi di una consapevolezza storico-politica che permetta al pubblico di sottrarsi al pericolo della manipolazione psicologica o politica che sia. In *Beyond the trauma vortex* la studiosa infatti individua un cambiamento nella produzione cinematografica a partire dal Duemila: se gli anni Novanta segnarono il successo di film ultraviolenti con attori come Schwarzenegger, Stallone e Bruce Willis, il cinema degli anni Zero spesso veicola messaggi più positivi che riguardano gli effetti del trauma anziché la violenza gratuita (Ross 2003, p. 138).

A parte i mass media stessi anche la posizione di chi ascolta e guarda la testimonianza delle vittime è stata argomento di numerosi studi nel campo della teoria del trauma. Per Dominick LaCapra la ricettività dell'esperienza traumatica altrui dipende anzitutto da una disposizione emotiva e mentale definita come *empathic unsettlement* ('vacillamento empatico') (LaCapra 2001, pp. 41-42). Questa modalità empatica è secondo LaCapra la risposta più appropriata alla testimonianza o al racconto del trauma, dato che enfatizza l'importanza della capacità, da parte del lettore o dell'ascoltatore, di calarsi nella sofferenza altrui, come pure la necessità di rispettare la differenza tra la propria esperienza e quella della vittima (LaCapra 2004, p. 135). Questa forma di coinvolgimento si distingue da altre forme che lo stesso LaCapra definisce come «autosufficienti» o «proiettive», o altre ancora che portano il lettore o chi ascolta a far propria la sofferenza della vittima (p. 135). La disposizione dell'*empathic unsettlement*, infine, aiuta anche a evitare interpretazioni rassicuranti o armonizzanti di racconti che testimoniano eventi traumatici.[2]

Cathy Caruth, da parte sua, insiste sul legame tra le due posizioni: quella del testimone e quella di chi ascolta, definendo la storia come «il modo in cui siamo coinvolti nei nostri reciproci traumi» (Caruth 1996, p. 24, la traduzione è mia). Occorre quindi interrogarsi su quale forma possa o debba assumere questo rapporto di coinvolgi-

1 Cfr. Avisar 1988, p. 91: «The portrayal of the Jew in cinema, like the portrayal of other ethnic characters on the screen, always leaves much to be desired. One clear reason is the status of many films as popular manifestations of prevailing social attitudes which lead to the conception of a minority character in stereotypical terms. In addition, given the economy of dialogue in films and the relatively fast development of the dramatic narrative, there is a fundamental limitation in regard to the character depth and complexity».

2 LaCapra 2004, p. 135: «harmonizing or spiritually uplifting accounts of extreme events from which we attempt to derive reassurance or a benefit (for example, unearned confidence about the ability of the human spirit to endure any adversity with dignity and nobility)».

mento chiamato 'storia' dalla Caruth, ovvero su come un lungometraggio o una fiction televisiva possa creare una posizione-soggetto che consente di accedere in qualche modo alla sofferenza individuale della vittima senza che questa posizione inviti all'identificazione emotiva e senza che l'esperienza della vittima venga riscritta secondo i canoni di una memoria pubblica ispirata a motivazioni politiche o ideologiche.

3 La 'visione empatica'

In *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* Jill Bennett oppone all'identificazione emotiva il suo concetto di 'visione empatica' o *seeing feeling* (Bennett 2005) secondo cui lo spettatore può 'sentire' e 'vedere' le emozioni e sensazioni espresse nell'opera d'arte. In questo senso la nozione di *empathic vision* si riallaccia a quella di *empathic unsettlement* ('vacillamento empatico') di LaCapra. Bennett tuttavia prende le distanze da LaCapra quando afferma che le interessa non tanto il discorso sul trauma stesso quanto il processo che definisce come un *coming into language* (Bennett 2005, p. 2). La studiosa invita a non considerare l'opera d'arte come un deposito di esperienze primarie, dal momento che l'arte è vulnerabile e rischia di essere fatta propria da chi la guarda.

Nel suo studio che abbraccia l'intero campo delle arti visive, Bennett esplora il concetto di 'visione empatica' in una serie di opere d'arte presenti in una mostra dedicata al tema del trauma e della memoria. Nelle opere analizzate la studiosa avverte il tentativo da parte degli artisti di trovare «a communicable language of sensation and affect with which to register something of the experience of traumatic memory» (Bennett 2005, p. 2).[3] Alcune delle opere discusse stabiliscono un punto di vista a partire dal quale il pubblico può 'vedere' le sensazioni registrate nell'opera. Partendo dal presupposto che le sensazioni siano registrate nell'opera – e che quindi non possano essere definitivamente fatte proprie dal pubblico –, questa prassi di lettura secondo Bennett può generare una congiunzione tra condizione affettiva e consapevolezza critica e spianare la strada all'incontro con una diversità inaccessibile a livello cognitivo.

Le opere d'arte analizzate da Bennett erano presenti in una mostra dedicata al tema del trauma e della memoria, ma non trattavano dichiaratamente o apertamente il tema del trauma, a differenza dei due film oggetto di questo studio; nelle opere commentate da Bennett è infatti l'assenza di personaggi o contenuti espliciti e narrati a rendere possibile questa forma di 'sentire per l'altro'. Ci si può chiedere, di conseguenza, se nel cinema sia possibile raggiungere un rapporto simile tra il pubblico e l'opera: un rapporto che permetta al pubblico di 'sentire per l'altro' e di cogliere, nello stesso tempo, la differenza tra le sensazioni registrate nell'opera e la propria esperienza. Più specificamente, il presente studio intende affrontare questo rapporto di coinvolgimento analizzando due produzioni: la miniserie televisiva *Perlasca, un eroe italiano* (2002) di Alberto Negrin e *La finestra di fronte* (2003), lungometraggio di Özpetek destinato alle sale cinematografiche. La selezione delle due produzioni è motivata dalla loro rilevanza per la stessa questione del coinvolgimento (emotivo). Pur riflettendo il cinema e la televisione visioni e attitudini presenti nel clima socio-culturale in cui nascono (Avisar 1988, p. 91), i due media sono anche capaci di creare delle posizioni d'intelligibilità, dei punti di vista nuovi a partire dai quali il pubblico è invitato a leggere la storia e la società in cui quest'ultima si svolge (Chansel 2001, pp. 12-13). Perciò, il presente studio vuole analizzare il potenziale relazionale di questi due media – la televisione il cui potere si situa sul piano della diffusione dell'informazione (ideologica) e il cinema quale mezzo d'espressione artistica di idee e visioni più complesse –, come pure la misura in cui le due produzioni sopraccitate realizzano nel concreto quel potenziale relazionale che consente al pubblico di affrontare il passato e accedere a una comprensione storica della Shoah.

3 Per definire la nozione di memoria traumatica, Bennett rimanda alla distinzione tra memoria narrativa e traumatica di Van der Kolk e Van der Hart (1995, p. 160), che a loro volta s'ispirano al lavoro di Pierre Janet, intitolato *L'automatisme psychologique*, pubblicato nel 1889: «Under extreme conditions, existing meaning schemes may be entirely unable to accommodate frightening experiences, which causes the memory of these experiences to be stored differently and not be available for retrieval under ordinary conditions: it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control».

4 I protagonisti di *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte*

Se in una prima fase i film dedicati alla Shoah erano incentrati soprattutto sulle vittime ebree o sugli esecutori dei crimini nazisti, successivamente si è sentita la necessità di introdurre protagonisti che potessero fare da *audience surrogate* ('surrogato del pubblico'), cioè personaggi e ruoli con cui era più facile identificarsi e quindi diversi da quelli della vittima ebrea o del persecutore nazista (Insdorf 2003, p. 258). Tale funzione assume anche il protagonista di *Perlasca, un eroe italiano*, il film televisivo a due puntate di Alberto Negrin trasmesso nel 2002 in occasione del Giorno della Memoria e grazie al quale «l'esempio di Perlasca è diventato un elemento obbligatorio nella commemorazione dei genocidi del ventesimo secolo» (Jansen 2008, p. 153).

Nel film di Negrin, Giorgio Perlasca – commerciante italiano dal passato fascista – viene presentato come l'«eroe nazionale» (Jansen 2008, p. 153) che ha salvato migliaia di ebrei durante l'occupazione nazista a Budapest. Il Perlasca del telefilm, inoltre, conduce le proprie operazioni di soccorso manifestandosi in tutta la sua italianità: il personaggio appare infatti dotato di capacità teatrali ritenute stereotipicamente italiane. Oltre alle sue capacità retoriche, il protagonista esibisce e sfrutta il suo talento d'improvvisazione per salvare quanto più gli è possibile ebrei dalle mani dei persecutori nazisti. L'italianità del personaggio spicca in particolar modo, per il fatto che il Perlasca della miniserie, fingendosi console spagnolo nella capitale ungherese, è costretto a 'rinunciare' alla propria cittadinanza per la quasi intera durata del film.

A interpretare il ruolo di Perlasca è Luca Zingaretti che volente o nolente si trova a esibire il proprio lavoro di immedesimazione nel personaggio di Perlasca, giocando a fare l'attore nella stessa fiction. Più che di un vero e proprio artificio, si tratta di un effetto metacinematografico che nasce dal fatto che il pubblico (italiano) della miniserie ormai non riesce a far a meno di collegare l'attore alla figura del suo personaggio più famoso, Montalbano.[4] Nel caso di *Perlasca* il lavoro di immedesimazione compiuto in diretta da Luca Zingaretti ha come effetto di favorire l'identificazione del pubblico italiano con 'l'eroe italiano' che finisce per essere 'italiano' non solo grazie alle sue doti teatrali e retoriche, ma anche e soprattutto perché, mettendo a rischio la propria vita per salvare quella di migliaia di ebrei ungheresi, nutre il mito largamente condiviso degli italiani 'brava gente'; l'aggiunta del sottotitolo ha secondo Emiliano Perra, la funzione di estendere l'atteggiamento di Perlasca all'intera nazione italiana e di esortare il pubblico a identificarsi con la figura del soccorritore italiano.[5]

Diversa risulta l'impostazione de *La finestra di fronte* (Ferzan Özpetek 2003). Ambientato nella Roma dei primi anni del Duemila, il film narra la storia di Giovanna, una giovane donna assillata dai problemi materiali che cerca di sopravvivere nella routine di un rapporto coniugale spento. L'unico svago che si concede è di guardare di nascosto l'uomo che occupa la casa di fronte. Quando un giorno Giovanna e il marito Filippo s'imbattono in un anziano perso e smemorato, Filippo, contro la volontà di Giovanna, accoglie lo sconosciuto in casa. Nonostante le iniziali rimostranze da parte di Giovanna, nasce un'intesa tra lei e l'anziano uomo. Anche se inizialmente ignora l'identità dell'uomo – Davide Veroli le rivelerà la sua identità solo nel momento in cui riconquista la memoria –, lentamente Giovanna scopre il passato doloroso che tiene in pugno l'anziano uomo smemorato che hanno accolto in casa.

Oltre a essere uno dei protagonisti del film, Giovanna rappresenta quella parte del pubblico che è la generazione più giovane, la quale conosce ormai poco la storia della Shoah: quella giovane generazione che costituisce gran parte dell'audience del film e a cui, insieme alla protagonista, spetta scoprire il passato nascosto dell'anziano ebreo. Prima di arrivare a 'conoscere' la diversità di Davide, Giovanna deve però imparare a 'guardare' e a 'percepire' questa diversità; anche lei in un certo senso appare quindi 'smemorata'. Ciononostante sarà pur sempre lei a invitare il pubblico a compiere un percorso simile al suo: un apprendistato lento, poco verbale che finirà per attivare in lei una nuova sensibilità percettiva, un'iniziazione a ciò che con Jill Bennett si potrebbe definire 'visione empatica'. Più specificamente, Giovanna si frappone tra Davide, l'anziano ebreo, e il pubblico a cui si rivolge il film; Giovanna infatti rappresenta questo pub-

4 La scelta di Luca Zingaretti come protagonista di questa storia di salvataggio contrasta con il cast di Spielberg che come protagonista di *Schindler's List* scelse Liam Neeson, attore britannico ignoto al pubblico statunitense (Insdorf 2003, p. 259).

5 Perra 2010, p. 225: «the work corroborated the following syllogism: a fascist like Perlasca bent the rules to do good; 'Italians' bend the rules, too; 'Italians' (including fascists) did good, notwithstanding the anti-Semitic laws. Those who did not do good behaved in an un-Italian manner».

blico, ma nel contempo funge da schermo protettivo, nel senso che è lei per prima a esporsi alla 'differenza', cioè alla memoria traumatica di Davide, come è sempre lei a impedire che il segreto di Davide venga espropriato o infranto da agende politiche o ideologiche.

Grazie al nesso non esplicitato tra le prime scene del film (ambientate nel 1943) e quelle successive nella Roma del Duemila, il pubblico prima ancora di Giovanna deve avviare un proprio percorso interpretativo definito da Millicent Marcus come *retro-reading*, ovvero come 'lettura all'indietro' (Marcus 2007, p. 142). Attraverso l'allusione e la visualizzazione di simboli iconici della Shoah, la memoria dello spettatore viene (solo) 'stuzzicata': l'identità dell'anziano uomo, infatti, inizialmente rimane sconosciuta. Successivamente il personaggio di Giovanna fornisce il *frame* attraverso cui il pubblico viene progressivamente a contatto prima con la sofferenza presente del reduce e, attraverso il suo malessere presente, con il passato personale dell'anziano ebreo gay e la dimensione storica e collettiva della Shoah.

Contrariamente alla miniserie *Perlasca*, il lungometraggio di Özpetek coinvolge lo spettatore senza favorire un'identificazione di tipo emotivo. Grazie all'assenza iniziale di una reazione empatica di Giovanna e grazie alla lenta e progressiva iniziazione alla storia di Davide che segue il loro incontro, il film invita lo spettatore a 'guardare' e a 'sentire' la sofferenza del reduce, anziché a focalizzare sulle esperienze primarie visualizzate nei flashback. In *Perlasca, un eroe italiano* il protagonista si immerge nel suo personaggio per generare emozioni che, rimanendo legate al solo personaggio del soccorritore, non contribuiscono a una migliore comprensione degli eventi in quanto trauma storico. In *Perlasca* queste stesse emozioni risultano a loro volta sovracodificate da motivazioni di tipo politico-ideologico che si possono ricollegare al mito degli italiani 'brava gente', mito che continua a intessere anche la più recente memoria italiana della Shoah.[6]

5 Gli ebrei di Perlasca

Al gruppo di ebrei più vicini a Perlasca viene assegnata la parte di chi è in grado di sopravvivere e adattarsi alle condizioni disastrose in cui è costretto a vivere, ovvero la parte di chi ha il coraggio di convivere con la morte. In effetti, poche sono le scene in cui compaiono personaggi che non reggono il confronto con la morte. La selezione dei tratti comportamentali degli ebrei in *Perlasca* rientra nella tendenza – individuata da LaCapra e considerata da quest'ultimo come molto diffusa – che consiste nel dare «harmonizing or spiritually uplifting accounts of extreme events from which we attempt to derive reassurance or a benefit (for example, unearned confidence about the ability of the human spirit to endure any adversity with dignity and nobility)» (LaCapra 2001, pp. 41-42). Nello stesso tempo, però, gli ebrei ungheresi in *Perlasca* vengono ritratti come vittime, il cui destino pare essere nelle sole mani di Perlasca e serve quindi anzitutto a far risaltare l'eroismo dello stesso protagonista.

Emblematico a questo riguardo è il personaggio di Ben, un bambino rimasto in preda a un mutismo assoluto dopo aver assistito all'assassinio dei propri genitori. Oltre alla parola Ben rifiuta ogni contatto fisico tranne che con la propria sorella. Dopo la liberazione viene accolto insieme alla sorella da una giovane coppia di ebrei sfuggiti anch'essi alla persecuzione nazista. In una delle scene finali dell'ultimo episodio della miniserie, Perlasca riesce a strappare un abbraccio al bambino che fino a quel momento aveva rifiutato ogni tipo di contatto fisico. Nelle scena Ben sembra superare il blocco psicologico prima ancora che sia potuta iniziare una nuova fase di 'normalità' dopo la liberazione. Il gesto del bambino comporta una forma di chiusura e interrompe un processo che in realtà deve solo iniziare in quel momento della storia: il vivere e rivivere il passato nel presente, il trauma nel vero senso della parola. Altrettanto improbabile è che il bambino a quell'età abbia potuto capire il ruolo svolto da Perlasca nel salvataggio del gruppo di ebrei a cui si era unito, come pure è difficile credere che abbia potuto immaginare una vita diversa da quella trascorsa fino a quel momento, una vita cioè condizionata dalla mancanza dei genitori. Attraverso l'abbraccio Ben viene privato della propria perdita traumatica, la quale nella fiction è destinata a servire la gloria di Perlasca, l'eroe italiano.

A mettere in risalto non solo l'umanitarismo eroico di Perlasca, ma anche il cosiddetto 'corag-

6 Riguardo al mito degli italiani 'brava gente', si vedano Bidussa 2009 e Perra 2010, p. 6: «Although its first appearance dates back to the end of the nineteenth century, with the first colonial ventures and massacres, its protean nature meant that it has remained strong notwithstanding the changing contexts. Appealing to established self-representations of Italians as cunning, law-bending but ultimately good-hearted and tolerant soldiers and citizens, this stereotype remained dynamic throughout the postwar period (and it is still influential to this day). In fact, it represents perhaps the single most important unifying narrative about the war, within an otherwise deeply fractured spectrum of the politics of memory».

gio' degli altri ebrei ungheresi, è il personaggio di Falkas, ebreo ungherese e consulente legale dell'ambasciata spagnola a Budapest. Nella scena che precede la caduta dal tetto di Falkas, quest'ultimo confessa il suo senso di colpa per essere rimasto passivo di fronte alle ingiustizie inferte ai suoi correligiosi meno privilegiati di lui. Nella miniserie la colpa della passività viene attribuita in maniera esclusiva a Falkas – ebreo – e alla sua inerzia 'ungherese'. È interessante ricollegare questa scelta di Negrin all'interrogativo etico che si era posto Enrico Deaglio ne *La banalità del bene*, la biografia di Perlasca (1991) su cui il film è basato: «Perché solo lui lo fece?». Secondo Millicent Marcus è appunto quest'interrogativo a mettere il pubblico di fronte al rapporto paradossale del protagonista con l'immagine collettiva e ampiamente condivisa degli 'italiani, brava gente' (Marcus 2007, p. 129). Se nel telefilm la colpa della passività viene addebitata a un personaggio non italiano e perlopiù ebreo, anche la domanda cruciale di Deaglio sulla responsabilità – domanda ad ampio respiro etico – è deviata verso un'altra questione, ovvero quella del trauma dei sopravvissuti ebrei; se il trauma non consiste solo in un confronto con la morte (che non è stato vissuto appieno nel momento in cui è avvenuto), ma anche nella stessa sopravvivenza all'evento traumatico, ovvero nella morte mancata,[7] è appunto quel peso della sopravvivenza che Falkas non è riuscito a reggere. Ed è proprio perché le parole e il gesto di Falkas toccano il vero significato del trauma, che la strategia rappresentativa del film – che consiste nel collegare la questione della passività a quella del trauma – è da considerarsi quanto mai insidiosa ed eticamente scorretta.

6 Memoria traumatica *versus* memoria comune

Tranne che nella scena della confessione di Falkas, in *Perlasca* viene dato spazio agli eventi traumatici più che al trauma da intendere come una rottura dell'equilibrio psichico che si prolunga nel tempo. Nel telefilm di Negrin infatti manca quel respiro temporale più ampio che avrebbe permesso di inquadrare le varie fasi dell'esperienza del trauma; concludendosi con la partenza in treno dell'eroe nel momento della liberazione, il telefilm di Negrin sorvola sull'insorgenza tardiva tipica del trauma, come pure sulla specificità della memoria traumatica rispetto alla memoria comune. *La finestra di fronte* affronta in maniera più articolata e convincente questo problema della memoria traumatica, mettendo in scena non tanto l'impatto immediato dell'evento traumatico quanto il disagio presente causato da un passato che si sottrae a qualunque forma di elaborazione cognitiva.[8]

Ne *La finestra di fronte* il sottotitolo 'Roma, 1943' colloca nel passato le immagini dell'assassinio che aprono il film. Successivamente si passa ai primi anni del Duemila mediante un artificio visivo particolarmente riuscito: la dissolvenza incrociata, ovvero quell'effetto che si ottiene accoppiando alla dissolvenza la graduale comparsa di un'altra immagine. Alla macchia di sangue sul muro strisciata da un personaggio in fuga nella Roma del 1943 si sovrappone gradualmente una pallida traccia sullo stesso muro nella Roma del presente narrativo. L'artificio in questo caso evidenzia il legame inestricabile tra il presente e il passato di un personaggio che successivamente risulta essere uno solo: il giovane nella sequenza iniziale e l'anziano uomo smemorato che vaga per Roma prima di essere accolto in casa dal marito di Giovanna.

Le stesse transizioni a dissolvenza incrociata si presentano nella sequenza in cui l'anziano ebreo invita Giovanna a ballare. In questa scena si sovrappongono immagini che ritraggono il Davide giovane ad altre in cui torna a essere anziano, trasmettendo al pubblico la sensazione concreta di un passato rivissuto nel presente. Lo stesso pubblico viene poi coinvolto direttamente nella scena grazie al posizionamento e ai movimenti compiuti dalla telecamera che si muove insieme alle persone riunite sulla pista da ballo.[9] Le parole pronunciate da Giovanna alla fine del film tematizzano l'importanza dello scambio di queste sensazioni non solo per chi deve elaborare il

7 Caruth 1996, p. 58: «Trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival».

8 Cfr. Caruth 1995, p. 9: «The impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time».

9 Da contrapporre a questo tipo d'uso della telecamera sono ad esempio le riprese all'interno di un vagone merce ne *La fuga degli innocenti* (2004), un altro film per la televisione dedicato al tema della Shoah. In una sequenza ripresa all'interno di un vagone merce la telecamera è posta all'interno del vagone, di fronte ad alcuni personaggi. Nel momento in cui il treno si ferma bruscamente, la gente ammassata nello spazio angusto rimbalza e la telecamera rimane perfettamente ferma mentre riprende il movimento delle persone all'interno del vagone.

trauma, ma anche per chi diventa testimone della memoria traumatica altrui:

> Ho ancora bisogno di una tua parola, Davide, di un tuo sguardo, di un tuo gesto… Ma poi, all'improvviso, sento i tuoi gesti nei miei, ti riconosco nelle mie parole. *Tutti quelli che se ne vanno ti lasciano sempre addosso un po' di sé*. È questo il segreto della memoria… e se è così allora, mi sento più sicura, perché so che non sarò mai sola. (Il corsivo è mio)

Giovanna, come detto prima, fa da specchio al pubblico del film, anche se contrariamente a questo pubblico la protagonista de *La finestra di fronte* non può contare sull'input informativo che il pubblico riceve attraverso i flashback. Nel film la focalizzazione interna di Giovanna viene giustapposta a quella di Davide, per cui la protagonista deve imparare a 'vedere' le sensazioni che Davide prova rivivendo il proprio passato, senza avere accesso ai contenuti inclusi nei flashback. Il percorso interpretativo di Giovanna inizia la sera stessa in cui Davide viene accolto a casa della giovane coppia, in un momento quindi in cui Giovanna non sa ancora di avere di fronte un reduce dei campi di sterminio; in quel momento ignora ancora la storia di Davide a cui avrebbe reagito emotivamente se gliel'avesse riferita in quello stesso istante. La funzione della scena muta che ritrae la prima cena di Davide a casa di Giovanna è di far vedere e sentire un disagio che precede e si sottrae a ogni elaborazione cognitiva e verbale, un disagio che scorre tra i corpi riuniti attorno alla tavola e viene trasmesso al pubblico che, grazie al posizionamento della telecamera, occupa un posto a quella stessa tavola.

Nei momenti di condivisione del disagio tra Davide e Giovanna (e il pubblico) *La finestra di fronte* mette in scena i meccanismi stessi della memoria traumatica, la quale viene attivata dalle associazioni che fanno emergere determinati oggetti o situazioni, associazioni che a loro volta scatenano reazioni difficilmente rappresentabili in maniera verbale (Van der Kolk, Van der Hart 1995, p. 160). Emblematica in questo senso è la scena in cui Davide rifiuta di mettersi il maglione del marito di Giovanna perché gli ricorda la divisa che portava nei campi di concentramento: «Non mi piace il colore», risponde Davide a Giovanna. Questi momenti, in cui si mette in moto la suddetta memoria traumatica e Davide rivive il proprio passato, danno l'avvio a un processo tanto doloroso quanto necessario che porterà l'anziano ebreo ad elaborare il fantasma del passato da cui è stato perseguitato fino a quel momento. Cruciale in questo percorso è la presenza degli altri personaggi tra cui anzitutto Giovanna; grazie alla sua presenza il processo di *working through*[10] diventa un evento relazionale, un'esperienza condivisa. A tale scopo 'la finestra di fronte' fa da specchio a Giovanna; i due incontri, il primo con Davide e l'altro con il suo vicino di fronte, infatti, si rafforzano a vicenda fino a portare Giovanna a ripensare la propria vita.

7 Conclusioni

Nel tentativo di rispondere all'esigenza di realismo e di garantire la propria credibilità rispetto agli altri generi televisivi, i telefilm degli anni del Duemila dedicati alla Shoah – tra cui primeggia il *Perlasca* di Alberto Negrin – spesso sembrano voler convertire la memoria traumatica in una memoria comune con il rischio di trasformare il genere della finzione televisiva in un deposito di esperienze primarie strappate dal presente di chi ha continuato o continua a viverle. *La finestra di fronte*, in quanto produzione cinematografica, rinuncia a quell'esigenza di realismo per affrontare una Shoah vissuta al presente. Nel lungometraggio di Özpetek il processo di elaborazione del trauma si trasforma in uno scambio, un'esperienza condivisa tra Davide e i vari personaggi che incontra sulla sua strada. Grazie al coinvolgimento del pubblico mediante il posizionamento della telecamera e l'invito alla 'lettura all'indietro', *La finestra di fronte* contribuisce alla comprensione del trauma storico della Shoah, invitando il pubblico a dare una propria risposta alla storia di Davide,[11] di diventare a sua volta testimone della sua storia e assumere, insieme allo stesso Davide, la responsabilità di una memoria condivisa e 'convissuta', e non solo celebrata.

10 LaCapra (2001, pp. 21-22) propone una distinzione tra la nozione di *acting out*, ovvero la ripetizione ossessiva nel presente della paura di morte provata nel momento dell'evento traumatico e quella di *working through*, la quale non implica una pura opposizione tra passato e presente. Non necessariamente l'*acting out* può essere del tutto e definitivamente superato; esso può tuttavia essere contrastato dal *working through*.

11 Si veda Kaplan 2005, p. 123: «'Witnessing' is the term I use for prompting an ethical response that will perhaps transform the way someone views the world, or thinks about justice […] witnessing leads to a broader understanding of the meaning of what has been done to victims».

Bibliografia

Avisar, Ilan (1988). *Screening the Holocaust: Cinema's images of the unimaginable*. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP.

Baron, Anne-Marie (2006). *The Shoah on screen: Representing crimes against humanity*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.

Bennett, Jill (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford: Stanford UP.

Bidussa, David (2009). *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi.

Buonanno, Milly (2012). *Italian TV drama and beyond: Stories from the soil, stories from the sea.* Bristol; Chicago: Intellect.

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Chansel, Dominique (2001). *Europe on-screen: Cinema and the teaching of history*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.

Deaglio, Enrico (1991, 2003). *La banalità del bene: Storia di Giorgio Perlasca*. Milano: Feltrinelli.

Hartman, Goeffrey (1994). «Public memory and its discontents». *Raritan*, 13 (4), pp. 24-40.

Jansen, Monica (2008). «Giorgio Perlasca, 'Giusto tra le nazioni' e 'eroe italiano'». In: Lucamante, Stefania; Jansen, Monica; Speelman, Raniero; Gaiga, Silvia (a cura di), *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*. Utrecht: Igitur, pp. 153-164.

Insdorf, Annette (2003). *Indelible shadows: Film and the Holocaust.* 3a ed. Cambridge: Cambridge UP.

Kaplan, Ann E. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature.* New Brunswick: Rutgers UP.

LaCapra, Dominick (2001). *Writing history, writing trauma*. London; Baltimore: Johns Hopkins UP.

LaCapra, Dominick (2004). *History in transit: Experience, identity, critical theory*. Ithaca: Cornell UP.

Marcus, Millicent (2007). Italian film in the shadow of *Auschwitz*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

Perra, Emiliano (2010). *Conflicts of memory: The reception of Holocaust films and TV programmes in Italy, 1945 to the present*. Oxford; Bern: Peter Lang.

Ross, Gina (2003). *Beyond the trauma vortex: The media's role in healing fear, terror and violence*. Berkeley: North Atlantic books.

Van der Kolk, Bessel A.; Van der Hart, Onno (1995). «The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma». In: Caruth, Cathy (ed.), *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, pp. 158-183.

Materiale audiovisivo

La finestra di fronte (2003). Diretto da Ferzan Özpetek. Italia; Portogallo; Turchia; Regno Unito: Sony Pictures Classics.

Perlasca: *Un eroe italiano* [miniserie tv] (2002). Diretto da Alberto Negrin. Italia; Francia; Svezia; Ungheria: Rai Fiction, France 2, Sveriges Television, Palomar Endemol e Focusfilm Kft.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

«Basta con le rimozioni!» Le foibe nella televisione italiana

Susanne C. Knittel (Universiteit Utrecht, Nederland)
Traduzione di Francesco Bozzi

Abstract In this chapter I discuss the television drama *Il cuore nel pozzo* (dir. Alberto Negrin, 2005) and its overwhelming success with the viewing public as an example of the shifting conception of national history and identity in the Italian popular imagination. Seen in conjunction with Negrin's earlier film *Perlasca*: *Un eroe italiano* (2002), *Il cuore nel pozzo* appears as a calculated and politically motivated attempt to re-code the memory of the Second World War as one of heroism and shared victimhood. Ultimately, *Il cuore nel pozzo* forms part of the broader movement to establish the *foibe* as the 'Italian Holocaust', deflecting attention away from the crimes of Fascism. The crucial difference between the two films is that while *Perlasca* is based on the real historical person of Giorgio Perlasca, *Il cuore nel pozzo* revolves around fictional characters. The film nevertheless makes various explicit and implicit claims to historical veracity, e.g. the insertion of ostensibly documentary footage, which, however, turns out to be a fabrication. I argue that the intrusion of this documentary idiom into the fiction mirrors the ongoing campaign to legitimize a largely fictional narrative about the *foibe* and the Fascist ventennio as historical fact.

Sommario 1. Introduzione. – 2. La creazione di una tragedia italiana. – 3. La storia fabbricata: *Il cuore nel pozzo*. – 4. La Foiba di Basovizza. – 5. Conclusione: «Basta con le rimozioni!»

Keywords Foibe. Holocaust. Memory.

1 Introduzione

Nell'aprile 2002, il quotidiano italiano *La Stampa* pubblicò un'intervista con il ministro delle comunicazioni Maurizio Gasparri (Alleanza Nazionale) sul futuro delle reti di stato Rai in seguito alla vittoria elettorale di Silvio Berlusconi dell'anno precedente. Tra le altre cose, Gasparri discusse del progetto per produrre una miniserie per la televisione italiana sul tema delle foibe. Il termine 'foibe' si riferisce ad una serie di esecuzioni che furono perpetrate nel 1943 e, di nuovo, nel 1945 principalmente (ma non esclusivamente) da partigiani jugoslavi al confine nordorientale italiano. I corpi venivano disposti in profonde cavità, chiamate foibe, nelle montagne della regione.[1] Dagli anni Novanta, la memoria delle foibe ha occupato una posizione sempre più prominente nel dibattito pubblico italiano. I suoi promulgatori, principalmente appartenenti alla destra, hanno cercato di presentare le foibe come un episodio dimenticato della storia italiana, la cui memoria era stata soppressa nel dopoguerra dai Comunisti (Ballinger 2000, pp. 11-30). Portare le foibe nel piccolo schermo avrebbe aiutato a far crescere la pubblica consapevolezza nei confronti di questo episodio. Più che un documentario, Gasparri stava immaginando una storia finzionale che interagisse con la sensibilità emotiva degli spettatori:

> Se facciamo un documentario, magari con la riesumazione delle ossa, provochiamo soltanto ripulsa. Penso che sarebbe più efficace una fiction che raccontasse la storia di una di quelle povere famiglie. Sono grandi tragedie. Come quella dell'Olocausto o di Anna Frank. (Martini 2002, p. 5)

Questa affermazione risulta interessante per varie ragioni. Innanzitutto perché fu rilasciata solamente due mesi dopo il successo travolgente della première della miniserie TV *Perlasca: Un eroe italiano* (regia di Alberto Negrin), sullo 'Schindler italiano' Giorgio Perlasca. Un numero di spettatori senza precedenti – circa tredici milioni – si

1 La parola f*oiba* (pl. *foibe*) era un termine originariamente utilizzato solo dai geologi per descrivere profonde doline naturali formate dall'azione erosiva dell'acqua. Nel 1943 la stampa fascista rese popolare il termine in riferimento a queste uccisioni, che da allora sono note comunemente come *le foibe* (Verginella 2007, pp. 56-57). Per studi più recenti sulle foibe Apih 2010 e Pirjevec 2009.

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-5 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

sintonizzò per guardare il celebrato attore Luca Zingaretti che, nei panni di Perlasca, raggirava il malvagio comandante delle SS Bleiber, nel tentativo di salvare migliaia di ebrei ungheresi durante l'Olocausto. Basato parzialmente sulla raccolta delle memorie personali di Perlasca, *L'impostore* (1997), come sulla biografia di Perlasca scritta da Enrico Deaglio, *La banalità del bene* (1991), il film di Negrin si concentra interamente sulle azioni eroiche del suo protagonista e lascia inspiegato il complesso contesto storico e politico dell'Ungheria durante l'occupazione nazista nel finire della seconda guerra mondiale (il contributo di Mauro Sassi a questo volume discute più dettagliatamente l'appropriazione e la modificazione delle fonti da parte del film). Fondamentalmente, il film è una tipica narrazione di salvataggio durante l'Olocausto che poggia su cliché e topos familiari, mentre minimizza i legami di Perlasca con il Partito Fascista. Infatti, il film è stato visto come pietra miliare nell'attuale riabilitazione del fascismo in Italia.[2]

In tutta onestà, può sembrare irragionevole pretendere un alto grado di rigore storico da un genere come il melodramma televisivo; dopotutto, il principale obiettivo della fiction è l'identificazione emotiva, più che la trasmissione di una conoscenza storica (Buonanno 2012, p. 213). Lo stesso Negrin replica al criticismo nei confronti dell'imprecisione storica e alle accuse di revisionismo nei suoi film, insistendo sulla propria libertà artistica in quanto narratore: «Il mio mestiere è di raccontare storie […]. Non ho mai girato […] per motivi politici» (Gallozzi 2004, p. 19). È difficile dimostrare qualsiasi diretta influenza politica sulle scelte estetiche di Negrin, ma è, tuttavia, singolare come i film di Negrin riscuotano così tanto entusiasmo tra le forze di destra del sistema politico italiano, e sarebbe, in ogni caso, ingenuo ritenere che un film sulla memoria della seconda guerra mondiale, ed in particolar modo un film prodotto per la televisione italiana sotto il governo Berlusconi, possa mai essere interamente apolitico. Quando si tratta di fascismo e di seconda guerra mondiale la memoria è sempre politica.

Negrin può anche sinceramente credere che i film che realizza siano scevri da qualsiasi pregiudizio politico, ma questa stessa assunzione li mette inevitabilmente a rischio di una strumentalizzazione. Quando Gasparri afferma che un'opera finzionale è più 'efficace' di un documentario, cosa intende esattamente? Il successo di Perlasca ha provato quanto il pubblico italiano fosse entusiasta del melodramma storico ad un livello senza precedenti. I registi documentaristici possono solo sognare di raggiungere una platea così vasta. Quindi, se si avesse potuto utilizzare il metodo-Perlasca, per così dire, per le foibe, allora, questo episodio nella storia italiana – o meglio, una particolare versione di questa vicenda – sarebbe stata improvvisamente catapultata al centro della attenzione del pubblico, traguardo difficilmente raggiungibile per un documentario.

L'altra opera storica di Negrin, di una certa rilevanza, è stata *Il cuore nel pozzo*, trasmesso nel febbraio 2005. Sedici milioni di persone guardarono la miniserie divisa in due parti che raccontava la vicenda di un bambino, istriano-italiano, che perdeva i genitori durante le foibe sul finire della seconda guerra mondiale. Già nell'estate 2004 la stampa aveva cominciato a riportare notizie sul film, la trama, ma anche il suo contesto, ed aveva presentato le foibe come una tragedia misconosciuta, taciuta, fino ad allora, principalmente per ragioni politiche. Secondo quanto riportò il settimanale *Panorama*, per esempio, le foibe sono state «una tragedia rimossa costata non meno di 20-30 mila vittime, uccise dalla feroce repressione del regime di Tito. Un massacro e una persecuzione di massa con un solo obiettivo, ancora attuale: la pulizia etnica» (Delli Col-

2 Questo argomento è stato energicamente espresso da Perra 2010b, pp. 95-109. Nel suo libro *Italian TV drama and beyond: Stories from the soil*, Milly Buonanno, d'altro canto, enfatizza il ruolo del film nel promuovere un'identità nazionale unificata per mezzo di una memoria comune personificata in un eroe italiano che possa «testif[y] to the dissention and resistance of Italians to regimes of violence» (2012, p. 222). [testimoniare il dissenso e la resistenza degli italiani nei confronti dei regimi di violenza (traduzione è del traduttore)]. Per Buonanno, l'aspetto cruciale in Perlasca non è il suo «passato da militante fascista» (p. 222), piuttosto il suo atto di eroismo disinteressato in opposizione ad un'oppressione brutale. Buonanno non problematizza in nessun punto la versione di 'Italianità' presentata attraverso figure come Perlasca e Giovanni Palatucci (riguardo a quest'ultimo, si veda l'articolo di Emiliano Perra nel presente volume). È, tuttavia, importante enfatizzare come in entrambi i casi il regime di violenza a cui questi eroi italiani reagivano è quello dei nazisti, non dei fascisti. Fondamentalmente, queste sono versioni della narrazione del 'male minore', che rappresenta i fascisti come relativamente innocui rispetto ai nazisti. Inoltre, la Resistenza contro il fascismo rimane inestricabilmente legata alla sinistra italiana. Buonanno afferma che storie come quelle di Perlasca, Palatucci o delle foibe siano state recuperate dal «heavy silence of repression and denial [that] had fallen» [for the purpose of] «building a common memory» (p. 216). [«pesante silenzio di repressione e negazione (che) è calato» per «costruire una memoria comune» (traduzione del traduttore)]. Ma è necessario considerare le ragioni politiche per questo silenzio e chiedersi perché adesso, sulla scia della crisi della sinistra italiana, queste storie vengano raccontate e precisamente quale identità italiana venga presentata.

li 2004). La retorica riscontrabile nel testo ben rappresenta le modalità con cui il discorso sulle foibe cerca di equipararle alle grandi persecuzioni e genocidi del ventesimo secolo, dall'Olocausto ai 'desaparecidos' del Sud America alla guerra in Kosovo – infatti, è importante notare come il rinnovato interesse per le foibe coincida con le atrocità commesse in Jugoslavia nella prima metà degli anni Novanta, cosicché questi due atti di 'Barbarismo slavo' vengono visti come due lati della stessa medaglia. Ciò, indubbiamente, è quello che intende l'autrice dell'articolo quando, definendo le foibe un atto di pulizia etnica, afferma che il fenomeno è «ancora attuale»[3]. Questo significato sottinteso fu colto da alcuni esponenti politici dei Paesi dell'ex Jugoslavia. Quell'estate, infatti, il film, benché ancora in fase di realizzazione, fu oggetto di un piccolo incidente diplomatico tra Italia e Slovenia, quando il ministro degli esteri sloveno Ivo Vajgl rilasciò una dichiarazione dove definiva il film «una provocazione e un'offesa per il popolo sloveno» così come un «falso storico, che trasforma in colpevole un popolo che per tutta la sua storia è stato invece sottoposto all'aggressività dei popoli vicini».[4] Maurizio Gasparri rispose a queste accuse in un'intervista a *La Repubblica*, affermando che parlare di incidente diplomatico era esagerato e che per le accuse di falsificazione storica, sarebbe spettato al pubblico stesso di giudicare. Gasparri proseguì dicendo di aver supportato il film per il suo valore nel ripristinare un pezzo di memoria collettiva che era stato soppresso dall'egemonia culturale della sinistra.[5] Qualunque sia l'opinione di Alberto Negrin riguardo alla questione, il film fu estremamente politicizzato prima ancora di esser mostrato in TV.[6]

Il cuore nel pozzo fu trasmesso dalla Rai in due sere consecutive che precedevano il primo *Giorno del ricordo*, una giornata di memoria nazionale istituita dal governo Berlusconi per commemorare le vittime delle foibe e l'esodo istriano. Il 10 febbraio 2005, migliaia di persone parteciparono alle cerimonie commemorative a Trieste, Roma, Torino ed in altre città italiane. L'anno seguente, il monumento nazionale delle foibe a Basovizza previde una significativa ristrutturazione artistica ed architettonica, che d'allora fino ad oggi attrae decine di migliaia di visitatori ogni anno.[7] Nel 2008, un monumento alle vittime delle foibe fu eretto a Roma, e, nel 2010, fu il turno di una speciale esposizione, inaugurata da Gianfranco Fini. Il film e l'istituzione del giorno commemorativo rappresentano l'apice del processo attraverso il quale le foibe sono diventate una questione sempre più centrale nel dibatti-

3 Per un approfondimento sulla caratterizzazione delle foibe come esempio di pulizia etnica: Ballinger 2004, pp. 11-14. Nel suo libro *History in Exile: Memory and Identity at the Borders of the Balkans* Ballinger nota che «almost every exile I have spoken with has told me, 'What the Slavs now are doing to one another, they did to us fifty years ago'. Seen to confirm widely held stereotypes about Balkan butchery and fanaticism, the specific events of the foibe have thus been attached to broader discourses about the exodus as an act of ethnic cleansing. At the same time, the problematic of Fascism and possible complicity lurks at the margins of these accounts. By positing absolute Italian innocence, these stories labor to counter an alternative narrative to those depicting such events as retribution for Fascist sins» (2003, p. 146). [quasi tutti gli esuli con cui abbia parlato hanno, 'Ciò che gli slavi stanno facendo ora a qualcun altro, lo hanno fatto a noi cinquanta anni fa'. Visti come conferma degli stereotipi ampiamente riconosciuti riguardo alla violenza e fanatismo balcani, gli eventi specifici delle foibe sono stati quindi inseriti in un discorso più ampio che identifica l'esodo come un atto di pulizia etnica. Allo stesso tempo, la problematica del fascismo e la possibile complicità si nasconde ai margini di queste interpretazioni. Proponendo l'assoluta innocenza italiana, queste storie si adoperano per raccontare una narrazione alternativa a quelle che descrivono questi eventi come un castigo per i peccati fascisti (traduzione del traduttore)].

4 «Foibe: 'Il film offende gli sloveni'. *Il Piccolo*, 19 agosto 2004, p. 1.

5 «Non fermeranno la fiction sulle foibe». *La Repubblica*, 23 agosto 2004, p. 20.

6 La questione delle foibe continua a generare tensioni tra l'Italia e l'ex Jugoslavia, in particolar modo nel 2007 quando, in un discorso pronunciato in occasione del terzo Giorno del ricordo, il presidente italiano ed ex comunista Giorgio Napolitano si riferì alle vittime delle foibe definendole vittime di «un moto di odio e furia sanguinaria e un disegno annessionistico slavo che prevalse innanzitutto nel trattato di pace del 1947, e che assunse i sinistri contorni di una pulizia etnica» («Napolitano: 'Foibe, ignorate per cecità'». *Corriere della Sera*, 11 febbraio 2007). Il discorso scinde le foibe dal contesto storico della politica di occupazione ed espansione in Jugoslavia operata dall'Italia fascista. Il ministro degli Esteri sloveno inviò una nota diplomatica che condannava le asserzioni pronunciate nel discorso, mentre il presidente croato Stjepan Mesić accusò pubblicamente Napolitano di manifesto razzismo, revisionismo storico e revanchismo politico. L'incidente non ebbe ulteriori conseguenze e la stampa riportò brevemente in seguito che un accordo era stato raggiunto. Relazioni diplomatiche a parte, il discorso rimane una chiara indicazione del modo in cui l'interpretazione delle foibe come atto di pulizia etnica unilaterale e premeditato sia ormai diventata la linea ufficiale tra il panorama politico italiano.

7 Nel maggio 2011, *Il Piccolo* riportò che 254.000 persone avevano visitato la Foiba di Basovizza dall'apertura del centro nel febbraio 2008, con oltre 51.000 visitatori nei primi quattro mesi del 2011 – circa il doppio di quelli del 2008. La grande maggioranza dei visitatori del sito erano scolaresche: 3.737 in un solo giorno nell'aprile 2012 – un record, ma non un'anomalia. Più di 12.000 studenti visitarono il sito in quel mese (Tonero 2011, p. 40; Dorigo 2012, p. 26).

to sulla memoria italiana. In questo articolo si propone una lettura de *Il cuore nel pozzo* quale l'espressione di una trasformazione più ampia dell'idea di storia ed identità nazionale nell'immaginario popolare italiano, attraverso l'analisi delle strategie impiegate nel film e nel dibattito sulle foibe, intese come un tutt'uno che punta a istituirle come genocidio perpetrato ai danni del popolo italiano. Mentre *Perlasca* è basato sulla reale figura storica di Giorgio Perlasca, ne *Il cuore nel pozzo*, i personaggi sono puramente immaginari e la loro storia è semplicemente ambientata in un particolare contesto storico. Ciononostante, *Il cuore* ha numerose pretese, esplicite ed implicite, di veridicità storica, per esempio l'inserimento di uno spezzone apparentemente d'archivio, che, tuttavia, si rivela essere un espediente cinematografico. L'inserimento di questo idioma documentaristico nella rappresentazione finzionale, difatti, rispecchia la campagna in corso per sovrapporre una narrativa di finzione alla testimonianza storica delle foibe, per esempio al monumento Foiba di Basovizza vicino a Trieste.

2 La creazione di una tragedia italiana

Né gli storici né il pubblico hanno raggiunto un consenso riguardo alla 'verità' delle foibe: al contrario esse sono oggetto di accesi dibattiti riguardo, per esempio, il numero delle vittime. Mentre le fonti storiche parlano di una cifra tra i 1.500 e i 2.000 'infoibati', i numeri che circolano nel dibattito pubblico oscillano tra i 10.000 e i 30.000 (Cogoy 2007, pp. 17-18). L'opinione pubblica è nettamente divisa anche sulla motivazione di queste uccisioni e sull'identità delle vittime. Alcuni vedono le foibe come rappresaglie per i crimini fascisti contro la popolazione jugoslava e, perciò, considerano le vittime come membri o sostenitori del regime fascista. Altri vedono le uccisioni come un atto di pulizia etnica dove uomini, donne e bambini italiani furono indiscriminatamente massacrati semplicemente perché erano italiani: «un Olocausto italiano».[8] In questo contesto, l'emigrazione (o 'esodo', come viene spesso definito in italiano) di una larga parte della popolazione italiana di Istria e Dalmazia (tra le 200.000 e 300.000 persone) verso Trieste e altre città italiane nei dieci anni seguenti, è vista come un'ulteriore conseguenza della campagna di pulizia etnica anti-italiana.

Fino a metà degli anni Novanta, la memoria delle foibe e dell'*esodo* era limitata quasi esclusivamente a Trieste ed alla regione circostante, particolarmente tra le famiglie degli esuli e tra varie organizzazioni di destra. Nel dibattito pubblico, il soggetto era trascurato per varie ragioni; soprattutto per le tensioni, a causa della Guerra fredda, tra l'Italia e la Jugoslavia riguardo il confine nord-orientale, ma anche perché un'indagine sulle foibe avrebbe inevitabilmente innescato un'indagine sui crimini italiani in Jugoslavia. Questo atteggiamento iniziò a mutare quando, in seguito al collasso dell'ex Jugoslavia e alla svolta verso destra della politica italiana determinata dalla vittoria elettorale di Berlusconi, vennero avviate in Italia le inchieste sulle uccisioni delle foibe.[9] Gli sforzi per istituire le foibe e l'esodo, come momento chiave nella storia italiana e non come questione di solo interesse locale, sono culminati, nel 2005, nell'istituzione di un *Giorno del ricordo* osservato il 10 febbraio, la data in cui, nel 1947, l'Italia ufficialmente consegnò i territori di Istria, Fiume e Dalmazia alla Jugoslavia. Il giorno è dedicato alla memoria della «tragedia degli italiani e di tutte le vittime delle foibe, dell'esodo dalle loro terre degli istriani, fiumani e dalmati nel secondo dopoguerra e della più complessa vicenda del confine orientale».[10] Questa 'tragedia italiana' è collocata, implicitamente, in opposizione alla 'tragedia ebrea' dell'Olocausto; infatti il *Giorno del ricordo* è esso stesso strettamente modellato sul *Giorno della memoria*, la giornata internazionale in ricordo dell'Olocausto, osservata solamente due settimane prima, il 27 gennaio. La marcata somiglianza nei nomi delle

8 Le espressioni «olocausto italiano» e «olocausto giuliano» sono popolari tra i politici neofascisti e sembrano essere stati coniati da Padre Flaminio Rocchi (1998). Simili idee possono essere ritrovate nei lavori di Luigi Papo, Marco Pirina e Giorgio Rustia. Alcuni storici e giornalisti tendono verso interpretazioni essenzialmente simili sebbene meno polemiche. Giampaolo Valdevit, per esempio, vede le uccisioni delle foibe come un tentativo di eliminazione fisica del nemico, e quindi paragonabili al fascismo e al nazismo. Raoul Pupo interpreta gli atti di violenza jugoslavi come 'un'epurazione preventiva', cioè, come risvolto della guerra civile nella regione e quindi riferibile al consolidamento del regime comunista. Gli storici Jože Pirjevec, Nevenka Troha e la giornalista Claudia Cernigoi d'altra parte considerano le uccisioni come rappresaglie per le persecuzioni subite durante il periodo nazifascista. Si veda Valdevit 1997; Pupo 2005; Pirjevec 2009; Troha 1997, pp. 78-80; Cernigoi 2005.

9 Per maggiori dettagli: Ballinger 2000, pp. 15-17.

10 Parlamento Italiano, «Legge 30 marzo 2004, n. 92: Istituzione del 'Giorno del ricordo' in memoria delle vittime delle foibe, dell'esodo giuliano-dalmata, delle vicende del confine orientale e concessione di un riconoscimento ai congiunti degli infoibati». *Gazzetta Ufficiale,* 86 (2004).

due giornate e la loro prossimità temporale sono da un lato l'espressione dello sforzo da parte dei suoi sostenitori di istituire le foibe come una memoria rivale di esperienza vittimaria specificamente italiana, ma dall'altro rivelano quanto il *Giorno del ricordo* e i sostenitori della narrazione delle foibe si appoggino all'iconografia e alla terminologia tipiche della memoria dell'Olocausto per legittimarle come genocidio. Creato sul modello del *Giorno della memoria*, il *Giorno del ricordo* presenta gli italiani che morirono nelle foibe come vittime di una persecuzione genocida, come si può evincere dallo slogan 'Infoibati, perché italiani'. In questo contesto, è diventato comune riferirsi alle vittime delle foibe chiamandole 'martiri', non a caso molte città italiane ora hanno una 'Via Martiri delle Foibe'. Il termine non solo enfatizza l'innocenza delle vittime ma anche le deliberate connotazioni religiose nel dibattito commemorativo che presenta le foibe come sacri reliquari dell'esperienza vittimaria del popolo italiano. Questa narrativa sull'innocenza italiana è corroborata da rappresentazioni popolari ed immagini, per esempio tramite i posters del *Giorno del ricordo*, che raffigurano una ragazzina mentre regge una valigia che porta la scritta «esule giuliana». La presentazione di una storia locale come esperienza vittimaria nazionale annulla gli eventi storici, che l'hanno preceduta, vale a dire le persecuzioni nei confronti di Sloveni e Croati durante il fascismo.[11] Inoltre, la narrativa descritta omette il fatto che i partigiani italiani come del resto le truppe tedesche usarono le foibe per disporre i nemici e che anche spoglie di soldati tedeschi furono là rinvenute (Cfr. Verginella 2007, p. 58). Inoltre, si ignora come anche diverse migliaia di Sloveni e Croati, che furono allo stesso modo minacciati poiché contrari al nuovo governo jugoslavo, furono costretti ad emigrare dall'Istria (Cfr. Kalc 1996, pp. 535-550; Purini 2000, pp. 33-53).

Il cuore nel pozzo dovrebbe esser valutato in questo senso come l'espressione del deliberato tentativo di equiparare questi due eventi, come illustrato anche da Gasparri quando affermava di voler vedere una miniserie sulle foibe, che prendesse come modelli le «grandi tragedie […] dell'Olocausto o di Anna Frank». Mentre l'osservazione di Gasparri è stata generalmente presa come un riferimento all'Olocausto in sé, è più probabile che egli, difatti, si riferisse alla miniserie televisiva americana *Holocaust* (regia di Marvin J. Chomsky, 1978), e alla storia di finzione della famiglia Weiss nella Germania nazista, che venne trasmessa in Italia nel 1979 con il titolo *Olocausto*. In Germania, la serie ebbe un immenso successo, servendo come catalizzatore per un'intensa espressione pubblica di dolore ed inducendo un'intera generazione di giovani tedeschi a coinvolgere i propri genitori e nonni in un dibattito sulle atrocità naziste che aiutasse ad intraprendere un processo di presa di coscienza del passato che fino ad allora era stato ampiamente soffocato.[12] Gasparri vide chiaramente il potenziale nel produrre una miniserie televisiva simile che presentasse gli italiani come vittime di una tragedia alla pari dell'Olocausto.

3 La storia fabbricata: *Il cuore nel pozzo*

Concentriamo, ora, la nostra attenzione su *Il cuore nel pozzo*. Il film è ambientato in Istria nel 1945, nel periodo successivo alla ritirata della Wehrmacht tedesca e all'arrivo dei partigiani jugoslavi, che erano venuti a rivendicare la regione. La narrazione ruota attorno alla figura di Novak, un comandante partigiano jugoslavo, la cui unità è impegnata nel riconquistare la terra dagli occupanti italiani. Novak, inoltre, è coinvolto nella sempre più disperata ricerca di Carlo, un suo figlio illegittimo avuto da Giulia, una donna italiana che stuprò poco prima dell'iniziò della guerra. Giulia nasconde Carlo con l'aiuto di una coppia di italiani benestanti e del loro figlio Francesco. Walter, un amico della famiglia, li avverte di lasciare la città, poiché l'avanzata jugoslava non avrebbe risparmiato nessuno. Walter è un membro del *Comitato di Liberazione Nazionale* (CLN) italiano, l'ala della Resistenza italiana inizialmente legata a quella jugoslava nella lotta contro il fascismo, ma che successivamente ruppe quest'unione di intenti. Come predetto da Walter, i partigiani, al loro arrivo, radunano sistematicamente tutti gli italiani, compresi i genitori di Francesco, e li gettano in

11 Sulla proliferazione dei giorni della memoria nel calendario italiano e la sua relazione con l'onnicomprensiva narrazione dell'esperienza vittimaria italiana, specialmente come viene presentato attraverso mezzi di comunicazioni di massa come la televisione: De Luna 2011.

12 Per una discussione sulla ricezione di *Holocaust* in Germania: Huyssen 1980, pp. 117-136; Lichtenstein, Schmid-Ospach 1982. La trasmissione della miniserie in Italia fu, invece, un completo non-evento, perché il pubblico italiano non si sentiva personalmente implicato nelle atrocità descritte. I crimini del nazismo non erano, infatti, un tema tabù nell'Italia del dopoguerra, anzi serviva come distrazione conveniente dai crimini del fascismo. Per una descrizione dettagliata della ricezione italiana nei confronti di *Olocausto*: Perra 2010a, cap. 5.

una foiba. Francesco e Carlo riescono a fuggire con l'aiuto di un gruppo eterogeneo di personaggi: Walter, Ettore, un soldato italiano, la sua fidanzata slovena Anja, e Don Bruno, un prete italiano che dirige un orfanotrofio nei dintorni della città. Novak, per cui la ricerca di Carlo si è tramutata ormai in una guerra personale, dà loro la caccia continuamente. Giulia si getta in una foiba per salvare la vita del proprio figlio, Walter e Don Bruno vengono uccisi nel tentativo di proteggere i bambini, e, alla fine, solo Ettore e Anja sopravvivono. Nella drammatica resa dei conti finale, Ettore uccide Novak e quindi si unisce, con gli altri quattro superstiti, all'enorme massa di persone che sta fuggendo dall'Istria.

Costruito attorno alla semplice dicotomia bene-male, il film ritrae i *titini* (i partigiani di Tito) come una banda di criminali guidata solamente dall'odio nei confronti degli italiani, mentre descrive gli italiani come vittime innocenti perseguitate e trascinate fuori dalle proprie case solamente perché gli 'Slavi' pretendono la loro terra. L'intera vicenda è raccontata dalla prospettiva di Francesco, che ha otto anni, e che annota i fatti in un diario che la madre gli aveva consegnato prima di morire. Il topos del diario richiama Anna Frank, e l'attenzione sui destini di questi bambini ormai orfani permette al regista di dispensarsi da qualsiasi riflessione sulle complesse implicazioni politiche dovute alla presenza italiana in Istria. L'innocenza dei bambini è indubbia, a prescindere da qualunque crimine che i Fascisti avevano potuto commettere nella regione.[13] Né Negrin esita ad impiegare l'iconografia tipica del cinema sull'Olocausto. Infatti, i partigiani jugoslavi sono dotati delle caratteristiche comunemente associate alla rappresentazione dei nazisti: indossano uniformi e stivali militari, sono accompagnati da pastori tedeschi, radunano uomini, donne e bambini per portarli via in grossi camion. Al contrario, i pochi soldati italiani che vediamo alla fine del film sono mostrati come un gruppo sparpagliato e dismesso, capeggiato da Ettore, il 'bravo italiano', che si oppone alla violenza e che la usa solamente per difendere sé stesso e i propri cari. La sola figura che non risponde a questa divisione è Anja, la donna slovena che sta dalla parte degli italiani e che paga a caro prezzo il 'tradimento' dei propri compatrioti, venendo stuprata da uno degli uomini di Novak.

13 Sul ruolo dei bambini si veda in particolar modo Zetto Cassano 2005, pp. 89-111. Anche Milly Buonanno ha analizzato il film ed il ruolo dei bambini nel suo libro *Italian TV drama* (2012, pp. 216-221).

Essendo la governante di Don Bruno, Anja, difatti, rappresenta l'altro stereotipo culturale riguardante la popolazione 'slava', propriamente quello dell'umile e devoto servitore (Verginella 2007, p. 51). Il genere femminile, in generale, è rappresentato come materno e votato al martirio, e Anja, come le altre donne del film, è presentata come di indole buona, apolitica, passiva ed innocente. Invece il genere maschile è più ambiguo e fondamentalmente più minaccioso. Da un lato troviamo i barbarici *titini*, che sono associati allo stupro come forma di violenza specificatamente 'slava', e dall'altro gli italiani, deboli e impotenti in un modo o nell'altro. Don Bruno, un casto uomo di chiesa; Ettore, l'antieroe pacifista che nella prima scena del film getta via il suo fucile in un gesto simbolico di autocastrazione, e infine Walter, l'intellettuale invalido, il cui fallimento rappresenta l'inefficienza ferita della Resistenza italiana. L'eroismo è riservato ad un bambino, Francesco, che vive per narrare il racconto, e che viene preservato da questa esperienza sacrificale e vittimaria, senza venir, quindi, coinvolto nel trambusto politico che la causò. Francesco, il futuro dell'Italia, non ha le mani sporche di sangue.

Come nel precedente film di Negrin, il contesto storico – la persecuzione fascista nei confronti di sloveni e croati, e l'occupazione tedesca della regione – è quasi del tutto assente. Solamente all'inizio intravediamo pochi soldati tedeschi che velocemente si ritirano. Con l'eccezione di Ettore e di una manciata di soldati, tutti gli italiani sono civili. Non c'è un solo italiano fascista in tutto il film; allo stesso modo la collaborazione fascista con i nazisti tra il 1943 e il 1945 rimane taciuta. Né sono presenti abitanti sloveni o croati nel villaggio, lasciando agli spettatori l'impressione che l'Istria fosse abitata esclusivamente da italiani antifascisti. I *titini*, scuri di carnagione e non rasati, rimandano (anche tra di loro) genericamente agli 'slavi', più che a sloveni e croati – e nessun tentativo viene fatto per render noto che le unità guidate da Tito nel 1945 includessero tra le loro fila anche italiani e greci (Zetto Cassano 2005, p. 109). Inoltre, se non fosse per la stella rossa sui berretti, niente potrebbe identificare i partigiani jugoslavi come comunisti impegnati nella lotta contro il fascismo – infatti, come in *Perlasca*, la dimensione politica della seconda guerra mondiale è interamente soppressa in favore di una narrazione manichea, bene versus male. Questo vuoto politico e storico è ampiamente giustificato dal fatto che il film racconti una storia personale vista attraverso gli occhi di Francesco. I pochi frammenti di informazione storica che il

film presenta sono, perlopiù, forniti attraverso il personaggio di Walter. Ci sono due scambi di battute cruciali tra Walter e Novak che gettano uno sguardo alle motivazioni di Novak e allo sfondo politico ed etnico del conflitto. Nel primo, Walter cerca di discutere con Novak nel tentativo di salvare Giulia, che si è fatta catturare da Novak per aiutare Ettore e gli orfani a scappare:

Walter: Con quale diritto stai massacrando dei civili? Quello che stai facendo non c'entra nulla con questa guerra!
Novak: Credi ancora a queste storie?
[*Risate degli uomini di Novak*] Sei proprio un illuso, Walter, un illuso!
Walter: Devi fermarti! E devi farlo subito, Novak!
Novak: Non hai capito? Ovunque arriverà il nostro esercito l'Italia non esisterà più. Perché questa terra è nostra, non è Italia, e l'avete sempre saputo!
Walter: È un massacro! Questa non è una guerra, questo è un massacro di civili innocenti! *Perché?!*
Novak: Perché? Per pareggiare i conti, amico mio, e purtroppo per voi ne avete ancora un bel po' da pagare. Io ho tutto il tempo. È a voi che ne rimane poco.
Walter: Novak tu sei un pazzo!
Novak: Credi? Forse hai ragione. [*Strappa la lista dei prigionieri*.] E allora non ti stupire per quello che mi vedrai ancora fare.[14]

Questo dialogo rivela le più ampie ambizioni espansioniste e genocide dell'aggressore 'slavo' che minaccia la nazione italiana. Ciò diventa ancora più evidente nel secondo passaggio, che si svolge sull'orlo di una foiba dove un gruppo di prigionieri sta per essere giustiziato:

Walter: Fermali, Novak! Non potete fare questo, fermali! Sono solo dei civili, cosa c'entrano?
Novak: Quando i fascisti ci trattavano come schiavi, voi civili, che cos'avete fatto? Avete mai mosso un dito per aiutarci? Avete impedito che accadesse?
Walter: Ma per questo tu massacri degli innocenti? Non farlo, ti prego, non farlo! Il loro sangue non servirà a lavare il vostro.
Novak: Invece sì. Io non conosco nessun altro modo.
Walter: Ascoltami, Novak! Noi dobbiamo cercare di porre fine alle vendette. Dobbiamo imparare a vivere in pace e per questo abbiamo lottato! È il nostro dovere.
Novak: Davvero, speri di fermare la guerra con le chiacchiere? Per vincerla non dobbiamo avere pietà di nessuno!
[I prigionieri vengono giustiziati e cadono nella foiba]
Walter: Assassino!
Novak: Capisci ora? Lo senti quanto mi odi? Quanto vuoi la mia morte? È lo stesso odio che provo io in ogni momento. È così che vanno le cose. Siamo fatti tutti così!
Walter: Assassino…

Walter insiste nel dimostrare a Novak che le sue rappresaglie sono sproporzionate e distorte. Come membro della Resistenza, Walter avverte come dopo la sconfitta dei fascisti lui e Novak dovrebbero stare dalla stessa parte, in quanto entrambi antifascisti. Ora che la guerra è finita, dovrebbero essere capaci di vivere in pace. Walter vede il conflitto in termini politici, mentre per Novak è una questione etnica. Mentre Walter resta fedele alla distinzione tra fascisti e italiani, per Novak, invece, la popolazione civile è complice dei crimini del fascismo; tutti gli italiani sono responsabili dell'oppressione del suo popolo. Quindi, il massacro indiscriminato di donne e bambini italiani non rappresenta un'aberrazione, ma una tappa fondamentale per il conseguimento dell'obiettivo per cui Novak e i *titini* combattono, cioè la totale deitalianizzazione della regione: dovunque arrivi la sua armata, lì l'Italia cesserà di esistere, come afferma Novak.

Le scene in cui i partigiani jugoslavi radunano in pieno giorno uomini, donne e bambini italiani contraddicono le fonti storiche e i testimoni diretti, che raccontano come gli arresti avvenissero di notte e con l'aiuto di liste che raramente includevano donne e mai bambini (Cfr. Zetto Cassano 2005, p. 108; Pupo 2005; Pupo, Spazzali 2003). Alla luce dell'accezione etnica data al conflitto da parte di Novak, risulta evidente che il film cerchi di associare i suoi metodi con le tecniche di repressione e persecuzione impiegate sia dai nazisti che dai fascisti prima di lui. Ciò si riflette non solo nell'inversione dei termini dell'equazione persecutore-vittima, ma anche

14 *Il cuore nel pozzo*, dir. da A. Negrin, Rai, 2005. La scena termina con la ripresa della lista dei prigionieri fatta a pezzi, un esempio della mancanza di dati storici e dell'impossibilità nello stabilire precisamente il numero e l'identità delle vittime.

nella presentazione delle uccisioni delle foibe come genocidio dell'intera popolazione italiana della regione indotto dall'odio degli 'slavi' verso la razza italiana. Non è certamente un caso che il nome della madre del figlio di Novak sia Giulia: il suo stupro per mano di Novak, infatti, simboleggia lo 'stupro slavo' dell'intera regione del Venezia Giulia.[15] Il film suggerisce che, per gli italiani, l'unica alternativa ad una morte certa e crudele nelle foibe sia la fuga, come del resto lo era stata per gli ebrei nella Germania nazista.

La scena finale, infatti, mostra una colonna di rifugiati, vestiti di stracci e con valigie e fagotti. È l'ultima scena che porta sotto una luce più netta la problematica relazione del film con l'accuratezza storica. Quando Ettore uccide Novak e teatralmente spezza il suo fucile in due mentre le lacrime gli rigano il viso, così come il pianto di Francesco al suo fianco, segnano un brusco cambiamento nello stile del film. L'insistente tema musicale che ha pervaso ogni scena fino a questo momento, improvvisamente scompare, e vediamo una processione di persone, soprattutto donne, bambine e anziani, in un granuloso bianco e nero con il solo rumore dei loro passi. Sentiamo una voce fuori campo, quella di Francesco, che dice «alcuni dicono che sono storie che si dovrebbero dimenticare e che è inutile parlarne, ma io non ci riesco». Queste immagini, che rievocano quelle degli innumerevoli cinegiornali e documentari sulla seconda guerra mondiale e sull'Olocausto, ci danno l'impressione di assistere ad alcuni spezzoni di archivio dell'esodo. Solo dopo alcuni minuti, vedendo Anja e poi anche Carlo tra i rifugiati, si capisce come la scena sia ancora parte della finzione filmica. La ripresa stringe sul viso di Anja, poi Ettore e Francesco arrivano di corsa, chiamando il nome di Anja, e quindi i quattro si riuniscono. La musica torna, con la voce fuori campo di Francesco: «ancora una cosa, mamma: non siamo stati solo noi a dover lasciare le nostre case. C'era moltissima gente che scappava, più di 300.000 m'hanno detto. Ma migliaia di persone sono rimaste giù, in fondo al pozzo, come voi. Ti voglio bene, mamma, ti voglio bene, papà». Come Francesco pronuncia questa frase, l'immagine stacca su una lunga panoramica che mostra una sterminata linea di rifugiati che procede in un sentiero ventoso che scende dalla collina verso una baia dove una grande nave a vapore li aspetta per portarli al sicuro.

A dispetto dell'idioma documentaristico utilizzato in questa scena, l'esodo di massa non avrebbe potuto svolgersi nel modo mostrato. L'emigrazione dall'Istria, che si prolungò per più di 10 anni, è condensata in una singola scena, suggerendo l'idea che gli esuli abbiano lasciato le loro case simultaneamente, a piedi, non portando quasi nulla con sé (vedi anche Zetto Cassano 2005, p. 111). Come espediente artistico, la condensazione di un evento più ampio in un singola immagine evocativa è ovviamente legittima, ma nel rappresentarla tramite un'estetica archivistica, ne deriva l'impressione che il film stia cercando di presentarsi come *testimonianza* degli eventi che descrive, nel tentativo di legittimarsi come fonte di effettiva conoscenza storica, ed è proprio questo spurio tentativo di autenticità storica che rende *Il cuore nel pozzo* un prodotto culturale molto più problematico rispetto ad altre miniserie a carattere storico come poteva essere, per esempio, *Holocaust*. Benché la famiglia Weiss, che rappresenta il fulcro di quest'ultimo, sia di natura puramente finzionale, lo sfondo storico e la cronologia degli eventi da cui la loro vicenda scaturisce sono autentici, ed è precisamente questa sorta di legittimità che *Il cuore nel pozzo* cerca di ottenere. Tuttavia, con l'inserimento degli spezzoni pseudo-archivistici nel finale, il film oltrepassa questo confine, rivelando le sue aspirazioni di effettiva autenticità storica. Questo espediente è una caratteristica comune dei film 'tratti da una storia vera', che alla fine superano la logica interna della narrazione per diventare un effettivo referente storico. In *Perlasca*, Negrin opera in maniera simile, mostrando una breve clip tratta da un'intervista realizzata con il vero Giorgio Perlasca, ma nel caso de *Il cuore nel pozzo*, questo tentativo è vuoto e falso. Per gli spettatori esperti di storia, la scena finale sottolineerà l'artificialità di tutto ciò che l'ha preceduta, ma per la maggioranza degli spettatori che non sono a conoscenza della storia delle foibe e dell'esodo, la scena servirà a circondare la precedente finzione con un ingiustificato alone di autenticità. Anche se, come sostiene Negrin, *Il cuore nel pozzo* si basa su testimonianze dirette e memorie scritte degli esuli istriani,[16] questa

15 Verginella offre un'interpretazione simile (2007, p. 53).

16 Messina 2004a, p. 16. Nella stessa pagina troviamo un'intervista allo storico Giovanni Sabbatucci, accreditato come consulente storico del film. Sabbatucci prende le distanze dalla versione degli eventi come rappresentata nel film, affermando che la sua influenza è stata molto limitata. Egli sottolinea come le foibe, evento terribile, non costituiscono «un genocidio totale, paragonabile a quello dell'Olocausto degli ebrei» (Messina 2004b, p. 16). Sabbatucci prosegue dicendo che è importante ricordare le atrocità commesse dal regime fascista nella regione e tenere

svolta finale nella strategia rappresentativa invalida persino queste presunte origini. Se all'inizio del film si specificasse che esso costituisce una versione romanzata degli eventi descritti dalle memorie individuali degli esuli, esso potrebbe raggiungere un più alto grado di validità in quanto prodotto della memoria. Ma l'adozione del taglio archivistico, dimostra come il film non si accontenti dello status di semplice memoria, ma desideri, in realtà, presentare queste memorie come evidenze storiche.

Riprendendo le affermazioni rilasciate da Gasparri nell'aprile 2002, possiamo evincere che se il fine ultimo era di istituire le foibe come tragedia italiana, allora la fiction è 'efficace' poiché invita lo spettatore ad identificarsi nei personaggi, e quindi riesce nel tentativo di provocare un'immedesimazione dello spettatore con il destino delle vittime delle foibe e con gli esuli istriani. Il fatto che la fiction sia generalmente considerata un genere popolare, quindi non soggetto agli stessi standard richiesti al genere documentaristico, rappresenta un ulteriore vantaggio in questo senso, poiché alcune imprecisioni storiche possono essere fatte passare come espressioni della libertà artistica dell'autore. Perciò, le due fasi in cui si sono articolate le foibe, nel 1943 e poi nel 1945, possono essere sintetizzate in una sola immagine, come avviene per l'esodo degli istriani e dei dalmati. L'uso dell'elemento archivistico nel finale, tuttavia, complica il rapporto tra storia e finzione. Infatti, evidenzia la tensione tra finzione e documentario, ma, allo stesso tempo, cerca di eliderla sostituendo alla realtà storica dei fatti quella romanzata. Il reale intento de *Il cuore nel pozzo* non è, come avrebbe potuto credere il suo pubblico, recuperare una memoria 'dimenticata e repressa', ma piuttosto creare una memoria uniforme al centro della quale si collocano la sofferenza degli italiani e l'esclusione della sofferenza di sloveni e croati.[17]

4 La Foiba di Basovizza

Una visita al monumento nazionale delle foibe a Basovizza, nei pressi di Trieste, rivela fino a quale grado la narrativa unilaterale ed esclusivista del sacrificio e dell'esperienza vittimaria sia caratteristica del dibattito ufficiale sulle foibe. Dichiarato 'Monumento di Interesse Nazionale' nel 1980 e quindi Monumento Nazionale nel 1992, la Foiba di Basovizza, difatti, è una foiba solo di nome: lungi dall'essere una gola carsica naturale, essa, in realtà, è un pozzo di una miniera di carbone abbandonata. Durante la riprogettazione del sito effettuata nel 2006, è stato costruito un centro di documentazione per fornire ai visitatori una base informativa. La sua storia inizia durante gli ultimi giorni del conflitto nel 1945, quando Basovizza era al centro degli scontri tra le truppe di liberazione jugoslave e i tedeschi, che si stavano ritirando da Trieste (Parlato, Pupo, Spazzali 2008, p. 11). Cosa esattamente successe durante la breve occupazione jugoslava di Trieste e dintorni rimane sconosciuto tutt'oggi. L'esibizione cita diversi articoli di giornale per supportare la sua tesi secondo la quale, insieme con soldati tedeschi ed italiani, furono uccisi nel sito nei primi giorni di maggio anche centinaia di civili e che i loro corpi furono disposti nel pozzo della miniera. Nell'immediato dopoguerra, furono fatti numerosi tentativi dagli Alleati e dai servizi di informazione italiani per riesumare e contare i corpi cercando di raccogliere qualche informazione sulle esecuzioni, ma invano. Non si ha alcun dato preciso riguardo al numero reale delle vittime. Grandi stampe di fotografie di corpi e bare servono ad illustrare i tentativi di riesumazione, ma, dopo una disamina più accurata, si rivelano essere immagini di vittime di altre foibe che non provengono, quindi, dal pozzo della miniera di Basovizza.

La porzione più ampia dell'esibizione è dedicata al contesto storico dove si sono svolti gli eventi, e comincia nel 1943 con la prima serie di uccisioni riferibili alle foibe a Trieste. Gli atti di violenza perpetrati dagli jugoslavi sono descritti come caratteristici di una forma di violenza 'premoderna': incendi, saccheggi, linciaggi, stupri e *infoibamento*. La narrazione storica prosegue con lo scontro per liberare Trieste nella primavera del 1945 tra le truppe jugoslave e quelle alleate. Un intero pannello è dedicato all'insurrezione triestina del 30 aprile 1945: il *Comitato di Liberazione Nazionale* (CLN) si oppose alle istruzioni del CLN Alta Italia che comandavano di trattare le truppe jugoslave in avanzamento

in considerazione «che non tutto il negativo era dalla parte degli jugoslavi e il positivo da quella degli italiani» (p. 16).

17 Verginella riconduce la memoria costruita all'opera ne *Il cuore nel pozzo* al concetto di 'eccesso di memoria' introdotto da Paul Ricoeur, che permette alle vittime di attribuire le tragedie del recente passato alla coercizione o malevolenza di altri, quindi confermando la loro personale innocenza. «Le lacune presenti nella conoscenza a cui ogni individuo dovrebbe rimediare», scrive Verginella, «sono perciò riempite con la propria memoria nazionale, mentre la memoria dell'altro si perde nell'oblio. Ciò rende più facile dividere completamente noi da loro e proporre una comunità degli oppressi in opposizione a una degli oppressori» (2007, p. 43, traduzione del traduttore).

come forza alleate e, al contrario, decise di liberare la città da solo, in modo da evitare il rischio di un'annessione alla Jugoslavia. Occuparono gli edifici più importanti della città, incluso il comune, ma dovettero cedere all'armata jugoslava il giorno seguente. L'enfasi impiegata nel descrivere il ruolo del CLN triestino è significativa perché serve a rappresentare gli jugoslavi come crudeli occupanti, piuttosto che come liberatori. I quaranta giorni di amministrazione jugoslava sono conosciuti come i 'quaranta giorni del terrore', un evento traumatico nella storia cittadina che ha quasi oscurato l'orrore del 'biennio' di occupazione nazista ed è servito, quindi, a rappresentare il Ventennio sotto una luce migliore.

Il dibattito sulle foibe si sviluppa quasi esclusivamente attorno al numero delle vittime poiché su di esso dipende la rilevanza storica che le uccisioni ricoprono (e, quindi, la teoria genocida), ma anche il grado di attenzione riservatagli da media e pubblico. Recenti studi di storici come Jože Pirjevec e Nevenka Troha, come del resto quello della giornalista Claudia Cernigoi hanno avanzato dubbi riguardo al numero delle vittime stimato a Basovizza e riguardo al fatto se la Foiba di Basovizza sia mai stato luogo di esecuzioni di massa. Citando ampiamente articoli di giornali e resoconti che vanno dal 1945 al 1995, Cernigoi (2005, p. 190), per esempio, mostra come il numero delle vittime stimato sia cresciuto esponenzialmente dall'iniziale diciotto fino a tremila, malgrado non siano mai stati né intrapresi né quantomeno tentati degli scavi completi del pozzo, che avrebbero aiutato nel metter fine alle speculazioni.[18] I dubbi e le insicurezze sulle vittime di Basovizza hanno sollevato altre domande riguardo alla legittimità dello stesso memoriale: perché scegliere un sito che non è una 'vera' foiba e che forse non contiene neanche un corpo come sito centrale per la commemorazione delle uccisioni delle foibe?

L'ultimo pannello dell'esibizione documentaristica allarga la prospettiva in modo da fornire un quadro storico più ampio. Qui, la storia della regione è presentata come una storia di perenne occupazione e scontro costante tra gli italiani e le forze ed aggressori stranieri. In questa ampia panoramica, la regione diventa un

> 'laboratorio' della storia del ventesimo secolo, una storia di contrasti nazionali intrecciati a conflitti sociali; guerre di massa; effetti imprevisti della dissoluzione degli imperi plurinazionali; affermarsi di regimi antidemocratici impegnati ad imporre le loro pretese totalitarie su di una società locale profondamente divisa; scatenamento delle persecuzioni razziali e creazione dell''universo concentrazionario'; trasferimenti forzati di popolazione capaci di modificare irreversibilmente la configurazione nazionale di un territorio; persecuzioni religiose in nome dell'ateismo di stato; conflittualità est-ovest lungo una delle frontiere della Guerra fredda. Una sintesi, insomma, delle grandi tragedie del secolo scorso, concentrata su questo fazzoletto di terra (Parlato, Pupo, Spazzali 2008, pp. 65-67).

Apparentemente, tutte queste affermazioni sono indiscutibili. Ma ciò che vi emerge è la narrazione di una popolazione italiana che ha da sempre dovuto sopportare una serie di occupazioni da parte di forze esterne, inclusa quella dei fascisti – basandosi sulla possibile interpretazione della frase 'regimi antidemocratici'. La litania delle tragedie del ventesimo secolo – le due guerre mondiali, la dissoluzione dell'Impero asburgico, l'ascesa del totalitarismo, l'Olocausto, l'esodo istriano, il Comunismo e la Guerra fredda – che hanno coinvolto la regione ed entro cui le foibe sono inserite, implicitamente le pone tutte su un medesimo piano. Ed è proprio così che il numero in perenne aumento delle vittime sepolte nelle foibe inizia ad affermarsi. Infatti, le sue vittime devono poter esser paragonabili in numero a quelle delle altre tragedie, se si vuole che le foibe siano qualificate come 'tragedia italiana'. Potremmo non sapere mai quanti morirono nelle foibe, di fatti ciò non sembra essere una priorità a Basovizza. In ogni caso, Basovizza non riguarda tanto il passato, quanto il presente. Difatti, l'ampio riferimento alla storia mondiale del pannello finale dell'esibizione rappresenta Trieste come il terreno per l'allestimento e creazione di un'identità nazionale italiana, un processo in cui lo stesso memoriale è coinvolto.

5 Conclusione: «Basta con le rimozioni!»

Le miniserie come *Perlasca* e *Il cuore nel pozzo* rendono la storia locale uno spettacolo nazionale che privilegia una memoria a discapito di un'altra, e risultano funzionali per definire un'identità comune costruita su una narrazione condivisa di eroismo ed esperienza vittimaria in reazione ad

18 Per uno studio più recente riguardo Basovizza: Pirjevec 2009, pp. 110-124, p. 131, pp. 285-291 e pp. 309-315.

un aggressore esterno. In altre parole, queste narrazioni sono coinvolte, in ultima istanza, nel processo di negazione della complessità storica. Questo fenomeno è, però, estremamente problematico se rapportato ad una regione di confine, multi-etnica e storicamente multi-stratificata come la Venezia Giulia. Entrambe le parti in cui è suddiviso il film vengono precedute da un testo introduttivo, dove si afferma che «[q]uesto film è dedicato alla memoria delle migliaia e migliaia di italiani uccisi nelle foibe e ai 350.000 profughi giuliani, istriani, e dalmati costretti a lasciare le loro case». È facile notare la discrepanza tra il preciso numero dei rifugiati e le vaghe «migliaia e migliaia» di vittime delle foibe. Ancora più problematica risulta essere la designazione di queste vittime come «italiani», una qualifica che ignora il fatto che non tutte le persone che morirono nelle foibe fossero italiane. Per certi versi, infatti, si potrebbe provocatoriamente invertire il popolare slogan 'infoibati perché italiani' affermando che queste vittime risultano essere 'italiani perché infoibati'. L'intera retorica utilizzata nel dibattito sulle foibe in Italia mira a costruire un sentimento di identità nazionale, unificata attraverso la narrazione di un sacrificio condiviso. Nei decenni che seguirono la seconda guerra mondiale l'Italia venerò la Resistenza ed i suoi partecipanti come veri e propri salvatori ed espresse la sua gratitudine per il loro sacrificio. Ma sulla scia della crisi della sinistra nei primi anni Novanta, la stella della Resistenza antifascista cominciò ad offuscarsi e l'ascendente delle forze politiche di destra cominciò a cercare nuovi eroi. Negli ultimi venti anni siamo stati testimoni della comparsa di 'fascisti buoni' come Giovanni Palatucci e Giorgio Perlasca, due 'eroi italiani'. Allo stesso tempo, si può constatare l'enfasi in perenne aumento riguardo le foibe, non solamente come una serie di eventi orribili successi al confine italiano nord-orientale, ma come tragedia nazionale – 'la tragedia degli italiani', la tragedia che unisce il popolo italiano.

Il codice, istituendo il *Giorno del ricordo*, fa riferimento non solo alla' tragedia degli italiani' e all'esodo, ma anche alla 'più complessa vicenda del confine orientale'. È una formula che colpisce in quanto sembra attribuire alle foibe e all'esodo un grado di complessità minore e, al contempo, sembra separarli dalle questioni inerenti al confine orientale che rimangono non specificate. Se la questione del confine orientale italiano risulta complessa, ciò è dovuto al fatto che non è chiaro a priori dove il confine debba giacere, infatti storicamente è un problema che è stato e continua ad essere contestato. Ma, come ho precedentemente sostenuto, è impossibile capire il significato delle foibe e dell'esodo decontestualizzandoli, senza valutare attentamente le dinamiche storiche, etniche e politiche di cui la regione era oggetto. La questione del confine orientale italiano *è* molto complicata e ognuno ne è coinvolto, italiani, sloveni, croati, comunisti, fascisti, hanno tutti qualcosa da nascondere. Ci sono più corpi in quelle foibe dei soli corpi di civili italiani innocenti, una delle ragioni principali per cui un'inchiesta approfondita sulle uccisioni delle foibe non sia mai stata avviata è la consapevolezza o la paura che un'investigazione sui crimini di guerra jugoslavi necessariamente possa sollevare questioni sui crimini fascisti nella zona.[19] Ciò rende il memoriale di Basovizza una così appropriata metafora per il dibattito ufficiale sulla memoria delle foibe: una struttura pericolosa costruita su una voragine aperta nel paesaggio, escludendo qualsiasi ulteriore investigazione, preferendo lasciare aperta la questione di quante persone effettivamente morirono laggiù.

A volte, ci si riferisce alle foibe come ad una memoria repressa che deve essere recuperata. La terminologia psicanalitica è certamente appropriata quando si descrive un fenomeno come le foibe, che come un buco nero, segnala un'assenza che non può essere rilevata direttamente, ma solamente dedotta dai suoi effetti su ciò che la circonda. Allo stesso modo, una memoria repressa è visibile solamente attraverso i sintomi che produce, sintomi che sono prodotti dal dislocamento della memoria traumatica. Infatti, quando Maurizio Gasparri esclama «Basta adesso con le rimozioni»,[20] si sta riferendo alla repressione della memoria delle foibe operata dalla sinistra italiana nei decenni seguenti la fine del conflitto. *Il cuore nel pozzo* rappresenterebbe, perciò, un atto per la riesumazione di questa memoria per liberarla dalle catene con cui questa repressione la bloccava. Ma, come abbiamo visto, la memoria delle foibe come rappresentata nel film di Negrin, è una versione altamente contestabile e limitata. Infatti, invece di alleviare la repressione, essa costituisce un ulteriore sintomo dell'effettiva memoria repressa, che è quella del fascismo. Le colpe dell'Italia e le responsabilità per la violenza e la brutalità del regime fascista sono negate e attribuite ad una serie di Altri, siano essi

19 Per ulteriori informazioni su questa questione, si veda per esempio Focardi, Klinkhammer 2004, pp. 330-348.

20 *La Repubblica*, 23 agosto 2004, p. 20.

i nazisti o gli slavi o gli stessi fascisti, distinti però dai 'veri' italiani. La veemenza nelle reazioni a qualsiasi ipotesi che non dipinga gli italiani solo come vittime testimonia come la ferita di questo trauma sia tuttora aperta.

Bibliografia

Accati, Luisa; Cogoy, Renate (Hrsg.) (2007). *Das Unheimliche in der Geschichte: Die Foibe: Beiträge zur Psychopathologie historischer Rezeption*. Berlin: Trafo.

Apih, Elio (2010). *Le foibe giuliane: note e documenti*. Gorizia: LEG.

Ballinger, Pamela (2000). «Who Defines and Remembers Genocide after the Cold War? Contested Memories of Partisan Massacre in Venezia Giulia in 1943-1945». *Journal of Genocide Research*, 2, pp. 11-30.

Ballinger, Pamela (2003). *History in Exile: Memory and Identity at the Borders of the Balkans*. Princeton: Princeton University Press.

Ballinger, Pamela (2004). «Exhumed Histories: Trieste and the Politics of (Exclusive) Victimhood». *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, 6, pp. 145-159.

Buonanno, Milly (2012). *Italian TV Drama and Beyond: Stories from the Soil/Stories from the Sea*. Bristol: Intellect.

Cernigoi, Claudia (2005). *Operazione 'Foibe' tra storia e mito*. Udine: Kappa.

Cogoy, Renate (2007). «Introduzione». In: Accati, Luisa; Cogoy, Renate (Hrsg.), *Das Unheimliche in der Geschichte: Die Foibe: Beiträge zur Psychopathologie historischer Rezeption*. Berlin: Trafo, pp. 9-24.

De Luna, Giovanni (2011). *La Repubblica del dolore*. Milano: Feltrinelli.

Delli Colli, Laura (2004). «Foibe: Un film per capire». *Panorama*, 16 luglio.

Dorigo, Fabio (2012). «Boom delle gite scolastiche: Alla Foiba 12mila studenti». *Il Piccolo*, 20 aprile.

Focardi, Filippo; Klinkhammer, Lutz (2004). «The Question of Fascist Italy's War Crimes: The Construction of a Self-acquitting Myth (1943-1948)». *Journal of Modern Italian Studies*, 9, pp. 330-348.

Gallozzi, Gabriella (2004). «Raiuno gira una fiction sulle foibe». *L'Unità*, 13 agosto.

Huyssen, Andreas (1980). «The Politics of Identification: 'Holocaust' and West German Drama». *New German Critique*, 19, pp. 117-136.

Kalc, Aleksej (1996). *L'emigrazione slovena e croata*. In: *Friuli e Venezia Giulia: Storia del '900*. A cura di IRSML. Gorizia: IRSML-LEG, pp. 535-550.

Lichtenstein, Heiner; Schmid-Ospach, Michael (Hrsg.) (1982). *Holocaust: Briefe an den WDR*. Wuppertal: Hammer.

Martini, Fabio (2002). «Gasparri: Ora spero di vedere una seria fiction sulle foibe». *La Stampa*, 18 aprile.

Messina, Dino (2004a). «Foibe, un film per rievocare la tragedia al lungo negata». *Corriere della Sera*, 12 luglio, p. 16.

Messina, Dino (2004b). «Sabbatucci: atroce, ma i torti non furono da una parte sola». *Corriere della Sera*, 12 luglio, p. 16.

«Non fermeranno la fiction sulle foibe» (2004). *La Repubblica*, 23 agosto, p. 20.

Parlamento Italiano (2004). «Legge 30 marzo 2004, n. 92: Istituzione del 'Giorno del ricordo' in memoria delle vittime delle foibe, dell'esodo giuliano-dalmata, delle vicende del confine orientale e concessione di un riconoscimento ai congiunti degli infoibati». *Gazzetta Ufficiale*, 86.

Parlato, Giuseppe; Pupo, Raoul; Spazzali, Roberto (2008). *Foiba di Basovizza: Monumento nazionale*. Trieste: Stella Arti Grafiche.

Perra, Emiliano (2010a). *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and Programmes in Italy, 1945 to the Present*. Oxford: Peter Lang.

Perra, Emiliano (2010b). «Legitimizing Fascism through the Holocaust? The Reception of the Miniseries *Perlasca: un eroe italiano* in Italy». *Memory Studies*, 3, pp. 95-109.

Pirjevec, Jože (2009). *Foibe: Una storia d'Italia*. Torino: Einaudi.

Pupo, R. (2003). *Il lungo esodo: Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*. Milano: Rizzoli.

Pupo, Raoul; Spazzali, Roberto (2003). *Foibe*. Milano: Mondadori.

Purini, Piero (2000). «L'emigrazione non italiana dalla Venezia Giulia dopo la prima guerra mondiale». *Qualestoria*, 28, pp. 33-53.

Rocchi, Flaminio (1998). *L'esodo dei 350 mila giuliani, fiumani e dalmati*. Roma: Difesa adriatica.

Sluga, Glenda (1994). «Trieste: Ethnicity and the Cold War, 1945-54». *Journal of Contemporary History*, 29, pp. 285-303.

Tonero, Laura (2011). «Foiba di Basovizza, 51mila visite in 4 mesi». *Il Piccolo*, 7 maggio.

Troha, Nevenka (1997). *Fra liquidazione del passato e costruzione del futuro*. In: Valdevit,

Giampaolo (a cura di), *Foibe: Il peso del passato*. Venezia: Marsilio.
Valdevit, Giampaolo (a cura di) (1997). *Foibe: Il peso del passato*. Venezia: Marsilio.
Verginella, Marta (2007). «Geschichte und Gedächtnis: Die Foibe in der Praxis der Aushandlung der Grezen zwischen Italien und Slowenien». In: Accati Luisa; Cogoy Renate (Hrsg.), *Das Unheimliche in der Geschichte: Die Foibe: Beiträge zur Psychopathologie historischer Rezeption*. Berlin: Trafo, pp. 25-76.
Zetto Cassano, Silvia (2005). «I cuori e la frontiera: rappresentazione dell'esodo nel cinema». *Qualestoria*, 33, pp. 89-111.

Materiale audiovisivo

Il cuore nel pozzo [miniserie tv] (2005). Diretto da Alberto Negrin. Italia: Rai Fiction e Rizzoli Audiovisivi.
Perlasca: *Un eroe italiano* [miniserie tv] (2002). Diretto da Alberto Negrin. Italia; Francia; Svezia; Ungheria: Rai Fiction, France 2, Sveriges Television, Palomar Endemol e Focusfilm Kft.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

La rappresentazione della storia nelle miniserie italiane
Un approccio antropologico

Mauro Sassi (Vanier College, Canada)

Abstract The goal of this research is to identify and conceptualize the way historical reality is represented in two emblematic Italian *miniserie* by employing a neo-Durkheimian theoretical framework, which allows to verify the plausibility of a causal link between the series' contexts of production and styles of representation. The two *miniserie* are: *Il generale Dalla Chiesa* (2007), the biography of an army general who played an important role in the fight against terrorism and organized crime, produced and broadcast by Mediaset, and *Perlasca: Un eroe italiano* (2002), about the heroic deeds of an Italian citizen in Budapest at the end of the Second World War, aired on Rai Uno. After a brief explanation of the theoretical framework, the representational styles of the two series are analysed, identifying hierarchical and individualistic traits in both of them. The second part is dedicated to the contexts of production and to the verification of the parallels between styles and contexts. As a provisional conclusion, the essay suggests that a similarity of production modes may be at the origin of the comparable representations of history in both public and private Italian broadcasters.

Sommario 1. Introduzione – 2. Il paradigma teorico. – 3. Stili di rappresentazione. – 4. Contesti di produzione. – 5. Conclusione

Keywords Miniserie. Dalla Chiesa. Perlasca. Neo-Durkheimiano.

1 Introduzione[1]

La televisione italiana, benché abbia dovuto affrontare, in anni recenti, la sfida dei media digitali (Ardizzoni, Ferrari 2010), continua ad avere un ruolo cruciale nell'elaborazione della memoria e degli eventi storici del passato nell'Italia contemporanea (Castelló, Dhoest, O'Donnell 2009). Un genere televisivo in particolare sembra conciliare esigenze produttive e la predisposizione del pubblico italiano per le ambientazioni storiche, ed è la miniserie. La miniserie è generalmente una serie di tre ore, divisa in due episodi, che ha il vantaggio di combinare dispendiosi mezzi di produzione e una sofisticata regia d'ispirazione cinematografica con un formato gradito alle reti televisive, dal momento che la divisione in due episodi raddoppia gli spazi per l'inserzione pubblicitaria.

Questo saggio esplora i modi di rappresentazione della storia nelle miniserie italiane degli ultimi anni, concentrandosi in particolare su due di esse, i cui soggetti affrontano questioni centrali della politica italiana contemporanea: *Il generale Dalla Chiesa* (2007), la biografia di un coraggioso, benché controverso, generale dell'Arma dei Carabinieri, che ebbe un ruolo cruciale nella lotta contro il terrorismo e la criminalità organizzata, e *Perlasca: Un eroe italiano* (2002), che racconta le eroiche vicende di un cittadino italiano a Budapest alla fine della seconda guerra mondiale. Nelle pagine seguenti, verranno identificati e concettualizzati i modi attraverso cui la realtà storica è rappresentata in queste serie, ricorrendo a un paradigma teorico neo-Durkheimiano. Il ricorso a questo paradigma teorico permetterà di verificare, attraverso l'analisi dei contesti di produzione e degli stili di rappresentazione delle miniserie citate, la possibilità che esista un nesso causale tra contesto e stile.

2 Il paradigma teorico

Gli studi di carattere culturale sui media tendono attualmente a ritenere che la relazione tra media e contesti sociali avvenga su molteplici livelli e che «many are the negotiations at play when national media industries import, produce and sell media products for both global and lo-

1 Questa ricerca è stata resa possibile da una borsa del FQRSC (Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture). Vorrei ringraziare in particolare il prof. Perri 6 e Nina Gerschack per il loro insostituibile contributo a questo saggio.

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-6 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

cal audiences» (Ardizzoni, Ferrari 2010, p. XV).[2] Per esempio, Elisa Giomi ritiene che cambiamenti nello stile di vita degli italiani negli anni Ottanta abbiano portato a cambiamenti sostanziali dei contenuti delle trasmissioni della televisione italiana (p. 84). Senza voler contraddire questi argomenti, si può affermare che un paradigma teorico in grado di connettere le differenze di stile dei prodotti artistici con le differenze nella configurazione sociale degli ambienti dove questi prodotti sono stati concepiti e sviluppati potrebbe essere più preciso nell'identificare il modo in cui le variazioni delle abitudini sociali e dei modi di vivere influenzino i contenuti dei media audiovisivi. Con questo intervento, verranno poste le basi per un tale paradigma teorico.

L'obiettivo di questo saggio è adattare agli studi sui media una metodologia di tipo neo-Durkheimiano, inizialmente concepita per ricerche nei campi dell'antropologia e delle scienze politiche. A questo proposito, si identificheranno quattro stili di prodotti audiovisivi e quattro tipi di contesti produttivi, caratterizzati dal diverso peso assegnato a una serie di variabili dipendenti dalle caratteristiche istituzionali dello specifico prodotto in questione, in questo caso la miniserie di ambientazione storica. Dopo aver abbinato ciascuna miniserie con il suo proprio stile e contesto, è possibile verificare se tipo di organizzazione e stile siano omogenei o meno. Lo scopo finale è quello di stabilire una connessione causale tra stili di rappresentazione e contesti di produzione, il che renderebbe possibile la formulazione di ipotesi accettabili o rifiutabili dopo un'accurata analisi di dati concreti e porrebbe le basi per una teoria dei media esplicativa e non solamente descrittiva.[3]

Il paradigma teorico neo-Durkheimiano si rifà principalmente agli studi del sociologo francese Émile Durkheim e dell'antropologa inglese Mary Douglas. I lavori della Douglas in particolare, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, sono stati usati per determinare i livelli d'interdipendenza di sistemi simbolici e fattori economici e storici in molte discipline. John Hendry, ad esempio, ha usato le categorie della Douglas per capire i cambiamenti in atto nell'organizzazione del lavoro delle grandi aziende (Hendry 1999, p. 565). Altri studiosi hanno interpretato, usando le categorie della Douglas (1982), gli stili cognitivi di diverse discipline, dalla matematica alla geologia.

Una svolta ancora più interessante, per quello che riguarda quest'analisi, è quella data alla teoria da un gruppo di sociologi e scienziati politici che hanno insistito, negli ultimi anni, sulla relazione causale tra configurazioni sociali e stili di pensiero.[4] Il termine «neo-Durkheimiano» si riferisce specialmente alle loro teorie e le pagine che seguono sono state influenzate in particolar modo dalla metodologia di ricerca proposta dallo scienziato politico Perri 6 nel suo *Explaining Political Judgement* (2011, pp. 53-99).

Secondo Perri 6 «the central neo-Durkheimian argument is that the four elementary forms of institution [hierarchical, enclave, individualistic and isolate] ritually cultivate distinct roles of rationality, each with its own standards of reasonable appetite for risk, ways of handling anomalies and connecting issues» (2011, p. 87).[5] Dal momento che esiste una vasta produzione di studi dedicati a categorizzare e classificare ruoli di razionalità e stili di pensiero,[6] che si basa su ricerche antropologiche condotte in svariati campi, Perri 6 può identificare una serie molto dettagliata di variabili dipendenti che definiscono il giudizio politico, che è l'oggetto della sua ricerca. Una difficoltà che emerge immediatamente quando si intende usare questa metodologia nel campo degli studi sui media è che bisogna tenere conto non solo delle variabili legate ai comportamenti umani, come gli stili di apprendimento o i pregiudizi culturali, ma anche a quelle che definiscono gli stili di rappresentazione del particolare medium che si vuole studiare. In un film per la televisione, gli attori recitano, parlano e agiscono, ma il modo in cui le azioni, i discorsi e i comportamenti sono rappresentati dipende non solo dalla loro singolarità, ma dallo stile del film. Di conseguenza, l'obiettivo dell'analisi dovrebbe essere quello di identificare non soltanto stili di comportamento, ma anche stili di rappresentazione.

2 «Molte sono le negoziazioni in gioco quando le industrie dei media nazionali importano, producono e vendono prodotti audiovisivi per pubblici locali e globali» (traduzione dell'autore). Vedi anche Buonanno 2012, pp. 227-229.

3 Il fatto di essere in grado di spiegare, oltre che di semplicemente descrivere, l'oggetto dell'analisi è ciò che distingue il modello teorico neo-Durkheimiano (Perri 6 2011, p. 9).

4 Molti di essi hanno contribuito ad un'antologia collettiva edita da Perri 6 e Gerald Mars. Si veda Perri 6, Mars 2008.

5 «L'argomento centrale della teoria neo-Durkheimiana è che le quattro forme elementari di istituzione [gerarchica, enclave, individualista e isolata] coltivano ritualmente ruoli distinti di razionalità, ognuno con il proprio standard di ragionevole tolleranza del rischio, modo di gestire le anomalie e collegare problemi» (traduzione dell'autore).

6 Una delle classificazioni più chiare e complete è in Douglas, Hargreave Heap, Ross 1992, pp. 199-201.

Per gli scopi che questa ricerca si prefigge, gli elementi stilistici che ci si propone di considerare come caratteri essenziali di quel particolare dramma televisivo chiamato miniserie sono i seguenti: l'impegno a prendere in considerazione solo versioni verificate di fatti storici (storicità); l'atteggiamento di inclusione o di esclusione del personaggio principale nei confronti della società (partecipazione); il livello di coerenza strutturale e similitudine formale con serie precedenti (originalità). Queste caratteristiche stilistiche non sono da considerarsi esaustive, ma servono a cogliere quelli che si ritiene debbano considerarsi i tratti principali del genere; una volta che siano associate alle definizioni generali degli stili di pensiero dei quattro contesti istituzionali di base, dovrebbero costituire l'insieme delle variabili di cui si ha bisogno per quest'analisi.

Come menzionato in precedenza, esistono diversi studi che possono servire come riferimenti autorevoli per la classificazione dei diversi stili di pensiero e in questa ricerca verranno impiegate le definizioni da essi adottate. Un problema che va subito affrontato nel momento in cui si intenda integrare quelle definizioni con le caratteristiche stilistiche di un particolare genere come la miniserie è quello di stabilire se tutte le caratteristiche stilistiche siano da considerarsi condizionate dalle caratteristiche degli stili di pensiero, o se invece sia possibile associare variabili dipendenti che si presume si condizionino a vicenda. Si è scelto di associare ogni caratteristica stilistica ad una sola variabile di stile di pensiero. Il motivo di questa scelta è eminentemente pratico. Non si può escludere che tutte le caratteristiche stilistiche condizionino tutte le caratteristiche degli stili di pensiero, ma la verifica empirica di una tale ipotesi sarebbe un compito improbo. Inoltre, non è sicuro che un tale livello di dettaglio nell'analisi sia necessario, perché l'obiettivo della ricerca è al momento quello di verificare l'esistenza di nessi causali tra contesti di produzione e stili di rappresentazione audiovisiva, non di approfondire il legame tra caratteristiche stilistiche e stili di pensiero. Per gli obiettivi della presente ricerca, sarà sufficiente verificare un solo nesso causale, perché l'eventuale fallimento di anche una connessione soltanto sarebbe sufficiente per falsificare la teoria e giustificherebbe l'abbandono dell'idea che esista una relazione causale tra i due elementi.

Verranno quindi associati la caratteristica stilistica che ho chiamato «storicità» con la definizione del senso della storia e della tradizione, dal momento che l'impegno, o l'assenza di esso, di trasmettere una versione verificata dei fatti storici è certamente un modo di riprodurre, o contestare, la memoria di una comunità; il livello di «partecipazione» del genere dovrebbe tendere a influenzare la categorizzazione e classificazione delle anomalie, dal momento che la scelta di un personaggio più o meno inclusivo rivela il tentativo di modificare, accettare o rifiutare le differenze sociali; quella che è stata definita «l'originalità» del genere dovrebbe segnalare il tipo di percezione del rischio e in genere la strategia di gestione del rischio, perché alti livelli di omogeneità strutturale e di somiglianza strutturale con serie precedenti dovrebbero confermare percorsi comunicativi consolidati e sono un modo di evitare il rischio nelle strategie di comunicazione. L'integrazione così descritta produce i seguenti risultati, che definiscono i quattro stili della miniserie (tab. 1).

Dal momento che l'obiettivo di questo saggio non è di discettare sull'approccio teorico e che, in ogni caso, quest'analisi non può, per necessità di spazio, essere esauriente, verranno presi in considerazione soltanto i primi due stili, il gerarchico e l'individualista. Lo stile gerarchico della miniserie è caratterizzato da una moderata apertura alle modifiche e alle sfide portate alla memoria storica e all'identità del gruppo, dal momento che affermazioni revisioniste devono farsi strada all'interno di una visione della storia che muta in modo molto graduale. Infatti, le istituzioni di

Tabella 1

	Gerarchico	**Individualista**	**Enclave**	**Isolato**
Storicità	Affermazioni sul presente assecondano una visione gradualmente accomodante della storia	Affermazioni sul presente re-indirizzano una visione velocemente accomodante della storia.	Una visione apocalittica della storia rifiuta di prendere in considerazione il presente	Affermazioni sul presente perennemente riscrivono residui di storia
Partecipazione	Ipercorrezione	Iperaccettazione	Iperrifiuto	Neutrale
Originalità	Rifiuto e assorbimento dei rischi	Accettazione e allontanamento dei rischi	Rifiuto e allontanamento dei rischi	Accettazione e assorbimento

Tabella 2

	Gerarchico	**Individualista**	**Enclave**	**Isolato**
Risorse finanziarie	Rete televisiva nazionale	Risorse private	Sussidi	Personale
Ruolo del produttore	Consulente	Investitore	Detentore di diritti limitati	Detentore dei diritti
Budget di produzione	Medio-alto	Alto	Medio-basso	Basso

tipo gerarchico tendono a coltivare la memoria della lunga storia della comunità e a favorire la continuità nel tempo. In termini di partecipazione, lo stile gerarchico presenta un personaggio principale con un atteggiamento tollerante e inclusivo nei confronti del resto della società, il che rispecchia la tendenza dell'istituzione gerarchica a smussare le anomalie e le eccezioni fino a poterle includere al proprio interno. L'originalità può variare, perché l'atteggiamento verso il rischio, in questo caso il rischio che il programma si riveli un insuccesso in termini di pubblico o di ricezione critica, è generalmente alto per quanto riguarda attività che possono essere regolate e neutro negli altri casi.[7] Lo stile individualista è caratterizzato da un impegno opportunistico nei confronti del rispetto dell'accuratezza dei fatti, in quanto l'istituzione individualista tende a non confrontarsi con il passato e a guardare al futuro dalla prospettiva del presente. In questo contesto, le affermazioni revisioniste sono incoraggiate e costituiscono il materiale necessario a trasformare una storia in continua evoluzione e dalla memoria corta. I personaggi principali tendono ad accettare e a incoraggiare ogni tipo di anomalia, così come l'istituzione tende a sfruttare eccezioni e differenze come opportunità per raggiungere nuovi traguardi. L'originalità è generalmente apprezzata e ricercata, perché questo stile è motivato da un atteggiamento aperto e favorevole nei confronti del rischio.

Rimane ora da definire il contesto sociale di produzione della miniserie. Per gli scopi di questa ricerca, esso verrà definito in relazione a tre criteri: risorse finanziarie, ruolo del produttore all'interno del gruppo di lavoro e budget di produzione. Quest'elenco di caratteristiche, come la descrizione dei diversi stili di produzione audiovisiva, non deve essere inteso come esauriente; piuttosto, deve servire come una prima concettualizzazione dell'argomento. In relazione al primo criterio, una miniserie può essere prodotta da una delle due reti televisive nazionali, Rai o Mediaset, o da/per una rete o un produttore indipendente. In quest'ultimo caso, può essere un prodotto originale pensato espressamente per il mercato italiano, o un adattamento di un prodotto straniero.[8] Il secondo criterio, il ruolo del produttore, è un altro fattore cruciale che influenza risorse di finanziamento e piani operativi di ogni programma televisivo. In sostanza, i produttori televisivi italiani possono essere dei semplici consulenti, nel caso di prodotti commissionati da una rete nazionale, o possono mantenere i diritti sulla produzione, una situazione che aumenta enormemente l'originalità dei lavori e porta a una maggiore ricerca creativa (Barca, Marzulli 2010, p. 68). In relazione al terzo criterio, una miniserie può avere un budget relativamente alto o basso, che va misurato confrontandolo con il budget di una produzione media nel contesto scelto per l'analisi. L'importanza del budget nella definizione del contesto di produzione è evidente, se si considera che esso influenza tutti gli elementi di una produzione televisiva, dalla selezione degli attori alla scelta dei luoghi per le riprese, fino all'esperienza e al talento di scrittori e regista.

Le quattro categorie possono essere quindi descritte nel modo seguente (tab. 2).

Nella concettualizzazione che propongo, il contesto di produzione gerarchico di una miniserie è definito dal fatto che le risorse finanziarie provengono direttamente dalla rete nazionale pubblica, il che è in linea con un atteggiamento neutrale verso il rischio.[9] Il budget di questo tipo di produzione è generalmente medio-alto, perché l'obiettivo di una strategia di comunicazione ge-

7 Un'attività tendenzialmente regolamentabile è, ad esempio, quella di un regista considerato 'autore' che lavori momentaneamente per la televisione.

8 Quando si discute di reti televisive italiane vale la pena ricordare che la Rai è un'azienda controllata dallo Stato, ed è quindi esposta all'influenza politica e decisionale del partito di governo, mentre Mediaset è un'azienda quotata in borsa e controllata da Silvio Berlusconi, eletto per tre volte presidente del Consiglio, e dalla sua famiglia. Mentre il ruolo politico della Rai è intrinseco alla sua configurazione istituzionale, il ruolo politico di Mediaset è una conseguenza del fatto che l'azienda è in questo momento controllata da un uomo politico influente, ma la situazione potrebbe cambiare in futuro.

9 La rete pubblica nazionale (Rai) può permettersi, talvolta, di mandare in onda programmi per un pubblico molto ridotto, dal momento che non tutti i suoi introiti vengono dalla pubblicità. A volte questa strategia permette a programmi innovativi di trovare gradualmente una nicchia di pubblico (Buonanno 2012, p. 97).

rarchica è quello di raggiungere più spettatori possibile e di farli accedere alla visione della storia e della comunità che essa propone, piuttosto che inseguire il profitto ad ogni costo. Visto che le risorse finanziarie provengono dalla televisione di stato, il ruolo del produttore è quello del consulente, che è pagato con uno stipendio, o con un compenso forfetario, ma non detiene diritti sul prodotto. Il contesto di produzione individualista, invece, è definito dal fatto che le risorse finanziarie vengono esclusivamente da capitali privati. Tuttavia, l'atteggiamento opportunistico verso il rischio che è tipico di questo contesto, tende a far lievitare i costi, per garantire standard di produzione elevati, attirare alti investimenti pubblicitari e massimizzare i profitti. In questo tipo di contesto, il produttore è anche investitore e generalmente detiene una percentuale dei diritti di produzione.

Nelle prossime pagine, verranno analizzati separatamente stile e contesto di produzione di due recenti miniserie italiane di argomento storico: *Il generale Dalla Chiesa* e *Perlasca: Un eroe italiano*. L'obiettivo dell'analisi è quello di verificare la correttezza e l'efficacia del paradigma teorico delineato nelle pagine precedenti. Questa operazione non viene proposta per dimostrare definitivamente la validità della teoria, ma in assenza di corrispondenze positive potrebbe effettivamente invalidare ogni presunzione di scoprire collegamenti causali tra lo stile di un prodotto audiovisivo e il suo contesto di produzione.

3 Stili di rappresentazione

La miniserie *Perlasca: Un eroe italiano* è stata trasmessa da Rai Uno il 28 e 29 gennaio 2002. La sceneggiatura si basa su un libro omonimo scritto dal noto giornalista italiano Enrico Deaglio e sulla biografia dello stesso Giorgio Perlasca, *L'impostore*, pubblicata nel 1997. Deaglio incontrò e intervistò Perlasca alla fine del settembre 1989. Poche settimane prima, molti giornali avevano riportato la notizia di un cittadino italiano che aveva ricevuto una prestigiosa onoreficenza di stato a Gerusalemme. La sua storia è davvero straordinaria e divenne pubblica quasi per caso. Nella primavera del 1987, Perlasca, che allora viveva da solo in un modesto appartamento a Padova, ricevette una lettera dalla Germania. La lettera era stata scritta da un gruppo di donne che egli aveva salvato a Budapest durante l'occupazione nazista. Volendolo ripagare per il suo coraggio, le donne si erano messe sulle sue tracce e ora che l'avevano finalmente trovato stavano avviando le procedure per il suo riconoscimento ufficiale.

Tuttavia, i fatti cui le donne si riferivano nella loro lettera erano una memoria lontana e confusa nella mente di Perlasca. Egli era giunto a Budapest alla fine della seconda guerra mondiale, inviato a comprare bestiame per conto della compagnia per la quale lavorava, ma non poté lasciare il paese, perché dopo l'annuncio dell'armistizio, l'8 ottobre 1943, tutti i cittadini italiani divennero soggetti a un mandato di cattura del governo ungherese, che era alleato del governo nazista. Egli si rifugiò nell'ambasciata spagnola, presentando una lettera del generale Francisco Franco, per cui aveva combattuto in Spagna, e da lì ottenne un salvacondotto per lasciare il paese. Mentre dimorava nell'ambasciata, incontrò diversi rifugiati, ospitati in case di proprietà del governo spagnolo, per la maggior parte ebrei. Quando l'ambasciatore spagnolo lasciò il paese, Perlasca capì che i rifugiati ebrei non sarebbero più stati protetti dalle incursioni delle truppe naziste e cominciò ad agire come un rappresentante della diplomazia spagnola, impersonando il ruolo del console 'Jorge' Perlasca. Egli incontrò vari ufficiali tedeschi e austriaci e si adoperò per la protezione e la salvaguardia di migliaia di rifugiati fino all'arrivo delle truppe sovietiche. Ritornato in Italia, Perlasca raccontò la sua storia ad alcuni amici e a qualche giornalista, ma nessuno gli credette, tanto che egli stesso cominciò a dubitare di quello che fosse effettivamente successo (Deaglio 1998, p. 9). Dopo l'incontro con le donne ungheresi che l'avevano trovato a Padova, e dopo che prove dei suoi gesti cominciarono ad emergere, parecchi stati, da Israele agli Stati Uniti, fino a Spagna, Ungheria e Italia, gli conferirono pubbliche onoreficenze.

Dal momento che la versione dei fatti di Perlasca non è stata soltanto pubblicata, ma è stata meticolosamente verificata dai vari comitati incaricati di conferirgli le onoreficenze, dovrebbe essere considerata una ricostruzione relativamente accurata degli eventi. Di conseguenza, si tratta di un utile termine di paragone da mettere a confronto con la versione spettacolarizzata della storia messa in scena dal dramma televisivo, che presenta significative differenze. Ad esempio, nella miniserie è Perlasca, di sua iniziativa, a presentarsi da József Gera[10] come console spagnolo, una volta che l'ambasciatore

10 József Gera era un membro del governo Szálasi che aveva il potere di fermare le incursioni della polizia nelle case sicure.

ha lasciato il paese. Tuttavia, nell'intervista con Deaglio (1998, p. 70), Perlasca ammette che l'incontro fu preparato molto prima della fuga del rappresentante spagnolo e in quell'occasione egli non dovette adottare un finto ruolo diplomatico, perché stava semplicemente svolgendo uno dei suoi compiti come delegato dell'ambasciata. Non solo, ma fu Angel Sanz Briz, l'ambasciatore che gli aveva donato la cittadinanza spagnola, a chiedergli di restare nell'ambasciata e aiutarli nel loro tentativo di proteggere gli ebrei di Budapest (Deaglio 1998, p. 67). L'idea di andare da Gera fu di Perlasca, ma egli lo fece come membro di una missione diplomatica ufficiale.

Una simile intenzione di accentuare l'eccezionalità del personaggio è evidente in altre scene del dramma televisivo, come già notato da Millicent Marcus (2007, p. 131) in un suo recente saggio. In queste scene, strategie che erano state discusse collegialmente dai membri dell'ambasciata vengono rese come atti impulsivi di un singolo uomo. La decisione di offrire protezione a tutti i rifugiati ebrei che cercassero asilo nell'ambasciata, senza discriminazioni riguardo allo stato sociale e alle più o meno altolocate amicizie su cui potessero contare, fu presa dal gruppo di diplomatici al completo, comprendente Sanz Briz, l'avvocato Farkas, la signora Tourné e Perlasca, in un disperato tentativo di salvare quante più vite fosse possibile (Deaglio 1998, p. 72). Nella fiction televisiva, al contrario, l'idea è di Perlasca ed egli deve convincere i riluttanti membri dell'ambasciata ad accettarla. In un'altra scena, Perlasca riceve l'incarico di controllare e gestire le case sicure in cui venivano ospitati i rifugiati, e trova la più grande, quella su via Pannonia, nel caos più completo. Egli risolve la situazione dando l'incarico di gestire la casa ad un ex colonnello, chiedendogli di usare modi militari. Secondo il libro di Deaglio, le case erano già molto bene organizzate e la più grande era già gestita da un ex colonnello alla maniera di una caserma, al punto da diventare un modello per tutte le altre (p. 72).

Altre differenze sono più sottili. Nella miniserie, per ovvie ragioni di drammatizzazione, Perlasca non aiuta un'anonima folla di rifugiati ebrei, ma si concentra in particolare su un gruppo di suoi amici, con cui ha legato nei giorni precedenti l'armistizio. La maggior parte di essi sono personaggi di finzione. Inoltre, per far sì che Perlasca emerga come protagonista in mezzo agli altri membri dell'ambasciata, Farkas è ritratto, nella miniserie, come un corretto ma codardo anziano ufficiale, che muore cadendo dal tetto dell'ambasciata mentre cerca di nascondersi dalle truppe sovietiche. Nella sua autobiografia, invece, Perlasca dedica un intero commosso capitolo al vecchio amico, descrivendolo come un uomo vigoroso ed eroico (1997, pp. 129-133), mentre nel libro di Deaglio egli è descritto come un coraggioso ufficiale, che muore cercando di difendere le poche persone rimaste nell'ambasciata (1998, p. 108). Anche Sanz Briz, l'uomo che salvò Perlasca, è descritto nella miniserie quasi come un disertore. In una scena particolarmente significativa, ambientata sulla maestosa scalinata dell'ingresso dell'ambasciata, la sua precipitosa fuga è messa a confronto con l'altruistica scelta di Perlasca di restare e difendere i diritti dei rifugiati. Briz è visto di spalle mentre scende le scale di corsa, con già indosso il cappello, ed entra nell'auto che lo porterà via dall'Ungheria e dalla guerra. Non appena la porta della grande vettura diplomatica si chiude e l'auto parte, la folla di uomini e donne disperati che erano corsi dietro Briz fino a quel punto si ferma. Le loro teste si voltano e i loro sguardi si fissano su Perlasca, che torreggia sopra di loro, in cima alle scale. Gli sguardi dei rifugiati rappresentano una vera e propria investitura e segnano il passaggio di autorità dall'ambasciatore in fuga al finto console. Questo passaggio è ulteriormente sottolineato da un'inversione dell'abituale attivismo di Perlasca, che serve come efficace contraltare all'affrettata azione di Briz. Perlasca è infatti ripreso immobile in cima alla scalinata, mentre tutti gli altri corrono in fondo alle scale per seguire l'ambasciatore e poi risalgono i gradini guardandolo negli occhi, dopo che la vettura diplomatica è partita.

Verso la fine della miniserie, il diplomatico è coinvolto in un'altra scena. Gera gli invia un telegramma, chiedendogli di confermare l'affermazione di Perlasca che la Spagna potrebbe vendicarsi sui cittadini ungheresi presenti nel suo territorio se nessun tentativo venisse fatto per salvare gli ebrei di Budapest. Briz risponde al telegramma, confermando l'affermazione di Perlasca e salvandolo da una situazione pericolosa, ma egli è in un posto sicuro in Svizzera e quest'azione sembra più dettata dal rimorso per la fuga che dalla volontà di contribuire a un gesto importante. L'intera scena è in effetti di finzione, perché Perlasca afferma nel suo diario che non c'è stata risposta al telegramma, per i problemi che affliggevano le comunicazioni in quei tumultuosi ultimi giorni di guerra (Deaglio 1988, p. 104).

Come molti hanno già notato, il fatto che Perlasca fosse stato un fascista potrebbe essere tra i motivi per cui la sua storia non riemerse pri-

ma della fine della guerra fredda (Marcus 2007, p. 18). Questo fatto ha spinto anche qualcuno a considerare la miniserie come la pietra miliare di una strategia mirante alla riabilitazione del fascismo (Perra 2010, pp. 95-109). Mi sembra però importante sottolineare come la miniserie non si soffermi sul passato fascista di Perlasca e che egli fosse tutt'altro che un ardente fascista, almeno nel 1943, quando rifiutò di obbedire alle leggi razziali e di combattere per la Repubblica di Salò (Jansen 2008, p. 156). Per queste ragioni, sembra più corretto concludere che la miniserie non pretenda di riscrivere la storia, come sarebbe nel caso in cui il suo stile di rappresentazione si potesse definire isolato, ad esempio in seguito ad un evidente tentativo di riabilitare il fascismo. Piuttosto, e coerentemente con uno stile gerarchico, la serie punta ad includere gradualmente le istanze di un mutato presente entro i confini di un'ecumenica visione della storia, nella quale le posizioni ideologiche che si confrontavano durante e immediatamente dopo la seconda guerra mondiale hanno perso di rilevanza. Le moderate incongruenze storiche della rappresentazione seguono questo stesso percorso. Benché alcuni tratti di Perlasca siano enfatizzati, gli eventi principali della vicenda sono riportati senza significative distorsioni, almeno stando alle versioni dei fatti attualmente a disposizione. La partecipazione del protagonista alla società di cui fa parte è anche tipicamente gerarchica, perché egli fa di tutto per mettere in pratica una gigantesca correzione che raddrizzerebbe quella che egli vede come un'aberrazione e una distorsione di ciò che dovrebbe essere una società giusta.

D'altro canto, ci sono anche evidenti elementi che richiamano uno stile individualista. L'originalità della storia, che inevitabilmente provocò accesi dibattiti, denota un livello di accettazione del rischio inusuale nelle rappresentazioni gerarchiche e più associabile a uno stile individualista di rappresentazione. Nel suo insieme, lo stile della miniserie può essere definito prevalentemente gerarchico, con una forte componente individualista. Naturalmente, un'analisi più dettagliata determinerebbe in modo più preciso la relazione tra queste due componenti dello stile della miniserie, ma un tale studio esula dalle ambizioni di questo saggio.

L'altra miniserie qui presa in considerazione, *Il generale Dalla Chiesa*, è stata trasmessa da Canale 5 il 10 e 11 settembre 2007. Narra la vita del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, dalle prime inchieste sulla mafia in Sicilia, fino alle investigazioni sulle Brigate rosse, che lo portarono ad arrestare i leader del gruppo terroristico, Renato Curcio e Alberto Franceschini. Dopo questo successo, Dalla Chiesa venne nominato prefetto di Palermo e rimandato in Sicilia. Questa volta l'assenza di appoggio da parte dello stato permise alla mafia di ucciderlo il 3 settembre 1982.

La sceneggiatura del dramma televisivo si concentra tanto sulle inchieste quanto sulla vita privata del generale. Egli è dipinto come una figura tradizionalmente paternalistica, fermamente cattolica e con una cieca fiducia nei valori dell'Arma. Per esempio, egli si oppone alla decisione di sua figlia di divorziare dal marito, benché la loro relazione sia ormai diventata fredda e insostenibile, solamente perché il divorzio è immorale, dal punto di vista dell'ortodossia cattolica. Egli è anche raffigurato come un padre e marito devoto, che crede nell'importanza della famiglia e dei suoi valori. Quando Dora Fabbo, la sua prima moglie, muore d'infarto, egli appare così turbato da abbandonare tutte le investigazioni in corso. Prima che sia in grado di sposare la sua seconda moglie, Emanuela Setti Carraro, egli è mostrato come profondamente diviso tra passione e rimorso.

Il dramma televisivo sorvola sui lati più oscuri della biografia del generale. Ad esempio le accuse che gli vennero rivolte per i metodi brutali usati contro il terrorismo, o la sua affiliazione alla P2, una loggia massonica implicata in vari crimini, inclusi gli omicidi del giornalista Mino Pecorelli e del banchiere Roberto Calvi. Nella miniserie, il generale viene annesso all'organizzazione quasi con l'inganno, ma poi rifiuta di completare il processo richiesto per l'affiliazione. Verificare un evento del genere è estremamente difficile, ma quello che si può dire è che persone bene informate, come l'ex Presidente della Repubblica Francesco Cossiga, riportarono pubblicamente versioni diverse dei fatti (De Gregorio 2003). Nando Dalla Chiesa, il figlio del generale, scrisse che suo padre presentò una richiesta ufficiale di affiliazione, ma che questa richiesta non venne mai accettata (Dalla Chiesa 1984, p. 17).

La miniserie insiste molto sulla devozione del generale per le istituzioni dello stato e dell'Arma dei Carabinieri, particolarmente durante il suo difficile mandato come prefetto di Palermo. Nella città siciliana, gli viene assegnato un enorme ufficio in una vecchia villa, con muri alti e decorati, ma lo splendore del posto di lavoro è solo una facciata, che nasconde la sua solitudine nella battaglia contro i nemici dello stato. Egli richiede immediatamente che la scrivania venga spostata nell'angolo più buio e nascosto della stanza, perché egli ha paura di essere sotto il tiro dei

cecchini. Dalla Chiesa non si fida dei suoi collaboratori e fa fare controlli sulla loro vita privata. Egli arriva persino a proibire alla sua giovane moglie di trasferirsi a Palermo per vivere con lui.

Tutte le mosse di Dalla Chiesa a Palermo non sono inventate a scopi drammaturgici, ma riflettono accuratamente quanto è dato sapere dei movimenti del generale (Dalla Chiesa 1984, pp. 50-61). Eppure, il dramma televisivo non scava sui motivi che portarono all'abbandono di Dalla Chiesa da parte delle istituzioni. I suoi metodi e i suoi successi, la sua integrità, la sua lealtà non sono mai messi in discussione. Il risultato è che la fiction televisiva trasfigura la vita di Dalla Chiesa nella saga di un guerriero quasi invincibile, il giusto e superiore individuo che è lasciato alla mercé del nemico per oscure ragioni politiche e opportunismo. Il suo assassinio alla fine della miniserie non sorprende, non solo perché gli eventi sono molto noti, ma perché la sceneggiatura cuce dall'inizio addosso al personaggio il ruolo del martire. Quello che il dramma televisivo non dice è che la natura politica dell'assassinio di Dalla Chiesa sembrò a tutti evidente fin da subito. Come il figlio Nando ricorda (Dalla Chiesa 1984, pp. 134-49), poche settimane prima della morte, il generale aveva accusato pubblicamente di collusione con la mafia figure politiche di rilievo nazionale appartenenti alla DC, il partito democristiano. Non c'è traccia di questo scandalo politico nella miniserie.[11]

Vista la natura delle caratteristiche stilistiche della miniserie sopra menzionate, lo stile di rappresentazione de *Il generale Dalla Chiesa* può essere descritto come prevalentemente gerarchico. La presentazione del personaggio e il suo modo di partecipare alla società, per esempio, sono tipici di uno stile gerarchico: nella miniserie, Dalla Chiesa considera la società italiana come un'estensione della sua famiglia, verso la quale egli ha gli stessi doveri di protezione e gli stessi diritti di controllo. Su una scala molto più grande di Perlasca, Dalla Chiesa agisce per operare ipercorrezioni della configurazione sociale in cui si trova. Egli combatte, per tutta la durata della miniserie, per il suo diritto ad avere più potere e più controllo, perché nella sua ottica questo è l'unico modo per sconfiggere le forze del male e pacificare la società italiana. La storicità della miniserie è anche tipicamente gerarchica, dal momento che non mostra alcuna intenzione di sfidare l'immagine idealizzata del generale. Tutti gli elementi che potrebbero mettere in dubbio il ritratto agiografico di Dalla Chiesa sono rimossi, come anche ogni riferimento ai personaggi politici dell'epoca. Il risultato è che il suo isolamento in Sicilia viene principalmente ricondotto a questioni personali con i colleghi dell'Arma, il che è un modo per nasconderne la natura politica. Rispetto ad altre miniserie, il livello di originalità è medio. La sceneggiatura e la messa in scena non sono particolarmente originali, dal momento che la biografia è probabilmente il genere più sfruttato dalla fiction televisiva italiana,[12] e il ritratto del generale non è né eccentrico, né provocatorio. Tuttavia, la complessità della figura di Dalla Chiesa ha imposto qualche elemento stilistico più coraggioso. Mentre era in vita, il generale venne aspramente criticato dai partiti di sinistra per i suoi metodi investigativi. Il partito con cui ebbe più legami, la DC, non gli perdonò le accuse fatte ad alcuni suoi esponenti di primo piano poco prima di morire. Benché la sua morte violenta in compagnia della moglie commosse l'opinione pubblica, le istituzioni politiche rimasero sempre fredde nei suoi confronti. La decisione di riabilitare la sua figura è stata quindi una mossa per certi versi drastica, più comprensibile all'interno dei parametri di uno stile individualista.[13]

Per riassumere, lo stile della miniserie può essere considerato gerarchico, con qualche elemento individualista, e quindi mostra evidenti somiglianze con quello di *Perlasca*, nonostante il fatto che le due serie siano state prodotte da reti diverse in competizione tra di loro. Ora è il momento di analizzare i due contesti di produzione, per determinare se, nonostante la loro diversità, nascondano anch'essi elementi in comune.

11 Nonostante l'assenza di elementi dichiaratamente politici, Giancarlo Lombardi suggerisce che i ritratti di Dalla Chiesa e Aldo Moro come innocenti vittime degli apparati dello stato che sembrano emergere dalla miniserie sono «an indictment of the leaders of the First Republic against which Berlusconi and his allies have defined themselves» [un'accusa ai leader della prima Repubblica, nei confronti dei quali Berlusconi e i suoi alleati hanno cercato di differenziarsi (traduzione dell'autore)]. Si veda Glynn, Lombardi 2012, p. 172.

12 Tra il 1989 e il 2009, Mediaset e la Rai hanno prodotto circa un centinaio di biografie (Buonanno 2012, p. 176).

13 Benché alcuni sforzi siano stati fatti per riabilitare la figura del generale dopo la sua morte (il primo film che ricostruisce la vita di Dalla Chiesa a Palermo, *Cento Giorni a Palermo*, di Giuseppe Ferrara, è stato fatto nel 1984) essi non furono supportati dalle istituzioni organizzate in modo più gerarchico, come la Rai. Come la memoria dell'Olocausto, anche quella degli anni di piombo si trasmise in modo conflittuale e non poté diventare memoria collettiva prima della fine della guerra fredda (Marcus 2007, p. 18).

4 Contesti di produzione

Perlasca: Un eroe italiano è stato prodotto da Rai Fiction, una compagnia di proprietà della Rai e gestita dalla stessa azienda di stato. Il budget elevato (oltre sei milioni di euro) (Perra 2010, p. 101), e la necessità di filmare gli esterni all'estero, soprattutto in Ungheria, hanno imposto la partecipazione di coproduttori internazionali: France 2, il canale pubblico francese, Hamster Productions, una casa di produzione privata francese con oltre cento opere all'attivo, Sveriges Television, la televisione pubblica svedese, Palomar Endemol, una compagnia privata italiana, e Focus Film Kft, una casa di produzione indipendente ungherese.

Rai Fiction non badò a spese per garantire il successo economico della miniserie. La compagnia si assicurò Luca Zingaretti, l'attore caro al pubblico italiano per aver impersonato il popolare commissario Montalbano nell'omonima serie televisiva basata sui libri di Andrea Camilleri. Anche l'esperto regista Alberto Negrin e i famosi sceneggiatori Sandro Petraglia e Sandro Rulli, che avevano già affrontato il tema dell'Olocausto in *La Tregua* (Francesco Rosi, 1997), furono essenziali al successo della produzione. Una lunga serie di pubblicità e annunci promozionali durante popolari show televisivi dell'azienda una settimana prima della trasmissione del primo episodio (Perra 2010, p. 101), insieme ad alcuni appuntamenti più istituzionali come la proiezione di una versione accorciata della miniserie in presenza dell'ambasciatore israeliano Ehud Gol e del Rabbino capo di Roma Riccardo di Segni alla Camera dei Deputati la sera precedente la trasmissione del primo episodio, contribuirono allo straordinario successo di pubblico del programma.[14]

Le caratteristiche appena citate dipingono un quadro composito del contesto di produzione della miniserie. Alcuni elementi sono riferibili a un contesto gerarchico, ma la categorizzazione non sembra sempre coerente. *Perlasca* fu commissionato dalla Rai a Carlo degli Esposti, un produttore indipendente che aveva anche scritto la prima versione della sinossi del dramma televisivo, dietro pagamento di un compenso (Zincone 2011). L'ipotesi che è stata avanzata nella prima parte di questo saggio prevede che due delle caratteristiche del contesto di produzione gerarchico siano: 1) che le risorse finanziarie vengano da una rete nazionale pubblica, 2) che il produttore sia un consulente che non detiene i diritti del prodotto. Quindi, il contesto produttivo della miniserie in questione dovrebbe a tutti gli effetti essere considerato gerarchico. Tuttavia, il fatto che diversi produttori indipendenti e alcune reti televisive straniere abbiano partecipato al progetto, probabilmente firmando contratti di prevendita dei diritti di trasmissione del programma nei rispettivi paesi,[15] unito all'ampiezza del budget, relativamente al contesto italiano, definirebbero un contesto di produzione individualista.

Il caso de *Il generale Dalla Chiesa* è parzialmente diverso. Mediaset, la casa di produzione che l'ha finanziato, non è un'istituzione pubblica, come la Rai, che ha il compito di offrire un servizio pubblico ed educativo, oltre che d'intrattenimento. Al contrario, Mediaset è, almeno per alcuni aspetti, una tipica istituzione individualista, dal momento che è un'impresa commerciale nel campo dei media il cui unico obiettivo è quello di assicurare il maggior profitto possibile per i propri azionisti. Tuttavia, il suo ruolo politico e istituzionale è indubbiamente cambiato da quando, nel 1994, il suo proprietario, Silvio Berlusconi, è entrato in politica. Anche se Berlusconi ha rinunciato alla carica di presidente del gruppo dopo essere diventato Presidente del Consiglio, egli controlla ancora la maggioranza delle azioni e suo figlio Pier Silvio è il presidente e amministratore di R.T.I., la sussidiaria che ha prodotto *Il generale Dalla Chiesa*.

La compagnia che ha prodotto la miniserie si chiama Mediavivere, ed è una struttura satellite di R.T.I., i cui produttori esecutivi, Paolo Bassetti e Massimo del Frate, avevano già lavorato per Endemol, una società di produzione internazionale il cui azionista principale è Mediaset.[16] Benché non sia stato possibile reperire dati sul budget, il fatto che un certo numero di riprese siano state effettuate in esterni in varie parti d'Italia e che due attori molto noti, Giancarlo Giannini e Stefania Sandrelli, recitino nei ruoli principali fa supporre che il budget sia medio-alto. In confronto

14 Il programma fu visto da una media di 12 milioni di spettatori. Si veda Grasso 2008, p. 581.

15 Il dramma per la televisione è stato trasmesso in Francia, Ungheria, Spagna, Svezia e Finlandia. Si veda *Perlasca: The Courage of a Just Man* (2002), disponibile all'indirizzo `http://www.imdb.com/title/tt0278017/releaseinfo` (2012-09-03).

16 Buyout Group Owns 9954 Pct of Endemol after Offer (2007), disponibile all'indirizzo `http://www.reuters.com/article/2007/08/06/endemol-buyout-idUSL0686052420070806>` (2012-09-03).

a *Perlasca*, tuttavia, il budget de *Il generale* dovrebbe essere sensibilmente inferiore, in quanto la maggior parte delle riprese avvenne in interni e non richiese costumi e scenografie dispendiosi. Il contesto di produzione potrebbe quindi essere definito come un insieme di componenti gerarchiche e individualiste, anche se la condizione peculiare di Mediaset nel panorama dei media italiani induce ad ulteriori riflessioni.

Dal 1978 al 1984, grazie a una decisione politica che assegnò all'azienda di Berlusconi una delle sei frequenze televisive nazionali a disposizione,[17] Fininvest[18] vide il suo ruolo e le sue dimensioni passare da quelli di una piccola realtà regionale a quelli di un'emittente nazionale, non solo in termini di pubblico e profitti, ma anche in termini di struttura organizzativa e strategie di rischio (Barca, Marzulli 2010, p. 58). Quando Berlusconi divenne Presidente del Consiglio, nel 1994 e poi nel 2001 e nel 2008, i suoi canali divennero il braccio operativo di una strategia di comunicazione con evidenti ripercussioni politiche. L'efficacia di una tale strategia fu amplificata dal controllo esercitato dal partito di Berlusconi sul consiglio d'amministrazione della Rai, a tal punto che non sembra esagerato affermare che sia i canali pubblici, sia quelli privati della televisione italiana fossero nelle mani dello stesso gruppo finanziario e politico (Ardizzoni, Ferrari 2010, pp. XIII-XIV). Questo oligopolio diede a Mediaset la possibilità di evitare strategie troppo rischiose e l'opportunità di offrire una visione egemonica della storia. Così facendo, questa particolare azienda privata poté ripudiare il suo naturale contesto di produzione e si trasformò in un contesto produttivo gerarchico.

Nel caso specifico de *Il generale Dalla Chiesa*, la natura gerarchica del suo contesto di produzione risulta evidente quando si osservi che i produttori esecutivi non solo non poterono mantenere diritti sull'opera, ma furono addirittura nominati tra gli impiegati interni all'azienda. Il contesto di produzione della miniserie si conferma quindi come una combinazione di elementi gerarchici e individualisti.

5 Conclusione

La metodologia che si propone in questo saggio può essere articolata in infiniti livelli di analisi, che qui sono stati appena accennati. Tuttavia, essa presenta anche notevoli rischi, perché è stata concepita come un modo per comprendere il comportamento umano in una determinata società, non la sua versione mediatica. Come già accennato, in un dramma televisivo, gli attori recitano, parlano e si comportano in un certo modo, ma il modo in cui le loro azioni, discorsi e comportamenti sono rappresentati dipende tanto dalla loro singolarità quanto dallo stile della rappresentazione. Per questa ragione, una necessaria premessa a questo approccio metodologico dovrebbe definire le caratteristiche istituzionali del medium preso in considerazione, impresa impossibile da attuare in queste poche pagine. L'obiettivo di questo saggio è essenzialmente quello di mostrare le potenzialità di questa metodologia, fermo restando che le conclusioni, a questo stadio della ricerca, devono ancora considerarsi provvisorie.

In questo saggio, si è affermato che un sistema teorico d'ispirazione neo-Durkheimiana potrebbe spiegare i rapporti tra contesto di produzione e stile di rappresentazione di serie televisive in un modo più dettagliato rispetto ad altre metodologie. Sono state prese in considerazione due miniserie di ambientazione storica, *Perlasca: Un eroe italiano* e *Il generale Dalla Chiesa*, prodotte e mandate in onda rispettivamente dalla rete pubblica nazionale e da quella privata. Si è sostenuto che *Perlasca* offra una lettura di un momento importante della recente storia italiana attraverso uno stile di rappresentazione sostanzialmente gerarchico. Infatti, la miniserie narra le vicende di un personaggio di conciliazione, un ex fascista che combatte contro i valori antidemocratici della Germania nazista. Eppure, l'originalità della storia, che è stata colpevolmente dimenticata per cinquant'anni, rivela anche una forte componente individualista. Il contesto di produzione è altrettanto misto, in quanto possiede caratteri sia gerarchici sia individualisti: il fatto che il dramma sia stato commissionato dalla rete pubblica nazionale presuppone un contesto gerarchico, ma la partecipazione di produttori indipendenti stranieri e l'alto budget sono caratteristiche normalmente associate ai contesti individualisti. *Il generale Dalla Chiesa* ha un approccio simile ad eventi recenti della storia italiana. Anche se la miniserie non pretende di riscrivere la vita del generale, che è ritratto come un uomo impegna-

17 Telemilano è stata creata nel 1978 come rete locale. Due anni dopo, una volta garantita la copertura nazionale, fu trasformata in Canale 5. Si veda Sinclair, Turner 2004, p. 78.

18 Mediaset è stata creata nel 1995; prima di quella data, il dipartimento televisivo era sotto il controllo della holding Fininvest.

to, da pubblico ufficiale, in una vera e propria missione contro gli elementi antagonistici della società, il fatto stesso di avere scelto la sua figura comporta un livello di accettazione del rischio anomalo, per una produzione gerarchica. Le controversie che circondarono le gesta del generale e le circostanze della sua morte implicano un alto livello di rischio, più consono a stili di rappresentazione individualisti. Il contesto di produzione riflette queste caratteristiche, in quanto Mediaset è un'impresa individualista con forti componenti gerarchiche. I risultati dell'analisi possono essere riassunti nella seguente tabella (tab. 3).

Tabella 3

Stili di rappresentazione				Contesto di produzione	
	Perlasca	***Il generale Dalla Chiesa***		***Perlasca***	***Il generale Dalla Chiesa***
Storicità	Gerarchico	Gerarchico	**Risorse finanziarie**	Gerarchico	Individualista/ Gerarchico
Partecipazione	Gerarchico	Molto gerarchico	**Ruolo del produttore**	Gerarchico	Gerarchico
Originalità	Individualista	Leggermente individualista	**Budget di produzione**	Individualista	Gerarchico/ individualista

Ulteriori analisi potrebbero chiarire ed eventualmente quantificare il diverso peso che le componenti gerarchiche e individualiste hanno nelle due miniserie, sia a livello di stile di rappresentazione, che di contesto di produzione. Tali analisi potrebbero aiutare a comprendere il motivo per cui la rete televisiva pubblica e la sua concorrente privata abbiano smesso di differenziarsi, a livello di contenuti, come invece facevano negli anni Ottanta (Buonanno 2012, p. 42). Per questo, uno degli aspetti più interessanti dell'analisi qui proposta è che associa le somiglianze nello stile di rappresentazione delle due reti alle vicinanze del loro contesto di produzione. Se quest'analisi fosse confermata, suggerirebbe una via d'uscita per diversificare l'offerta della televisione italiana e aumentare la sua quota di mercato internazionale: differenziare i modelli industriali e i contesti creativi delle produzioni televisive.[19]

19 Un'analisi della serie *Romanzo criminale – La serie* (2008-2010), che ha avuto un enorme successo ed è stata prodotta e trasmessa dal canale indipendente Sky Cinema, potrebbe confermare questa ipotesi.

Bibliografia

Ardizzoni, Michela; Ferrari, Chiara (eds.) (2010). *Beyond monopoly: Globalization and contemporary Italian media*. Lanham: Lexington Books.

Barca, Flavia; Marzulli, Andrea (2010). «Struggling for identity: The television production sector in Italy and the challenges of globalization». In: Ardizzoni, Michela; Ferrari, Chiara (eds.) (2010), *Beyond monopoly: Globalization and contemporary Italian media*. Lanham: Lexington Books, pp. 57-78.

Buonanno, Milly (2012). *Italian Tv Drama and beyond: Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol: Intellect.

«Buyout Group Owns 99.54 Pct of Endemol after Offer» (2007). *Reuters*. Disponibile all'indirizzo `http://www.reuters.com/article/2007/08/06/endemol-buyout-idUSL0686052420070806>` (2012-09-03).

Castelló, Enric; Dhoest, Alexander; O'Donnell, Hugh (eds.) (2009). *The nation on screen: Discourses of the national on global television*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Dalla Chiesa, Nando (1984). *Delitto imperfetto: Il generale, la mafia, la società italiana*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

De Gregorio, Concita (2003). «Le confessioni di Cossiga, 'Io, Gelli e la Massoneria'». *La Repubblica*. Disponibile all'indirizzo `http://www.repubblica.it/2003/i/sezioni/politica/gelli/cossiga/cossiga.html` (2012-09-02).

Deaglio, Enrico (1998). *The banality of goodness:* The story of *Giorgio Perlasca*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Douglas, Mary (1982). *Essays in the sociology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul.

Douglas, Mary; Hargreaves Heap, Shaun; Ross, Angus (1992). *Understanding the enterprise*

culture: Themes in the work of Mary Douglas. Edinburgh: Edinburgh UP.

Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo (2012). *Remembering Aldo Moro: The cultural legacy* of the *1978 kidnapping and murder*. London: Legenda.

Grasso, Aldo (2008). *Enciclopedia della televisione*. Milano: Garzanti.

Hendry, John (1999). «Cultural theory and contemporary management organization». *Human Relations*, 52, pp. 557-577.

Jansen, Monica (2008). «Giorgio Perlasca, 'Giusto tra le nazioni' e 'Eroe italiano'». In: Lucamante, Stefania; Jansen, Monica; Speelman, Rainier; Gaiga, Silvia (a cura di), *Memoria collettiva e memoria privata: Il ricordo della Shoah come politica sociale*. Utrecht: Igitur, pp. 153-164.

Millicent, Marcus J. (2007). *Italian film in the shadow of Auschwitz*. Toronto: University of Toronto Press.

Perlasca, Giorgio (1997). *L'impostore*. Bologna: il Mulino.

«Perlasca: The Courage of a Just Man» (2002). *IMDB*. Disponibile all'indirizzo `http://www.imdb.com/title/tt0278017/releaseinfo` (2012-09-03).

Perra, Emiliano (2010). «Legitimizing Fascism through the Holocaust? The reception of the miniseries 'Perlasca: Un Eroe Italiano' in Italy». *Memory Studies*, 3, pp. 95-109.

Perri 6 (2011). *Explaining political judgement*. Cambridge: Cambridge UP.

Perri 6; Mars, Gerald (2008). *The institutional dynamics of culture: The new Durkheimians*. Burlington: Ashgate.

Sinclair, John; Turner, Graeme (2004). *Contemporary world television*. London: BFI.

Zincone, Vittorio (2011). «Carlo Degli Esposti». *Sette*. Disponibile all'indirizzo `http://www.vittoriozincone.it/2011/07/15/carlo-degli-esposti-sette-luglio-2011` (2012-09-03).

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Narrazioni televisive dei lavoratori italiani nel mondo
Storie di sacrificio e di redenzione

Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland)
Inge Lanslots (KU Leuven - University of Leuven, België)

Abstract In the 2000s Rai television drama makes a temporal turn that coincides with Second Republic's revisionism of the divided memory of crucial episodes in post-Unification Italian history. This article examines two historical mini-series on Italian migration in the late 1940s and early 1950s, *Il Grande Torino* (2005) and *Marcinelle* (2003). In both narratives the microhistory of migration lived and performed by ordinary people is coupled with the macrohistory of disaster: respectively the 1949 Superga airplane crash, which brought an end to the Grande Torino football team, and the Marcinelle coalmine fire of 8 August 1956, which killed 136 Italian workers. These historical narratives work within transmedial constellations of cultural memory and interact with institutionalized collective memory. In both cases the model image of the Italian migrant worker as a redemptive figure of Italy's post-war regeneration in television documentaries of the 1950s and 1960s is replaced by a contemporary ambivalent representation of the paradoxes of migration, and redemption is activated instead by the story of disaster and as a specific quality of Italian character. Both episodes can be seen as a homage to the sacrifice of labour of the Italian worker with the difference that the main character of *Il Grande Torino* sacrifices his individual migrant story to the memory of the Superga disaster, while *Marcinelle*'s hero becomes the redemptive figure of the Italian migrant worker thanks to the exceptional circumstances created by the mine catastrophe.

Sommario 1. Introduzione – 2. *Il Grande Torino*: il sacrificio di un emigrante per la strage di Superga. – 3. *Marcinelle*: la genesi di un emigrante-salvatore. – 4. Conclusione

Keywords Televisione. Emigrazione. Redenzione.

1 Introduzione

Mentre il fulcro tematico e temporale delle fiction storiche nel Duemila è costituito dagli anni ed eventi che coincidono più o meno con la seconda guerra mondiale, ne fanno un'eccezione tre miniserie basate invece sulla storia interna e internazionale dell'emigrazione degli italiani durante gli anni Cinquanta (Buonanno 2012, p. 210). Milly Buonanno menziona le produzioni di Rai Fiction *Come l'America* (Frazzi 2001-2002), *Marcinelle* (Frazzi 2003-2004), e *Il Grande Torino* (Bonivento 2005-2006). Quella che ha attirato più audience è stata *Come l'America* (9.377 milioni di spettatori), prodotta immediatamente dopo *Perlasca: Un eroe italiano* con un'audience insuperabile di 12.205 milioni. I numeri dell'audience riportati da Buonanno per le fiction italiane tra il 2001 e il 2008 dimostrano chiaramente una decrescita progressiva: Marcinelle è stata vista da 8.102 milioni di italiani, e *Il Grande Torino* da 7.687 milioni (2012, p. 211). La popolarità di una serie non si deduce però soltanto da questi numeri limitati alla prima trasmissione, ma anche dal numero delle trasmissioni consecutive. Sia *Marcinelle* che *Il Grande Torino* sono diventate parte di una memoria storica performativa e ricorrente, come si dimostrerà in questo contributo.

Che si tratti di un'eccezione non significa però che l'emigrazione italiana sia stata assente dalla televisione italiana, ma che l'argomento è stato trasferito durante il periodo della seconda Repubblica dal documentario e lo sceneggiato al formato della miniserie. Fin dall'inizio della sua esistenza la televisione, preceduta dalla radio, è stata usata per trasmettere storie dell'emigrazione, facendole quadrare dentro gli schemi progressivi postbellici della modernizzazione, dei primi passi verso la Comunità Europea, e del miracolo economico. Molti di questi filmati sono stati prodotti per conto dell'USIS (United States Information Service) per sostenere l'ideologia del Marshall European Recovery Program (ERP), che può essere riassunto con il motto «anche voi potete essere come noi» e con le parole chiave «produttività e mobilità» (Anania 2001, pp. 516-517). Con la riforma nel 1951 delle reti Rai, la programmazione passa in mano ai direttori della televisione nazionale i cui

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-7 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

obiettivi sono primariamente di informare, di educare e di intrattenere gli emigranti italiani nel mondo, ma nella pratica i programmi negli anni Cinquanta e Sessanta sono dedicati quasi esclusivamente al divertimento e consistono per il novanta percento di musica, sport, pubblicità o informazioni strettamente locali, per cui possono essere qualificati con il trinomio «canzoni, spaghetti, mandolino» (Anania 2001, p. 522). Ciò cambia nel periodo 1958-1962 con l'introduzione di telegiornali e programmi-inchiesta che fanno vedere delle immagini contrastanti del miracolo economico: storie angoscianti e catastrofiche vengono alternate da storie di successo di un'industrializzazione e di un benessere sempre in aumento. Un'altra formula ancora viene introdotta nei primi anni Settanta con le inchieste condotte da Alessandro Blasetti in *Storie dell'emigrazione* (1972), che spostano la prospettiva verso esperienze individuali, testimonianze e memorie dell'emigrazione. Con lo sceneggiato del 1978 *Noi lazzaroni*, tratto dal romanzo omonimo di Saverio Strati sull'integrazione problematica di un lavoratore calabrese in Svizzera, l'esperienza dell'emigrazione comincia ad essere finzionalizzata. La discontinuità e varietà dell'informazione televisiva sull'emigrazione italiana dentro e fuori la penisola rispecchia la mancanza di una risposta coordinata da parte dello stato italiano per far fronte alle richieste e spinte dei cittadini di avere un accesso immediato alla qualità più elevata di vita offerta dalla società di consumo (Anania 2001, p. 528).

Da questi dati sull'emigrazione sulla televisione italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta, di cui gli anni Cinquanta-Sessanta in particolare sono connotati come «gli anni dell'emigrazione» (Anania 2001, p. 523), risulta chiaramente come questi artefatti culturali sono il prodotto di una concomitanza di fattori e sono concepiti entro i limiti mobili della 'memoria pubblica'. Perciò sorprende, secondo Mark Hayward, che le rappresentazioni dell'emigrazione, tra i temi trasmessi con più frequenza agli albori della televisione, sono passate praticamente inosservate negli studi sul contributo della televisione alla produzione del consenso politico e sociale durante gli anni del boom economico (Hayward 2011, p. 5). Con l'aiuto di un corpo di più di cento documentari televisivi prodotti tra il 1956 e il 1964 sugli emigranti italiani nel mondo, Hayward dimostra come il lavoro sia uno dei pilastri della ricostruzione dell'Italia postbellica e come la raffigurazione dei migranti in quanto agenti economici indipendenti faccia parte del progetto di fare i conti con l'eredità dell'imperialismo fascista e del colonialismo italiano (2011, p. 4). I documentari degli anni Sessanta sugli italiani all'estero formavano un sottogenere consistente, di cui la maggior parte era stata ripresa per la serie *Viaggi del telegiornale*, e il loro approccio all'argomento può essere diviso in due categorie: i reportage che guardano alla vita quotidiana delle comunità italiane nel mondo, e quelli invece che focalizzano sugli effetti positivi del lavoro italiano sul nuovo ambiente in cui si trova calato (Hayward 2011, p. 6). Hayward identifica alcuni elementi in comune nel posizionamento dell'emigrante utili per l'analisi delle miniserie qui proposta. Prima di tutto in questi ritratti l'emigrante viene rappresentato come il soggetto in cui lo stato italiano è presente oltre le sue frontiere, simboleggiando così lo sviluppo economico e industriale dell'Italia del dopoguerra. Inoltre, il lavoratore emigrante viene connotato come il soggetto nazionale ideale e come una figura di redenzione agli occhi sia della nazione che dei poteri dominanti mondiali. In tal modo l'emigrante incarna l'inserimento dell'Italia, membro pacifico e obbediente del blocco nord-atlantico, nello spazio geopolitico postbellico della Guerra fredda (Hayward 2011, p. 10).

L'emigrante laborioso che investe le sue energie nel progetto transnazionale della modernizzazione industriale capitalista, poteva perfino far comodo a una visione globale in cui la minaccia del comunismo veniva combattuta con la riaffermazione della legittimità dello stato italiano (Hayward 2011, p. 12). Negli anni Settanta la figura dell'emigrante imprenditore di se stesso viene vincolata a una decisione puramente individuale, come si deduce dall'introduzione di Aldo Moro, allora Ministro degli Esteri, a un rapporto sul lavoro italiano per il Direttore Generale dell'emigrazione e degli Affari Sociali: l'impiego totale come scopo ultimo di ogni società nazionale non esclude la ricerca di lavoro fuori dai propri confini, però si tratta di un'emigrazione non più dovuta a una necessità, ma a un atto di libero arbitrio (Hayward 2011, p. 13).

Lo sviluppo da diverse ondate periodiche di emigrazione per necessità verso l'emigrazione di libera scelta, potrebbe riflettersi nel trasferimento del soggetto dal documentario in tempo reale al reinscenamento finzionale del passato nelle miniserie del Duemila. Per quanto riguarda le costellazioni transmediali della memoria, le produzioni televisive sull'emigrazione andrebbero considerate insieme alla produzione cinematografica italiana. La prima ondata di emigrazione

alla fine dell'Ottocento verso l'America del Sud ha dato inizio a un cinema di emigrazione italiano già nel 1915 con *L'emigrante* di Fedo Mari. *Dagli Appennini alle Ande* (Paradisi 1916) ha dato avvio a tutta una serie di adattamenti del racconto di Edmondo De Amicis tratto da *Cuore*, culminata nella miniserie *Dagli Appennini alle Ande* di Pino Passalacqua, una coproduzione televisiva italo-argentina-tedesca del 1990 trasmessa su Canale 5 in tre episodi e ambientata negli anni Settanta durante la dittatura militare in Argentina (Colucci, Sanfilippo 2010, p. 95). Più di recente, il successo della telenovela brasiliana *Terra Nostra* (1999) ha ispirato una telenovela fatta in casa, *Terra ribelle 1 & 2* (2010 e 2012), un racconto 'cappa e spada' su avventurieri aristocratici che dalla Maremma si vedono costretti a emigrare in Argentina nell'Ottocento. Mentre l'emigrazione negli Stati Uniti è quella più rappresentata e più studiata nella produzione cinematografica italiana, il Canada entra nel mirino a partire dagli anni Novanta, quando il passato migratorio italiano viene riscoperto e ricondotto agli anni Cinquanta. Accanto alla già menzionata miniserie del 2001 *Come l'America*, che, cinquant'anni dopo, narra la storia degli italiani emigrati in Canada a causa dell'alluvione del Polesine nel 1951, è da menzionare la serie televisiva su Canale 5 *La terra del ritorno* (Ciccoritti 2004), basata sulla trilogia *Lives of the Saints* dello scrittore italo-canadese Nino Ricci e ispirata nel suo format melodrammatico al film di Raffaele Matarazzo *Chi è senza peccato…* (1953) (Colucci, Sanfilippo 2010, p. 97).

In questo contributo vogliamo concentrarci su due miniserie in particolare, una sull'emigrazione interna, e l'altra sull'emigrazione esterna, che si svolgono più o meno nello stesso periodo storico: i tardi anni Quaranta per *Il Grande Torino* e i primi anni Cinquanta per *Marcinelle*. In ambedue le serie l'esperienza dell'emigrazione è combinata con quella del disastro: l'incidente aereo di Superga che pose fine alla mitica squadra del Grande Torino il 4 maggio 1949, e l'incendio nella miniera di Marcinelle l'8 agosto 1956, che costò la vita a 262 lavoratori, di cui 136 italiani e 95 belgi. Se è vero che il mito del 'buon lavoratore' è il rovescio salvifico dell'eredità italiana postfascista e postimperialista, come è stato suggerito da Hayward, forse nei due casi qui analizzati esiste un nesso tra la rappresentazione dell'emigrazione, del disastro e della redenzione. In *Disastro!*, John Dickie e John Foot ricostruiscono la storia italiana post 1860 con l'aiuto di storie catastrofiche di tre categorie, legate all'acqua, ai terremoti e alle stragi degli anni di piombo. Senza voler ridurre il loro quadro teorico a una qualsiasi 'disastrologia', gli storici inglesi suggeriscono che i disastri posseggono una forte dimensione sociale e che l'uso di una categoria negativa dice molto sulle attitudini sociali e gli orientamenti verso l'azione da compiere (Dickie, Foot 2002, p. 5). Ogni disastro, inoltre, è destinato sia alla memoria sia all'oblio, e possiede i propri memoriali, testimoni, vittime, fotografie e colpevoli (Dickie, Foot 2002, p. 48). E infine, i disastri sono storie accattivanti (p. 49).

Nel presente contributo argomentiamo che la storia eccezionale e commovente del disastro, in combinazione con le storie di vita di emigranti comuni, plasmi la memoria migratoria del dopoguerra in modo tale da poter ricordare una memoria individuale traumatica e 'ferita' all'interno di una memoria condivisa di 'eroi di ogni giorno' (Buonanno 2012, p. 209). Possiamo chiederci dunque se *Il Grande Torino* e *Marcinelle* permettono la riconciliazione 'redentoria' delle memorie ferite, individuali e collettive, dell'emigrazione e del disastro.

2 *Il Grande Torino*: il sacrificio di un emigrante per la strage di Superga

Il Grande Torino, nella regia di Claudio Bonivento, è basato su *Il romanzo del Grande Torino* di Franco Ossola e Renato Tavella e, come osserva lo storico John Foot nel suo saggio *Calcio*, le due puntate della miniserie, trasmesse nel settembre 2005, hanno attratto un numero di spettatori record (Foot 2007, p. 554). Dalla tabella di Buonanno risulta che la serie ha colto una media di oltre 7.600 milioni di spettatori, ovvero uno share del 31% (Cau 2013). Nel 1990 Bonivento aveva già prodotto un film sul nuovo fenomeno dell'immigrazione nell'Italia, dal titolo *Pummarò*, realizzato da Michele Placido. Nella serie di Bonivento, Placido recita la parte del vecchio Angelo di Girolamo, un personaggio di fantasia che, in occasione del cinquantacinquesimo anniversario della strage di Superga, ricorda con nostalgia la sua breve carriera come giocatore della squadra del Grande Torino.

La sua è una storia di emigrazione interna, dal Sud al Nord d'Italia, da Casoria a Torino, illustrando a sua volta il miracolo italiano e la rinascita postbellica. Come ha dimostrato Hayward, le narrazioni sull'emigrazione contribuiscono alla redenzione del passato compromesso dell'Italia rappresentando la figura dell'emigrante come

agente economico indipendente e lavoratore industrioso a nome del capitalismo. La famiglia di Angelo, però, non corrisponde interamente al quadro suddetto. Pasquale, il fratello maggiore di Angelo, per esempio, è un disadattato, che ha delle simpatie per i comunisti e che rifiuta di far parte del mito del lavoratore che gli viene imposto per potersi inserire nel suo nuovo ambiente. Il padre Giuseppe – significativa la scelta del nome biblico – è un *pater familias* il cui interesse primario è di lavorare per sostenere la famiglia. Per questa comunità di meridionali i rapporti di parentela, infatti, sono più importanti di qualsiasi contributo modello allo stato italiano, motivo per cui tutti i risparmi della famiglia vengono investiti nella formazione del giovane Angelo con un profitto collaterale per la nazione. La madre è una tipica *mater dolorosa*, il cui ruolo consiste nel tenere unita la famiglia appena nascono dei conflitti che minacciano di infrangere tale nucleo. La sorella ha un ruolo doppiamente subalterno, sia al lavoro che in famiglia, il che porta il fratello Pasquale ad accusarla di accettare il suo ruolo di serva senza avere una coscienza di classe. Quando la crisi in famiglia raggiunge il suo apice, il padre Giuseppe prende in mano la situazione richiamandosi alla sua tradizionale posizione gerarchica (come *pater familias*) e costringendo tutti, tranne Angelo, a tornare al Sud, a Casoria. Nella serie viene tuttavia evidenziato che questa decisione non è un rimedio adatto: la modernizzazione è un processo a senso unico che non permette la reintegrazione nella struttura rurale primitiva di prima.

All'emigrante di successo viene richiesto di adattarsi alle norme della società ospite torinese, e così la vicenda di Angelo è anche una storia di umiliazione e di discriminazione. A scuola i compagni lo stigmatizzano inizialmente come 'terrone', ma gradualmente riesce a farsi rispettare grazie ai buoni risultati scolastici, al suo talento sportivo e al suo rapporto amoroso con la figlia del manager del Grande Torino. Il percorso dell'integrazione progressiva ostacolato da pregiudizi, viene reso tangibile attraverso l'interazione verbale e gestuale e con l'aiuto di oggetti che rappresentano l'esclusione o l'inclusione dell''altro'. Grazie all'emblema del Toro, Angelo conquista la fiducia di un negoziante torinese ottenendo così il suo primo lavoro. Foot spiega come i tifosi dell'epoca, durante il periodo di successo degli anni Quaranta ma anche dopo la strage di Superga, avevano sviluppato un rapporto particolare con la loro squadra tale da considerarsi i veri rappresentanti del Torino. I tifosi della Juventus venivano da loro considerati invariabilmente come 'non-torinesi', specialmente quando provenienti dal Sud d'Italia. In questo modo l'identificazione con il Torino stringeva il legame con la città mentre finiva anche per dividere i cittadini (Foot 2013, p. 209). Il fatto che nella serie un meridionale, che di solito veniva percepito come un tifoso della Juventus, diventasse membro della famiglia del Toro, la quale si identificava con la difesa dell'aristocrazia lavorativa e per la denigrazione dei nuovi emigranti del Sud (Foot 2013, p. 210), simboleggia chiaramente un mutamento nel rapporto tra le due classi sociali, un processo di integrazione visto sia favorevolmente che con sospetto, in particolare dalla famiglia di Angelo.

Di particolare rilevanza per la visualizzazione dell'emancipazione tramite ciò che possiamo chiamare *code-switching*, è il *typecasting* degli attori. L'attore meridionale Beppe Fiorello interpreta, su sua richiesta personale, il ruolo del capitano Valentino Mazzola (1919-1949, Cassano d'Adda, Lombardia), mentre dal regista era stato scelto per recitare la parte del padre Giuseppe. Così alla figura iconica di Mazzola, i cui capelli biondi e ricci, il cui torso muscoloso e il cui sorriso stanno per la rinascita dell'Italia dopo l'orrore e le privazioni della guerra (Foot 2013, p. 211),[1] si sovrappone quella dell'attore meridionale di successo contemporaneo che, grazie a quest'inversione di fisionomie, viene «italianizzato».

Il culto del calcio di Angelo e il rapporto personale con il capitano Valentino spostano la prospettiva dal mito compromesso dell'emigrazione verso quello incontestato del calcio. Ciò porta Foot a sostenere che in mezzo alle rovine vere e metaforiche dell'Italia del dopoguerra il Grande Torino fosse un simbolo potente. La squadra rappresentava sia la rinascita, che la ricostruzione e l'orgoglio nazionali (2013, p. 210). Nella rappresentazione della vita e dei suoi 'miracoli', Mazzola assume i tratti di un santo, nonostante il suo stile di vita sia piuttosto controverso (Foot 2013, p. 211). Appena Angelo si inserisce nella famiglia del Grande Torino, Mazzola si offre come padre adottivo. Questo cambiamento di parentela causa una rivalità tra le due figure paterne, una moderna, l'altra arcaica, concorrenza che raggiunge il suo momento più drammatico quando il padre Giuseppe 'uccide' simbolicamente il calciatore accoltellando il pallone regalato da Mazzola ad

1 Si potrebbe stabilire qui un'analogia con l'analisi di Verina Jones (1991, pp. 37-52) de I *promessi sposi* che secondo la studiosa sfiderebbe il canone alterando la dicotomia biondascura nei ritratti di Gertrude e di Lucia.

Angelo. Ne *Il Grande Torino* il calcio stesso riassume, inoltre, il processo di emancipazione sia di Mazzola che di Angelo, che, ambedue cresciuti in circostanze povere rispettivamente nel Nord e nel Sud d'Italia, da bambini giocavano con un oggetto rotondo a mo' di pallone – nel caso del Capitano con un cosidetto *tulìn* (barattolo in lombardo). La storia dell'emigrazione in altre parole non appartiene soltanto al Sud.

Infine, la strage di Superga, il disastro aereo del 4 maggio 1949, trasforma il mito del calcio nel mito delle vittime assumendo così le caratteristiche di una «religione civile» (Foot 2013, p. 205). Le trentun vittime della squadra locale finiscono per rappresentare la memoria nazionale degli immortali «eroi comuni» (p. 206). È rimasto indimenticabile il dolore espresso a nome di tutti gli italiani da Indro Montanelli, dichiarazione riprodotta nel film: «Gli eroi sono sempre immortali agli occhi di chi in essi crede. E così i ragazzi crederanno che il Torino non è morto: è soltanto in trasferta» (*Il Corriere della Sera*, 7 maggio 1949). Nella parte finale della miniserie di Bonivento si vede un tifoso parlare con la squadra come se i giocatori non fossero mai saliti sull'aereo. Va notato che la seconda puntata è stata vista da nove milioni di spettatori mentre la prima da 6 milioni (Foot 2013, p. 206). Il regista Bonivento ha pensato in primo luogo allo spettatore-tifoso quando in un'intervista dichiara di non esser ricorso a materiale di repertorio con l'obiettivo di mantenere vivo il ricordo delle emozioni con cui si viveva il calcio negli anni Quaranta.[2] Alcuni elementi storici del culto del Grande Torino vengono rimessi in scena nella fiction, come la figura di Oreste Bolmida, un ferroviere e tifoso accanito, che suonava la tromba per esortare la squadra a segnare. Il suo appello segnalava l'inizio del 'quarto d'ora granata', cioè il magico quarto d'ora inaugurato da Mazzola che arrotolava le maniche prima di portare la squadra alla vittoria (Foot 2013, p. 203).

A questo punto la narrazione televisiva assume una dimensione commemorativa e nostalgica. La ricostruzione retrospettiva del vecchio Angelo, circondato nella sua stanza dai cimeli del Grande Torino, viene accompagnata da una colonna sonora onnipervasiva che, evocando sentimenti di stupore e di perdita, evoca la nostalgia di un passato perduto che per Angelo, «sopravvissuto» per caso alla strage, coincide con opportunità mai realizzate. Dopo la strage Angelo abbandonerà la carriera sportiva in onore della memoria dei suoi benefattori. La commemorazione collettiva del disastro, compiuta dal vecchio Angelo nel momento in cui visita il memoriale di Superga, si sostituisce all'esperienza individuale dell'emigrazione. Tale prospettiva di una memoria nazionale condivisa spiega perché *Il Grande Torino* viene ritrasmessa da Rai Uno nei diversi anniversari con il proposito di tenere vivo il ricordo della strage anche presso le generazioni più giovani.

In conclusione, da un lato, il mito eroico del Grande Torino facilita la narrazione di un'ordinaria storia di migrazione i cui aspetti negativi altrimenti sarebbero stati taciuti per il tabù del fallimento, mentre dall'altro, il mito delle vittime del Grande Torino cancella il mito dell'emigrazione: la storia personale di Angelo è fittizia e perciò la sua credibilità dipende dalla memoria storica della vera strage di Superga che a sua volta fa parte di altre costellazioni transmediali di memoria culturale. La serie televisiva è stata dedicata alla memoria di Susanna Erbstein, la figlia dell'ebreo ungherese Egri Erbstein, il manager della squadra che, sopravvissuto alla persecuzione antisemitica, morì durante la strage insieme ai giocatori del Grande Torino. Nella storia immaginata di Angelo, Susanna è la sua fidanzata, mentre la vera Susanna interpreta la parte della sua maestra di danza. Nei titoli di coda si commemora anche Susanna Javicoli (1954-2005), attrice attiva nel cinema, nel mondo teatrale e in quello televisivo, nonché come doppiatrice. La dedica a Javicoli può essere considerata come un atto autoreferenziale che eleva la miniserie televisiva al livello di un'opera artistica.

3 *Marcinelle*: la genesi di un emigrante-salvatore

L'incendio fatale nella miniera di *Bois du Cazier* dell'8 agosto 1956 può essere definito un episodio simbolico a livello internazionale che lega le storie nazionali del Belgio e dell'Italia, fin dal fatidico accordo del carbone firmato tra i due stati nel 1946. Per quanto riguarda l'Italia, il ricordo dei morti di Marcinelle, insieme a quello del totale di 867 italiani morti tra il 1946 e il 1963 nelle miniere belghe, è fondamentale non solo per la memoria collettiva dell'emigrazione in termini di 'sacrificio', ma anche per l'identità nazionale basata su quella delle vittime. L'Italia, secondo Giovanni De Luna, è *La Repubblica del dolore*.

2 Bonivento (2004) in *Il Grande Torino, Enciclopedia del cinema in Piemonte* (il lemma contiene citazioni di Fiorello, Bonivento e Placido da *Sorrisi e Canzoni Tv*, [12 giugno 2004)]).

La riflessione dello storico parte dal paradosso di uno stato fragile e impotente che più «è stato costretto a ritirarsi dalla vita pubblica […] più ha moltiplicato le incursioni sul terreno della memoria». A tenere insieme il patto fondativo della memoria collettiva italiana sono «il dolore e il lutto che scaturiscono dal ricordo delle 'vittime'» (De Luna 2011, p. 15). Lo studio di De Luna è stato considerato 'controverso' a causa della sua riserva nei confronti di ciò che lo storico chiama «il trionfo delle vittime» all'interno del passaggio non solo italiano ma a scala europea verso l'egemonia del «paradigma vittimario» (p. 82, p. 84).[3] La sua critica è però diretta prima di tutto verso la mancanza di uno «spazio pubblico in cui misurare i propri interessi con quelli degli altri, all'interno di un unico contenitore che si chiama bene comune» (De Luna 2011, p. 13).

Un ruolo istituzionale fondamentale per legittimare il 'patto di memoria' viene svolto dalla presidenza della Repubblica, anche se De Luna descrive gli interventi dei vari presidenti «come chiazze d'olio in un mare in tempesta» (2011, p. 14). In occasione del cinquantesimo anniversario del disastro di Marcinelle nel 2006, il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano ha conferito una medaglia ai familiari delle vittime che in questo modo sono entrati a far parte della memoria collettiva istituzionale del Paese. L'8 agosto 2001 il Governo italiano istituì la 'Giornata del sacrificio del lavoro degli italiani nel mondo' in occasione del ricordo della strage di Marcinelle, connettendo così la nozione di 'Repubblica del dolore' a quella di 'Nazione emigrante' (Sornicola 2011, p. 47). In questa luce possiamo anche vedere la prima visita ufficiale del Ministro degli Italiani d'oltre confine, Mirko Tremaglia, diretta proprio a Marcinelle in occasione dei quarantacinque anni della tragedia. Davanti al Monumento al sacrificio del minatore italiano, Tremaglia incontrò i due soccorritori superstiti, di cui uno era il minatore abruzzese Silvio Di Luzio.

La miniserie *Marcinelle* del 2003 dei fratelli Andrea e Antonio Frazzi opera quindi all'interno di una costellazione transmediale della memoria culturale parallela alla commemorazione istituzionale di Marcinelle a livello transnazionale. Le modalità di produzione e di ricezione rivelano come la ricostruzione italiana e belga dei fatti non coincide sempre e viene attivata lungo l'asse temporale con frequenze variabili. L'anniversario dei cinquant'anni dopo Marcinelle è stato programmato in prima istanza da iniziative belghe (Caprarelli 2007). Va riconosciuto alla RTBF il «lungo impegno» per salvare dall'oblio la disgrazia, già a partire del 1956. Ciò non impedisce una contesa di vittime e colpevoli tra i due paesi implicati, che può essere illustrata con la polemica suscitata dal rifiuto della RTBF di collaborare alla fiction televisiva che la Rai ha dedicato a Marcinelle. In un articolo su *La Repubblica* la reazione della televisione belga viene spiegata dal produttore Angelo Rizzoli come sintomo della «ferita aperta» di una mancata giustizia alle vittime: «È evidente che sono infastiditi da questo film, e dai sensi di colpa sulla vicenda» (Vitali 2003). Il trauma riguarda però in egual modo l'Italia, che può essere considerata corresponsabile nella misura in cui solo poco prima del disastro il governo fece fermare i trasporti di lavoratori in Belgio, nonostante i segnali che si trattasse di un lavoro che metteva a rischio la vita dei propri cittadini. Un'ingiustizia riparabile a partire dalla piena riconoscenza di una «greater Italy» (Sornicola 2011, p. 27) che includa nella memoria nazionale il contributo al benessere degli italiani all'estero.

Possiamo chiederci come la miniserie, trasmessa da Rai Uno il 23 e il 24 novembre 2003 in prima serata, intenda contribuire a costruire una memoria condivisa e collettiva della 'nazione emigrante' che è l'Italia. Ricordiamo che il pericolo di fondare un'identità collettiva sul ricordo delle vittime, senza una politica credibile e autorevole, comporta, secondo lo storico De Luna, che la 'Repubblica del dolore' venga espressa direttamente dalla 'televisione del dolore', inoltre l'assenza di verità e giustizia fa sì che le emozioni da un lato si protendano in una sfrenata competizione tra le varie vittime, e dall'altro si trasformino in merce (De Luna 2011, pp. 15-17). Realtà e finzione sono intrecciate a diversi livelli di produzione. Proprio l'eroe Silvio Di Luzio, onorato dalla visita del ministro Tremaglia nel 2001, è servito da modello per il protagonista della fiction Marcinelle interpretato da Claudio Amendola. Alla trasmissione della miniserie è seguita inoltre la puntata di Giuseppe Giannotti del programma *La storia siamo noi* intitolata *Memorie dal sottosuolo* per raccontare la verità dei fatti con l'aiuto di testimonianze e materiale d'archivio. La desolante conclusione è che, nonostante l'istituzione di una Giornata del sacrificio del lavoro degli italiani nel mondo, nessuno pagò per questa tragedia, dato che i responsabili vennero assolti. Nella puntata viene inoltre ricordato che il boom economico in Italia era dovuto anche al sacrificio dei minatori

3 La critica della posizione di De Luna viene espressa in Glynn (2013, p. 375).

costretti invece a vivere in condizioni degradanti in Belgio.

Lo stato italiano ha investito molto in un colossal televisivo destinato a un mercato internazionale,[4] girato in parte in Polonia, nella miniera di Katowice, con cento ruoli e duemila comparse e tanti effetti speciali da essere stato comparato al film spettacolare *The Towering Inferno*. Secondo l'allora direttore della Rai, Agostino Saccà, intervistato da *La Repubblica*, *Marcinelle* rappresenta uno dei progetti più impegnativi di Rai Fiction «che raccontano il passato con un occhio alla lezione che se ne può ricavare per il presente». Infatti la ricezione della serie dimostra come un dramma avvenuto negli anni Cinquanta possa interagire con eventi tragici nel presente. La fiction è stata trasmessa solo una settimana dopo l'attentato a soldati italiani a Nassiriya in Iraq, il che spiega il parallelo tratto tra le vittime italiane di ambedue i disastri. Un altro paragone viene tratto con le vittime della politica italiana sull'immigrazione, e Saccà nella stessa intervista esorta a ricordare «quando i vucumprà eravamo noi, quando gli italiani morivano a centinaia, come oggi, altri, muoiono a centinaia sui barconi verso il nostro Paese» (Vitali 2003). Nel 2003 è entrata in vigore la legge che garantisce ai cittadini italiani residenti altrove il diritto di voto all'estero per le elezioni politiche nazionali.

Dalla puntata di *La storia siamo noi* risulta che Marcinelle è anche stata una tragedia mediatica. Il 'mito del salvataggio' che si è prolungato per sei giorni era anche un effetto dell'attenzione continua da parte dell'opinione pubblica belga e internazionale. La persistenza delle donne italiane in attesa dei loro mariti dietro ai cancelli e il grande numero di italiani nelle équipes di salvataggio, hanno evocato una solidarietà e un'ammirazione condivise e hanno prodotto proprio quel riscatto dell'orgoglio e della dignità di essere italiani a cui i minatori italiani aspiravano. Paradossalmente l'esposizione ai media di Marcinelle ha comportato dunque l'accettazione e la successiva integrazione degli italiani in Belgio, simboleggiata da icone del successo quali il calciatore Enzo Scifo e il cantante Salvatore Adamo, ambedue chiamati a testimoniare nel programma di Giannotti.[5]

La costruzione di una memoria comune che riunisca attraverso la finzione la memoria dell'emigrazione e delle vittime, fa appello a un senso condiviso di 'italianità' rifacendosi al mito degli 'italiani brava gente', il quale, secondo Silvana Patriarca, forniva un'immagine positiva e assolutoria del carattere nazionale dal momento in cui le versioni iperassertive e aggressive associate con il patriottismo di destra e il fascismo non erano più accettabili (Patriarca 2010, p. 215). Questo mito, anche se problematico, permette un'identificazione che va oltre le differenze di classe, di origine o di colore politico. Se ne *Il Grande Torino* il divario tra Nord e Sud viene ricomposto con l'aiuto dell'artificio di *cross-casting*, in *Marcinelle* invece il naturalismo del carattere italiano è sottolineato attraverso *typecasting*, le riprese sul luogo e un'attenta e dettagliata ricerca storica. Gli attori Amendola e Maria Grazia Cucinotta fuori dal set si sono assunti il ruolo di ambasciatori del contributo televisivo alla memoria nazionale italiana. Cucinotta in viaggio in Belgio con il ministro Tremaglia racconta della sua commozione incontrando i veri soggetti della tragedia (Fumarola 2003).

La miniserie consiste di due puntate che rispecchiano i 'vizi' e le 'virtù' del carattere italiano. L'attenzione per i dettagli storici nella prima puntata serve a rendere tangibile il dramma umano di gente comune che cerca di ricrearsi una vita in condizioni avverse, mentre nella seconda puntata serve piuttosto a dare autenticità all'accaduto. Predomina qui la ricostruzione 'tecnica' del disastro con l'aiuto di effetti visivi digitali. Tale duplice struttura indica due obiettivi: quello di mostrare la 'normalità' di un evento eccezionale che costituisce l'elemento di condivisione collettiva della tragedia a un livello emotivo,[6] e quello invece di indicare le condizioni e le colpe che hanno trasformato un 'errore umano' in un disastro irreparabile, e con ciò la miniserie vuole anche fare un appello alla coscienza morale. L'evento viene dunque rappresentato su due piani temporali combinando la microstoria della tragedia umana con la macrostoria del disastro.

In questo dramma storico con eroi-martiri ed eroi-salvatori, il protagonista Antonino/Salvo interpreta il ruolo dell''eroe comune' e mette in

4 Il titolo francese è *Au coeur du Brasier* e quello inglese *Inferno Below*. La versione francese è stata venduta in un cofanetto di due dvd contenente anche il documentario belga prodotto dalla RTBF *Il y a 20 ans... Marcinelle* di Christian Dritte del 1976.

5 Il film *Marina* (2013) del regista belga Stijn Coninx, per di più una coproduzione italo-belga, narra la storia di successo del cantante 'italo-limburghese' Rocco Granata, un altro episodio, a lieto fine, della memoria del lavoro nelle miniere in Belgio.

6 «La tragedia di Marcinelle [...] è una storia di uomini comuni che escono dalla folla ed entrano in una realtà epica» (Vitali 2003).

pratica sia i vizi che le virtù del carattere italiano. Lo stesso si può dire per la comunità dei minatori rappresentata come unita attraverso i legami di parentela e di nazionalità, e in opposizione all'Altro, ovvero lo «straniero come nemico» (Patriarca 2010, p. 243). La distinzione per esclusione da parte di un ambiente ostile viene sottolineata nella fiction trascurando il particolare che la 'piccola Italia' dei *corons* in verità era multiculturale e composta da una 'piccola Europa'. Il cartello storico «Interdit aux chiens et aux Italiens» («Vietato ai cani e agli italiani») viene mostrato in primo piano mentre il tanto discusso manifesto pubblicitario con il quale gli italiani erano reclutati per il lavoro in Belgio, appare solo di sfuggita e verrà colto solo dallo spettatore più vigile. La comunità italiana, divisa tra differenze regionali e collocata nella terra di mezzo tra due paesi privi di una guida morale, è allo sbando, mancandole un fondamento nel lavoro e nel paese di provenienza e di accoglienza. Regna il vizio supremo di dissoluzione simboleggiato dai temi dell'adulterio e dell'incesto, allegoria della complessità dell'integrazione posta nei termini del tradimento dei membri della propria comunità.

Antonino/Salvo con la sua identità duplice di impostore e di salvatore, incarna in una persona l'ambivalenza dello stereotipo degli 'italiani brava gente' nella spiegazione di Patriarca. Corrisponde altrettanto al modello dell'italiano medio che, secondo Buonanno, predomina nella costruzione della maggior parte degli eroi nelle fiction italiane, riportandoli così alla matrice comune di italianità e annullando tutte le categorie divisorie (Buonanno 2012, p. 223). In questo modo il lavoratore emigrante italiano, nel cuore delle fiamme, si trasforma in una 'figura di redenzione', ma da una posizione marginale, e non da quella analizzata da Hayward nei documentari degli anni Cinquanta e Sessanta coincidente con il soggetto nazionale ideale (2011, p. 10). La depolitizzazione del carattere di Salvo potrebbe invece essere in linea sia con la tendenza dominante durante la Guerra fredda descritta da Hayward di resistere alla minaccia del comunismo, sia con ciò che Buonanno ha chiamato per il dramma televisivo del Duemila la «logica di riconciliazione nazionale» (Buonanno 2012, p. 223).

Antonino, pugile fallito e indebitato in fuga da Palermo, su un treno per Charleroi prende l'identità di un altro viaggiatore (Salvo) e finisce, grazie alla sua 'furbizia' (Patriarca 2010, p. 241), nella miniera di Marcinelle. Per lui la discesa negli inferi sarà anche un riscatto personale. Non potendosi adattare alle circostanze disumane del lavoro, mancandogli la forza morale dei suoi compagni, nel momento in cui sta per andarsene viene richiamato dalle sirene e dal fumo per aiutare chi là sotto lo aveva accolto con generosità e solidarietà. Il suo eccessivo individualismo (Patriarca 2010, p. 241), uno dei principali vizi del carattere italiano, si trasforma in altruismo ispirato dalla fratellanza. Similmente alla peste manzoniana, l'incendio sembra ristabilire la morale messa in pratica dalla 'inerente bontà' degli italiani e l'epica del salvataggio ricrea la fratellanza internazionale tra lavoratori di diverse origini. L'ostilità verso gli emigranti italiani, personificata nella serie da un vecchio minatore belga che teme che i lavoratori nuovi arrivati e inesperti gli ruberanno il mestiere, si dissolve nelle fiamme.

Riesce dunque il dramma televisivo a costruire con queste premesse una memoria collettiva per le vittime di Marcinelle? Il film non smentisce il cinismo di Giovanni De Luna (Glynn 2013, p. 386) quando afferma che «'fare gli italiani' vuol dire essenzialmente riuscire a sradicare le nostre nicchie individualistiche dai progetti esistenziali […] indicando uno spazio pubblico in cui misurare i propri interessi con quelli degli altri, all'interno di un unico contenitore che si chiama bene comune», e aggiunge che la costruzione di qualsiasi forma di bene comune non può essere affidata al dominio della televisione (De Luna 2011, p. 13, p. 17). La catastrofe di Marcinelle sembra servire prima di tutto per far rinascere dalle fiamme la fenice del 'buon italiano' che si rinvigorisce nel momento eroico del salvataggio, ma la fratellanza ritrovata in una tale situazione di emergenza sarà abbastanza consolidata da trasformare l'Italia in una 'nazione normale'? La storica Silvana Patriarca in *Italian Vices* analizza con acume l'eccezionalismo negativo italiano che è alla base del lamento ricorrente che una determinata situazione non avrebbe potuto succedere in un 'paese normale'. Inoltre, la tendenza ad 'antropomorfizzare' la nazione fissandola sui vizi del carattere nazionale italiano, o fondandola sulla memoria delle vittime, impedisce di sviluppare una memoria pubblica fondata su valori condivisibili in uno spazio comune che non necessariamente si restringe alla propria nazionalità (Patriarca 2010, p. 246).

Marcinelle da questi punti di vista critici si riduce a un prodotto *mainstream* che riconferma alcuni stereotipi senza incidere sull'educazione civile dell'italiano cittadino del mondo in divenire. Se è giusto ritenere con Buonanno che il dramma televisivo *mainstream* deve servirsi di una serie inclusiva di strategie mediatiche per at-

tirare un pubblico eterogeneo (Buonanno 2012, pp. 227-228), bisogna anche tener conto del fatto che le miniserie di Rai Fiction appartengono a un modo di produzione prevalentemente 'gerarchico', il che implica che la miniserie viene commissionata da una rete nazionale pubblica, prodotta con un budget medio-alto e diretta da un produttore il cui ruolo è limitato a quello di consulente. Ciò comporta, secondo Mauro Sassi, che l'obiettivo principale «è quello di raggiungere più spettatori possibile e di farli accedere alla visione della storia e della comunità che essa propone, piuttosto che inseguire il profitto ad ogni costo» (Sassi 2015, in questo volume). Di conseguenza la strategia produttiva della miniserie è diretta a raggiungere il consenso pubblico consolidandolo in una revisione storica graduale e a lungo termine. Tale obiettivo è però in contrasto con l'anomalia sia del contesto del disastro che dell'eroe italiano che agisce di impulso e di istinto. Per quest'ultimo lo stile sembra essere piuttosto quello «individualista» che, secondo Sassi, incoraggia «le affermazioni revisioniste» per «trasformare una storia in continua evoluzione e dalla memoria corta». I personaggi principali tendono ad «accettare e a incoraggiare ogni tipo di anomalia, così come l'istituzione tende a sfruttare eccezioni e differenze come opportunità per raggiungere nuovi traguardi» (2015). *Marcinelle* conferma dunque la conclusione di Sassi che lo stile della miniserie può essere definito «prevalentemente gerarchico, con una forte componente individualista» (2015).

Il maggiore risultato della miniserie potrebbe essere proprio quello di mostrare la memoria ferita di un'umanità offesa, e quindi, come ha osservato Buonanno a proposito della miniserie *Perlasca: Un eroe italiano*, la fiction è riuscita a costruire un senso condivisibile di italianità basata sul mito degli 'italiani brava gente' che modella la maggior parte degli eroi delle serie fatte in casa, pronti a sacrificarsi a rischio della propria pelle (Buonanno 2012, p. 223). Il riscatto di Antonino in questa interpretazione si estende a tutto il pubblico di spettatori italiani e assume una dimensione corale a beneficio dell'intera comunità, incluso l'altro pregiudicato. Magari bisognerebbe anche ridimensionare la valutazione di un prodotto commerciale, incisivo più a livello dell'alimentazione di sentimenti collettivi che a quello della costruzione di un senso civico duraturo. Idealmente lo spettatore italiano dovrebbe integrare la fiction *Marcinelle* con la visione del documentario *Memorie dal sottosuolo* per iniziare a farsi una memoria culturale sentimentale e razionale del sacrificio del lavoro degli italiani nel mondo, e questa conclusione riconferma l'importanza della costellazione transmediale della memoria culturale di Marcinelle.

4 Conclusione

Se nel caso de *Il Grande Torino* le storie di emigrazione e di disastro sono due narrazioni in conflitto (il protagonista sacrifica la propria storia di successo alla memoria della tragedia di Superga e la 'redenzione' non è tanto identificata con la figura dell'emigrante lavoratore ma con il mito del calcio), nella storia di *Marcinelle* il disastro assolve l'emigrante italiano dai suoi peccati e lo accoglie in seno dell'Italia allargata a 'nazione emigrante'. Il conflitto narrativo non riguarda però tanto la differenza tra le due storie miranti a una memoria condivisa, ma piuttosto il modo in cui sono costruite e l'uso che in esse viene fatto della revisione storica. Con l'aiuto di diverse strategie narrative (casting, subordinazione della finzione alla storia), ne *Il Grande Torino* il divario tra Nord e Sud viene colmato e viene presentato alla fine come 'risolto'. In questo modo la miniserie ripete uno dei miti del miracolo economico, riprodotto anche nei documentari degli anni Cinquanta e Sessanta (Anania 2001, p. 523). Con la storia di salvataggio di *Marcinelle*, il lavoratore emigrante italiano diventa una figura di redenzione ed entra a pieno diritto nella concezione transnazionale di una *Greater Italy* grazie però all'anormalità dei vizi e delle virtù specifiche del carattere italiano. Secondo l'allora direttore della Rai Saccà, l'umiliazione dei lavoratori italiani all'estero nel passato rispecchierebbe la disumanizzazione dei lavoratori immigranti nell'Italia del presente, e dunque la storia narrata in Marcinelle includerebbe l'altro contemporaneo. Quest'equazione tra diversi quadri temporali non è però senza rischi. Presentando Antonino/Salvo come l'emigrante che agisce in base a una scelta individuale piuttosto che colui la cui scelta di trasferirsi all'estero era indotta da necessità, la serie traspone il contesto storico degli anni Cinquanta alla svolta degli anni Settanta. Se l'effetto specchio ha un senso, ciò significa che anche la natura ambivalente del personaggio principale viene proiettato sull'immigrante 'altro' e questo potrebbe ostacolare invece di agevolare la «creazione di una società più inclusiva» (Patriarca 2010, p. 246).

Bibliografia

Anania, Francesca (2001). «Cinegiornali, radio, televisione: La rappresentazione dell'emigrazione italiana». In: Bevilacqua, Piero; De Clementi, Andreina; Franzina, Emilio (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, *I: Partenze*. Roma: Donzelli, pp. 515-528.

Bonivento, Claudio (2004). In: «Il Grande Torino» [online], *Enciclopedia del cinema in Piemonte*. Disponibile all'indirizzo http://www.cinemainpiemonte.it/schedafilm.php?film_id=926&area=4&stile=large&iniziale=%&pag=1&categoria_id=4&ordine=asc (2014-09-04). [Contiene citazioni di Beppe Fiorello, Claudio Bonivento e Michele Placido da *Sorrisi e Canzoni Tv*, 12 giugno 2004].

Buonanno, Milly (2012). *Italian TV drama and beyond: Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol: Intellect.

Caprarelli, Anna (2007). «Le commemorazioni di Marcinelle: 50 anni di memoria» [online]. *ASEI Archivio Storico Emigrazione Italiana*, 16 aprile 2007. Disponibile all'indirizzo http://www.asei.eu/it/wp-content/uploads/2010/04/caprarelli_cinemabelgio.pdf (2014-09-04).

Cau, Salvatore (2013). «Il Grande Torino: In attesa della 'farfalla granata' RAI1 ripropone la tragedia di Superga» [online]. *Davidemaggio.it*, 29 maggio 2013. Disponibile all'indirizzo http://www.davidemaggio.it/archives/76150/il-grande-torino-in-attesa-della-farfalla-granata-rai1-ripropone-la-tragedia-di-superga (2014-09-04).

Colucci, Michele; Sanfilippo, Matteo (a cura di) (2010). *Guida allo studio dell'emigrazione italiana*. Viterbo: Sette Città.

De Luna, Giovanni (2011). *La Repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli.

Dickie, John; Foot, John; Snowden, Frank M. (eds.) (2002). *Disastro! Disasters in Italy since 1860: Culture, politics, society*. New York: Palgrave McMillan.

Ferrero-Regis, Tiziana (2002). «Cinema on cinema: Self-reflexive memories in recent Italian history films» [online]. *Transformations*, 3, pp. 1-14. Disponibile all'indirizzo http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_03/pdf/ferrero-regis.pdf (2014-09-04).

Foot, John (2007). *Calcio: A history of Italian football*. London: Harper Perennial.

Foot, John (2013). «Sites of Memory? The Superga Disaster and the Myth of *Il Grande Torino*». In: Storchi, Simona (eds.), *Beyond the piazza: public and private spaces in modern Italian culture*. Brussels: P.I.E. Peter Lang, pp. 199-214.

Fumarola, Silvia (2003). «Claudio Amendola e la Cucinotta: Marcinelle, una tragedia da ricordare» [online]. *La Repubblica*, 20 novembre 2003. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/11/20/claudio-amendola-la-cucinotta-marcinelle-una-tragedia.html (2014-09-04).

Glynn, Ruth (2013). «The 'turn to the victim' in Italian culture: victim-centred narratives of the *anni di piombo*». *Modern Italy*, 18 (4), pp. 373-390.

Hayward, Mark (2011). «Good workers: television documentary, migration and the Italian nation, 1956-1964». *Modern Italy*, 16 (1), pp. 3-17.

Jones, Verina (1991). «Manzoni's Dark Ladies». *Romance Studies*, 19, pp. 37-52.

Patriarca, Silvana (2010). *Italian vices: Nation and character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge: Cambridge UP.

«Presskit Il Grande Torino» (2005) [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.studiopuntoevirgola.com/presskits/2005/Fiction/grande_torino.pdf (2014-09-04).

Sassi, Mauro (2015). «La rappresentazione della storia nelle miniserie italiane: un approccio antropologico». In: Jansen, Monica; Urban, Maria Bonaria (a cura di), *Televisionismo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, in questo volume.

Sornicola, Rosanna (2011). «Lingua ed emigrazione: A proposito di un recente volume sull'Italia come 'emigrant nation'». In: Brera, Matteo; Pirozzi, Carlo (a cura di), *Lingua e identità a 150 anni dall'Unità d'Italia*. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 23-47.

Vitali, Alessandra (2003). «Marcinelle come Nassiriya. 'L'epos degli uomini comuni'» [online]. *La Repubblica*, 19 Novembre. Disponibile all'indirizzo http://www.repubblica.it/2003/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/marcinelle/marcinelle/marcinelle.html (2014-09-04).

Materiale audiovisivo

Come l'America [miniserie tv] (2001). Diretta da Andrea Frazzi e Antonio Frazzi. Italia: Rai Fiction.

Il Grande Torino [miniserie tv] (2005). Diretta da Claudio Bonivento. Italia: Rai Fiction.

Marcinelle [miniserie tv] (2003). Diretta da Andrea Frazzi e Antonio Frazzi (2003). Italia: Rai Fiction.

Marcinelle – *Memorie dal sottosuolo,* episodio di *La storia siamo noi* [documentario] (2003). Diretto da Giuseppe Giannotti. Italia: Rai. Disponibile all'indirizzo `http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/scoppia-una-miniera-di-carbone-a-marcinelle/541/default.aspx` (2014-09-04).

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

«Sorvegliato speciale»
Il dibattito su terrorismo e rieducazione tra politica e società civile attraverso i progetti televisivi di Giuseppe De Santis

Paolo Russo (Oxford Brookes University, United Kingdom)

Abstract In the 1980s writer-director Giuseppe De Santis developed a number of projects to be produced by state-run Rai TV that were never made eventually. Most of these projects addressed the controversial subject matter of terrorism at a time when the so-called 'years of lead' were coming to an end. One in particular, titled *Il permesso*, stands out as a particularly relevant case study recounting an extraordinary day in the life of a group of former female terrorists jailed on account of serious crimes who become the protagonists of one of the first attempts at rehabilitation in Italy following the hotly debated reform of penitentiary laws in 1986-1987. A detailed analysis and collation of the primary sources – i.e. scripts and other documents – held at the De Santis Fund in Rome allow to study the potential impact that such a project could have had, showing that the Italian society of the time was not as ready to deal with such a traumatic legacy as were policymakers and artists.

Sommario 1. Introduzione. – 2. La genesi de *Il permesso*. – 3. Il contesto storico-sociale: lotta armata, dissociazione e legge Gozzini. – 4. *Il permesso*. – 4.1 Le emozioni fuori e dentro. – 4.2 Lo spettacolo e le maschere: rivivere la propria esperienza. – 4.3 Conclusioni: la scommessa sul futuro

Keywords De Santis. Rai TV. Terrorismo. Progetti TV. Riforma Gozzini.

1 Introduzione

Tra la fine degli anni Settanta e la fine degli Ottanta, Giuseppe De Santis tenta più volte di rilanciare la propria carriera lavorando a una serie di progetti televisivi.[1] Al primo di questi – un film in quattro puntate incentrato sui drammatici fatti accaduti ad Andria nell'immediato dopoguerra nel corso delle rivolte contadine – lavora dal 1977 al 1982 quando, a pochi giorni dalle riprese, e apparentemente senza motivo, la dirigenza di Raidue decide di recedere dal contratto, non senza suscitare aspre polemiche (Russo 2014a, pp. 158-162). Dopo qualche anno dedicato all'insegnamento presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, a partire dal 1987 De Santis ci riprova e sviluppa sempre per la Rai TV almeno altri tre ambiziosi progetti, tutti accomunati dal tema del terrorismo e del brigatismo rosso. Il primo di questi, intitolato *Il permesso*, è per un film tv nel quale De Santis ricostruisce uno dei primi tentativi di reinserimento, in concomitanza con l'entrata in vigore della legge Gozzini, che vede protagoniste dieci ex terroriste dissociatesi dalle BR e, soprattutto, da Prima Linea. *Sorvegliato speciale* è un tentativo di trasformare l'ampio lavoro di documentazione svolto per *Il permesso* in un progetto ibrido, ambientato nel carcere di massima sicurezza di Torino e filmato con le telecamere CCTV del penitenziario che, in un certo senso, si ripropone quindi di mescolare la finzione con un esempio di *real tv* ante litteram. Infine, *Vite parallele* propone un serial in sei puntate che segue in tandem la storia di due giovani di opposta estrazione sociale e geografica: il primo, figlio di un professore universitario e proveniente da un'agiata famiglia di estrazione borghese; il secondo, un meridionale arruolatosi in polizia, come tanti, per sfuggire all'indigenza in cui versa la sua famiglia. In un format da *docufiction* lo script alterna scene di fiction e ricostruzioni a immagini di repertorio e testimonianze autentiche di familiari e amici dei protagonisti.

Questo capitolo propone un'analisi per quanto possibile approfondita de *Il permesso*. Questo

1 Dopo i fasti internazionali degli anni Quaranta e Cinquanta, a partire dai Sessanta De Santis si ritrova virtualmente disoccupato nonostante l'impressionante numero di progetti sviluppati, rimasti per lo più nel fatidico cassetto. De Santis imputava la sua inattività a un accanimento di natura politica nei suoi confronti che si traduceva in un vero e proprio boicottaggio da parte dei produttori. Vari critici hanno fatto riferimento al «caso De Santis» nel corso degli anni. Per una dettagliata ricostruzione, rimando a: Russo 2014b, pp. 99-121.

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-8 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

progetto in particolare – è questo l'assunto di chi scrive sulla scorta dello studio e del confronto operato sulle fonti primarie reperite[2] – consente di rivelare un De Santis molto attento, attivo e con tanto da dire nell'ambito del dibattito su uno dei capitoli più bui della storia recente del nostro Paese, come quello della lotta armata, che da sempre coinvolge, a più livelli, numerosi attori sul piano normativo, politico, sociale, culturale e artistico. La mancata realizzazione di questi progetti si traduce in una mancata occasione per la televisione pubblica di contribuire a tale dibattito e di definire in maniera fattiva il ruolo dei media e degli operatori artistici e culturali al riguardo.

Negli ultimi anni è andato crescendo l'interesse della critica per la rappresentazione che il cinema e altri media hanno dato e danno del fenomeno terrorismo. Giancarlo Lombardi se ne occupa da oltre un decennio, mentre in tempi più recenti il lavoro di Christian Uva, Ruth Glynn, Alan O'Leary e altri studiosi è confluito in una serie di convegni e di preziosi volumi che hanno approfondito e internazionalizzato la discussione (Uva 2007; Antonello, O'Leary 2009; in particolare, Lombardi 2009; Glynn, O'Leary, Lombardi 2012; Cento Bull, Cooke 2013; Glynn 2013; Peretti, Roghi 2014). Recensendo alcuni di questi contributi, David Ward rileva però un tratto comune in una certa tendenza a considerare le produzioni cinematografiche in questione una risposta a suo modo tardiva a una problematica che nel corso di un paio di decenni sarebbe diventata il grande rimosso dall'immaginario collettivo italiano, tutto sommato in linea con una marcata riluttanza nella società italiana, specialmente da parte della sinistra, a fare i conti con esso (Cfr. Ward 2014, pp. 337-341). L'obiezione di Ward, non convinto da tale interpretazione, appare lecita non appena si passano in rassegna, assolutamente non esaustiva e volutamente limitata ai titoli più noti e studiati, i film che, da angolazioni anche molto diverse, hanno affrontato il tema del terrorismo: *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981, scritto e diretto da Bernardo Bertolucci), *Tre fratelli* (1981, che Francesco Rosi adatta con Tonino Guerra dal romanzo di Platonov), *Colpire al cuore* (1982, di Gianni Amelio, sceneggiatura di Vincenzo Cerami), *Segreti, segreti* (1984, di Giuseppe Bertolucci, sceneggiato anch'esso da Cerami), *Il caso Moro* (1986, di Giuseppe Ferrara, che firma la sceneggiatura con Amelia Balducci e Robert Katz); per proseguire negli anni Novanta con *La seconda volta* (1995, diretto da Mimmo Calopresti che, con Francesco Bruni e Heidrun Schleef adatta un libro di Sergio Lenci), *La mia generazione* (1996, regia di Wilma Labate, e scritto a dieci mani con Sandro Petraglia, Andrea Leoni, Francesca Marciano e Paolo Lapponi), *Le mani forti* (1997, di Franco Bernini); e quindi, nell'ultimo decennio, *La meglio gioventù* (2003, per la regia di Marco Tullio Giordana, scritto da Petraglia con Stefano Rulli), *Buongiorno, notte!* (2003, che Marco Bellocchio adatta con Daniela Ceselli liberamente da un libro della brigatista Anna Laura Braghetti), *Mio fratello* è *figlio unico* (2007, di Daniele Luchetti che co-sceneggia con Rulli e Petraglia), *La prima linea* (2009, diretto da Renato De Maria, affiancato in sceneggiatura ancora da Petraglia e da Ivan Cotroneo e Fidel Signorile); fino ai più recenti *ACAB – All Cops Are Bastards* (2012, con Stefano Sollima che dirige l'adattamento del libro di Carlo Bonini firmato da Daniele Cesarano, Barbara Petronio e Leonardo Valenti, ovvero il team di sceneggiatori reduci dal successo di *Romanzo Criminale – La serie*) e, sebbene solo in parte, *L'ultima ruota del carro* (2013, scritto da Giovanni Veronesi con Ugo Chiti, Filippo Bologna ed Ernesto Fioretti).

Se da un lato, è vero che numero, frequenza

2 Quasi tutti i materiali relativi ai numerosissimi progetti incompiuti del cineasta di Fondi, sono custoditi nel Fondo «De Santis» presso la Biblioteca «Chiarini» al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Per quanto riguarda i progetti qui presi in considerazione: *I fatti di Andria* (1977-1982) [sceneggiatura]. Scritta da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani, Luigi Vanzi. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09674/056933, 09675/056934, 09676/056935, 09 677/056936, 09818/057300, 09819/057301, 09820/057302, 09821/057303 (8 volumi, due stesure per ciascun episodio). *I fatti di Andria* (1977-82) [trattamento]. Scritto da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani, Luigi Vanzi. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll. 09673, Inv. 56932. *Il permesso (oppure: Il volto oltre le sbarre – Il rischio ci appartiene)* (s.d.) [soggetto]. Scritto da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll. 09732, Inv. 057041. *Il permesso* (1989) [sceneggiatura]. Scritta da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll. 09746, Inv. 057070. *Il permesso* (1988?) [interviste]. A cura di Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09823/057305, 09824/057306 (2 volumi, ciascuno recante indicazione manoscritta «Interviste brigatiste»). *Sorvegliato speciale* (1988-89?) [sceneggiatura]. Scritta da Giuseppe De Santis. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv . 09825/057307, 09826/057308, 09827/057309 (3 stesure). *Vite parallele* (1987-89?) [trattamento]. Scritto da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09812/057284, 09813/057285, 09814/057286 (3 stesure). Una trascrizione del soggetto de *Il permesso* è riportata in appendice a: Vitti 2006, pp. 497-512.

e una distribuzione diacronica molto diluita non sono sufficienti a identificare un vero e proprio ciclo riconoscibile di film che trattano questo soggetto, dall'altro proprio questo dato consente di ravvisare come il cinema abbia orientato la sua attenzione al fenomeno almeno fin dalla sua fase più drammaticamente critica all'inizio degli anni Ottanta.[3] In quello stesso decennio gli altri media (che in quell'epoca sono essenzialmente stampa, radio e televisione) contribuiscono ad alimentare un dibattito che è ben vivo e assume spessissimo toni molto accesi – sebbene gli stessi media si prestino senza dubbio anche ad omissioni e distorsioni se non, a volte, a vere e proprie manipolazioni dei fatti. Ciò a riprova che, anziché essere stato rimosso, il confronto con il «problema terrorismo» è invece un processo *in fieri* che ha richiesto un'elaborazione e una digestione necessariamente lente di quanto accaduto in tutta la sua nefasta enormità. Mentre il cinema accompagna e contribuisce alle fasi di questo processo, altrettanto non può dirsi della televisione che, soprattutto in anni di conclamata crisi del grande schermo, avrebbe invece potuto svolgere un ruolo ben più importante. A maggior ragione, ecco perché ancora oggi ha senso ed è utile riconsiderare e studiare un progetto come quello di De Santis che sullo sfondo di quell'epoca e in quel clima si colloca.

2 La genesi de *Il permesso*

Questa possibilità ci viene restituita dai materiali custoditi nel Fondo «De Santis». De *Il permesso* sono disponibili i seguenti dattiloscritti: un ampio soggetto di trenta pagine, a tutti gli effetti paragonabile a un trattamento, recante i titoli alternativi *Il volto oltre le sbarre* e *Il rischio ci appartiene*, successivamente abbandonati; una breve sinossi che riprende con minime variazioni la *Premessa* che avvia il soggetto; una stesura (la terza) completa di sceneggiatura nel tipico formato italiano a due colonne, per 350 pagine complessive, come il soggetto firmata a quattro mani da De Santis e Franco Reggiani; due corposi volumi di interviste fedelmente trascritte dalle registrazioni effettuate personalmente da De Santis. Le pagine che seguono si basano prevalentemente sulla collazione e su una approfondita analisi di queste fonti.[4]

Sia nella sinossi che nel soggetto-trattamento, De Santis indica il formato previsto in un film della durata complessiva di due ore da trasmettersi in un'unica serata.[5] Il soggetto fornisce già un'idea approfondita della struttura narrativa, in forma di scaletta numerata composta da 21 blocchi narrativi. Questa si delinea come la cronaca di una giornata molto particolare vissuta da dieci detenute nel carcere di massima sicurezza Le Nuove di Torino. Le detenute in questione – molte delle quali condannate per reati molto gravi e con pesanti condanne a proprio carico – sono tutte appartenenti all'area della dissociazione; hanno ottenuto un permesso speciale di quattro ore per andare a teatro ad assistere alla prova generale di uno spettacolo che esse stesse hanno contribuito ad allestire, lavorando nei mesi precedenti con la cooperativa Teatro Zeta. De Santis e Reggiani presentano la storia come una «libera ricostruzione… svincolata da riferimenti a persone esistenti»; tuttavia, soggetto e sceneggiatura riprendono piuttosto pedissequamente numerosi episodi e dettagli raccontati loro dalle vere detenute durante le interviste condotte, per cui è facile riconoscere, ad esempio, Susanna Ronconi nel personaggio fittizio di Ivana Bordoni oppure Loredana Biancamano in quello di Leda.[6]

La breve sinossi scandisce, in una succinta scaletta sotto riportata, i momenti salienti della narrazione. Ovviamente, i 21 blocchi narrativi del soggetto e, a maggior ragione, la sceneggiatura espandono tali momenti sviluppando ulteriori dettagli e spunti narrativi, ma grosso modo si attengono entrambi alla struttura qui presentata.

Il risveglio delle detenute nella quotidianità della disciplina carceraria; l'organizzazione della 'uscita' da parte delle autorità e della polizia in un clima di tensione; la preparazione delle

4 Ricordo, per altro, che film sul terrorismo ormai dilagante vengono realizzati già negli anni Settanta.

5 Oltre al Fondo «De Santis» a Roma, la Z. Smith Reynolds Library presso la Wake Forest University nel North Carolina (Stati Uniti) detiene altri scritti e materiali – raccolti nella collezione «Giuseppe De Santis Papers» – provenienti dall'archivio personale di Giuseppe De Santis; in essa non risultano però essere presenti altre versioni di soggetto o sceneggiatura relative a *Il permesso*. Antonio Vitti dedica un articolo a *Il permesso*; tuttavia, esso consiste quasi interamente della traduzione letterale in inglese del soggetto di De Santis e Reggiani, accompagnata da brevi considerazioni di carattere generale in apertura e chiusura. Cfr. Vitti 2009, pp. 728-743.

6 Tale indicazione lascia aperta, come era uso, la possibilità di una eventuale realizzazione cinematografica, ma formato e contenuto del progetto sono chiaramente destinati a un prodotto televisivo.

7 Le altre ex terroriste che hanno beneficiato dell'iniziativa sono: Silvia Arancio, Sonia Benedetti, Barbara Graglia, Paola Neri, Rosaria Roppoli, Annamaria Sivieri, Liviana Tosi e Claudia Zan.

giovani donne emozionate per la sconvolgente novità; la loro traversata in macchina della città in festa (è l'antivigilia di Natale); l'arrivo nel teatro vuoto di pubblico; la rappresentazione mimata, che con la sua suggestione fa rivivere alle ex-terroriste, così come avvennero nella realtà, gli atroci episodi di cui furono protagoniste nella lotta armata; l'incontro tra esse e le attrici che sulla scena hanno interpretato i loro ruoli; la passeggiata delle detenute tra la folla natalizia sino a un caffè dove sostano per una consumazione; il triste rientro nelle celle del carcere; le reazioni dell'opinione pubblica e dei parenti delle vittime del terrorismo.[7]

La datazione esatta di ciascuna fase del progetto si presenta almeno in parte problematica. Le uniche due date certe sono infatti quella del permesso speciale concesso alle detenute (23 dicembre 1986) e quella indicata nella terza (e presumibilmente ultima) stesura della sceneggiatura (marzo 1989). Sinossi, soggetto e trascrizioni delle interviste non sono invece datati. Confrontando però attentamente il contenuto delle interviste con altri elementi, è possibile stabilire con maggiore precisione alla effettiva genealogia del progetto. Nella *Premessa* al soggetto viene specificato che la ricostruzione della giornata speciale è in parte effettuata tramite le notizie riportate dalla stampa. Nei mesi che ne precedono e seguono l'approvazione (ottobre 1986), il dibattito sulla riforma Gozzini è asprissimo e la stampa nazionale riferisce puntualmente dei permessi che via via iniziano a essere concessi ai detenuti, inclusi, per quanto riguarda il caso qui preso in esame, quello a Silvia Arancio (ottobre 1986), il permesso speciale del 23 dicembre 1986, e quello concesso a Liviana Tosi (gennaio 1987) per gravi motivi familiari.[8] Molti snodi narrativi descritti nel soggetto riprendono chiaramente informazioni e dettagli che ritroviamo in articoli di quotidiani. De Santis e Reggiani si sono dunque metodicamente documentati sul tema durante questo periodo. In coda al soggetto, una pagina di *Avvertenza* segnala che i personaggi finora delineati necessitano ancora di una «verifica»; più precisamente, di una inchiesta che consenta agli autori di incontrare le autorità e «magari» anche le detenute prima di passare alla fase di sceneggiatura. Ciò significa che quando, una volta ottenute tutte le autorizzazioni del caso, De Santis riesce finalmente a intervistare le detenute nel carcere di Torino, il soggetto è già stato scritto, la sceneggiatura non ancora, come del resto confermato dallo stesso De Santis in risposta a una domanda specifica di una delle detenute.[9]

Nel corso del 1987, lo stesso gruppo di detenute richiede e ottiene di frequentare un corso di lezioni con cadenza settimanale che verte sull'apprendimento della storia del cinema e, al contempo, del linguaggio video. Il corso è organizzato e tenuto dalle giovani cineaste indipendenti Anna Gasco, Emanuela Piovano e Tiziana Pellerani dell'Associazione Camera Woman di Torino. Il corso si conclude con la realizzazione di un cortometraggio, intitolato *Camera oscura*, e di una serie di *Videolettere dal carcere* delle detenute, entrambi distribuiti nel 1988 con la co-regia accreditata a Gasco e Piovano. Di questo corso, del corto e delle videolettere due detenute parlano con De Santis nella parte finale delle interviste. Questo dato colloca la registrazione delle interviste almeno ai primi mesi del 1988 (a corso ormai terminato). Altri due tasselli consentono una maggiore accuratezza. Sempre nel corso delle interviste, Liviana Tosi racconta di un altro permesso di cui ha usufruito due anni prima:[10] Tosi si riferisce al citato permesso del gennaio 1987, il che postdaterebbe l'intera opera di trascrizione e analisi delle interviste, nonché tutte e tre le stesure di sceneggiatura ai primi mesi del 1989, generando non pochi dubbi sulla fattibilità di un tale tour de force. Susanna Ronconi fornisce però un altro particolare rivelatore: commentando il permesso speciale del dicembre 1986, sottolinea che si è trattato di un esperimento non ripetuto in altre occasioni.[11] Un articolo apparso su *La Repubblica* riferisce di un incontro pubblico promosso dal Centro di documentazione delle donne di Bologna in occasione della presentazione di un volume che raccoglie testimonianze di alcune ex terroriste detenute al carcere Le Nuove di Torino (Cfr. Cascella 1987): in realtà l'incontro è un seminario intitolato «Identità femminile e violenza politica. Dal carcere voci di donne degli anni 70» organizzato da Luisa Passerini, Patrizia Guerra e Bianca Guidetti Serra, docenti presso l'Università di Torino. A questo seminario partecipano anche Ronconi, Tosi e Graglia, ovvero tre

8 *Il permesso* [sinossi], pp. 1-2.

9 A titolo di esempio, cfr. Anon. (1986). «Dieci ex terroriste in giro per Torino». *La Repubblica*, 28 dicembre; Anon. (1987). «Un'ex di PL torna libera: "Che bello passeggiare in città..."» [online]. *La Repubblica*, 4 gennaio.

10 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 2, p. 12.

11 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 31.

12 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 27.

delle dieci detenute intervistate da De Santis, che nella locandina dell'evento vengono significativamente definite «donne de "Le Nuove" di Torino».[12] Poiché l'incontro si tiene il 25 novembre 1988, è lecito supporre che l'intervallo di due anni menzionato da Tosi sia approssimato per difetto, dato che, sicuramente, le interviste sono state condotte prima. Infine, Loredana Biancamano, arrestata il 22 dicembre 1977, puntualizza di avere già scontato dieci anni e mezzo di detenzione, il che colloca definitivamente la data delle interviste all'incirca durante l'estate del 1988.[13] In base a tutti questi dati, dunque, è logico concludere che il soggetto de *Il permesso* risale all'incirca alla metà del 1987, mentre le varie stesure della sceneggiatura – posteriori alle interviste – a non prima del periodo compreso tra gli ultimi mesi del 1988 e marzo 1989.[14]

3 Il contesto storico-sociale: lotta armata, dissociazione e legge Gozzini

Stabilire una datazione affidabile per *Il permesso* non è un esercizio fine a stesso; è invece importante per capire il contesto in cui il progetto si inserisce, l'ampiezza del dibattito in corso in quegli anni e la rilevanza della sua discussione oggi. Alcune tra le detenute interpellate per *Il permesso* (Susanna Ronconi, Liviana Tosi) possono considerarsi a pieno titolo veterane in quanto tra le prime a unirsi alla lotta armata che divampa sin dai primi anni Settanta, con le Brigate Rosse prima e Prima Linea qualche anno dopo. Altre, più giovani di diversi anni, si aggregano nella seconda metà del decennio: tra queste, Loredana Biancamano e Silvia Arancio vengono arrestate a soli 21 anni. All'escalation dello scontro, lo Stato risponde con la riforma del 1975 e con la costruzione di moderni carceri di massima sicurezza. A una prima ondata di arresti tra il 1977 e il 1978 ne segue una seconda, numericamente molto più consistente, resa possibile tra il 1980 e il 1981 anche dai primi pentimenti tra le fila dei terroristi catturati. Il 1982, in particolare, è l'anno in cui la crisi raggiunge il suo culmine: all'esterno del carcere, perché ai vari pentimenti fa da contraltare la deriva militarista ormai illogica e incontrollata del Partito della Guerriglia capeggiato da Giovanni Senzani; all'interno, perché da un lato il dissidio tra terroristi irriducibili e pentiti si fa incolmabile, portando alla totale incomunicabilità, e dall'altro perché il giro di vite operato in virtù dell'applicazione dell'articolo 90 della Legge 354/75 comporta il severo inasprimento delle condizioni di detenzione che molti cominciano a giudicare non accettabili e in contrasto con i principi costituzionali.[15]

La prima vera svolta giunge nel 1984 con la dissociazione: la celebrazione dei numerosi processi, evasioni, nuovi arresti e successivi trasferimenti fanno sì che nel carcere di Torino si ritrovi un gruppo di terroriste accomunate dall'aver «messo in crisi la nostra storia senza pentimenti e infamità».[16] È così che nascono le cosiddette «aree omogenee», le cui aderenti iniziano a rivendicare condizioni più vivibili all'interno del carcere (attraverso una nuova legge sulla dissociazione) e cercano una forma di dialogo con l'obiettivo di avviare un processo costruttivo con le autorità che conduca a un percorso serio di riabilitazione. Nella sceneggiatura, De Santis e Reggiani introducono il personaggio di un vicequestore al quale, in due momenti distinti, affidano il compito di illustrare la differenza tra 'pentiti' (che hanno confessato e fatto nomi per ottenere sconti di pena), 'irriducibili' (che non riconoscono la sconfitta, né si pentono) e, appunto, 'dissociati'. Questi ultimi hanno rinunciato alla lotta armata e alle rivolte nelle carceri, riconoscono le proprie colpe e collaborano con le autorità. Spiegazione che assume una chiara funzione didattica a beneficio dei sottoposti agli ordini del vicequestore, ma anche del pubblico.[17] L'appello al dialogo viene accolto nel 1985 da un gruppo di ricercatrici torinesi (le citate Passerini, Guerra e Guidetti Serra), alle quali le detenute del gruppo omogeneo avevano indirizzato alcune lettere

13 Cfr. abstract e manifesto sul sito web della Biblioteca Digitale delle Donne [online], disponibile all'indirizzo: http://www.bibliotecadigitaledelledonne.it/10/ (2014-08-04).

14 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 2, p. 5.

15 Nell'articolo precedentemente citato, Vitti sostiene che De Santis abbia parlato de *Il permesso* – come di un progetto ormai abbandonato dopo anni di tentativi – durante una lezione tenuta alla Wake Forest University già nel 1987. Tale data non è corretta, in quanto il tour durante il quale De Santis ha tenuto lezioni in college e università americani ha avuto luogo nel 1989, quindi successivamente all'effettiva lavorazione al progetto.

16 L'art. 90 concede al Ministro di Grazia e Giustizia «facoltà di sospendere le regole di trattamento e gli istituti previsti dalla legge nell'ordinamento penitenziario [...] quando ricorrono gravi ed eccezionali motivi di ordine e sicurezza», ed è generalmente ritenuto il preludio al più noto 41bis.

17 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 1, p. 6.

18 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 7, pp. 85-86.

chiedendo di dar loro voce per cogliere e riflettere sulle motivazioni delle loro azioni. L'intervento delle ricercatrici si rivela utile poiché avvia un percorso che consente alle detenute di recuperare criticamente il proprio bagaglio culturale e lo strumento del linguaggio per affrontare il tema della propria identità in un frangente tanto particolare. [18]Anche grazie alla loro intermediazione, scaturisce la richiesta di poter frequentare corsi professionali con il chiaro intento di perseguire un percorso di rieducazione che guardi al dopo, a un possibile reinserimento nella società senza scontrarsi con gli abituali «incubi burocratici» lamentati da Biancamano.[19]

Questi casi specifici si inseriscono nella cornice di un ben più ampio scenario nazionale che tra il 1984 e il 1986 porta, non senza scossoni e difficoltà, alla riforma Gozzini, che comprende la legge relativa al nuovo Ordinamento Penitenziario (L. 663) – finalmente ispirata all'accoglimento del dettame costituzionale (art. 27) di una detenzione tesa alla rieducazione del condannato – e la successiva L. 34 del 18 febbraio 1987, con le tanto attese «misure a favore di chi si dissocia dal terrorismo».[20] Sia nella *Premessa* al soggetto de *Il permesso* che negli articoli apparsi sulla stampa, il permesso concesso alle dieci terroriste dissociate il 23 dicembre 1986 viene messo in diretta relazione con la legge Gozzini da poco approvata (il 10 ottobre). In realtà non è così. La legge infatti – nonostante ammetta la concessione di permessi premiali, sostanzialmente per buona condotta, che diano ai detenuti la possibilità di perseguire anche interessi culturali e lavorativi – non prevede permessi di gruppo. Inoltre, tali permessi sono concessi soltanto a coloro che hanno scontato il 25% della pena, o almeno dieci anni in caso di condanna all'ergastolo. Rispondendo a una domanda di De Santis, Graglia spiega come l'idea del permesso di gruppo per assistere allo spettacolo teatrale sia stata suggerita dal magistrato di sorveglianza Pironti durante la preparazione svolta con le attrici di Teatro Zeta, prima dell'approvazione della Gozzini.[21] Sebbene le detenute rispondano con entusiasmo alla proposta avanzata, Graglia, Tosi e Biancamano tengono tutte a precisare a De Santis come il gruppo abbia da subito posto come condizione che il permesso venisse concesso a tutte le detenute in base alla partecipazione al corso e non al tipo di reato (e quindi di condanna pendente), incluse coloro che, in base alle disposizioni di legge, non avevano ancora scontato il quarto della pena prevista, ovvero Susanna Ronconi e Sonia Benedetti. Condizione che De Santis fa ripetere al personaggio di Annamaria in sceneggiatura quando il direttore del carcere comunica la notizia che l'autorizzazione a uscire è stata finalmente concessa: «O usciamo tutte, o nessuna. Tutte! Anche quelle di noi che hanno l'ergastolo. Se usciamo, noi vogliamo uscire con loro…».[22] Si è trattato, quindi, di un permesso straordinario e non premiale, di un vero e proprio esperimento che, sebbene abbia rappresentato un primo immediato banco di prova per le finalità che ispirano la legge Gozzini, non ne costituisce di fatto una delle primissime applicazioni.

4 *Il permesso*

Un passaggio all'inizio dell'intervista a Susanna Ronconi riassume emblematicamente, in termini di una scommessa, il significato, i temi in gioco e la rilevanza di un progetto come *Il permesso*:

> Questa cosa è nata anche come scommessa che le istituzioni hanno fatto su di noi […] E per noi, evidentemente, non era solo: usciamo quattro ore. Le cose si sovrappongono a due livelli. L'emozione assolutamente personale: esco di qui, cammino su una strada, percepisco me stessa in mezzo alla gente. E sono cose che qui non hai per molti anni. Dopo di che c'è anche un'altra dimensione, che con un termine un po' freddo possiamo chiamare "politica" che era il significato di cui questo fatto veniva caricato e che ha avuto degli effetti positivi e negativi. Quindi, c'era questo grande clima di

19 Cfr. Ronconi in *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 2, pp. 5-6.

20 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 2, pp. 10-15.

21 Nel corso degli anni, la legge Gozzini è stata da molti criticata perché, oltre al sistema dei permessi premio, non offriva vere misure alternative. Queste ultime sono state introdotte solo attraverso successive modifiche, poi ampliate e definite nel loro complesso dalla legge 165/1998, detta Simeone-Saraceni, anche in questo caso accompagnate da svariate polemiche. In tempi più recenti, tali misure alternative alla detenzione sono state ridotte drasticamente dalla legge ex Cirielli e da successivi provvedimenti che hanno fatto scattare varie sanzioni comminate all'Italia dall'UE e rialimentato un accesissimo e controverso dibattito sulla situazione carceraria attuale, al limite del collasso.

22 A norma di legge (art. 21), spettano al magistrato di sorveglianza la decretazione relativa a permessi, licenze, ammissione a lavoro esterno e trattamenti rieducativi.

23 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 107.

> attesa in cui un po' tutti si giocavano qualcosa. Noi ci giocavamo una scommessa non da poco, perché intanto l'avere fatto comunque passare questo discorso, anche di una nostra trasformazione, di una nostra cessata pericolosità. E da parte istituzionale c'era il fatto di scommettere.[23]

L'analisi che segue – basata principalmente su un dettagliato confronto tra il contenuto delle interviste alle detenute con il soggetto e la sceneggiatura sviluppati per *Il permesso* – si struttura e si pone come obiettivo la verifica dell'esito di questa scommessa, a cominciare dalle emozioni vissute dalle detenute, per proseguire con la messa in scena della trasformazione personale a cui accenna Ronconi, e infine trarre conclusioni tuttora provvisorie sulle dinamiche, in ambito sociale e politico, messe in moto con quello che a tutti gli effetti può essere considerato un esperimento unico nel suo genere.

4.1 Le emozioni fuori e dentro

La condizione «o tutte o nessuna» riflette non solo la compattezza propositiva del gruppo di detenute ma anche l'elemento che a De Santis e Reggiani preme maggiormente di rappresentare: ovvero, le emozioni provate nel vivere questa giornata eccezionale. Come sottolinea Arancio, quel giorno c'era «la gioia di uscire insieme […] il fatto che potesse uscire chi non era mai uscito […] era la cosa più importante. Perché poi il resto, lo spettacolo, veniva comunque dopo».[24] Parole a cui fanno eco quelle di Tosi: «In quel momento volevamo solo goderci le quattro ore di libertà […] più che dare significati».[25] Soggetto e sceneggiatura inseriscono la vicenda in una cornice volutamente sospesa, aprendo su un'alba invernale avvolta in una nebbia che disegna un «magico arabesco»;[26] e chiudendo ormai a notte calata, con luci e ombre che creano un'atmosfera magica «in una città che ora sembra diventata irreale, metafisica, come in un quadro di De Chirico».[27] Questa dimensione onirica traduce le impressioni riferite dalle detenute: Ronconi ricorda una sensazione di stordimento, di irrealtà nel varcare – dopo sei anni di galera – il portone del carcere verso l'esterno. Un vero e proprio shock che le provoca un «senso di assurdo».[28] Emozioni che si accumulano fino alla fine della giornata e che esplodono durante la sosta al bar dopo il teatro e al rientro in cella: «è scoppiato il pianto a dirotto […] Cioè, proprio l'emozione. Quando non si riesce a scaricarla in nessun altro modo se non comunicando con le lacrime, che è la sensazione di gioia, di felicità, tutto quanto», ricorda Benedetti.[29]

Un contrasto che, ovviamente, viene esaltato anche dell'inedita opposizione dentro/fuori che la giornata in sé propone. Ronconi racconta la fermata al Parco del Valentino pieno di gente, sole, alberi, «ma soprattutto gli spazi, l'occhio che può viaggiare su un orizzonte aperto».[30] Una sensazione che il soggetto restituisce puntualmente descrivendo le detenute mentre «bevono con gli occhi» la vita libera al parco e tra la folla natalizia che anima le strade.[31] Quando De Santis propone un parallelo tra il carcere e la clandestinità, Ronconi sottolinea una differenza sostanziale: la clandestinità chiude gli spazi da un punto di vista mentale ma impone estrema mobilità, il nomadismo come condizione quotidiana. Il carcere invece priva dello spazio fisico: «Al carcere non ci si abitua mai, alla libertà ci si abitua subito».[32] Anche Graglia si sofferma sulle emozioni negative del dopo, del rientro al penitenziario: «Tornate dentro, è difficile accettarlo».[33] Soprattutto al termine di una giornata che, in un certo senso, sigilla il raggiungimento di un primo traguardo lungo il percorso intrapreso due anni prima. La conseguenza di ciò permea e definisce il *priming* stilistico nella sequenza di apertura descritta in sceneggiatura. Il primo personaggio a essere presentato è la città (Torino) che si risveglia all'alba e lentamente prende vita. Operai e impiegati si apprestano a entrare nelle fabbriche i cui ingressi sono piantonati da vigilanti armati: in un nemmeno troppo metaforico ribaltamento di ruoli, la gente normale si rinchiude nel proprio carcere quotidiano. Su queste immagini si odono due voci femminili fuori campo leggere il testo di

24 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, pp. 2-3.

25 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 49.

26 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 36.

27 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 2. Cfr. anche [soggetto], p. 4.

28 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 350.

29 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 1, pp. 7-8.

30 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 2, p. 25.

31 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 9.

32 *Il permesso* [soggetto], p. 9.

33 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, pp. 9-10, p. 24.

34 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 1, pp. 48-49.

una lettera inviata a un altro personaggio, che si dedurrà successivamente essere il magistrato di sorveglianza. Le voci sono quelle di due detenute politiche che, riconosciute le sconfitte e i colpevoli silenzi, rifiutano tuttavia di accettare il colpo di spugna che minaccia di cancellare la memoria; non cercano autoassoluzione ma chiarificazione circa errori, colpe, crisi dei valori di riferimento, per elaborare insieme il dolore inflitto e sofferto.[34] Le voci sono giustamente relegate al fuori campo poiché appartengono a donne che sono dentro, che il mondo fuori non può vedere. È questa visibilità di cui sono state private che esse rivendicano.

Il carcere non priva soltanto di questo ma anche delle relazioni affettive, con la diretta conseguenza della messa in crisi della propria identità. Durante le interviste, De Santis insiste molto su questo aspetto, chiedendo a tutte le detenute di parlare di come hanno vissuto la giornata di permesso come donne, arrivando spesso al punto di suggerire la risposta in un modo eccezionale di recuperare la propria femminilità, anche solo per un giorno. Nel soggetto e in sceneggiatura questo aspetto è per lo più riassunto dalla preoccupazione delle detenute circa il loro aspetto, l'abbigliamento da adottare, come truccarsi: «Che disastro! Saremo fuori moda», osserva Silvana mentre nelle loro celle si spogliano dicendo basta a «maglioni e pantaloni», una scena con cui gli autori criticano implicitamente, forse in questo caso in modo un po' banale, gli slogan di certo femminismo del decennio precedente.[35] Durante la passeggiata nel centro cittadino, le protagoniste guardano le vetrine dei negozi e si scambiano «commenti divertiti, tipicamente femminili, sulle novità della moda».[36] Per quanto a prima vista possano sembrare delle trovate narrative talora ingenue, queste scene rappresentano il tentativo di tradurre sullo schermo le risposte fornite dalle vere terroriste. All'annuncio che il permesso è stato finalmente concesso, «è cominciato il classico: "Non ho niente da mettermi!"» alimentato dalla preoccupazione per «come si vestirà la gente fuori? Si vedrà sicuramente che siamo delle detenute!».[37] Non si tratta di semplice vanità femminile, bensì, come puntualizza Graglia, del fatto che le detenute tenevano molto all'immagine da offrire fuori, cosa indossare, truccarsi, «con il bello del prepararsi per una festa fatta insieme».[38] L'immagine da offrire fuori, naturalmente, è quella di un gruppo di donne, oltre che o anziché solo detenute ed ex terroriste.

Sebbene non trovino direttamente posto in soggetto e sceneggiatura, nelle interviste De Santis confronta le detenute anche su altre problematiche legate al loro essere donne in carcere, come ad esempio la maternità. Benedetti ha scelto di avere dei figli nonostante il carcere, e Tosi ricorda le rivendicazioni del diritto alla maternità e alla paternità in detenzione avanzate già nel 1983: «Dopo di che, in questo paese il detenuto quando entra perde moltissimi diritti. Perde quasi tutto di fatto, come diritto individuale della persona», inclusi i rapporti affettivi e sessuali.[39] Problemi a cui alcune di loro preferiscono non pensare: «me ne renderò conto quando uscirò», commenta Ronconi.[40]

La privazione dei rapporti affettivi e sessuali fornisce a De Santis lo spunto per inserire in soggetto e sceneggiatura alcuni *subplot*. Da un punto di vista puramente narrativo, tali linee narrative secondarie svolgono una funzione precisa: fin dalla *Premessa al soggetto* De Santis e Reggiani promettono infatti che la storia si presta anche ad elementi di spettacolarità procurati, nello specifico, dal temuto rischio di un'evasione durante le quattro ore di permesso che, riguardando non una ma ben dieci detenute, comportano non pochi problemi logistici e di controllo per le forze dell'ordine. Il primo dei *subplot* in questione è introdotto da un personaggio fittizio, Roberto, che si scoprirà essere l'ex marito di Annamaria, una delle detenute. Ricevuto un biglietto da quest'ultima in cui apprende del permesso, Roberto decide di seguire il drappello nel percorso tra il teatro e il caffè dove finalmente riesce ad avvicinare Annamaria. La vera intenzione di Roberto (che è anche la speranza di Annamaria) è semplicemente quella di rivedere per qualche istante l'ex moglie che non vede da quando lei è stata arrestata per vicende di terrorismo di cui egli era ignaro. Nel soggetto, in un concitato climax drammatico, l'arrivo di Roberto provoca l'immediata reazione degli agenti della Digos che lo arrestano e lo perquisiscono mentre allontanano le detenute, interrompendo così bruscamente la gioia e il piacere provati durante le poche ore

35 Cfr. *Il permesso* [sceneggiatura], pp. 6-7.

36 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 124.

37 *Il permesso* [soggetto], p. 25.

38 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 2, p. 12; vol. 2, bobina 1, p. 10

39 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 1, p. 12.

40 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 41.

41 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 42.

di libertà. In sceneggiatura, il ruolo di Roberto appare ridimensionato e il quasi-incontro con Annamaria al caffè si risolve in un intenso scambio di sguardi. Il secondo *subplot* coinvolge direttamente Leda, una delle dieci detenute. Al termine dello spettacolo, mentre le altre sue compagne si intrattengono nei camerini con le attrici, Leda chiede il permesso di andare al bagno dove si lascia andare ad un appassionato amplesso con l'agente preposto alla sorveglianza, dando così sfogo a una sessualità necessariamente repressa da anni. Nella realtà, le dieci detenute sono uscite senza scorta, controllate soltanto a distanza da alcuni agenti della Digos; nella drammatizzazione televisiva, il vicequestore coordina i suoi agenti fin dall'inizio, dando disposizione di perlustrare e piantonare percorso stradale, teatro e bagni in un clima di palpabile tensione e preoccupazione.

Il timore di una possibile evasione è direttamente connesso al requisito di cessata pericolosità che il magistrato di sorveglianza deve riesaminare e verificare affinché il permesso venga non solo concesso, ma anche solo preso in considerazione.[41] Ma è anche giustificabile dai precedenti. Uno spettacolare flashback presente in sceneggiatura ricostruisce l'evasione di alcune delle protagoniste (Ivana, Giulia e Assunta) con l'aiuto del compagno di Ivana (Michele) e di Federica, anch'ella facente parte del gruppo delle dieci dissociate. Una nota aggiunta al termine di questa sequenza spiega come De Santis e Reggiani l'abbiano scritta riferendosi direttamente alla ricostruzione che Susanna Ronconi presenta su un numero della *Rivista di Storia Contemporanea* della propria evasione dal carcere di Rovigo, avvenuta nel 1982 grazie a un assalto con un'autobomba eseguito dal suo compagno Sergio Segio (uno dei leader storici di Prima Linea, chiaramente riconoscibile in Michele), che coinvolse anche Loredana Biancamano e costò la vita a un passante. [42]Così come i due *subplot* illustrati in precedenza prendono inizialmente spunto dal timore di un'evasione che si rivela ingiustificato per poi concedere alle protagoniste, anche solo per pochi istanti, di esprimere quell'affettività e sessualità di cui sono normalmente private, anche il flashback che coinvolge principalmente Ivana è pensato per svolgere una funzione analoga completata da un'ultima sorpresa riservata dalla narrazione che si avvia al finale: al rientro in carcere Ivana consegna al direttore del carcere Patruno una pistola apparentemente trovata nella tasca di una delle detenute, messa lì non si sa da chi o come. Mentre la reazione del direttore si ferma alla presenza della pistola, presagendo altre condanne, Ivana va oltre, sottolineando invece un altro elemento: «Ma non è importante, che una di noi, trovata l'arma la consegni? Non è un segnale, il fatto più positivo in questa giornata così bella per noi e per voi? Un brutto finale a chi conviene?».[43] Un segnale sottolineato anche da Graglia nelle interviste quando commenta il caso di Ronconi: «Allora ho dovuto usare la dinamite. Oggi sono uscita e sono anche rientrata!».[44]

Gli spunti forniti dalle interviste e dagli eventi relativi al permesso speciale, vengono quindi sviluppati narrativamente per fare emergere due dati centrali essenziali: il recupero della propria identità e, conseguenza diretta di ciò, la trasformazione avvenuta e tuttora in corso che le stesse detenute cercano di trasmettere come il messaggio da far pervenire all'esterno attraverso questa esperienza.

4.2 Lo spettacolo e le maschere: rivivere la propria esperienza

L'unica vera delusione della giornata, ironicamente, si è rivelato essere lo spettacolo teatrale; un giudizio su cui concordano praticamente tutte le interessate. Ciò che non è piaciuto è soprattutto un'immagine «un po' medievale» del carcere, «da detenuto con la palla al piede»,che denota «poca immaginazione, secondo me, su che cos'è la depravazione del carcere oggi»[45]. Un difetto che Ronconi imputa al fatto che si trattava di «gente che non ha l'esperienza diretta del carcere» e quindi non metteva in scena il vissuto.[46] Biancomano è ancora più netta nel suo giudizio: «Io credo che queste persone abbiano capito abbastanza poco, in realtà, del carcere […] Parlare o raccontare delle storie, dei sogni o delle invenzioni, e avere di fronte qualcuno che riesce a scrivere questo, che riesce a tradurre pagine, testo, un soggetto, è un conto. Però, invece, ci siamo trovate un corso di storia del teatro sul librino […] anche viziato dal modo della Regio-

42 L. 663/1988, art. 21.

43 Cfr. *Il permesso* [sceneggiatura], pp. 260-262.

44 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 325.

45 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 1, p. 54.

46 Cfr. *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 17; vol. 2, bobina 1, pp. 24, 26.

47 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, pp. 17-18.

ne Piemonte di instaurare i corsi».[47] De Santis e Reggiani escludono consapevolmente questa delusione, offrendosi probabilmente come coloro in grado di tradurre questi racconti nel soggetto ideale, scegliendo di evidenziare la bontà dello spettacolo come produttivo momento finale della collaborazione tra detenute e cooperativa teatrale. Al termine della rappresentazione al teatro, alcune detenute vengono intervistate da un giornalista al quale spiegano come essa abbia dato loro modo di «riflettere che la produzione di morte, da qualsiasi parte essa venga, è un fatto negativo che non può condurre a cambiamenti» come esse auspicavano di generare con la loro azione;[48] cambiamenti che invece ora sono possibili perché «con le nuove leggi c'è la speranza di una possibilità di lavoro. Rendermi utile è la mia speranza».[49] Per seguire questa intenzione e il relativo processo di cambiamento nelle protagoniste, soggetto e sceneggiatura sviluppano quindi l'immagine della maschera a cui le protagoniste hanno lavorato durante il corso frequentato. Quando nel teatro si spengono le luci e si apre il sipario, anziché mostrarci direttamente lo spettacolo sul palco, un'analessi narrativa avvia un lungo flashback che illustra le detenute e gli attori alle prese con il corso di preparazione. Il regista spiega che le maschere devono raccontare ciò che provano dentro se stesse. Ecco allora prendere forma questi volti drammatici di donne sofferenti ma fiere che già nelle prime pagine della sceneggiatura si sovrapponevano una ad una, con una serie di dissolvenze, ai volti delle protagoniste.[50] In questo caso, De Santis ha preso direttamente spunto dalle informazioni fornite dalle detenute: la maschera di Ivana corrisponde a quella costruita da Ronconi (un guerriero antico dall'espressione triste e sconfitta); la maschera di Assunta (un leone con le zanne) ricalca quella creata da Silvia Arancio, e via via tutte le altre.[51]

Il lungo flashback continua con la preparazione dello spettacolo vero e proprio. Nel laboratorio del carcere adibito allo scopo, le detenute raccontano le loro storie personali a regista e attrici. L'immagine che la sceneggiatura restituisce in questo frangente assume un tono intimo, quasi che le detenute stiano «attorno al focolare di quelli in uso nei bei tempi antichi […]. Il tono è un po' da favola, di volta in volta allegro, drammatico, patetico o crudele, ma sempre familiare».[52] Questa dimensione elegiaca, decisamente venata di nostalgia, è tipica di De Santis anche se difficilmente la si ritrova nelle interviste alle detenute, ove predomina invece un palese conflitto interiore. La sequenza però ha una sua funzione narrativa precisa perché serve a ricostruire l'ideale biografia di ciascuna delle dieci detenute, radicandola nella famiglia e nel milieu di provenienza, i cui dettagli De Santis e Reggiani inventano in massima parte. Lo scopo evidente e' fare emergere un vissuto comune che prescinde dall'estrazione sociale di origine e dalla provenienza geografica e che, a un certo punto, nel passaggio all'età adulta si scontra con mali e ingiustizie della società italiana: chi viene da una famiglia di braccianti le cui istanze sono state soffocate nel sangue;[53] chi si ribella a un'educazione veterocattolica rigida e ipocrita; chi lavora coi malati di mente; chi subisce un aborto rischiando la vita in una struttura clandestina perché respinta da quelle pubbliche. Con un approccio tipico di tutto il suo cinema, De Santis ricerca, pur non giustificandole, le cause sociali e culturali che hanno scatenato la rivolta delle protagoniste e, per estensione, di un'intera generazione.

La pistola che Ivana consegna al direttore del carcere è un'immagine semplice che simboleggia il rifiuto alla lotta armata. Il racconto delle detenute prosegue alla presenza di una psicologa, come previsto dalla normativa sui percorsi di riabilitazione. Ivana, Giulia, Leda, Paola, Marina raccontano tutte dell'esaltazione, se non addirittura del senso di gratificazione provato nel corso delle azioni armate a cui hanno preso parte.[54] Durante le interviste, De Santis chiede a tutte le detenute di raccontare il loro rapporto con l'arma. Alcune, come Silvia Arancio, affermano di non averla mai portata ma, allo stesso tempo, che «di per sé, come storia è già comunque un salto, una presa di coscienza di sé […]. Un'arma permette un salto ancora di più».[55] Altre, come Ronconi, l'avevano sempre addosso: «Ci avevo

48 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 2, pp. 2.

49 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 283.

50 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 283.

51 Cfr. *Il permesso* [sceneggiatura], p. 202.

52 *Il permesso* [interviste], vol. 2, bobina 1, pp. 2-4.

53 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 203.

54 Nella biografia del personaggio di Assunta troviamo un collegamento ideale con *I fatti di Andria*. Assunta afferma che il nonno, pugliese, era amico del noto sindacalista Giuseppe Di Vittorio che De Santis include tra i protagonisti de *I fatti di Andria*.

55 Cfr. *Il permesso* [sceneggiatura], pp. 216-24.

56 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, pp. 60-61.

fatto l'abitudine. E poi è vero che una cosa che si usa per delle finalità che ritieni giuste […]. Io l'ho vissuta un po' con le due facce», ovvero la lotta armata e come difesa.[56] Quando De Santis le domanda se portando un'arma non sentisse umiliata la propria femminilità, Ronconi ribatte che «per me, personalmente, la scelta della lotta armata non è stato un venir meno ad alcuni aspetti della femminilità»; e ancora: «Io vengo dal femminismo, dal primo femminismo, quando non c'era questo discorso non violento che c'è adesso. E quindi, quando ho fatto la scelta della lotta armata l'ho fatta anche con una consapevolezza che poi il movimento femminista non ha mai condiviso».[57] Di lì a qualche mese, Ronconi si ritrova a sostenere un dibattito simile, in un clima piuttosto teso, quando incalzata durante il citato seminario di Bologna del novembre 1988, deve spiegare che «l'ho fatto perché avevo fretta di schierarmi […]. Ero una militante e non potevo aspettare a prendere posizione nei contrasti che caratterizzavano quegli anni. Anni dei quali avevo una visione catastrofica. La lentezza del movimento delle donne mi appariva come un vizio di fondo. È stato viceversa un merito che ha consentito la crescita del pensiero e della riflessione femminista» (Cascella 1987).

Dal confronto con le attrici prende finalmente corpo lo spettacolo teatrale che, diversamente da quello realmente messo in scena a Torino, nel soggetto televisivo si risolve in una coreografia visivamente poetica che alterna maschere, le espressioni intense delle detenute e i corpi delle attrici impegnati in un balletto che mima gli scontri armati raccontati, dissolvendo in immagini di una brutale azione terroristica contrastata dalla polizia.[58] Già la primissima scena riportata in sceneggiatura propone un montaggio serratissimo di autentici materiali iconografici di repertorio legati alla lotta armata, a dimostrazione di come De Santis intenda servirsene, conscio di come (già a fine anni Ottanta) essi vadano a costituire, nel bene e nel male, il portato visivo dell'immaginario collettivo per ciò che concerne il terrorismo. La sequenza di montaggio non a caso termina con il fermo immagine insistito di un'immagine precisa: «I titoli di testa hanno fine sul fotogramma bloccato di un giovane che, il viso coperto da un passamontagna, brandisce a due mani la grossa pistola, in atto di sparare, in una foto ormai divenuta celebre».[59] Si tratta della fotografia scattata durante gli scontri di Via De Amicis a Milano nel maggio 1977, ormai assurta a simbolo di quell'intera, tragica esperienza.[60] Mescolando dunque finzione, drammatizzazione, ricostruzioni, racconto orale e vari livelli di meta -narrazione, la sceneggiatura ripropone la preparazione e la messa in scena dello spettacolo teatrale come un esperimento di psicodramma di gruppo, grazie al quale le protagoniste possono rivivere e riflettere sulle loro azioni passate con un coinvolgimento molto intenso. Rispondendo al giornalista che le ferma dopo lo spettacolo, Annamaria spiega che «io volevo lottare contro la morte per avvelenamento, nelle fabbriche… e volevo lottare contro la droga che uccide tanti ragazzi… ed ero io stessa una che portava la morte! C'era allora una disumanità pazzesca! Una forzatura fuori da ogni logica!».[61] Un punto di vista condiviso e rafforzato anche da Giulia: «Eravamo arrivati a farci giudici della vita degli altri. Quando una persona arriva a questo, perde quei valori di umanità, che dovrebbero essere in ogni uomo. Noi, quei valori, li avevamo distrutti».[62] Di nuovo, De Santis e Reggiani fanno buon uso delle suggestioni raccolte con le loro interviste. In particolare, Ronconi così riassume le conclusioni, per quanto precarie e in divenire, a cui lei e le sue compagne sono giunte grazie al percorso di dissociazione intrapreso:

> Abbiamo intrapreso tutta questa storia con velleità rivoluzionarie e, allora, quando ti fallisce un progetto di quella dimensione o fai lo struzzo, nel senso che dai la colpa ad altre dinamiche fuori di te, oppure arrivi a pensare a te stesso e a dire che la cosa è sbagliata […]. Poi man mano che rifletti sulla sconfitta arrivi ad altro […] io sono di cultura marxista, vengo dall'operaismo prima e dal comunismo poi. Io ho tutto un bagaglio che in parte mi segue ancora, che però in parte ho comunque messo in crisi, a prescindere dalla lotta armata […] abbiamo fatto la lotta armata secondo anche alcune concezioni molto antiche di fatto. Quindi, un'idea di rivoluzione che si fa con le armi,

57 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, pp. 63-64; vol. 1, bobina 2, pp. 1-2.

58 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 2, p. 2.

59 Cfr. *Il permesso* [soggetto], pp. 18-19.

60 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 1.

61 Per uno studio approfondito dell'importanza della fotografia nella costruzione dell'immaginario iconografico del terrorismo, rimando a: Uva 2012, pp. 48-58.

62 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 285.

63 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 285.

> molto tradizionale e molto inattuale […]. Però, contemporaneamente, siamo appartenute anche alle culture nuove degli anni '70. Quindi, in un certo senso anche la cultura dell'individualità e non solo della massa […]. Io, per esempio, vengo dal femminismo, però ho fatto la lotta armata secondo i migliori canoni dei militanti che si sacrificano. Al femminismo non appartiene minimamente il concetto di sacrificio della vita. Io ho vissuto tutte e due le cose. Per cui mi viene in mente che, probabilmente, finendo la lotta armata, esaurendo una riflessione su quello strumento, può darsi che ritornino fuori le altre culture di cui io poi ho vissuto. Questo è il tipo di spiegazione che mi sono data. E che non a caso sono quelle che oggi mi aiutano.[63]

4.3 Conclusioni: la scommessa sul futuro

La dissociazione, il dialogo, le nuove leggi aprono una nuova strada ma l'incognita del futuro resta. *Il permesso* ha un'undicesima protagonista: Teresa non fa parte del gruppo delle dieci che si prepara all'uscita straordinaria in quanto ha finito proprio nello stesso giorno di scontare la pena e quindi esce. In sceneggiatura Teresa è presente soltanto in due passaggi, il primo dei quali all'inizio della giornata quando, salutando, si rivolge alle ormai ex compagne di cella di tanti anni con una richiesta dolorosamente precisa: «Ho preso una decisione definitiva, fermissima […]. Dimenticatevi che esisto… Non vi voglio più sentire… non mi fate cercare… Non voglio lettere, telefonate, visite, messaggi… non voglio sapere più niente […] con tutte le mie forze voglio dimenticare».[64] Teresa dunque compie una scelta opposta a quella delle altre che invece rivendicano il diritto/dovere di ricordare per andare oltre. La seconda e ultima apparizione di Teresa avviene molto dopo, nella penultima scena: è notte e le dieci detenute sono ormai rientrate dalla loro giornata speciale. Nonostante i propositi di solo qualche ora prima, Teresa è lì, sola davanti al carcere: «Trattiene la commozione che la prende […] a ritrovare una nostalgia di se stessa nel carcere e di se stessa insieme alle sue compagne con le quali ha vissuto per sei anni, condividendo passioni, dolori, gioie, illusioni e amarezze in un cemento indistruttibile. Senza cui ora sembra non sappia più vivere. E invece… fugge. Lontano dal carcere. Dal suo passato. Dal suo presente […] Verso un futuro che non conosce, ignoto persino a lei stessa».[65] Quando De Santis nelle interviste chiede alle detenute cosa è il futuro per loro, le risposte tradiscono tutte le medesime paure, persino Biancamano che gode già da qualche giorno della semilibertà: «Io ho fatto un terzo della mia vita in carcere […]. Io non lo so come sono fuori. Ogni tanto mi vengono delle grandi malinconie, allora mi vedo sempre sola […]. Avrei una grande voglia di diventare normale. E questo credo che sia quasi impossibile. Nel senso proprio di misurarmi con la vita normale che hanno gli altri».[66]

La paura, naturalmente, scaturisce dall'incognita rappresentata dalla necessità di stabilire un nuovo rapporto con la realtà esterna, con l'altro, sulla base della trasformazione avvenuta. Ancora una volta è Ronconi a sintetizzare il nocciolo del problema e i possibili contraccolpi negativi nonostante la riforma Gozzini:

> Il problema qual è? Che il carcere non è solo le persone che ci stanno dentro […]. Il carcere è caricato anche simbolicamente. Cioè, ogni detenuto, noi, specialmente, credo, ma anche altri tipi di detenuti sono caricati di simboli. Che sono quelli della paura sociale, dell'insicurezza sociale: tutta una serie di problemi. Per cui, quando tu esci dal carcere non esci solo come individuo che ha fatto delle cose, che può essere cambiato e oggi ne fa altre. Con te esce anche questo tremendo pericolo che è chiuso qua dentro.[67]

Come dire che non è sufficiente il cambiamento di chi esce se non è accompagnato da un cambiamento altrettanto importante in coloro che sono fuori e continuano a percepire queste persone come un pericolo. Tale refrattarietà è rappresentata in sceneggiatura da tutti i personaggi che hanno a che fare con le dieci detenute il cui permesso straordinario rivoluziona la routine quotidiana: magistrati, assistenti sociali, suore, autorità della Regione. Il vicequestore non vede «nessun senso» nell'iniziativa e i suoi uomini commentano che è «troppo facile» dissociarsi dopo essersi macchiati di reati tanto gravi. Le detenute non politiche reagiscono con epiteti ancora più pesanti: «Le stronze! Prima fanno le stragi, poi ci

64 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 2, pp. 4-5.

65 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 42.

66 *Il permesso* [sceneggiatura], pp. 348-349.

67 *Il permesso* [sceneggiatura], pp. 46-47.

68 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 28.

fanno il teatro sopra!».[68] E, naturalmente, vanno considerate anche le reazioni dei parenti delle vittime del terrorismo: «Ci sono, giustamente, dei parenti di alcune vittime che a loro volta si sono sentiti strumentalizzati».[69] Nel soggetto, all'inizio della giornata, una delle detenute (Giulia) incontra le figlie di una vittima che l'hanno perdonata: «Ma quando rientra in cella, Giulia ha uno scatto emotivo: il perdono dei familiari delle vittime può essere anche più duro ed angoscioso da sopportare talvolta, più di quanto non sia un atteggiamento di implacabile risentimento».[70] Ma c'e anche chi accoglie la novità del permesso con dolorosa perplessità, come una parente che telefona al procuratore appena rientrato a casa, soddisfatto per l'esito dell'esperimento: «Molto rispettosamente, ma con intenso dolore, plaude all'iniziativa, che certo è stata gestita in esecuzione e nel rispetto di una legge illuminata. Ma, fa osservare, né a lei né ai suoi figli, né certo ad alcuno dei parenti delle tante vittime che il terrorismo ha lasciato dietro di sé, qualcuno ha pensato: "Noi, nessuno ci ha portato a teatro"».[71]

In una scena chiave in cui le autorità devono pronunciarsi definitivamente circa il permesso da concedere alle detenute, uno dei personaggi contrari alla nuova legge obietta che «sarà una loro vittoria! Questo permesso è proprio quello che vogliono! Per aprirsi la strada, passo dopo passo, verso il perdono generale!».[72] Il magistrato presente esorta a riflettere ricordando che «ci sono solo due vie possibili: o lo Stato li seppellisce vivi in una cella, e se ne disinteressa. Oppure lo Stato se ne occupa, dialoga con loro quando loro lo chiedono, li fa studiare, lavorare, rende la loro vita possibile prima in carcere e poi fuori. Uno Stato forte può fare tutt'e due le cose. Come magistrato sono contento che il Parlamento abbia scelto la seconda delle due strade. È una prova che la nostra democrazia può essere non solo forte, ma anche civile».[73] Questa scena traduce l'osservazione che De Santis ripete più volte alle detenute mentre le intervista: ovvero, che con la nuova legge, per una volta la politica ha dimostrato di essere più sollecita, più matura e pronta rispetto alla società civile ad affrontare e farsi carico di un problema tanto grave. Un atteggiamento di fondo rispecchiato anche nella scena conclusiva in sceneggiatura, in cui ritorna la voce fuori campo del magistrato che aveva ricevuto la lettera delle dissociate nella sequenza di apertura: «A quella lettera risposi con molto ritardo […]. Dissi soltanto che io ero pronto al dialogo. Ma che questo non sarebbe bastato sino a quando insieme con me tutta la nostra società non fosse stata disposta a farlo».[74]

Chi spesso, colpevolmente, non è stato disposto a contribuire a questo dialogo sono i mass media. In una scena a metà sceneggiatura il citato giornalista (Ferrari) incontra in un ristorante il direttore della rete televisiva per cui lavora: avendo avuto una soffiata sul permesso concesso alle ex terroriste, Ferrari chiede di poter avere una telecamera per potere andare a intervistarle. Non è azzardato ipotizzare che De Santis abbia voluto caratterizzare se stesso – alle prese con *Il permesso* e ormai vittima seriale dei dirigenti Rai – nei panni del giornalista. La risposta del direttore non ha bisogno di commenti: «Senti caro, noi della televisione e della stampa, abbiamo fatto il silenzio sulle motivazioni del terrorismo, quando il terrorismo era un pericolo serio. Abbiamo vinto. Sono tutti in galera. A chi interessa riaprire il capitolo? Solo a loro. A nessun altro, mettitelo in testa».[75] Sfortunatamente per De Santis, la scena da lui ideata prefigura la decisione della Rai di non produrre *Il permesso*. Quel che è certo è che «fare silenzio» per non «riaprire il caso» non è una risposta, anche e soprattutto quando si tratta di affrontare ferite molto dolorose, a volte insanabili, a cui non è possibile opporre rimedi immediati e definitivi. *Il permesso* non avrebbe fornito soluzioni ma avrebbe contribuito a colmare quel divario tra la società civile e le prove di dialogo avviato tra politica e dissociati negli anni Ottanta anche se, come De Santis e Reggiani prospettavano nel loro soggetto: «La riforma la approviamo, i suoi effetti ci sconcertano».[76]

69 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 159.

70 *Il permesso* [interviste], vol. 1, bobina 1, p. 30.

71 *Il permesso* [soggetto], p. 6.

72 *Il permesso* [soggetto], pp. 28-29.

73 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 104.

74 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 103.

75 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 350.

76 *Il permesso* [sceneggiatura], p. 151.

77 *Il permesso* [soggetto], p. 2.

Bibliografia

AIVITER [online]. Sito web dell'Associazione Italiana Vittime del Terrorismo. Disponibile all'indirizzo http://www.vittimeterrorismo.it/ (2014-08-03).

AIVITER (a cura di) (1982). *Lotta al terrorismo: Risultati, problemi e prospettive in Piemonte – Atti del convegno*. Torino: Consiglio Regionale del Piemonte.

AIVITER (a cura di) (1999). *Terrorismo e memoria storica – Atti del convegno*. Torino: Consiglio Regionale del Piemonte.

Anon. (1986). «Dieci ex terroriste in giro per Torino» [online]. *La Repubblica*, 28 dicembre. Disponibile all'indirizzo: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/12/28/dieci-ex-terroriste-in-giro-per-torino.html (2014-08-02).

Anon. (1987). «Un'ex di PL torna libera: "Che bello passeggiare in città..."» [online]. *La Repubblica*, 4 gennaio. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/04/un-ex-di-pl-torna-libera-che.html (2014-08-04).

Antonello, Pier Paolo; O'Leary, Alan (eds) (2009). *Imagining terrorism: the rhetoric and representation of political violence in Italy, 1969-2009*. Oxford: Legenda.

Le date del terrore (2003). *Le date del terrore: La genesi del terrorismo italiano e il microclima dell'eversione dal 1954 al 2003*. Roma: Luca Sossella Editore.

Biblioteca Digitale delle donne [online]. Sito web della Biblioteca Digitale delle donne. Centro delle Donne, Città di Bologna. Disponibile all'indirizzo: http://www.bibliotecadigitaledelledonne.it (2014-08-04).

Bisi, Roberta; Faccioli, Patrizia (a cura di) (2002). *Con gli occhi della vittima: Approccio interdisciplinare alla vittimologia*. Milano: Franco Angeli.

Cascella, Paola (1987). «Perché scegliemmo la lotta armata» [online]. *La Repubblica*, 27 novembre. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/11/27/perche-scegliemmo-la-lotta-armata.html (2014-08-04).

Cento Bull, Anna; Cooke, Philip (eds) (2013).*Ending terrorism in Italy*. London: Routledge.

Della Porta, Donatella (a cura di) (1984). *Terrorismi in Italia*. Bologna: il Mulino.

Galli, Giorgio [1986] (1993). *Storia del partito armato*. Milano: Kaos.

Glynn, Ruth; O'Leary, Alan; Lombardi, Giancarlo (eds) (2012). *Terrorism Italian style: Representations of political violence in contemporary Italian cinema*. London: Institute of Germanic Studies.

Glynn, Ruth (2013). *Women, terrorism, and trauma in Italian culture*. London: Palgrave Macmillan.

Haver, Flavio (1998). «Imposimato: basta, la legge Gozzini va cambiata» [online]. *Corriere della Sera*, 30 dicembre. Disponibile all'indirizzo http://archiviostorico.corriere.it/1998/dicembre/30/Imposimato_basta_legge_Gozzini_cambiata_co_0_98123011732.shtml (2014-08-03).

I fatti di Andria (1977-82) [sceneggiatura]. Scritta da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani, Luigi Vanzi. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09674/056933, 09675/056934, 09676/056935, 09677/056936, 09818/057300, 09819/057301, 09820/057302, 09821/057303 (8 volumi, due stesure per ciascun episodio).

I fatti di Andria (1977-82) [trattamento]. Scritto da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani, Luigi Vanzi. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll. 09673, Inv. 056932.

Il permesso (1988?) [interviste]. A cura di Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09823/057305, 09824/057306 (2 volumi, ciascuno recante indicazione manoscritta «Interviste brigatiste»).

Il permesso (1989) [sceneggiatura]. Scritta da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll. 09746, Inv. 057070 (terza stesura).

Il permesso (oppure: Il volto oltre le sbarre – Il rischio ci appartiene) (s.d.) [soggetto]. Scritto da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll. 09732, Inv. 057041.

Lombardi, Giancarlo (2009). «Screening terror: Political terrorism in Italian cinema». In: Antonello, Pier Paolo; O'Leary, Alan (eds), *Imagining terrorism: The rhetoric and representation of political violence in Italy, 1969-2009*. Oxford: Legenda, pp. 88-100.

Muschitiello, Anna (1999). *L'evoluzione della detenzione domiciliare dalla Legge Gozzini alla*

Legge Simeoni-Saraceni (il fenomeno delle revoche: un tentativo d'interpretazione) [tesi di laurea]. Trieste: Università degli Studi di Trieste.

Novelli, Diego [1988] (2007). *Vite sospese: le generazioni del terrorismo*. Milano: Baldini & Castoldi.

Peretti, Luca; Roghi, Vanessa (2014). *Immagini di piombo: cinema, storia e terrorismi in Europa*. Milano: Postmedia.

Russo, Paolo (2014a). «*I fatti di Andria*. Progetto TV di Giuseppe De Santis». *Quaderni del CSCI: Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, 10, pp. 158-162.

Russo, Paolo (2014b). «The 'De Santis case': Screenwriting, political boycott and archival research». *Journal of Screenwriting*, 5 (1), pp. 99-121.

Sorvegliato speciale (1988-89?) [sceneggiatura]. Scritta da Giuseppe De Santis. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09825/057307, 09826/057308, 09827/057309 (3 stesure).

Specchia, Francesco; Canteri, Raffaello (2007). *Terrorismo, l'altra storia*. Trebaseleghe (PD): Aliberti.

Tranfaglia, Nicola (1997). «Un capitolo del 'doppio stato': La stagione delle stragi e dei terrorismi». In: *Storia dell'Italia repubblicana: Volume terzo: L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, t. 2, *Istituzioni, politiche, culture*. Torino: Einaudi, pp. 5-80.

Uva, Christian (a cura di) (2007). *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Uva, Christian (2012). «Les icônes des Brigades Rouges: Photographie et terrorisme en Italie». In: Bernon-Gerth, Anne-Marie; Crips, Liliane; Gabriel, Nicole; Richer-Rossi, Françoise (éd.), *Les médias à l'épreuve du réel*. Parigi: Houdiard, pp. 48-58.

Ventura, Angelo (2010). *Per una storia del terrorismo italiano*. Roma: Donzelli.

Vite parallele (1987-89?) [trattamento]. Scritto da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo «De Santis», Biblioteca «Chiarini», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Coll./Inv. 09812/057284, 09813/057285, 09814/057286 (3 stesure).

Vitti, Antonio (2006). «Il permesso (oppure: Il volto oltre le sbarre – il rischio ci appartiene)». In: Vitti, Antonio (a cura di), *Peppe De Santis secondo se stesso: Conferenze, conversazioni e sogni nel cassetto di uno scomodo regista di campagna*. Pesaro: Metauro, pp. 497-512.

Vitti, Antonio (2009). «*Il Permesso*: Giuseppe De Santis' unfulfilled dream of making a film about the four hour leave from a top security prison of nine former terrorists» [sic]. *Italica*, 86 (4), pp. 728-743.

Ward, David (2014). «Review essay». *Journal of Modern Italian Studies*, 19 (3), pp. 337-341.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Fatti, non parole
Le *Donne armate* di Sergio Corbucci a confronto con il trauma degli anni di piombo

Andrea Hajek (University of Glasgow, Scotland, United Kingdom)

Abstract Since Italy's transition to the Second Republic in the early 1990s, a period marked by attempts to come to terms with the traumatic experience of the violent 1970s, cinema and television have increasingly been (ab)used for the revisiting and the re-writing of national history, often within a revisionist framework or for the promotion of reconciliation processes. The miniseries *Donne armate* (Sergio Corbucci 1991) is one such attempt to work through the trauma of political violence. Produced in the same period as Sergio Zavoli's TV documentary *La notte della Repubblica*, where former terrorists from both sides of the ideological specter are offered the chance to publicly express their personal reflections on the 1970s, *Donne armate* also promotes a discourse of reconciliation by bringing together two women from different sides of the law: a female terrorist and a police woman. However, this attempt at reconciling the nation with the terrorists of the past goes beyond the symbolic union between the two women, who end up joining forces in order to dismantle a criminal organization set out to kill both women. It is also the casting of Lina Sastri in the role of the terrorist, calling back memories of an almost identical role she played in Giuseppe Bertolucci's *Segreti segreti* (1984), that emphasizes the idea of reconciliation, Sastri's character in *Donne armate* giving evidence of a moral rehabilitation which was absent in Bertolucci's film. Drawing on theories of cultural memory and trauma, this article then discusses – through an analysis of both *Donne armate* and a number of other films and TV programmes broadcast in the early 1990s – the political potentialities of television in processes of healing and national reconciliation.

Sommario 1. Introduzione. – 2. Le narrazioni tra storia e memoria. – 3. Il trauma del terrorismo. – 4. Giustizia, transizione e riconciliazione. – 5. La pre-mediazione di *Donne armate* sul piccolo e grande schermo. – 6. *Donne armate*. – 7. La memoria dello spettatore. – 8. Conclusione

Keywords Trauma. Terrorismo. Donne armate. Lina Sastri. Sergio Corbucci. Riconciliazione. Premediazione.

1 Introduzione

Nell'ultimo decennio, le memorie della violenza politica degli anni Settanta e Ottanta sono spesso state trasferite al grande e piccolo schermo.[1] Tuttavia, da quando è crollata l'industria cinematografica in Italia, la televisione sembra essere diventata l'archivio nazionale della memoria storica italiana (Ferrero-Regis 2002; Brunetta 2007). Questo sviluppo si deve in parte alla creazione di canali commerciali e privati, nel corso degli anni Ottanta, che offrirono un'alternativa di successo all'industria cinematografica (Cigognetti, Servetti, Sorlin 2011, pp. 6-7).[2] Inoltre le fiction o miniserie su vicende storiche che questi canali trasmettevano erano meno rigide e più accessibili al pubblico rispetto ai programmi di storia tradizionali che si vedevano sui canali statali. Si presenta, tuttavia, un problema di tipo etico quando si trasmettono eventi storici legati alla violenza politica su un medium come la televisione, specie in Italia, un paese che non è mai riuscito a creare una memoria condivisa del terrorismo, e che è dunque più suscettibile a manipolazioni storiche. È un paese di memorie «divise», dove – come ci spiega John Foot – «[s]i è rivelato estremamente difficile, se non impossibile, per qualunque sistema pubblico o privato, creare consenso intorno al passato o intorno ai modi di ricordare quel passato» (2009, p. 7).[3]

1 Si pensi a *Buongiorno, notte* (Marco Bellocchio 2003), *Romanzo criminale* (Michele Placido 2005), *La prima linea* (Renato de Maria, 2009) e *Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordana, 2012). Nel 2013 Rai Uno produsse inoltre una miniserie, intitolata *Gli anni spezzati* (Glynn, Lombardi, O'Leary 2012, p. 13).

2 Come ha osservato Brunetta, «[l]'entrata in gioco della televisione privata come esercente cinematografico assesta un colpo mortale alla sala» (2007, p. 491).

3 Per una definizione della «memoria divisa» si vedano pp. 24-25.

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-9 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

La mediazione della memoria in televisione pone dunque delle domande di autorità, verità e affidabilità (Garde-Hansen 2011, p. 40),[4] tanto più quando riguardano gli «anni di piombo», un periodo che spesso viene definito in termini di un trauma collettivo e «culturale» (Glynn 2006).[5]

Questo contributo esamina una miniserie che stimola un confronto con questo trauma, ovvero *Donne armate* di Sergio Corbucci (1991). Esso analizza le dinamiche della memoria e della commemorazione del terrorismo che si trovano dietro alla miniserie, situando *Donne armate* – da un lato – in un contesto più ampio di tentativi di riconciliazione con il passato tramite la televisione e il cinema, verso la fine degli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta. Questo avviene soprattutto nel noto documentario di Sergio Zavoli, *La notte della Repubblica* (1989-1990) e nel film diretto da Mimmo Calopresti, *La seconda volta* (1995). Dall'altro lato, l'articolo studia come le memorie di film precedenti (*in primis Segreti segreti* di Giuseppe Bertolucci, 1984) così come la scelta delle due attrici protagonisti – in particolare Lina Sastri nel ruolo di una terrorista pregiudicata che evade dal carcere – condiziona l'interpretazione della miniserie e l'identificazione con i suoi personaggi da parte dello spettatore, e di conseguenza il modo in cui esso viene stimolato a relazionarsi con il trauma, che in quegli anni è percepito ancora fortemente. Basandomi su studi di terrorismo nel cinema italiano, trauma e memoria culturale, analizzerò la scelta delle attrici di *Donne armate* e l'interazione tra la miniserie e altri prodotti culturali di quei tempi, situando la miniserie nel contesto di processi di riconciliazione e «transitional justice». Userò per questo i concetti di «plurimedialità» e «pre-mediazione» proposte dalla studiosa tedesca di memoria culturale, Astrid Erll.

2 Le narrazioni tra storia e memoria

Nel suo libro sulla rappresentazione del terrorismo nel cinema italiano, Alan O'Leary situa il cinema a metà strada tra storia e memoria (O'Leary 2011, p. 15). Anche i film che usano le fotografie e i filmati d'epoca tendono, nell'uso di strutture e modelli di comprensione, a creare resoconti «fittizi» più che fattuali, nel senso che producono «risonanze emozionali, estetiche ed ideologiche» (Miller citata in O'Leary 2011, p. 15).[6] Secondo O'Leary il cinema non può, dunque, dare una ricostruzione storica e accurata dei fatti, nonostante la sua abilità di imitare il passato. Si pensi alla rappresentazione del caso Moro di Marco Bellocchio in *Buongiorno, notte* (2003). Ispirato alla biografia dell'ex terrorista Anna Laura Braghetti, *Il prigioniero* (1998 e 2003, scritto insieme a Paola Tavella), il film non resta tuttavia fedele al libro proponendo, invece, una narrativa «onirica e controfattuale» dove Aldo Moro finisce per essere liberato dal personaggio che interpreta Braghetti nel film, Chiara (Glynn 2009a, p. 123).[7] Nell'interpretazione di «un rituale di confessione e di commemorazione per conto del suo pubblico» (O'Leary 2011, p. 14), *Buongiorno, notte* si preoccupa dunque più del problema del trauma persistente che di una rappresentazione storica del sequestro e dell'assassinio di Moro.

Presupposto che i film non creano necessariamente dei resoconti storici ed accurati del passato, si può dire invece che sono tra quelle «tecnologie della memoria» che producono la memoria, determinando la formazione di un'identità collettiva (Sturken 1997, p. 23; Pötzsch 2012, p. 207). Per analizzare la memoria che viene mediata in televisione si propone qui l'applicazione di uno di tre livelli analitici descritti da Astrid Erll per comprendere le narrazioni fittizie del passato:[8] il livello «plurimediale», dove una «rete stretta di altre rappresentazioni mediali (e di azioni rappresentate tramite i media) preparano il terreno per i film, guidano la loro ricezione in certe direzioni, aprono e incanalano la discussione pubblica, e di conseguenza dotano i film con il loro significato memorialistico» (Erll 2008, p. 396; Pötzsch 2012, p. 208). Come abbiamo visto nell'introduzione a questo volume, la «pre-mediazione» è significante per capire, ad esempio, il successo della miniserie *Perlasca: Un eroe italiano*, dove alcune rappresentazioni mediali in programmi televisivi che andarono in onda poco prima della miniserie, nel 2002, sono servite a (ri)familiarizzare gli spettatori con il personaggio di Perlasca. A questo livello vengono costruite le identità individuali e collettive, perché se «il potenziale delle fiction, di trasformarsi in un mezzo di memoria culturale, è sviluppato da certe strategie a livello

4 Qui Alan O'Leary propone di leggere i film in quanto «testi sociali» (2011, pp. 11-12).

5 Sul trauma culturale si veda Alexander 2004.

6 Tutte le traduzioni dall'inglese sono mie.

7 Braghetti era una delle guardie di Moro e l'unica donna a partecipare nell'operazione. Si veda anche Urban 2007.

8 Si veda anche l'introduzione a questo volume.

intra-mediale e inter-mediale, queste potenzialità possono solamente diventare attualità in un contesto plurimediale» (Erll 2008, p. 396).

In questo articolo esamineremo il contesto plurimediale nel quale *Donne armate* contribuisce ad un confronto collettivo con il trauma del terrorismo nei primi anni Novanta. Ci soffermeremo sulla costruzione dei due personaggi principali, la terrorista Nadia Cossa e l'agente (donna) di polizia Angela Venturi, e sul ruolo della «memoria dello spettatore» nella miniserie. In effetti, la memoria dello spettatore è fondamentale nella costruzione di una fabula (Bordwell citato in Ghislotti 2005, p. 2): per tornare all'esempio di Perlasca, la scelta dell'attore Luca Zingaretti – famoso in Italia soprattutto per la sua interpretazione dell'Ispettore Montalbano nell'adattamento televisivo dei romanzi di Andrea Camilleri – per il ruolo di Perlasca già riflette una forma di premediazione. In altre parole, la memoria che molti spettatori avranno del famoso ispettore siciliano potrebbe influire positivamente sulla loro interpretazione del personaggio di Perlasca. In modo simile, vedremo che anche il doppio casting di Lina Sastri nel ruolo della terrorista sia in *Segreti Segreti* che in *Donne armate* ha un significato molto preciso: il suo carattere nella miniserie prende una svolta, verso la fine, che non è casuale.

3 Il trauma del terrorismo

Gli anni tra il 1969 e il 1983 furono marcati da più di 14.000 incidenti di violenza politica (Glynn, Lombardi, O'Leary 2012, p. 14).[9] Ruth Glynn sostiene che questi hanno prodotto un trauma che fu costituito non solo dagli eventi stessi ma dai suoi impatti sulla società. Quindi fu vissuto dopo un «ritardo temporale che porta l'individuo al di là dello shock del primo istante» e da parte di un «corpo più ampio di persone rispetto a quelle coinvolte direttamente» (2006, pp. 318-321). Glynn si riferisce al concetto di latenza che è stato sviluppato da Freud, ovvero il periodo tra l'evento e la prima apparenza di sintomi traumatici. È un momento fondamentale: l'esperienza del trauma non solo viene ripetuta «dopo essere stata dimenticata, ma [...] essa viene vissuta per la prima volta proprio nell'inerente dimenticare dell'esperienza» (Caruth 1995, p. 8).

In questa prospettiva la costituzione di un trauma dipende fortemente dal modo in cui l'evento è stato, successivamente, rappresentato nei media, perché il trauma – quando emerge «a livello della collettività» – non è un conflitto sociale ma culturale: «È l'esito di questo perspicace malessere che entra nel cuore del senso di identità di una collettività. Gli attori collettivi 'decidono' di rappresentare il dolore sociale come una minaccia fondamentale al loro senso di essere, di provenienza e di prospettiva futura» (Alexander 2004, p. 10).[10] Il trauma è dunque un'attribuzione mediata socialmente, che viene influenzata dalle immagini mediatiche ricorrenti (Alexander 2004, p. 8). Questo è particolarmente importante per il contesto italiano, dove l'esperienza degli anni Settanta è stata trasferita nel presente tramite una varietà di media: saggi, (auto)biografie e romanzi, documentari, fiction e soprattutto film. In effetti, il cinema ha avuto un ruolo importante «nell'articolare l'impatto continuo degli anni di piombo e nella definizione dei modi in cui gli italiani si ricordano e riflettono sugli eventi degli anni Settanta» (Glynn, Lombardi, O'Leary 2012, p. 13).[11]

Questo processo iniziò verso la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, quando il crollo del Comunismo e la fine della prima Repubblica aprirono un capitolo nuovo nella storia dell'Italia. Successivamente, storici e giornalisti s'impegnarono a ricomporre una storia comprensiva della prima Repubblica (D'Agnelli 2005, p. 200), dove il concetto (giornalistico) degli anni di piombo venne applicato sempre più frequentemente, diventando così parte della memoria collettiva di quel decennio (Lettieri 2008, p. 48).[12] Nello stesso periodo anche i registi italiani iniziarono a confrontarsi con il difficile ricordo del terrorismo, elaborando una lettura incentrata sull'eredità del terrorismo nel presente e sul discorso della riconciliazione (Cecchini 2012). Questo si contrappone agli anni Ottanta, quando i

9 Sullo stragismo si veda Bull 2007; Hajek 2010.

10 Questa concezione del trauma contraddice le obiezioni da parte di alcuni accademici che criticano l'uso del concetto di trauma nell'analisi di esperienze collettive di violenza o di ingiustizia, sostenendo che il trauma è, in origine, un termine medico che si riferisce unicamente ad una ferita individuale, fisica o psicologica. Si veda anche Hajek 2012, p. 291.

11 I terroristi di sinistra, in particolare, hanno uno «spazio culturale e prominenza discorsiva» considerevole (Glynn 2008, p. 2).

12 Il termine di anni di piombo fu derivato dal film tedesco di Margarethe von Trotta, *Die Bleierne Zeit*, presentato alla Biennale di Venezia nel 1981. Tradotto prima come *Gli anni plumbei*, il film uscì successivamente con il titolo più politicizzato, *Anni di piombo* (O'Leary 2011, p. 7).

film che trattavano di terrorismo focalizzarono sul terrorista e sugli effetti della violenza politica sulla società (Lombardi 2009, p. 92). Il terrorismo fu interpretato come l'esito di una rottura generazionale, e spesso i film parlavano appunto della relazione spezzata tra fratelli, padri e figli, madri e figlie, come in *Tre fratelli* (Francesco Rosi 1981), *Colpire al cuore* (Gianni Amelio 1983), e *Segreti Segreti* (Giuseppe Bertolucci 1984) (cfr. Lombardi 2009, p. 90; Uva 2007, p. 47).[13] Nel decennio successivo, invece, molti terroristi stavano scontando delle pene, e il cinema italiano diresse allora la sua attenzione verso la condizione dei terroristi in carcere e le difficoltà che incontravano le loro vittime nel rifarsi una vita.

4 Giustizia, transizione e riconciliazione

Il film più esemplare di questo periodo è *La seconda volta* (1995). Mimmo Calopresti si concentra sulle lotte mentali del superstite di un attacco terrorista – il docente universitario Alberto Sajevo – dopo aver riconosciuto, anni dopo l'accaduto, la sua carnefice (Lisa Venturi) durante il congedo giornaliero dal carcere dove la donna sta scontando la sua pena. Il film riflette particolarmente bene la situazione a metà del decennio, quando gli ex terroristi iniziarono a rientrare nella società e l'opzione di dargli la grazia fu discussa animatamente (Glynn, Lombardi, O'Leary 2012, p. 16; Lombardi 2012).

Lisa è presentata come una persona introversa e sconfitta, come si nota dalla voce fragile e dalle sue espressioni malinconiche, con una certa somiglianza alla figura della Madonna.[14] Tuttavia, il suo atteggiamento non rivela un senso di colpevolezza: semplicemente, vuole rimettere in piedi la sua vita. Questo spiega forse perché la donna non riconosce la sua vittima, quando si incontrano anni dopo l'attentato. Sajevo, dall'altro lato, inizia a seguire Lisa, ricostruendo – e rovesciando – il rapporto di potere tra vittima e colpevole. Tutto sommato, il film di Calopresti indaga sui modi in cui vittima e colpevole si rapportano l'uno con l'altro all'indomani degli anni di piombo, e sui tentativi di riconciliarsi che tuttavia falliscono: Lisa non riesce a giustificare le sue azioni mentre Alberto si rifiuta di perdonarla (Lombardi 2000, p. 207, pp. 210-211; Lombardi 2009, p. 95).

Forse questo si spiega anche dal fatto che entrambi i personaggi sono ancora intrappolati in un discorso di giustizia. Nonostante Lisa sia stata condannata e il caso è praticamente chiuso, nessuno dei due sembra veramente aver fatto i conti col passato: Alberto continua ad interrogarsi sul motivo per cui Lisa ha voluto ucciderlo e resta in attesa di un suo chiedergli perdono, mentre Lisa non sembra affatto aver riconsiderato le sue azioni, né si è distanziata dal suo passato. Ma la giustizia, in fondo, non c'entra necessariamente con la riconciliazione: essa è una «comprensione reciproca della nostra umanità, è vedere la possibilità di un rapporto costruttivo» (Staub 2006, p. 868), e questo, evidentemente, non succede in *La seconda volta*.

In Italia, l'unico tentativo istituzionale di fare i conti con gli anni Settanta è stata la «Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi» (1988-2001). L'idea principale delle commissioni per la verità che sono state create in passato è la relazione appunto «costruttiva» a cui si riferisce Ervin Staub, nella citazione precedente, e che serve a «rimediare le eredità dei grandi abusi di diritti umani», il processo che in inglese viene chiamato «transitional justice» (*What is transitional justice?* s.d.). La «Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo» ebbe come scopo di creare consenso durante la transizione ad una società postcomunista, ma in realtà non fu altro che un uso strumentale del passato (D'Agnelli 2005, p. 127, p. 130, p. 131). La produzione di una versione dei fatti accettabile per tutte le parti politiche si rivelò, in effetti, impossibile da raggiungere (p. 129), e di conseguenza i dibattiti sugli anni di piombo hanno prodotto solamente «un tentativo costante di reprimere, di dimenticare e di sfruttare, politicamente e intermittente, il passato, in conformità agli interessi imprevisti delle varie formazioni politiche odierni» (Cecchini 2012, p. 196). I tentativi di creare consenso hanno fatto

13 Negli anni Novanta ci fu un'esplosione di testi (auto) biografici scritti da ex terroristi di sinistra che per motivi di spazio non verranno discussi in questo articolo. Si vedano Serafini 2007; Glynn 2009b.

14 Va notato che Lisa spesso porta un maglione blu, il colore della Madonna nella simbologia cristiana e quindi un potenziale riferimento all'idea della purità e – di conseguenza – dell'innocenza. È un'innocenza instabile, tuttavia, come ci dimostra il suo cappotto rosso. Lombardi sostiene che questo serve per contrastare i colori prevalentemente blu e grigi del film in generale, rispecchiando 'lo stato di sospensione distaccato e indifeso' del personaggio di Lisa, ma potremmo anche interpretarlo come rievocazione visiva del sangue versato nel passato: in effetti, quando Sajevo insegue Lisa, lei porta sempre il cappotto rosso (eccetto quando Sajevo le rivela la sua identità), come per marcare la responsabilità del delitto sanguinoso che Lisa continua a portarsi dietro/addosso, agli occhi di Sajevo (Lombardi 2000, p. 203).

in modo che vittime e carnefici sono stati messi sullo stesso livello, creando una pace artificiale e forzata. Il revisionismo storico ha promosso processi di chiusura che lasciarono molte vittime senza una possibilità di raccontare le loro storie in pubblico (Perra 2010, p. 98). La riconciliazione implica dunque negoziazioni che non chiudono necessariamente la ferita.

Anche gli anni Settanta sono stati «revisitati» a partire dagli anni Novanta, non solo nella storiografia o nel giornalismo (Cecchini 2012, p. 196). Il primo documentario sugli anni di piombo fu *La notte della Repubblica* di Sergio Zavoli (Rai Due, 1989-1990), che ebbe come scopo proprio quello di «aiutare il pubblico a confrontarsi con uno dei periodi più drammatici nella storia del paese» (Pezzini 2009, p. 78). La prima di dodici puntate andò in onda il 12 dicembre 1989, durante il ventesimo anniversario della strage di Piazza Fontana e un mese dopo la caduta del muro di Berlino.[15] Come successe con la storiografia in quei tempi, una certa sensazione che un'epoca (politica) si fosse conclusa e una nuova stesse iniziando, portò ad una ricostruzione storica che non raccontava semplicemente i 'fatti', ma che potesse contribuire ad una memoria pubblica condivisa di questo passato recente e finalmente chiudere il capitolo buio degli anni Settanta.

La riconciliazione nel documentario di Zavoli è ricercata, prima di tutto, nel confronto tra i resoconti di una varietà di testimoni, che siano terroristi di destra, di sinistra, pentiti o rappresentanti politici.[16] Come abbiamo visto, la riconciliazione implica che gruppi ostili si accettano, e le esperienze collettive di trauma possono solamente essere portate a conclusione quando vengono discusse in pubblico, ovvero, quando vengono condivise. Zavoli lascia allora che i terroristi esprimano, pubblicamente, le loro riflessioni personali ed eventuali rimorsi (1995, p. 6). Il ricorso alla storia orale come metodologia permette allo spettatore di valutare e giudicare i protagonisti apparentemente senza mediazione, a modo di poter tirare le proprie conclusioni.[17] *La notte della Repubblica* rappresenta dunque una specie di storia viva, «dove l'enfasi è sugli elementi di storia 'viventi', riflettendo spostamenti più ampi nelle dinamiche tra testimonianza privata e risorse archivistiche» (Blaney 2010, p. 161). Tuttavia, la selezione di informazioni così come le scelte formali di narrazione implicano una tendenza a dirigere l'interpretazione dello spettatore, provocando una reazione emozionale da parte sua. In altre parole, più che una ricostruzione storicamente corretta del periodo in questione, *La notte della Repubblica* cerca di provocare una catarsi confrontando lo spettatore direttamente con i terroristi e con le loro vittime. Come ha osservato Isabella Pezzini, il documentario permette allo spettatore di «prendere parte in una cerimonia di riconciliazione nazionale che si potrebbe, con moderazione, paragonare alla tragedia greca e alle sue procedure catartiche, nella sua capacità di condurre il pubblico attraverso le fasi di spettatore, poi testimone, per diventare infine un cittadino democratico e pienamente consapevole» (Pezzini 2009, p. 83).

Questo è anche il caso per un programma andato in onda nel settembre del 1991, *Trent'anni della nostra storia*, dedicato quasi esclusivamente ai giornalisti che erano stati vittime del terrorismo di sinistra negli anni precedenti, e che raccontarono le loro esperienze durante la trasmissione. Anche se il programma fu trasmesso poco dopo *Donne armate*, esso contribuì – insieme al documentario di Zavoli e, in una certa misura, anche alla creazione della «Commissione d'inchiesta sul terrorismo» alla fine degli anni Ottanta – a quel livello plurimediale dove altre rappresentazioni mediali creano, insieme, un particolare significato. Un ulteriore elemento in questo processo sono state le varie pubblicazioni di o su terroristi di sinistra, in particolare due libri su Mara Cagol (fondatrice delle Brigate Rosse) del 1979 e del 1980,[18] e il resoconto di Alberto Franceschini sempre sulle Brigate Rosse, *Mara, Renato e io*, pubblicato nel 1988. In questo contributo, invece, ci concentreremo sulla pre-mediazione visuale di *Donne armate*.

15 La strage di Piazza Fontana, nel 1969, fu la prima in una serie di stragi neofasciste legate alla cosiddetta 'strategia della tensione'. Si veda Bull 2007.

16 I pentiti collaborano con la polizia e la magistratura in cambio di una riduzione di pena.

17 «[L]a formula dell'intervista diretta [...] consente allo spettatore di essere messo a contatto, direttamente, con tutte le tesi in gioco e di confrontare alle fonti i vari punti di vista» (Zavoli 1995, p. 6).

18 Si vedano Faré, Spirito 1979; Agostini 1980.

5 La pre-mediazione di *Donne armate* sul piccolo e grande schermo

La miniserie *Donne armate* fu trasmessa in due serate su Rai Due, nel gennaio del 1991. Essa racconta l'evasione dal carcere di una terrorista di sinistra, Nadia Cossa, durante un trasferimento organizzato dall'organizzazione terrorista alla quale apparteneva. Quest'ultima, però, tenterà successivamente di uccidere Nadia, il vero motivo dietro all'evasione essendo quello di uccidere il commissario Locasciulli, uno dei due agenti di polizia che la accompagnano durante il trasferimento. Nadia avrebbe dovuto ucciderlo, ma lo ferisce solamente; Locasciulli verrà tuttavia assassinato in ospedale. Angela Venturi, l'altra agente che accompagna Nadia durante il trasferimento, va alla sua ricerca per scoprire, invece, l'esistenza di un complotto criminale che coinvolge il terrorismo internazionale e una sottosezione dei servizi segreti dello stato, Codras. Lo scopre insieme a Nadia, che non può fare altro che unirsi ad Angela per rimanere in vita. A questo punto la miniserie si trasforma in un road movie dove le donne instaurano un rapporto di amicizia, e Nadia addirittura cede la sua libertà per salvare la vita ad Angela; mentre sta per fuggire in un paese latinoamericano, durante un secondo tentativo di evasione, Nadia scopre che il complotto è tutta opera di Marco La Valle, l'ispettore che inizialmente finge di aiutare Angela nella sua ricerca per poi tentare di ucciderla. A questo punto interviene dunque Nadia, e la miniserie si conclude con il rientro di Nadia in custodia.

Vari film contribuirono alla pre-mediazione di *Donne armate* negli anni Ottanta, un periodo in cui molti gruppi terroristi si sciolsero. Questi film raccontano non solo l'ascesa e il crollo dei gruppi terroristi: essi si interrogano, piuttosto, su come la società italiana dovrebbe affrontare il trauma del terrorismo e guardare verso il futuro. Il tema del carcere è onnipresente, ad esempio, ne *Gli invisibili* (1988), l'adattamento di Pasquale Squitieri del romanzo di Nanni Balestrini, pubblicato un anno prima (Uva 2007, pp. 63-64),[19] mentre il road movie *Roma-Paris-Barcelona* (Paolo Grassini e Italo Spinelli 1990), che si svolge molto tempo dopo gli anni Settanta, entra in una discussione più esistenziale sulla scelta della violenza – tra alcuni ex-terroristi (Uva 2007, pp. 66-67).

Una preparazione delle tematiche legate al trauma, al terrorismo e alla penitenza che caratterizzano *Donne armate* sono presenti nella fiction *Nucleo zero* (Carlo Lizzani 1984) e nel film di Marco Bellocchio, *Diavolo in corpo* (1986). *Nucleo zero* descrive la scomparsa di un'organizzazione terrorista in seguito alla collaborazione tra la polizia e uno dei terroristi, un pentito, e si conclude con un processo pubblico (Lombardi 2009, p. 93). Anche *Diavolo in corpo* racconta la storia di un pentito coinvolto in un processo, e più specificamente, della sua fidanzata, figlia di una vittima del terrorismo che entra in un rapporto passionale con uno studente, durante il processo. Per Glynn e per O'Leary il film di Bellocchio non parla tanto delle origini o delle conseguenze del terrorismo, ma rispecchia i sintomi del trauma che rappresenta il terrorismo in Italia (O'Leary 2011, p. 178). Soprattutto nella lettura che ci offre Glynn (2012), il senso continuato di trauma viene espresso nella «femminizzazione» del terrorismo, ovvero tramite la rappresentazione di una vittima femminile e – in *Nucleo zero* – una terrorista.

Una simile interpretazione del trauma continuo del terrorismo è ancora più evidente in *Segreti Segreti* (1984), che anticipa più di tutti la miniserie diretta da Sergio Corbucci. *Segreti Segreti* narra l'impatto dell'assassinio di un terrorista su tre famiglie, costituite unicamente da donne: la sorella del terrorista, Rosa; la sua omicida, Laura, che fa parte della stessa organizzazione terrorista ed è anche la protagonista del film, e la madre di Laura, Marta; infine, il giudice donna che sta investigando la sua morte. O'Leary considera *Donne armate* una specie di seguito a *Segreti segreti* (2011, p. 181), visto che anche la miniserie si focalizza su una terrorista che è interpretata, inoltre, dalla stessa attrice che interpreta Laura in *Segreti segreti*, Lina Sastri. Nel film di Bertolucci, il terrorista ha fallito a uccidere un bersaglio, ferendosi per sbaglio da solo. Laura compie l'operazione al suo posto e uccide, successivamente, il terrorista quando – in stato confusionale e preso dal panico – mira la sua arma contro Laura e un loro compagno. Si presenta dunque un rovesciamento dei ruoli di genere, prima di tutto nella violenza fisica fatta da una donna su un uomo: questo perturba una vecchia norma sociale secondo la quale la vittima è per definizione la donna, e il perpetratore l'uomo (Glynn 2009b, p. 65). In effetti, Hilary Neroni ha osservato che l'immagine di una donna violenta «sconvolge l'associazione tra violenza e maschilità» (2005, p. 19). In modo simile, Milly Buonanno afferma – parlando delle fiction in televisione – che queste solitamente seguono una logica dove le donne sono escluse da conte-

19 Sul romanzo di Balestrini si veda Gubbiotti 2006.

nuti violenti (1983, p. 79), e che la donna armata « [n] ell'immaginario e nella cultura popolare […] ha sempre rivestito, quale incarnazione di un sovversivo ribaltamento dei tradizionali ruoli sessuali e dei rapporti di potere tra i sessi, significati di minaccia e di disordine sociale» (cfr. Buonanno 2012, p. 107). In secondo luogo, il rovesciamento dei ruoli di genere è sottolineato dal comportamento dell'altro uomo, che gira la testa quando Laura spara al terrorista ferito, come se fosse in qualche modo aborrito dalla scena, e quindi più debole di Laura.

Verso la fine del film Laura viene arrestata e si presta alla collaborazione con lo stato, dando informazioni sui suoi compagni terroristi in cambio di una sentenza ridotta. Il suo arrendersi al pentitismo non riflette, però, una realtà dove le donne erano più propense alla collaborazione, rispetto agli uomini: implica che la figura della donna violenta è una reazione «sintomatica» al trauma continuo e collettivo del terrorismo, e che il pentitismo è solo uno dei modi per affrontare questo trauma (O'Leary 2011, p. 178). In altre parole, il fatto che Laura venga sottomessa alla legge implica un ripristino dell'ordine sociale, un esorcismo della paura del terrorismo, dove le donne servono – simbolicamente – a scongiurare un senso di colpa (p. 149; Hipkins 2007, p. 85).

6 *Donne armate*

Questo è anche il caso di *Donne armate*, che rappresenta dunque un'altra «femminizzazione» del terrorismo. In realtà la presenza di donne nelle organizzazioni terroristiche italiane, negli anni di piombo, fu relativamente bassa (De Cataldo Neuburger, Valentini 1992). Tuttavia, le rappresentazioni cinematografiche del terrorismo spesso danno ampia visibilità alle terroriste, il cui coinvolgimento nella violenza amplifica il senso di trauma perché crea una ferita «doppia», legata alla psicologia maschile e alle norme sociali rispetto a ciò che viene considerato femminile (Glynn 2012, p. 117). Il fatto che Corbucci – famoso soprattutto per i suoi western, dove il cast è prevalentemente maschile, e che solo nella seconda parte degli anni Settanta passò alla produzione televisiva – abbia scelto due donne nei ruoli principali della miniserie è significativo, e viene evidenziato, ovviamente, nel titolo della miniserie. Buonanno spiega che le «donne armate» – nelle fiction italiane – sono esclusivamente agenti di polizia, spesso giovani e nubili, una professione che richiede di sacrificare il loro ruolo materno: «L'accesso a una professione maschile sembra accompagnarsi a una sorta di femminilità inceppata, espresso al massimo grado nell'impossibilità della protagonista di avere figli» (Buonanno 2012, pp. 103-105, p. 110). Le donne sono belle e femminili, e di conseguenza servono come oggetti per lo sguardo maschile, nella terminologia di Laura Mulvey che ha ipotizzato la «looked-at-ness» delle donne nel cinema (cfr. Buonanno 2012, p. 105; Mulvey 2009). Eppure, non sono mai veramente le protagoniste della fiction: Buonanno parla di un «protagonismo a metà», dove la donna deve solitamente condividere lo spazio con un partner maschile (cfr. Buonanno 2012, p. 105; p. 108).

A prima vista, il personaggio dell'agente di polizia in *Donne armate,* Angela Venturi, sembra corrispondere a questa caratterizzazione: giovane e single, Angela vive con la sorella e il nipote. La mancanza di una vita e di uno spazio privato enfatizza il suo sacrificio di amore e di maternità. Inoltre essa diventa un 'oggetto' dello sguardo maschile quando si sviluppa una storia romantica con Marco La Valle. Invece, il «protagonismo a metà» (Buonanno 2012, p. 108) di Angela si esprime nel fatto che, contrariamente alla maggioranza dei film italiani che appartengono al genere del poliziottesco dal quale discende anche *Donne armate* (O'Leary 2011, p. 16), la miniserie non sia incentrata su un poliziotto (Angela, in questo caso) che deve risolvere un crimine o catturare un killer, ma sul terrorista. Questo, tuttavia, non è perché Angela è un'agente di polizia donna che deve condividere il palcoscenico con un personaggio maschile, come nella maggior parte delle fiction di questo genere. Anzi, il partner maschile che potrebbe appropriarsi del ruolo principale non esiste nemmeno: l'unico potenziale candidato per questo ruolo – il commissario Locasciulli – viene ucciso subito all'inizio. Il fatto che Angela non sia la principale protagonista è dovuto semplicemente al suo affiancamento al personaggio di Nadia, che compete con Angela per l'attenzione dello spettatore. Si pensi alla primissima scena, che si svolge nel carcere da dove Nadia verrà trasferita: in un primo momento lo spettatore si identificherà dunque con il personaggio di Nadia, almeno fino a quando non diventi evidente la sua identità di terrorista assassina – soprattutto nella scena dove seduce e spara a Locasciulli. Dal momento in cui Nadia si rivela un'ex terrorista non pentita, tuttora pericolosa e senza scrupoli, si suppone che la sua «valutazione morale» è, in un certo senso, 'interrotta'.

Il punto di vista si sposta allora su Angela, la donna armata «legittima» con cui lo spettatore si identifica successivamente. Tuttavia, quando cominciamo a seguire – contemporaneamente – il percorso di Nadia durante la sua evasione e quello di Angela mentre cerca di rintracciarla, lo spettatore è portato a identificarsi con entrambe le donne, soprattutto quando risulta che Nadia è stata incastrata dai suoi vecchi compagni, diventando anche lei una vittima nel complotto orchestrato da Marco La Valle. In altre parole, la costruzione – o quello che Murray Smith definisce «riconoscimento» (recognition) – del personaggio da parte dello spettatore, così come il suo «allineamento» (alignment), ovvero il processo di entrare «in relazione con i personaggi nel senso di accedere alle loro azioni, a ciò che sanno e sentono», vale non soltanto per Angela ma anche per Nadia, quando diventa vittima pure lei (1995, pp. 82-83).

Quando, infine, le due donne fanno squadra e proseguono l'inchiesta insieme, nella seconda parte della miniserie, il personaggio di Nadia diventa dominante in assoluto. Contrariamente ad Angela, Nadia è matura, esperta e determinata, prende continuamente il controllo sulla situazione e sfrutta tutte le occasioni per ottenere quello che vuole. Una storia finita male con un vecchio compagno di squadra l'ha resa delusa e amara, e se non minaccia o spara agli uomini li inganna con promesse sessuali che non mantiene mai, come quando seduce Locasciulli durante il trasferimento all'inizio.[20] Si può allora concludere che Nadia è la vera protagonista di *Donne armate*. Questo si spiega dall'effetto dell'allineamento che, come abbiamo visto, si riferisce alla misura in cui lo spettatore si identifica con il personaggio, condividendone il punto di vista. Smith distingue, inoltre, tra collegamenti spazio-temporali, per quanto riguarda il modo in cui la narrazione segue le azioni di uno o più personaggi, e «il grado di accesso che abbiamo alla soggettività dei personaggi» (Smith 1995, p. 83). Se, nella prima parte di *Donne armate*, il riconoscimento e l'allineamento riguardano sia Angela che Nadia, nella seconda parte il carattere forte ed energetico di Nadia prende il sopravvento. Un terzo livello di struttura narrativa che riguarda il carattere, cioè «lealtà» (allegiance), rende il personaggio di Nadia ancora più accessibile allo spettatore: la valutazione morale della donna terrorista da parte dello spettatore cambia nel corso del film, quando Nadia stessa diventa vittima e, infine, addirittura un'eroina nel momento in cui rinuncia ad una seconda occasione di fuga per salvare la vita di Angela.

Il rovesciamento della caratterizzazione di Nadia, oltre alla sua trasformazione in eroina, è fondamentale, anche per via della scelta e della performance dell'attrice che interpreta il ruolo di Nadia, Lina Sastri, nota per la sua espressività intensa (Buonnano 1992, p. 147). Molte delle interpretazioni televisive e cinematografiche della Sastri consistettero in ruoli brevi ma significativi – in particolare nel film di Damiano Damiani, *Inchiesta* (1987), e *Il prefetto di ferro* (Pasquale Squitieri 1977) – oppure in ruoli secondari (rispetto a protagonisti maschili), come nella famosa commedia di Nanni Loy, *Mi manda Picone* (1983) e in *Piccoli equivoci* (Ricky Tognazzi 1989). Nonostante la Sastri abbia lasciato un'impronta più significativa nel teatro, dove ha iniziato la sua carriera, a partire dalla fine degli anni Settanta è apparsa in molte produzioni televisive, vincendo vari premi cinematografici, incluso per il suo ruolo protagonista in *Segreti segreti*. È probabile che questo film sia tra quelli che ha più determinato la memoria che ha lo spettatore dell'attrice Lina Sastri (Brunetta 2005, p. 170).

Angela, dall'altro canto, viene interpretata dalla giovane e poco conosciuta attrice spagnola, Cristina Marsillach, la quale pare essere stata al culmine di una carriera modesta quando Corbucci fece *Donne armate*.[21] In effetti, la sua interpretazione è molto meno convincente rispetto alla performance della Sastri. Come ci spiega Buonanno, il personaggio di Angela Venturi non riesce a competere con una tale antagonista, sia a livello della costruzione del carattere, sia a quello dell'interpretazione e dell'aspetto fisico: il viso stesso della Marsillach è «troppo giovane» per poter contribuire alla credibilità del suo personaggio (Buonanno 1992, p. 147). Questo conferma l'ipotesi che lo spettatore simpatizzi più con la terrorista Nadia che con l'agente Angela, per via non solo del personaggio forte e maturo di Nadia ma anche della performance stessa e della reputazione professionale della Sastri, che contrasta con il personaggio ingenuo e inverosimile della Marsillach.

20 L'unica eccezione è un vecchio amico, direttore di museo, che l'aiuta a lasciare il paese.

21 Nel 1985 Marsillach apparve nel suo primo film italiano, ma concluse la sua carriera già nella prima metà degli anni Novanta.

7 La memoria dello spettatore

Un elemento significativo della caratterizzazione di Nadia è dunque il fatto che la memoria che ha lo spettatore dell'attrice Lina Sastri non sia stata 'contaminata' da altre interpretazioni memorabili. In altre parole, la sua interpretazione della terrorista Laura in *Segreti segreti*, il suo unico vero ruolo protagonista in un film di successo, che le ha guadagnato un David di Donatello per miglior attrice, domina senz'altro nella memoria dello spettatore. Se dunque l'identità dell'attore Luca Zingaretti è condizionata dalle sue multipli interpretazioni di personaggi 'buoni' (il commissario Montalbano, Perlasca, il coraggioso soldato nella miniserie *Cefalonia* (2005) e, più recentemente, l'eroe antimafia Paolo Borsellino), nel caso della Sastri è il personaggio «cattivo» di *Segreti segreti* che prepara il terreno per la visione di *Donne armate*, dove interpreta di nuovo una terrorista. Potremmo addirittura ipotizzare che sia stata (anche) la performance così fortunata di Sastri nel film di Bertolucci a incidere sulla scelta di Corbucci di darle il ruolo principale in *Donne armate*, l'ultima sua produzione e forse per questo un tentativo di chiudere la sua carriera in stile, scegliendo un'attrice premiata per il ruolo principale in un film che molti si sarebbero ancora ricordati nel '91 (Murri 2003, pp. 149-150).

Ma oltre ad un'eventuale funzione, diciamo, di marketing, il doppio casting di Sastri in queste due produzioni è significativo soprattutto perché provoca delle aspettative che possano 'lanciare' una certa interpretazione ancora prima dell'inizio della miniserie, come sostiene Janet Staiger quando dice che non esiste un significato testuale intrinseco (2000, p. 7).[22] Questo conferma l'affermazione di O'Leary che i film sono da considerare come dei «testi sociali», ovvero i prodotti non soltanto di sceneggiatori, direttori e produttori ma anche di «discorsi che li circondano, cioè, i precetti di genere, le aspettative del pubblico, previsioni, revisioni, esibizioni, il sistema di distribuzione» (O'Leary 2011, p. 12). Non solo Nadia Cossa si assume – simbolicamente – i peccati del terrorismo, scontando la sua pena in carcere e dunque riprendendo il filo lasciato da Bertolucci nel 1984; il sacrificio della propria libertà per salvare l'agente Angela riflette una riabilitazione morale. Nonostante torni in carcere, alla fine della miniserie, e la sua situazione 'materiale' o 'fisica' non cambi, a livello morale, invece, Nadia cambia profondamente. Al contrario della Laura di *Segreti Segreti*, che diventa pentita non per convinzione morale ma per paura e solo dopo essere stata arrestata, Nadia *sceglie* di rinunciare alla sua libertà per salvare la vita di Angela, dimostrando dunque di aver maturato nel corso della miniserie. Questo sconvolge l'aspettativa dello spettatore, specie se si che ha ancora in mente il film di Bertolucci, contrastandola con un percorso che enfatizza la possibilità di cambiamento e di riabilitiazione da parte del terrorista. Questa enfasi sta esattamente nella scelta della stessa attrice per l'interpretazione di un ruolo identico ma, in definitiva, molto diverso.

Per Nadia questa è allora una «riammissione nella società e nella nazione» (O'Leary 2011, p. 182), un tema delicato che è stato discusso ampiamente nei primi anni Novanta e che sta al centro de *La seconda volta*. In altre parole, *Donne armate* promuove una forma di riconciliazione che rispecchia i tentativi di Zavoli di provocare una catarsi tramite il confronto fra vittima e terrorista, in questo caso nell'unione di due donne posizionate ai lati estremi della legge. Ciò lo si vede nella struttura stessa e nell'organizzazione formale della miniserie: nella prima parte le azioni di Nadia e Angela sono separate, e le vediamo in scene alternanti; nella seconda parte le donne fanno squadra, creando – simbolicamente – le condizioni per quella possibilità di rapporto costruttivo che permette di ottenere una riconciliazione. Questa viene illustrata, sempre simbolicamente, nella scena dove le due donne ballano insieme in un night club.

Constatando che, nel 1991, la Guerra fredda è finita e anche la prima Repubblica giunge alla sua conclusione, il personaggio della Marsillach – con il suo viso «troppo giovane» – forse simbolizza un nuovo inizio, ovvero l'innocenza e l'ingenuità di un paese che vuole lasciarsi dietro le spalle la difficile memoria del terrorismo. Lina Sastri, dall'altro lato, rappresenta proprio quella memoria, non soltanto per via della sua famosa interpretazione in *Segreti segreti*, ma anche tramite il suo rappresentare la generazione degli anni Settanta stessa, l'epoca in cui la sua carriera ebbe inizio.[23]

22 Inoltre, l'ipotesi di provocare un'aspettativa e dunque di scegliere Lina Sastri per questo ruolo potrebbe spiegare la scelta di due donne nel ruolo principale: se la sua controparte nel telefilm fosse stato un uomo, ciò avrebbe cambiato il tipo di rapporto tra terrorista e poliziotto (interpretato in senso romantico, ad esempio), e con questo anche il senso che Corbucci, secondo la nostra ipotesi, ha voluto dare al telefilm. Sulla presenza di donne terroriste in produzioni cinematografiche sugli anni Settanta si veda Glynn 2012.

23 Uno dei primi film della Sastri fu *Ecce bombo*, il famoso ritratto di Nanni Moretti della generazione post-Sessantotto.

8 Conclusione

Segreti segreti e alcuni altri film e prodotti televisivi degli anni Ottanta – vanno dunque letti a quel livello plurimediale in cui una rete di altre rappresentazioni mediali «dotano i film del loro significato memorialistico» (Erll 2008, p. 396). Qui abbiamo analizzato i rapporti plurimediali tra la miniserie *Donne armate* di Sergio Corbucci e queste altre rappresentazioni e fattori «contestuali» (Staiger 2000, p. 1), per comprendere il suo contributo ad un percorso di riconciliazione e di transizione in una società dove gli ex terroristi possano ritrovare una posizione sociale. Abbiamo esposto il significato memorialistico della miniserie, una produzione particolare e forse anche inquietante, per vari motivi. In termini di convenzioni di genere, la composizione femminile della coppia – in contrasto con le convenzioni dei poliziotteschi, dove le coppie sono prevalentemente maschili o di entrambi i generi – è curiosa. O'Leary per questo considera la fiction un «female buddy movie», sul modello di *Thelma and Louise* di Ridley Scott, sempre del 1991 (2011, pp. 182-183). In modo simile, l'aspettativa che l'agente di polizia Angela risolva il caso non viene soddisfatta: è la sua controparte criminale che scopre la vera identità di La Valle e addirittura le deve salvare la vita. A livello emozionale, infine, la fiction gioca nuovamente con le convenzioni: la storia romantica che si è sviluppata tra Angela e Marco La Valle viene mozzata quando raggiunge l'apice, con La Valle che bacia Angela prima di minacciarla con la morte.

In termini di trauma, la presenza di una donna armata che non sia un agente di polizia e quindi non è 'legittimata' a portare un'arma, rinforza il senso di trauma provocato dalla memoria del terrorismo, diventando dunque una 'doppia ferita'. La miniserie è, però, particolare soprattutto per il casting di Lina Sastri nel ruolo di terrorista che, alla fine, si scopre 'buona', contrariamente al personaggio di *Segreti Segreti*, la cui conversione è forzata, provocata dall'arresto (e dunque non una sua scelta) e dalla paura. Questo è molto diverso dal casting di Luca Zingaretti in *Perlasca*, che è una continuazione del personaggio di Montalbano, così come – successivamente – l'eroe di *Cefalonia* (2005) e di *Paolo Borsellino – I 57 giorni* (2012). Per quanto riguarda la memoria e la ricezione da parte dello spettatore, la scelta di affidare il ruolo a Lina Sastri in *Donne armate* è dunque significativo per l'enfasi che il doppio casting riesce a mettere sul cambiamento completo del suo carattere nel corso della miniserie, al contrario di Laura in *Segreti Segreti*: nel film di Bertolucci, essa viene sconfitta dalla legge, prima di diventare una pentita; in *Donne armate*, invece, le viene concesso una riammissione simbolica nella società quando sceglie di sacrificarsi per la vita di una giovane poliziotta (O'Leary 2011, p. 17). C'è dunque un filo rosso che corre da *Segreti Segreti* a *Donne armate* e che predispone gli spettatori dei primi anni Novanta, in attesa di vedere un altro ritratto di una terrorista senza pietà. Invece, Nadia dà prova di un carattere fondamentalmente 'buono' e riesce così a diventare la vera eroina (o anti-eroina) della miniserie, oltre ad una sostenitrice simbolica di un approccio più riconciliatorio alla memoria del terrorismo. E forse, nell'ultima scena, si libera anche di quel senso di colpa del terrorismo quando le due donne – mentre Nadia viene riportata verso il carcere – si guardano a lungo, e questa colpa viene trasmessa ad Angela che abbassa gli occhi, quasi si vergognasse. Per aver restituito Nadia alla legge, ha fatto il suo dovere, rispondendo alla necessità di sanare la società dal male; ma allo stesso tempo ha tradito l'amicizia di chi le ha salvato la vita, di chi ha dato prova di una vera riabilitazione morale, non a parole – come la protagonista di *Segreti Segreti* – ma a fatti.

Bibliografia

Agostini, Piero (1980). *Mara Cagol: Una donna nelle prime Brigate Rosse*. Venezia; Marsilio; Trento: TEMI.

Alexander, Jeffrey (2004). «Toward a theory of cultural trauma». In: Alexander, Jeffrey et al. (eds.), *Cultural trauma and collective identity*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, pp. 1-30.

Anon. (s.d.). «What is transitional justice?». *ICTJ*. Disponibile all'indirizzo `http://ictj.org/about/transitional-justice` (2012-10-04).

Blaney, Aileen (2010), «Facing the tuth, pain and reconciliation». In: Bell, Erin; Gray, Ann (eds.), *Televising history: Mediating the past in post-war Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 152-164.

Brunetta, Gian Piero (2005). *Dizionario dei registi del cinema mondiale, vol. A-F*. Torino: Einaudi, pp. 170-171.

Brunetta, Gian Piero (2007) *Il cinema italiano contemporaneo*. Roma; Bari: Laterza.

Bull, Anna Cento (2007). *Italian Neofascism: The strategy of tension and the politics of nonreconciliation*. New York: Berghahn.

Buonanno, Milly (1983). *Cultura di massa e identità femminile: L'immagine della donna in televisione*. Torino: ERI.

Buonanno, Milly (1992). *Sceneggiare la cronaca: La fiction italiana: L'Italia nella fiction: Anno terzo*. Roma: Rai.

Buonanno, Milly (2012). *La fiction italiana*. Roma; Bari: Laterza.

Caruth, Cathy (1995). «Introduction». In: Caruth, Cathy (ed.), *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, pp. 3-12.

Cecchini, Leonardo (2012). «Ethics of conviction vs ethics of responsibility in cinematic representations of Italian left-wing terrorism of the 1970s». In: Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo; O'Leary, Alan (eds.), *Terrorism, Italian style: Representations of political violence in contemporary Italian cinema*. London: IGRS books, pp. 195-213.

Cigognetti, Luisa; Servetti, Lorenza; Sorlin, Pierre (a cura di) (2011). *Tanti passati per un futuro comune? La storia in televisione nei paesi dell'Unione Europea*. Venezia: Marsilio.

D'Agnelli, Antonello R. (2005). «Il terrorismo e le stragi: I testi sull'Italia repubblicana». In: D'Agnelli, Antonello R.; Ferri, Katia (a cura di), *Il terrorismo e le stragi*. Firenze: C.D.E.V., pp. 199-218.

De Cataldo Neuburger, Luisa; Valentini, Tiziana (1992). *Il filo di Arianna: Donne, eversione armata e pentitismo*. Verona: CEDAM.

Erll, Astrid (2008). «Literature, film, and the mediality of cultural memory». In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 389-398.

Faré, Ida; Spirito, Franca (1979). *Mara e le altre: Le donne e la lotta armata*. Milano: Feltrinelli.

Ferrero-Regis, Tiziana (2002). «Cinema on cinema: Self-reflexive memories in recent Italian history films» [online]. *Transformations*, 3. Disponibile all'indirizzo `http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_03/pdf/ferrero-regis.pdf` (2012-09-25).

Foot, John (2009). *Fratture d'Italia*. Milano: Rizzoli.

Garde-Hansen, Joanne (2011). *Media and memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ghislotti, Stefano (2005). «Do you remember Sammy Jankins? Film narration and spectator's memory» [online]. *Journal of Moving Image Studies*, 4. Disponibile all'indirizzo `http://www.avila.edu/journal/ste.pdf` (2012-10-10).

Glynn, Ruth (2006). «Trauma on the line: Terrorism and testimony in the *anni di piombo*». In: Jansen, Monica; Jordão, Paola (eds.), *The value of literature in and after the Seventies: The case of Italy and Portugal*. Utrecht: Igitur Publishing, pp. 317-335. Disponibile all'indirizzo `http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000009/english.html` (2012-09-25).

Glynn, Ruth (2008). «Writing the terrorist self: Alterity, autobiography and Italy's female perpetrators». *Cardiff crime narratives in context network*. Cardiff: University of Cardiff, ref no. X. Disponibile all'indirizzo `http://www.cf.ac.uk/chri/research/cnic/papers/R%20Glynn%20CNIC%20Paper-1.pdf` (2012-10-06).

Glynn, Ruth (2009a). «The double wound: Towards a gendering of trauma and terrorism». In: Barrotta, Pierluigi; Lepschy, Laura (eds.), *Freud and Italian culture*. Bern: Peter Lang, pp. 107-126.

Glynn, Ruth (2009b). «Through the lens of trauma: The figure of the female terrorist in *Il prigioniero* and *Buongiorno, notte*». In: Antonello, Pierpaolo; O'Leary, Alan (eds.), *Imagining terrorism: The rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*. London: Legenda, pp. 63-76.

Glynn, Ruth (2012). «Terrorism, a female malady». In: Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo; O'Leary, Alan (eds.), *Terrorism, Italian style: Representations of political violence in contemporary Italian cinema*. London: IGRS books, pp. 117-132.

Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo; O'Leary, Alan (2012). «Introduction: Terrorism, Italian style». In: Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo; O'Leary, Alan (eds.), *Terrorism, Italian style: Representations of political violence in contemporary Italian cinema*. London: IGRS books, pp. 13-25.

Gubbiotti, Clodina (2006). «Nanni Balestrini's *Gli invisibili*: Fictional Spaces for an Epic Monument to the Seventies». In: Jansen, Monica; Jordão, Paola (eds.), *The value of literature in and after the Seventies: The case of Italy and Portugal*. Utrecht: Igitur Publishing, pp. 286-302. Disponibile all'indirizzo `http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000042/english.html` (2012-10-04).

Hajek, Andrea (2010). «Teaching the history of terrorism in Italy: The political strategies of memory obstruction». *Behavioral Sciences of Terrorism and Political Aggression*, 2 (3), pp. 198-216.

Hajek, Andrea (2012). «*Francesco è vivo e lotta insieme a noi!* Rebuilding local identities in the aftermath of the 1977 student protests in Bologna». *Modern Italy*, 17 (3), pp. 289-304.

Hipkins, Danielle (2007). «Were sisters doing it for themselves? Prostitutes, brothels and discredited masculinity in postwar Italian cinema». In: Hipkins, Danielle; Plain, Gill (eds.), *War-torn tales: Literature, film and gender in the aftermath of World War II*. Bern: Peter Lang, pp. 81-103.

Lettieri, Carmela (2008), «L'Italie et ses Années de plomb: Usages sociaux et significations politiques d'une dénomination temporelle». *Mots: Les langages du politique*, 87, pp. 43-55.

Lombardi, Giancarlo (2000). «Unforgiven: Revisiting political terrorism in *La Seconda Volta*». *Italica*, 77 (2), pp. 199-213.

Lombardi, Giancarlo (2009). «Screening terror: Political terrorism in Italian cinema». In: Antonello, Pierpaolo; O'Leary, Alan (eds.), *Imagining terrorism: The rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*. London: Legenda, pp. 88-100.

Lombardi, Giancarlo (2012). «Primetime terror: Representations of the Armed Struggle in TV drama». In: Glynn, Ruth; Lombardi, Giancarlo; O'Leary, Alan (eds.), *Terrorism, Italian style: Representations of political violence in contemporary Italian cinema*. London: Igrs books, pp. 63-79.

Mulvey, Laura (2009). *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Murri, Serafino (2003). *Enciclopedia del Cinema*, vol. 2. Catanzaro: SIAE, pp. 149-150.

Neroni, Hilary (2005). *The violent woman: Femininity, narrative, and violence in contemporary American cinema*. New York: State University of New York Press.

O'Leary, Alan (2011). *Tragedia all'italiana*: *Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970-2010*. Bern: Peter Lang.

Perra, Emiliano (2010). «Legitimizing fascism through the Holocaust? The reception of the miniseries *Perlasca: Un eroe italiano* in Italy». *Memory Studies*, 3 (2), pp. 95-109.

Pezzini, Isabella (2009). «Television and terrorism in Italy: Sergio Zavoli's *La notte della Repubblica*». In: Antonello, Pierpaolo; O'Leary, Alan (eds.), *Imagining terrorism: The rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*. London: Legenda, pp. 77-87.

Pötzsch, Holger (2012). «Renegotiating difficult pasts: Two documentary dramas on Bloody Sunday, Derry 1972». *Memory Studies*, 5 (2), pp. 206-222.

Serafini, Tiziana (2007). *Dagli anni di piombo agli anni di carta: rappresentazioni sociali e autobiografiche dei brigatisti rossi* [tesi di dottorato]. Coventry: University of Warwick.

Smith, Murray (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Staiger, Janet (2000). *Perverse spectators: The practices of film reception*. New York; London: New York University Press.

Staub, Ervin (2006). «Reconciliation after genocide, mass killing, or intractable conflict: Understanding the roots of violence, psychological recovery, and steps toward a general theory». *Political Psychology*, 27 (6), pp. 867-894.

Sturken, Marita (1997). *Tangled memories: The Vietnam war, The AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Berkeley: University of California Press.

Urban, Maria Bonaria (2007). «Da *Il prigioniero* a *Buongiorno, notte*: un approccio interpretativo dal 'caso Moro' al 'caso Bellocchio'». *Incontri: rivista europea di studi italiani*, 22 (1), pp. 35-46.

Uva, Christian (2007). *Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Zavoli, Sergio (1995). *La notte della Repubblica*. Milano: Mondadori.

Materiale audiovisivo

Buongiorno, notte [film] (2003). Diretto da Marco Bellocchio. Italia: Filmalbatros.

Diavolo in corpo [film] (1986). Diretto da Marco Bellocchio. Italia; Francia: Film Sextile.

Donne armate [miniserie tv] (1991). Diretto da Sergio Corbucci. Italia: Italian International Film.

La notte della Repubblica [documentario] (1989-1990). Diretto da Sergio Zavoli. Italia: Rai Due.

La seconda volta [film] (1995). Diretto da Mimmo Calopresti. Italia; Francia: Banfilm.

Nucleo zero [miniserie tv] (1984). Diretto da Carlo Lizzani. Italia: Diamante Films.

Perlasca: Un eroe italiano [miniserie tv] (2002). Diretto da Alberto Negrin. Italia; Francia; Svezia; Ungheria: Produzione Rai Fiction, France 2, Sveriges Television, Palomar Endemol, Focus Film Kft.

Segreti Segreti [film] (1984). Diretto da Giuseppe Bertolucci. Italia: A.M.A. Film.

Trent'anni della nostra storia: Verso i nostri giorni: 1977 [programma televisivo] (1991). Italia: Rai Uno.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Romanzo criminale
Dal romanzo alla serie tv

Ronald de Rooy (Universiteit van Amsterdam, Nederland)

Abstract Giancarlo De Cataldo's novel *Romanzo criminale* (2002) has been adapted into a movie (dir. Michele Placido 2005) and also into a successful television series (dir. Stefano Sollima, two seasons, 22 episodes, 2008-2010). This chapter compares the three variants of this biography of the Banda della Magliana, a criminal organization which was active in Rome from the late 1970s until the early 1990s. The analysis focuses on narrative and ideological differences, especially in episodes in which the Magliana gang comes into contact with Italy's violent 'years of lead'. While the novel prefers a mix of 'epic' and detective modes to relate these events, the movie's main narrative focus shifts towards the lives and personalities of various gang members and their environment. In the popular television series, there is an even stronger focus on the criminals' private and family lives, their love stories and intimate feelings. Thus, their obscure connections with some of Italy's mysteries and secrets are pushed even more into the background.

Sommario 1. Introduzione. – 2. Un romanzo criminale tra 'epico', giallo e 'neo-storico'. – 3. Un film criminale con accenti poetici e sentimentali. – 4. L'approdo alla serialità televisiva: violenza, glamour, amori e sentimenti

Keywords Romanzo criminale. Banda della Magliana. Intermedialità. Anni di piombo.

1 Introduzione

Romanzo criminale (2002) di Giancarlo De Cataldo è il racconto biografico della storica Banda della Magliana, dalla sua nascita alla fioritura, al massimo potere fino alla disgregazione e alla morte. Il successo intertestuale e intermediale di questo romanzo è stato piuttosto spettacolare per un'opera letteraria contemporanea. Mentre la traduzione del romanzo di successo in film è ormai una formula consueta, è più raro – un altro esempio recentissimo è *Gomorra* – che dallo stesso testo si traggano sia un film che una serie televisiva: nel 2005 Michele Placido tradusse il romanzo di De Cataldo in un ottimo film, seguito poi negli anni 2008-2010 da una popolare fiction televisiva – due serie con un totale di ben 22 puntate – prodotta per Sky Cinema e diretta da Stefano Sollima.

Le tre versioni delle gesta della banda presentano notevoli differenze nella struttura e nei modi narrativi e di conseguenza anche nell'impostazione ideologica. Nel seguito mi soffermerò su alcune di queste differenze tra romanzo, film e fiction, esaminando in particolare i modi usati per narrare le vicende della banda e i punti d'incontro tra la storia della banda e quella del Paese. Da prospettive diverse il romanzo di De Cataldo racconta i rapporti tra la banda romana e le forze oscure dietro vari degli episodi più violenti degli anni di piombo. Nella versione filmica di Placido si dà già meno peso narrativo a questi inquietanti rapporti tra banda e storia nazionale mentre è messa in risalto la rappresentazione della vita e dell'ambiente dei membri della banda. La serie televisiva, nonostante la sua maggiore estensione narrativa, relega la storia nazionale con i suoi misteri e segreti decisamente sullo sfondo preferendo una narrazione più personale e sentimentale: l'approdo al medium televisivo di una materia narrativa storica ed ideologica porta anche nel caso di *Romanzo criminale* ad un rafforzamento della dimensione umana ed estetica e ad una mitigazione degli aspetti storici ed ideologici.

2 Un romanzo criminale tra 'epico', giallo e 'neo-storico'

Le tre parti del romanzo di De Cataldo hanno un impianto simmetrico e solidamente cronologico. La prima parte segue le vicende dalla 'genesi' della banda nel 1977-1978 fino alla morte del capo storico, Libanese, nel 1980. La seconda parte descrive essenzialmente la lenta disintegrazione della banda negli anni 1980-1983, dai propositi ancora unitari per vendicarsi del Libanese fino

DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-10 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

ad una serie di tradimenti e l'arresto del Sorcio, un assaggiatore disprezzato ormai determinato a collaborare con la giustizia. La terza parte, che con notevoli salti cronologici racconta gli eventi dal 1984 al 1990, inizia con la carcerazione di molti membri della banda, dove assistono alla vittoria sanremese del ragazzo romano Ramazzotti che fa sognare un mondo diverso. Rimasto libero, Dandi insegue segrete piste politiche e massoniche finché l'arresto di uno dei protettori statali della banda costerà la libertà pure a lui. La fine del romanzo segna la sconfitta della giustizia, lo Stato e i suoi rappresentanti, ma anche quella della banda e dei suoi leader: dopo una lunga latitanza Freddo viene arrestato nell'America del Sud e Dandi è ucciso a sangue freddo nelle strade di Roma.

Un'importante caratteristica del testo di De Cataldo è la sua epicità, che emana già da vari elementi paratestuali, come l'elenco dei personaggi in copertina e i titoli epico-biblici di molti capitoli. Tale carattere epico è rafforzato ancora da una mescolanza di fiction e storia, dal rapido e continuo cambiamento di prospettiva fra privato ('strada') e pubblico ('palazzo'), e dall'ampliamento del mondo narrato da alcuni quartieri romani all'Italia (De Rooy, Mirisola, Paci 2010, pp. 65-74). Sempre nel contesto epico Millicent Marcus ha indicato persino delle analogie con il romanzo cavalleresco, in quanto alcune delle principali caratteristiche dei paladini medievali – l'ubbidienza a rigidi codici di comportamento, la lealtà, ma anche i tradimenti e le sanguinose vendette – sarebbero facilmente riconoscibili nei malavitosi di De Cataldo (Marcus 2008, p. 395).

Nella rappresentazione dei personaggi abbondano azioni e descrizioni mentre riflessione e introspezione sono molto più scarse. L'impressione globale è quella di una prospettiva esterna, 'epica' appunto, che può a volte sfiorare l'onniscienza nel mondo della strada ma che si ferma decisamente davanti ai misteri del palazzo (Fried 2004, p. 196). Nel corso del poderoso romanzo veniamo a sapere poco della vita privata e dei pensieri dei membri della banda. Un controesempio significativo è la morte del Libanese: «L'ultima pensata fu per i compagni: che ne sarebbe stato, senza di lui?» (De Cataldo 2002, p. 245). L'uso limitato di introspezione ha come effetto di confondere o di limitare il coinvolgimento sentimentale del lettore o di distanziarlo dai personaggi della strada. Una tecnica in qualche modo paragonabile a quella usata da Pasolini nel suo romanzo romano *Ragazzi di vita* (1955). Anche qui è difficile decidere da che parte sta il narratore e come giudica i suoi personaggi borgatari e le loro azioni. Una notevole differenza che si coglie nel passaggio dal romanzo al film e alla fiction televisiva riguarderà proprio il carattere della prospettiva. Da 'epica' e ancora relativamente distante nel testo letterario, essa si farà più impegnata, avvicinandosi in vari modi ai membri della banda, e rendendo gli spettatori alla fine molto più coinvolti nelle loro vite private e sentimentali.

Nel romanzo 'epico' c'è ancora scarsa familiarità con i personaggi criminali e l'identificazione con loro è poco naturale. Infatti, sembra semmai più logica una lettura in chiave gialla, come lo è per tanti altri testi nati in qualche modo come risposte letterarie al famoso brano sciasciano da *Nero su nero* (1979) in cui lo scrittore siciliano afferma che non sapremo mai il chi, il come e il perché di tante stragi e tanti misteri italiani (citato in Laforgia 2004, p. 175). Leggendo *Romanzo criminale* in chiave gialla viene più spontaneo stare dalla parte della coppia di investigatori – il commissario Scialoja e il suo giudice Borgia – che non con i criminali della 'strada' e neanche con quelli del 'palazzo': è proprio contro questi, infatti, che i due giusti cercano a tutti i costi di istruire un processo. Precisamente per la presenza della modalità gialla di una battaglia del bene contro il male il romanzo getta una luce spesso molto inquietante sugli incroci tra le gesta della banda e la storia del Paese.

Com'è noto – in proposito si vedano per esempio Fried 2004; Ward 2008; De Rooy, Mirisola, Paci 2010 – De Cataldo usa molti modi diversi per inserire gli eventi storici nella sua biografia della banda romana. Ogni tanto fa riferimento a televisori che trasmettono le notizie italiane ed internazionali. Così la cronaca locale che riguarda la banda stessa, ma anche certi eventi nazionali e internazionali – la strage di Ustica (De Cataldo 2002, p. 231), la morte di John Lennon (p. 274), il funerale di Berlinguer (p. 455) – sfiorano le vite di quelli della 'strada' che al massimo degnano queste notizie di un breve commento tra indifferente, ironico o compiaciuto. Qualche volta il narratore fa paragoni storici con la situazione di un membro della banda: «La libertà? È non avere limiti. Bufalo uscì dal manicomio il giorno che i ragazzi tedeschi facevano a pezzi il Muro di Berlino» (p. 581). Oppure, per inserire commenti dalla prospettiva criminale, utilizza un personaggio autorevole e oscuro come lo 'Zio Carlo', un vecchio e importante esponente della mafia con cui la banda ha contatti frequenti. Dietro le quinte lo vediamo festeggiare omicidi e attentati, per esempio quando organizza «una cenetta intima

[…] per celebrare degnamente l'ammazzatina di 'quel grandissimo cornuto del generale Dalla Chiesa'» (p. 367). È anche di buon umore quando «a Palermo avevano appena fatto saltare in aria un altro cornuto di magistrato che s'era messo in testa di organizzare il lavoro dei Pm con metodi moderni. 'Pool', lo chiamavano, quel gruppo di teste di cazzo» (p. 414). Anche la 'Strage di Natale' del 23 dicembre 1984 è vista attraverso i suoi occhi maliziosamente divertiti: «Il treno saltò in aria. Quindici morti e trenta feriti. Il Tg interruppe la maratona delle feste. Edizioni straordinarie schiaffeggiavano la tavola imbandita. Il treno saltò in aria. Zio Carlo si versò un bicchiere di zibibbo e sorrise. – Buon Natale e auguri. E Padre, Figghiu e Spirito santo!» (p. 461).

Il primo importante avvicinamento tra la banda e lo Stato ha luogo durante i 55 giorni del sequestro Moro. Dopo che Libanese ha dovuto inculcare a Dandi l'importanza dell'evento per la banda (De Cataldo 2002, p. 61) si narra l'incontro con Mario il Sardo che come intermediario di Raffaele Cutolo fa sapere che si deve «fare qualcosa per Moro», «trovare la prigione, liberarlo, cose così…» (p. 62). A questa prima prova di collaborazione criminale in grande Libanese si dimostra opportunista e Dandi un egoista apolitico. Solo Freddo sente 'puzza di trappola' e s'oppone a qualsiasi legame politico, ma Libanese ribatte che un piccolo favore allo Stato potrebbe avere grandi conseguenze, «il gioco grosso!» (p. 66). Mentre il sequestro Moro ostacola pure il commissario nella sua caccia alla banda, nella strada il clima di tensione che attanaglia la città vede Dandi e Freddo confermati nei loro primi impulsi a– o antipolitici. Una «vera croce», infatti, la storia di Moro che «impediva loro di concentrarsi sulle cose serie». Soltanto Libanese resta di buon umore: grazie a Moro gli affari vanno bene perché i soldati piazzati nelle «zone calde» sono interessati soltanto a terroristi (p. 83). Pertanto Libanese ha una duplice motivazione per voler trovare Moro: il tornaconto, ma anche il desiderio «di metterlo in culo ai rossi» (p. 84). Dopo non molto tempo nell'ambito criminale si scopre con stupore che l'informazione sulla prigione di Moro non è gradita. Da un altro segreto colloquio con Mario il Sardo in presenza delle spie Zeta e Pigreco, emerge che lo Stato non è più interessato a sapere dove Moro potrebbe trovarsi. Quando Libanese non desiste dal cercare di vendere quest'informazione, all'improvviso la maggior parte dei gangsters della Magliana si trova incarcerata. Per narrare le tappe finali del caso Moro si parte così dalla prospettiva di «una città sospesa in un'angoscia insonorizzata» con milioni di italiani che «sognavano Aldo Moro». Poi si passa a Scialoja che durante questa crisi approda finalmente all'Antiterrorismo, dove «travestito da ex giovane» frequenta le assemblee di «ragazzini in fregola di lotta armata». Anche al ritrovamento del «corpo rattrappito» i pensieri narrati sono quelli di Scialoja che sovrappone all'immagine di Moro quella del proprio padre nella cassa: «Il vecchio che era morto invocando il figlio lontano. Il vecchio malato che non aveva avuto il tempo di baciare per l'ultima volta» (p. 106). Quando nel capitolo successivo la prospettiva torna dalla malavita (perché anche in carcere si spande la voce dell'uccisione di Moro), l'evento è liquidato con un paio di battute tra Scrocchiazeppi e Libanese, che prova un'ultima volta, ma senza convinzione, a spiegare l'impatto di questi eventi.

Essenziale per la rappresentazione romanzesca della banda nella storia del Paese è la figura del Vecchio. Introdotto piuttosto tardi nel libro, il Vecchio personifica sicuramente l'idea del complotto, la cui esistenza per De Cataldo è innegabile, nel senso che «dietro qualche grande evento storico», c'è «qualcuno che ci mette lo zampino» (Antonello, O'Leary 2009, p. 355). D'altra parte non si può negare che vi sia anche una qualche «funzione terapeutica, in senso decisamente consolatorio e deresponsabilizzante» legata al complotto (Benvenuti 2012, p. 48) e quindi alla figura del Vecchio in *Romanzo criminale*: questa funzione sembra attivarsi però soprattutto in un secondo momento, dopo che la lettura in chiave gialla si è rivelata illusoria, quando, alla fine del romanzo, l'investigatore giusto subentra al Vecchio nella speranza di poter finalmente «imprimere una direzione agli eventi» per «controllare l'ansia che produce l'immagine smarginata e angosciosa del futuro» (Benvenuti 2012, p. 44). Forse da questo punto di vista il romanzo si configura meno come un duello tra il Vecchio e il poliziotto Scialoja (Ward 2008, p. 96) ma piuttosto come un circolo vizioso in cui si alternano neutralizzazione e ripetizione dell'ansia (Benvenuti 2012, p. 44). Il romanzo di De Cataldo sembra comunque rientrare nella categoria 'neostorica', la quale per dare risposte più o meno coerenti cerca di dare una voce ai morti: «Al disorientamento dell'uomo postmoderno, nel suo piccolo […], la letteratura può dare parziale risposta tornando a creare una coerenza narrativa (Scurati, Camilleri, De Cataldo, De Michele, Wu Ming, Genna ecc.) e riappropriandosi della funzione mitopoietica in vista della creazione di comunità» (Benvenuti 2012, p. 73).

Soprattutto nella narrazione di stragi e attentati la presenza del Vecchio dietro le quinte è molto forte ed inquietante. Nella rappresentazione della strage di Bologna inizia anche il fantomatico duello tra il Vecchio e Scialoja, le due facce dello Stato. Dopo che Zeta e Pigreco, due agenti segreti del Vecchio, avevano costretto il commissario ad abbandonare Roma e la sua indagine sulla banda della Magliana, egli si trova a Modena, in «una benefica narcosi». Qui Scialoja «ingrassava e sonnecchiava» con una ragazza per cui non sente passione (De Cataldo 2002, p. 239). Da questa sonnolenza lo sveglierà la strage di Bologna, dove il mattino del 2 agosto 1980 alle 10.25 «il cuore dell'Italia aveva preso a sanguinare» (p. 240). Ma più che dalla strage stessa, Scialoja sembra turbato soprattutto dalla presenza degli stessi due agenti segreti e di un vecchio autorevole che i due accompagnano e che Scialoja non conosce ancora: «sapeva chi erano quegli uomini. Sapeva chi proteggevano a Roma. Indagano per sapere o indagano per evitare che altri sappiano? Scialoja intuí collegamenti, strade maestre, deviazioni per viottoli oscuri e malsani» (p. 241). Qualche giorno dopo il commissario decide di voler tornare a Roma per riprendere le sue indagini pericolose e proibite.

Anche in altri misteri italiani il narratore sfrutta il Vecchio come personificazione di complotti e trame oscure. Due anni dopo la strage di Bologna fallisce l'attentato milanese contro 'il Banchiere', ovviamente il vicepresidente del Banco Ambrosiano Roberto Rosone. Il killer è Nembo Kid, un membro della banda romana che però muore sul luogo dell'attentato. Cinicamente il Vecchio annota sul suo taccuino: «*28 aprile. Viviamo in un'epoca degenere. Persino la mafia non è più quella di una volta. Tuttavia, non tutto il male vien per nuocere. Un altro tassello s'aggiunge al mosaico della confusione*» (De Cataldo 2002, p. 350). Anche per la Strage di Natale vediamo le reazioni dietro le quinte del palazzo, dove il Vecchio reagisce «con grande inquietudine», perché non era stato informato nemmeno lui su questa strage. I suoi collaboratori appurano sveltamente che la «mafia e alcuni cani sciolti della camorra», per avere un po' di pace, hanno deciso di alzare il tiro cercando di depistare le forze dell'ordine verso il nuovo terrorismo. Il Vecchio intuisce, però, i veri obiettivi, «piegare lo Stato», ottenere «Protezione. Accordi. Affari. Leggi più miti» (p. 462).

3 Un film criminale con accenti poetici e sentimentali

Nel suo adattamento cinematografico del romanzo epico e neostorico Michele Placido ha condensato l'abbondante materia narrativa in una poetica sintesi con toni e accenti pasoliniani (Marcus 2008). La struttura del film è marcatamente trinitaria e simmetrica in quanto la storia della banda è scandita in base alle biografie dei suoi tre protagonisti: Libanese, il leader storico della banda, Freddo, colui che guida la fase della vendetta dopo l'omicidio del Libanese, e Dandi, che prende il posto di Freddo dopo che quasi tutti gli altri sono finiti in carcere. Quasi tutti gli altri personaggi del romanzo si dissolvono di fronte al protagonismo dei tre capi. Così le tre fasi della vita della banda sono colorate dalle personalità diverse dei tre capi che, ciascuno a modo suo, hanno tenuto le redini della banda criminale. Gli elementi pasoliniani del film – in parte aggiunti, in parte rafforzati rispetto al testo di partenza – riguardano prima di tutto la globale atmosfera nostalgica costruita su un'aggiunta importante, un decisivo ricordo d'infanzia condiviso dai tre capi: in due scene speculari che incorniciano la storia vera e propria vediamo quattro ragazzi che rubano una macchina. Uno di loro muore, due vengono arrestati e il quarto riesce a fuggire sulla spiaggia di Ostia. È un battesimo del fuoco e anche un battesimo vero, in quanto prima dell'arrivo della polizia i quattro ragazzi scelgono e spiegano i loro soprannomi (Grana, Dandi, Freddo e Libanese). Nell'interpretazione di Millicent Marcus l'inserzione e la riscrittura di questa scena 'primordiale' da prospettive diverse aggiunge un tocco di cinema di poesia pasoliniana alla prosa di De Cataldo (Marcus 2008, pp. 402-405).

Il legame intermediale con il cinema di poesia pasoliniano e con il mondo pasoliniano delle borgate significa anche un'apertura verso una visione più nostalgica e in qualche modo anche più comprensiva dei criminali raccontati da De Cataldo. Nell'importante scena iniziale, infatti, conosciamo i capi della banda come 'ragazzi di vita', nati ed imprigionati negli ambienti più poveri e criminali di Roma, tutti con i loro sogni di una vita migliore. Così scopriamo per esempio il significato che il giovane Libanese dà al suo soprannome: gli piace identificarsi con l'hascisc libanese che sta fumando perché gli permette di non vedere lo schifo che c'è dappertutto intorno a lui. Questo ricordo d'infanzia rende dunque possibile un'interpretazione deterministica ed atte-

nuante che punta alla Roma delle borgate come l'inevitabile terra di formazione di questi ragazzi.

Come risulta dal trailer internazionale, il film di Placido, indubbiamente anche per motivi pubblicitari, vuole essere posizionato nella ricca tradizione americana di film su mafia e criminalità organizzata, quasi si trattasse di un'appendice italiana della serie che va da *The Godfather* a *Scarface* e *Goodfellas* (O'Rawe 2009, p. 214). E questo genere del *gangster movie* all'americana per definizione si concentra prima di tutto sulle avventure e disavventure dei gangster, in particolare dei leader, e molto spesso da una prospettiva più o meno romantizzata (Renga 2011). Nel contesto di un più forte protagonismo dei criminali e di un'esaltazione attenuante della loro violenza, anche lo spazio dedicato agli incroci tra malavita e storia nazionale cambia spesso di tono. Le scene più memorabili al riguardo sono quelle dedicate al sequestro Moro, alla strage di Bologna e all'attentato milanese al Banchiere.

Nella sua analisi della scena che racconta l'inizio del sequestro Moro, Catherine O'Rawe (2009) ha posto in rilievo innanzitutto l'uso particolarmente espressivo della colonna sonora. Un solido *sound bridge* di *Lady Marmelade* (Patti Labelle) collega la brutale uccisione del Terribile in Piazza di Spagna, una festa scatenata in discoteca cui partecipano tutti i malavitosi, e varie immagini di repertorio dell'inizio del sequestro Moro con l'uccisione e il funerale delle cinque guardie del corpo. L'accostamento è pienamente intenzionale perché nel romanzo l'omicidio del Terribile avviene *dopo* la morte di Moro, in una viuzza della Garbatella, e la vittima è uccisa dai colpi di pistola sparati da Freddo, il Sardo e Bufalo. Nel film invece l'attentato avviene in uno dei luoghi più affollati del centro e viene eseguito con un unico, rallentato colpo di coltello. L'aumentata, ma fredda drammaticità dell'omicidio del maggiore nemico della banda dà il via ad un crescendo di gioia sfrenata, vita notturna e prostituzione. O'Rawe indica la sottile sovrapposizione contrastiva tra le cinque guardie del corpo che muoiono per aver servito lo Stato e i membri della Banda della Magliana che stanno invece festeggiando la loro vittoria sul Terribile, la conquista di Roma e, potremmo aggiungere, l'inizio di un lungo periodo in cui la banda godrà della potente protezione da parte dello stesso Stato. Come Alan O'Leary ha argomentato, le immagini di repertorio in questo caso hanno perso gran parte della loro forza e sono diventate dei meri «ricordi da schermo che evocano l'atmosfera degli anni di piombo mentre oscurano la politica, le proteste e le mobilitazioni di massa dell'epoca» (citato in O'Rawe 2009, p. 216). Lo stesso O'Leary ha definito questa versione cinematografica del romanzo di De Cataldo un film turistico perché gli eventi storici, immersi come sono in un mondo pieno di arte, moda, design ed affascinanti personaggi, possono essere visti facilmente come aspetti di un passato attraente ed esportabile (O'Leary 2011, p. 71) Come vedremo nel seguito, queste osservazioni acquisteranno ancora più validità nel contesto della fiction televisiva.

Dopo il frenetico montaggio di vita notturna e morte per terrorismo il film non dedica più tanta attenzione al sequestro Moro. Si salta al primo avvicinamento da parte dei servizi segreti. Dopo aver ammonito Libanese di regolare in futuro i conti della banda in luoghi un po' meno pubblici, l'agente segreto gli chiede aiuto nella ricerca della prigione di Moro in cambio di protezione e facilitazione. Degli sforzi della banda si vede soltanto la breve telefonata di Freddo all'ufficio del Vecchio con il messaggio che hanno trovato 'il mobile', ma il Vecchio ordina di fermare tutto. Subito dopo, mentre già scorrono le note immagini di repertorio, sentiamo la telefonata delle BR a Francesco Tritto per comunicare alla famiglia che il corpo di Moro si trova a Via Caetani.

Il 2 agosto 1980 Freddo arriva su un treno nella stazione di Bologna, pochi minuti prima dell'esplosione della bomba: la sua presenza sul luogo della strage costituisce una vera e propria «riscrittura» (Uva 2007, p. 90) della storia. Il regista riesce in questo modo ad aumentare fino all'insopportabile la tensione della scena 'storica', anche perché vengono inquadrate le lancette dell'orologio della stazione che segnano le 10.23 quando il treno di Freddo entra nella stazione. E con il protagonista anche noi spettatori entriamo nel luogo della strage sapendo che la bomba sta per esplodere e rivivendo così da un punto di vista 'interno' questo momento drammatico della storia italiana. Vedendo le immense sofferenze subito dopo l'esplosione nemmeno il freddo gangster può rimanere indifferente. Al volante, mentre sta tornando a Roma, lo vediamo insolitamente pensieroso e triste con la mente ancora a Bologna. Tramite un'alternanza di immagini manipolate con sovrapposizioni ed immagini di repertorio siamo indotti a pensare che quella mattina anche lui ha assistito le vittime della strage. A casa Freddo e Roberta seguono le ultime notizie in televisione. Con lei in lacrime e lui ancora totalmente sconvolto, nella giovane coppia nasce persino il progetto di andarsene dall'Italia e fuggire in Francia o Inghilterra. Così, in molti

momenti di questa versione filmica della strage di Bologna prevale una prospettiva sentimentale ed emotiva.

Al terzo incrocio tra malavita e storia nazionale è data nel film invece una patina leggermente glamourizzante. Dopo la strage di Bologna Nero (Riccardo Scamarcio) aveva liquidato l'ignoto responsabile. Nel 1982 Nero è ucciso nel fallito attentato milanese contro Roberto Rosone (nel romanzo a morire fu invece Nembo Kid, personaggio chiaramente ispirato a Danilo Abbruciati, uno dei capi storici della Banda della Magliana). Mentre Nero sta per fuggire dopo aver sparato velocemente al banchiere, una guardia giurata esplode un colpo che lancia il gangster dentro una vetrina dove muore lentamente accanto ad un manichino, una giustapposizione che suggerisce strane somiglianze. L'aria *Nessun dorma* eseguita da Luciano Pavarotti collega e mescola l'immagine raccapricciante del cadavere di Nero e il suo manichino sosia con eventi storici più o meno contemporanei come l'attentato a Giovanni Paolo II e la vittoria d'Italia nella coppa del mondo con un esultante presidente Pertini.

4 L'approdo alla serialità televisiva: violenza, glamour, amori e sentimenti

Romanzo Criminale – La Serie costituisce una chiara rottura con la serialità televisiva italiana stereotipata, composta da generi molto diversi come agiografie, commedie e melodrammi medici (Boni 2013, p. 96). Rispetto agli omonimi romanzo e film le novità principali introdotte dalla fiction televisiva sono la maggiore estensione e ramificazione narrativa, il carattere più sentimentale di vari filoni narrativi, e una mescolanza di sentimentalità e violenza 'sporca', più o meno glamourizzata. Un altro cambiamento importante riguarda il tempo narrativo. Rispetto al ritmo veloce e martellante del film, dove nonostante la novità del periodico flashback alla scena primordiale dei criminali da ragazzi si ha la sensazione di una fatale e lineare corsa verso la morte, la fiction si muove in una dimensione cronologica diversa, più lenta e più tipica della serialità televisiva. Qui, infatti, il tempo si rallenta notevolmente, la conclusione, la morte dei capi è rimandata fino alla fine della serie – una caratteristica del resto tipica del genere (Buonanno 2008, pp. 131-132). Così il tempo tende non di rado ad un eterno presente, con vari risvolti ciclici e mitici.

La durata totale della fiction è più di venti ore, dunque più di otto volte quella del film. La prima serie contiene dodici puntate e solo nelle ultime scene della dodicesima puntata Libanese è ucciso a sangue freddo da due ignoti. La seconda serie, contenente dieci puntate, parte dai tentativi di vendicare l'omicidio di Libanese e si conclude con l'uccisione di Dandi davanti a un negozio d'antiquariato nel centro di Roma e quella di Freddo, appena tornato dal suo esilio (nordafricano questa volta) e pronto a collaborare con la giustizia. La maggiore estensione narrativa e il ritmo più lento della fiction permettono non solo di approfondire la vita dei tre protagonisti ma anche di introdurre e raccontare, con abbondanza di dettagli, le vite di vari personaggi secondari. Questa rappresentazione più completa e più realistica dei personaggi permette un maggiore avvicinamento e persino identificazione con la loro umanità, amicizie, difficili rapporti familiari e relazioni amorose (Boni 2013, p. 99). Diversamente dal film con il suo cast maschile già più o meno famoso nel mondo del cinema – Stefano Accorsi, Pierfrancesco Favino, Kim Rossi Stuart e soprattutto Riccardo Scamarcio – nella fiction televisiva la maggior parte degli attori era ancora praticamente sconosciuta al grande pubblico prima della loro partecipazione alla produzione di Sollima.

Oltre alla maggiore estensione narrativa nella fiction colpisce anche l'aumento del numero di episodi e filoni narrativi che hanno un carattere più personale, o addirittura emotivo e sentimentale. Attraverso tali nuovi accenti tematici la prospettiva si avvicina e si addentra nelle vite di personaggi di per sé delinquenti e spregevoli. E così, condividendo i loro momenti più umani e intimi, lo spettatore si sentirà automaticamente più vicino a loro. Nonostante le loro attività criminali, la loro umanità traspare da numerosi episodi di rapporti di fratellanza e d'amore, relazioni spesso difficili con genitori e altri parenti. In altri episodi si focalizza anche sui loro ricordi intimamente personali, sulle loro fantasie, le loro paure e ossessioni, elementi che spiegano certi aspetti della loro personalità. Nell'evocare e sottolineare il valore sentimentale di molte di queste scene, la colonna sonora, una scelta delle più inconfondibili canzoni pop degli anni Settanta ed Ottanta, gioca un ruolo essenziale.

Già determinanti nell'adattamento cinematografico, nella fiction televisiva si moltiplicano i singoli episodi e i filoni narrativi costruiti intorno a pregnanti ricordi d'infanzia, in particolare dei tre leader. Sono scene che sottolineano momenti importanti nella formazione della loro perso-

nalità e che permettono dunque di entrare più profondamente nelle loro vite. Il carcere, un'altra esperienza su cui la fiction si sofferma con dovizia di dettagli, è anche il luogo dove sembrano emergere più facilmente i ricordi degli anni d'infanzia. Tramite questa tecnica la fiction riesce persino a dare più spessore all'enigmatico Freddo: fumando sulla branda in prigione gli sorgono delle memorie involontarie sulla prima volta che, da giovanissimo, finì in carcere e sul movente del primo delitto. Così capiamo, infatti, che la distanza tra Freddo e suo padre è radicata nella dolorosa scoperta della relazione adultera del padre e del suo comportamento ipocrita e menzognero in casa. Anzi, la fiction suggerisce che nella reazione a questo tradimento paterno si trova la causa originaria della carriera criminale del Freddo, così come della sua personalità scontrosa, incredula e pessimista. La sua prima rapina, infatti, è quella perpetrata nel negozio dell'amante del padre. Sempre in prigione, con un flashback in stile vagamente felliniano, Dandi spiega al Freddo il suo comportamento utilitaristico e capitalistico nei confronti dell'amore: da ragazzo ha imparato da uno sconosciuto in compagnia di una bellissima ragazza con seno abbondante che «le donne vere costano» e che perciò anche lui doveva cominciare a mettere da parte dei soldi per poter permettersele più tardi. In sintonia con il suo protagonismo nella prima serie della fiction, un importante flashback è dedicato ai traumatici eventi che spiegano i motivi per cui Libanese ha in odio il Terribile. Il flashback illustra la spietata prepotenza del Terribile e i fratelli Gemito contro Libanese e Sara, due adolescenti innamorati, vulnerabili e disarmati. Particolarmente 'sporche' le immagini della violenza carnale contro la ragazza e le ferite inflitte alla gamba e al braccio di Libanese. Nel corso della fiction questi eventi traumatici sono riportati in maniere più o meno sottili all'attenzione dello spettatore: tramite veri e propri flashbacks, allusioni, come quando il Terribile prende Libanese per il braccio sussurrandogli «fa ancora male, eh?», o quando il Sorcio, in ospedale dopo essere massacrato di botte dalla banda del Terribile, trasmette a Libanese il messaggio che prima «s'è fatta la tua ragazza, adesso se fa la tua batteria».

La fiction riserva dunque più spazio ai ricordi personali dei leader, ai legami di amicizia e fratellanza fra i gangster e persino alle loro storie d'amore. Queste ultime presentano inoltre una gamma variatissima di modi e generi narrativi. Tenero e tragico è l'amore tra Freddo e Roberta, una storia 'vera' che contrasta fortemente con quella erotica, materialistica e spesso volgare tra Dandi e Patrizia. Una commedia all'italiana sembra invece la storia tra Scrocchiazeppi ed Angelina, con un padre spaventevole che veglia sulla figlia e Scrocchiazeppi nella parte dell'amante furtivo e maldestro. Fanno parte della commedia una gravidanza non progettata e un matrimonio riparatore ordinato dal padre. Una conclusione a prima vista felice, ma che ben presto prende una brutta piega ironico-borghese con una moglie sempre insoddisfatta e bramosa di ricchezze e un marito sempre in ansia. La vera conclusione arriverà molti anni dopo con un tragico disinganno, quando Scrocchiazeppi, appena uscito di prigione, sorprende Angelina con Fierolocchio, il suo migliore amico. Sorprendenti infine gli amori devianti, come gli incontri segreti di Aldo Buffoni con delle prostitute transessuali o la storia apparentemente bella e nostalgica tra Libanese e Sara, la ragazza violentata dai fratelli Gemito, un amore appena sbocciato che si trasforma però subito e del tutto inaspettatamente in una catena di tradimento, sanguinosa vendetta e suicidio.

In aggiunta al filone dei ricordi personali e delle storie d'amore nella fiction si nota anche una moltiplicazione e un'intensificazione degli episodi familiari: si approfondisce il ruolo, già discreto nel romanzo e nel film, del padre e del fratello di Freddo, ma nella fiction colpisce soprattutto la focalizzazione sulla madre di Libanese. Fin dall'inizio la figura tragica di 'Sora Marì' occupa un posto di grande rilievo. In una delle prime scene la conosciamo già come la tipica madre preoccupata, ma bonariamente trascurata dal figlio che senza preavvisarla ha preso appuntamenti con i suoi amici all'ora di cena. Nel corso della prima serie si approfondiscono il suo ruolo e profilo psicologico, ad esempio quando si oppone apertamente alla vita criminale del figlio, rifiutando una costosa pelliccia, evidentemente comprata con soldi sporchi, dandogli uno schiaffo e mandandolo via di casa quando parla del padre come di un fallito. Il suo ruolo cresce ancora quando, dopo la morte violenta di Libanese, rifiuta di accettare da Dandi la borsa piena di soldi e si rivendica orgogliosamente il diritto di organizzare per suo figlio un funerale semplice ma dignitoso.

Benché invisibile, la madre è presente anche nell'ultima puntata della prima serie, indubbiamente ad intensificare la drammaticità dell'uccisione di Libanese. Il figlio di 'Sora Marì', ubriaco fradicio e preso dalla disperazione perché si sente abbandonato e tradito da tutti, è corso da sua madre per riconciliarsi almeno con lei e per

farla partecipare nella sua vittoria come 're di Roma'. Mentre la pioggia continua a cadere, in una solitudine che adesso può dirsi totale, egli suona il campanello, prega, urla invano alla sua porta. Quando ritorna alla sua macchina, segue l'improvvisa esecuzione per mano di due ignoti. Questo finale altamente drammatico della prima serie lascia il pubblico in una sospensione insopportabile, anche a giudicare dalle numerose reazioni in rete (Boni 2013, pp. 17, 19, 97). A conferma della sua importanza come forza motrice della banda, nella fiction Libanese continua ad influenzare il corso degli eventi anche dopo la sua morte violenta: dal suo funerale al ricordo di lui che sopravvive nella banda, fino alle sue apparizioni come revenant che tormentano soprattutto il suo successore Dandi.

Nel viaggio transmediale di *Romanzo criminale* la fiction televisiva è l'unico genere in cui è riservato anche molto spazio per eventi tipicamente familiari come funerali e matrimoni. Non raccontati prima sono ad esempio i matrimoni di Scrocchiazeppi e di Dandi. Il matrimonio riparatore di Scrocchiazeppi è una festa popolare e volgare con accenti musicali strettamente romani (Franco Califano); la banda è ancora forte e unita e la festa è usata come alibi per Libanese, mentre Freddo con tre compagni si assentano per uccidere il Terribile. Nella fase del declino della banda, il matrimonio chic di Dandi con Patrizia sottolinea invece proprio la disgregazione della banda e la snobistica distanza di Dandi dai suoi vecchi amici. Inoltre, l'unione di Dandi e Patrizia segna la vittoria erotica di Dandi su Scialoja, che sta fuori, solo nella sua macchina, impotente a intervenire nonché a fermare quello che sta succedendo.

Anche completamente assente dal romanzo e dal film, il funerale di Libanese diventa un episodio a se stante. La preparazione del funerale di suo figlio costituisce per la madre una seconda occasione in cui impone la sua autorità, in chiaro contrasto con la banda. Così come prima aveva rifiutato perentoriamente la pelliccia che suo figlio voleva regalarle, adesso rifiuta la borsa piena di soldi e il maestoso funerale, 'da re', che la banda vorrebbe organizzare. Il ribelle Bufalo non può accettare però l'umiliazione di un funerale povero e in maniera rocambolesca porta via dalla camera mortuaria la cassa con il corpo del suo amico. Intorno ad essa l'intera banda fa una veglia con pasta e birra. In questo modo rafforzano momentaneamente la loro amicizia e onorano Libanese come fondatore e modello del gruppo. Il giorno dopo c'è il funerale ufficiale, sobrio secondo la volontà della madre. Anche questo funerale occupa un'intera scena dove sono riuniti tutti i personaggi più importanti: la madre, i membri della banda, e Patrizia come compagna ormai fissa di Dandi. Anche qui è presente, a breve distanza, il commissario Scialoja, che, precisamente come durante il matrimonio di Dandi, osserva la cerimonia e la 'sua' banda, lanciando però anche degli sguardi gelosi in direzione di Patrizia, al che la donna prende la mano di Dandi e insieme sostengono poi gli occhi indagatori di Scialoja. La fine del funerale segna anche l'inizio della divisione della banda: Nembo Kid chiede a Dandi di venire, «da solo» (perché Freddo aveva già rifiutato il lavoro in questione), a una riunione con Zio Carlo, mentre altrove nel cimitero Freddo riceve dai due agenti del Vecchio l'informazione che i fratelli Gemito hanno ucciso Libanese.

Come succede nel corso di tutta la fiction, alla colonna sonora è assegnato un essenziale valore sentimentale e semantico. In questa parte la canzone sentimentale *I won't let you down* dei Ph.D. (1981) forma un nostalgico ponte musicale tra la veglia privata tra amici e il sobrio funerale ufficiale voluto dalla madre. La canzone unisce le due scene e ricrea l'atmosfera del tempo del racconto, facilitando intanto l'identificazione con i protagonisti della scena, ma esprime ed interpreta anche i loro sentimenti. L'idea di «non essersi comportati bene» e la promessa di «non deludere più» – espresse nel testo della canzone – riguardano la vendetta progettata dalla banda, ma potrebbero essere anche un messaggio postumo di Libanese a sua madre.

Libanese continua a vivere anche in altri modi: si continua a parlare di lui, ma varie volte il patriarca della banda riappare anche letteralmente a Dandi sotto forma di fantasma. Spesso tali apparizioni sono come incubi spaventosi, per esempio quando Libanese compare all'improvviso nello specchio o quando, durante un incubo vero e proprio, sul cimitero vicino alla propria tomba egli mostra a Dandi anche la sua tomba. La presenza ammonitrice del fantasma è legata al turbamento causato dal graduale allontanamento di Dandi dal modello del primo leader.

Come si è visto, la focalizzazione nella fiction si sofferma spesso sulle vite private accentuando logicamente lati intimi e sentimentali che aumentano la possibilità di identificazione da parte dello spettatore. Affiancata a questo sguardo che penetra nelle vite personali c'è la tendenza alla semplificazione della componente storica, che del resto si rivela tipica di tante produzioni televisive che raccontano la Storia:

> Il fatto è che il dramma televisivo, e in generale la televisione, militano per così dire nel campo della storiografia e della memoria popolare; in quanto tali, sono meno interessati all'accuratezza che alla semplificazione, meno impegnati a perseguire l'obiettivo di una conoscenza analitica, che a creare le condizioni di un coinvolgimento emozionale. (Buonanno 2012, p. 262)

Così, nella serie televisiva tratta da *Romanzo criminale* gli importanti incroci della Banda della Magliana con eventi di portata nazionale ricevono relativamente meno attenzione e nella maggior parte dei casi sono raccontati da prospettive intime per cui è destinato a crescere soprattutto il coinvolgimento emozionale dello spettatore: siamo un po' presenti anche noi, accanto ai 'nostri' protagonisti, mentre l'impatto dei fatti storici si fa meno forte, anche perché la formula del dramma televisivo fa sì che siamo più interessati a come andrà avanti la vita dei 'nostri' personaggi. Nella fiction la storia viene spesso usata in funzione della rappresentazione delle vite dei protagonisti criminali o del commissario Scialoja.

Interessante a questo proposito è la rappresentazione delle manifestazioni studentesche e comuniste con cui si apre la prima serie e che funge come un chiarissimo segnale che la fiction è ambientata negli anni della contestazione. Però, anche se si tratta di un'importante ambientazione storica che manca nel romanzo e nel film, vediamo i violenti scontri tra polizia e manifestanti soprattutto attraverso gli occhi di uno dei protagonisti, il commissario Scialoja. Lo sfondo storico serve soprattutto alla caratterizzazione di questo protagonista: poliziotto e servitore dello stato, e tuttavia intento a proteggere una comunista militante, sua sorella Sandra. Anche se rimane vero che le prime scene 'storiche' hanno sicuramente lo scopo di evocare l'ambiente storico della contestazione, questa funzione è secondaria rispetto alla caratterizzazione del commissario Scialoja, in quanto fratello preoccupatissimo e poliziotto atipico.

Ciò diventa ancora più evidente dal confronto con il romanzo, dove troviamo solo pochi accenni descrittivi nella presentazione di Scialoja, uno «politicamente sospetto» che aveva avuto una storia con Sandra, «una dell'Autonomia» (De Cataldo 2002, p. 49). Nella fiction Sandra è la sorella di Scialoja e lui stesso è molto più esplicitamente visto come *outcast* nel suo ambiente di lavoro: uno con presunte tendenze comuniste, che viene osteggiato apertamente dai suoi colleghi perché mette in dubbio il loro operato durante le manifestazioni. Un collega in particolare lo punzecchia continuamente chiamandolo comunista. Inoltre, la fiction dedica più ampio spazio alla vita privata del poliziotto, approfondendo il suo rapporto ambiguo con Patrizia e introducendo una prospettiva leggermente voyeuristica: molte volte osserviamo infatti la coppia Patrizia e Dandi attraverso gli occhi gelosi di Scialoja, che se ne sta in disparte, nascosto nella sua macchina. Tutto sommato, lo Scialoja della fiction è dipinto soprattutto come amante frustrato, solitario ed infelice.

Il sequestro Moro è un altro bell'esempio di come la fiction relega in secondo piano la storia a favore della caratterizzazione dei suoi protagonisti. L'inizio del rapimento coincide totalmente con il dramma familiare di Libanese. Particolarmente interessante è la scena sulla spiaggia di Ostia dove Libanese ha lasciato la Porsche con la portiera aperta, mentre lui stesso è seduto sulla sabbia vicino al mare, ubriaco, in lacrime e con addosso la pelliccia, il regalo che sua madre ha rifiutato. Nonostante tutti i soldi e i successi, è sconvolto e scoraggiato perché sua madre l'ha mandato via. Piangendo forte non sente il giornale radio sul sequestro di Aldo Moro e la morte dei cinque agenti della scorta. Le tappe successive del sequestro focalizzano le reazioni da parte dei membri della banda. Dopo aver fatto un accordo con la Camorra e lo Stato per trovare il covo dei terroristi, soprattutto Libanese si dimostra sempre più attivamente coinvolto nel caso. Leggendo le ultime notizie su *La Repubblica* il leader spiega ai suoi uomini che le BR potrebbero essere utili anche per loro. Se la banda fosse organizzata come le BR avrebbe più successo e potrebbe conquistare l'intero Paese. A tanta megalomania Freddo reagisce con sarcasmo e se ne va irritato. Scoppia una lite, ma Dandi rassicura Libanese che stanno facendo la cosa giusta e che anche Freddo cambierà parere.

Le poche altre scene dedicate al sequestro fanno vedere come anche nell'ufficio del Vecchio il destino di Moro è di importanza secondaria. Durante un telegiornale che mostra uno degli appelli di papa Paolo VI, il Vecchio spegne la televisione con un gesto indifferente e dice: «Pensiamo alle cose urgenti. A che punto è Scialoja con quelli della Magliana?». Identica la reazione alla notizia della morte di Moro: in un archivio scarsamente illuminato Zeta informa il Vecchio che la protezione ha funzionato e che Libanese è tornato a casa dove ha trovato il nastro incriminante per il sequestro del barone Rosellini. Nel frattempo il Vecchio ha preso in mano il nono ed ultimo comunicato delle BR e commenta con

fredda indifferenza «Adesso possiamo concentrarci sull'ultimo atto della tragedia nazionale». Benché sempre avvolto in un'atmosfera di segretezza e cospirazione, il cambio di prospettiva nella fiction fa sì che vediamo nel Vecchio soprattutto un misterioso protettore dei protagonisti e meno un anarchico controllore dietro le quinte della Repubblica. Il cerchio del filone Moro si chiude con un altro uomo solitario ed ubriaco: non Libanese, ma Scialoja che ubriaco, triste e disilluso, ascolta in macchina l'edizione straordinaria del giornale radio sul ritrovamento del cadavere di Moro in Via Caetani. Sembra l'unico che soffre per la morte del politico.

Rispetto all'audace riscrittura che il film di Placido aveva proposto della strage di Bologna, nella fiction essa riceve un trattamento che è più fedele al romanzo, più convenzionale e meno controverso. Fin dall'inizio della puntata – l'undicesima della prima serie – il racconto è costruito su una alternanza di vicende romane e vicende romagnole. A Roma entriamo *in medias res* nella tragica storia di Angioletto, nipote del Puma, che viene ucciso quando si presenta a un appuntamento per pagare un debito. Gran parte della narrazione in questa puntata sarà infatti dedicata alle conseguenze di quest'omicidio, perché Puma è convinto che Libanese sia responsabile della morte di Angioletto perché questi, per risolvere i problemi finanziari, avrebbe voluto spacciare due etti di eroina. Le sue ultime ore, frenetiche e disperate, sono spezzettate da alcuni eventi a Modena e a Bologna che sono collegati con l'esplosione della bomba di Bologna: a Modena rivediamo Scialoja, cacciato da Roma e infastidito dall'ordinario lavoro da poliziotto e dalle chiacchiere maschiliste del collega. Nello stesso tempo egli è distratto da un giovane che gli pare di conoscere e che sale su una macchina dove c'è un'altra faccia vagamente familiare. La seconda scena mostra una strada di campagna fuori Bologna con la data fatale, 2 agosto 1980: il giovane visto un'ora prima da Scialoja uccide a sangue freddo uno che afferma di aver portato a destinazione 'il pacchetto'. Sullo sfondo la città di Bologna dove si sente il rombo dell'esplosione e si vede salire una nuvola di fumo.

È significativo che rispetto al romanzo e al film dove seguiamo i personaggi fin dentro la stazione di Bologna, la fiction televisiva si limita ad una visione meno emotiva e coinvolta della strage, mettendo letteralmente una grande distanza tra i personaggi e il luogo della strage. Inoltre, per far vedere gli effetti devastanti dell'esplosione qui si ricorre alla tecnica ormai tradizionale delle immagini di repertorio non manipolate o intercalate, ma guardate in televisione dal commissario Scialoja e un suo collega.

Un simile trattamento distante e in tono minore è riservato ad un'altra scena storica, cioè la morte di Nembo Kid nell'attentato milanese al 'banchiere'. Rispetto al film, la fiction è più fedele al romanzo (e alla storia) per quanto riguarda la scelta del personaggio (non Nero come nel film). E anche qui la fiction si limita a riportare l'evento storico in modo indiretto, tramite un telegiornale sentito da Patrizia, distratta perché coinvolta in una lite con alcune codetenute, e da Donatella che lo guarda a casa. Mentre il film in questo caso è tutto focalizzato sull'uccisione spettacolare di Nembo Kid che vola dentro una vetrina dove muore accanto ad un manichino, la fiction ci piomba nel dolore della sua amante Donatella che apprende la notizia dal telegiornale e che non si lascia consolare da Freddo. Come nella rappresentazione del sequestro Moro, anche qui prevale il livello personale, in quanto la morte di Nembo Kid segna l'inizio della storia d'amore tra Donatella e Freddo.

Nel giro di otto anni *Romanzo criminale* si è sviluppato a macchia d'olio diventando una grande macchina narrativa che si è diramata in varie direzioni e lungo percorsi transmediali. Durante questo viaggio cresce il numero di personaggi, aumenta la ramificazione delle loro vicende, cambiano le atmosfere e le modalità narrative, si allarga e si diversifica il pubblico. Ai lettori dell'opera originaria si sono via via aggiunti il pubblico del film, i telespettatori della fiction, oltreché una folla di navigatori, utenti di social network, bloggers e gamers che hanno assunto ruoli sempre più attivi (Boni 2013). In particolare nella sua veste di fiction televisiva questa storia criminale sfrutta anche al massimo le sue possibilità di narrativizzare la società. La fiction è infatti l'esperienza mediata di una società drammatizzata, cosa ormai non più rara, ci ricorda Milly Buonanno, anzi piuttosto comune e normale, perché al giorno d'oggi le esperienze mediate sono semplicemente delle forme di esperienza vera e propria (2008, p. 78). Com'è diventato chiaro poi dalla sua straordinaria diffusione intermediale *Romanzo criminale* si è rivelato anche un'efficace «fiction of memory» (Neumann 2008) in quanto ha innescato una vera e propria dinamica culturale ed intermediale intorno alla storia dei rapporti complessi fra la Banda della Magliana, e fenomeni ed eventi di portata nazionale. Oltre al film e alla fiction televisiva, infatti, nella scia del roman-

zo di De Cataldo sono nati anche nuove opere storiografiche, vari documentari, fumetti, siti e altri prodotti culturali su internet – forum con discussioni relative a protagonisti ed episodi narrativi, compilazioni di scene memorabili, e altre forme di *fan fiction*. Si può dire dunque che il romanzo di De Cataldo ha svolto pienamente un ruolo di «catalizzatore» (Rigney 2008, p. 351) per la diffusione del groviglio criminale che nel corso del tempo si è formato intorno alla Banda della Magliana. D'altra parte si deve anche trarre la conclusione che il passaggio dal romanzo al film e soprattutto alla fiction televisiva ha in vari modi sfumato il ruolo e diminuito il peso della componente storica, in particolare di quegli incroci inquietanti tra cronaca nera locale e criminalità, politica, e storia nazionale. Soprattutto il fortunato approdo di *Romanzo criminale* al medium televisivo ha rafforzato ed ampliato le componenti umane, sentimentali ed estetiche rendendo così un po' meno inquietante il suo significato storico. Vedendo i criminali della Magliana come attori sul palco della storia locale e nazionale è difficile non vederli anche come quei ragazzi romani – cattivi, ma anche umani e a volte persino buoni – di cui già conosciamo le vite personali, i ricordi e i sentimenti più intimi.

Bibliografia

Antonello, Pierpaolo; O'Leary, Alan (2009). «Sotto il segno della metafora: Una conversazione con Giancarlo De Cataldo». *The Italianist*, 29 (2), pp. 350-365.

Benvenuti, Giuliana (2012). *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*. Roma: Carocci.

Boni, Marta (2013). *Romanzo criminale: Transmedia and beyond* [online]. Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing. Disponibile all'indirizzo `http://www.edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/140/Innesti/2` (2015-10-08). Innesti|Crossroads 2.

Buonanno, Milly (2008). *The age of television: Experiences and theories*. Bristol: Intellect Books.

Buonanno, Milly (2012). *La fiction italiana: Narrazioni televisive e identità italiana*. Roma; Bari: Laterza.

De Cataldo, Giancarlo (2002). *Romanzo criminale*. Torino: Einaudi.

De Rooy, Ronald; Mirisola, Beniamino; Paci, Viva (2010). *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Fried, Ilona (2004). «Memoria storica e 'noir' d'inchiesta nel *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo: una narrativa di evasione». *Narrativa*, 26, pp. 195-204.

Laforgia, Enzo R. (2004). «La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia». *Narrativa*, 26, pp. 175-194.

Marcus, Millicent (2008). «*Romanzo criminale*: the Novel and the Film through the Prism of Pasolini». In: De Pau, Daniela; Torello, Georgina (eds.), *Watching pages, reading pictures: Cinema and modern literature in Italy*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 393-405.

Neumann, Birgit (2008). «The literary representation of memory». In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.) *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 333-343.

O'Leary, Alan (2011). *Tragedia all'italiana: Italian cinema and Italian terrorisms, 1970-2010*. Oxford: Peter Lang.

O'Rawe, Catherine (2009). «More Moro: Music and montage in *Romanzo criminale*». *The Italianist*, 29 (2), pp. 214-226.

Renga, Dana (eds.) (2011). *Mafia movies: A reader*. Toronto: University of Toronto Press.

Rigney, Ann (2008). «The dynamics of remembrance: Texts between monumentality and morphing». In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 345-353.

Uva, Christian (a cura di) (2007). *Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Ward, David (2008). «Mysteries about mysteries». *Journal of Modern Italian Studies*, 13 (1), pp. 93-102.

Materiale audiovisivo

Romanzo criminale [film] (2005). Diretto da Michele Placido. Italia: Warner Bros.

Romanzo criminale – La serie [serie tv] (2008-2010). Diretto da Stefano Sollima. Italia: Cattleya e Sky Cinema.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Fiction di mafia come impegno civile?
Fatti di cronaca e mimesi creativa in *Il capo dei capi*

Sarah Vantorre (Universiteit Antwerpen, België)

Abstract Under the influence of the changing mafia phenomenon and of the equally modernizing socio-cultural forms of resistance of the anti-mafia movement, fictional re-narrations of key moments in the recent history of the Italian mafias have found their way to the small screen. *Il capo dei capi*, a miniseries based on a journalistic *libro-inchiesta* about the rise and fall of mafia boss Salvatore Riina, attracted widespread criticism even before its release in October 2007. Various politicians and critics condemned the dramatists for having opted for a criminal protagonist and for having failed to represent Riina as the bloodthirsty beast he was known to be. They feared that the display of the seductive forces of evil would cause Cosa Nostra to hold a negative fascination for the younger viewers. Some antimafia representatives doubted that fiction televisive – as opposed to documentaries – could be effective and adequate cultural forms through which to raise public awareness against the mafias. This chapter shows how the dramatists translated journalistic facts into dramaturgy through a moral code aimed at providing the public with a means of interpreting and understanding the mechanisms behind the Sicilian tragedy, and an incentive to take up their personal responsibility. These narrative techniques bear resemblance to modern antimafia narratives of the 1970s and 1980s, which focused on memory, information and commitment. It will illustrate the dramatists' approach by pointing out how especially their human perspective on the mafia phenomenon and their balancing between cronaca and creative mimesis could be the main ingredients to a positive social impact of the miniseries. What emerges is a new conception of television serials as adequate cultural forms of social action which could help reach out to the younger generations and serve a complementary function to educational and informative antimafia initiatives.

Sommario 1. Introduzione . – 2. La fiction televisiva: una forma culturale adeguata alla narrazione di storie di mafia? . – 3. Il nuovo movimento antimafia: memoria, impegno, informazione… e arte. – 4. Rappresentare la forza seduttiva del male. – 5. Una struttura narrativa conflittuale. – 6. Ricreare la storia attraverso microstorie umanizzanti. – 7. Un messaggio per le generazioni future . – 8. L'uso di materiale di archivio audiovisivo. – 9. Conclusione

Keywords Cosa nostra. Antimafia. Televisione. Cronaca. Educazione alla legalità.

> La mafia non è affatto invincibile. È un fatto umano e come tutti i fatti umani ha un inizio e avrà anche una fine. Piuttosto, bisogna rendersi conto che è un fenomeno terribilmente serio e molto grave e che si può vincere non pretendendo l'eroismo da inermi cittadini ma impegnando in questa battaglia tutte le forze migliori delle istituzioni.
>
> Giovanni Falcone (1992)

1 Introduzione

Il 25 ottobre 2007, più di sette milioni d'italiani incuriositi guardarono la prima puntata de *Il capo dei capi*, la serie televisiva sulla vita e carriera criminale di Salvatore (Totò) Riina. La fiction, la cui sceneggiatura è basata sull'omonimo libro-inchiesta di Giuseppe d'Avanzo e Attilio Bolzoni, suscitò molte polemiche prima ancora di essere messa in onda. Vari politici a livello nazionale, regionale e comunale temettero che l'ennesima serie sulla mafia avrebbe infangato ancora di più la Sicilia, oltre al fatto che la raffigurazione del carisma dei protagonisti mafiosi avrebbe esercitato un fascino negativo sui giovani spettatori facilmente indotti all'emulazione (Serra 2007; Ziniti 2007). Dichiarazioni come quelle dell'allora Ministro della Giustizia, Clemente Mastella, che fu contrario alla serie e suggerì di farne sospendere la trasmissione delle ultime tre puntate scatenarono una polemica in cui entrarono vari esponenti dell'antimafia e del mondo culturale e giornalistico (Serra 2007).

In un articolo su *La Repubblica*, il magistrato e giornalista Antonio Ingroia reagì alla controversia opponendosi con forza all'infondata «posizione polemica che [voleva] censurare ogni forma di rappresentazione della mafia accusata di fare cattiva pubblicità della Sicilia» (Ingroia 2007). Ciononostante, la sua reazione fu soprattutto una messa in guardia sul pericolo di sottovalutare il possibile impatto negativo dei mass media

DOI DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-11 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

sul successo dell'antimafia e sul pubblico così «profondamente [dominato] dai media» e «così decisivamente [condizionato] dai cliché veicolati da una cultura televisuale» (Ingroia 2007). Pur convinto delle buone intenzioni e della profonda conoscenza del fenomeno mafioso da parte di alcuni sceneggiatori della fiction su Riina, il magistrato antimafia mise quindi in dubbio l'idoneità della fiction televisiva come forma culturale d'impegno civile contro la mafia. Ritenendo che la maggior parte delle prosperosissime videobiografie italiane interpretasse la storia della lotta alla criminalità organizzata con uno sguardo celebrativo veicolando così «una certa idea dell'immutabilità e dell'eternità della mafia», Ingroia, d'altra parte, espresse apertamente il suo apprezzamento per il «cronachismo documentaristico» dei film di Francesco Rosi. Sostenne, ad esempio, che nel suo *Salvatore Giuliano* (1962) il regista napoletano aveva privato il criminale più carismatico della storia siciliana di ogni suo fascino negativo, rappresentandolo quasi esclusivamente da uomo morto.

Convinto che non si possa nascondere la realtà, anche l'allora procuratore nazionale antimafia Pietro Grasso si oppose alla sospensione della serie. Sottolineò tuttavia il dovere dei media, dei cittadini e delle istituzioni di accompagnare le giovani generazioni – che non possono avere ricordi personali della stagione delle stragi – nella visione di fiction di mafia: affinché i giovani spettatori possano collegare i personaggi criminali alla realtà sanguinosa e distruttiva della mafia, disse Grasso, si dovrebbero introdurre o discutere dettagliatamente i fatti storici ai quali queste serie riferiscono (Grasso 2007). Per evitare che i personaggi criminali di fiction di mafia esercitino un effetto accattivante sul pubblico, suggerì inoltre di ridurne il numero di puntate: se la storia de *Il capo dei capi* «fosse stata raccolta in due ore, si sarebbe arrivati subito alla morale che […] è più educativa di tutto il resto della fiction».

2 La fiction televisiva: una forma culturale adeguata alla narrazione di storie di mafia?

Nel suo articolo *Memories in the making: The shapes of things that went* (1996), Robin Wagner-Pacifici analizza l'interazione dinamica fra il contenuto di eventi storici e le forme di memoria collettiva con cui si vorrebbe preservarne il ricordo.[1] Scrive che l'elaborazione di forme culturali adeguate può dare a fatti storici un significato più profondo e vasto, nonché una risonanza culturale necessaria alla presa di coscienza del pubblico ed alla stratificazione socio-culturale della memoria collettiva. Constata, tuttavia, che ci sono delle tensioni da superare sia a livello dell'evento storico, sia a livello del codice adoperato nell'atto di traduzione dall'evento alla forma culturale, perché si possa realizzare quest'effetto positivo (Wagner-Pacifici 1996, p. 304, p. 308).

Il fatto che i due magistrati citati colsero l'occasione della polemica scatenata dalle dichiarazioni di Mastella per esprimere soprattutto il loro discreto riserbo sull'adeguatezza della fiction televisiva come strumento per rinarrare la storia del clan dei Corleonesi, confermò l'esistenza anche nell'antimafia di una tensione dinamica fra il contenuto di eventi storici e l'elaborazione di forme culturali adatte alla loro commemorazione. Si può in effetti ricondurre questa difficoltà nella ricerca e definizione del codice culturale più appropriato (Wagner-Pacifici 1996, p. 301)[2] per la ri-narrazione creativa del fenomeno mafioso alla priorità data dal nuovo movimento antimafia ad iniziative di urgenza sociale come la rivendicazione collettiva del diritto alla commemorazione delle vittime, alla scoperta della verità e alla discussione aperta dei problemi della legalità (Santino 2009, p. 331).

La percezione più generale di una dissonanza

1 Nell'analisi seguente, si useranno i tre termini che compongono il quadro di riferimento sviluppato da Wagner-Pacifici nell'articolo citato: 'evento', 'codice' e 'traduzione'.

2 In questo suo articolo, Robin Wagner-Pacifici affronta la questione delle forme culturali di memoria collettiva e del rapporto cruciale fra queste forme e il loro contenuto storico. Fornendo un quadro di riferimento per l'analisi della memoria collettiva – strutturato attorno ai concetti di 'evento' (storico), 'codice' (di traduzione) e 'traduzione' (in forme culturali) – analizza le tensioni dinamiche da superare sia a livello dell'evento storico, sia a livello del codice adoperato nell'atto di traduzione da evento a forma culturale, perché ci possa colpire il suo significato più profondo.

morale[3] inerente al protagonista criminale nonché la preoccupazione per l'effetto emulativo che una rappresentazione umanizzante di mafiosi conosciuti a tutti come belve sanguinarie potrebbe esercitare sui giovani spettatori nasce invece da una tensione a livello narrativo, propria del procedimento della mimesi, sospesa fra la creatività e la responsabilità nella vita reale di chi rinarra un evento storico (Kearney 2002, p. 133). Come spiega Milly Buonanno nel suo articolo sulle storie di mafia nella fiction italiana, il numero limitato di produzioni televisive o cinematografiche italiane che danno «centralità diegetica» ad un eroe negativo, è da attribuire soprattutto alla «costruzione cinematografica di una mitologia criminale e di una mistica della mafia» (2010, p. 13) intorno agli eroi negativi dei *gangster movies*. Così, si potrebbe spiegare anche lo scetticismo di una parte del pubblico italiano rispetto a qualsiasi serie finzionale o semifinzionale che ha come protagonista un capomafia.

Dalle sue ricerche, Wagner-Pacifici conclude che la misura in cui questi eventi ci muovono e finiscono a far parte delle nostre memorie individuali, non dipende esclusivamente dalla quantità di informazioni ricevuta sull'argomento. Risultano cruciali anche le forme culturali e il genere di memorizzazione tramite cui gli eventi raggiungono il pubblico e con cui si tenta di raggiungere anche le generazioni successive (1996, p. 308). Se è vero inoltre che – come afferma Richard Kearney – una perfetta intesa della vita è resa possibile solo quando viene rinarrata mimeticamente attraverso le storie (2002, p. 137),[4] sarebbe assolutamente indispensabile alla promozione di una cultura antimafia un'interazione d'informazione e narrazione gestita con criterio e consapevolezza (Kearney 2002, pp. 132-133).

In questo contributo, proverò ad illustrare come il codice mimetico attraverso cui si effettuò l'atto di traduzione de *Il capo dei capi* dalla cronaca alla drammaturgia, suggerisca una drammatizzazione morale dei fatti intenta a mettere in evidenza alcune verità umane dietro la storia della mafia siciliana ed a stimolare la sensibilità del pubblico, la sua capacità di discernere nella vita reale le cause sottostanti al problema. Per poter interpretare le scelte degli sceneggiatori della fiction considerate meno convenzionali, per individuarne l'eventuale origine e per suggerire la possibilità del superamento della tensione morale sentita nei confronti del protagonista criminale, è utile contestualizzare *Il capo dei capi* dentro la storia della narrativa siciliana d'impegno civile contro le mafie.

3 Il nuovo movimento antimafia: memoria, impegno, informazione… e arte

Ad intuire l'importanza della narrazione per responsabilizzare il pubblico oltre ad informarlo, sfidandolo e stimolandolo a riconoscere nella società certi meccanismi mafiosi, fu prima di tutti l'intellettuale siciliano Giuseppe Fava. Nato nel 1925 nella piccola città iblea di Palazzolo Acreide, Fava sperimentò da molto vicino, nella notte fra il 9 e il 10 luglio del 1943, con lo sbarco alleato in Sicilia, che «una guerra praticamente finiva e ne cominciava un'altra più atroce e terribile» (Fava 1993, p. 9). Già dall'inizio della sua carriera giornalistica negli anni Sessanta – più o meno ai tempi della distribuzione del summenzionato film d'inchiesta di Francesco Rosi sul bandito Giuliano – la tragica realtà siciliana del secondo dopoguerra ispirò il giovane Fava a sperimentare anche un linguaggio artistico e letterario adeguato attraverso cui narrare la storia di quella «moltitudine di esseri umani che la fame, la disoccupazione, il bisogno, il dolore, costringevano a cercare altrove per il mondo una possibilità, anzi una dignità di esistere» (Fava 1988, p. 3). Rendendosi conto di «come era facile trovare in mezzo a loro uomini disposti, per denaro [, per vivere e per veder vivere i propri figli], ad uccidere altri uomini» (p. 3), cercò di ricostruire nei suoi romanzi e drammi teatrali i fatti di cronaca alla luce della loro tragica verità umana (Kearney 2002, p. 131).

All'interno del suo volume di saggi *I Siciliani* (1980), per esempio, e anche nell'omonimo documentario televisivo a sei puntate che ne fece nello stesso anno per la Rai, Fava diede la parola ad alcuni personaggi tratti dal suo spettacolo teatrale *La Violenza* (1969). Ne è un esempio molto significativo Rosalia Alicata, attraverso la quale Fava fece sentire l'universale e addolorato grido di giustizia delle madri di tante vittime di mafia.

3 Wagner-Pacifici 1996, pp. 309-310: certe «forms of commemoration are anomalous in that the public doesn't quite recognize them as belonging to the set of established generic monuments, buildings, ceremonies etc. In this case, a kind of cognitive/aesthetic/moral dissonance announces itself».

4 Kearney traduce il termine aristotelico *mimesi* come la «ri-narrazione» o «ri-descrizione» creativa (piuttosto che una servile imitazione) della realtà vissuta. Secondo lo studioso, «the mimetic role of narrative […] is never fully absent from *history-telling* even as it is fully present in *fiction-telling*» (2002, p. 137).

Il personaggio fu ispirato a Francesca Serio, che diventò un'icona dell'antimafia per essersi costituita parte civile contro i mafiosi sciaresi che nel 1955 le avevano ucciso il figlio, il sindacalista socialista Salvatore Carnevale. Ascoltando ed interpretando i silenzi dei cittadini dimenticati e senza voce, Fava offrì al pubblico una possibilità di capire o almeno di intuire le cause più remote e tragiche del fenomeno mafioso in evoluzione:

> Perché un ragazzo di vent'anni, al quale lo Stato non concede scuola, né ospedali, né lavoro, quindi nemmeno dignità umana, costretto a lasciare tutto quello che conosce per andarsi a cercare un altro posto del mondo dove ricominciare la vita, perché un ragazzo di vent'anni al quale si offre la possibilità di guadagnare cinque milioni uccidendo un essere umano che non conosce e di cui non può avere nemmeno pietà, dovrebbe rifiutare? Dovrebbe possedere una forza morale e una fiducia nella società, una speranza negli uomini che nessuno gli ha mai insegnato e di cui nessuno gli ha dato mai storicamente dimostrazione. Come poteva la commissione parlamentare antimafia capire e lottare se non era stata mai una volta a guardare i bambini di Palma di Montechiaro? (Fava 1984, p. 75)

Queste preoccupazioni sociali ispirarono l'autore a dare – attraverso i protagonisti dei suoi romanzi e spettacoli – una voce alla povertà e alla disperazione di tanti isolani nonché all'avido e crudele sfruttamento di questa miseria da parte dei mafiosi ai vertici. Trasportandoli a tempi e luoghi diversi e facendoli sperimentare così le sofferenze di esseri umani che non potrebbero o vorrebbero incontrare nella vita reale, l'opera narrativa di Fava ebbe una notevole capacità di arricchire e amplificare la sensibilità del pubblico nel mondo reale.[5] Si pensi in questo caso soprattutto alla capacità catartica della narrativa di cambiare il lettore, di rovesciare il suo giudizio naturale sulle cose e di aprirlo a nuovi modi di vedere e di essere (Kearney 2002, p. 140).

Armato sia dello sguardo analitico da giornalista sia del linguaggio del narratore, tramite la sua «ri-descrizione» creativa della realtà siciliana, Giuseppe Fava fu il primo intellettuale siciliano a essersi impegnato così intensamente a cogliere «gli errori, le truffe, gli inganni, i trucchi, le viltà, i delitti, le paure, i sogni: tutte le cose che, messe insieme, formano appunto l'anima reale e fantastica di un popolo» (Fava 2008, p. 7). In termini aristotelici si direbbe, quindi, che Fava andò in cerca dell'*eidos*, cioè della rivelazione degli universi inerenti all'esistenza che compongono la verità umana (Kearney 2002, p. 131) in Sicilia.

Pochi giorni dopo la morte del giornalista-narratore, assassinato il 5 gennaio del 1984 per ordine del boss mafioso Nitto Santapaola, Vincenzo Consolo scrisse che Giuseppe Fava era stato l'unico a essersi direttamente e appassionatamente battuto attraverso la narrativa «per le cose vive» e contro la tragica e terribile violenza in quella società da cui i suoi contemporanei si erano prudentemente isolati: «c'è voluta la sua morte a farci capire che il linguaggio dei suoi libri, della sua rivista "I Siciliani", era immediatamente l'unico possibile, il più adeguato in una città, in una società in cui la violenza ha la forza travolgente di una eruzione vulcanica» (Consolo 1984, pp. 42-44).

Fu proprio all'inizio degli anni Ottanta che nacque il «nuovo movimento antimafia»: un periodo contrassegnato dalla forte indignazione della pubblica opinione per la morte dei migliori uomini siciliani impegnati nella lotta alla criminalità organizzata e dalla conseguente intuizione che la mafia costituiva una minaccia per l'intera nazione italiana e per i suoi valori democratici (Santino 2009, p. 330). Si organizzarono convegni nazionali sul ruolo della cultura contro i poteri criminali e migliaia di cittadini si unirono per le prime manifestazioni nazionali contro Cosa Nostra, Camorra e droga (p. 330). Attraverso il circolo *Società civile* e l'omonimo periodico – fondati nel 1985 – un gruppo di «familiari delle vittime, intellettuali, giornalisti, magistrati, docenti, professionisti [e] cittadini con provenienze politiche diverse» rivendicarono collettivamente sia il diritto alla verità sulle stragi terroristiche e mafiose, sia una discussione aperta del problema della legalità (pp. 330-331). Da allora in poi, partendo da attività, assemblee e manifestazioni organizzate nelle scuole, il movimento antimafia destinò le sue iniziative specialmente alle giovani generazioni e mise memoria, impegno attivo e soprattutto informazione al centro dell'attenzione (p. 331). Dopo il 1993, in seguito alla spietata campagna stragista contro lo Stato italiano ordinata da Salvatore Riina, Cosa Nostra cambiò strategia e scelse la strada dell'invisibi-

5 Cfr. Kearney 2002, pp. 132-133: «Our exposure to new possibilities of being refigures our everyday being-in-the-world. So that when we return from the story-world to the real world, our sensibility is enriched and amplified in important respects. In that sense we may say that mimesis involves both a free-play of fiction and a responsibility to real life».

lità e dell'infiltrazione totale nei vertici della società. Parallelamente, si diffuse in quel momento la consapevolezza che per aprire le giovani coscienze a una cultura di legalità, bisognava informarle efficacemente sulle origini, la natura e le conseguenze di una cultura d'illegalità e di omertà: un compito assunto in gran parte da *Libera*, l'associazione per la promozione di legalità e giustizia, nata nel 1995.

In quel periodo, le trasformazioni socio-culturali che avevano aperto le masse al dialogo e alla partecipazione nella lotta alle organizzazioni criminali, incoraggiarono vari giornalisti a pubblicare libri-inchiesta. Nel 1993 uscì *Il capo dei capi*, il libro-inchiesta con cui i giornalisti Attilio Bolzoni e Giuseppe d'Avanzo offrirono al pubblico la storia altamente documentata di Salvatore Riina, catturato proprio in quell'anno, sia per colmare una lacuna considerevole nella memoria fattuale e storica degli italiani che per aiutarli ad interpretare e mettere in relazione diversi eventi storici di importanza sociale. Ad aver convertito in fiction televisiva questa biografia criminale furono Stefano Bises, Domenico Starnone e Claudio Fava, l'attuale vicepresidente della Commissione Parlamentare Antimafia e figlio di Giuseppe. Dopo aver iniziato la sua carriera giornalistica presso il mensile antimafia fondato da suo padre, al quale succedette nella direzione dopo la sua morte, Claudio Fava s'impegnò nella lotta alla criminalità organizzata e per i diritti dell'uomo sia da uomo politico che da autore di saggi, romanzi, spettacoli teatrali e sceneggiature. Insieme a Monica Zapelli e Marco Tullio Giordana scrisse la sceneggiatura de *I cento passi* (2000) che, oltre a essere considerato una pietra miliare nel cinema d'impegno contro la criminalità organizzata, viene ancora oggi presentato molto spesso nell'ambito di diversi eventi culturali o educativi legati all'antimafia.[6] Mentre con *I cento passi* (2007) si diffondeva attraverso il grande schermo il volto giovane e vivo del movimento antimafia, con *Il capo dei capi* si intendeva rinarrare sul piccolo schermo la vicenda umana e criminale di un gruppo di ragazzi corleonesi che da adulti si trasformarono nei capimafia più spregiudicati e influenti della storia italiana (Fava 2013).

6 Ne è un esempio «Trame di Cinema: Le ragioni di bene, il racconto del male», il seminario di sceneggiatura organizzato dal 20 al 24 giugno 2012 a Lamezia Terme, in occasione della seconda edizione del Trame festival dei libri sulle mafie.

4 Rappresentare la forza seduttiva del male

L'obiettivo principale degli sceneggiatori era dunque quello di rinarrare la biografia criminale del capomafia più sanguinario della storia italiana alla luce della tragica verità umana nascosta dietro la storia della mafia siciliana. Per comprendere e raccontare quella verità, gli autori provarono ad entrare dentro il cuore del loro protagonista, restituendo a lui e alle sue azioni una certa profondità e assumendosi, dunque, la libertà di costruire una drammaturgia dentro l'ossatura fornita dai fatti di cronaca (Fava 2013). Da questo atto di traduzione da cronaca a fiction, emerse quindi un Salvatore Riina pieno di contraddizioni inerenti alla storia di Cosa Nostra. Così, secondo gli sceneggiatori, il fatto che egli non risultò privo di ogni fascino sinistro ne fu una conseguenza naturale nonché un requisito indispensabile per capire e rappresentare anche l'incredibile forza seduttiva del male, «che esiste, altrimenti non si spiegherebbe la straordinaria capacità di leadership dentro Cosa Nostra di un uomo privo di ogni carisma fisico o intellettuale come Riina» (Fava 2013).

Piuttosto che una nobilitazione drammaturgica o estetica della leadership di Riina oppure un fallimento della drammatizzazione, come suggerisce prudentemente Milly Buonanno (2010, p. 7, p. 14), sia l'umanità di Riina sia il suo fascino furono quindi elementi costruiti dagli sceneggiatori perché considerati cruciali per il funzionamento della narrazione e per l'accordo tra il protagonista e la realtà narrata (Kearney 2002, pp. 143-144). Lo stesso vale per l'analisi dell'ambientazione della prima puntata della miniserie: come fu il caso anche nell'opera di Giuseppe Fava, l'inclusione della tragedia socioeconomica del secondo dopoguerra siciliano può servire a contestualizzare certi meccanismi mafiosi che possono trasformare un essere umano in un mostro, piuttosto che rendere più accattivante il protagonista o a giustificarne le decisioni (Fumarola 2007). Inoltre, il soffermarsi sulle condizioni di estrema miseria che segnano la maturazione psicologica del protagonista criminale determinato a non voler fare mai più «la vita del pezzente» (Prima puntata [1943-1958], *Il capo dei capi*, 00:08:41), rimandano all'approccio che anche Giuseppe Fava aveva sviluppato per inquadrare il sostrato in cui era nata e si era radicata Cosa Nostra:

> E laggiù, nel fondo della Sicilia oscura, dove le strade non arrivano, dove le scuole sono po-

> vere e poche, dove l'acqua non irriga i campi, dove gli ospedali sono squallidi, la causa della mafia è intatta: la miseria dell'uomo, la sua anima cupa e disposta ad un facile prezzo. In cento paesi ci sono ancora uomini disposti ad uccidere un altro uomo pur di cambiare la propria condizione umana. La storia esemplare di Corleone, un paese nobile, antico e infelice, può essere la storia di qualsiasi altro paese. (Fava 1984, pp. 215-216)

5 Una struttura narrativa conflittuale

Nonostante il rischio che il pubblico provi pietà per il protagonista adolescente, già nel corso della prima puntata diventa impossibile ignorare nel corso della narrazione una chiara valutazione morale negativa da parte degli sceneggiatori sulle scelte – criminali – dei personaggi protagonisti (Kearney 2002, p. 155). Come sostiene Richard Kearney, «non c'è nessuna azione narrata che non susciti qualche risposta di approvazione o disapprovazione rispetto a una scala di bontà o giustizia – anche se spetta sempre a noi lettori [o spettatori] scegliere per noi stessi tra le varie opzioni proposte dall'opera» (p. 155). Per evitare che la fiction fosse centralizzata esclusivamente sulle azioni del protagonista mafioso, e per eludere il rischio di sottolinearne l'invincibilità, gli sceneggiatori de *Il capo dei capi* crearono, infatti, una struttura narrativa conflittuale. Lo fecero offrendo al pubblico un secondo mondo di azione possibile,[7] un'alternativa alle scelte di vita di Salvatore Riina, che si ribellò alla povertà scegliendo la strada della criminalità organizzata e conquistando violentemente la sua terra di nascita per viverci da padrone.[8] Inserirono così nella sceneggiatura un antagonista fittizio e altamente simbolico: Biagio Schirò.

La miniserie prende avvio nella caldissima estate del 1943: Biagio Schirò e Salvatore Riina hanno tredici anni. Cresciuti nella stessa miseria dell'immediato dopoguerra e rimasti entrambi senza padre, lavorano insieme dei piccoli appezzamenti di terra bruciata nella campagna corleonese per sostenere le loro povere famiglie contadine. Giurando che non sarà mai più povero e affamato, il giovanissimo Salvatore Riina si fa reclutare da Luciano Liggio – il campiere del capomafia corleonese Michele Navarra – insieme ai suoi amici Biagio, Bernardo Provenzano e Calogero Bagarella. I ragazzi sono inseparabili, sono tutti «la stessa cosa», fino a quando nel 1948 le loro strade si dividono (Bolzoni D'Avanzo 2013, p. 22).

In quell'anno, Salvatore Riina è coinvolto nell'omicidio di Placido Rizzotto, il giovane sindacalista socialista e segretario della camera di lavoro di Corleone. Oltre ad aver organizzato vari scioperi contadini e occupazioni di terre mafiose, Rizzotto ha apertamente offeso Michele Navarra e Luciano Liggio, che lo uccide. Il suo cadavere viene ritrovato ventuno mesi dopo, nella foiba di Rocca Busambra, mentre Riina sta scontando sei anni di reclusione per un altro omicidio (Bolzoni D'Avanzo 2013, pp. 26-27). Profondamente colpito dalla morte atroce di Rizzotto, ma fortemente incoraggiato dalla madre – «Tu non sei come loro. Tu sei una cosa diversa, *figghiu miu*, ti devi salvare» – Biagio sceglie invece un futuro diverso: finisce la scuola e diventa un agente di polizia (Prima puntata [1943-1958], *Il capo dei capi*, 00:52:20). A esattamente sessanta minuti dall'inizio della prima puntata, la miniserie arriva a un importante punto di svolta: nel 1955, poco tempo dopo il suo rilascio provvisorio, il protagonista si trova faccia a faccia con Biagio. Rivedendo il suo vecchio amico in divisa di polizia, Riina sputa per terra con aria di profondo disprezzo e se ne va. Seguendolo con lo sguardo, Biagio constata che «ormai non c'è più niente» (Prima puntata [1943-1958], *Il capo dei capi*, 01:01:10).

Da questo momento in poi, la fiction continua drammatizzando e sottolineando la differenza nel rapporto morale fra le azioni deliberate e le relative conseguenze dei due corleonesi (Kearney 2002, p. 155). Diventa chiaro, quindi, che gli sceneggiatori introdussero il personaggio di Biagio Schirò non solo come espediente narrativo per rendere possibile un conflitto morale, ma anche per illustrare la loro convinzione che non esista predestinazione. Anche se si tratta di una storia fittizia e simbolicamente simmetrica, non è del tutto inverosimile. Si pensi al fatto che sia i magistrati chiave del pool antimafia Giovanni Falcone e Paolo Borsellino sia i boss mafiosi Tommaso Spadaro e Tommaso Buscetta crebbero nello stesso quartiere popolare palermitano della Kalsa, dove molto probabilmente furono perfino compagni di partite a pallone (Fava 2013).

7 Si veda Kearney 2002, p. 135 «Where fiction discloses possible worlds of action, history seeks *grosso modo* to comply with the criteria of evidence common to the general body of science».

8 Questo concetto delle scelte di vita possibili per chi nasce in un piccolo paese siciliano richiama alla mente il romanzo di Fava, *Gente di Rispetto* (1975).

6 Ricreare la storia attraverso microstorie umanizzanti

Oltre al protagonista mafioso, anche l'inserimento nella sceneggiatura de *Il capo dei capi* di un antagonista fittizio per Salvatore Riina fu oggetto di polemica. In una lettera al direttore de *Il Corriere della Sera*, la moglie di Boris Giuliano, il capo della squadra mobile di Palermo ucciso nel 1979, mise apertamente in dubbio la necessità o il valore aggiunto «di un inesistente 'Schirò'» a fronte dell'impegno di persone realmente esistite come suo marito, che pagarono con la vita la lotta alla mafia e le cui qualità professionali ritenne fortemente attenuate nella fiction (Leotta Giuliano 2007). Scrisse:

> Pur comprendendo che si tratta di una fiction, e pertanto non necessariamente fedele alla realtà, penso che nel trattare un argomento così delicato andrebbe fatta una scelta: o utilizzare nomi e situazioni di pura fantasia, oppure, se si decide di riferirsi a personaggi realmente esistiti (usando il loro nome) e che, come in questo caso, hanno perduto la vita per lo Stato, ci si dovrebbe attenere alla realtà dei fatti sottoponendo la sceneggiatura ai familiari. (Leotta Giuliano 2007)

È molto comprensibile che i familiari di servitori dello Stato uccisi dalla mafia vorrebbero veder rappresentate le vittime esattamente come loro li hanno conosciuti quando erano ancora in vita ed è altrettanto naturale che qualsiasi lacuna fra il passato storico e la rinarrazione di questo passato potrebbe offendere profondamente i loro sentimenti e provocare, quindi, un loro senso di tensione per il codice di traduzione. Per spiegare perché gli sceneggiatori de *Il capo dei capi* non hanno optato apertamente per una narrazione esclusivamente finzionale o esclusivamente realistico-documentaristica, sembra calzante il concetto di mimesi aristotelica nella rilettura elaborata da Kearney (2002, p. 131): piuttosto che creare una copia passiva della realtà o un documentario, per esempio, gli sceneggiatori de *Il capo dei capi* sembrano aver preferito ricreare il mondo reale di oltre cinquant'anni di lotta alla mafia in Sicilia esaltandone i tratti essenziali. A questo scopo, l'inclusione della figura di Schirò fu decisamente utile. Introducendo al pubblico e collegando tra loro i più coraggiosi avversari storici di Cosa Nostra e impersonandone la perseveranza e le qualità personali, Schirò simboleggia la continuità nella lotta al clan dei Corleonesi. Come agente dà inoltre una faccia ai tanti servitori dello Stato meno conosciuti che hanno rischiato e che rischiano ancora la vita adempiendo appassionatamente al proprio dovere professionale.

Pur lottando coraggiosamente contro le forze del male, Biagio Schirò mostra continuamente il proprio stato d'animo, le proprie debolezze e frustrazioni. Il riconoscimento di queste sue imperfezioni è essenziale perché sottolineano la natura fondamentalmente umana della perseveranza nella lotta alla mafia, anche dell'antagonista fittizio di Riina, ma soprattutto di tutti coloro che hanno perso la vita combattendo accanitamente Cosa Nostra e che per questa ragione vengono troppo spesso commemorati o rappresentati come eroi inimitabili. Nel suo saggio *La Repubblica del dolore*, Giovanni De Luna illustra l'avversione provata dai parenti delle vittime di mafia verso la parola deresponsabilizzante 'eroe', citando il fratello di Beppe Montana, il commissario di polizia ucciso da Cosa Nostra nel 1985:

> Nessuno si può permettere di definire eroe mio fratello o altre vittime di mafia. È una trappola, nessuno di noi vuole essere eroe inavvicinabile. Beppe come altre vittime, servitori dello Stato, faceva il suo lavoro perché lo amava profondamente… Nonostante lo stipendio basso, le difficoltà, la solitudine, non si voltava dall'altra parte. (De Luna 2011, p. 97)

Sono proprio le microstorie più private di questi servitori dello Stato che mostrano anche i drammi personali dietro i fatti sociali: l'inclusione nella fiction di scene che mostrano uno Schirò molto emozionato e straziato tra il proprio impegno professionale e una vita più sicura per la sua famiglia aiutano lo spettatore ad immaginare le emozioni, le paure e i sacrifici personali di persone realmente esistite come Carlo Alberto Dalla Chiesa, Paolo Borsellino, Giovanni Falcone, Ninni Cassarà, Beppe Montana, Boris Giuliano e delle mogli che stavano accanto a loro. In una scena molto significativa da questo punto di vista, Biagio litiga animatamente con sua moglie Teresa mentre guardano la trasmissione in diretta del funerale di Boris Giuliano:

> Biagio: Mi fanno schifo, Teresa, mi fa tutto schifo.
> Teresa: E allora perché non ce ne andiamo?
> Biagio: Ne abbiamo già parlato, Teresa.
> Teresa: E io ne voglio riparlare.
> Biagio: Per favore, te lo chiedo… per favore, non oggi…

Teresa: No, io adesso ne voglio parlare. Adesso! Voglio sapere che cos'hai in testa, se ti vuoi far ammazzare come loro! Mi rispondi?
Biagio: Che vuoi che ti dico? Che minchia ti devo dire? Lo sai che può capitare, l'hai sempre saputo!
Teresa: Sì, ma adesso è successo! Prima Silvio, poi Boris… non ti rendi conto?
Biagio: Teresa, io non me ne posso andare. Se me ne vado ora, tutto quello che abbiamo fatto, quello per cui Boris è stato ammazzato, sarà inutile. (Quarta puntata [1979-1981], *Il capo dei capi*, 00:45:31 – 00:47:44)

Anni dopo, pur ancora profondamente convinto della causa per cui rischia la vita da tanto tempo, Biagio reagisce in modo furiosamente protettivo all'ambizione di suo figlio di diventare poliziotto: «pensi che è una bella vita? Credi di diventare un eroe? No. È una vita di merda! […] Non mi sono rovinato la vita, io non ho rovinato la vita a tua madre per vedere mio figlio morto ammazzato» (Sesta puntata [1988-1993], *Il capo dei capi*, 00:41:35 – 00:42:02). Da queste microstorie, dalla profonda preoccupazione per il figlio nonostante la convinzione del proprio dovere morale, traspaiono quei sentimenti e quelle incertezze umane essenziali per dissuadere il pubblico dal considerare come eroi i protagonisti della macrostoria della lotta fra legalità e criminalità organizzata. Tale interpretazione vale anche per la microstoria di Salvatore Riina che, indagato dagli sceneggiatori nei suoi aspetti più umani, nelle sue bassezze e meschinità, non può che risultarne smitizzato (Di Caro, Nicita 2007). In altre parole: la rappresentazione di Cosa Nostra come fenomeno umano potrebbe servire a togliere la sua «aura di invincibilità e di mistero» (Di Caro, Nicita 2007) e sfatare l'idea «dell'immutabilità e dell'eternità della mafia stessa, difficile da vincere in una terra incline al fatalismo come la Sicilia» piuttosto che diffonderla (Mereghetti 2009).

7 Un messaggio per le generazioni future

Il rifiuto più esplicito della rassegnazione fatalistica spesso associata alla cosiddetta sicilianità (Sciascia, Guglielmino 1991, p. 485) risulta non solo dalla combattività e dalla perseveranza dei personaggi nonostante la violenza spietata usata da Cosa Nostra per fermarli, ma anche nel loro senso del dovere e nella loro speranza nei confronti delle giovani generazioni. Così, in una delle sue ultime conversazioni con Boris Giuliano, Biagio Schirò afferma la sua convinzione che valga la pena sacrificare la vita privata per far crescere i propri figli in un mondo migliore (Quarta puntata [1979-1981], *Il capo dei capi*, 00:37:00 – 00:38:00).

Anche se non ha proprio una parte centrale nella serie, il figlio di Biagio riceve una carica fortemente simbolica verso la fine dell'ultima puntata. Egli esprime massima fiducia e stima nei riguardi dei maggiori nemici di Cosa Nostra, quei giovani agenti che – pur consapevoli del gravissimo rischio coinvolto nell'incarico – si assegnarono volontariamente alla scorta di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, per poi morire al loro fianco nelle stragi di Capaci e di Via d'Amelio. Rappresenta inoltre la generazione delle migliaia di giovani furibondi che, nel giorno dei funerali di Stato per i cinque agenti di scorta di Paolo Borsellino, protestarono davanti alla cattedrale di Palermo per mostrare la loro indignazione per la collusione fra lo Stato italiano e Cosa Nostra oltre alla loro determinazione a continuare collettivamente la lotta alla criminalità organizzata. Nella fiction, una scena altamente simbolica da questo punto di vista si svolge esattamente in mezzo a quella folla inferocita. Vedendo suo figlio trattenuto dal timore reverenziale nei confronti dei politici presenti, Biagio gli dice con fermezza: «sei tu che dovresti urlare», intendendo che sono i giovani che rischiano ogni giorno la vita a difesa di uno Stato colluso che dovrebbero essere i più indignati di tutti (Sesta puntata [1988-1993], *Il capo dei capi*, 01:05:00 – 01:06:26). Si potrebbe dire che in quella scena – come in quello stesso momento storico – anche la giovane generazione riconosce e accetta la grave responsabilità di porre fine alla guerra sanguinosa che Cosa Nostra dichiarò agli italiani onesti.

8 L'uso di materiale di archivio audiovisivo

La carica storica di questa scena viene anche sottolineata dal fatto che consiste in una sequenza d'immagini di archivio originali – materiale audiovisivo della distruzione catastrofica causata dalla strage di Via d'Amelio e della rivolta dei palermitani contro i rappresentanti dello Stato italiano presenti ai funerali degli agenti di scorta – e di cosiddette «scene di repertorio fittizio» (O'Rawe 2012, p. 103) che ricostruiscono la stessa manifestazione inserendoci anche il personaggio fittizio di Biagio Schirò. Lo stesso procedi-

mento è applicato in varie altre scene che fanno riferimento esplicito a concreti eventi storici attorno ai quali venne costruita la drammaturgia della serie.[9]

Dato che si tratta di una serie televisiva dichiaratamente semifinzionale e non di un documentario, lo spettatore dovrebbe essere ben consapevole del fatto che *Il capo dei capi* è un'interpretazione artistica della verità: lo scopo dell'alternanza quasi impercettibile fra messa in scena e filmati di archivio dell'evento storico non è evidentemente quello di ingannare il pubblico. Come scrive Bill Nichols, queste ricostruzioni «intensificano il punto fino al quale un certo argomento o punto di vista risulta avvincente, contribuendo così al richiamo emotivo dell'opera, oppure convincente, contribuendo al suo richiamo razionale attraverso prove reali o apparenti» (Nichols 2008, p. 88). L'effetto che le immagini di archivio integrate nella fiction potrebbero avere sul pubblico risulta quindi da uno scambio fra realtà e finzione.

Da un lato, le immagini apocalittiche riprese pochi istanti dopo le esplosioni delle stragi di Capaci e di Via d'Amelio parlano per sé: confermano in modo assolutamente neutrale la realtà della distruzione totale di cui fu capace Cosa Nostra, ristabilendo così il contatto fra lo spettatore e la realtà storica che la fiction vuole rinarrare e commemorare. Dall'altro lato, l'inserimento di Biagio Schirò nelle immagini di archivio dei funerali di Stato degli agenti di scorta del giudice Borsellino facilita l'immedesimazione del pubblico con le emozioni di rabbia, preoccupazione e paura dei palermitani in quel preciso momento storico. Il rapporto empatico che così si stabilisce con gli eventi storici d'importanza civile trasferisce questi fatti dentro l'ambiente personale dello spettatore, trasformandoli in memorie individuali.

Da questo punto di vista, sono molto significative anche le scene in cui i personaggi della fiction guardano in diretta televisiva la trasmissione di eventi storici. Avendo seguito già dalle prime puntate lo strettissimo legame fra Vito Ciancimino e il clan dei Corleonesi, lo spettatore capirà l'indignazione di Biagio Schirò quando, come tanti altri nel 1979, vede sul piccolo schermo in cucina che Ciancimino partecipa ai funerali di Boris Giuliano. In un certo senso, la fiction stimola lo spettatore a guardare le immagini storiche con occhio critico e – per estensione – a fare la stessa cosa anche con immagini che lo raggiungono nella vita quotidiana. Avrà un effetto del tutto diverso e quasi estraniante, invece, la scena in cui i corleonesi applaudono, gridano di gioia, sputano sul televisore e stappano bottiglie di Champagne mentre guardano la trasmissione speciale del telegiornale che annuncia la morte di Giovanni Falcone (sesta puntata [1988-1993], *Il capo dei capi*, 00:58:10-00:58:35). Non solo perché la reazione dei mafiosi è in forte contrasto con l'annuncio stesso – «ci giunge in questo momento una notizia che non avremmo mai voluto dare: Giovanni Falcone è morto» – ma anche perché il pubblico ha avuto modo di veder ricostruiti soprattutto la vivacità, l'entusiasmo e l'impegno coraggioso del magistrato antimafia ucciso.

9 Conclusione

Come si è detto prima, nonostante traspaia dalla serie una chiara disapprovazione delle stragi commesse da Cosa Nostra, è vero che lo spettatore dovrà tuttavia decidere in propria coscienza con quale punto di vista interpretare o giudicare i fatti storici (Kearney 2002, p. 155). Affinché le generazioni cresciute nel ventennio successivo alla stagione delle stragi mafiose scelgano spontaneamente il punto di vista della legalità, ci vogliono senza dubbio una forte sensibilizzazione ed una solida base educativa: compiti riservati non solo alle associazioni civili, alle scuole e ai cittadini individuali ma anche ai media, soprattutto in una società così dominata dalla cultura televisiva. Cinque anni dopo la messa in onda de *Il capo dei capi*, Grasso mise in pratica le riflessioni teoriche sopra citate. Collaborò con Rai Storia per la realizzazione di un progetto educativo intitolato *Lezioni di mafia*, un programma televisivo consultabile anche sul Web. Nelle dodici puntate basate sulle lezioni ideate nel 1992 da Giovanni Falcone e dall'allora direttore del tg2 Alberto La Volpe, Grasso narra la storia di Cosa Nostra attraverso fatti storici, cronaca, aneddoti e ricordi personali (2012).

Quale ruolo potrebbe, quindi, assumere la fiction televisiva nella ricezione e nella trasmissione della memoria di personalità di spicco e dei momenti principali della lotta a Cosa Nostra?

9 Altre scene in cui vengono incorporate immagini di archivio sono: l'annuncio della morte del giudice Gaetano Costa (quarta puntata, 01:26:30), la nota omelia del cardinale Pappalardo e i *close-up* sul volto dei politici presenti fischiati dal pubblico ai funerali di Stato del prefetto di Palermo Carlo Alberto Dalla Chiesa (quinta puntata, 00:29:26), l'annuncio dell'assassinio di Rocco Chinnici e dei suoi agenti di scorta (quinta puntata, 00:35:20-00:35:44) e l'arrivo dei soccorsi sull'autostrada A29 subito dopo l'attentato contro Giovanni Falcone (sesta puntata, 00:57:12-00:57:38).

In questo contributo si è cercato di illustrare che – a patto che si superino le tensioni fra gli eventi storici ri-narrati e il codice scelto per la loro traduzione in drammaturgia – *Il capo dei capi* potrebbe, infatti, fungere da complemento a iniziative educative ed essere considerata una forma culturale adatta a raggiungere il pubblico e a responsabilizzare le generazioni cresciute dopo la stagione delle stragi mafiose. Pur essendo anche il prodotto di un periodo e di una società fortemente dominati dai media, *Il capo dei capi* risulta essere anche un prodotto culturale che nasce dalle evoluzioni e dagli obbiettivi della moderna cultura antimafia focalizzata su memoria, informazione ed impegno. Oltre ad informare il pubblico sulla storia della lotta ai Corleonesi fra il 1943 e il 1993, basandosi su un libro-inchiesta di qualità, la serie cerca di rivelare e trasmettere non solo alcune verità che stanno alle radici del fenomeno mafioso in Sicilia, ma anche quei valori morali propri della lotta alle mafie e necessari alla responsabilizzazione delle giovani generazioni. L'enfasi sul conflitto morale fra le scelte di vita di un protagonista ed un antagonista provenienti dalla stessa condizione socioeconomica ha la capacità di aprire la coscienza del pubblico e di renderlo quindi più consapevole dell'importanza di una profonda conoscenza della miseria per poter combattere la sua più atroce conseguenza nonché della responsabilità personale di ogni cittadino di scegliere la parte giusta e di incoraggiare le giovani generazioni in questa scelta. Se lo spettatore riesce ad intuire – attraverso le microstorie dei protagonisti della storia siciliana degli ultimi cinquant'anni – la natura fondamentalmente umana dell'impegno di coloro che sacrificarono la propria vita alla lotta ad un fenomeno altrettanto umano com'è la criminalità mafiosa riuscirà magari a formulare una risposta – non solo etica ma anche fondata sulla conoscenza storica e sociale della tragedia umana della mafia – alla domanda perché un ragazzo di vent'anni dovrebbe rifiutare di uccidere un altro essere umano.

Bibliografia

Bolzoni, Attilio, D'Avanzo, Giuseppe (2013). *Il capo dei capi: Vita e carriera criminale di Totò Riina*. Milano: BUR.

Buonanno, Milly (2010). «Da *La piovra* a *L'ultimo padrino*: Vent'anni di storie di mafia nella fiction italiana». *Problemi dell'informazione*, 3, pp. 289-311 [online]. Disponibile all'indirizzo https://www.academia.edu/1890005/Da_La_Piovra_a_Lultimo_padrino._Venti_anni_di_storie_di_mafia_nella_fiction_italiana (2014-03-10).

Consolo, Vincenzo (1984). «Un rumoroso e fastidioso estraneo». *I Siciliani*, 12, pp.42-44.

De Luna, Giovanni (2011). *La Repubblica del dolore: Le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli.

Di Caro, Mario; Nicita, Paola (2007). «Da Riina al caso Fava: 'Interpreto i boss e li rendo miseri'» [online]. *La Repubblica*, 14 novembre. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/14/da-riina-al-caso-fava-interpreto-boss.html (2014-03-10).

Fava, Giuseppe (1975). *Gente di rispetto*. Milano: Bompiani.

Fava, Giuseppe (1984). *Mafia: Da Giuliano a Dalla Chiesa*. Roma: Editori Riuniti.

Fava, Giuseppe (1988). *Teatro*: *Volume I*. Catania: Tringale.

Fava, Giuseppe (1993). *La ragazza di luglio*. Catania: Il Girasole.

Fava, Giuseppe (2008). *Processo alla Sicilia*. Catania: Fondazione Fava.

Fava, Claudio (2013). *E-mail all'autore*. 31 maggio.

Grasso, Aldo (2012). «Fiction su Riina: 'A scuola se ne discuta'» [online]. *La Repubblica*, 30 novembre. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/30/fiction-su-riina-grasso-scuola-se.html?ref=search (2014-03-10).

Fondazione Trame. «Cinema per i giovani del Sud con Monica Zapelli» [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.tramefestival.it/cinema-per-i-giovani-del-sud-con-monica-zapelli/ (2014-03-10).

Fumarola, Silvia (2007). «Il capo dei capi: La cattura di Riina, un giallo in tv» [online]. *La Repubblica*, 2 agosto 2007. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/08/02/il-capo-dei-capi-la-cattura-di.html (2014-03-10).

Ingroia, Antonio (2007). «Raccontare la mafia senza il fascino del male» [online]. *La Repubblica*, 24 novembre. Disponibile all'indirizzo http://palermo.repubblica.it/dettaglio/raccontare-la-mafia-senza-il-fascino-del-male/1397508 (2014-03-10).

Kearney, Richard (2002). *On stories*. London: Routledge.

Leotta, Giuliano; Ines, Maria (2007). «Mio marito Boris Giuliano tradito dalla fiction su Riina» [online]. *Corriere della Sera*, 29 novembre. Disponibile all'indirizzo http://archiviostorico.corriere.it/2007/novembre/29/Mio_marito_Boris_Giuliano_tradito_co_9_071129109.shtml (2014-03-10).

Mereghetti, Paolo (2009). «Mafia finta in tv e al cinema: Così si rischia di favorire i boss: I pm Ingroia, Marino, Scarpinato: i registi non raccontano la realtà» [online]. *Corriere della Sera*, 27 agosto. Disponibile all'indirizzo http://cinema-tv.corriere.it/cinema/09_agosto_27/fiction_mafia_mereghetti_bac72736-92d0-11de-9adc-00144f02aabc.shtml (2014-03-10).

Nichols, Bill (2008). «Documentary reenactment and the fantasmatic subject». *Critical Inquiry*, 35 (1), pp. 72-89.

O'Rawe, Catherine (2012). «A past that will not pass: Italian cinema and the return to the 1970s». *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 9 (2-3), pp. 101-113.

Santino, Umberto (2009). *Storia del movimento antimafia: Dalla lotta di classe all'impegno civile*. Roma: Editori Riuniti University Press.

Sciascia, Leonardo; Guglielmino, Salvatore (a cura di) (1991). *Narratori di Sicilia*. Milano: Mursia.

Serra, Michele (2007). «Se Mastella vuole spegnere la fiction su Totò Riina» [online]. *La Repubblica*, 27 novembre. Disponibile all'indirizzo http://palermo.repubblica.it/dettaglio/se-mastella-vuole-spegnere-la-fiction-su-toto-riina/1397506 (2014-03-10).

Wagner-Pacifici, Robin (1996). «Memories in the making: The shapes of things that went». *Qualitative Sociology*, 3 (19), pp 301-321.

Ziniti, Alessandra (2007). «Fiction su Riina, è polemica: Propone modelli sbagliati» [online]. *La Repubblica*, 15 novembre. Disponibile all'indirizzo http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/15/fiction-su-riina-polemica-propone-modelli-sbagliati.html (2014-03-14).

Materiale audiovisivo

Il capo dei capi [miniserie] (2007). Diretto da Enzo Monteleone e Alexis Sweet. Italia: Taodue.

Televisionismo
Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

Raccontami la meglio gioventù
La grande trasformazione degli anni Cinquanta e Sessanta attraverso la fiction

Silvia Casilio (Università degli Studi di Teramo, Italia)

Abstract From the second half of the 1990s onwards, historical narratives have increasingly been included in TV planning, endorsing the success of a new genre. Popular programmes and TV dramas have assimilated the rules of historical narrative, adapting its grammar to the forms of transmission that characterize TV. Particularly in the last two decades, TV dramas have presented themselves as the perfect candidate for the construction of a shared memory capable of addressing a wide public, and most notably, new generations of viewers. This essay examines the way two successful TV series, *La meglio gioventù* (2003) and *Raccontami* (2006), have recreated and re-written the history of Italy in the second post-war period. This is the period of social-economic restoration, of the rise of television and of generational conflict. In particular, the essay explores the extent to which the past can be recreated, discussed and revisited through visual images, and whether the small screen – once it exceeds the boundaries of fiction and reality – reflects, on the one hand, the political climate, offering its own version of a 'shared' collective memory; and to what extent it offers itself, on the other hand, as a point of convergence between history in the strict sense of the word, and history in a subjective sense.

Sommario 1. Introduzione. – 2. *La meglio gioventù* e la *Weltanschauung* di una generazione. – 3. *Raccontami*: Un flashback familiare. – 4. Prigionieri del passato: La fiction tra impegno e nostalgia

Keywords Memoria. Generazione. Immaginario collettivo.

1 Introduzione

La storia «consiste in un complesso di fatti accertati. Lo storico trova i fatti nei documenti, nelle iscrizioni e così via, come i pesci sul banco del pescivendolo. Lo storico li raccoglie, li porta a casa, li cucina e li serve nel modo che preferisce» (Carr 2000, p. 13). Ma nell'epoca di internet, dell'e-book e dell'i-Pad chi è che raccoglie e cucina quel complesso di fatti accertati che secondo Edward H. Carr costituirebbe appunto la storia? E soprattutto chi decide come quei «pesci» devono essere serviti?

La domanda, nonostante l'apparenza possa ingannare, non è retorica e apre a riflessioni circa il ruolo della storia e dello storico nella contemporaneità e, soprattutto, pone a sua volta degli interrogativi circa le modalità attraverso cui il racconto storico viene costruito e veicolato. Si tenga presente, ad esempio, il ruolo che la stampa ha giocato nelle grandi trasformazioni sociali e politiche che investirono soprattutto il mondo occidentale tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo: di quei processi essa fu non solo uno storico protagonista, uno straordinario agente di rottura tra il vecchio ordine e il nuovo, ma anche un efficacissimo testimone capace di raccontare, scrivere e a volte riscrivere nuove pagine di storia. Con la comparsa della televisione – e successivamente dei cosiddetti nuovi media, programmi televisivi, film e fictions hanno preteso e ottenuto un ruolo sempre più importante (e a volte ingombrante) nel processo di costruzione della memoria storica in Italia così come in altri Paesi europei e non.[1] Attualmente, infatti, i principali strumenti e canali di divulgazione si trovano fuori dalle aule e soprattutto lontani dalle cattedre universitarie: essi appartengono principalmente al mondo dei media più o meno di ultima generazione. Questa divaricazione fra accademia e mass media si va allargando sempre più fino a mettere in discussione la funzione stessa dello storico: è il medium – e spesso gli operatori dei media (si pensi ai giornalisti che si cimentano nella scrittura di libri dedicati alla storia del Paese, dai più noti Giampaolo Pansa e Bruno Vespa, a Stefano Cappellini e Aldo Cazzullo) – a farsi interprete delle fonti (soprattutto quelle audiovisive) e a

1 La letteratura sui nuovi media in epoca contemporanea è ricca e ampia, a titolo di esempio si rimanda a Briggs, Burke 2002; Cigognetti, Servetti, Sorlin 2011; Catolfi 2009.

DOI DOI 10.14277/6969-044-0/Inn-8-12 | ISBN (ebook) 978-88-6969-044-0 | ISBN (print) 978-88-6969-046-4| | © 2015

promuovere nuove valutazioni sui fatti apparentemente più vicine al senso comune.[2] Esiste oggi quella che potremmo definire una «storiografia mediatica» che ha un impatto determinante e persino più incisivo di quello giocato dalla storiografia accademica – basata sulla ricerca e sul rigore scientifico – sia nella costruzione della memoria sociale e collettiva e dell'immaginario popolare sia nell'individuazione degli eventi da «ricordare» e di quelli invece da «rimuovere» dal panorama memoriale (Ferrero-Regis 2002). Sono i media stessi a «mediare» la discussione pubblica sulla storia del Novecento (dalla Resistenza al terrorismo degli anni Settanta) e non più la comunità scientifica. Essa spesso si trova costretta a dover rincorrere il teatrino mediatico per poter affermare le proprie ragioni o semplicemente per poter presentare le proprie ipotesi interpretative circa alcuni passaggi chiave della nostra storia.

Immagini, colonne sonore e racconti intriganti, quindi, fanno da sfondo alla storia ufficiale proponendone nuove letture e interpretazioni nel tentativo di ridisegnare l'immagine dell'identità nazionale dei vari Paesi europei. In Italia, un Paese da sempre caratterizzato da profonde lacerazioni e divisioni, politiche e sociali, la televisione si è distinta almeno in un primo momento per l'importante funzione di costruzione di un codice d'identificazione nazionale (si pensi ad esempio alla diffusione dell'italiano) svolto soprattutto nel secondo dopoguerra.[3] Gli intenti pedagogici che hanno guidato la nascita della televisione in Italia fino ad almeno la seconda metà degli anni Settanta si sono presto esauriti e sono stati soppiantati, per dirla con Francesca Anania, da un processo ancora non compiuto in cui, sempre sospesa in un perenne gioco delle parti fra realtà e fantasia, «la condizione umana diviene spettacolo» (Cigognetti, Servetti, Sorlin 2011, pp. 7-11).[4] Soprattutto nell'ultimo ventennio la comunicazione televisiva ha debordato dal piccolo schermo invadendo ogni aspetto della vita culturale e politica del Paese e, grazie alla sua capacità mag-

matica di raggiungere un pubblico molto vasto e di influenzarlo, ha potuto contribuire in modo determinante a creare e a sedimentare, seppure in modo contraddittorio, la memoria storica della nazione. Infatti, sebbene ad un'attenta analisi dei prodotti televisivi appaia chiaro che in Italia non sia ancora possibile «fare davvero storia con i media»,[5] temi che riguardano la storia patria e in particolare la storia del Novecento dalla televisione rimbalzano sulla radio, sui giornali e sulle riviste più o meno specializzate, divenendo a volte temi dominanti su cui il dibattito scientifico e quello politico si confrontano e si scontrano (Anania 2003, pp. 7-11).

Partendo da queste premesse, il contributo si concentra sulla fiction storica, o meglio, su due fiction nate con l'obiettivo di raccontare un pezzo ancora poco studiato e controverso della storia dell'Italia repubblicana: gli anni che vanno dalla ricostruzione agli anni Settanta. Attraverso le vicende dei fratelli Carati, protagonisti di *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana 2003), e della famiglia Ferrucci, protagonista di *Raccontami* (Riccardo Donna-Tiziana Aristarco 2006), cercheremo di capire da una parte in che modo viene rappresentata la rivolta generazionale che investe e travolge la società italiana a partire dagli anni Sessanta, e dall'altra in che modo vengono raccontate le trasformazioni sociali e culturali che cambiano il volto dell'Italia del secondo dopoguerra, spazzando via usi e costumi e infrangendo resistenze legate alla religione e alla morale.[6] Le due pellicole, entrambe pensate per il piccolo schermo (anche se poi *La meglio gioventù*, come si dirà meglio tra breve, ha avuto grande fortuna prima nel cinema e solo in un secondo momento in televisione), hanno un altro elemento che le accomuna: entrambe sono state pensate e scritte da Stefano Rulli. In coppia con Sandro Petraglia per quanto riguarda il film diretto da Giordana e in veste di coordinatore della sceneggiatura nel caso di *Raccontami*, Rulli dà il suo contributo, non solo da un punto di vista professionale, ma anche da un punto di vista emozionale essendo stato protagonista e testimo-

2 Si vedano De Luna 2001; Grasso 2006a.

3 Oltre al già citato volume di Cigognetti, Servetti e Sorlin (2011, pp. 47-65), in un interessante lavoro intitolato *Immagini di storia: La televisione racconta il Novecento*, Francesca Anania (2003) ha tratteggiato in modo molto accattivante e puntuale come la televisione, e in particolare il servizio pubblico, abbia declinato la storia di questo Paese e ha individuato dei passaggi chiave circa la trasformazione del mezzo televisivo da strumento pedagogico a luogo di divertimento e svago. Una trasformazione questa che ha modificato profondamente anche il modo di raccontare e veicolare la storia.

4 Si vedano anche Anania 2008 e Ellwood 1986.

5 Secondo Cicognetti, Servetti e Pierre Sorlin (2011, p. 48), i prodotti mediatici che si affacciano tanto sui canali pubblici quanto su quelli privati italiani sono confezionati con un approccio estraneo alle problematiche storiografiche. Serie televisive, programmi d'approfondimento ecc. sono spesso influenzati dalla *vulgata* e propongono analisi monocasuali degli eventi di cui via via si occupano.

6 Sugli anni Cinquanta, sugli anni del *boom* e sul protagonismo giovanile nel secondo dopoguerra rimandiamo a Gabrielli 2011; Crainz 1996; Piccone Stella 1993.

ne dei fatti che sono al centro delle due fictions. Non è forse un caso quindi che sia in *La meglio gioventù* che in *Raccontami* le storie individuali dei protagonisti si confondano con gli eventi collettivi nel tentativo di offrire al grande pubblico una memoria unica e possibilmente condivisa di un passato che, soprattutto per ciò che riguarda gli anni Settanta, ancora non vuole passare.[7] Ciò che ci interessa è capire come la televisione, e in particolare il servizio pubblico, elabori e confezioni la memoria storica e l'identità nazionale del Paese interpretando eventi e proponendo nuovi modelli di narrazione e di comunicazione storica.

2 *La meglio gioventù* e la *Weltanschauung* di una generazione

Nessun evento storico del secondo Novecento ha conosciuto una tale quantità di riflessioni e di interpretazioni come il Sessantotto e, allo stesso tempo, assai raramente un avvenimento si presenta con un bagaglio di testimonianze, ricordi, aneddoti, che nel corso del tempo hanno preteso di essere la narrazione autorizzata dell'evento stesso.[8] La storiografia italiana su queste tematiche sembra essere però ancora ferma al decennio precedente e assai poche sono le analisi di ampio respiro basate su fonti primarie che cerchino di ricostruire le vicende nazionali, le trasformazioni delle forze politiche, il rapporto con il contesto internazionale, i cambiamenti radicali che travolsero abitudini, stili di vita e valori. Mancano anche studi che tentino di comprendere, accanto agli assetti politico-istituzionali, il tempo e lo spazio, la vita e la morte, i dolori e le ambizioni di quell'umanità diffusa che affolla il Novecento, secolo delle masse, e soprattutto mancano analisi in grado di misurarsi con i comportamenti collettivi di migliaia di donne e di uomini e con la loro quotidianità.[9] Anche i film dedicati a questo evento, soprattutto a partire dal 1998 e cioè dal trentennale del Sessantotto, sono pochi e ancor meno sono le fictions liberamente ispirate a *les années '68*.[10] Si potrebbe quasi affermare che le giovani generazioni, che irruppero sulla scena a partire dagli anni Sessanta, presentandosi come attori sociali e politici a tutti gli effetti, non abbiano ancora oggi la loro storia. Parafrasando ciò che Gian Piero Brunetta ha affermato circa il difficile rapporto fra cinema e terrorismo, «una sorta di presbiopia» ha impedito di analizzare attraverso il racconto cinematografico il controverso mondo della lotta armata e della violenza politica ma anche di scandagliare le contraddizioni, le conquiste, gli errori, la forza e le dinamiche ideologiche che si innescarono a partire dalla fine degli anni Cinquanta in Italia così come in gran parte dei Paesi occidentali (Brunetta 2003, p. 220).[11]

Angelo Ventrone, autore di un volume dedicato al periodo che va dal 1960 al 1980 (Ventrone 2012), ha affermato che questo ritardo potrebbe essere almeno parzialmente spiegato prima di tutto considerando la questione dell'accessibilità degli archivi che, come la legislazione italiana prevede, diventano consultabili almeno a partire dai trent'anni successivi agli eventi.[12] Anche se si registra in campo storiografico una decisa inversione di tendenza dovuta soprattutto alle ricerche di giovani studiosi,[13] quanto affermato

7 Sulla difficoltà di affrontare da un punto di vista storiografico il Sessantotto e il decennio successivo si veda tra gli altri Grispigni 2009.

8 Grispigni 2009; Artières 2008, p. 7.

9 Le opere più complete dedicate a quegli anni sono, attualmente, Crainz 2003, e l'ampia raccolta di saggi sull'*Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta* (2003). Si veda Legnani 2000; Della Peruta 1991. Mi permetto di rimandare al mio Casilio 2012.

10 Per quanto riguarda il Sessantotto si pensi ad esempio a *The Dreamers* (Bertolucci 2003), *Mio Fratello è Figlio Unico* (Luchetti 2007) e *Il Grande Sogno* (Placido 2008). Assai più numerosi, invece, sono i film che recentemente hanno tentato di misurarsi con la violenza politica degli anni Settanta, si vedano solo a titolo di esempio *Romanzo di una strage* (Giordana 2012) che ha stimolato un intenso dibattito sia sulla carta stampata che nell'accademia, *La prima linea* (De Maria 2009), *Piazza delle Cinque Lune* (Martinelli 2003) e *Buongiorno, notte* (Bellocchio 2003). Per quanto riguarda il movimento delle donne ci limitiamo qui a citare il film documentario di Alina Marazzi, *Vogliamo anche le rose* (2007), realizzato con la consulenza storica di Diego Giachetti, autore di alcuni dei più interessanti e originali lavori sui giovani negli anni Sessanta. Per un'ampia rassegna sulla rappresentazione del terrorismo nel cinema italiano si vedano Uva 2007; O'Leary 2007 e O'Leary 2011; per una riflessione sul cinema e il Sessantotto, De Luna 2004.

11 Sulla diffusione della contestazione nel mondo occidentale si veda Tolomelli 2008.

12 Si veda Carucci 2002.

13 Molti sono i lavori che potremmo citare in proposito. Ci limitiamo qui, invece, solo a titolo di esempio, a ricordare due interessanti momenti di confronto e di studio dedicati proprio ai movimenti politici e sociali del ventennio preso in esame promossi dall'Università di Padova che hanno avuto, tra le altre cose, il merito di fare il punto sullo stato dell'arte circa la vivace attività di ricerca che ferve intorno a queste tematiche: il workshop *Dopo il '68: i movimenti di protesta in Italia e in Europa negli ultimi decenni della Guerra Fredda* (Roma, 28 novembre 2011) e il convegno *Italian protest move-*

spiegherebbe come mai la ricostruzione degli ultimi decenni è stata affrontata da sociologi e da scienziati della politica più che da storici, ma anche da giornalisti e da ex protagonisti di quella stagione, che hanno raccolto e pubblicato una notevole quantità di interviste, memorie, antologie e documenti.[14]

Inoltre è bene tenere presente che gran parte dell'attenzione di studiosi e commentatori è stata assorbita da due fasi cruciali del nostro recente passato: il movimento del Sessantotto e la nascita e lo sviluppo dei gruppi terroristici. Due momenti di forte crisi: con il primo che mette radicalmente in discussione assetti politici e culturali consolidati, e con il secondo che giunge fino a provocare un cortocircuito sociale e politico, arrivando fin quasi a minacciare la sopravvivenza stessa del sistema democratico. Gli eccessi ideologici raggiunti dai movimenti di contestazione, le tragedie provocate dai terrorismi di destra e di sinistra, la frattura che si è prodotta a partire dagli anni Ottanta con l'ondata neoliberista che ha travolto l'Occidente, sommati ai mutamenti internazionali e in particolare alla fine della Guerra fredda hanno prodotto un forte e diffuso sentimento di disillusione, se non una reazione di rigetto dovuta al trauma generato dalla violenza politica e dal terrorismo, nei confronti dell'intero periodo, schematicamente ridotto per l'appunto solo alle sue più evidenti e drammatiche manifestazioni (Ventrone 2005, 2010). La polarizzazione degli studi sugli eventi 'caldi' del ventennio Sessanta-Settanta ha generato, quindi, un tentativo di rimozione di tutti gli altri fenomeni e dei movimenti che pure parteciparono ai profondi cambiamenti politici e sociali di quel periodo e che contribuirono a porre le basi per la costruzione di un laboratorio politico per i decenni successivi. A ben guardare la pubblicistica dedicata a quegli anni, i movimenti degli anni Settanta sembrano essere stati relegati in una sorta di zona d'ombra.[15] In particolare il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro da parte delle Brigate rosse ha rappresentato simbolicamente, secondo Emiliano Perra,

> la devastazione di una generazione (morta, incarcerata, costretta all'esilio o a un riflusso nutrito di rancore e cinismo) e l'azzeramento della memoria di un decennio di pratiche conflittuali e talvolta liberatorie, marchiate dalle conseguenze della lotta armata, appiattite nella narrativa degli 'anni di piombo', e rese perciò *irraccontabili*. (Perra 2004, p. 128)[16]

Quel 9 maggio 1978 è stato, sempre per dirla con Perra, «l'evento *traumatico* della storia recente italiana», un vero e proprio trauma non ancora elaborato che ha prodotto delle conseguenze «nefaste: rimozione, coazione a ripetere» (Perra 2004, p. 128).[17] Tra queste conseguenze nefaste vi è, infatti, l'incapacità di ricostruire la complessità dei fenomeni che innescarono proprio in quegli anni trasformazioni culturali e sociali fondamentali per la società italiana, e vi è l'incapacità di leggere quel ventennio senza dover ricorrere esclusivamente alla lente d'ingrandimento, a volte deformante, della violenza politica e della lotta armata.[18] Proprio questo trauma e l'intensità della partecipazione a quella stagione politica, secondo Ventrone, infatti, sarebbero alla base della difficoltà che studiosi, ventenni negli anni presi in esame, dimostrano di avere nel rapportarsi con quell'esperienza con la necessaria distanza critica, «per trovare il desiderio (forse anche il coraggio) di confrontarsi con anni ormai culturalmente, più che cronologicamente, abissalmente lontani». Le vie di fuga percorse, sostiene ancora Ventrone, sono state perciò spesso speculari, ma con l'analogo effetto di impedire una rivisitazione consapevole del passato: molti hanno conservato una sostanziale fedeltà alle passioni giovanili, continuando a leggere la realtà del periodo con le stesse categorie interpretative; altri hanno preferito dimenticare; altri ancora hanno rigettato tutto, «finendo con l'acquisire la mentalità e gli atteggiamenti degli *ex* – che come tutti sanno diventano particolarmente feroci (e ingiusti) nei confronti dell'esperienza da cui han-

ments and their international dimension after 1968: a comparative historical approach (Padova, 16-18 gennaio 2013).

14 Solo a titolo di esempio ci limitiamo a ricordare il programma di ricerca sul terrorismo e la violenza politica avviato nel 1981 dall'Istituto Cattaneo che ha dato luogo ad un'imponente serie di indagini e analisi tra cui Della Porta, Pasquino 1983; Della Porta 1990; Catanzaro 1990. A questi lavori si aggiungono racconti autobiografici quali ad esempio Capanna 1988 e tra le antologie il recentissimo Borghello 2012.

15 Questo emerge assai chiaramente anche se ci si sofferma ad analizzare in che modo la storia di quegli anni – e in particolare quella del terrorismo – viene insegnata nelle scuole. Per un approfondimento su questi temi si vedano Venturoli 2012 e Hajek 2010.

16 Per un approfondimento sul concetto di 'irraccontabilità' si veda Caruth 1995.

17 Sul concetto di trauma si vedano anche Rigney 2005; Rigney 2008; Alexander 2012.

18 Si veda Martellini, Tonelli 2010.

no preso le distanze –, fino a trasformarsi, non di rado, in veri e propri cultori del disimpegno e dell'effimero» (Ventrone 2005).[19] Le due fictions che costituiscono il focus di questa nostra riflessione, e in particolare *La meglio gioventù* per i motivi di cui si darà tra breve conto, si collocano in questo vuoto narrativo proponendo una loro lettura di questo pezzo così controverso ed entusiasmante della storia patria.

La meglio gioventù, diretto da Marco Tullio Giordana e sceneggiato, come già detto, da Sandro Petraglia e da Stefano Rulli (sceneggiatori anche di *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Luchetti 2007),[20] nasce proprio dalla volontà di raccontare quella *storia* dando voce però a coloro che «non fanno chiacchiere, non vanno in tv, non li conosce nessuno».[21]

> *La meglio gioventù* [...] – hanno affermato Petraglia e Rulli (2003) – l' abbiamo scritta per Carlo, per Gioia, per Stefano, per Giovanna, per Rico e Romeo, per Ely e Piero, per Sergio che non c'è più ma c'è sempre, e per tanti altri che avevano vent'anni nel 1968. Sono i nostri amici di strada di allora: non fanno chiacchiere, non vanno in tv, non li conosce nessuno. Erano all'alluvione di Firenze, viaggiavano in autostop verso Capo Nord, leggevano furiosamente, e furiosamente discutevano, s'innamoravano, e andavano al cinema. S'indignavano e lo dicevano. Qualche volta lo gridavano. (Petraglia, Rulli 2003)

A gridare nel film, premiato al Festival del Cinema di Cannes del 2003 con il premio *Un Certain Regard*, è quindi la generazione del Sessantotto – o meglio la sua *Weltanschauung*, il suo particolare «sentire», il suo sguardo sul presente e sul futuro – e ad andare in scena non è il Sessantotto ma un affresco generazionale che dal 1966 scavalca *Il secolo breve* e lambisce i primi anni del nuovo millennio. Protagonisti della pellicola, della durata di sei ore, inizialmente pensate per la Rai poi lanciate nel circuito cinematografico divise in due parti,[22] sono Matteo e Nicola Carati: attraverso il racconto della loro vita e di quella della loro borghesissima famiglia, sullo schermo si intrecciano quarant'anni di storia dall'alluvione di Firenze alle occupazioni del Sessantotto, dall'antipsichiatria alle comuni, dal terrorismo alla mafia. Secondo Perra il film sarebbe un inno a quegli ex ragazzi che, sopravvissuti agli anni di piombo, agli anni del riflusso, alla repressione e al buio degli anni Ottanta, riescono a sbarcare negli anni Novanta pacificati, riconciliati col presente ma senza rinnegare se stessi (Perra 2004, p. 125). Nonostante gli otto minuti di applausi tributati alla pellicola a Cannes, il grande successo ottenuto dal film in Italia e gli indubbi meriti che gli vanno riconosciuti – e su cui ci soffermeremo tra breve – *La meglio gioventù* restituisce un affresco generazionale fedele alla vulgata che pare aver abbracciato la teoria secondo cui esisterebbe una cesura netta tra un mitico e breve Sessantotto, cioè un Sessantotto astorico caratterizzato da feste, antiautoritarismo, resistenza passiva, da un lato, e gli anni di piombo con il corollario di illegalità, di lotte radicali, di violenza diffusa, di lotta armata e di morte che essi si trascinarono dietro, dall'altro. Non è un caso che la scena dedicata all'*annus mirabilis* della contestazione, introdotto dalla dicitura «Torino febbraio 1968», sia essenzialmente una scena d'amore e politica: Giulia, con un megafono in mano, mentre dà indicazioni per l'affissione di uno striscione che recita «Università occupata», dichiara il proprio amore a Nicola. L'idillio è interrotto dall'arrivo della polizia.

> Siamo sempre in difficoltà – ha detto Sandro Petraglia intervistato da Gerdien Smit – nel raccontare il Sessantotto proprio in maniera diretta. Anche se sia io che Stefano Rulli ce lo siamo vissuto proprio tutto. Tutte le cose che si leggono nei libri, c'eravamo sempre. Quindi le prime occupazioni, i comitati, i collettivi, Valle Giulia, tutti i primi scontri con la polizia. (Smit 2009, p. 160)[23]

19 Si veda anche Panvini 2007.

20 Il film di Luchetti è ispirato al libro di Pennacchi 2007. Si veda anche Smit 2009.

21 Petraglia, Rulli 2003; Petraglia, Rulli 2004, p. 295. Alessandro Portelli (2006) nella prefazione ad *Un anno durato decenni: Vite di persone comuni prima, durante e dopo il '68* sottolinea proprio la necessità di mettere in discussione una storia fatta di gruppi dirigenti, *élites*, grandi uomini e «l'importanza di andare a cercare le storie di quelli che stavano seduti in fondo nelle assemblee e sfilavano nelle ultime file dei cortei, e senza i quali il '68 non ci sarebbe stato» (p. 5). Si tenga presente che Rulli e Petraglia firmano anche la sceneggiatura del nuovo e discusso film di Marco Tullio Giordana *Romanzo di una strage* (2011).

22 Dopo il successo registrato a Cannes e nelle sale, i vertici Rai, che inizialmente avevano ritenuto la pellicola poco adatta al grande pubblico, decisero di mandare in onda anche sul piccolo schermo il film diviso in quattro puntate con imponenti dati di ascolto.

23 Si veda anche Fontana 2009.

Solo accennata, inoltre, è la questione della lotta armata: la scelta di Giulia di entrare in clandestinità non viene indagata, resta in superficie, non acquista spessore e sembra tradursi solo nel dramma esistenziale della protagonista e di quello familiare che ne è una diretta conseguenza. Forse a causa di quello che Christian Uva ha definito molto efficacemente un «imbarazzo ideologico» (Uva 2007, p. 11), comune a molti sceneggiatori e registi italiani, Petraglia e Rulli si dimostrano restii a misurarsi con un retroterra culturale e politico che è, se non lo stesso, assai vicino e prossimo a quello in cui si formarono molti dei giovani che allora scelsero la strada della lotta armata. Sembra quasi che la generazione del Sessantotto protagonista della fiction sia completamente estranea al discorso della violenza, una violenza che infatti sembra piombare e stravolgere le vite della famiglia Carati in modo quasi improvviso e del tutto incomprensibile. Ci si dimentica invece che il movimento studentesco, che del Sessantotto italiano fu uno dei protagonisti più importanti, aveva iniziato a porsi il problema della violenza già a partire dalla primavera di quel fatidico anno: la pratica dell'illegalità agita quotidianamente, dal corteo non autorizzato all'occupazione delle aule, diventò a poco a poco comportamento collettivo e in quanto tale percepito come lecito e giusto. In alcuni settori del movimento studentesco, la violenza assunse dei risvolti in positivo, si trasformò in giustizia, diventò un elemento di legittimazione (De Luna 1989, pp. 192-197). I giovani contestatori degli anni Sessanta tornarono cioè a guardare con interesse alla tradizione dei «combattenti di strada», dei ragazzi delle magliette a strisce del luglio 1960, dei «teppisti» e dei «giovinastri» di piazza Statuto del luglio 1962 basandosi, però, su esperienze concrete e contemporanee al movimento, ovvero Ernesto Che Guevara, i combattenti vietcong, le pantere nere, e così via.[24] Sebbene non sia questo il luogo per un approfondimento sulla questione,[25] è bene tenere presente che fu proprio sul terreno della violenza che emerse una delle contraddizioni più evidenti del Sessantotto italiano: un movimento di massa che aveva introdotto novità nell'agire politico, che aveva infranto molti dei vecchi miti della sinistra, che con lo stesso antifascismo «ufficiale» aveva avuto un rapporto di conflittualità polemico, trasformandolo in un sinonimo di antiautoritarismo,[26] riscoprì, invece, nella sua strategia una rigorosa continuità con i riferimenti «militaristici» della Resistenza, su cui si innescarono le suggestioni della lotta terzomondista.

Tutto questo nella fiction di Giordana non c'è: il film si articola in una prima parte collettiva e pubblica, vissuta appunto tra università, spensieratezza, impegno collettivo, e in una parte tutta ripiegata nel privato in cui i protagonisti ormai adulti fanno i conti ognuno con la propria vita, con i propri incontri, con i propri amori, le proprie tragedie, le proprie responsabilità.

> Alcune spie – ha scritto Perra – rivelano l'inadeguata analisi critica di questi decenni fatta dagli autori: […] la patologizzazione degli unici due personaggi che danno corpo alle ambiguità del vivere la storia (Matteo e Giulia), la rappresentazione dell'unico personaggio d'estrazione sociale diversa, l'operaio, nel ruolo attanziale di aiutante nel programma narrativo dei protagonisti borghesi, indicano un deficit di elaborazione che non può essere interamente spiegato con le necessarie semplificazioni imposte dalla scrittura per la tv. (Perra 2004, p. 127)

Se questi possono essere considerati i limiti di questo lungo film, i meriti della pellicola sono altrettanto importanti ai fini della nostra analisi. Sempre Perra ha affermato che il successo registrato da *La meglio gioventù* ha rappresentato una salutare boccata d'ossigeno in un Paese il cui cinema, e ancor più la televisione, sembrava aver perso «il gusto di narrare *storie* calate nella *storia*», preferendo investire in «melodrammi che non andavano mai oltre l'ombelico dei personaggi messi in scena» (Perra 2004, p. 127). Inoltre, il film così come dichiarato dagli sceneggiatori stessi, rappresenta un documento prezioso per comprendere in che modo la generazione del Sessantotto, o almeno una parte di essa, quella per intenderci che si formò dentro e a volte a sinistra del PCI, percepisce se stessa e in che modo ha elaborato la propria storia.

24 Mazzetti 1968: «[Gli studenti] hanno capito che la non violenza non esiste che teoricamente; in realtà essa non è praticabile da nessuno».

25 Si vedano Scavino (pp. 117-203), Casilio (pp. 207-229) e Armani (pp. 231-263) in Neri Serneri 2012.

26 «Il giovane che oggi dà del 'fascista' al padre» diceva ad esempio il professor Giorgio Spini «gli lancia questa accusa proprio in nome delle idee dell'antifascismo, del socialismo e così via. Gli ricorda che queste idee, predicate come vere e giuste, non sono state applicate. Gli fa notare che in nome della libertà si bombarda il Vietnam, in nome del socialismo si mettono in galera i giovani intellettuali sovietici. Qui scoppia la contraddizione» (1968, pp. 12-13). Sul tema dell'antifascismo negli anni Sessanta si veda anche Giachetti 2002.

Il risultato a cui si perviene è il racconto di una *storia* inevitabilmente filtrata alla luce delle scelte e dei percorsi di vita successivi: quel racconto, edulcorato, filtrato e riscritto si propone al grande pubblico e soprattutto alle nuove generazioni, quindi, come la narrazione dell'evento stesso. Il racconto storico si trasforma in un romanzo di formazione dei protagonisti, epigoni di una generazione che, spinta da una sorta di «felicità pubblica» e da una forte carica psicologica di «onnipotenza», propria di una generazione che si percepisce iscritta ad una società del benessere, reale o ideale che fosse, aveva la pretesa di rompere ambiguità e convenzioni, sicura di rappresentare lo statuto sociale più autentico (Craveri 1995, p. 722). L'interpretazione che emerge del Sessantotto, quindi, indipendentemente dalle motivazioni dei suoi partecipanti, è che quegli anni abbiano rappresentato l'accelerazione se non addirittura il punto d'origine di un grande processo di modernizzazione che ha guidato il Paese nel non facile passaggio dalla società postbellica a quella moderna, più dinamica e innovativa.

Come già accennato, per costruire il loro romanzo di formazione, gli sceneggiatori hanno dovuto espungere dal racconto i punti di attrito, tralasciando di indagare non solo i traumi ancora non risolti che la generazione protagonista degli anni Sessanta e Settanta ha con il proprio passato, ma anche quelli che tormentano il Paese, un Paese carico di misteri e di zone d'ombra. Ci pare di poter affermare che *La meglio gioventù*, ma anche gli altri lavori targati Petraglia-Rulli di cui qui non è possibile dare conto, da una parte risenta di quella sorta di oblio in cui la storia – quella che riflette sui perché, che indaga le conseguenze e interroga le fonti, facendole dialogare tra loro – è caduta, e dall'altra sia il frutto di quella che Marco Grispigni ha definito la «narrazione autorizzata» degli eventi stessi – quella prefabbricata con il marchio d'origine controllata di «reduce» – in cui confluisce una pluralità di memorie tutte conflittuali fra di loro (Grispigni 2009, pp. 133-152).[27] Questa pluralità di memorie ha avuto dei pro e dei contro: essa ha sicuramente contribuito a focalizzare meglio alcuni passaggi di quel decennio mettendone a nudo la complessità, dall'altro però ha frenato, come già accennato, il lavoro di ricerca e di riflessione della storiografia accademica sul Sessantotto e sul decennio successivo. Infatti, se in particolare per la storia del Sessantotto si è consolidata una sorta di memoria ufficiale «puntiforme, piena di vuoti, ricca di cronologie incerte (quando non del tutto false)», una specie di pericolosa «memoria unica, singolare, condivisa» di quei fatti e di quegli eventi (Grispigni 2009, p. 134), per gli anni Settanta si è affermata, soprattutto di recente, un'idea «patrimoniale» della storia di quel decennio legittimando solo chi vi ha partecipato a raccontarne vittorie e sconfitte, errori e conquiste: la sensazione è che solo ed esclusivamente partendo dal «coriandolo di tempo» vissuto in prima persona si sia autorizzati a fare la storia della stagione dei movimenti.[28] *Rebus sic stantibus* l'interpretazione di quei fatti, di quelle vicende, di quelle culture sembra procedere in modo del tutto indipendente da ogni evoluzione della riflessione storiografica o dall'acquisizione di nuove fonti adeguandosi ad ogni anniversario allo *Zeitgeist* dominante (Grispigni 2009, p. 134).

3 *Raccontami*: Un flashback familiare

Se di Weltanschauung generazionale possiamo parlare per quanto riguarda *La meglio gioventù*, per *Raccontami* dovremmo parlare invece di «flashback familiare». Come già accennato, infatti, la fiction, tredici puntate andate in onda sulla prima rete della Rai in prima serata, racconta attraverso le vicende della famiglia Ferrucci le trasformazioni sociali e culturali che investirono l'Italia a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. La serie, che ebbe un enorme successo, traeva ispirazione da un format spagnolo *Cuéntame cómo pasó* (2001), una fiction che in Spagna ha avuto un enorme successo dando origine ad un grande dibattito sul ruolo della storia in televisione e della televisione come strumento di divulgazione storica.[29] Così come nel format spagnolo, a guidare lo spettatore, o meglio il telespettatore, nel «flashback familiare» è la voce fuoricampo di

27 Secondo Annette Wieviorka (1998, p. 128) sarebbe proprio il Sessantotto ad inaugurare «l'epoca del testimone» che diventa il grande protagonista della memoria di quell'evento e del post-Sessantotto.

28 «Forse eleggere vuoti o flash a sigla dell'esserci stato» ha scritto Anna Bravo in un libro autobiografico dedicato appunto a quel periodo «è anche una spia di una concezione patrimoniale della storia. 'Io c'ero', e proprio per questo non ho un catalogo ordinato di ricordi, tu puoi costruire il repertorio più minuzioso, ma non ti basterà a scoprirne lo spirito – il che riproduce il luogo comune dell'indicibilità dell'esperienza, fino a mettere in dubbio fare storia di quello che non si è vissuto, l'intero passato, salvo il proprio coriandolo di tempo» (2008, p. 3).

29 Si vedano, solo a titolo di esempio, López 2007; Corbalán 2009; Estrada 2004.

Carlo, il più piccolo dei Ferrucci che guarda caso è nato proprio il 3 gennaio 1954, giorno in cui la Rai iniziò il suo servizio radiotelevisivo. La fiction spagnola abbraccia un periodo ampio e difficile della storia iberica: il racconto delle vicende della famiglia Alcántara ha inizio negli ultimi anni del franchismo e si sviluppa durante la cosiddetta «transizione». Quindi tra amori, difficoltà, speranze e dolori domestici, sullo sfondo della fiction si agitano i conflitti sociali e politici rimasti aperti all'indomani della caduta del franchismo senza però nessun intento di storicizzare quegli avvenimenti. Infatti, sebbene la serie spagnola sia un mirabile esempio di come a volte la microstoria possa incontrare felicemente la macrostoria ottenendo l'attenzione del grande pubblico, gli sceneggiatori di *Cuéntame cómo pasó* non avevano nessuna intenzione di confezionare una fiction storica (tanto che non si affidarono neanche alla consulenza di professori o specialisti).[30]

La versione italiana ha molto in comune con quella spagnola nonostante si collochi in un periodo sicuramente meno complesso di quello della transizione. Essa appare come un lunghissimo viaggio nel passato del protagonista che, per dirla con Aldo Grasso, si abbandona ai ricordi: il risultato è un prodotto tenero e ruffiano, carino e furbo:

> A volte, troppo furbo. Come spiega bene la sigla di testa, un riadattamento di «Pregherò» che, a sua volta, era un riadattamento non dichiarato di «Stand by me» (in tv tutto è un riadattamento). Carlo (il piccolo Gianluca Grecchi) nasce il giorno stesso dell'inizio delle trasmissioni della Rai, il 3 gennaio 1954; giunto all'età di sei anni (1960, Olimpiadi di Roma) decide di raccontare la storia della sua famiglia vista attraverso gli occhi di un bambino. In quel tempo, Carlo assiste alla nascita di una nazione: i primi elettrodomestici e le prime cambiali per comprarli, le feste dei diciott'anni fatte in casa, la biancheria stesa in terrazzo, la Topolino e la Seicento, Lascia o raddoppia? e Il tenente Sheridan, i consigli di Donna Letizia, il Festival di Sanremo, La dolce vita, la speculazione edilizia romana, il boom, il duplex, insomma i nostri verdi anni. (Grasso 2006b)[31]

Secondo Grasso, *Raccontami* non sarebbe altro che l'altra faccia de *La meglio gioventù*: a guidare Rulli però questa volta non sarebbe l'ideologia ma la nostalgia. Il prodotto finale, nell'impietosa lettura che ne propone il giornalista, altro non sarebbe che un presepe pieno di ricordi, di reperti, di canzoni dell'epoca, di strizzatine d'occhio per tutti i gusti:

> Ma il mondo di allora era più selvaggio, più complicato, meno leccato (proprio vero che la nostalgia è una forma di ideologia). *Raccontami* (Raiuno, domenica e lunedì, ore 21,30, 13 puntate) è una storia bidimensionale, senza profondità, a tratti molto imprecisa (la tv di 20 pollici in casa di un muratore!), scritta apposta per non scontentare. Dovrebbe essere ribattezzata Accontentami (o Accontentati). (Grasso 2006b)

Sebbene non si possa dar torto ad Aldo Grasso, la fiction fornisce ai fini del nostro lavoro diversi spunti di riflessione. Infatti, nonostante *Raccontami* restituisca un'immagine edulcorata dell'Italia della fine degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta e dei conflitti sociali che invece proprio in quel periodo investirono la penisola, tutti i personaggi incarnano un archetipo del tempo e simboleggiano l'evoluzione o le contraddizioni dell'Italia del secondo dopoguerra: il padre convinto che solo il lavoro possa costituire il biglietto da visita per una possibile mobilità sociale, una madre casalinga e tre figli che idealizzano altrettanti caratteri e tendenze, una zia quasi zitella a carico e una irresistibile nonna retrograda che quando durante una festicciola organizzata a casa vengono spente le luci, chiede se è tornato il coprifuoco. Qual è quindi l'idea di fondo della fiction? Intervistato dalla *Repubblica*, Rulli dice:

> è un come eravamo affettuoso per dare risposte ai giovani che non conoscono quegli anni, e ai non più giovani che non vogliono dimenticarli. Alcuni miei colleghi dicono che in tv si fanno solo marchette. Io, invece, credo che la tv ti dia quel tempo per raccontare che il cinema non può darti. Lì, se va bene, hai un'ora e mezza; noi, con *La meglio gioventù*, abbiamo avuto sei ore e, con *Raccontami*, addirittura venti. (Rulli 2006)

A nostro avviso, al di là delle polemiche politiche che accompagnarono tanto *Raccontami* quanto *La meglio gioventù*,[32] la serie – con tutti i limiti di

30 Si veda Cigognetti, Servetti, Sorlin 2011, p. 110.

31 La fiction si apre con la festa a casa Ferrucci per i diciotto anni di Andrea, il figlio maggiore: si tenga presente che in Italia si diventava maggiorenni a 21 anni e resterà così fino al 1975.

32 Solo a titolo di esempio si veda Conti 2005.

cui si è detto – ha comunque il merito di restituire il clima di grande entusiasmo che caratterizzò gli anni del miracolo economico e che segnò la trasformazione dell'Italia da Paese arretrato ad una grande potenza economica. Nel 1953, infatti, come emerge da un'inchiesta parlamentare sulla disoccupazione, in Italia si muoveva un vasto esercito di affamati, destinato ad aumentare durante gli anni del *boom* economico, che cercò di sfuggire alla miseria attraverso l'emigrazione oltreoceano, in Europa ma anche all'interno della penisola.[33] Nei cinque anni del miracolo economico, oltre 900 mila persone trasferirono la loro residenza dal Sud ad altre regioni italiane trasformando le più grandi città del Nord, carenti di strutture e impreparate ad accogliere un così alto numero di migranti, in vere e proprie metropoli. Roma, ad esempio, che nel 1951 contava 1.651.754 abitanti, nel 1961 aveva più che raddoppiato la sua popolazione:[34] sono gli abitanti delle baracche che in *Raccontami* appaiono, scompaiono e, sempre in modo edulcorato, mostrano l'altra faccia della medaglia del miracolo economico. Non è un caso, inoltre, che Luciano Ferrucci, capostipite della famiglia, sia un muratore che proprio in quegli anni di grande entusiasmo trova il coraggio di fare il grande salto trasformandosi in imprenditore. Dovrà però barcamenarsi in un mondo pieno di sotterfugi e imbrogli: ecco qua far capolino, in modo ancora una volta soft, un altro tema caratterizzante la storia recente dell'Italia e cioè la speculazione edilizia e la cementificazione selvaggia che cambiarono il volto di città e paesi. Fra il 1950 e il 1980, infatti, si verificarono veri e propri stravolgimenti del paesaggio urbano e rurale italiano: centri storici furono irreversibilmente trasformati mentre i sobborghi crebbero in modo caotico. Enormi casermoni di cemento spuntarono come funghi alle porte dei grandi centri urbani fagocitando campagne, valli e villaggi. «Questa è la storia di uno di noi» cantava Adriano Celentano nel 1966, descrivendo efficacemente questa realtà, «anche lui nato per caso in via Gluck / in una casa fuori città / Gente tranquilla che lavorava! / Là dove c'era l'erba… ora c'è / una città» (Celentano 1966).

E poi il *boom:* Cinquecento, vespe, lambrette ma anche frigoriferi, lavatrici e appunto televisori irruppero nelle case degli italiani e sembrarono alla portata di tutti. La rapidità con cui i nuovi consumi si affermarono e la necessità di soddisfare antichi bisogni contribuì a modificare profondamente gli usi, i costumi e l'immaginario collettivo del Paese. In qualche modo la «possibilità» di accedere ai nuovi consumi giocò un ruolo altrettanto importante dell'accesso effettivo ad essi (Ginsborg 1989, p. 287). «I buffi quando cominciano non si sa mai dove vanno a finire» afferma perentoria la nonna quando la famiglia Ferrucci firma le sue prime cambiali per l'acquisto dell'apparecchio televisivo: sono gli anni delle rate e del benessere che sembra bussare alle porte degli italiani.[35] Ci si trovò a vivere una «belle époque inattesa» (Calvino 1961, p. 26) che incentivò il diffondersi del modello di vita americano soprattutto grazie al cinema – non è casuale a nostro avviso che la zia zitella e sognatrice della fiction lavori in una sala cinematografica –, l'impetuosa trasformazione del Paese da agricolo ad industriale e che travolse di fatto la religiosità tradizionale legata al mondo contadino creando le premesse di quei processi di secolarizzazione che si manifestarono alla fine degli anni Sessanta (Scoppola 1997), e che in *Raccontami* emergono, a nostro avviso, con grande efficacia soprattutto nei dialoghi tra i vari protagonisti e il sacerdote.

In controluce, fanno capolino anche il contrasto generazionale e la questione dell'emancipazione femminile che nella fiction italiana però si traduce nella laurea ottenuta contro ogni pronostico da Titti – la secondogenita dei Ferrucci – e non da Andrea – il primogenito maschio su cui si erano riversate tutte le speranze, peraltro disattese, della famiglia –, e nella realizzazione nel la-

33 I dati sono tratti da Braghin cit. in Ventrone 1998, pp. 218-227. Si veda anche Ginsborg 1989, p. 283.

34 Si veda a titolo di esempio *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Il film del 1963 è una spietata denuncia della corruzione e della speculazione edilizia dell'Italia degli anni Sessanta.

35 Come già ricordato e solo a titolo di esempio, il 3 gennaio 1954 Fulvio Colombo annunciò l'inizio del regolare servizio della televisione italiana. L'anno dopo la FIAT lanciò sul mercato la Seicento mentre la Nuova Cinquecento economica venne presentata al pubblico al Salone di Torino nel novembre del 1957. Si apriva proprio in quel volgere di decennio la grande stagione delle vacanze degli italiani: fra il 1956 e il 1965 raddoppiarono le presenze negli alberghi e nei campeggi. Furono girati proprio in quel periodo *La dolce vita* di Federico Fellini, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, *La ciociara* di Vittorio De Sica e *Tutti a casa* di Luigi Comencini. Oltre ai testi di Gabrielli e Crainz (1996) già citati si vedano Berselli 2007 e la trasmissione televisiva *Correva l'anno* intitolata *Allegria! I divertimenti degli italiani degli anni Cinquanta*, andata in onda il 13 settembre 2010. Il programma, grazie alle suggestive immagini dell'Istituto Luce, restituisce il clima di quel periodo: dal cinema a *Lascia o Raddoppia*, dalle vacanze per pochi a quelle di massa, dalle colonie per i figli degli italiani all'estero alla scoperta del viaggio.

voro della madre che da casalinga scopre il gusto del lavoro fuori dalle mura domestiche. Se le lotte dei movimenti delle donne sono solo accennate, il conflitto tra padri e figli, invece, trova nella fiction una sua dimensione (ancora una volta edulcorata) ben presente: rock and roll e musica *beat*, capelli alla Marlon Brando, flipper, il mito del viaggio, l'apertura di un locale – il Piper – per giovani e la rivendicazione di essere protagonisti della propria vita sono elementi ricorrenti del racconto e veicolano alcune delle tematiche che saranno centrali nelle lotte prima, durante e dopo il Sessantotto. Insomma, nonostante sia successivo a *La meglio gioventù*, *Raccontami* si configura come una sorta di *prequel*, una versione light, del film di Marco Tullio Giordana che inizia proprio laddove invece Carlo Ferrucci mette il punto al suo racconto, il 1966.

4 Prigionieri del passato: La fiction tra impegno e nostalgia

La domanda da cui siamo partiti riguardava il ruolo dello storico nell'epoca di internet e del difficile rapporto tra la storia e i media. *La Meglio Gioventù* e *Raccontami* sono due tentativi di fornire una chiave di lettura per leggere in modo pacificato e aconflittuale, senza bisogno dello storico e dei suoi strumenti di indagine classici, il passato prossimo del Paese espungendo per quanto possibile i momenti conflittuali e risolvendo i nodi ancora non sciolti che affliggono la storia italiana degli ultimi cinquant'anni.

A nostro avviso queste due fictions si inseriscono perfettamente nel clima socio-politico del primo decennio del nuovo millennio in cui netta è la predominanza della memoria (di corto respiro che non si interroga sulle cause profonde che sono all'origine di fenomeni e cambiamenti) sia sul racconto che sulla riflessione storiografica soprattutto per quanto riguarda gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.[36] Lo storico Enzo Traverso, ad esempio, riflettendo circa il passato e le necessarie istruzioni per l'uso di categorie come storia, memoria e politica, ha affermato che la memoria si declina sempre al presente (Traverso 2006), ed è proprio il presente, la contemporaneità e a volte la stretta attualità, ad aver determinato – in particolare per il periodo esaminato – la selezione degli eventi da ricordare, la loro interpretazione e le loro lezioni. Traverso, inoltre, pur in un discorso più ampio e generale sulla disciplina storiografica, ci offre degli interessanti spunti di riflessione e delle chiavi di lettura circa il modo in cui la televisione ha raccontato – e racconta – gli anni Sessanta e Settanta. Lo studioso rintraccia, infatti, nel processo innescatosi nella caduta del muro di Berlino, che ha avuto come conseguenza l'eclissi del comunismo dal paesaggio memoriale dei nostri tempi, una delle ragioni della conseguente eclissi in cui sembrano essere scomparsi anche tutti quei movimenti che negli anni Sessanta e Settanta vissero quel periodo di trasformazioni e di violenza senza però fare la scelta della lotta armata (e furono la maggioranza), richiamandosi in modo più o meno eretico, più o meno fedele e consapevole all'esperienza comunista. In questa eclissi, dice ancora Traverso, è caduta anche l'idea di rivoluzione, criminalizzata, automaticamente ricondotta alla categoria di «comunismo» e quindi archiviata nel capitolo «totalitarismo» della storia del ventesimo secolo. Tutto ciò ha reso in qualche modo «irraccontabile» la storia o meglio le storie di chi in quegli anni voleva «portare la fantasia al potere» e seppellire con una risata tradizioni, usi e costumi considerati superati e vecchi.[37]

Mutatis mutandis, le due fictions di cui ci siamo occupati rispondono, quindi, alla necessità di prefabbricare l'immagine di un Paese e di una storia in cui tutti si possano riconoscere al di là delle appartenenze sociali e politiche: azzerando le memorie plurime e conflittuali che di quegli anni esistono, si è cercato di fornire soprattutto alle giovani generazioni una memoria condivisa, del tutto indipendente da ogni evoluzione della riflessione storiografica o dall'acquisizione di nuove fonti adeguandosi ad ogni esigenza dettata dal 'pensiero' dominante. Al testimone, al giornalista e quindi sempre più spesso ai mass media è affidato non solo il compito di raccontare quegli anni ma anche quello di fornire le parole-chiave, le categorie per interpretare eventi, conquiste ed errori. Tanto *La meglio gioventù* quanto *Raccontami* si inseriscono quindi nel processo di elaborazione, di ridefinizione e di semplificazione della memoria collettiva del Paese tipico dei media e costituiscono momenti importanti per la trasmissione del racconto storico e per riflettere sull'uso pubblico della storia rispetto a certe tematiche. Come già detto, quindi, il prodotto fina-

36 Si veda De Luna 2011.

37 Oltre al già citato testo di Traverso si veda anche Luzzatto 2004.

le proposto al telespettatore sembra rispondere alla necessità di preconfezionare un'immagine del passato recente del Paese da cartolina: tra nostalgia e impegno (O'Leary 2009, pp. 213-232), le generazioni protagoniste di quel periodo si raccontano a suon di rock and roll, prigioniere dei propri ricordi. In questa cartolina, quasi una foto di famiglia, fanno capolino Don Milani e i ragazzi della scuola di Barbiana, l'alluvione di Firenze del 1966, il Piper, l'antipsichiatria di Basaglia che, seppure in una versione semplificata e soprattutto pacificata, entrano nelle case degli italiani e contribuiscono a stimolare l'interesse e la curiosità rispetto a ciò che è accaduto nel passato soprattutto nei giovani. Per dirla con Carlo di *Raccontami*, la «storiografia mediatica» nel bene e nel male, con il suo bagaglio di ombre e di semplificazioni, parla a chi è nato nell'epoca di internet perché: «C'è chi nasce con la voglia di fragola e chi di cioccolato, io c'avevo quella di televisione» (*Raccontami* 2006, prima puntata).

Bibliografia

Alexander, Jeffrey C. (2012). *Trauma: A social theory*. Cambridge; Malden MA: Polity.

Anania, Francesca (2003). *Immagini di storia: La televisione racconta il Novecento*. Roma: Rai-Eri.

Anania, Francesca (2008). *I mass media tra storia e memoria*. Roma: Rai-Eri.

Armani, Barbara (2012). «La retorica della violenza nella stampa della sinistra radicale (1967-77)». In: Neri Serneri, Simone (a cura di), *Verso la lotta armata: La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta*. Bologna: il Mulino, pp. 231-263.

Artières, Philippe; Zancarini-Fournel, Michelle (éd.). *'68 Une histoire collective (1962-1981)*. Paris: La Découverte.

Berselli, Edmondo (2007). *Adulti con riserva: Com'era allegra l'Italia prima del '68*. Milano: Mondadori.

Borghello, Giampaolo (a cura di) (2012). *Cercando il '68: documenti, cronache, analisi, memorie*. Udine: Forum.

Braghin, Paolo (a cura di) (1998). *Inchiesta sulla miseria in Italia (1951-1952): Materiali della Commissione parlamentare*. Torino: Einaudi.

Bravo, Anna (2008). *A colpi di cuore: Storie del sessantotto*. Roma; Bari: Laterza.

Briggs, Asa; Burke, Peter (2002). *Storia sociale dei media: Da Gutenberg a Internet*. Bologna: il Mulino.

Brunetta, Gian Piero (2003). *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*. Torino: Einaudi.

Calvino, Italo (1961). «La belle époque inattesa». *Tempi Moderni*, 6, luglio-settembre, p. 26.

Capanna, Mario (1988). *Formidabili quegli anni*. Milano: Rizzoli.

Carr, Edward (2000). *Sei lezioni sulla storia*. Torino: Einaudi.

Carucci, Paola (2002). «Fonti documentarie sulle stragi». In: Venturoli, Cinzia (a cura di), *Come studiare il terrorismo e le stragi: Fonti e metodi*. Venezia: Marsilio, pp. 47-54.

Caruth, Cathy (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore; London: Johns Hopkins University press.

Casilio, Silvia (2012a). *Una generazione d'emergenza: L'Italia della controcultura (1965-1069)*. Firenze: Le Monnier.

Casilio, Silvia (2012b). «'Pagherete caro, pagherete tutto!' La violenza politica nelle riviste della sinistra extraparlamentare». In: Neri Serneri, Simone (a cura di), *Verso la lotta armata: La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta*. Bologna: Il Mulino, pp. 207-229.

Catanzaro, Raimondo (1990). *La politica della violenza*. Bologna: il Mulino, 1990.

Catolfi, Antonio (2009). «Televisione, società e industria culturale in Italia alla fine degli anni Sessanta». In: Casilio, Silvia; Guerrieri, Loredana (a cura di), *Il '68 diffuso: Creatività e memoria in movimento*. Bologna: Clueb, pp. 137-146.

Celentano, Adriano (1966). *Il ragazzo della via Gluck*. Beretta: Mariano.

Cigognetti, Luisa; Servetti, Lorenza; Sorlin, Pierre (2011). *Tanti passati per un futuro comune? La storia in televisione nei paesi dell'Unione Europea*. Venezia: Marsilio.

Conti, Paolo (2005). «I Poli si sfidano sulle storie più che sui tg: Dalle foibe alla 'Meglio gioventù': lo scontro politico passa anche attraverso le fiction». *Il Corriere della Sera*, 27 settembre.

Corbalán, Ana (2009). «Reconstrucción del pasado histórico: Nostalgia reflexiva en 'Cuéntame cómo pasó'». *Journal of Spanish Cultural Studies*, pp. 341-35.

Crainz, Guido (1996). *Storia del miracolo italiano: Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma: Donzelli.

Crainz, Guido (2003). *Il paese mancato: Dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Roma: Donzelli.

Craveri, Piero (1995). «La Repubblica dal 1958 al 1992». In: Galasso, Giuseppe (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 24. Torino: Utet, pp. 553-1074.

De Luna, Giovanni (1989). «Il '68 a Torino: Intermezzo: l'uscita dall'Università». *Rivista di Storia Contemporanea*, 2, pp. 192-197.

De Luna, Giovanni (2001). *La passione e la ragione: Fonti e metodi dello storico contemporaneo*. Firenze: La Nuova Italia.

De Luna, Giovanni (2004). «Il '68, il cinema e il passato che non passa». *Passato e Presente*, 48, pp. 5-14.

De Luna, Giovanni (2011). *La Repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli.

Della Peruta, Franco (1991). *Storia del Novecento: Dalla grande guerra ai nostri giorni*. Firenze: Le Monnier.

Della Porta, Donatella; Pasquino, Gianfranco (a cura di) (1983). *Terrorismo e violenza politica: tre casi a confronto: Stati Uniti, Germania e Giappone*. Bologna: il Mulino.

Della Porta, Donatella (1990). *Il terrorismo di sinistra*. Bologna: il Mulino.

Ellwood, David William (a cura di) (1986). *I mass media e la storia: Nuovi approcci a confronto*. Torino: ERI.

Estrada, Isabel (2004). «Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente». *Hispanic Review*, 72 (4), pp. 547-564.

Ferrero-Regis, Tiziana (2002). «Cinema on cinema: Self-reflexive memories in recent Italian history films». *Transformations*, 3, maggio. Disponibile all'indirizzo `http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_03/pdf/ferrero-regis.pdf` (2014-01-09).

Fontana, Gerardo (2009). «La Meglio Gioventù: Un format per il Sessantotto». In: Casilio, Silvia; Guerrieri, Loredana (a cura di), *Il '68 diffuso: Creatività e memoria in movimento*. Bologna: Clueb, pp. 169-193.

Gabrielli, Patrizia (2011). *Anni di novità e di grandi cose: Il boom economico fra tradizione e cambiamento*. Bologna: il Mulino.

Giachetti, Diego (2002). *Anni Sessanta comincia la danza: Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*. Pisa: BFS edizioni.

Ginsborg, Paul (1989). *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi: Società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi.

Grasso, Aldo (a cura di) (2006a). *Fare la storia con la televisione: L'immagine come fonte, evento, memoria*. Milano: V&P.

Grasso, Aldo (2006b). «Il Presepe Leccato di 'Raccontami'». *Il Corriere della Sera*, 12 dicembre.

Grispigni, Marco (2009). «Una generazione con troppi ricordi? Il 1968, ovvero dell'uso e dell'abuso della memoria». In: Casilio, Silvia; Guerrieri, Loredana (a cura di), *Il '68 diffuso: Creatività e memoria in movimento*. Bologna: Clueb, pp. 133-152.

Hajek, Andrea (2010). «Teaching the history of terrorism in Italy: The political strategies of memory obstruction». *Behavioral Sciences of Terrorism and Political Aggression*, 2 (3), pp. 198-216.

Legnani, Massimo (2000). «Il Novecento in una sintesi divulgativa». In: Baldissara, Luca (a cura di), *Al mercato della storia: Il mestiere di storico tra scienza e consumo*. Roma: Carocci, pp. 213-216.

López, Francisca (2007). «España en la escena global: 'Cuéntame cómo pasó'». *Journal of Hispanic Cultural Studies*, 11, pp. 137-153.

Luzzatto, Sergio (2004). *La crisi dell'antifascismo*. Torino: Einaudi.

Martellini, Amoreno; Tonelli, Anna (a cura di) (2010). «Storia e problemi contemporanei». *Violenza politica, comunicazione, linguaggi*, 55, settembre-dicembre.

Mazzetti, Lorenza (1968). «Contestazione globale». *Vie Nuove*, 11, 14 marzo.

O'Leary, Alan (2007). *Tragedia all'italiana: Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*. Tissi: Angelica, 2007.

O'Leary, Alan (2009). «Marco Tullio Giordana, or the persistence of 'impegno'». In: Antonello, Pierpaolo; Mussgnug, Florian (eds.), *Postmodern impegno: Ethics and commitment in contemporary Italian culture*. Oxford: Peter Lang, pp. 213-232.

O'Leary, Alan (2011). *Tragedia all'italiana: Italian cinema and Italian terrorism, 1970-2010*. Oxford: Peter Lang.

Paggi, Leonardo; Malgeri, Francesco (a cura di) (2003). *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*: *Atti del ciclo di convegni L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta (Roma, novembre-dicembre 2001)*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Panvini, Guido (2007). «Il 'senso perduto': Il cinema come fonte storica per lo studio del terrorismo italiano». In: Uva, Christian (a cura di), *Schermi di piombo: Il terrorismo nel ci-*

nema italiano. Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 99-107.
Pennacchi, Antonio (2007). *Il fasciocomunista*. Milano: Mondadori.
Perra, Emiliano (2004). «Formidabili quei traumi: Tempo storico, elaborazione e feticismo narrativo in 'The Dreamers', 'La meglio gioventù' e 'Buongiorno, notte'». *Zapruder*, 3, pp. 125-129.
Petraglia, Stefano; Rulli, Sandro (2003). «Dedicato a chi è ancora capace di indignarsi». *La Repubblica*, 25 maggio.
Petraglia, Stefano; Rulli, Sandro (2004). *La Meglio Gioventù*. Roma: Rai-ERI.
Piccone Stella, Simonetta (1993). *La prima generazione: Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*. Milano: Franco Angeli.
Portelli, Alessandro (2006). «Prefazione». In: Circolo, Gianni Bosio (a cura di), *Un anno durato decenni: Vite comuni prima, durante e dopo il '68*. Roma: Odradek, pp. 5-14.
Rigney, Ann (2005). «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory». *Journal of European Studies*, 35, pp. 89-97.
Rigney, Ann (2008). «Divided pasts: A premature memorial and the dynamics of collective remembrance». *Memory Studies*, 1, pp. 89-97.
Rulli, Sandro (2006). «Viaggio nei favolosi Anni 60 visti dal televisore nel tinello». *La Repubblica*, 10 dicembre.
Scavino, Marco (2012). «La piazza e la forza: I percorsi verso la lotta armata dal Sessontotto alla metà degli anni Settanta». In: Neri Serneri, Simone (a cura di), *Verso la lotta armata: La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta*. Bologna: il Mulino, pp. 117-203.
Scoppola, Pietro (1997). *La Repubblica dei partiti: Evoluzione e crisi di un sistema politico 1946-1996*. Bologna: il Mulino.
Smit, Gerdien (2009). «Sognatori, sogni e sogni infranti nel (e del) cinema italiano contemporaneo: la rappresentazione cinematografica del '68». In: Casilio, Silvia; Guerrieri, Loredana (a cura di), *Il '68 diffuso: Creatività e memoria in movimento*. Bologna: Clueb, pp. 154-163.
Spini, Giorgio (1968). «Mio figlio Vietcong». *L'Espresso*, 17 marzo, pp. 12-13.
Tolomelli, Marica (2008). *Il Sessantotto: Una breve storia*. Roma: Carocci.
Traverso, Enzo (2006). *Il passato: istruzioni per l'uso: Storia, memoria, politica*. Verona: Ombre Corte.
Uva, Christian (a cura di) (2007). *Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
Ventrone, Angelo (1998). *La democrazia in Italia 1943-1960*. Milano: Sansoni.
Ventrone, Angelo (2005). «Prefazione». In: Casilio, Silvia, *'Il cielo è caduto sulla terra!': Politica e violenza politica nell'estrema sinistra in Italia (1974-1978)*. Roma: Edizioni associate.
Ventrone, Angelo (a cura di) (2010). *I dannati della rivoluzione: Violenza politica e storia d'Italia negli anni Sessanta e Settanta*. Macerata: Eum.
Ventrone, Angelo (2012). '*Vogliamo tutto': Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*. Roma; Bari: Laterza.
Venturoli, Cinzia (2012). *Stragi fra memorie e storia: Piazza Fontana, piazza della Loggia, la stazione di Bologna: Dal discorso pubblico all'elaborazione didattica*. Viterbo: Sette Città.
Wieviorka, Annette (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

Materiale audiovisivo

La meglio gioventù [film tv] (2003). Diretto da Marco Tullio Giordana. Italia: Rai Uno.
Raccontami [serie tv] (2006). Diretto da Riccardo Donna e Tiziana Aristarco. Italia: Rai Uno.

Profili degli autori

Silvia Casilio ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia politica e istituzioni dell'area euro-mediterranea nell'età contemporanea presso l'Università degli Studi di Macerata. Nella stessa università è stata borsista post-dottorale ed ha insegnato Storia Contemporanea presso la Facoltà di Beni Culturali. Nel 2013 è stata visiting fellow presso il Grupo de investigación de historia socio-cultural contemporánea dell'Universidad de Oviedo e ha collaborato al progetto *Trabajo industrial: identidades, memoria y patrimonio*. Dal 2009 collabora con l'associazione culturale *Osservatorio di genere* (Macerata) a numerosi progetti sulle questioni di genere e sulle pari opportunità. È autrice di saggi e contributi scientifici dedicati alla storia politica e culturale dell'Italia repubblicana. Tra le sue pubblicazioni: *Una generazione d'emergenza. L'Italia della controcultura (1965-1969)* (2013), *«Il cielo è caduto sulla terra!»* (2005), i due volumi curati con Loredana Guerrieri de *Il '68 diffuso* (2009), *Scatti in movimento. Dalla metropoli alla provincia: l'Italia e le Marche negli anni sessanta e settanta* (2009) curato insieme a Marco Paolucci.

Ronald de Rooy è professore associato nel dipartimento di Studi Italiani dell'Università di Amsterdam. Oltre ad articoli su Dante e la sua ricezione novecentesca, sulla poesia e la narrativa italiana moderna e postmoderna, ha pubblicato i volumi *Il narrativo nella poesia moderna* (1997), *«Il poeta che parla ai poeti». Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento* (2003) e, con Beniamino Mirisola e Viva Paci, *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)* (2010). Ha diretto *Divine Comedies for the New Millennium* (2003) e collaborato alla curatela di *Le frontiere del Sud. Culture e lingue a contatto* (2011). Scrive regolarmente per il quotidiano olandese *Trouw*.

Natalie Dupré insegna presso l'Università di Lovanio, sede di Bruxelles. La sua ricerca riguarda anzitutto il fenomeno della letteratura di frontiera e di esilio. È autore di *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in* Danubio *di Claudio Magris* (2009) e di vari saggi e articoli su altri autori di confine come Fulvio Tomizza, Giuliana Morandini e Anna Maria Mori. Attualmente si occupa del problema della scrittura nella letteratura del trauma, e in particolare nella letteratura italo-ebraica (Liana Millu, Giuliana Tedeschi, Aldo Zargani).

Stephen Gundle è professore di studi cinematografici e televisivi presso l'Università di Warwick. Tra le sue pubblicazioni, si segnalano: *Between Hollywood and Moscow: the Italian communists and the challenge of mass culture, 1943-91* (2000), *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy* (2007), *Mass culture and Italian society from Fascism to the Cold War* (2008, in collaborazione con David Forgacs), *Glamour: A history* (2008) e *Death and the* Dolce Vita*: The dark side of Rome in the 1950s* (2011). La sua opera più recente è *Mussolini's dream factory: Film stardom in Fascist Italy* (2013).

Andrea Hajek ha ottenuto il dottorato in Italianistica presso l'Università di Warwick (GB), con una tesi sulla memoria collettiva dei 'fatti di marzo' 1977 a Bologna, pubblicata presso Palgrave Macmillan nel 2013. Attualmente sta svolgendo un postdottorato presso l'Università di Glasgow. Dal 2009 lavora come assistente editoriale per la rivista Memory Studies e dal 2010 per la rivista Modern Italy. È tra le fondatrici della Warwick Oral History Network. Oltre agli studi di memoria (collettiva e culturale) si occupa di movimenti sociali, storia orale, genere e storia delle donne, il Sessantotto e gli anni Settanta in Italia.

Susanne C. Knittel insegna Letteratura Comparata presso il Dipartimento di Lingue, Letteratura e Comunicazione all'Università di Utrecht nei Paesi Bassi. Ha studiato Italianistica e Letteratura Comparata all'Università di Costanza in Germania, alla Yale University ed alla Columbia University a New York, dove ha conseguito il dottorato nel 2011. Ha pubblicato sul tema della memoria del programma nazista di eutanasia in Germania e della memoria culturale collettiva a Trieste dopo la seconda guerra mondiale. Sta per uscire la sua prima monografia, *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*.

Monica Jansen insegna Letteratura e Cultura Italiana presso l'Università di Utrecht. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura e cultura italiana contemporanea; si è occupata di modernismo e (tardo) postmodernismo e ha pubblicato studi tematici concernenti la memoria, la precarietà, la gioventù e la religione. Le sue pubblicazioni includono: *Il dibattito sul postmoderno in Italia: In bilico tra dialettica e ambiguità* (2002); diverse curatele tra cui le più recenti *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies* (con Geert Buelens e Harald Hendrix, 2012) e *Le culture del precariato: Pensiero, azione, narrazione* (con Silvia Contarini e Stefania Ricciardi, 2015); numeri speciali di riviste (la sezione speciale *Television and the fictional rewriting of history in Italy's Second Republic*, The Italianist 2, 2014). È direttore della rivista *Incontri. Rivista europea di studi italiani* e codirige la collana *Moving Texts/Testi Mobili* (PIE Peter Lang).

Inge Lanslots è docente di analisi del discorso, di traduzione e di cultura italiana presso l'Università di Lovanio, sede di Anversa. Specializzatasi nella narrativa italiana contemporanea, ha scritto vari contributi su più autori (Baricco, Benni, Ortese, Pressburger, Tabucchi), ma anche sul giallo/*noir*, sui (cant)autori, sulla fantascienza, sui fumetti, sul romanzo grafico e sull'intermedialità, ma si dedica anche alla cultural memory. Editore di 'Moving Texts' (Peter Lang Series) e di *Incontri*. *Rivista europea di studi italiani*.

Emiliano Perra è Senior Lecturer in Modern European History presso la University of Winchester. La sua ricerca si incentra sui temi della memoria e rappresentazione cinematografica e televisiva della Shoah. Le sue pubblicazioni includono il libro *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and Television Programmes in Italy, 1945 to the Present* (2010) e saggi nelle raccolte *Dopo i testimoni: Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale* (2014), *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the New Millennium* (2013), *Storia della Shoah in Italia: Vicende, memorie, rappresentazioni* (2010) e nelle riviste *Holocaust and Genocide Studies*, *Memory Studies*, *Cinema e Storia*, e *The Italianist*.

Paolo Russo è Senior Lecturer in Film Studies presso Oxford Brookes University dove insegna sceneggiatura, tecniche narrative, storia del cinema e generi. Tra le sue pubblicazioni recenti: «The "De Santis case": Screenwriting, political boycott and archival research» (*Journal of Screenwriting*, 2014), «Suso Cecchi d'Amico» (2014), «Dream Narrative in *Inception* and *Shutter Island*» (2014), *Nero su bianco: sceneggiatura e sceneggiatori in Italia. Quaderni del CSCI* (2014). Russo è membro dell'editorial board della *New Review of Film and Television Studies* (Routledge) e del *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (Intellect). Sceneggiatore professionista, attualmente collabora con Minor Hour Films.

Mauro Sassi si è laureato in Lettere Moderne all'Università di Torino e ha conseguito il dottorato in Italianistica presso la McGill University (Montreal). Ha insegnato scrittura per il cinema e la televisione all'Università di Torino e storia del cinema italiano e lingua italiana alla McGill University. La sua ricerca accademica si concentra sull'analisi della relazione tra stili e modi di produzione dei media audiovisivi in Italia dopo la seconda guerra mondiale. Ha scritto vari articoli di teoria del cinema e degli audiovisivi e sta lavorando a un volume sul documentario italiano di prossima pubblicazione.

Maria Bonaria Urban insegna nel dipartimento di Studi Italiani dell'Università di Amsterdam (UvA). Le sue ricerche spaziano dal cinema alla letteratura e si incentrano su temi quali l'identità, la memoria e la rielaborazione artistica di eventi traumatici della storia italiana. Si occupa inoltre di imagologia, letteratura e cultura sarda, scrittura di genere e letteratura migrante. Tra le sue pubblicazioni recenti si ricorda la monografia *Sardinia on Screen: National Characters and Images in Italian Cinema* (2013). È uno dei curatori del volume *Le frontiere del Sud. Culture e lingue a contatto* (2011). È redattrice della rivista *Incontri. Rivista europea di studi italiani*.

Sarah Vantorre è laureata in Filologia italiana e Gestione culturale presso l'università di Anversa, svolge attualmente un progetto di dottorato incentrato sull'opera narrativa e sull'attività culturale dell'intellettuale e giornalista siciliano ucciso da Cosa Nostra, Giuseppe Fava. La sua ricerca si focalizza sugli strumenti narrativi che Fava adoperava per documentare «l'oscura e tragica anima del Sud», e per stimolare così nel suo pubblico un senso di giustizia sociale e di responsabilità individuale nei confronti del loro destino collettivo. Investiga, quindi, il ruolo precursore che il realismo di Fava ha svolto nello sviluppo della moderna cultura dell'antimafia in piena evoluzione.

Con ‘televisionismo’ il presente volume intende la produzione del dramma storico televisivo che, a partire dagli anni Novanta, ha riscritto da un’ottica revisionistica i momenti chiave del passato nazionale che hanno determinato una memoria ‘divisa’ della nazione italiana. La forma popolare e fruibile delle fiction promuove la condivisione del passato, ma potrebbe anche manipolare la verità storica trasmessa. È su quest’ambivalenza che vertono i contributi in cui si analizzano le serie televisive prodotte dalla Rai e da Mediaset.

Università
Ca’Foscari
Venezia