

ANTONIO R. DANIELE

La narrazione televisiva della Grande Guerra in Italia, da Hombert Bianchi a Carlo Lucarelli

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONIO R. DANIELE

La narrazione televisiva della Grande Guerra in Italia, da Hombert Bianchi a Carlo Lucarelli

L'intervento intende analizzare i caratteri del racconto televisivo della Prima Guerra Mondiale per valutarne gli sviluppi in rapporto al cambiamento del contesto storico-sociale che lo ha prodotto. Si prenderà in esame il servizio pubblico televisivo all'epoca del monopolio RAI e quello degli ultimi lustri, ossia gli anni del digitale terrestre e della cosiddetta "transizione continua". Dalla creazione di un pubblico popolare alla gestione del prodotto, la narrazione della Grande Guerra testimonia l'evoluzione delle trasmissioni sia per genere che per ricaduta sul pubblico; dai documentari di Hombert Bianchi, realizzati in occasione del cinquantenario del conflitto (1965), ai programmi-evento per canali tematici e alla rilettura in chiave "enigma" offerta da Carlo Lucarelli, passando per i lavori di Nicola Caracciolo e Antonio Menna, il contributo cercherà di verificare in che modo il medium televisivo abbia affrontato il compito della riscrittura storica del fatto bellico, in base a quali criteri sia mutata la sua esposizione mediatica e quali, infine, siano gli esiti di questo processo

Sabato 22 maggio 1965 sul primo canale Rai, alle ore 21, andò in onda una trasmissione con un titolo significativo: *Tradotta che viene, tradotta che va*¹, con la quale si inaugurerà «la serie dei programmi celebrativi»² per il cinquantenario della Grande Guerra realizzati dalla televisione di Stato. Si trattò nient'altro che di una *kermesse* canora curata da Franco Monicelli, sceneggiatore cinematografico di media fortuna, poi mestierante televisivo³, e Michele Galdieri, il cui nome deve, invece, sollecitare qualche riflessione⁴. Galdieri, già commediografo vicino ai De Filippo e alla generazione degli artisti partenopei, autore di *Munasterio 'e Santa Chiara*, dalla metà degli anni Cinquanta realizzò programmi musicali per il secondo canale radiofonico e nel 1954 si era aggiudicato il Festival della canzone partenopea⁵. Come si legge in alcune cronache a stampa di quei giorni, lo spettacolo televisivo offriva «una rievocazione sceneggiata di quelle canzoni e di quei cori che accompagnarono il soldato italiano durante il conflitto»⁶. Tra i cantanti Aurelio Fierro, Gloria Christian, Fausto Cigliano, Roberto Murolo: insomma, una sorta di Festival di Napoli prestato alla memoria del fronte. E non a caso si scrisse «rievocazione sceneggiata»,

¹ Cfr.: U.[go] BUZ.[zolan], *La Grande Guerra alla tv in una serie di trasmissioni*, «La Stampa», 21 maggio 1965, 4: «[...] Alle 21 vedremo "Tradotta che viene, tradotta che va..." che vuol essere una specie di antologia dei canti di trincea e delle canzoni nate durante la guerra '15-'18: antologia che è stata messa insieme da Michele Galdieri e da Francesco Monicelli e che sarà presentata da Enrico Maria Salerno, il quale, fra l'altro, leggerà poesie di Ungaretti e di Vittorio Locchi».

² *Sul ponte di Bassano, là ci darem la mano. Le canzoni della tradotta che muove verso il Piave*, «La Stampa», 22 maggio 1965, 13.

³ Franco Monicelli fu il maggiore dei fratelli Monicelli, figlio di Tomaso (cognato di Arnoldo Mondadori) e di Maria Carrieri; fratello del più noto Mario, di Massimo, Furio e Giovanna. Giornalista pubblicista (fu direttore di «Cantachiario» ed «Elefante»; fu inviato speciale per «Epoca» e «L'Europeo»; collaborò a «Il Mondo» e «L'Espresso»), fu anche sceneggiatore cinematografico (si ricordi soprattutto la sceneggiatura di *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, 1949) e televisivo (inviato per «La Settimana Incom»). Al suo attivo anche tre romanzi: nel 1945 pubblicò con la casa editrice Faro il romanzo *Vent'anni perduti*; nel 1963 per la barese Leonardo da Vinci verrà pubblicato *Il deserto dei Sabra*, mentre nel 1975 per Bompiani uscirà *Il tempo dei buoni amici* e, ancora per l'editore milanese, nel 1978 *La buona società*. Fu coinvolto, nell'immediato secondo dopoguerra, in un controverso caso di diserzione. Cfr.: M. FRANZINELLI, *Disertori. Una storia mai raccontata della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 2016.

⁴ Michele Galdieri animò la cultura partenopea per almeno un ventennio, fino alla morte. Autore di testi di successo, fra i quali *Munasterio 'e Santa Chiara* e *Ma l'amore no*, collaborò a numerose sceneggiature cinematografiche e ad alcuni soggetti fra i quali *Cinque a zero* di Mario Bonnard (ITA, 1932, b/n) e *Totò a colori* di Steno (ITA, 1952, colore). Cfr.: G. DI PALMA, *Pensare lo spettacolo: Michele Galdieri tra Eduardo e Totò*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁵ E. BISPURI, *Vita di Totò*, Roma, Gremese, 2000, 172.

⁶ *Sul ponte di Bassano, là ci darem la mano*

giacché il repertorio era sbilanciato sul versante della sceneggiata napoletana⁷ e dell'enfasi che quel genere popolare recava con sé. *Hannè 'a turnà*, *Totonno se ne va* e *Surdatè* furono alcuni dei brani eseguiti: la voga e il successo televisivo che già da alcuni anni riscuoteva la gara canora all'ombra del Vesuvio suggerirono ai vertici di rete questo curioso *mélange* reso ancor più singolare dalla compartecipazione, nelle vesti di attori, di Lauretta Masiero e Francesco Mulè, tra i volti più noti non solo della commedia cinematografica di quegli anni ma anche dell'irresistibile teatrino pubblicitario di Carosello. Ma nel nostro caso "sceneggiata" ha valore polisemico e alludeva senz'altro alla contaminazione del genere garantita dallo sceneggiato televisivo, fortunatissimo e accessibile⁸: fra una canzone e l'altra, un momento di più nobile contrizione lo offriva Enrico Maria Salerno, tra i più richiesti attori di prosa e reduce dal trionfo di popolarità del *Mastro don Gesualdo* televisivo diretto da Giacomo Vaccari. Salerno ebbe il compito di leggere *Sono una creatura* di Ungaretti, *La sagra di Santa Gorizia* di Vittorio Locchi e passi del *Rubé* di Borgese. Non tutti erano persuasi, però, della strategia: alla vigilia si poteva leggere anche qualche nota polemica sui quotidiani: «saranno eseguiti, speriamo nella loro versione semplice e originale, senza inutili rielaborazioni (come avvenne, purtroppo, con effetti disastrosi, per la ricorrenza del 4 novembre nella serata di inaugurazione del secondo canale)»⁹. Nel giorno del ricordo della fine del conflitto e del Milite Ignoto, la "rievocazione sceneggiata" aveva, evidentemente, oltrepassato i limiti di guardia. Non c'è da stupirsi: era appena stato nominato amministratore delegato Gianni Granzotto¹⁰. «Il suo ingresso – ha scritto Aldo Grasso – nasce, nella formula rituale, "da un'ampia e differente convergenza di interessi (è ben visto da socialisti, socialdemocratici e repubblicani ma soprattutto è appoggiato dai dorotei che vedono con sospetto la crescita del potere bernabeiano)»¹¹. La Rai di Granzotto avrà il difficile compito di scansare il pericolo di una proposta popolare più vicina ai tratti del folcloristico che a programmi in grado di raggiungere sul territorio il maggior numero possibile di spettatori. È per questo che sulla stampa dell'epoca si potevano leggere le seguenti parole:

Ma la cosa più grossa, più impegnativa, che potrebbe veramente trasformarsi, se ben fatta, in una trasmissione largamente popolare è il documentario "La grande guerra" [...] un'ampia storia illustrata del conflitto '15-'18 realizzata da Piero Schivazappa e da Amleto Fattori e curata da Hombert Bianchi e articolata in sette puntate di circa tre quarti d'ora ciascuna. Saranno rievocate non solo la guerra dell'Italia [...], ma anche le principali fasi della gigantesca lotta sostenuta dalle altre nazioni: insomma, un quadro vastissimo a comporre il quale sono stati raccolti in Italia, in Francia, in Germania, in Inghilterra centinaia di cortometraggi cinematografici dell'epoca in gran parte inediti. A esprimere un giudizio sugli avvenimenti saranno chiamati illustri storici: i professori Pieri, Valeri, Toscano, Valsecchi.¹²

La grande guerra di Hombert Bianchi¹³ fu il primo organico programma sul conflitto andato in onda sulle reti Rai. Fino ad allora, oltre alla rievocazione che inaugurò il secondo canale,

⁷ Si vedano P. SCIALÒ, *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Napoli, Guida, 2002; *La sceneggiata e il filone napoletano* in E. MORREALE, *Così piangevano: il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 109-117.

⁸ Cfr.: O. DE FORNARI, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2011.

⁹ u.[go] buz.[zolan], *La Grande Guerra alla tv in una serie di trasmissioni*, cit.

¹⁰ E. MARCUCCI, *Giornalisti grandi firme: l'età del mito*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 237-244.

¹¹ A. GRASSO, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2002, p. 151: «Secondo Bernabei – prosegue Grasso – Granzotto si allea con la vecchia guardia e cerca di limitare la sua sfera di intervento».

¹² BUZ.[zolan], *La Grande Guerra alla tv in una serie di trasmissioni*. . .

¹³ Hombert Bianchi collaborò con la Rai sin dai primi anni Sessanta. Tra le sue produzioni a carattere storico più note si ricordino almeno *Vent'anni di Repubblica* (1966) e *Il giovane Garibaldi* (1974). Vedi M. RIDOLFI, S. MATTARELLI, *Almanacco della Repubblica: storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, 350-351; F. MONTELEONE, *Storia della radio e della*

avevamo avuto qualche sporadica trasmissione¹⁴ o qualche rotocalco, e la celebrazione stessa del 1961 fu svigorita da un lato a causa di un concerto di apertura troppo adattato alle esigenze di un pubblico illanguidito dalle competizioni musicali, dall'altro dalla necessità di diffondere *La trincea*, «racconto sceneggiato di Giuseppe Dessì»¹⁵ che, nonostante la buona fedeltà storica, risentiva della passiva adesione a generi televisivi oramai di consolidato successo. Che il 4 novembre del 1961 la nostra televisione non fosse ancora pronta a proporre un lavoro di ricostruzione storica strutturato e compatto, ma si attardasse sulle ragioni della finzione, dello sceneggiato letterario, lo conferma il caso legato a un documentario scritto da Pier Antonio Quarantotti Gambini e mandato in onda subito dopo il mediometraggio di Dessì¹⁶ (che era stato girato da Vittorio Cottafavi, già specialista in sceneggiati televisivi sin dalla messa in scena di *Casa di bambola* nel 1958). Il testo di Quarantotti Gambini si intitolava *Il ritorno del fante* (ma fu programmato col titolo *Tutti quei soldati*) e raccontava la Grande Guerra «dalla parte dei fanti, povere pedine mosse contro la loro volontà sulla scacchiera della Storia»¹⁷. Fu modificato non solo dal regista Mauro Morassi ma anche dalla Rai che, stando agli studi condotti da Daniela Picamus¹⁸, era intervenuta sulla sceneggiatura dello scrittore istriano-triestino con una serie di rimaneggiamenti, tagli ed edulcoramenti che, infine, suggerirono al regista stesso – oltre che all'autore – di ripudiare l'intero lavoro.

televisione in Italia. Costume, società, politica, Venezia, Marsilio, 2006, 155; GRASSO, *Storia della televisione italiana...*, 262.

¹⁴ Nel 1959, all'interno della serie *Cinquant'anni di storia italiana* (di Gian Vittorio Baldi, in onda dal dicembre del 1958), viene trasmessa una puntata dedicata alla Grande Guerra a cura di Silvio Negro. Cfr.: A. CHEMELLO, *Silvio Negro soldato e autore televisivo. Dal film documentario RAI (1959) di Silvio Negro per la regia di Pier [sic!] Vittorio Baldi Cinquant'anni: 1898-1948, il capitolo su «La Grande Guerra», atti del convegno «Vicenza: cultura e società nella Grande Guerra», Vicenza, 19-20 maggio 2015 (in corso di pubblicazione).*

¹⁵ GRASSO, *Storia della televisione italiana...*, 105: «Sabato 4 novembre 1961 la televisione italiana inaugura la sua seconda rete. Apre la programmazione (alle ore 21.05) questa trasmissione interamente dedicata alla rievocazione della prima guerra mondiale e alla celebrazione dell'anniversario della vittoria. Un tema unico, suddiviso in tre parti. *Quel lungo treno...* è il titolo del concerto di apertura [...]. Al concerto segue *La trincea*, racconto sceneggiato di Giuseppe Dessì, che narra con grande fedeltà storica la conquista di una trincea austriaca da parte di un battaglione dell'eroica Brigata Sassari». Vedi anche B. SICA, *Giuseppe Dessì in Francia*, in *Giuseppe Dessì tra traduzione e edizioni*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, 23-37: 24.

¹⁶ Ibid.: «La serata si chiude con il documentario *Tutti quei soldati*; realizzato su testi dello scrittore triestino Pier Antonio Quarantotti Gambini, sviluppa soprattutto, al di là delle doverose celebrazioni, il tema del sacrificio personale del soldato semplice che – tra molte inquietudini ma con slancio disinteressato – ha saputo lasciare la casa e gli affetti per sostenere la causa patriottica».

¹⁷ A. MEZZENA LONA, *Quarantotti Gambini e il mistero del «Fante» censurato dalla Rai*, «Il Piccolo», 3 maggio 2015. L'articolo così prosegue: «Lo scrittore, in pratica, decise di abbandonare al suo destino il filmato *Tutti quei soldati* perché non rappresentava più lo spirito del testo scritto da lui. La realizzazione del documentario era iniziata subito in salita, visto che il regista incaricato di trasformare le parole in immagini, Mauro Morassi, pensava di avere mano libera nell'adattare lo scritto alla sequenza di filmati che aveva messo assieme. Finì che lo stesso regista ritirò la firma, dato che non si riconosceva più in un prodotto rimaneggiato, censurato, addolcito ulteriormente dalla Rai. Senza avvertire nessuno. È ovvio che la «grana» [...] prese corpo non solo per le incomprensioni tra scrittore e regista. Convinto, l'uno, della priorità da dare al testo. Incaponito, l'altro, ad affermare l'assoluta libertà del linguaggio visivo. Ma soprattutto per la scarsa attitudine dell'autore, nato a Pisino nel 1910, di accodarsi alla trionfalistica retorica militar-patriottica che accompagnava il ricordo della Grande guerra. Lui preferì raccontare il sacrificio di tanti umili fanti. Contadini che andarono a morire sognando di tornare al più presto a casa. Che da analfabeti si rassegnarono all'obbedienza assoluta per i vertici dell'esercito. E che non riuscivano proprio a odiare il nemico, anzi».

¹⁸ Di Daniela Picamus si tenga presente almeno *Pier Antonio Quarantotti Gambini: lo scrittore e i suoi editori*, Venezia, Marsilio, 2012.

Era necessario delineare, sia pure per brevi cenni, il quadro attorno al quale nacque il progetto televisivo di Hombert Bianchi e di Piero Schivazappa¹⁹ per comprenderne la natura tecnico-estetica. È sufficiente scorrere alcuni minuti della prima puntata per individuare lo stile comunicativo che vi è sotteso nonché il taglio editoriale ed aziendale che la informava. La lunga sequenza di filmati e di immagini obbedisce alle ferree leggi dei documentari già in diffusione negli anni del conflitto: ordinate parate militari o plotoni in armi, ma più indisciplinati e alla garibaldina, il tutto accordato ai caratteri del racconto storico che la televisione rimodulava dalla storiografia italiana della seconda metà del secolo. Ecco, allora, che convivevano due bisogni: illustrare i motivi del conflitto e offrire strumenti di facile ricognizione; conciliare la ricerca delle cause e le ragioni della narrazione. A questo proposito, quella che unanimemente fu salutata – sulle pagine dei periodici e dei quotidiani – come una brillante operazione di sobrietà culturale, non fu altro che uno degli esperimenti più riusciti della gestione Bernabei, il quale aveva già da un paio di anni allenato il pubblico con l'approfondimento settimanale di *Tv7*²⁰. Lo stesso Bernabei, tuttavia, non aveva potuto schivare le opinioni contrarie dell'organo a stampa della borghesia nazionale: il «Corriere della Sera», mediante la penna acuminata di Indro Montanelli, nel maggio del 1964 aveva disapprovato aspramente la conduzione dell'informazione al tempo di Bernabei: «fateci caso», scrisse il giornalista di Fucecchio, «quando è in scena Togliatti viene fuori, non si sa come, un imperatore romano. Quando è in scena Scelba viene fuori un questurino»²¹. L'accusa di parzialità che si eleva da queste righe produsse finanche interrogazioni parlamentari. Come certificato da Marco Damilano qualche anno fa, si mosse addirittura il Vaticano: «la polemica dimostra che ormai la televisione è diventata il cuore della battaglia politica»²². Pertanto, quando nella narrazione dei documentari del '65 apparvero gli inserti degli specialisti e degli studiosi, ciò che a prima vista sembrò soltanto una buona idea dettata dal desiderio di innovare il linguaggio dell'offerta televisiva, sottaceva in realtà la necessità di sorvegliare equilibri e diplomazie. E casuale non fu neppure che questi esperti fossero stati pescati fra i settori più svariati della cultura e della classe intellettuale di quegli anni: lo storico Franco Valsecchi²³, conoscitore delle ragioni dell'interventismo democratico e dei suoi rapporti col Risorgimento; Mario Toscano²⁴, studioso dell'ebraismo e dell'antisemitismo; Nino Valeri²⁵, versato specialmente negli studi su Giolitti e la crisi del sistema liberale fino a Mussolini; Aldo Garosci²⁶, socialista e gobettiano, vecchio leone dell'antifascismo torinese; infine, il conte Giuseppe Della Torre²⁷, giornalista, tra i più influenti nomi del cattolicesimo democristiano.

¹⁹ Piero Schivazappa fu molto attivo negli sceneggiati televisivi. Si ricordino almeno le regie di *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1983) e *Il prato delle volpi* (1989), e la collaborazione alla sceneggiatura di *Mino, il piccolo alpino* (G. Albano, ITA, 1986). Cfr.: *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 5, tomo 2, a cura di R. Poppi, Roma, Gremese, 2000, 47, 149, 169. Vedi anche, della stessa serie, *Le attrici*, a cura di E. Lancia e R. Poppi, Roma, Gremese, 2003, 137, 147, 217.

²⁰ Sul settimanale Rai *Tv7* che inaugurò le trasmissioni nel 1963 si vedano *Rai, la televisione che cambia*, a cura di R. Zaccaria, Torino, SEI, 1984, 311 e sgg., e *Storie e culture della televisione*, a cura di A. Grasso, Milano, Mondadori, 2013.

²¹ I. MONTANELLI, *Il teleschermo avvelenato*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1964, 5.

²² DAMILANO, *I partiti all'assalto di Viale Mazzini*, in *Storie e culture della televisione...*, 109.

²³ Cfr.: C. FERRETTI, U. BROCCOLI, B. SCARAMUCCI, *Mamma RAI: storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier, 1997, 126 e sgg.

²⁴ Cfr. *Memoria della Shoah. Dopo i "testimoni"*, a cura di S. Meghnagi, Roma, Donzelli, 2007, 276.

²⁵ E. SCOTTO LAVINA, *Il cantiere televisivo italiano: progetto, struttura, canone*, Vignate, Lampi di stampa, 2015, 119 e sgg.

²⁶ Cfr.: G. DI CAPUA, *Resistenzialismo versus Resistenza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, 33 e sgg.; F. MONTELEONE, *Storia della RAI dagli Alleati alla DC. 1944-1954*, Roma-Bari, Laterza, 1980; A. RAPINI, *Antifascismo e cittadinanza: giovani, identità e memorie nell'Italia repubblicana*, Bologna, Bononia University press, 2005, 103 e sgg.

²⁷ Cfr. *Rivista di studi politici internazionali*, Firenze, Sansoni, 1977, 470.

Il modello è quello della lezione accademica di impianto tradizionale. Il ciclo di Hombert Bianchi può considerarsi una “prova generale” di ciò che accadrà di lì a qualche lustro, quando «la funzione della televisione scolastica ed educativa verrà ripensata come allargamento dei contenuti culturali della scuola tradizionale». Franco Monteleone, nella sua preziosa esplorazione della storia della nostra televisione, ha rilevato infatti che ai primi anni Settanta «i frutti di questo lavoro si videro con particolare evidenza nel settore dell'indagine e della narrazione storiografica, la cui ricchezza di proposta si basava non solo sulla doviziosa documentazione d'archivio, italiana ed estera, ma soprattutto sulla capacità di svolgere quel compito essenzialmente educativo di “socializzazione della storia” cui la scuola non era in grado di ottemperare»²⁸. È proprio tutto quanto ritroviamo nei nostri documentari sulla Grande Guerra: il mandato della “socializzazione”, a mezzo del capitolo principe della nostra storia contemporanea, con una fruizione non solo di massa, ma più curata e competente, produsse un primo grande cambiamento nelle linee guida del palinsesto e presagì il criterio della ripartizione degli spazi televisivi. Bastò una sola puntata per indurre un ripensamento della programmazione serale:

Una volta tanto i programmisti della tv – scrisse Ugo Buzzolan sulla «Stampa» – hanno dimostrato buon senso e hanno invertito le posizioni delle due trasmissioni sulla guerra '15-'18 in onda ieri sera: com'era giusto, com'era logico il documentario «La grande guerra» è passato in testa e ha preceduto l'antologia di canti «Tradotta che viene, tradotta che va». E a quanto pare d'ora in poi «La grande guerra» sarà lo spettacolo di apertura del canale nazionale al sabato sera.

È un posto, d'altronde, che si merita. Anzitutto per la sua importanza, per la sua ampiezza, per il suo impegno: non ci risulta che sulla guerra '15-'18 sia stato mai messo assieme un lungometraggio così imponente [...] I responsabili (l'autore è Hombert Bianchi, il realizzatore Piero Schivazappa) si sono tenuti accuratamente e risolutamente alla larga dalla retorica e hanno puntato ai fatti. [...] Così, tra immagini di monarchi baffuti, di grassi generali impennacchiati come personaggi da operetta, di misere schiere di fantaccini destinati al macello, di lunghi treni che andavano al confine, è stata ricordata l'Europa avviata all'immane catastrofe.

Il sobrio commento e le concise, veramente esplicative postille di eminenti studiosi non hanno disturbato la forza dell'immagine: anzi, è da quelle tremolanti inquadrature che giungeva ancora sino a noi, dopo mezzo secolo, un autentico, aspro senso di angoscia, di orrore, di ribellione, per il massacro imminente.²⁹

Ugo Buzzolan³⁰ notò subito la eccezionale novità della scelta ed elogiò la capacità di schivare i toni enfatici. È chiaro che lo spettro di valutazione delle forme declamatorie era diverso dal nostro, giacché la drammatizzazione degli eventi è, ad onor del vero, il tratto prevalente dei lungometraggi di Hombert Bianchi come di tutti i programmi che, tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta, si dedicheranno alla rilettura di importanti fatti storici. Anzi, il fondo didascalico richiedeva, come per un gioco di bilanciamento emotivo, proprio una marcatura

²⁸ MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia...*, 385 *passim*.

²⁹ U.[go] B[U]Z.[zolan], *Quei lunghi treni che andavano al confine*, «La Stampa», 23 maggio 1965, 7.

³⁰ Ugo Buzzolan, giornalista de «La Stampa», sin dalla metà degli anni Cinquanta fu incaricato dal direttore Giulio De Benedetti di occuparsi per il quotidiano del nuovo fenomeno mediatico della televisione. Buzzolan – che molti considerano il primo critico televisivo italiano – manterrà l'incarico per il giornale torinese fino alla sua morte, nel 1990. Cfr. C. PENATI, *Il letterato in poltrona. Nascita della critica televisiva*, in *Storie e culture della televisione...*, 195-196: «A volte la “costruzione del critico televisivo” ha seguito un percorso alternativo: i recensori chiamati ad applicare a un nuovo campo d'indagine, la tv, lo sguardo e il metodo che fino a quel momento avevano dedicato ad altre discipline umanistiche (la letteratura, il cinema, il teatro). È la strada seguita da «La Stampa», il cui direttore Giulio De Benedetti indirizza nel 1955 al piccolo schermo il critico teatrale Ugo Buzzolan, “occhio televisivo” del quotidiano fino al 1990».

nella gradazione narrativa dei fatti. L'accompagnamento musicale, sinfonico e maestoso, dava profondità a un lessico formale, solenne: la caduta di Bruxelles e «l'inascoltato appello del re Alberto del Belgio», «i cavalieri dalle corazze lucenti, gli zuavi, che portano ancora le giubbe azzurre e i pantaloni rossi, che si gettano nell'attacco a oltranza e vanno verso la guerra gloriosa contro gli odiati Bosch»³¹, danno quella prospettiva di ricostruzione di fatti drammatici che doveva appassionare un'opinione pubblica ancora in formazione.

L'altro elemento che fa di questi prodotti non soltanto il momento della mera celebrazione, lo abbiamo già accennato: l'avvicendamento di Valsecchi e degli altri colleghi nella sapiente decifrazione dei fatti, mentre scorrono le immagini del conflitto, fu una vera e propria “prova di lottizzazione” prima della lottizzazione medesima³²: la necessità di garantire una pluralità di voci – dal nazionalismo di matrice risorgimentale, al liberalismo prefascista, fino al cattolicesimo doroteo, passando per il tenace socialismo resistenziale – era un retaggio culturale ereditato in effetti dal secondo dopoguerra (lo conferma il fatto che il commento sulle alleanze, sul Patto di Londra e la distribuzione delle terre conquistate fu affidata a Mario Toscano, fascista pentito, simbolo del riscatto politico e culturale di una gerarchia intellettuale altrimenti in disarmo).

Tutto questo, curiosamente, verrà meno nel documentario del 1975 curato di Nicola Caracciolo³³ per la regia di Antonio Menna³⁴, una sorta di riproposizione a dieci anni di distanza della fortunata serie precedente. Nella rubrica “Argomenti” del canale nazionale va in onda tra il giugno e il luglio di quell'anno la serie *Documenti di storia contemporanea*, interamente dedicata alla Grande Guerra. Quasi in simultanea, il primo canale Rai proponeva una riscrittura di fatti e di personaggi storici del secolo. Si trattava della solita rivisitazione sceneggiata. Anche in questo secondo caso la televisione di Stato tentò il difficile impasto fra la finzione e il documento e anche stavolta le perplessità non mancarono: «non si può mostrare sul video con tanta disinvoltura – appunto il solito Buzzolan – personaggi come Stalin, come Churchill e Roosevelt senza avere sottomano altri che siano in grado di interpretarli con un minimo di credibilità fisica. La questione – incalza il critico – è che ormai la televisione ha preso l'abitudine di dare un volto a qualsiasi celebre figura e non esclusivamente a quelle del passato per le quali l'approssimazione è scontata e non desta alcun problema». Dinanzi alle improbabili soluzioni televisive offerte da questi programmi, si sosteneva l'importanza di dare credito a lavori come quello di Caracciolo:

Consigliamo e raccomandiamo *La prima guerra mondiale* [...] che va in onda al martedì e al giovedì alle 18.45 ed è replicata il giorno dopo alle 12.30. Qui non ci sono scene recitate, è tutto documentario, assai ben montato, in cui anche grazie a un commento secco e tagliente, si guarda alla guerra '14-'18 senza retorica e senza ipocrisie: c'è stata una puntata che parlava del fronte italiano, dei macelli voluti dagli alti comandi, delle bestiali decimazioni inflitte alle truppe che era piuttosto insolita per la tv.³⁵

³¹ Sono riportate parti del testo della voce fuori campo.

³² Sulla “lottizzazione” a metà anni Settanta vedi DAMILANO, *I partiti all'assalto di viale Mazzini...*, 109-113; P. ORTOLEVA, *Un ventennio a colori: televisione privata e società in Italia (1975-95)*, Firenze, Giunti, 1995, 102-116; GRASSO, *Storia della televisione italiana...*, XXIII-XXVIII.

³³ Nicola Caracciolo è uno storico, giornalista e divulgatore per la Rai sin dalla metà degli anni Settanta. Per un breve profilo vedi P. CONTI, *Nicola Caracciolo: «Così riuscì a unire comunisti e missini»*, in «Corriere della Sera», 19 agosto 2009, 25; vedi anche GRASSO, *Storia della televisione italiana...*, 657; *Fare la storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, a cura di A. Grasso, Milano, V&P, 2006; F. Anania, *Immagini di storia: la televisione racconta il Novecento*, Roma, Rai ERI, 2003, 203, 253 *passim*; P. IACCIO, *La storia sullo schermo: il Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2004, 113, 116 e 118; *La storia in televisione: storici e registi a confronto*, a cura di L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin, Bologna, Istituto regionale Ferruccio Parri, 2001, 40 e sgg.

³⁴ Cfr.: «Bianco & Nero», Firenze, Editrice Il Castoro, 2010, 55.

³⁵ U.[go] B[U]Z.[zolan], *Una serata di storia*, «Corriere della Sera», 26 giugno 1975, 8.

È vero: la prospettiva da cui Nicola Caracciolo legge la storia del primo conflitto mondiale è mutata o, per meglio dire, non possiede più quel tono imparziale e indefinito che avevamo scorto in Bianchi. Non più la schiera di docenti e studiosi i quali, chi per un verso chi per l'altro, davano una lettura dei fatti tale da realizzare un quadro composito e, tuttavia, equilibrato; ma un «commento secco e tagliente»: la successione delle parole è emblematica, la posizione del curatore stavolta è chiara, non più in bilico fra contrappesi verbali di sorta. Ecco che l'Italia entra in guerra «con un trattato segreto firmato a Londra senza che il parlamento ne sapesse niente»; l'orazione dannunziana per la *Sagra dei Mille*, apparsa sul «Giornale d'Italia», viene liquidata con parole impietose: «al massacro, per parte italiana, si arrivò in un turbinare di retorica: d'Annunzio incitava alla violenza»³⁶. In generale Caracciolo, già a quell'epoca impegnato in battaglie ambientaliste e vicino al sentimento pacifista dei primi anni Settanta³⁷, bastonava duramente la logica dei governi e degli Stati:

Si entrò in guerra per un vero e proprio colpo di Stato del Re che esautorò il parlamento; gli Stati apparivano ai popoli come mostri irragionevoli e feroci, a parlare francamente, le conseguenze di una mentalità vergognosa delle classi dirigenti della vecchia Italia: il disprezzo, cioè, verso il popolo. [...] Gli stati maggiori erano formati da ufficiali che, generalmente, non correvano nessun pericolo: ordinavano ai reparti di combattere fino all'ultimo uomo e poi, a battaglia finita, si accorgevano, da una parte e dall'altra, di aver imparzialmente sbagliato tutte le previsioni, tutti i piani. Così si moriva sul fronte di Gorizia.

Quando nell'autunno del 1998 il terzo canale Rai programmò una nuova serie di documentari di Nicola Caracciolo dal titolo *La grande storia in prima serata*³⁸, Aldo Grasso pose una questione destinata a diventare decisiva anche negli anni a venire. Obiettivo del critico fu il «consueto montaggio di documenti d'epoca» e le illusioni italiane maturate nelle imprese belliche. Insomma – si potrebbe dire – i “cavalli di battaglia” della narrazione storiografica di Caracciolo.

A questo punto – scriverà Grasso – diventa urgente interrogarsi sulla rappresentazione della storia in video. Nel tempo, la TV ha mutato i canoni di messinscena degli eventi storici, spesso in sintonia con i grandi successi televisivi internazionali che hanno via via suggerito le regole di assemblaggio. Accanto alla ricostruzione storica, c'è dunque un nuovo nodo da sciogliere, quello della storiografia visiva: come l'archivio mette in scena la memoria, come le fonti vengono analizzate nel loro specifico. La distinzione tra la TV come produttrice di memoria e la TV come strumento di narrazione storica diventa essenziale.³⁹

Meritò la prima serata ma trovò collocazione sulla terza rete: niente di sorprendente, invero, dal momento che le esigenze della neo-televisione, unite al ricambio di generazione, avevano reso un simile prodotto del tutto insolito nel palinsesto del *prime-time* dominato ormai dal *medical drama* “made in Italy” e dalle *fiction*. Grasso, tuttavia, intuì il rischio connesso alla storia “passata” in TV, cioè al filtro che il *medium* è in grado di operare sui fatti narrati. La narrazione televisiva è una forma di riscrittura e questo è un fatto assodato. È meno scontato che possa essere, in termini insospettabilmente disinvolti, “riscrittura della riscrittura” e, a ben vedere,

³⁶ Sono riportate parti del testo della voce fuori campo.

³⁷ Cfr. CONTI, *Nicola Caracciolo: «Così riuscì a unire comunisti e missini»...*

³⁸ Cfr.: A. GRASSO, M. SCAGLIONI, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003, 269; V. EMILIANI, *Affondate la RAI: viale Mazzini prima e dopo Berlusconi*, Milano, Garzanti, 2002, 214-215.

³⁹ GRASSO, *Storia della televisione italiana...*, 657.

autorappresentazione, celebrazione autoreferenziale⁴⁰. Caracciolo, sia pure su altri capitoli della nostra storia recente, aveva replicato lo schema delle sue precedenti produzioni. Così, quando già dalla scorsa stagione si sono succeduti i programmi celebrativi del centenario – a volte ai limiti dell'ipertrofia, in parte giustificata dall'ampio raggio d'azione assicurato dai canali tematici del digitale – la soddisfazione per lo spazio concesso all'evento è andata smorzata da una resa estetica e da scelte di sintassi televisiva che meritano qualche riga di approfondimento.

La parte del leone l'ha recitata Carlo Lucarelli. Il noto giallista, ormai cardine degli spazi culturali del servizio pubblico, ha curato ben tre iniziative eppure, a fronte di un ammirevole dispiego di energie e di risorse, i motivi di perplessità non mancano. La prima, nel 2013, a mo' di "antipasto" delle celebrazioni dell'anno seguente, non fu altro che la riproposizione dei documentari di Hombert Bianchi, restaurati per l'occasione⁴¹. I soli elementi di novità che si incastrano fra i brani del vecchio documento rimesso a nuovo, sono l'introduzione di Lucarelli e il commento degli storici Emilio Gentile, Lucio Villari e Mario Isnenghi, ovvero due aspetti che fanno di questo prodotto uno strumento col quale la televisione si profuma di incenso e riprogetta meccanismi comunicativi già sperimentati in passato. Non solo: i tre specialisti coinvolti non sono soltanto la versione aggiornata, cinquant'anni dopo, di Valsecchi e gli altri: al di là degli inevitabili cambiamenti legati all'uso dello spazio televisivo (si passa dalla compita lettura di un testo in studio, in termini asetticamente professionali e quasi "impersonali", a un flusso verbale spontaneo e disinvolto), è subito evidente, nell'attento ascolto delle tre autorevoli voci della storiografia nazionale, il voluto difetto di profondità critica, l'assenza di un qualsivoglia giudizio storico e la corrività nell'uso del linguaggio parlato. Il metodo esplicativo scade al livello della divulgazione elementare e dello sviluppo didattico di rudimenti della storia contemporanea; il ruolo dello specialista è del tutto interlocutorio e si perde in notizie desumibili ovunque. «Il 1916 è uno degli anni più tragici della Grande Guerra»; «vengono massacrate centinaia di migliaia di soldati senza nessun risultato»; «dopo cinque mesi di aspri combattimenti con centinaia di migliaia di morti il fronte è cambiato di poco; dal luglio fino al novembre del 1916, gli inglesi prendono l'iniziativa sulla Somme e anche in questo caso sanguinosi combattimenti, centinaia di migliaia di morti e di feriti senza nessun effettivo risultato».

Il pericolo si è materializzato: a cavallo del secolo, in anni di metamorfosi dell'informazione e dell'approfondimento, la TV sembra aver abbandonato del tutto l'idea di accollarsi il compito di produrre memoria a vantaggio di una narrazione lineare e di una esposizione comprensibile. Il *medium* più popolare, alle prese con la storia, è ormai un manuale di sintesi e cessa di essere una pagina critica. Anche Mario Isnenghi⁴² – in quei pochi e quasi casuali momenti nei quali si concede una valutazione critica – resta sul comodo tracciato dei *cliché* ricavati dai miti storiografici di inizio secolo e, in un curioso passaggio metalinguistico, inverte proprio quella tendenza che intende biasimare:

L'Austria e la Germania consideravano traditrice l'Italia che era entrata in guerra contro invece che a favore. Le cose erano molto più complicate, ma, insomma, la propaganda si fa

⁴⁰ Nel § 3.2, 77-85 (*La tv come evento mediale, costruito, subito, mediato, celebrato*) a firma di Stefania Carini all'interno del volume *Fare la storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria* curato da Aldo Grasso (Milano, V&P, 2006) si legge (81-82): «I documenti audiovisivi, quindi, non pretendono di dare un resoconto obiettivo, perché, nello stesso istante in cui scelgono cosa rappresentare e cosa no, diventano un'interpretazione dei fatti, e subiscono diverse influenze (ambienti economici e politici, aspettative del pubblico, esigenze dei produttori). nonostante questo, lo storico può ricavarne informazioni preziose, sebbene non debba sperare di utilizzarle come prove». Vedi anche il § *La storia in TV* in IACCIO, *La storia sullo schermo: il Novecento...*, 113-122.

⁴¹ Cfr. *Documenti e filmati per il centenario*, in «Corriere della Sera», 28 marzo 2014, 51; *Una guerra tutta da raccontare*, in «Corriere della Sera», 14 maggio 2014, 30.

⁴² Di Isnenghi, che ha dedicato una parte dei suoi studi anche alla storia e della storiografia applicata ai mass media, si veda almeno *Il grande opinionista da Albertini a Bocca* in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. II, *Una società di massa*, a cura di S. Soldani e G. Turi, Bologna, Il Mulino, 1993.

all'ingrosso da tutti; anche noi ribattiamo dicendo che i tedeschi sono “unni”, “barbari”, e gli austriaci, figurarsi, non da meno.⁴³

Isnenghi attinge sì alla propria formazione e al proprio gusto storiografico, ma ne opera un livellamento: lo studioso si accontenta di considerazioni degne di un uomo di media cultura e asseconda i caratteri della “essiccazione culturale” e della nozione storica ridotta ai minimi termini. D'altronde la stagione televisiva del narrativismo storico non poteva trovare in Carlo Lucarelli un interprete più consono: dopo «aver dato dignità letteraria alla cronaca nera», lo scrittore emiliano, mano a mano, ha saputo conciliare «la scrupolosità dello studioso con la sensibilità del romanziere» e consegnarci gli elementi del genere in una confezione adatta al proprio pubblico e a quello dei sottogeneri televisivi. *La grande guerra 100 anni dopo*, la serie realizzata per il canale tematico, conserva tutti gli ingredienti dell'impasto lucarelliano: egli «rimette in piedi le vicende come se stesse scrivendo un romanzo giallo e le dissemina di inciampi che, retoricamente, funzionano come suspense o come “deragliamenti” di senso: non c'è nulla di lineare nel racconto ma solo dubbi, sospetti, perplessità»⁴⁴. In pratica Lucarelli applica al conflitto il medesimo, consolidato schema dei casi di rilevanza nazionale ai quali si è dedicato negli ultimi tre lustri. E così, l'attentato dello studente che scatena la guerra si carica dello stesso mistero e delle stesse ambiguità con cui egli ci ha raccontato la strage alla stazione di Bologna o quella di Ustica; i delitti della banda della Uno Bianca o della Magliana:

La mattina del 28 giugno del 1914 un giovane uomo cammina per le strade di Sarajevo. Nel suo animo nasconde un destino più grande di lui, nella sua tasca una pistola browning pronta a sparare: il suo nome è Gavrilo Princip. Ma prima di capire chi sia quest'uomo, perché sia armato e quale sia il suo destino, andiamo indietro di qualche giorno, in un caldo inizio d'estate, a vedere quale sia l'atmosfera nelle corti del vecchio continente.⁴⁵

Ci sono già tutti i caratteri della prosa televisiva “alla Lucarelli”⁴⁶: un uomo, stagiato nella sua più ordinaria quotidianità, presentato all'inizio di un lungo itinerario. È nient'altro che l'*incipit* di un racconto dai toni oscuri: serve a produrre affezione nel telespettatore. Secondo un espediente già ben attestato e da tempo individuato in Lucarelli, «l'autore è narratore e, insieme, enunciatore». Poi la consueta sospensione temporale, i *flash-back* e i *flash-forward* si accavallano. E i rapporti di forza con gli immancabili consulenti storici stavolta si rovesciano: le disamine avvertite, minuziose e veramente analitiche della terna Sabbatucci, Canfora, Isnenghi, appaiono una sorta di *buen retiro* intellettuale mentre Lucarelli continua ad appassionarci alla vicenda del giovane nazionalista: «ritorniamo al nostro uomo con il destino più grande di lui: Gavrilo Princip. È giovane, ha un volto emaciato, gli occhi languidi, una salute minata dalla tubercolosi. È bosniaco, figlio di un postino, un giovane umile che cerca riscatto negli studi. Per questo è andato a Belgrado»⁴⁷. In tal modo un fatto terribile diventa davvero “storia di famiglia”, come nel motto che ha accompagnato la presentazione della serie⁴⁸, e il telespettatore riconosce subito quei moduli espressivi, quei *refrain* verbali e quelle costruzioni sintattiche che sono il segno di riconoscimento della narrazione dello scrittore e dalla cui familiarità il nostro naturale desiderio

⁴³ Sono riportate parti del testo di Isnenghi riferite durante la trasmissione.

⁴⁴ GRASSO, *Storia della televisione italiana*...., 709-710.

⁴⁵ Sono riportate parti del testo di Lucarelli riferite durante la trasmissione.

⁴⁶ Vedi A. VIETINA, *Montalbano, Maigret & co. Storia del giallo in televisione*, Alessandria, Falsopiano, 2010; G. FERRARI, *L'uomo in noir. Indagine su Carlo Lucarelli*, Reggio Emilia, Aliberti, 2008; *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*, a cura di P. Giovannetti, Milano, Arcipelago, 2005.

⁴⁷ Sono riportate parti del testo di Lucarelli riferite durante la trasmissione.

⁴⁸ Ivi: «“Con iniziative come questa si può commemorare al meglio il centenario di un evento che toccò tutte le famiglie italiane”, ha dichiarato il presidente della Fondazione Corriere della Sera, Piergaetano Marchetti. “Un'impresa – ha rivelato Lucarelli – cui mi sono accostato con entusiasmo, perché mi ha permesso di approfondire fatti che la letteratura odierna purtroppo trascura”»

di coinvolgimento in un *plot* trova appagamento. È un sistema efficace, non c'è dubbio. Ma è altrettanto vero che talora la verità storica dietro il piccolo schermo più che la celebrazione dell'evento celebra la forza e il successo di un *format*⁴⁹: è la tensione drammatica della ricostruzione mista a finzione a garantire la resa del programma; è il registro narrativo *noir* che Lucarelli si riserva a fare presa sul pubblico: in questo caso la produzione di memoria e la narrazione storica coincidono in una rischiosa combinazione.

Cinquant'anni dopo un dato appare evidente: la ricostruzione storica in TV, soprattutto quella legata ai grandi monumenti del dramma nazionale, ha mantenuto inalterati alcuni principi di fondo: un'autoreferenzialità di comodo, volta alla definizione temporale di un genere interno al mezzo, e la contaminazione del genere stesso, necessaria alla "fidelizzazione" del pubblico. Infatti, da parte sua già Hombert Bianchi aveva perfezionato un esperimento del 1964 curato da Luigi Villa, la puntata sull'attentato di Sarajevo all'interno del rotocalco *Cronache del XX secolo*⁵⁰, ma la rete puntava decisamente sul varietà, in una combinata di canti e di recitazione, fidando nella forza della riproduzione mnemonica di un pubblico avvezzo non solo e non tanto al romanzo d'appendice ottocentesco quanto al fotoromanzo e al radiodramma. La pedagogia della paleotelevisione rigettava il principio della pura realtà e, se il primo ceto di critici reclamava più spazio al documentario, l'unica "parafrasi testuale" che il telespettatore esigeva era quella del teatro. Questo conflitto, allora risolto nella forzata convivenza di due generi autonomi, è in fondo parallelo al dibattito sorto in ambito letterario all'epoca del postmoderno: accettare o respingere la sottomissione al reale. Nel primo decennio del nuovo secolo, «in cui sembrava – come ha scritto Walter Siti – che il mondo fosse dominato dall'immagine e dalla virtualità e dove anche le guerre avevano l'aspetto di un videogioco» ad altissima risoluzione, fino ai limiti dell'iperrealtà, la volontà di superare il baluardo della realtà e della sua identificazione con la storia, ha favorito una specie di anticorpo: il *detective novel*. Esso è fiorito proprio dove le tracce della storia o delle storie si sono perdute. In *Il ragazzo che leggeva Maigret* di Francesco Recami, tra gli esiti più convincenti di questo processo, si legge che in tutti i gialli, «c'è sempre qualcuno che ricostruisce i fatti. [...] Così il lettore aveva modo di trovare spiegazione ad un'infinità di fatti che non tornano e in cui non ci aveva capito niente»⁵¹. La richiesta quasi opprimente di categorie che spieghino i fatti ha dato adito all'unico sistema in grado di spiegare tutto: la finzione. Che sia questo il bizzarro approdo televisivo della rivisitazione storica dei nostri tempi ce lo dice il rapido confronto fra i due racconti dell'attentato all'arciduca: quello lucarelliano, che fa perno su Princip, sull'uomo nella sua maschera drammatica, nel suo profilo tragico e doloroso, in un disegno plausibile e per questo inesorabilmente reale, sovrapposto a quello del '64, dove di Princip si taceva quasi del tutto, come si tace di un parente scomodo e sgradito, e la coazione a ripetere verbale furono gli indistinti e generici "due colpi di pistola", dove – insomma – l'enunciato era ancora più importante dell'enunciatore.

⁴⁹ A questo proposito si veda il § 2 *I nuovi format che riguardano racconti del passato* (271-282) in A. FIORAVANTI, *La 'storia' senza Storia. Racconti del passato tra letteratura, cinema e televisione*, Perugia, Morlacchi editori, 2006.

⁵⁰ Cfr. «Bianco & Nero», Firenze, Editrice Il Castoro, 1965, 86-87.

⁵¹ F. RECAMI, *Il ragazzo che leggeva Maigret*, Palermo, Sellerio, 2009, 173-174.