

Cosa diventa la Storia nei linguaggi televisivi e digitali, quando viene tradotta, raccontata, diffusa, commentata da e per pubblici non specialistici, nei tg, nei talk show, nei siti di (presunta) informazione, sui social? Cosa resta di quel sapere documentale e oggettivante che siamo stati abituati, dalla scuola, a pensare come sapere esperto? Per essere più comprensibile, vicina, emozionante, spesso la Storia viene riportata dai media alla nostra esperienza di spettatori, confondendosi con la Memoria, con il racconto di un passato che ci è vicino e di cui abbiamo fatto esperienza. Il presentismo, di cui ha parlato François Hartog, incalza. E così anche il discorso storico, nei media, non si sottrae alle sabbie mobili della post-verità, confondendo reale e finzionale, collettivo e personale, passato e presente.

Anna Maria Lorusso è professoressa ordinaria nel settore di Filosofia e teoria dei linguaggi. Insegna Semiotica presso il Dipartimento delle Arti dell' Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dove dirige anche il Master in Editoria cartacea e digitale. Le sue principali aree di ricerca riguardano l'informazione e la semiotica della cultura. Fra le sue ultime pubblicazioni: *L'utilità del senso comune* (2022) e *Sho-War. La guerra in ucraina come spettacolo* (a cura di Lorusso e Santoro, 2025).

Mimesis Edizioni
I libri di E|C
www.mimesisedizioni.it

16,00 euro



02

ANNA MARIA LORUSSO DALLA STORIA ALLA MEMORIA

MIMESIS

I LIBRI DI



02

ANNA MARIA
LORUSSO

DALLA STORIA ALLA MEMORIA

IL DISCORSO STORICO
NEI MEDIA ALL'EPOCA
DELLA POST-VERITÀ

 MIMESIS

N. 2

Direzione

Alice Giannitrapani (Università di Palermo)

Ilaria Ventura Bordenca (Università di Palermo)

Comitato Scientifico

Juan Alonso-Aldama (Université Paris Cité)

Kristian Bankov (New Bulgarian University, Sofia)

Pierluigi Basso Fossali (Université Lumière Lyon 2)

Denis Bertrand (Université Paris VIII, Saint-Denis)

Lucia Corrain (Università di Bologna)

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Jacques Fontanille (Université de Limoges)

Manar Hammad (Université Paris III)

Rayco Gonzalez (Universidad de Burgos)

Tarcisio Lancioni (Università di Siena)

Massimo Leone (Università di Torino)

Anna Maria Lorusso (Università di Bologna)

Dario Mangano (Università di Palermo)

Francesco Mangiapane (Università di Palermo)

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

Tiziana Migliore (Università di Urbino)

Claudio Paolucci (Università di Bologna)

Gregory Paschalidis (Aristotle University of Thessaloniki)

Paolo Peverini (LUISS, Roma)

Isabella Pezzini (Università La Sapienza, Roma)

Piero Polidoro (LUMSA, Roma)

Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)

Franciscu Sedda (Università di Cagliari)

Marcello Serra (Universidad Carlos III de Madrid)

Stefano Traini (Università di Teramo)

Patrizia Violi (Università di Bologna)

ANNA MARIA LORUSSO

DALLA STORIA
ALLA MEMORIA

Il discorso storico nei media
all'epoca della post-verità

Il presente volume viene pubblicato con un contributo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo alle immagini presenti nel testo avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review*.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *I libri di E/C*, n. 2

Isbn: 9791222321738

DOI: 10.7413/1234-1234063

This is an open access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUZIONE | 7 |
| 1. STORIA E MEMORIA IN TV | 25 |
| 2. IL DISCORSO STORICO TELEVISIVO: QUALI SOGGETTIVITÀ? | 39 |
| 3. LA VOLGARIZZAZIONE DELLA STORIA NELLA CULTURA ITALIANA CONTEMPORANEA | 49 |
| 4. NASSIRIYA: UNA FICTION ITALIANA | 73 |
| 5. <i>CSI</i> SULL'11 SETTEMBRE: UNA GRAMMATICA DELLA MEMORIA | 89 |
| 6. L'OPPOSIZIONE AL REGIME DI PINOCHET: DUE FILM PER DUE TIPI DI MEMORIA | 109 |
| 7. FUTURI PASSATI | 125 |
| 8. RITORNO ALLA STORIA: FENOMENOLOGIA DI ALESSANDRO BARBERO | 137 |
| BIBLIOGRAFIA | 157 |

INTRODUZIONE

1. *L'appropriazione della Storia*

Chi fra di noi è abituato a leggere di questioni memoriali avrà notato subito che questo libro presenta nel suo titolo un'inversione, che quasi può sembrare un errore: dalla Storia alla Memoria. Di solito quel che si delinea è un processo inverso: dalla memoria, anzi dalle memorie (individuali o di gruppo) – attraverso il lavoro di storici, istituzioni, archeologi, corti giudiziarie, e attraverso il decantare del tempo –, a una versione degli eventi condivisa, accertata, pubblica e ufficiale: la Storia.

Il rapporto tra Storia e Memoria non è, certo, privo di problemi, ma la direzionalità di solito è chiara: si attribuisce alla memoria la priorità, quanto meno cronologica; la Storia viene dopo, a distanza. La domanda classica di cui si discute, e su cui studiosi e soggetti della società civile possono divergere, è semmai quanto la Storia debba legittimamente tenere conto delle memorie. Come deve relazionarsi, la Storia, con un ricordo che è incarnato, o collegato all'esperienza diretta di una persona vicina (come nelle memorie di seconda generazione)? Come deve trattare i testimoni e i loro discorsi (inevitabilmente) "interessati"?

Rispetto a questa serie, più che legittima e comunque inesaurita, di domande, questo libro fa un movimento inverso – dalla Storia alla Memoria – e per questo non è, in prima istanza, un libro sulla memoria; è un libro su come la Storia viene utilizzata, trasmessa, rappresentata nel linguaggio mediatico pop, facendosi memoria. Non comprende (se non in modo del tutto marginale) gli usi della Storia nel cinema d'autore (per fare un esempio su temi che per molti versi ho studiato: il cinema di Pablo Larraín sulla dittatura di Pinochet, o un film recente e interessantissimo sull'Olocausto come *La zona di interesse* di Jonathan Glazer), né include testi letterari ad argomento storico, né naturalmente riflessioni saggistiche.

Il filo rosso che attraversa questo volume riguarda la traduzione della Storia nei linguaggi televisivi e digitali, dunque la traduzione della Storia in contesti e per pubblici non specialistici, al contrario massimamente generalisti: la *Storia pop*, come dirò più volte nelle pagine che seguono; “pop” non perché allegra, o facile, o di intrattenimento, ma perché popolare, pensata e fruita da un pubblico trasversale, per età, competenze, interessi, attenzione...

Parlo di Storia con la S maiuscola perché i casi che emergono dalle pagine che seguono sono legati sempre a eventi la cui portata è fuori discussione, eventi già attestati e riconosciuti come momenti rilevanti sullo scacchiere del tempo: la caduta del muro di Berlino, l’attentato dell’11 settembre, il Covid-19, la strage italiana di Nassiriya nella guerra in Iraq, la dittatura argentina ecc. Non è in discussione il loro rilievo; non è in discussione neanche la loro grammatica di base (lo spettatore è supposto sapere *più o meno* di cosa si sta parlando); si tratta di consolidarne e precisarne il racconto.

Non a caso, molte delle riflessioni che presento nelle prossime pagine sono collegate ad anniversari. Un anniversario pubblico celebra qualcosa che la società ha già riconosciuto come rilevante; anzi, qualcosa che ritiene a tal punto rilevante da fare in modo che sia presente e sempre vivo alla coscienza di tutti. E tuttavia gli anniversari rappresentano anche un elemento di particolare pregnanza per la mia indagine, perché spesso costituiscono lo snodo in cui Memoria e Storia esplicitamente entrano in frizione. Un anniversario è tale se l’evento ricordato è già entrato nel novero degli eventi storici, come ho appena detto; ma non si celebrano anniversari di eventi che non ci riguardano direttamente o che sono troppo lontani da noi: nessuno si ricorda quando è stata firmata la pace di Vestfalia (eppure è importante, perché mise fine, nel 1648, alle guerre di religione in Europa). Celebriamo l’anniversario di ciò che sentiamo ancora come vivo: una Storia che è anche Memoria, dunque. E per questo gli anniversari diventano talvolta materia di scontro, culturale e istituzionale; i fatti storici non sono tali per tutti e per sempre: sono oggetto di negoziazione e riflettono le valorizzazioni dominanti.

Perché, allora, in questo volume voglio andare dalla Storia alla Memoria, invertendo la direzionalità usuale della rielaborazione collettiva del passato?

Propongo questa ipotesi perché in questi anni di ricerche¹ si è in me consolidata l'impressione che, quando ricorriamo alla Storia nei contesti mediatici pop, il punto più interessante non è la semplificazione o l'intrattenimento, o la visione ideologica che ne emerge, quanto la dinamica di proiezione che viene messa in atto: assistiamo a un'*appropriazione* della Storia, che finisce per convertire la Storia in Memoria, come invertendo la linea del tempo. L'appropriazione passa per lo più per strade che sono sensibili, emotive, vorrei dire corporee (perché si richiede una proiezione fisica dello spettatore-utente lì, dentro gli eventi), quasi a simulare un evento vissuto direttamente – di cui sarebbe normale avere memoria (e non avere *sapere*, storico).

L'appropriazione di cui parlo, dunque, non è in prima istanza ideologica, ma autobiografica: la Storia diventa la *nostra* storia, la *nostra* esperienza, e così si fa memoria.

2. Il presentismo

Questa modalità ha, evidentemente, molto a che fare con quel fenomeno che è stato definito da François Hartog (2003) “presentismo”. Il presentismo è quella piegatura discorsiva che rende tutti i fatti del passato parte integrante del nostro presente, ma non come “precedenti”, eventi di un processo che arriva fino all'oggi, ma come fatti che sono *tutt'uno* col presente. Nel presentismo, il passato *si fa* presente: questo è il problema. La distanza che normalmente separa la nostra coscienza dal passato viene azzerata, e si produce un corto-circuito in cui tutto è riattualizzato. Gli eventi non ci riguardano in quanto episodi di un processo di evoluzione, ma in quanto *esperienze* del nostro presente.

1 Questo volume è, in effetti, l'esito di molte ricerche condotte negli anni, legate sia a progetti europei sul tema Memoria di cui sono stata partecipe o coordinatrice, sia alle attività del centro di ricerca interdisciplinare TRAME – Centro di studi semiotici sulla memoria (<https://centri.unibo.it/trame/it>, ultimo accesso: 15 febbraio 2025), sia all'attività didattica all'interno del Master in Comunicazione storica dell'Università di Bologna in cui per anni ho insegnato. Per questo, alcuni dei testi qui inclusi sono stati già pubblicati su periodico, talvolta solo in inglese. Nel caso di testi già pubblicati, la versione che se ne propone qui è comunque rivista.

Vedremo declinazioni diverse e ridondanti di questo fenomeno a più riprese nei saggi che seguono.

Alcuni dei tratti che derivano da questa presentificazione della Storia sono del tutto trasversali e diffusi nella nostra infosfera contemporanea. L'esaltazione dell'*esperienza* (con la sua dimensione percettiva e somatica), la costruzione per via narrativa di *corto-circuiti spazio-temporali*, il ricorso costante alla dimensione *emozionale*, la sollecitazione alla *reazione* (in quanto soggetti direttamente coinvolti dai fatti) sono fra gli elementi tipici dell'epoca della post-verità.

Ho già avuto occasione altrove di evidenziare come il paradigma epistemico della post-verità non abbia a che fare tanto e in primo luogo con la fake news (che, semmai, ne sono solo un epifenomeno fra gli altri), bensì con un regime confusivo che mette radicalmente in crisi i principi di distinzione su cui la logica discreta e razionalista del nostro Occidente si basava (si veda anzitutto Lorusso 2018). Ebbene, il discorso storico pop è parte integrante del paradigma post-veritativo in cui viviamo, andando a consolidare la indistinguibilità che qualifica quel paradigma epistemico nei suoi due versanti fondamentali:

- confusione tra piano di realtà e piano finzionale;
- confusione tra dimensione del passato e attualità del presente.

Come sarà evidente da molti dei contributi che seguono, è tipico delle traduzioni televisive intrecciare materiali documentari (fotografie delle persone effettivamente vissute, video di repertorio con le riprese in diretta, immagini dei luoghi reali di svolgimento degli eventi) con materiali finzionali. Questo intreccio talvolta è giocato “a effetto”, come nella fiction su Nassiriya, dove arriva nel finale, quasi a scuotere lo spettatore e a dirgli: attenzione, non è una fiction, è la realtà. In altri casi (quello più radicale è la puntata della serie *CSI* sull'anniversario dell'11 settembre) costituisce la trama costante del discorso mediatico, con un preciso e radicale effetto di indistinzione per lo spettatore.

Altrettanto evidente, soprattutto nei discorsi televisivi di genere non finzionale (come i telegiornali o le testate ad argomento storico), è l'indistinguibilità che si viene a creare tra passato e presente: se una trasmissione televisiva ci fa sentire la telefonata che la hostess di uno degli aerei che va a schiantarsi contro le Torri Gemelle riceve (e che è inserita dentro una ricostruzione storico-documentaria di quel che avvenne quel giorno), ovvia-

mente non si tratta di una registrazione, ma di una ricostruzione finzionale, con una voce attoriale. Quella che viene proposta è un dramma “senza tempo”: in qualunque spazio e tempo si svolga una telefonata di quel tipo, è così, è lacerante, e ascoltarla ci fa vivere *al presente* quell’emozione (ne parleremo qui nel cap. 2). Lo squarcio che apre è emotivo e proiettivo.

È attraverso questa confusione di piani che la Storia si fa Memoria: lo spettatore si fa carico degli eventi come fossero capitati a lui; quella che viene sollecitata è una sorta di appropriazione vicaria di quelle esperienze (talvolta esplicitamente si richiamano e si ripetono le sollecitazioni percettive: suoni, rumori...) dopo la quale *ricordarsene* non sarà più un fatto di sapere ma un fatto di sentire, di rielaborazione emotiva.

3. *La sensibilizzazione storica*

Questi “discorsi storici pop” nutrono il regime della post-verità anche in ragione di un altro elemento: la competenzializzazione del destinatario.

Come sappiamo, uno dei problemi oggi più dibattuti riguarda la svalorizzazione delle competenze esperte (cfr. Marrone, Migliore 2021). La televisione ci ha abituati gradualmente a dibattiti in cui tutti parlano di tutto, senza distinzione di autorevolezza e competenze: lo studioso di relazioni internazionali è messo accanto all’opinionista, l’economista è messo accanto a un lavoratore che rappresenta solo la categoria di chi opera in un certo settore lavorativo, lo scienziato parla accanto alla soubrette (per usare un termine desueto). La discussione mediatica della pandemia ha rappresentato l’apoteosi di questa generalizzazione delle competenze, andando a nutrire un circuito di aspettative di reazioni e sensazioni, più che di saperi.

I temi storici hanno, su questo sfondo, rappresentato un po’ l’ultimo baluardo: la Storia è difficile, bisogna essere precisi, è fatta di date, logiche, catene di eventi che non si improvvisano. Non a caso la Storia in televisione si è creata dei canali a sé – Rai Storia, History Channel – e in genere, anche prima che questi canali sorgessero, ha avuto sue testate dedicate.

Tuttavia, i casi di cui leggiamo in questo volume sono proprio in controtendenza rispetto a questa pratica: non assecondano lo specialismo della Storia; al contrario, vogliono rendere

la Storia materia comune, anzi, materia di *senso comune*. Per questo dico che il discorso storico pop cambia le competenze del destinatario. Non che lo renda edotto e competente su argomenti specialistici; piuttosto, lo *sensibilizza*, rispetto a temi e valori che sono fortemente identitari: il senso di appartenenza a una comunità; il rapporto con la morte; l'identificazione di un pantheon di eroi...

Anche di senso comune mi sono già occupata (Lorusso 2022) e ho già detto quanto ritenga importante, per una semiotica della cultura, riflettere su questo livello che, più che di cognizioni, è fatto di *modelli di interpretazione e sensibilità*. Il senso comune non ci dice tanto qualcosa sul mondo quanto *come trattare* il mondo: come inquadrarlo, come reagire a certi suoi elementi, se e come accettarne delle forme. I discorsi pop sulla Storia vanno a nutrire esattamente questa sensibilità (e per questo li ritengo importantissimi): rivolgendosi a un pubblico infinitamente più vasto di quello degli studiosi di Storia, essi fissano dei criteri, dei valori, dei modelli: definiscono per esempio degli Eroi (la storia di Nassiriya è questo ma, come vedremo nel capitolo sulla pandemia, anche certi testi pubblicitari del periodo pandemico sono questo), definiscono delle Vittime e degli schemi di innocenza e colpa (penso all'11 settembre), definiscono ciò che merita festeggiamenti (come la caduta del muro). È chiaro, in tutto questo, come l'interesse non sia su cosa la caduta del Muro porti con sé o sulle cause che hanno consentito che quell'evento avvenisse, così come non ci sono interrogazioni su come la cultura islamica possa essere diventata così aggressiva e fondamentalista da pensare un attacco come quello alle Torri Gemelle. La storia pop si interroga pochissimo sulle *cause* e sui *problemi*; è una Storia per lo più già risolta, che offre modelli di interpretazione pronti per l'uso e modelli di emozione ben definiti. A un certo punto di questo volume (cfr. *infra* p. 56) parlerò di una "Storia per fermo immagini".

È anche attraverso la condivisione di tali modelli, del resto, che si costruisce la Nazione o, se non proprio la nazione, comunque il senso di una comunità: questa è la vocazione del senso comune. Non possiamo non citare a questo proposito lo studio di Benedict Anderson (1983) sui monumenti ai caduti, che sono per lui una delle leve proiettive in cui le comunità nazionali, dopo il dramma della Prima guerra mondiale, si riconoscono

no. Ebbene, alcuni dei testi che analizzo nelle pagine seguenti rispondono a una logica analoga: seppur più effimeri (forse...) e mediatici, anche alcune fiction sono dei piccoli monumenti ai caduti, alla loro memoria. Sono omaggi alla Storia, attraverso storie abbastanza impersonali, affinché quella Storia diventi la *nostra* Memoria, parte integrante della nostra esperienza e, soprattutto, della nostra sensibilità condivisa.

Molto interessante, da questo punto di vista, una pubblicità di cui parlerò nelle prossime pagine, relativa al periodo pandemico: un omaggio sui generis ai militi ignoti (del Covid) che siamo stati. Si tratta di una pubblicità che ci proietta nel futuro: siamo noi anziani che ripensiamo al periodo della pandemia. È molto chiaro, in quel testo pubblicitario, come attraverso quel flash-forward che ci proietta direttamente nel futuro quel che si propone sia proprio un modello di valori e una forma di sensibilizzazione: il presente pandemico diventa Storia (cioè passato memorabile e condiviso) in un futuro finzionale che già vede ciò che quella Storia (che è in realtà il nostro presente pandemico) ci ha insegnato: accettare il proprio destino, fare la propria parte nel momento in cui la Storia ci chiama.

4. *Gli esempi della Storia*

Il lascito della Storia continua a essere in molti dei testi pop che andremo a vedere un lascito pedagogico: la tradizionale *historia magistra vitae*. Con una sfumatura nuova, però, contemporanea: la lezione della Storia è una lezione di *sensibilizzazione*. Attraverso i discorsi storici dobbiamo imparare un modo di sentire e di reagire, e per questo l'appropriazione degli eventi è fondamentale.

Si dirà che questa funzione pedagogica corrisponde a una visione molto tradizionale della Storia, che non ha dunque nulla a che fare con la post-verità e con il senso comune contemporaneo. Credo, al contrario, che ci sia una piegatura molto specifica nella lezione pedagogica di oggi.

Per dirla in breve – perché poi emergerà a più riprese nei contributi che seguono – la lezione odierna della Storia non è tanto esplicativa, ma narrativa e immaginativa. Uno dei tratti comuni dei testi che prenderemo in considerazione è la loro vocazione non argomentativa, seguendo un percorso che non

conduce alla comprensione per analisi, ma alla comprensione per assunzione e proiezione. Spesso queste storie in tv sfruttano una vocazione esemplificativa, procedendo per esempi di vita, di grandezza, di sofferenza, di sacrificio... Gli esempi suscitano dinamiche imitative, più che argomentative; sensibilizzano (torno a usare questa parola, perché è evidentemente fondamentale per me) più di quanto discutano; offrono, come abbiamo detto prima, modelli che sono per loro natura “appropriabili”: un esempio deve essere transitivo, va fatto proprio.

Come vedremo, c'è sicuramente un caso – notevolissimo e per questo considerato, in chiusura di volume – che sembra sottrarsi a queste dinamiche, per assumere una modalità pedagogica più argomentativa: è il caso dei podcast di Alessandro Barbero. Questi podcast si stagliano nell'ambiente epistemico della post-verità in modo anomalo, costituendone una (preziosissima!) crisi e un'eccezione. Ma quello di Barbero è appunto, dal mio punto di vista, un caso anomalo. La “regola”, ovvero l'*habitus* più diffuso, è una divulgazione storica che non procede per spiegazioni, ma per *narrazioni esemplari*, in cui conta il sentire più che il capire, e conta la proiezione più che la definizione e l'analisi.

Tale propensione alle narrazioni esemplari elabora, a mio avviso, anche un altro *habitus* culturale dei nostri tempi e della nostra cultura. Annette Wieviorka (1998) ha parlato di “era del testimone”.

Sulla centralità del testimone nell'elaborazione collettiva delle memorie traumatiche ormai molto è stato scritto e lo studio di Annette Wieviorka è solo l'epitome più efficace di questa tendenza. Esito del bisogno di descrizioni dell'altrimenti inconcepibile violenza della Shoah, il protagonismo testimoniale ha condotto a mio avviso a una radicale *soggettivazione della memoria storica* che, se da una parte ha neutralizzato l'egemonia delle memorie ufficiali e ha conferito un senso di concretezza, una sorta di “effetto di verità”, alle ricostruzioni del passato, dall'altra ha dato ai resoconti testimoniali un inevitabile prospettivismo (il punto di vista sugli eventi di una particolare persona).

Per quanto controversa possa essere la natura della parola testimoniale², l'efficacia di questa memoria è evidente: il radica-

2 Sappiamo come, da Primo Levi in poi, ci siano state riflessioni sulla effettiva natura della testimonianza nelle esperienze estreme: il testi-

mento nel corpo dei resoconti dei testimoni conferisce loro un potenziale di coinvolgimento emotivo e proiettivo molto forte, e dà anche l'occasione preziosa di una co-costruzione del passato, che rafforza il dialogo sociale. Il testimone, con la sua drammatica storia di vita, si è fatto portavoce di una critica della Storia dal valore politico, contro ogni forma di egemonia che volesse fissare una verità unica delle memorie.

C'è però un esito rischioso in questo protagonismo testimoniale: l'esperienza che i testimoni offrono della Storia è radicalmente soggettivizzata, in un orizzonte in cui realtà e finzione rischiano di intrecciarsi indissolubilmente. Se, come Agamben sostiene (1998, p. 147), il senso della testimonianza è svincolato dalla verità fattuale, per radicarsi viceversa nell'incommensurabilità di ciò che fino a quel momento è stato fuori dal dicibile, allora lo spazio del finzionale diventa prossimo, autorizzato, vorrei dire legittimo. Nella dialettica di cui abbiamo già accennato fra individualismo del ricordo e quadri sociali della memoria, l'esperienza testimoniale offre per lo più occasioni di appropriazione locale del passato, che non sempre facilitano la composizione di una memoria condivisa e talvolta confondono i confini che separano (o dovrebbero separare) immaginazione ed esperienza.

L'era del testimone, così, con le sue luci e le sue ombre, ha contribuito a farci guardare al passato come a una *casistica di exempla* – cosa che non sempre forse è la strategia migliore per pensare la Storia. Gli exempla sono emotivamente efficaci, moralmente significativi, narrativamente pregnanti, ma sono tipizzanti e sospesi, tra favola e realtà: creano modelli biografici proiettivi, non ragionamenti sul *particolare* della Storia (per fare eco a Guicciardini).

Non a caso un'altra tendenza storico-mediatica della contemporaneità è quella al biopic: la biografia di uomini d'eccezione,

mone è, per definizione, sopravvissuto; può essere, in quanto tale, un *reale* testimone della disumanizzazione e della violenza dei campi di concentramento? Chi sono, cioè, i legittimi porta-parola della violenza: i sommersi (che però, in ragione della morte, non possono parlare) o i salvati (che, in ragione della vita, non hanno vissuto l'orrore fino in fondo)? Su questo segnale in particolare Agamben (1998), che colloca il testimone in una sorta di spazio, o di ruolo, intermedio, fra archivio del dicibile e impensabilità dell'indicibile, come soggetto che si fa voce di una desoggettivizzazione.

tra fiction e documentazione (penso a *J. Edgar* di Clint Eastwood, dedicato a Hoover, capo dell’FBI, o a *Oppenheimer* di Christopher Nolan o al più modesto – anche in termini produttivi – *Mameli. Il ragazzo che sognò l’Italia*, di Luca Lucini, prodotto dalla Rai). Un genere che sembra aver condensato il gusto per la Storia pop, quello per il racconto esemplare edificante e l’apprezzamento per il protagonismo dell’individuo d’eccezione.

L’esperienza del passato è diventata, attraverso il racconto dei testimoni, un’esperienza assoluta e separata dai suoi vincoli spazio-temporali, dentro una *temporalità a-storica* che può declinarsi ora come temporalità sempre ripetibile (per cui l’orrore dei campi di concentramento può sempre ripetersi e l’umanità deve ricordarne la lezione) ora come temporalità bloccata (una ferita che resta aperta, un presente che non passa). L’era del testimone si ricollega così al presentismo, che, come abbiamo già rilevato, non aiuta a discernere le specificità degli eventi ma semmai produce un loro appiattimento, alimentando una *memoria a soggetto* (nel senso in cui si recita a soggetto), fortemente condizionata da uno schema narrativo ricorrente ed esemplare.

Questo tipo di “continuizzazione” di passato e presente è fortemente sollecitata nei media. Anche solo in tv (dunque in un “vecchio” medium, senza pensare ai cortocircuiti ancora più radicali di pagine social) assistiamo infatti a un continuo “contatto” fra qualcosa di passato (l’evento recente o lontano che viene raccontato), il presente generico e pianificato della visione, il minuto-per-minuto degli aggiornamenti imprevedibili che possono arrivare (e che sono l’irruzione di un presente immediato che sfugge a qualsiasi pianificazione), che rende tutto simultaneo, contemporaneo.

È molto significativo, da questo punto di vista, l’attacco-*refrain* che tutte le puntate di una delle trasmissioni di storia più seguite nel momento in cui scrivo (2024-inizio 2025), *Una giornata particolare*, condotta da Aldo Cazzullo, propone: “Ci sono giornate che hanno cambiato il nostro mondo e che hanno cambiato anche noi. Attraverso il tempo e lo spazio, noi quelle giornate ve le racconteremo ora per ora, passo dopo passo, con i loro protagonisti, le loro avventure, i loro luoghi, i più belli d’Italia e d’Europa. Insieme entreremo in una giornata che ha segnato la nostra storia e la nostra vita, una giornata che ci ha resi quello che siamo, una giornata particolare”. La Storia, così, arriva dal passato fino a noi; è nella nostra vita; è negli stessi

posti in cui passiamo la nostra quotidianità. E su questo insiste quella trasmissione, soprattutto visivamente: che si tratti delle Cinque Giornate di Milano, dell'attentato di via Rasella, o del giorno della morte di Giulio Cesare, quegli eventi della Storia accadono nelle nostre strade, nei nostri palazzi, nelle nostre città. Quegli eventi sono la nostra vita.

Hoskins (2004) parla non a caso di "collapse of memory". Questo regime confusivo diventa poi ancora più marcato quando i discorsi memoriali passano dalla televisione al web o ai social network. Anzitutto quella televisione che simultaneizza tutto, finisce anche per archiviare tutto, e lo fa ormai per lo più sul web (dove le puntate restano a lungo disponibili e accessibili). Tutto dunque è riportato al presente immediato della visione, ma tutto è anche rapidamente conservato per il futuro, e "storicizzato". Vedremo nel capitolo sulla pandemia un caso molto interessante: un documentario di Walter Veltroni fatto di frammenti di telegiornale, dove è l'archivio mediatico dei tg a "fare la Storia".

Tali archivi mediatici, però, sono men che mai archivi neutri. Molto più spesso degli archivi tradizionali (che sono comunque l'esito di un criterio di pertinentizzazione e interesse, di pratiche sociali di ricerca e accessibilità, di ipotesi di fruizione e livelli di accessibilità – dunque mai neutri!) sono accompagnati da definizioni, commenti, anche solo titoli, che funzionano da stringhe interpretative per la successiva fruizione (e a proposito di archivi, il caso Barbero, analizzato qui nell'ultimo capitolo, è molto interessante, perché in fondo la costruzione del suo successo è dovuto anzitutto proprio a un'operazione di archivio "orientato"). Infine e soprattutto, questi archivi mediali sono spesso oggetto di commenti e reazioni. Se l'oggetto di archivio tradizionale è preservato in una condizione di persistenza quasi sacrale (da cui deriva perfino una delicatezza nel maneggiarlo), l'oggetto di archivio online sollecita opinioni e forme di appropriazione che hanno più i caratteri della risonanza emotiva che del commento cognitivo.

Tali archivi offrono dunque materiali per continue operazioni di "incursione" e riutilizzazione. Il circuito mediale è un circuito oggi sempre aperto, in cui ogni fruitore può costruirsi i suoi personali percorsi fra la tv, il blog online, la ricerca per tag di altri contenuti simili ecc., in una continua contemporaneizzazione e riconduzione a sé dei testi fruiti.

In questo spazio di continue riappropriazioni mediali, la distinzione tra memoria pubblica e memoria privata, Storia ufficiale e memoria personale diventa sempre più sottile. Il discorso storico diventa un discorso sempre più soggettivato, pensato e raccontato in forma di memoria personale.

Questo libro sulla Storia nei media è, così, una possibile finestra da cui guardare alle dinamiche epistemiche contemporanee (che riguardano campi diversi: la Storia come la Scienza, la Letteratura come l'Economia), con i loro modelli di sapere ibrido, di competenza emozionale, di trasmissione proiettiva, di finzionalizzazione del reale. Contemporaneamente, e forse inevitabilmente, è anche una riflessione su come la Storia diventa fonte epistemica per lo spettatore contemporaneo: attraverso quali stravolgimenti, quali semplificazioni, quali compromessi. La netta impressione è che il passato, nell'epoca della post-verità, per meritare attenzione, debba per forza essere *nostro*: solo così può meritare ricordo. Il passato deve farsi memoria, memoria personale.

5. La Storia, a disposizione: contributo per una tipologia delle culture

I testi qui raccolti rappresentano momenti di ricerca di questi anni per me dedicati da una parte all'osservazione del paradigma epistemico della post-verità, con il suo portato di disinformazione, dall'altra ad alcune dinamiche di trasmissione memoriale³. Il punto di arrivo, che questo volume esprime, vede la convergenza di questi due interessi di ricerca, perché – come è normale che sia dentro uno stesso “stato di cultura” – alcuni tratti epistemiche del discorso mediatico riguardano anche il discorso storico.

3 Fondamentali le ricerche cui ho partecipato, e nel caso più recente coordinato come Principal Investigator, finanziate dalla Unione Europea sulle memorie traumatiche: *SPEME – Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia*, in collaboration with UBA, Buenos Aires (Argentina), Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), University of Amsterdam (Netherlands), 2018-2024, e *MEMOSUR—A Lesson for Europe: Memory, Trauma and Reconciliation in Chile and Argentina*, in collaboration with Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), Pontificia Universidad Católica de Chile, Nottingham University (UK), 2014-2017.

L'oggetto di osservazione è costituito da telegiornali, trasmissioni televisive di informazione storica, fiction televisive per lo più dedicate a occasioni anniversarie, documentari televisivi o pubblicità: insomma, discorsi mediatici pop, come dicevo all'inizio. Ad accomunarli: la messa in scena di un tempo che ci riguarda, che si sovrappone al nostro, che possiamo (e dobbiamo) sentire come fosse il nostro.

Da questo specchio televisivo di emozionalità e proiezione, riferito agli anni 2010-2015, passo in chiusura a due casi più recenti, post-pandemia, che sono per me due casi anomali, con una temporalità diversa, meno confusiva. L'ipotesi (forse la speranza) è che dopo la pandemia sia emersa qualche spinta nuova, quasi un'esigenza rinnovata di storicizzazione: la "storicizzazione" del tempo del Covid-19 e la storicizzazione di chi guarda al passato per capire il presente ma senza confonderli: una storicizzazione, insomma, non affetta dalla patologia del presentismo (nel caso di Barbero).

Cosa rappresentino questi due casi rispetto alla tendenza confusiva e presentista complessiva non è ancora possibile dirlo. Certamente al momento si tratta di eccezioni, che se anche restassero tali, senza creare nuovi abiti interpretativi, mostrebbero comunque che altre posture sono possibili, nella gestione cognitiva, sociale e mediatica del passato. Mi sembra importante menzionarli perché, con alcune specificità, lo spazio della Storia nella nostra contemporaneità attraversa tempi complessi, e per certi versi critici.

Da una parte abbiamo un notevole e frequente ricorso ai fatti della Storia nel discorso pubblico (pensiamo al discorso del presidente del Senato Ignazio La Russa sui fatti di via Rasella nell'anniversario del 2023 del 25 aprile o alla affermazione del presidente del Consiglio Giorgia Meloni sul fatto che i 335 morti delle Fosse Ardeatine furono uccisi perché italiani e non in quanto antifascisti), come ci fosse un risveglio, una rinnovata esigenza di entrare sul terreno della Storia.

Si può certo sostenere che tale ricorso alla Storia esprima anche un risveglio ideologico, nel senso in cui Umberto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* parla di ideologia – una visione utile ad assolutizzare un punto di vista, nascondendo la contraddittorietà dell'esperienza e dei relativi significati di parole ed eventi. Un certo generico ricorso alla "grande Storia" è certamente un modo per *addomesticare* i fatti inediti che

si presentano, neutralizzandone la novità e la differenza, così rendendoli cognitivamente gestibili e in qualche modo prevedibili: sappiamo come i fatti storici sono andati a finire, e questo ci orienta nella lettura del presente, riducendone le possibilità di sviluppo. Il ricorso al passato funziona in fondo come un controllo del futuro dal presente, come peraltro già Koselleck (1979) ci ha mostrato.

Dall'altra parte, nella nostra stessa contemporaneità, abbiamo anche una grande spinta alla cancellazione – la cosiddetta *cancel culture* – che riguarda anche, se non innanzitutto, i fatti storici, e che tradisce a mio avviso una scarsissima sensibilità storica.

Allo sguardo del semiotico la cosiddetta *cancel culture* è certamente un fenomeno nuovo e anomalo. Da più parti si inneggia alla rimozione di alcune espressioni culturali ritenute offensive: monumenti a figure del passato che hanno imposto con violenza il proprio dominio (dal generale Robert Lee a Cristoforo Colombo), testi che esprimono una visione poco rispettosa delle minoranze, spazi che in qualche modo riflettono l'egemonia di alcune categorie a spese di altre. La conflittualità sociale, nelle sue varie forme (come conflitto fra classi, conflitto fra generazioni, conflitto fra comunità di memoria contrastanti) sembra essersi spostata dal piano politico-economico al piano simbolico, o meglio: sembra giocare la sua battaglia politica a partire dal piano simbolico, in una sorta di inedita consapevolezza semiotica, quasi a dire: i segni sono importanti; per cambiare il nostro futuro, iniziamo a eliminare i *segni della Storia* del passato (statue, quadri, gallerie...).

Dal punto di vista semiotico, tali politiche di cancellazione sono molto discutibili: sono plausibili? È cioè possibile pensare la cancellabilità del senso, dei segni che lo hanno espresso? Può la cancellazione programmata essere un modo efficace di gestione degli errori e degli orrori della Storia per rendere non più disponibili, nella rete della cultura, quegli eventi?

Molti studi semiotici ci inducono a rispondere negativamente: i segni, anche quando sono segni di cancellazione, producono semiosi, dunque producono altro senso, altre catene discorsive. Vorrei ricordare a questo proposito anzitutto la posizione di Umberto Eco circa l'oblio. Parlando dell'enciclopedia come modello della competenza semantica e culturale, e della vertigine che l'ampiezza dell'enciclopedia può dare a chi vi pensi (essendo, nella sua forma massimale, l'insieme di tutte le cono-

scenze sul mondo compartecipabili), Eco apre una riflessione su memoria e oblio, come modalità di gestione di tale potenzialmente infinito sapere. Se è necessario ricordare (e, come si dice in Lotman, Uspenskij 1975, p. 28, la cultura è costituita dai mezzi per la *conservazione* delle sue informazioni), altrettanto inevitabile, e vitale, è dimenticare. Ma mentre possiamo affinare strategie per rafforzare e ordinare i nostri ricordi, non abbiamo strategie per dimenticare a comando: non esiste un'*ars oblivionalis*. Ci sono mnemotecniche, ma non ci sono oblio-tecniche. E possiamo lavorare a una facilitazione di certe dimenticanze, ma non programmarne con sicurezza le dinamiche (cfr. il § 1.9 in Eco 2007 e Rossi 1991).

Ma in questa sede vorrei soprattutto evidenziare come le politiche di cancellazione siano deleterie dal punto di vista storico; esse implicano in qualche modo la convinzione che sia possibile cancellare la Storia. Vi è una ingenuità demiurgica in questa visione: cancellare le statue di Cristoforo Colombo per eliminare Cristoforo Colombo dai nostri orizzonti mentali, anziché raccontarlo e denunciarlo ed eventualmente amplificarne la cattiva fama.

Naturalmente non mi riferisco qui ai casi in cui, durante un conflitto o alla sua immediata conclusione, si rimuovono i segni del precedente potere: Odessa che rimuove nel 2022 la statua dell'imperatrice russa Caterina II nell'ambito del processo ucraino di derussificazione; Baghdad che vede nel 2003 l'abbattimento della statua del dittatore Saddam Hussein; l'Italia che, dove può, dopo la caduta del fascismo, rimuove alcuni fasci littori. Quando parlo di *cancel culture* come forma ingenua di oblio demiurgico, penso ai casi in cui – a freddo, per così dire, ovvero con una significativa distanza temporale – si vogliono rimuovere i segni del passato; quando il conflitto sembra ormai sopito, si va a dire in realtà che quel conflitto è ancora in essere o anzi, va riattivato: con il colonialismo di Cristoforo Colombo si deve marcare tuttora una distanza; rispetto al fascismo di Mussolini si deve ribadire opposizione. Anzi, l'abbattimento memoriale dell'oggi sta proprio lì a dire che non è il colonialismo *di* Cristoforo Colombo o il fascismo *di* Mussolini il problema, ma il colonialismo eterno, il fascismo eterno⁴. Il problema è che

4 Facciamo eco, qui, evidentemente al saggio omonimo di Umberto Eco, *Il fascismo eterno*, presentato nel 1995 alla Columbia University,

questa “eternizzazione” altro non è che una forma di de-temporalizzazione, di cancellazione dunque della coscienza storica. Se nell’immediato o nel corso di un conflitto si trattava di una battaglia del presente, dunque di una *reazione* nel quadro di un conflitto in cui i soggetti coinvolti erano chiari e attuali, a freddo si tratta di una battaglia fuori dal tempo, dentro un passato che non passa, una Storia che non passa e che, per questo, si vuole cancellare.

Anche questa fiducia nella distruzione ha dunque, a mio avviso, a che fare con una “quotidianizzazione della Storia”. Il Passato dei grandi eventi, dei suoi grandi protagonisti, non è lontano e definito; è parte del nostro presente, possiamo incidervi, possiamo modificarlo, fino a cancellarlo: dipende da noi. Cristoforo Colombo è il nostro presente; per questo possiamo farne quel che vogliamo, così come Lenin o Puskin sono il presente di chi in Ucraina vuole eliminarli, proseguendo sul terreno dei segni della Storia la propria guerra contro l’aggressione di Putin.

Il rischio di queste operazioni a me sembra evidente: la posta in gioco non è critica, non è cioè *distintiva* (perché criticare, come sappiamo dalla etimologia, è separare, distinguere); manifesta piuttosto una forma di appropriazione confusiva, tutta al presente.

Di fronte a questo Passato che sentiamo a nostra disposizione – ora per poterci commuovere, ora per sostenere una posizione politica, ora per difendere dei diritti, pure in sé sacrosanti – dobbiamo forse interrogarci sul prezzo di opacizzazione e confusione che paghiamo. Il problema non è l’imprecisione storica o la scorrettezza cronologica, così come a livello informativo non è la singola fake news. Il problema più serio è che, insieme alla crisi della competenza esperta, insieme alla crisi delle istituzioni, insieme alla crisi della fiducia, con questa modalità di appropriazione presentista costante sacrifichiamo il principio di distinzione. Si sta diffondendo un *habitus* interpretativo omo-

pubblicato prima come capitolo in *Cinque scritti morali* e poi, postumo, come pamphlet autonomo in Italia da La nave di Teseo (Eco 2018). Si tratta comunque di un’eco solo lessicale; non è viceversa un richiamo delle posizioni del libro, che non riguardano affatto questioni legate alla cancel culture, ma alla persistenza e alla riconoscibilità di un modello ideologico fascista, al di là della sua realizzazione storica nel ’900 italiano.

logante: il passato come il presente, il documentale come il finzionale, il pubblico come l'intimo, e la Storia come la Memoria: ma è davvero così che una società garantisce ai propri membri consapevolezza?

Naturalmente questo volume non ha risposte né è compito del semiologo darle.

Penso però che sia compito di un semiologo della cultura saper individuare modelli di sensibilità e di interpretazione del mondo, per poter eventualmente elaborare tipologie della cultura, di lotmaniana memoria (cfr. Lotman, Uspenskij 1975). In questo senso, ritengo che il discorso storico pop, il presentismo, il paradigma della post-verità, la *cancel culture* vadano letti in serie, come parte di uno stesso *tipo* di cultura.

Ringraziamenti

Questo volume, come ho spiegato, ha avuto una storia lunga, essendo composto di studi che ho fatto nel corso di molti anni. Quindi non potrei mai ringraziare tutti coloro che mi hanno supportato in itinere.

Di sicuro, però, devo ringraziare Gianfranco Marrone, per la lettura e per la fiducia che mi ha dato, accettando il progetto sulla base solo di un outline; Mario Panico e Patrizia Violi per i consigli che mi hanno dato sulla prima stesura completa del lavoro; Mirco Dondi, non solo per i consigli su Barbero ma anche per avermi coinvolta nel master in Comunicazione storica, che dirige, e che è stato il vero motore di queste riflessioni.

1. STORIA E MEMORIA IN TV*

1. *Premesse sui media e il tempo storico*

Prima di iniziare qualsiasi riflessione sulle modalità di presenza del discorso storico e memoriale in televisione, voglio fare una premessa metodologica, che ha a che fare con il mio approccio testuale.

Il punto di vista da cui parlo, come chiarirò anche dopo, è semiotico: quel che mi interessa è come si genera Senso, come cioè funzionano e si organizzano i processi di significazione e come questi vengono rilanciati e trasmessi nei processi di comunicazione. Nella mia prospettiva, dunque, i media non sono solo uno spazio, un canale in cui delle rappresentazioni circolano. I media sono piuttosto dei “soggetti attivi di significazione”: soggetti agenti, con responsabilità, intenzioni, effetti, universi di valori, voci ecc. Non certo puri tramite, o puro ambiente, bensì *soggetti* che producono a loro volta forme di soggettività, forme di temporalità, di spazializzazione, passioni, assiologie, così come fanno altre istituzioni (la scuola, la Chiesa) o altri soggetti individuali (il tal politico, il tale intellettuale, il tale regista)¹.

* Questo testo è stato pubblicato per la prima volta in *Comunicazione storica. Tecnologie, linguaggi e culture*, Clueb, Bologna 2021, pp. 81-92.

1 Non credo sia possibile dare un quadro sintetico degli studi che si sono mossi con questo approccio, perché significherebbe pretendere di dare un quadro sintetico di ampia parte della semiotica (operazione insensata quanto lo sarebbe pensare a un quadro sintetico della storiografia, della sociologia culturale o della etnografia e così via). Mi limito quindi a ricordare qualche saggio che, a mio avviso, esprime in modo particolarmente efficace questo approccio ai media come soggetti discorsivi: anzitutto il saggio di Eric Landowski, *La società riflessa* (Landowski 1989), quelli di Gianfranco Marrone sul telegiornale (Marrone 1998) e sui “corpi sociali” (Marrone 2001), quello di Maria Pia Pozzato (2004) e Lorusso, Violi (2004) sull’informazione.

Aldo Grasso (2006) nel suo libro *Fare storia con la televisione* aveva già dato un importante contributo a una comprensione complessa del rapporto tra storia e tv², distinguendo almeno tre possibili ruoli dei media rispetto alla storia:

1. media come luogo di rappresentazioni (come avviene quando pensiamo i media come canali di circolazione di informazioni e contenuti);

2. media come fonti per la storia futura (come avviene quando certe registrazioni televisive del passato diventano elementi di rilievo per la definizione di un certo evento: le registrazioni dell'abbattimento del Muro di Berlino serviranno a ricostruire certe dinamiche di quella giornata);

3. media come soggetti che fanno la storia (come quando, l'11 settembre 2001, i telegiornali hanno fatto la diretta della storia che si stava svolgendo, tra una esplosione e l'altra, o certe dirette di papa Giovanni Paolo II o – per venire a tempi più recenti – la ripresa televisiva della preghiera in solitudine (ma in diretta mondiale!) di papa Francesco in piazza San Pietro nei giorni del coronavirus).

Tuttavia, Grasso pensa ancora la televisione o in termini di serbatoio di contenuti (accezioni 1 e 2) o come soggetto mediale di trasmissione “in diretta”.

Quel che dal punto di vista semiotico, invece, è più interessante è vedere come in un'arena sociale fatta di molte personalità, anche la televisione giochi sempre la sua parte, in modo non diverso da altri soggetti. Non deve esserci il grande evento. Non deve esserci necessariamente la diretta. Non deve esserci il vuoto di altre fonti di informazione a rendere la televisione cruciale, determinante. La televisione “fa” sempre la storia perché, quan-

2 Naturalmente Aldo Grasso non è l'unico a essersi occupato del rapporto tra televisione e discorso storico. Si vedano, solo per citare quelli per me più preziosi, gli studi pubblicati dalla VQPT di Anania (1986 e 2003) sui programmi storici televisivi, o quello sulla guerra in televisione a cura di Cigognetti, Servetti, Sorlin (2003) sulla guerra in televisione o la monografia di Bisogno (2009) sulla storia in tv, fino alla più recente curatela di Garofalo, Rogh (2015) su storia, immaginario, memoria. Mi soffermo qui in particolare sul libro di Grasso perché mi pare che mostri una particolare consapevolezza meta-mediale circa il ruolo del medium televisivo, laddove gli altri studi si concentrano soprattutto sulla formazione di specifici immaginari storici per via televisiva.

do parla di storia, fa sempre un suo proprio discorso storico. È una prospettiva molto diversa da quella che pensa la tv come puro ambiente in cui le rappresentazioni sociali circolano e, al massimo, vengono amplificate: la tv non rilancia discorsi, “fa” discorsi. E vedremo come, rispetto al discorso storico-memoriale, questo sia particolarmente cruciale.

Ma, fatta questa premessa, vorrei chiarire anche un'altra assunzione metodologica, propedeutica alle riflessioni successive.

Riferendomi al mezzo televisivo, ho una speciale difficoltà a tenere separati il discorso storico da quello memoriale. Se già la distinzione fra storia e memoria è complessa nei discorsi disciplinari, o in quelli più propriamente politici, ancor di più lo è in televisione, dove i due termini si pongono lungo un continuum che vede gradazioni diverse (di personalizzazione, distanza, coinvolgimento...) piuttosto che salti qualitativi.

Il tempo storico, del resto, come ci ha insegnato Koselleck (1979, tr. it. p. 4), “sempre che il concetto abbia un senso specifico, è legato a gruppi politicamente e socialmente attivi, a uomini concreti che agiscono, subiscono e patiscono, alle loro istituzioni e organizzazioni”, dunque non ha una sua sussistenza autonoma. Storia e memoria non esistono come dimensioni autonome e in sé definite. Così come l'attualità, in quanto tale, non esiste (si veda il libro di Katarina Niemeyer del 2011) ma è fortemente creata dai media, e dai tg in particolare, che ce la confezionano su due, tre tappe giornaliera.

Dirò dunque, semioticamente, che storia e memoria sono due *effetti di senso*, ovvero l'esito di processi di significazione che articolano il senso del tempo in modi diversi. E tali processi, coi loro esiti, dipendono dai soggetti che li mettono in atto: se sono la nipotina di John F. Kennedy, la sua morte è una tragedia intima e il suo ricordo, vent'anni dopo, un tassello fondamentale della mia memoria familiare; se sono una testata di informazione, quell'assassinio è un evento storico e il suo ricordo, vent'anni dopo, la rievocazione di una data storica. Non è solo questione di distanza temporale, né la distinzione tra storia e memoria dipende da una qualche natura intrinseca dell'evento in sé. L'ascrizione dell'evento al rango della storia o al novero della memoria dipende anche dalla personalità che ne elabora il discorso.

Come vedremo nella seconda parte di questo capitolo, non voglio con questo sostenere che storia e memoria siano la stessa

cosa; al contrario, penso che abbiano marche discorsive piuttosto diverse. Ma la differenza è appunto di “marche discorsive”, cioè di costruzione testuale – lungo un continuum in cui, come accennavo prima, possiamo collocare anche la cronaca, il diario, le epistole, il documento e di cui la nostra contemporaneità ama anche le ibridazioni.

2. *L'utilità di un approccio semiotico*

Se storia e memoria sono due diverse “configurazioni discorsive”, come analizzarle? Come andare a rintracciarle nei discorsi televisivi che popolano i nostri palinsesti?

Intanto, è sempre bene tenere presenti i diversi generi discorsivi che il discorso storico-memoriale può assumere in tv. Pur senza ambizione di completezza, vorrei qui almeno distinguere:

1. telegiornali;
2. trasmissioni programmaticamente dedicate alla storia;
3. documentari o fiction storiche;
4. biopic.

In ciascuno di questi formati troviamo elementi caratterizzanti e strategici e, soprattutto, obiettivi informativi diversi.

I telegiornali sono per definizione focalizzati sulla cronaca, su un “far sapere quotidiano di aggiornamento” (spesso non analitico, perché non di approfondimento), ma (come abbiamo già avuto modo di evidenziare citando Grasso) quando la cronaca è cronaca di eventi di grande rilievo il confine con il discorso storico in presa diretta diventa labile. Inoltre i telegiornali talvolta celebrano anniversari, grandi eventi, cerimonie, la cui dimensione straordinaria (rispetto al tempo ordinario) e pubblica (rispetto alla sola pertinenza soggettiva di un avvenimento) tinge di “storicità” anche la giornata in corso.

Le trasmissioni programmaticamente dedicate alla storia (tipo *La storia siamo noi* o quelle di History Channel) sono naturalmente quelle che, con più titolo, si inseriscono in questa mia riflessione, ma mi preme evidenziare che non sono le sole. Come i documentari, esse hanno un obiettivo discorsivo chiaramente cognitivo-informativo (far conoscere la storia), di tipo pedagogico o di approfondimento, ma vedremo come questo obiettivo possa colorarsi di intrattenimento (specie nelle trasmissioni con un conduttore) o tensione narrativa (spesso nei documentari).

L'obiettivo pedagogico-cognitivo, insomma, non esclude altre configurazioni di senso; al contrario, sortisce effetti testualmente molto complessi.

Lo stesso può dirsi dei biopic, genere che negli ultimi anni ha visto in Italia una grande espansione e che si colloca al confine fra grande narrazione biografica di intrattenimento, testo edificante e moraleggiante (del resto l'uso edificante della storia è ricorrente nel tempo), ritratto di grandi uomini. Non tutti i grandi personaggi dei biopic sono di effettivo rilievo storico, in alcuni casi si tratta di personaggi del crimine o dello spettacolo che forse avranno poco spazio nella memoria di domani, ma è interessante notare come sia il genere stesso – il biopic³ in sé – a conferire una dimensione storica ai suoi protagonisti: spesso, cioè, non è la storicità a giustificare il biopic, ma il biopic a tessere la storicità del personaggio.

Quel che è centrale, insieme e al di là dell'obiettivo discorsivo (legato al genere testuale), è la forma di “manipolazione” che ogni trasmissione mette in atto. La semiotica ha un'idea di manipolazione molto “generalizzata” e trasversale. Non sono solo certi testi e certi soggetti a manipolare il proprio destinatario, in modo tendenzioso e interessato, ma ogni forma di comunicazione altro non è che un far credere. Come sostiene Algirdas Greimas, infatti, con una definizione che è alla base di tutta la semiotica testuale strutturalista:

La comunicazione non è un semplice transfert di sapere, ma un'impresa di persuasione e di interpretazione sita all'interno di una struttura polemico-contrattuale, fondata sul rapporto fiduciario dominato dalle istanze più esplicite del far credere e del credere, in cui la fiducia negli uomini e nel loro dire conta certamente più che le frasi “ben fatte” o la verità intesa come un referente esterno. (Greimas 1983, tr. it. p. 17)

Ogni comunicazione, dunque, si basa su un rapporto fiduciario: il destinatario è disponibile ad assumere per vero quel che gli viene detto. Ma tale “assumere per vero” è condizionato dalle mosse strategiche dell'enunciatore (vale a dire da

3 Interessante, su questo tema, la riflessione del semiotico russo Jurij Lotman sul “diritto alla biografia” e le dinamiche culturali che presuppone; cfr. *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Lotman (1985).

come costruisce il suo testo), il cui primario obiettivo è rendersi credibile, persuadere il suo destinatario del fatto che il suo dire è un dire-vero.

Non c'è possibilità, all'interno dei discorsi (e dei discorsi di massa tanto più) di ricorrere al mondo dei fatti per compiere le proprie verifiche. La comunicazione si dà nel mondo dei discorsi e dentro i discorsi si costruiscono le "impressioni di verità", ovvero di menzogna, negazione. La verità, insomma, è per la semiotica intra-discorsiva e per questo viene pensata in termini di "veridizione", dire-vero. Questa natura testuale è propria anche del discorso storico, che se ha una oggettività ce l'ha non in termini di corrispondenza al piano degli eventi, ma in termini di accuratezza della propria ricostruzione discorsiva – un'accuratezza che deriva da un metodo scientifico, come tale controllato da una comunità di esperti, basato sull'esplicitazione delle fonti, dell'utilizzo che se ne è fatto, dell'ipotesi adottata ecc.

Se ogni discorso deve convincermi della propria credibilità, ogni discorso deve mettere in campo forme di manipolazione dell'interlocutore-destinatario. La manipolazione può avvenire su vari livelli, agendo su varie dimensioni del testo.

Mi limiterò qui a citarne alcune che mi sembrano particolarmente strategiche per il discorso storico-memoriale.

Anzitutto, voglio portare l'attenzione sulle diverse forme possibili di *autenticazione del sapere*. Il discorso storico-memoriale, nei suoi vari generi cui abbiamo accennato prima, ha sempre a che fare con la comunicazione-condivisione di un sapere. Per portare il destinatario a credere che il proprio sapere è attendibile, veritiero, il responsabile del testo può ricorrere a citazioni (che danno prova di un sapere condiviso, che non è convinzione solo di chi scrive), a discorsi di autorità (rifacendosi all'opinione di studiosi, istituzioni, testi di riferimento...), forme di quantificazione e visualizzazione grafica (giocando sull'impressione di oggettività, di fedeltà e rispetto del dato).

Sono molteplici le "illusioni", gli effetti strategici che la manipolazione cognitiva può inseguire:

- *l'illusione della prova* (quando per esempio si riportano parole altrui, presentandole come parole autorevoli: prove dell'attendibilità di quanto viene detto);

- *l'illusione della trasparenza* (come quando si citano – o si fa mostra di citare – le parole esatte di qualcuno, tra virgolette,

così come sono state pronunciate, dando l'impressione che non ci sia alcun intervento da parte dell'enunciatore, o come quando, in tv, si inquadrano oggetti o documenti che in sé, in ragione di una semplice "ostensione" – priva di interventi autoriali –, si fanno prova di qualcosa);

– *l'illusione dell'intersoggettività* (quando l'enunciatore, menzionando altri autori o esperti o studiosi, crea l'impressione di una sua sintonia con la comunità di persone che cita, mostrando dunque che non è il solo a pensarla in un certo modo, a sostenere una certa posizione).

Ma la dimensione della manipolazione cognitiva non passa certo solo per l'autenticazione del sapere. Un'altra dimensione significativa è sempre, in ogni discorso, la dimensione narrativa – tanto più rilevante, forse, nel discorso storico-memoriale, dove ci sono alcuni elementi specifici proprio di natura squisitamente narrativa: la costruzione dell'evento, la costruzione di un processo, di una trasformazione.

Evidentemente, come studiosi quali Koselleck e, in ambito semiotico, Lotman (1993 soprattutto) ci hanno insegnato, gli eventi sono l'esito di una precisa costruzione discorsiva. L'evento non è un fatto in sé, ma un fatto che segna una "discontinuità" all'interno del continuum processuale dei giorni. Tale discontinuità, però, può essere creata in virtù di criteri diversi: può essere evento (secondo una concezione tradizionale della storia), una battaglia o, sulla scorta della lezione degli *Annales*, può essere evento l'introduzione di una nuova tecnica di coltivazione o cottura (rispetto all'evoluzione della storia materiale); può essere evento l'occasione di avvio di un conflitto (l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo-Este) o una dichiarazione di guerra o la prima battaglia: la "taglia" dell'evento può cambiare. L'evento dunque può essere qualcosa di "assolutizzato" o "quotidianizzato" (sono eventi solo i grandi eventi o sono eventi anche svolte rilevanti del quotidiano?) e, in una prospettiva mediatica, può essere più o meno spettacolarizzato (e di questo si parla, per esempio, rispetto al tema della Shoah, dove molte storie – eventi? – hanno subito una forte spettacolarizzazione "pop"⁴).

4 Sulle versioni pop della Shoah molto si è scritto; ricordo qui quattro testi in particolare, a mio avviso di grande interesse: Alexander (2003), che pone in modo chiarissimo in riferimento alla Shoah il

Questo ci deve far riflettere sull'elaborazione narrativa di qualsiasi discorso storico-memoriale, che può costruire in modi diversi le fasi e la segmentazione che intende raccontare. Le fasi non sono date in sé: sono ricostruite ex post da uno sguardo, in funzione di un soggetto protagonista e di una costellazione di altri soggetti che con ruoli diversi entrano nel suo programma narrativo⁵. I ruoli dei soggetti coinvolti non sono “oggettivi”: colui che entro una certa ricostruzione è un traditore dentro un'altra storia può essere un aiutante, così come chi in un certo racconto è soggetto sanzionario in un altro racconto potrebbe essere un opponente o nemico *tout court*. Sembra un'osservazione banale, e dal punto di vista semiotico lo è, ma il nostro pensiero ordinario ci abitua a una sostanzializzazione dei ruoli molto forte: difficile pensare Hitler come “vittima”, e tuttavia se prendiamo in considerazione il programma narrativo degli Alleati, Hitler e gli altri partner dell'Asse sono oggetto di un programma narrativo di annientamento bellico, sono vittime, seppur non in senso morale.

La rielaborazione narrativa ha ampiamente a che fare con la gestione della temporalità degli eventi. Se, infatti, gli eventi in sé sono costruiti, allora anche il loro concatenarsi in un processo potrà assumere, in funzione delle scelte narrative che si fanno, modalità diverse.

Koselleck (1979, p. 112) parla di tre modi temporali dell'esperienza, direi io di “costruzione discorsiva” dell'esperienza:

- una temporalità fondata sulla *irreversibilità degli eventi*;
- una temporalità fondata sulla *ripetibilità degli eventi*;
- una temporalità fondata sulla *contemporaneità del non contemporaneo*.

Pensiamo anche solo al racconto dell'epidemia di Covid 19: strage irreversibile e unica? Strage che ripete eventi simili, come

legame tra televisione e “universi morali”; Pisanty (2012; 2020); Recchia Luciani, Vercelli (2016).

5 La semiotica individua sempre quattro fasi nella strutturazione narrativa del Senso: manipolazione, competenza, esecuzione, sanzione. Tali fasi definiscono degli “stadi logici” di sviluppo; non è quindi detto che debbano essere tutte esplicite, sviluppate, o che debbano essere tutte equivalenti. È proprio la contrazione, espansione, omissione, ridondanza ecc. della loro resa testuale che va a differenziare fortemente i possibili diversi resoconti di uno sviluppo storico.

la Spagnola di inizio Novecento? O evento che torna a rendere attuale qualcosa di non contemporaneo e quasi sovra-storico, come il paragone con gli schemi della peste manzoniana ci ricordano?

È evidente come non si tratti, in nessuno dei casi menzionati, di un'alternativa tra una versione corretta o scorretta dei fatti, né dell'alternativa fra versioni della storia tendenziose e interessate e versioni neutre. Le alternative di cui sto parlando sono semplicemente legittime “versioni degli stessi eventi”, che però costruiscono storie diverse.

3. I primi anni '20 del 2000 e tendenze attuali

Per dare un'idea più concreta di cosa intendo con “legittime versioni diverse dei fatti” e “media come soggetti di discorso” proverò a fare qualche osservazione su alcuni casi concreti di analisi.

Partirò da una testata che ha segnato per molti anni la presenza del discorso storico in televisione, *La storia siamo noi* (andata in onda dal 1997 al 2013, dunque per oltre quindici anni). Naturalmente, lungo un arco temporale così lungo la trasmissione cambia: cambia lo studio, la collocazione del conduttore, lo stile del conduttore, ma alcuni elementi restano a caratterizzare la testata. Giovanni Minoli si muove sempre infatti fra due obiettivi discorsivi: da una parte chiarire un mistero (qualcosa che è rimasto non chiarito per anni o qualcosa sotto cui si può immaginare un complotto), dall'altro portare lo spettatore dentro i fatti raccontati, portarlo lì, dentro l'evento⁶.

Dal punto di vista didattico-cognitivo, si tratta di riempire dei buchi (sul delitto Calabresi Minoli dice “Per molti anni non si è saputo più nulla...”, sull'11 settembre dice letteralmente di voler riempire i buchi che la versione ufficiale ha lasciato), di completare dunque quel che si sa già (reso presente, nelle puntate, attraverso il ricorso a molti materiali documentari,

6 Per avere due riferimenti concreti su cui “misurare” quanto dico, si vedano la puntata la puntata sul caso Nixon (<https://www.youtube.com/watch?v=PDWVBVujtJW4>, ultimo accesso 4-5-2025) e quelle a dieci anni dall'11 settembre (*11 Settembre 10 anni dopo* e *Le voci dell'11 settembre* sul sito www.lastoriasiamonoi.rai.it/, ultimo accesso 3 maggio 2025).

ampiamente utilizzati). Ma la cosa dal mio punto di vista più interessante è che questa operazione cognitiva passa per una “dinamica proiettiva”. “Per capire meglio questa storia bisogna tornare al clima di quegli anni e a quel che accadde quel giorno” dice a proposito del delitto Calabresi. “Queste le immagini e i suoni che nel corso di questi anni sono diventati tristemente familiari [...] ma dietro le riprese televisive, i veri racconti, dai veri protagonisti di quella giornata [...] In tempo reale ascoltiamo l’anima sconosciuta dell’11 settembre” dice nell’introdurre, a dieci anni dall’11 settembre, la puntata con le registrazioni delle vittime, poco prima di morire. Per capire la storia, insomma, bisogna tornare lì, tornare a *sentire* quel che hanno sentito i protagonisti degli eventi, farsi come loro.

Ho dedicato a questa caratteristica del discorso storico in tv – la proiezione nella “sensazione del passato” – diverse riflessioni, che in parte si potranno leggere nel seguito di questo volume, e ho detto fin dalla introduzione come questo sia uno dei punti per me più centrali.

Nel riflettere su questa caratteristica proiettiva un caso per me interessantissimo, fra i vari possibili, è quello dello speciale che è stato fatto dalla Rai nel 2018 per il centenario della Prima guerra mondiale⁷.

In questo caso, come in altri, si costruisce *una versione “vis-suta” della storia*, in cui elementi d’archivio (video d’epoca, foto di documenti epistolari, oggetti) vengono intrecciati senza problemi con elementi finzionali, e inquadrati da una voce narrante che invita alla proiezione nel lì e allora dei fatti. Sia nella trasmissione con le voci in diretta dell’11 settembre sia in quella sulla Grande guerra si ricorre per esempio a una messa in scena filmica (con attori veri e propri) che “mima” la situazione di allora, recitando un testo verbale autentico (le registrazioni effettivamente incise dalle vittime, il testo delle lettere lasciate dai soldati della Grande guerra), creando così uno strano ibrido – finzionale e non – che, nell’idea registica, corrisponde comunque al vero.

7 Cfr. <http://www.grandeguerra.rai.it/articoli-programma/la-rai-per-il-centenario-dellaprimaguerra-mondiale/22698/default.aspx>, ultimo accesso 15 febbraio 2025.

Quel che ne deriva è una *esperienza storica al presente* in cui, se pure si dà tutto il rilievo storico del caso al momento raccontato (evidenziandolo come momento straordinario, ovvero storico; Minoli, per esempio, dice esplicitamente molto spesso che si è di fronte a qualcosa di storico), d'altra parte però lo si umanizza al punto da schiacciarlo su una dimensione che non è contingente (la particolarità vissuta di un caso) ma propria di una umanità che, nel suo sentire universale, è fuori dal tempo, valida per tutti gli uomini – una umanità in qualche modo mitologizzata.

Ciò che emerge dunque da discorsi storici come questi è un'idea di “temporalità atemporale”, una temporalità assoluta: una “storia astorica”, si passi la sequenza di ossimori. Quel che è accaduto lì e allora siamo in grado di ri-viverlo oggi qui, con gli stessi suoni e le stesse emozioni, perché quel che sembra contare, del racconto storico, è la dimensione umana, l'esperienza vissuta che l'ha connotata. Abbiamo insomma un “collasso temporale” (su questo, cfr. Hoskins 2004) in cui il passato è presente, e il sapere è sentire.

Evidentemente, come abbiamo già anticipato nell'introduzione, si tratta di una modalità televisiva che ha molto a che fare col presentismo di cui parla François Hartog che infatti focalizza “l'imposizione dell'evidenza di un tempo presente onnipresente” (Hartog 2003, tr. it. p 48), e in cui probabilmente, come lo stesso Hartog sostiene, l'evento dell'11 settembre ha giocato un ruolo dirompente sulla grammatica dei media. Non che queste tendenze alla presentificazione della storia e alla messa in primo piano della dimensione emozionale non ci fossero già, ma con quell'evento, “il quotidiano si è fatto storia”: chi faceva in tv la cronaca di quel giorno era pienamente consapevole di scrivere una pagina di Storia e le memorie dei cittadini superstiti o dei parenti delle vittime sono diventate immediatamente una fonte documentale.

Abbiamo assistito insomma a un corto circuito tra cronaca (in diretta), memoria (di breve periodo e personale) e storia (destinata alla posterità) in cui la distanza cognitiva, la distanza emotiva, la capacità ricostruttiva di comprensione hanno abdicato a una vicinanza che era chiave del sapere e del capire. La televisione ci ha fatto vivere quella pagina di storia, non solo perché ce l'ha raccontata, riferita, ma perché ci ha portato lì mentre i fatti succedevano.

Non tutto il discorso televisivo, naturalmente, può essere ricondotto a questo “modello”, e tanto meno oggi, vorrei dire. Penso per esempio a trasmissioni come *Passato e presente* (che è forse oggi la trasmissione di punta del discorso storico televisivo) o a *Il giorno e la Storia*. Mi sembra in effetti che in entrambi questi programmi il collasso temporale sia meno accentuato.

Il giorno e la Storia è una trasmissione sul limite di questo collasso, sul limite cioè della *quotidianizzazione della storia*. Da una parte essa mostra di aver ben presente l’alterità e il valore di questa dimensione del tempo (e storia ha la S maiuscola nel titolo, non è dunque una mia scelta grafica), dall’altra “mette in serie”, e quindi in qualche modo sullo stesso piano, tutti gli eventi che sono avvenuti in uno stesso giorno, indipendentemente dall’anno e in funzione del giorno di trasmissione (il 28 maggio 2020 la puntata sarà incentrata su tutti gli eventi di rilievo che, nella storia, sono capitati il 28 maggio). L’effetto di senso che ne deriva è quello di una temporalità sincopata, fatta di singoli eventi (non di movimenti o tendenze) che, nel suo legame con la giornata, ha più il respiro della cronaca. I fatti della storia sono irrelati fra loro, non emerge una qualche logica di sviluppo; possiamo però accedervi, sul piano del sapere, a partire dal nostro oggi, giorno dopo giorno. Se non c’è la confusione di un passato messo in scena nel presente (come nelle finzionalizzazioni dell’11 settembre o della Grande guerra), resta però una certa confusione di un passato pensato sempre a partire dal presente, come se acquisisse valore dal fatto di richiamarsi all’oggi.

Questa stessa scelta di focalizzazione (dal presente al passato) è resa ancora più esplicita da *Passato e presente*⁸, dove il conduttore Paolo Mieli parla di un tema storico chiedendo commenti e analisi anche a giovani studiosi (in trasmissione proprio in quanto giovani, portatori dunque di uno sguardo diverso su quei fatti). Come dicevo, però, qui siamo lontani dal presentismo dell’altro modello di discorso storico. Qui la televisione definisce un percorso di approfondimento che ha un oggetto preciso, definito, e posto su un altro piano (il passato distante) e dei soggetti del sapere che sono il conduttore stesso (che fa un inquadramento introduttivo dell’evento) e storici di profes-

8 Le annotazioni che qui si fanno riguardano un periodo di osservazione sistematica che si è concluso nel 2020 e che tuttavia, a uno sguardo pur più discontinuo, non sembrano superate.

sione, ben competenti. Tali storici sono suddivisi in due gruppi (posti l'uno di fronte all'altro nello spazio dello studio), a definire due sguardi diversi: lo sguardo di uno studioso maturo e lo sguardo di studiosi giovani. Il rapporto tra passato e presente è dunque messo in scena come rapporto tra lo spazio della storia (l'altrove dei video che la raccontano) e lo spazio dello studio, che è lo spazio del presente – un presente in cui la Storia non è solo polveroso sapere da anziani ma spazio in cui possono stare insieme e confrontarsi ragazzi e anziani. La Storia, come oggetto di interesse, ne esce svecchiata, capace di interessare qualsiasi generazione, e lo sguardo che la osserva può assumere, così, una doppia focalizzazione: matura e/o giovane (con il presupposto implicito, dunque, che lo sguardo sul passato di un giovane storico possa essere diverso, anzi, forse fisiologicamente lo sia).

Non c'è, in questa trasmissione, alcuna enfasi sulla proiezione nell'allora, anzi: le due dimensioni sono sempre tenute ben distanti. Così come non c'è alcuna enfasi sulla dimensione sensibile ed emozionale. Il rapporto tra passato e presente c'è, ma è un rapporto di osservazione e interrogazione, non di proiezione. Certo, il passato è qualcosa di discutibile, non morto, non accertato, non del tutto codificato; comunque è qualcosa di separato, altro, oggetto di approfondimento e dibattito.

Mi sono chiesta qualche anno fa se questa attitudine fosse significativa di una tendenza del discorso storico a tornare a modalità più controllate, meno emotive, e più basate su una "logica dell'articolazione" che su una "logica della confusione". Sarebbe interessante se così fosse, visto che in realtà tutto il mondo dell'informazione è per lo più attraversato da modalità fortemente confuse, come ho ricordato nell'Introduzione.

La mia ipotesi – quando nel 2020 ho scritto la prima versione di questo contributo – era che dopo una fase di "esplosione memoriale", in cui la cultura aveva fortemente valorizzato l'importanza e le pratiche della memoria (sulla scia della popolarizzazione della Shoah, ma anche sulla scia del grandissimo numero di memorie personali, diari, album di famiglia ecc. che sono stati musealizzati o comunque valorizzati attraverso operazioni varie di divulgazione) e in cui di conseguenza la storia si era ritrovata soggettivata e personalizzata, stesse emergendo anche una tendenza di "ritorno all'ordine". Ovviamente, nel corso dei processi evolutivi, non si può mai tornare allo stesso punto di partenza, dunque non sto parlando di un ritorno alle modalità

del fare storia della paleotelevisione. Non a caso, nella trasmissione di Mieli è ben presente “il presente”, e in *Il giorno e la Storia* troviamo le tracce di una quotidianizzazione della storia che abbiamo visto imporsi nella prima modalità di cui abbiamo parlato, quella confusiva. Insomma, che il discorso storico abbia un’“attinenza al nostro presente quotidiano” è ormai cruciale e fortemente ribadito. Forse però abbiamo iniziato a cavallo degli anni Venti a volerne ricordare anche la distanza, per interrogarci “da una posizione diversa” (non identificata per collasso col passato) su quel che è stato. Da questo punto di vista, è molto interessante il caso dei podcast di Alessandro Barbero, di cui parleremo nell’ultimo capitolo di questo volume.

2. IL DISCORSO STORICO TELEVISIVO: QUALI SOGGETTIVITÀ?*

1. *Premessa*

Oggetto di questa breve riflessione è la personalizzazione che caratterizza il discorso storico all'interno del panorama televisivo italiano.

Per ragioni di spazio non posso ampliare troppo la problematizzazione e anzi, mi limiterò alla sola analisi di qualche frammento testuale, preferendo la strada del confronto con qualche esempio discorsivo concreto a quella della ricostruzione di un dibattito critico. Voglio però solo accennare ad alcune considerazioni di sfondo, che è bene tenere presenti.

La prima riguarda il fatto che l'interesse rivolto alla personalizzazione del discorso storico in tv ha a che fare con una più ampia (a parere di chi scrive) personalizzazione del rapporto con la storia, che è visibile in molte forme della nostra cultura (dai musei, che vedono forme di interazione sempre più individuali, ai videogiochi, alla proliferazione di forme di interazione ed elaborazione virtuale, cioè online, con la dimensione storica). La piccola porzione testuale che analizzo, dunque, rappresenta solo un piccolo esempio di un fenomeno che è molto più ampio e trasversale.

La seconda necessaria premessa è che tale riflessione sulla personalizzazione della storia si situa in un rilevante dibattito internazionale, che si interroga ampiamente soprattutto sul rapporto media/discorso storico. A questo proposito vorrei citare in particolare due testi, uno di Jerome de Groot (2009), *Consuming History*, l'altro di Steve F. Anderson (2011), *Technologies of History*, che già nei titoli chiaramente esprimono una chiave di lettura con cui guardare il presente. Se de Groot insiste (senza scandalo) sul fatto che la storia rappresenta un bene di consumo fra gli altri, e per questo parla di "commodification of history",

* Pubblicato per la prima volta in "E/C", vol. 15-16, 2013, pp. 211-215.

Anderson ricorre foucoultianamente alla categoria di tecnologia per riflettere sulle forme di riappropriazione, resistenza, soggettivazione che i media esprimono e consentono nei confronti di una dimensione autorevole per eccellenza quale quella storica.

Infine queste riflessioni non possono non considerare lo sfondo assai vivace di studi sulla memoria e sul rapporto media-memoria che caratterizza la nostra contemporaneità, uno sfondo in cui, senza cedimenti apocalittici (ovviamente nel senso in cui Umberto Eco ha parlato di *apocalittici e integrati*), si riflette ampiamente su come i media e i nuovi media in particolare “fluidifichino” le elaborazioni memoriali. Uno degli studiosi più autorevoli in questo ambito di studi, Andrew Hoskins (2009), parla di “memory on the fly”, di una memoria cioè che è sempre più aperta a continue ri-mediazioni, riappropriazioni e presentificazioni, e che sempre più vive solo di pratiche di remix e personali montaggi.

All’interno dunque di un orizzonte critico-teorico quale si è accennato, mi concentrerò qui su uno specifico problema, legato alle forme di soggettività iscritte e prodotte nel discorso storico televisivo, facendo riferimento a due testi in particolare: una puntata del *Tg1-Storia – Speciale Muro di Berlino*¹ e una puntata de *La storia siamo noi – Le voci dell’11 settembre*².

È evidente che si tratta di due puntate che hanno a che fare con degli anniversari. È questo uno dei tratti “di genere” che esse condividono. Non è stato un caso: confrontarsi con degli anniversari significa toccare delle occasioni “socialmente sensibili”, ovvero dei momenti che sono fortemente – nella loro versione più tradizionale – funzionali alla costituzione e al rafforzamento di un dato corpo sociale. Se non tutti gli anniversari servono a rafforzare le identità nazionali, tutti però servono a rafforzare il legame di coesione di un certo gruppo (che sia la comunità dei bersaglieri nell’anniversario della breccia di Porta Pia o quella dei fan di Michael Jackson nel ricordo della sua morte). Il che rende la questione delle soggettività iscritte in

1 Andata in onda il 26 settembre 2009 e disponibile nell’archivio Rai on line al link seguente: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-a8532a5e-c8f4-4fc1-8d1f-2bb15e3ca2a8.html>, ultimo accesso 10 febbraio 2025.

2 Disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=je6uXRmpYP8>, ultimo accesso 23 maggio 2025.

queste trasmissioni particolarmente complessa e rilevante ai nostri fini, perché un anniversario storico normalmente non viene celebrato per ragioni personali ma assolutamente sociali.

2. *Dentro i testi*

Veniamo ai testi. Ne faccio una breve descrizione soffermandomi in particolare sulla prima metà di ciascuno di essi, e rimanendo alla visione attraverso i link citati.

La puntata di *Tg1-Storia – Speciale Muro di Berlino* è un continuo mix di frammenti d'archivio e voce del conduttore che li contestualizza o, meglio, che li narrativizza. La struttura è temporalmente lineare: si parte dalla costituzione del Muro, si passa per la vita difficile e violenta del periodo della divisione, si arriva al crollo e alla liberazione. L'intervento del conduttore è sempre molto limitato rispetto ai materiali d'archivio che spesso – anzitutto all'inizio, per diversi minuti – sono proposti senza introduzioni e senza voce fuori campo a spiegarli. Ad aprire, è il famoso discorso di Kennedy in visita a Berlino quando disse, nel 1963, “io sono un berlinese”. Seguono immagini (sempre senza voce di accompagnamento ma solo con una musica rock di sottofondo) relative alla vita ai tempi del Muro e al crollo.

A caratterizzare tutta la puntata, oltre a questa scarsa presenza del conduttore, è una strategia enunciativa fortemente basata sugli *embrayages*, per cui prevalgono le testimonianze in prima persona. A un certo punto, intorno al minuto 6, a proposito della vita prima del crollo, il conduttore dice “abbiamo rispettato il racconto che è stato fatto dai berlinesi stessi” e così ascoltiamo una serie di racconti, giustapposti senza stacchi, che vanno a costituire una specie di racconto unico, dove si dice “salutavamo, ci guardavano, i nostri familiari... mia madre abita lì”.

Si arriva poi al momento del crollo del Muro e qui il conduttore (siamo al minuto 8) dice “ora ascolteremo le immagini, i suoni, i rumori originali di quella notte storica” (8'33”). Parte così la diretta del tg 1 di allora, ma la voce del giornalista (di allora) dopo pochi secondi sparisce per lasciare il campo esclusivamente alle voci di chi era lì, urlava ed esultava. Di nuovo seguono commenti in prima persona: “Non posso crederci”, “è l'ora che aspettavo da 28 anni”.

Anche la puntata de *La storia siamo noi*, intitolata significativamente *Le voci dell'11 settembre – L'incubo in presa diretta* opta per un inizio *in medias res*, senza voci introduttive – un inizio quanto mai patemico, con una camera da letto “qualunque”, e poi un soggiorno qualunque, e altri spazi domestici, e telefoni che squillano all'impazzata, nessuno che risponde, perché le stanze sono vuote. A poco a poco iniziamo a sentire le voci (tradotte in italiano) delle persone intrappolate nelle torri, che chiamano i loro cari o i soccorritori, i quali cercano di tranquillizzarli pur sapendo che non riusciranno a salvarli.

Passano più di 3 minuti così, prima che il conduttore prenda la parola, dallo studio, ricordando la storicità dell'evento e presentando “le immagini e i suoni” (di nuovo, come nella trasmissione precedente) di quel giorno, che sono diventati familiari agli spettatori di tutto il mondo, “i veri racconti dei veri protagonisti di quella giornata, nei loro ultimi istanti di vita, tutto in tempo reale”. Sono le registrazioni telefoniche delle chiamate alla polizia e ai pompieri in quei lunghi minuti dell'11 settembre 2001. A concludere così il suo intervento, il conduttore (Minoli) dice icasticamente e con una modalità quasi ostensiva che non lascia dubbi sull'effettività di quanto affermato: “Queste sono le voci dell'11 settembre”. Ascoltiamo quindi le registrazioni di alcune singole persone, poi brevemente commentate dal familiare che hanno chiamato per ultimo (il padre, la moglie ecc.). Segue un'altra lunga sezione in cui si ricostruisce cosa avvenne nel primo aereo, cosa fecero i dirottatori, attraverso una simulazione che ci colloca dentro l'aereo, ci fa vedere i passeggeri, i dirottatori, le hostess... Di tanto in tanto, in sovrimpressioni, una didascalia autenticante: “Registrazioni originali. Polizia di New York” per quanto riguarda le voci, oppure, nella scena sull'aereo: “dagli appunti personali di Mohammed Atta”.

L'aspetto forse più rilevante che in entrambi i video troviamo, seppur messo in scena attraverso strategie diverse, è il coinvolgimento percettivo dello spettatore. Attraverso suoni, rumori, proiezioni spaziali, strategie continue di *embrayage*, lo spettatore è sollecitato a proiettarsi nell'evento enunciato, come fosse (o fosse stato) lì.

Nel caso del documentario sul Muro di Berlino ciò avviene attraverso una identificazione acustica: siamo esposti agli stessi “suoni e rumori di allora”, di quei momenti di esultanza del

popolo tedesco nella notte del 9 novembre 1989. E prima ancora, siamo esposti al discorso di Kennedy senza introduzioni dallo studio.

Nel caso dell'11 settembre, sempre per via acustica (attraverso la riproduzione delle voci registrate delle persone che si trovavano intrappolate nelle due torri), abbiamo una totale proiezione dello spettatore nella drammatica situazione di panico e orrore dell'11 settembre 2011.

L'insistenza di entrambe le trasmissioni è sulla diretta – il che costituisce uno “strano” valore per chi si propone invece di fare un discorso storico – e sulla testimonianza in prima persona. Attraverso procedure di costante finzionalizzazione e il ricorso continuo alla interpretazione attoriale, non solo ci vengono offerti racconti in prima persona, ma ci vengono offerti come spontanei – non cioè come testi raccontati all'interno di un quadro televisivo di intervista, inchiesta, indagine. No, i protagonisti sembrano essere colti nel loro parlare spontaneo (al telefono, tra loro).

Queste strategie producono diversi effetti di senso. Certamente, in primo luogo, un *forte effetto di presenza*. Lo spettatore non è un soggetto di visione, esterno al testo, ma un soggetto coinvolto nella storia raccontata, in una strana dimensione temporale, che pertiene al passato (parliamo di trasmissioni storiche su eventi passati) ma è collegata in modo diretto al presente, perché percettivamente possiamo oggi (al momento della visione) esperire la stessa esperienza di allora. Il risultato, cioè, è una specie di *presente assoluto*, in cui l'allora e il presente collassano in una dimensione che sembra extra-temporale perché ha a che fare con la dimensione percettivo-patematica dell'uomo, ovvero con la sua stessa *umanità* (in ciò che ha di più antropologico e sovrastorico: la paura, l'esultanza).

In questo “collasso temporale” (ho ritrovato questa espressione anche in Hoskins, 2004), l'elemento finzionale ha un ruolo cruciale, perché è ciò che spesso serve a neutralizzare la distanza tra ora e allora. Nel caso della trasmissione sul Muro di Berlino, la finzione è effetto del simulato racconto in prima persona che ho citato prima (quando le testimonianze personali vengono rielaborate e cucite insieme come fossero un racconto unico e spontaneo); nel caso della trasmissione sull'11 settembre l'intervento finzionale è massiccio, con la ricostruzione chiaramente immaginaria delle varie scene (dai telefoni sui comodini di camere vuote alla simulazione in aereo).

Naturalmente molto ci sarebbe da dire su tale commistione di documentazione e finzione, che attesta e rilancia uno dei tratti semiotici a mio avviso più rilevanti delle testualità contemporanee. Qui, però, vorrei soffermarmi soprattutto sul trattamento della temporalità che trasmissioni di questo tipo offrono.

I contributi di due studiosi – entrambi storici – sono a questo proposito molto appropriati: François Hartog (2003), con *Regimi di storicità*, ormai citato più volte in questo volume, dove parla della categoria di “presentismo”, e Pierre Sorlin (2008), con la tematizzazione di come le storie personali sfidano la tradizione storica. Se l’uno focalizza maggiormente la questione dell’alterazione temporale, l’altro riflette soprattutto sulla personalizzazione che tali discorsi esprimono. Naturalmente i due aspetti sono intimamente legati.

Hartog, focalizzando l’attenzione anzitutto sull’ossessione memoriale della contemporaneità (e senza considerare in modo specifico il contributo dei media), parla di un *uso* presentista del passato. Il passato non è più studiato o indagato in quanto tale, nella sua distanza, come luogo di esempi e di eroi che, secondo una concezione lineare del tempo, ci hanno preceduto. Esso rappresenta una dimensione che abita e dà senso al presente, in una condizione di persistenza e contemporaneità in cui non si dà più alcuna linearità temporale. Nello studio più recente, del 2022, Hartog scrive:

il presentismo non crede più nella storia ma si affida alla memoria, che è in fondo un’estensione del presente in direzione del passato, per evocazione, richiamo di certi momenti del passato (per lo più dolorosi, nascosti, dimenticati...) nel presente. Ma senza apertura verso il futuro, se non quella portata dai “mai più” che indicano soprattutto un ritorno su un passato di cui si proclama la chiusura. (Hartog 2022, p. 289, trad. mia).

In questo contesto, i memoriali si diffondono più e meglio dei musei tradizionali perché propongono un immediato legame col presente e i suoi traumi. L’uomo contemporaneo ha bisogno di una storia tangibile, che sia parte della sua stessa vita, e di una temporalità che sia presente e passato insieme. Tutto è come accelerato e ossessionato dalla propria persistenza – per cui tutto nei media viene subito ipertroficamente archiviato e celebrato (con la moltiplicazione di anniversari che ne deriva).

L'esempio che le nostre trasmissioni ci offrono va proprio in questa direzione: la ricostruzione del 9 novembre 1989 o dell'11 settembre 2001 è la rappresentazione di un evento assoluto che è passato ma è ancora presente, talmente presente che può sollecitarci a livello sensoriale. Se c'è un accesso al passato è per via proiettiva: dobbiamo diventare noi stessi parte del passato, noi nel nostro presente, per provare a capirlo.

Ognuna di queste trasmissioni vive così di cortocircuiti, contro ogni tradizionale e ormai inattuale presupposizione di linearità storica.

Ma il problema è anche un altro, ben evidenziato da Sorlin, quello della *privatizzazione della storia*. È evidente infatti come tale accesso percettivo al passato sia una modalità fortemente individualizzante. Ciascuno spettatore è in certo modo chiamato a reagire a proprio modo alla sollecitazione offerta. L'insistenza sui suoni, i rumori, le emozioni espresse nelle parole "autentiche" di allora richiamano a una sensibilizzazione privata all'evento: non tanto per coordinate socio-politiche, ma per stimolazioni proiettive e percettive. E anche l'insistenza (specie nella puntata sul Muro di Berlino) su una descrizione tutto "embrayata" degli eventi restituisce il senso di un evento vissuto in prima persona, dalle persone "qualunque", non da leader o politici – un evento così del tutto individualizzato e "popolarizzato".

La categoria di "autenticità" è un'altra di quelle controverse e interessanti di queste trasmissioni. Essa gioca quasi il ruolo di un'ossessione: la ricerca del contatto sensibile è informata innanzi tutto dalla ricerca di una forma di "esperienza autentica" del passato. Ma può essere autentica la riproduzione finzionale di una scena passata? Anche quando si ripropongono autentici materiali d'archivio (le registrazioni del 9 novembre 1989, le effettive registrazioni delle voci percorse dal panico delle imminenti vittime dell'11 settembre), l'intervento televisivo è tale da tenere lontana qualunque forma di purezza e di neutralità: le sequenze di Berlino sono immerse in un continuum che le contestualizza come citazioni all'interno di una narrativizzazione molto appassionata; le voci dell'11 settembre sono associate a un video che è chiaramente una ricostruzione digitale della situazione e inoltre sono tradotte e "incarnate" da interpreti professionisti che si calano – quanto mai artificialmente – nei panni dei disperati di allora.

Cosa resta di autentico in questa rimediazione di materiali visivi e sonori?

La riappropriazione privata di questi eventi storici passa per la ricostituzione immaginaria di un allora che non esiste se non nella medialità televisiva e nelle sue risonanze emotive nel presente.

Quel che dunque tradizionalmente (e forse in modo semplificato) sembrava caratterizzare il discorso storico si trova qui, dunque, completamente disatteso:

- la distanza storica è neutralizzata su tutti i piani discorsivi, sia come distanza temporale (passato e presente si toccano e arrivano a sovrapporsi), sia come distanza spaziale (siamo chiamati come spettatori a proiettarci in quei luoghi), sia come distanza attoriale (dobbiamo come spettatori sostituirci, prendere il posto, metterci nella stessa posizione soggettiva dei protagonisti di quegli eventi);

- è disattesa la portata irripetibile degli eventi, la radicale eterogeneità dell'evento che lo rende tale nel *continuum* dei fatti, perché qualcosa di quello che successe allora è ripetibile: l'esperienza di quell'evento può essere, in qualche modo, ri-assunta su noi stessi, *re-enacted*;

- la differenza fra documento e fantasia è neutralizzata, perché proprio attraverso la prova documentale (le audio-registrazioni di allora) si arriva a offrire il massimo della simulazione;

- la distinzione tra sapere e sentire come forse diverse, se non alternative, di accesso al mondo è annullata: in queste trasmissioni storiche, funzionali alla diffusione di un sapere storico, io so perché sento.

3. *Forme di soggettività*

Ma in che modo tutto ciò ha a che fare con una riflessione sulle forme della soggettività contemporanea?

Mi sembra evidente che, attraverso procedure testuali come quelle esaminate, vengano elaborate forme di soggettività e “comunità” molto specifiche³. Non dimentichiamo il forte legame tra testualizzazioni memoriali e costruzione di legami sociali

3 Sulle “comunità immaginate” dei memoriali contemporanei ho riflettuto anche in Lorusso (2025).

(basti pensare al libro di Benedict Anderson, 1983, sulle comunità immaginate – immaginate anche a partire dai monumenti ai militi ignoti).

Il soggetto-spettatore costruito da queste trasmissioni è un soggetto che sembra a-temporale e a-spaziale: è un soggetto del qui-ora che però può identificarsi nel soggetto di lì-allora, neutralizzando ogni procedura di *débrayage*.

È un soggetto che non si caratterizza per una dimensione di eccezionalità ma, al contrario, per la sua ordinarità: l'idea che queste trasmissioni ci trasmettono è che chiunque di noi, in quanto umano, può rivivere e sentire sulla sua pelle quelle esperienze. Troviamo un appello alla nostra sensibilità, non alla nostra specificità socio-culturale. La comprensione è materia di proiezione; non si tratta di una semplice sollecitazione emotiva, ma di una sollecitazione proiettiva: i suoni, le voci di allora, le immagini naturalmente non ci illustrano il passato sollecitando qualche corda emotiva; ci portano nel passato, facendoci sentire lì. Potremmo chiederci, naturalmente, quando tutto questo sia iniziato; temo con l'elaborazione collettiva e mediatica dell'Olocausto: la scrittura dell'esperienza estrema dei campi di concentramento, l'ascolto dei processi, i film sull'Olocausto ci hanno consegnato una Storia umanizzata, in cui per comprendere l'impensabile abbiamo dovuto immaginarci nei panni di chi ne era stato protagonista: anzitutto le vittime, ma anche i cosiddetti *by-standers*, e poi sempre più i carnefici⁴.

4 A proposito della valorizzazione narrativa e mediatica del punto di vista di testimoni e *by-standers* possiamo pensare naturalmente all'*opus magnum* rappresentato da *Shoah* di Claude Lanzmann, che per quasi dieci ore intervista sopravvissuti, ex SS ma anche "semplice" gente del luogo, ovvero delle zone intorno ai campi di concentramento polacchi; oppure il romanzo *Le benevole* di Jonathan Littell, che mette in scena il punto di vista e la voce in prima persona di un ufficiale (di finzione) delle SS che non ha nulla di malefico, in principio, ma "si adegua" alla spietatezza richiesta dal suo lavoro, da bravo lavoratore che vuole essere; oppure il più recente film *La zona di interesse*, di Jonathan Glazer, che ci porta dentro la tranquilla vita ordinaria della famiglia di un SS (con la moglie che si occupa del giardino, i figli piccoli che giocano innocenti), che vive nella zona circostante il campo di Auschwitz. Cito solo questi esempi per esemplificare casi di narrative dell'Olocausto che cercano di metterci nei panni di chi lo ha vissuto, semplicemente mostrandone l'ordinarietà, senza commenti.

È un soggetto, infine, abbastanza interscambiabile. Attraverso il coinvolgimento emotivo-percettivo che entrambe queste trasmissioni offrono, l'effetto di senso, in termini di partecipabilità, è che lì, in quelle situazioni, potevamo esserci anche noi e che la nostra proiezione lì non produce alcuna "stonatura" o dissonanza cognitiva. Ancora una volta: in nome della nostra condizione umana, non sono rilevanti le nostre specificità soggettive.

Di fronte a individualità così definite, cambia naturalmente anche il senso di comunità, di socialità, che ne deriva. L'impressione è più quella di una potenziale "comunità di destino", tanto a-storica e a-geografica quanto de-sogettivata.

È interessante notare come dalla soggettivazione e privatizzazione estrema del racconto storico si arrivi così alla massima *de-singolarizzazione del soggetto*. Il continuo riferimento alla dimensione percettiva non si traduce, cioè, in una forma di coinvolgimento individualizzante, ma in una sorta di coinvolgimento "di specie", in cui l'appello a prendere parte e identificarsi con quanto narrato è consentito dalla nostra costituzione antropologica: chiunque di noi poteva vivere quell'esperienza.

Se queste celebrazioni mediatiche degli anniversari costituiscono una forma di condivisione comunitaria, dunque, è più sul piano umano che intellettuale, politico, sociale...

Le comunità immaginate di cui teorizzava Anderson (1983) erano comunità inventate su base storico-ideale, in funzione di un senso di appartenenza (ciascun individuo era chiamato a riconoscersi membro della comunità di italiani morti sul fronte xy).

Le comunità simulate da queste trasmissioni sono comunità inventate su base finzionale-percettiva, in funzione di un senso di partecipabilità (ciascuno può sentirsi parte e potenziale protagonista partecipe di quell'evento, ora e qui).

La mia impressione è dunque che il legame collettivo che l'elaborazione mediatica della storia offre (almeno in queste forme di ri-mediazione e spettacolarizzazione) sia un legame dalla tenuta molto debole: un legame tanto intenso (perché emotivamente e percettivamente radicato) quanto temporaneo e labile, un legame tanto emotivo quanto poco filtrato da schemi di riferimento cognitivi. Un legame che mi sembra pericolosamente vicino a quello della comunità virtuali che si trovano a condividere esperienze e valori sul web – dove con un clic, o un *like/dislike* – ci si può, momentaneamente, trovare a essere parte di una collettività temporanea e fluida.

3.

LA VOLGARIZZAZIONE DELLA STORIA NELLA CULTURA ITALIANA CONTEMPORANEA*

1. Premessa

Uno dei problemi cruciali che la semiotica della cultura, più di altri indirizzi della disciplina, si trova ad affrontare è quello dalla selezione e costituzione del corpus d'analisi. I problemi dello studioso sono diversi. Un problema di pertinenza: tutto è cultura, dunque tutto può rientrare nel corpus; un problema di taglia e significatività: se si seleziona un solo elemento nel magma della cultura, si ha il dubbio che come parametro sia insufficiente, cioè poco rappresentativo (per esempio: analizzo una fiction e ne traggio conclusioni sulla televisione di oggi o prendo una manifestazione di piazza e penso di poter parlare delle partecipazioni popolari alla politica oggi). Se si prendono oggetti fra loro diversi ed eterogenei (con l'idea di saggiare il campo), si rischia che gli oggetti presi siano poco esemplari (costituiscono un caso eccezionale, irregolare, non la norma), oltre che troppo eterogenei; si dovrebbe, dunque, presupporre un esame sociologico che definisca la rappresentatività sociale di quel che si analizza. Se poi si decide di lavorare in estensione prendendo il numero più ampio possibile di esempi del problema che si sta analizzando, si rischia che il corpus non sia più gestibile e con difficoltà si cercheranno criteri per delimitarlo e chiuderlo (banalmente: fermare la raccolta dati).

Il pericolo più serio – al fondo di questi tre problemi – mi pare quello di finire col lavorare su osservazioni generiche (*nella cultura italiana* succede questo; *nel calcio* troviamo questi modelli; *nel cinema* osserviamo queste forme), con un taglio che avrebbe il pregio di focalizzare delle tendenze (compito che forse la semiotica ha dimenticato e che a mio avviso dovrebbe

* Una prima versione, in inglese, di questo testo è stata pubblicata come *The Popularisation of History in Italian Contemporary Culture*, in "VS – Quaderni di studi semiotici", vol. 116, 2013, pp. 59-79.

recuperare) ma non quello di chiarire le evidenze semiotiche su cui si basa. Sottolineo “semiotiche” perché – dal nostro punto di vista disciplinare – dobbiamo sempre basare l’analisi su funzioni segniche, ovvero correlazioni di espressioni e contenuti, laddove invece, in ambito culturale, è forte il rischio di procedere sociologicamente, limitandosi a un’analisi di contenuto, o “ideologicamente”, focalizzandosi, come nei cultural studies, sulle dissimulazioni e le strategie dei discorsi ideologici.

La semiotica – anche la semiotica della cultura – non deve dimenticare, insomma, di dover costruire una semiotica-oggetto (su questo, cfr. Fontanille 2008, cap. 1); il suo compito non è semplicemente analizzare dei dati di realtà, ma vedere la pertinenza semiotica di un certo campo di realtà, ovvero trasformare il dato di realtà in oggetto semiotico.

In questa sede, nel tentativo di problematizzare tali questioni, vorrei provare a raccontare una sorta di esperimento, ovvero come ho costruito il mio corpus rispetto a una specifica ricerca, che costituisce l’oggetto di questo mio contributo, e forse l’oggetto di questo volume *tout court*: la volgarizzazione della Storia nella nostra cultura contemporanea. Non mi soffermerò, dunque, su una riflessione epistemologica sulla costruzione della semiotica-oggetto (riflessione che ho fatto in altra sede: Lorusso 2011), ma proverò a raccontare una pratica di analisi, evidenziando i dubbi incontrati e le soluzioni scelte, nella convinzione che talvolta il racconto della propria ricerca sia il modo più chiaro per evidenziare alcuni problemi del fare ricerca.

2. Problema e ipotesi di partenza

Da alcuni anni, uno dei fenomeni che maggiormente caratterizza la proposta culturale contemporanea (intendendo con ciò le proposte editoriali, televisive, turistiche, spettacolari...) è la valorizzazione della Storia. Intendo con ciò il fatto che la Storia sembra essere continuamente chiamata in causa nei discorsi della cultura, come oggetto esplicitamente tematizzato (trasmissioni di Storia, fumetti di Storia), valore da condividere (celebrazioni di anniversari), garanzia di senso (di luoghi turistici, per esempio).

Al di fuori, cioè, dei luoghi deputati istituzionalmente alla problematizzazione e all’elaborazione della Storia (la scuola, l’univer-

sità, i centri di archiviazione, i tribunali ecc.), si sono moltiplicate le “sfere discorsive” in cui la Storia gioca un ruolo fondamentale. Di fronte a questa evidenza, mi sono chiesta dunque, da semiotica, che ruolo (narrativo ed enunciativo) ha la Storia, in quale tipo di schema valoriale si colloca (se la Storia è un valore, a cosa si oppone? Da cosa si differenzia? A cosa è complementare?), quali soggetti e quali identità contribuisce a costituire.

Di fronte a un campo problematico così vasto, è diventato subito essenziale definire su quale base condurre le mie osservazioni, cioè su quale corpus lavorare.

Poiché si tratta di verificare e rilevare una tendenza che mi sembra trasversale a varie forme culturali, ho deciso di aprire il mio orizzonte d'analisi, non limitarmi cioè a focalizzare solo una certa “regione” della cultura (le trasmissioni tv, per esempio) ma saggiarne, esplorativamente, diverse – con la consapevolezza di non esaurire uno studio, ma soltanto di iniziarlo, e con la coscienza di non scegliere *i migliori* esempi di quel campo, ma solo degli esempi, un po' stocasticamente. Per questo uso il termine “saggiare”. Si è trattato per me di guardare discorsi di sfere discorsive diverse, e tuttavia confrontabili. La confrontabilità mi è sembrata garantita dal criterio di pertinenza contenuto nella mia ipotesi di partenza, ovvero: testi, contemporanei, legati a una valorizzazione esplicita della Storia. L'ipotesi, insomma, ha consentito una prima, ovvia, selezione del corpus. Come sottolinea Zinna (2004), prima di qualsiasi operazione induttiva di raccolta di casi, c'è un'operazione inferenziale che fonda l'ipotesi che si cerca di dimostrare e solo rispetto all'ipotesi abduttiva che guida la ricerca un corpus potrà essere rappresentativo o meno.

Chiameremo pertinenza quell'operazione cognitiva che mette in rapporto l'ipotesi con gli esemplari potenziali di un corpus. E in relazione all'ipotesi, che bisogna verificare sul corpus, una collezione di esemplari può essere esaustiva o rappresentativa. (Zinna 2004, p. 40)

È questa dimensione abduttiva quella che distingue un corpus semiotico da una mera raccolta di dati o da una semplice, per quanto ricca, forma di archiviazione.

ogni corpus dipende strettamente dal punto di vista che ha presieduto alla sua costituzione. La nostra definizione presuppone che un corpus non sia un corpus di parole (vedi al contrario il proget-

to europeo Paroles [un dizionario]); né un corpus di attestazioni o esempi (come Frantext, poiché non abbiamo accesso ai testi di origine [un database]); né un corpus di frammenti (come il British National Corpus, che non contiene il testo completo, ma un'antologia). In realtà, non tutte le raccolte di testi meritano il nome di corpus. Una banca dati di testo non diventa necessariamente un corpus. Un ipertesto non è per sua natura un corpus: l'ipertesto è indefinito e viene confuso con il web, che non è un corpus ma, per usare un eufemismo, un'area di archiviazione o addirittura una discarica pubblica. [...] Infine, neanche le opere complete costituiscono un corpus, in quanto contengono testi di status eterogeneo. (Rastier 2004, pp. 2-3, tr. mia)

Chiarito, dunque, che un corpus semiotico è per sua natura soggettivo e selettivo, resta comunque il problema della significatività. Il fatto, cioè, che la selezione del corpus sia orientata da un'ipotesi di ricerca, non esime – credo – nel caso della semiotica della cultura da un problema di “significatività sociale”. Ritengo, cioè, che la pretesa di fare osservazioni sulla cultura (che, qualunque definizione se ne dia, è comunque legata a un sistema condiviso da un certo gruppo sociale di forme e valori), costringa il ricercatore a porsi un problema di rilevanza sociale, di condivisione intersoggettiva. Proporre un'analisi testuale della poesia di una qualsiasi persona è legittimo e sensato, sostenere che tale poesia sia interessante dal punto di vista della semiotica della cultura significa sostenere che essa ha una rilevanza intersoggettivamente condivisibile (che esprime qualcosa di significativo per un certo gruppo). Per questo, si pone un problema di significatività sociale.

Da questo punto di vista, credo che i criteri ci siano dati da saperi esterni al campo strettamente semiotico: rilievi sociologici, statistici, mediatici (i giornali più venduti sono ovviamente più significativi del foglio della piccola cittadina di provincia; le manifestazioni più ricorrenti o con più pubblico sono naturalmente più rilevanti della protesta intra moenia di un sottogruppo aziendale; un sito o un social network più frequentato è più rilevante di pagine con pochissimi visitatori). Si tratta certo di criteri empirici, che hanno a che fare però con un criterio che è squisitamente semiotico: quello della regolarità.

La cultura è qualcosa che vive di regolarità e di abiti, e l'analisi, dunque, sarà tanto più significativa quanto più non renderà conto di casi singolari (se non come di eccezioni rilevanti rispet-

to a una regola) bensì di abitudini condivise, perché questo è una cultura, dal mio punto di vista (e certo anche dal punto di vista echiano e peirceano, e forse anche geertziano): un insieme di regolarità attestate.

Si tratta allora di trovare dei criteri e dei segni di regolarità: la pervasività di qualcosa, la regolarità di una certa produzione testuale, l'estensione, il successo di una forma – dati sociologici, empirici, statistici, oltre i quali, a partire dai quali, inizia l'analisi semiotica. Da questo punto di vista, possiamo dire che la semiotica inizia là dove il dato sociologico si arresta.

L'operazione è radicalmente creativa, o meglio: inventiva, nel senso etimologico del termine. Devo costruire una collezione di oggetti che siano pertinenti rispetto alla mia ipotesi e significativi rispetto alla cultura di cui mi sto occupando, una collezione (su questo si vedano le riflessioni di Clifford 1988) che dunque non sarà affatto data nella realtà ma tutta da costituire: una serie nel senso foucaultiano che raccolga insieme casi che esprimono la stessa relazione, lo stesso modello, la stessa morfologia.

il problema [dello storico] è quello di costituire delle serie: di definire per ciascuna di esse i suoi elementi, di fissarne i limiti, di evidenziare il tipo di relazione che le è specifico, di formularne la legge, e, inoltre, di descrivere i rapporti tra serie diverse, per costituire in tal modo delle serie di serie, o dei "quadri". (Foucault 1969, p. 11)

È dunque sulla base di questi criteri che ho deciso di prendere in considerazione la seguente serie di oggetti, tutti legati a uno stesso evento e a uno specifico caso di "valorizzazione della Storia": la celebrazione del ventennale della caduta del Muro di Berlino. Del resto, che questo caso (l'anniversario della caduta del Muro) sia culturalmente rilevante è perfino detto dal Diritto. Il 15 aprile 2005, infatti, è stata promulgata in Italia la legge che istituisce in data 9 novembre il Giorno della libertà "in ricordo dell'abbattimento del Muro di Berlino".

Ecco dunque gli elementi del corpus analizzato:

– le pagine che quattro quotidiani italiani hanno dedicato all'anniversario nei giorni vicini al 9 novembre 2009 ("la Repubblica"; "Corriere della Sera", "l'Unità", "Il Sole 24 Ore");

– lo speciale Rai "1989-2009 Vent'anni dalla caduta del Muro di Berlino" (che come vedremo nel § 4 comprende diversi video);

– i testi legati alla celebrazione del ventesimo anniversario presenti in alcuni siti turistici.

Evidentemente, i testi sono stati scelti sulla base di un criterio anzitutto di rilevanza sociale (per esempio fra le testate giornalistiche ci sono “la Repubblica” e “Corriere della Sera”, in qualità di giornali più letti d’Italia, ma anche l’inserito domenica de “Il Sole 24 Ore” in quanto supplemento culturale di riferimento della cultura italiana, così come le trasmissioni televisive sono quelle Rai, non quelle di una televisione locale), che si è riprodotto a vari livelli (nell’ambito delle trasmissioni Rai, abbiamo analizzato solo quelle che, dal sito Rai Tv, risultano più viste). Accanto a questo, si è adottato anche un criterio di eterogeneità; oltre ad ambiti tangenti (l’informazione a stampa e l’informazione tv), abbiamo voluto provare a spingerci in sfere discorsive più lontane, come quella turistica. Pertanto, muovendoci in internet, abbiamo fatto una ricerca per parole chiave utilizzando “viaggi + anniversario Muro di Berlino”.

È chiaro da quanto detto fin qui che l’analisi che ne deriva è uno studio di semiotica della cultura su base testuale; abbiamo escluso, infatti, di analizzare etnograficamente celebrazioni (che pure ci sono state), manifestazioni, festival o altri tipi di pratiche. Abbiamo optato per una serie testuale sulla base di una duplice convinzione, di ordine teorico e di ordine metodologico: dal punto di vista teorico, perché siamo convinti che i testi siano le rappresentazioni più “sincere” delle culture: indipendentemente da quel che affermano, infatti, manifestano la cultura da cui sono prodotti, sottendono presupposti e sensi che sono ciò che in una cultura non è in discussione, ci parlano dunque della cultura da cui derivano; dal punto di vista metodologico, perché pensiamo che la semiotica si sia definita negli anni come una disciplina a vocazione testuale-discorsiva, elaborando una serie di strumenti di analisi che le consentono più e meglio di altre discipline di analizzare testi o oggetti pensati come testi. Rinunciare ai testi significa forse rinunciare alla propria specificità.

3. *L’analisi dei quotidiani*

Le testate che abbiamo preso in considerazione sono state quattro: “l’Unità”, “Corriere della Sera”, “la Repubblica”, “Il Sole 24 Ore”. Di queste, abbiamo analizzato solo le pagine (o gli

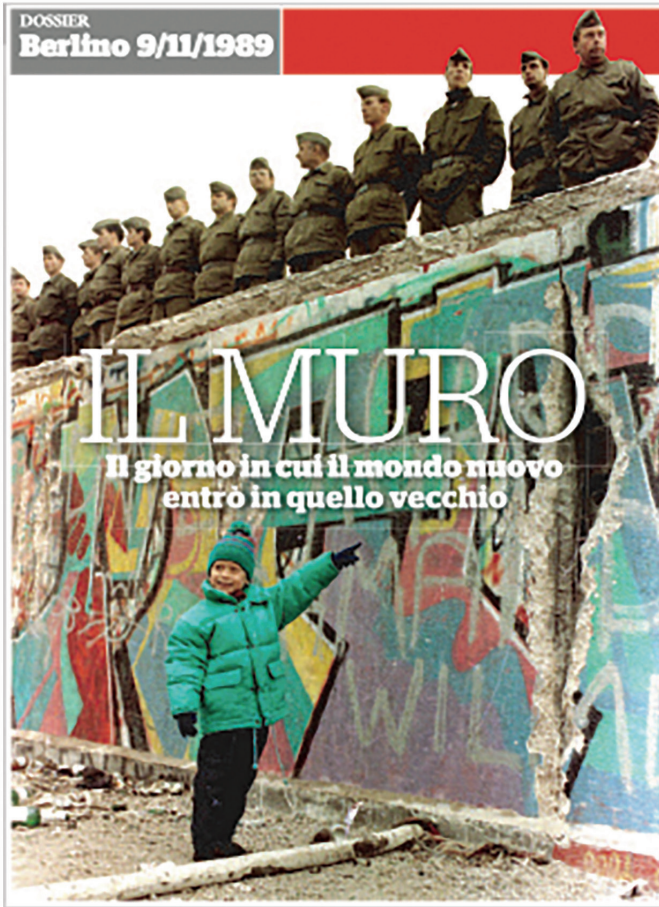
speciali) dedicati all'anniversario nel giorno dell'anniversario o qualche giorno prima, all'interno del giornale. Non abbiamo preso in considerazione, cioè, gli "speciali" spesso realizzati in concomitanza con questa occasione: fascicoli in formato rivista in vendita anche autonomamente dai quotidiani (cosa che hanno fatto "Corriere della Sera", "la Repubblica" e "Il Sole 24 Ore"). Questi "speciali", infatti, ci sono sembrati piuttosto eterogenei rispetto alla logica e ai linguaggi dei quotidiani: non erano giornalieri, non avevano il formato dei quotidiani, erano costruiti come veri e propri (e ampi) approfondimenti monografici, dovendo essere acquistati a parte presupponevano un pubblico fortemente motivato, e non il pubblico generalista delle pagine quotidiane, e di conseguenza competenze enciclopediche diverse.

Iniziamo con "l'Unità", che, sebbene non sia un giornale particolarmente letto (o comunque non confrontabile con "Corriere della Sera" e "la Repubblica"), ha dedicato una tale attenzione all'anniversario – con un lungo inserto dedicato – che ci è sembrato rilevante.

Quello che "l'Unità" propone, l'8 novembre, è un dossier di otto pagine, che si muove interamente tra passato e futuro, come il titolo lascia intendere (*Il Muro: il giorno in cui il mondo nuovo entrò in quello vecchio*) e la stessa foto di copertina suggerisce, con il Muro di allora (il passato) e un bambino (che è in qualche modo un richiamo al futuro).

Tutto il dossier (un ottavo) è costituito da cronache-testimonianza. Non si privilegia tanto, cioè, l'approfondimento critico, la ricostruzione distanziata dello storico o del politico (presente in un solo articolo finale), ma la restituzione di quello che accadde, attraverso le voci di chi c'era – come abbiamo visto in varie altre occasioni in questo volume: la rubrica non a caso più ricorrente è quella di "testimonianza" (la testimonianza di chi era a Berlino la notte del 9 novembre 1989, la testimonianza di chi venne catturato dalla polizia della DDR durante una manifestazione a favore di un dissidente, la testimonianza di chi nacque quella notte e che dunque vive uno strano rapporto di "derivazione filiale" da quegli eventi, la testimonianza di chi fa, oggi, un reportage da Berlino e racconta come si è trasformata la città).

Il risultato è abbastanza caleidoscopico; evidentemente la testata non si propone di spiegare quel che successe secondo



uno schema lineare e cognitivo, ma riflette una molteplicità di spiegazioni possibili, una pluralità di sguardi plausibili sul reale. La scelta di privilegiare la testimonianza mette in primo piano più le sensazioni vissute allora che le spiegazioni chiarite oggi (ancora un tratto ricorrente), e l'effetto complessivo è quello di una serie di fermo-immagini che non costruiscono un discorso unitario (neanche ordinato cronologicamente) ma un *album di ricordi* su quel che avvenne: dalla Storia alla Memoria, come dicevamo nell'Introduzione. L'idea di una ricostruzione per fotogrammi, del resto, è esplicitamente tematizzata nel primo articolo

lo (e il più ampio) del dossier: la testimonianza di Paolo Soldini, in un articolo su doppia pagina dal titolo “*Hanno aperto, hanno aperto...*”. *Quel giorno che cambiò la storia*.

Certo, non mancano i riferimenti ai politici che furono protagonisti delle vicende (Gorbacëv, Kohl, Ulbricht, Honecker), ma questi occupano sempre uno spazio piccolissimo, un colonnino per la precisione, con una foto segnaletica che sembra quella delle carte di identità. Il loro ruolo, insomma, è anche visivamente di aggancio, di ancoraggio dei contenuti e delle vicende, non di approfondimento né di tematizzazione.

Colpisce il fatto che più volte (specie nel primo e nell’ultimo articolo dello speciale, che anche solo per ragioni di posizione sono evidentemente i più rilevanti) il soggetto, anche grammaticale, che questi resoconti individuano sia la Storia (e talvolta perfino con la maiuscola). Non sono i politici e non è il popolo tedesco. Il Muro è stato “eretto dalla Storia e dalla Politica”, “la Storia sta prendendo la rincorsa”, si parla di “astuzia della Storia contro il Potere”, “La Storia non finì quella notte”.

Quello che “l’Unità” racconta, insomma, è una vicenda dello Spirito (hegelianamente), una vicenda che sovrasta le vite umane e di cui gli uomini non possono che raccontare delle istantanee, delle sensazioni.

Anche per questo, forse, la temporalità che emerge da questo dossier è una temporalità dilatata e durativa. Nel primo articolo si inizia chiedendosi “quando iniziò a cadere il Muro?”, contro ogni puntualità temporale dunque, e in uno degli articoli finali si parla del Muro quasi come di un *revenant*: “nel 2009 il Muro è una presenza viva”, una “specie di fantasma”, “il Muro riappare sempre”.

Il Muro, insomma, come dicevamo all’inizio, è qualcosa che collega passato e futuro, anziani e bambini (figurativamente), in un continuum che è quello del corso della Storia, che talvolta accelera, talvolta rallenta, ma mai si arresta.

Se “l’Unità” propone uno speciale, il “Corriere della Sera” sulle pagine del quotidiano fa ben poco (riservando alla celebrazione, invece, una corposa pubblicazione speciale). Il 9 novembre in prima pagina fa iniziare un articolo dal titolo *A Berlino cade un altro muro*, che in effetti non ha nulla a che vedere con il ventennale ma racconta del fatto che il nuovo ministro degli esteri tedesco si è presentato a un incontro ufficiale con il suo

compagno, abbattendo dunque il muro di imbarazzo e occultamento che riguarda l'omosessualità.

Evidentemente, dunque, i muri per il "Corriere" sono tanti, sono una specie che si ripete nella storia in vari forme: alcuni muri sono quotidiani (come quello dell'omosessualità), altri politici, perché non esiste solo "quello comunista", come si dice esplicitamente all'interno (p. 15). Berlino, in questo ventesimo anniversario, farà "cadere *di nuovo* il suo muro"¹, mostrando a tutti che "i muri possono cadere ovunque e non importa quanto siano alti" (come recita la chiusa dell'articolo più grande di p. 15). Quello che così facendo il "Corriere" celebra è un momento di bilancio: finalmente, dopo vent'anni da quel 9 novembre 1989, la Germania ha una identità e una reale unità e questo (momento terminativo) non può che essere l'inizio per un nuovo slancio e per nuovi dinamismi: l'abbattimento di altri muri. La Storia che il "Corriere" rievoca e celebra è una storia che ha una morale: fatta da uomini politici e da trattative diplomatiche, ha comunque qualcosa da insegnare, e la sua lezione entra nella vita anche privata delle persone (come suggerisce il collegamento con l'abbattimento del tabù dell'omosessualità).

A fronte della rapidità di trattamento da parte del "Corriere", "la Repubblica" dedica al ventennale del Muro una copertura estremamente ampia (la più ampia, in ambito italiano). Anzitutto, con alcuni mesi di anticipo inizia una specie di preparazione all'anniversario, con ampi articoli tematici che riflettono sull'anniversario che sta per arrivare. Poi, il 4 novembre dedica l'intero inserto "R2" alla caduta del Muro, con il titolo *Berlino 20 anni dopo*.

Gli articoli sono molti e molto eterogenei.

Anzitutto c'è un lunghissimo articolo di Bernardo Valli, che inizia con un racconto dettagliato della sera del 9 novembre 1989 – un racconto in presa diretta, che narra di quel che un colonnello della Stasi, lì, allora, vede sente e pensa, e di quel che fa: far passare, per la prima volta, da una parte all'altra di Berlino la folla "scalpitante, urlante, trattenuta con fatica". Il *débrayage* è assoluto (il soggetto è il colonnello, il tempo è il 9 novembre 1989, il luogo è Berlino) e l'effetto di proiezione, per il lettore del testo, in quello spazio-tempo altrettanto radicale:

1 Corsivo nostro.

noi lettori siamo catapultati lì, con una fortissima impressione di viaggio nel tempo.

L'operazione cognitiva che l'articolo sollecita, tuttavia, è complessa: prima ci proietta in quel tempo, in quel luogo e nel punto di vista (ristretto, personale, soggettivo) di quella unica persona – l'ufficiale della Stasi che si trova a far passare per la prima volta le persone – poi ci fa prendere una distanza riflessiva da quell'evento e ci ricolloca nel nostro presente, a vent'anni di distanza dai fatti, con una riflessione storiografica di assoluto rilievo ai nostri fini. Scrive Valli: "Ridurre la Storia a cronaca, oppure elevare la cronaca a storia è un'operazione che richiede coraggio e sfrontatezza. Ma è a volte un dettaglio di cronaca, un gesto o una parola a provocare un avvenimento che determina una svolta della Storia".

E la cronaca qui è presente in almeno due forme: nei racconti degli articoli (primo fra tutti quello di Bernardo Valli, ma anche la maggior parte degli altri) e nella striscia che accompagna l'insero lungo il suo bordo superiore, che col titolo *Il film della giornata* e una serie di piccole foto con didascalie ci racconta i momenti salienti di quello storico giorno.



La Storia, insomma, per "la Repubblica", non è fatta solo di grandi trattative e trattati, di battaglie o iniziative politiche, ma spesso è fatta di piccole cose, tutte umane, nel corso di una sola giornata, la cui risonanza diventa incalcolabile. Perché non c'è dubbio che la portata dell'evento dell'89 sia enorme; lungi da Bernardo Valli ogni riduzionismo. La caduta del Muro ha avuto conseguenze per tutta l'Europa; perfino la moneta unica è conseguenza di quella svolta e, col senno di poi, "la Repubblica" ci propone ormai un bilancio, una riflessione critica che, pur

partendo dalla cronaca di quella sera, ambisce a farsi disamina di conquiste e limiti di quegli eventi.

È questa la cifra che caratterizza tutto lo speciale di “la Repubblica”: uno sguardo che parte dalle vicende umane (le paure, le speranze, i sogni di fuga) di singole persone per poi fare un bilancio che riguarda tutti, nella convinzione che “la nostra storia non è mai stata solo nostra” (come recitano le prime righe dell’altro articolo nella prima pagina dell’inserito, a firma Hans Dietrich Genscher), che cioè quel che avvenne allora, per quanto vivido e immediato per qualcuno, avesse una portata di ben altra estensione.

“la Repubblica” è l’unica testata che fa esplicitamente bilanci (il titolo di un articolo di Vanna Vannuccini che occupa un’intera pagina è *La generazione Muro ce l’ha fatta*) e che non risparmia neanche qualche nota critica, in questo anniversario che (come tutte le celebrazioni anniversarie) sembra richiedere solo sanzioni positive. Il modello occidentale non è indiscutibile e la sua estensione non è stata tutta e solo positiva (Valli dice che quella della Germania ovest è stata più un’annessione che un’unificazione), nel suo spazzar via stili di vita e tradizioni, come fossero insensate, come non rappresentassero la vita stessa delle persone. È il senso di perdita ciò che costituisce il nucleo dell’articolo-bilancio di Vanna Vannuccini, la denuncia di una mancanza di simboli comuni.

La storia – sembra ricordarci “la Repubblica” – non può prescindere dalle persone, dalla loro vita, dalle loro abitudini ed è da lì che bisogna ripartire. La declinazione tutta “umana” dell’anniversario che “la Repubblica” sceglie è del resto evidente anche nella scelta figurativa della testata, che propone le fotografie di ragazzi che sono quelli che nacquero allora, l’umano *trait d’union* fra il passato e il futuro.



Infine, una breve riflessione su “Il Sole 24 Ore”, o meglio, sul suo inserto domenicale di cultura. Anche questa testata (come “la Repubblica” e “Corriere della Sera”) realizza un fascicolo speciale vendibile a sé, di cui però qui non ci occuperemo. Quanto alle pagine del giornale, propone per quattro settimane (tutto il mese di novembre) una tematizzazione che ascrive a una pagina del supplemento, sotto il titolo *1989-2009: vent'anni fa la caduta del Muro* oppure *Oltre il muro*, recensioni relative a libri che hanno a che fare con la caduta del Muro.

Pur se la trattazione è più frammentaria (sia perché diluita, sia perché orientata dai libri che vengono recensiti), emerge tuttavia una cifra comune.

Anzitutto anche su questa testata, come su “l’Unità”, si parla della Storia come soggetto del fare. Il 25 ottobre, per esempio, leggiamo che “La storia si è fatta di nuovo da parte”, “la Storia che portò a quel punto è ancora da capire”. Ciò non toglie che si dia grande rilievo all’azione popolare, a quell’insieme di iniziative (specie a Lipsia) che anticiparono e resero possibile i fatti del 9 novembre 1989. Ma, come per “l’Unità”, sembra che i grandi assenti, o i soggetti meno rilevanti, siano i politici, le grandi personalità: la Storia è da una parte una forza sovraumana, ideale e astratta, dall’altro è il frutto di azioni collettive, grandi movimenti di massa. Non è insomma l’esito di decisioni e trattative istituzionali, politiche.

In secondo luogo, anche “Il Sole 24 Ore” non si esime (per interposta recensione) da qualche nota critica: forse una reale composizione tra est e ovest in Germania non si è mai data (a est nessuno parlerebbe di “svolta”, si scrive il 6 settembre) e, seppure si possa parlare di implosione del comunismo, è difficile parlare di trionfo dell’Occidente.

Il bilancio, insomma, è ancora da fare e non chiaro; non è probabilmente così semplice come si può pensare – e come si fa di solito in occasione di un anniversario.

Quel che è evidente da tutte queste testate è che la celebrazione dell'anniversario è una grande occasione per fare non solo un bilancio, ma vedere qual è la lezione che la Storia ci lascia – una lezione etica prima ancora che politica.

Declinata attraverso la lente deformante di un anniversario, la Storia non appare più come qualcosa di distante, che ha poco a che fare con noi qui ora (come sembra dai manuali scolastici, tutto sommato); non è un affare cognitivo, non è la Storia delle battaglie, perché forse anche le battaglie (anche quando di battaglie puntuali si tratta) sono fatte da persone, da individui. La Storia è cronaca, è lezione di vita, è simbolo; in ultima istanza, come cantava qualcuno (e come si intitola una delle più significative testate televisive di argomento storico di questi anni), la Storia siamo noi: questo ci dicono i giornali.

4. *La Storia in tv*

Passiamo ora alla televisione. Come anticipato, quel che siamo andati ad analizzare in ambito televisivo sono alcune trasmissioni Rai andate in onda il 9 novembre 2009 in occasione del ventennale, e ora riproposte e rese disponibili negli archivi Rai online nella sezione “Rai Tv, 1989-2009”. Tale sezione di archivio è molto interessante dal punto di vista semiotico. Anzitutto essa dà una cornice e raccoglie un insieme eterogeneo di trasmissioni sul Muro di Berlino (non solo speciali andati in onda per il ventennale – quello che io analizzerò – ma anche trasmissioni precedenti il 2009 su alcuni paesi ex sovietici e trasmissioni che niente hanno a che fare con Berlino e tanto meno con l'anniversario); in qualche modo, dunque, ri-modalizza dei testi in funzione celebrativa. In secondo luogo, fa emergere una lettura della Storia abbastanza forte, che evidentemente suggerisce una lettura analogica ed edificante del reale (sollecitando a guardare altri muri con gli occhi della lezione del Muro di Berlino). Questo, infatti, il testo di presentazione che troviamo nel sito di Rai tv:

9 novembre 1989 cade il muro di Berlino e inizia una nuova epoca. Le immagini di quella notte trasmesse in tutto il mondo segnano definitivamente la fine dell'era dei due blocchi e lasciano sperare in un destino di pace e benessere per l'Europa e il mondo. Cosa è veramente cambiato da quella data?

Rai.tv ricorda il celebra l'anniversario con uno speciale in tre parti: la prima, *IL MURO DI BERLINO*, parte da quelle famose immagini con una serie di contributi per dare un resoconto di quegli eventi completo e avvincente da programmi quali "La grande storia", "Il fatto", "La storia siamo noi", i tg dell'epoca e altri. La seconda, *"Dopo la caduta"*, in cui si descrive la situazione nell'Europa dell'est, dapprima lanciata in una ricorso al benessere fino alla crisi di questi ultimi anni che sembra aver frenato molti degli entusiasmi iniziali per l'Unione Europea; e infine *Ancora muri*, la sezione dedicata ai muri che, nonostante l'esperienza e le parole spese sulla caduta del muro di Berlino, ancora oggi dividono e separano gli uomini in Europa e nel mondo

È evidente che, se da una parte la testata promette una valorizzazione cognitiva ("Cosa è veramente cambiato da quella data?"), dall'altra però sottolinea la dimensione formativa di questo sapere, che dovrebbe scoraggiare divisioni e separazioni. Il titolo *Ancora muri* quasi neutralizza la significatività del Muro di Berlino, che non appare più come qualcosa di eccezionale, di unico e di concluso, ma il caso di una serie ancora aperta.

I testi su cui noi ci siamo concentrati appartengono in ogni caso tutti alla prima sezione – "Il muro di Berlino" –, focalizzata sul racconto e sul ricordo di quell'evento. È questa la parte più propriamente celebrativa, fatta per lo più di trasmissioni mandate in onda per il ventennale, e per questo ha catalizzato la nostra attenzione.

Anzitutto, abbiamo dunque analizzato il documentario *Un giorno perfetto*, della testata leader nell'ambito dei programmi di argomento storico, *La storia siamo noi*.

La Storia che questa trasmissione presenta è una storia di politici, diplomatici, uomini di potere, alla cui azione mirata e strategica si somma talvolta il caso, l'accidente – un'accidentalità che riguarda la Storia ma che riguarda anche la loro stessa vita. La trasmissione in effetti insiste molto sull'umanità di questi uomini leader, che hanno malattie (su questo c'è una particolare insistenza), ansie, preoccupazioni, gioie. A sottolineare la loro umanità, a livello figurativo, contribuisce anche il fatto che sono ripresi molto

spesso in momenti informali: Gorbacëv e Kohl che passeggiano, o Gorbacëv e Bush su un muretto all'aperto, o altri in momenti di passeggiata in campagna. Non abbiamo tanto la costruzione di figure di autorità, quanto di personalità umanissime che pure portano il peso della responsabilità e della scelta storica.

È in questo senso (in base al comune denominatore "umanità") che, come recita il titolo della testata, "la storia siamo noi": la storia è fatta di uomini, di singoli uomini. E il popolo, la massa, la gente, è di contorno, è il contesto, il resto. Non è che il popolo non conti, ma non decide: spinge, accelera, vive quel che gli altri decidono.

Ai leader, peraltro, è attribuito non solo il ruolo attivo di soggetti agenti, ma anche quello, altrettanto attivo ma successivo e tutto interno al piano del sapere, di soggetti "memori". La trasmissione vuole ricostruire un "album collettivo", "la memoria di quei protagonisti diventa un sorprendente amarcord di un anno fatale" ed è grazie alle loro parole, ai loro ricordi di oggi, che tutti possiamo rivivere quegli anni ed emozionarci di nuovo. La Storia, insomma, non è qualcosa di leggibile e osservabile nei libri, nel mondo; è memoria, ricordo personale.

Così pensata, la Storia risulta composta di molti pezzi, di varie voci, azioni e istantanee che si sovrappongono. Ha certo un filo conduttore (un soggetto propulsore e un obiettivo fondamentale) ma ha molti tasselli, così come anche lo studio della trasmissione manifesta (uno studio fatto di molti schermi, che funzionano non solo da "luoghi di rifrazione" e di moltiplicazione ma anche da "filtri" che schermano, ostacolano, la visione).

Se andiamo a guardare lo speciale "Tg1 Storia" realizzato per l'anniversario, la declinazione storica che troviamo è radicalmente diversa. La storia di questo telegiornale, infatti, non è la storia fatta dalle grandi personalità ma quella di noi singoli, di noi individui qualunque ed è marcata l'insistenza sull'identificazione fra chi ha fatto la storia della caduta del Muro, chi parla dalla testata del tg e chi ascolta, oggi. I luoghi di questa marcatura dell'io e dell'identificazione sono molteplici: anzitutto lo speciale inizia con Kennedy nel famoso discorso dell'"io sono berlinese" (un esempio paradigmatico, dunque, di identificazione io/loro, io/voi); continua con la

sottolineatura da parte del conduttore del fatto che nel video che si sta per mandare si sono volute conservare le voci “in prima persona”; infine, terminato il primo servizio, lo speaker insiste con particolare evidenza sul fatto che il Muro ha cambiato “la nostra vita” sia quando è stato costruito sia quando è stato abbattuto e “tutti noi” ne siamo stati influenzati: “la nostra economia, la nostra libertà, la nostra coscienza”. Michael Rothberg, in *The Implicated Subject* (2019), riflette sulle numerose forme di “solidarietà per identificazione” (p. 4) che si stanno manifestando nello spazio pubblico di fronte a eventi traumatici. Rothberg prende considerazioni casi tipo “Je suis Charlie” – quasi un meme, dopo l’attacco terroristico alla redazione di “Charlie Hebdo”. Sono chiaramente casi per molti aspetti significativamente diversi da quelli della Storia in prima persona di cui sto parlando qui: Rothberg è interessato alle forme di coinvolgimento etico e di implicazione che quelle forme di identificazione esprimono; io sono interessata alle forme di soggettivazione in prima persona del discorso storico nei media. In entrambi i casi, però, si tratta di forme di *appropriazione della Storia* e di espressioni o sollecitazione all’*auto-identificazione* che rischiano di vincolare il rapporto al passato al solo rapporto diretto, narcisisticamente proiettivo.

C’è poi anche un altro aspetto significativo nel telegiornale che sto analizzando (che in questo volume abbiamo già avuto modo di menzionare), e cioè il fatto che per ben due volte, per introdurre un servizio, lo speaker dica: vi proponiamo ora “le immagini, i rumori e i suoni originali di quella notte storica”, oppure vi proponiamo ora “le immagini, i rumori e i suoni originali del crollo dei regimi comunisti”. Il ricordo e la comprensione della storia passano, insomma, per la percezione; la via d’accesso alla memoria è percettiva.

Evidentemente ogni evento ha qui una portata simbolica (altro tratto esplicitamente dichiarato): il “muro è il simbolo più potente di tutta la guerra fredda”, “è il simbolo del crollo di tutte le dittature”, le dittature sono simbolo della violenza umana, il crollo del Muro è simbolo del crollo dell’Unione sovietica ecc. La coerenza di questa insistenza è tale da neutralizzare anche il non senso di alcune incursioni fuori tema, come il servizio sull’Armenia, che risulta molto slegato e quasi incomprensibile allo spettatore.

Veniamo poi all'ultimo documentario analizzato, *Oltre il muro*, presentato da *La grande storia* su Rai Tre. In questo caso, più che una ricostruzione storica troviamo un grande sceneggiato. Il tono enfatico di inizio trasmissione lo lascia subito presagire: "questa è la storia di un muro, di una vita dura, di una guerra". Il tono è epico fin dall'inizio e il discorso tematizza subito, molto fortemente, l'asse polemico: il Muro fa vittime, il Muro è un ostacolo, il Muro è una sfida. Il livello patemico, insomma, si fa subito elevato.

A differenza delle altre trasmissioni, qui ci si interroga esplicitamente sul perché di questi eventi, anche se (conformemente al taglio spettacolare e drammatico di tutto il video) si tratta di un perché generico, più enfatico-retorico che realmente argomentativo (non si capisce, infatti, se si tratti di un "perché la violenza", "perché è stato costruito il muro", "perché è crollato", "perché dava così fastidio").

Per rispondere a questo perché, e al programma cognitivo che introduce, inizia il racconto cronologico degli eventi, con la visualizzazione grafica, alla base dello schermo, di una specie di metro che riporta gli anni significativi (e l'anno di cui si sta parlando). Apparentemente, dunque, si costruisce il simulacro di una storia molto tradizionalmente intesa: cronologica e focalizzata sul rapporto causa-effetto.

In realtà la finzionalizzazione è costante; la focalizzazione è più sulle storie personali che su quelle collettive o politiche o diplomatiche e, fra le storie personali, sono privilegiate quelle avventurose (una bambina nascosta dal padre in macchina, nel portabagagli; un gruppo di dodici abitanti della Berlino est che fuggono attraverso un condotto ecc.), visualizzate attraverso attori e scene che riproducono, finzionalmente, la situazione. Oltre ai testimoni di allora, compaiono anche molti "esperti", o personaggi presentati dalla trasmissione come tali, che rispondono a domande "non poste", nel senso di non incluse nel video. Il risultato è uno strano mix di spontaneità (domanda/risposta) e artificio.

Emerge anche una certa insistenza sulla polarizzazione ora/allora; anzitutto, dopo che il Muro è stato tutto quello che il film racconta (una sfida, un ostacolo, una ragione di morte) la trasmissione si conclude con un paradossale "oggi non rimane quasi niente di quel muro", a enfatizzare la distanza passato-presente. Ma questa distanza è più volte sottolineata, per esem-

pio quando si parla del checkpoint Charlie, oggi meta turistica, ieri luogo di scontro.

È, forse, proprio questa distanza a “giustificare” la trattazione finzionale della storia del Muro. Quando un evento è ormai lontano, non resta che la strada della ricostruzione immaginativa. Non c’è memoria possibile; c’è una Storia ricostruita attraverso l’immaginazione.

5. Il discorso turistico

Naturalmente anche il discorso turistico non ha perso l’occasione di valorizzare la propria offerta facendo riferimento all’anniversario della caduta del Muro. Noi qui ci siamo limitati a vedere come, nei discorsi turistici in internet (comunque significativi, vista la diffusione crescente del turismo fai-da-te proprio consentito da internet), tale anniversario “funzionasse” a fini promozionali, attraverso in particolare la considerazione di alcuni materiali:

- la brochure prodotta dall’ufficio del turismo tedesco (www.germany-tourism.de) dal titolo *20 years since the Fall of the Wall – a journey which unites. Welcome to the country without borders*;

- la brochure *1989 – 2009: 20 anni dalla caduta del muro*, presente sul sito <http://www.viaggio-in-germania.de/>;

- un breve testo nella pagina di Berlino sul sito www.ilturista.info;

- il testo-racconto *Berlino a 20 anni dalla caduta del Muro* presente nel sito www.turistipercaso.it.

Appare evidente da questo breve excursus come la promozione di Berlino si sia colorata nel 2009 di una duplice sfumatura, euforica e politica: meta di particolari festeggiamenti e meta di particolare valore civile.

Molto interessante (anche per l’estensione che ha) è la brochure del Germany Tourism, dove la Storia sembra costituire un valore in sé, capace di dare senso (o comunque più senso) all’esperienza turistica. Andando a Berlino, infatti, il viaggiatore ha la possibilità di andare “là dove la storia è accaduta”; anzi di “fare esperienza della Storia là dove è accaduta” (“experience history where it happened”, al piede della copertina del fascicolo).

Questo aspetto è fondamentale all'interno del discorso turistico, perché la Storia è sempre presentata in termini di esperienza, non solo passata ma ripetibile: qualcosa che coinvolge la persona nel suo complesso (non solo, dunque, un'esperienza intellettuale) e che può essere di nuovo sperimentata ("Experience history where it unfolded", a p. 3 della brochure; "Re-experience the former border area between GDR and Gfr", a p. 8; "Here the physical division can be experienced", p. 15; "Here you experience the development of east/west relations in the cold war", p. 23).

L'inclusione della Storia nel discorso turistico sembra consentire una ri-attualizzazione del passato, che smette così di essere qualcosa di concluso e anteriore, per diventare invece una possibilità, a disposizione, di chi vuole riviverlo.

Il tipo di esperienza che viene promessa non è però "solo" un'esperienza dei sensi ("experience" nel senso più letterale) e dell'intelletto ("Food for thought", come si dice a p. 5), ma anche un'esperienza etica, formativa sul piano dei valori. Come si dice fin dal titolo, si presenta un viaggio che unisce ("A journey which unites") e che offre un percorso tra monumenti che, come dice il termine, sono a futura memoria ("Installations, memorials serving as warnings to future generation", a p. 12). La Berlino di oggi è una città che esprime pace e conciliazione ("The Berlin-postdam cultural landscape displays impressive harmony and unity", p. 21) e fare un viaggio in questa città e nel suo territorio nazionale significa mettersi sulle orme della democrazia per trovare la propria identità politica ("Following the path of democracy. The road to finding a political identity", p. 26).

Insomma, il turismo non disdegna gli artifici dell'industria dell'intrattenimento (e molte delle offerte proposte dalla brochure giocano con la ricostruzione finzionale: "bunker museums" dove la Stasi operava; la ricostruzione dei supermarket della Berlino est con i prodotti di allora!) ma sembra volerli funzionalizzare a un miglioramento etico-politico del turista².

2 Sul modo in cui l'ex DDR sia diventata spazio di una valorizzazione nostalgica di tipo turistico, si veda Panico (2024, e in particolare il cap. 5, dedicato al museo della DDR di Berlino). È molto interessante l'attenzione che Panico porta alla centralità dei valori domestici di casa, sicurezza, comfort, nella risemantizzazione turistica di

Il viaggio, quando è viaggio nella Storia, e in una Storia come quella di Berlino, è un percorso di trasformazione, che prevede più che mai una “lezione” civica.

Questa dimensione civico-politica è anche presente nel (ben più breve e semplice) testo del sito viaggio-in-germania.de. In questo caso il testo è firmato, non ha immagini (a parte una vignetta in fondo) e si presenta da subito come una riflessione critica sul problema dell'unificazione. Lo scritto, dunque, non presenta le caratteristiche di un testo promozionale, ma di un testo di approfondimento in un sito turistico, che va ad arricchire “il senso” di Berlino, rendendola ancora più interessante. In questo senso, l'anniversario non è tanto l'occasione di un'esperienza rinnovata della Storia (come nel caso precedente), bensì un'occasione di festa e riflessione – una riflessione che non disdegna la critica (si denuncia che l'unificazione delle due Germanie ha prodotto anche molto scontento) e che sollecita a riflettere, per analogia, sulla nostra storia italiana, dove il problema dell'unificazione è altrettanto urgente e controverso.

L'anniversario, insomma, è uno stimolo all'autoriflessione, facendo tesoro della lezione della storia altrui per riflettere su quella del proprio paese.

Manca, invece, qualsiasi riferimento alla riflessione e alla “crescita interiore” negli altri due casi esaminati, che pure fanno riferimento esplicito all'anniversario della caduta per parlare di Berlino. Sul sito ilturista.info l'anniversario è solo trattato in quanto occasione di festa e spettacoli (pirotecnici, come si dice) e anche in turistipercaso.it quel che troviamo è la cronaca di un fine settimana in una Berlino particolarmente colorata e festosa.

La Storia, anche in questi casi, dà comunque un valore aggiunto alla località e “ri-cade” sul presente coinvolgendo i nostri contemporanei in un'esperienza qualitativamente diversa, con una gradualità di forza che va dal semplice surplus di festeggiamento che un anniversario offre alla possibilità di ri-fare esperienza di certe situazioni, di certe tensioni (perfino negative, come nel caso dei controlli della Stasi), di certe “lezioni”.

questo spazio, quale tipico appartamento della Germania dell'Est negli anni della Guerra fredda, a declinare una nostalgia “facile” per il turista di oggi (che arriva fino alla *gamification*), in un quadro che è quello di un turismo consumistico, più che di un interessato a un reale approfondimento storico.

6. Conclusioni

Pur senza voler sostenere l'omogeneità dei testi analizzati (anzi, rilevandone alcune significative differenze, per esempio nell'aspettualizzazione temporale: la caduta del muro è ora evento puntuale, ora processo durativo, ora evento iterativo), tuttavia ci pare che emergano alcuni tratti omogenei nella trattazione di questo evento, che costituiscono a nostro avviso dei "modelli" ricorrenti attraverso cui la nostra cultura pensa la Storia e rielabora la propria memoria.

Anzitutto, assistiamo il più delle volte a una Storia per "fermo immagini" (cfr. l'analisi de "l'Unità", o de *La storia siamo noi*). Non si cerca cioè tanto di elaborare un discorso di sintesi, di ricostruzione complessiva e unificante dell'evento, ma di dare una visione molteplice di quel che è successo, attraverso una serie di quadri. A questo tipo di tematizzazione corrisponde anche un tratto formale molto evidente nelle estetiche di questi giornali o delle trasmissioni tv: la frammentazione (foto che si moltiplicano in gran quantità, senza necessariamente un filo conduttore, schermi che si sovrappongono ecc.).

I "quadri di memoria" che vengono offerti sono poi, spesso, raccontati di sensazioni personali, individuali. La testimonianza colonizza il discorso storico, confondendosi con esso, e questo conferisce a tutta la trattazione una marca fortemente soggettivante e patemizzante (che visivamente si traduce in molti primi piani, o in riprese di particolari somatici). "l'Unità", lo speciale del "tg1", "La grande Storia", la brochure turistica raccontano esperienze, non fatti, non eventi. La Storia è qualcosa che passa per i corpi delle persone, sui loro volti, nelle loro sensazioni.

Tutto ciò contribuisce a una sorta di *continua contemporaneizzazione della Storia*: quel che è successo allora possiamo riviverlo oggi e può ri-accadere anche in futuro, perché i muri continuano a essere costruiti e abbattuti (pensiamo al "Corriere della Sera" con l'abbattimento del muro della omosessualità, al tg che vuole farci risentire i rumori, alla brochure turistica che vanta il fatto che nei supermercati della ex DDR ci sono i prodotti di allora). A questa contemporaneizzazione contribuisce anche il ricorso alla fiction. Intervenendo là dove la storia è distante, la fiction riesce a ridare vita e vividezza al sapere del passato; la fiction ci offre la possibilità di emo-

zionarci ancora, di ri-sperimentare la tensione avventurosa, le paure di quel mondo.

E in fondo è il problema della contemporaneizzazione quello che “la Repubblica” mette a fuoco quando parla esplicitamente di una storia che si fa cronaca e viceversa, che è un po’ la cifra del modo in cui questo evento viene celebrato. La Storia si fa cronaca nelle celebrazioni anniversary a un duplice livello: diventa evento, occasione di promozione culturale (e dunque la caduta del Muro diventa la cronaca della celebrazione del 9 novembre 2009) e si trasforma in una serie di racconti che poco hanno a che fare, spesso, col discorso storiografico, per farsi invece resoconto di vicende talmente umanizzate, soggettive ed esperienziali da essere più vicini alla cronaca che alla storia.

Tale contemporaneità a volte si traduce in vera e propria “lezione per il Presente”, ma questa è solo una tendenza fra quelle che emergono. Talvolta, e forse più spesso, più che una vera declinazione etica del passato per il presente, sembra essere più importante una *declinazione “esperienziale” del passato* come presente, un presente da consumare, in fondo (declinazione capitalistica del rapporto col tempo?). A dominare, ci sembra essere un regime confusivo che sovrappone passato-presente-futuro, storia-cronaca-memoria, e che forse, peraltro, non è solo la cifra di questa celebrazione, ma uno dei tratti di cultura più pervasivi dei nostri anni.

Ma questa è un’altra storia, e richiede un altro corpus.

4. NASSIRIYA: UNA FICTION ITALIANA*

La memoria culturale ha il suo nocciolo antropologico nella commemorazione dei defunti.
Assmann (1999; tr. it. p. 35)

1. *La serialità italiana, tra fiction e realtà storica*

Il 12 e 13 marzo 2006, su Canale 5, va in onda in prima serata una miniserie in due episodi dal titolo *Nassiriya: per non dimenticare*, un esplicito invito a ricordare la morte del contingente italiano avvenuta in Iraq tre anni prima, il 12 novembre 2003.

La miniserie si presenta come un esempio tipico della fiction italiana contemporanea per almeno tre ordini di fattori, i primi due di natura strutturale: la particolare organizzazione temporale della serialità e il riferimento a fatti di realtà. Il terzo, su cui concentreremo la nostra analisi, è di carattere tematico: la costante elaborazione e valorizzazione di quello che potremmo definire il valore della “italianità”.

Per quanto riguarda le due caratteristiche che abbiamo definito “strutturali”, già nel suo report annuale VQPT sulla fiction del 2003, Milly Buonanno individuava come specificità della nostra fiction precisamente questi stessi fattori, che nel caso di Nassiriya si presentano come interconnessi: “Il formato vincente della fiction italiana è e resta la miniserie, in linea con una tradizione risalente agli anni dello sceneggiato” (Buonanno 2003, p. 20). “La cifra distintiva dell’odierna fiction italiana sta nella tensione a recuperare, valorizzare, ricostruire il patrimonio della memoria collettiva di personaggi, eventi, momenti, esperienze vissute o tramandate della storia politica, religiosa, culturale del paese” (Buonanno 2003, p. 22).

* Una prima versione di questo saggio è comparsa la prima volta in *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Milano 2008, pp. 257-271. È stato scritto a quattro mani con Patrizia Violi.

Se la durata breve della miniserie risale agli anni gloriosi dei primi sceneggiati, nel nostro caso ci si può chiedere se una fiction in due sole puntate, per giunta trasmesse in due serate consecutive, sia ancora una serie, o non piuttosto, più semplicemente, un film televisivo in due episodi a cui è stato attribuito il carattere seriale di fiction per pure ragioni di marketing, dato il successo attuale delle serie. Naturalmente l'attribuzione a un genere piuttosto che a un altro dipende dalla definizione stessa che diamo del genere nel suo insieme, e non è nostra intenzione in questa sede addentrarci in questo problema. Non si può tuttavia non osservare come nel nostro caso manchino molti dei tratti che normalmente qualificano la fiction seriale, e non soltanto per la limitata estensione sul piano della durata temporale. È la struttura interna agli episodi in questo caso a essere problematica, perché sono assenti tutti i tratti che, separatamente o in combinazione gli uni con gli altri, caratterizzano normalmente le varie fiction televisive: la – relativa – chiusura dei singoli episodi, la segmentazione della narrazione in modo da creare aspettative e mantenere l'indispensabile suspense che "fidelizzi" lo spettatore alla serie, e, soprattutto, la chiusura del secondo episodio che preclude qualunque possibilità, anche solo immaginaria, di futura serialità. Un po' brutalmente potremmo dire che *Nassiriya* non è una serie per la banale ragione che sappiamo già che finirà presto e sappiamo anche come finirà; d'altronde la fine è ampiamente annunciata fin dalle primissime inquadrature del primo episodio, che ne anticipano la tragica conclusione. La chiusura della storia è così sia iscritta testualmente fin dall'inizio che affidata all'enciclopedia dei telespettatori, dato che sarebbe ben difficile non ipotizzare una diffusa conoscenza dell'evento reale raccontato nella fiction.

Questo ci porta alla nostra seconda considerazione, e cioè il particolare rapporto tra fiction e realtà. Vi è infatti in *Nassiriya* una specifica relazione fra temporalità seriale e rapporto fiction/realtà. La serialità prolungata nel tempo rimanda a una illimitata potenzialità di ulteriori sviluppi narrativi propria della fiction, mentre la realtà di un evento come l'attentato a *Nassiriya* implica una inevitabile e definitiva chiusura temporale.

Ma il rapporto fiction/realtà si apre anche ad altre considerazioni. Come ormai ampiamente riconosciuto, l'opposizione fra fiction (cioè racconto di fantasia, di immaginazione) e realtà, che si potrebbe ritenere alla base del genere seriale, è meno rile-

vante di quanto non sembrerebbe a prima vista, e ampiamente contraddetta dal carattere misto che ormai attraversa tutti i generi e che caratterizza la reality-tv contemporanea. In particolare, come ricordavamo all'inizio, per quanto riguarda la fiction italiana essa è sempre stata caratterizzata da un forte legame con personaggi ed eventi reali, che rimandano alla storia e all'esperienza del paese. Si pensi a tutti gli sceneggiati basati su personaggi storici o dell'attualità, da Maria Montessori a Padre Pio a Falcone e Borsellino, per non citare che pochissimi esempi.

In tutti questi casi la fiction pone, sia a livello del suo sviluppo narrativo che nella descrizione dei personaggi, vincoli particolari di fedeltà alla realtà dei fatti. Naturalmente alcuni particolari potranno essere modificati, ma non gli svincoli fondamentali di una vita o di un evento. Il carattere "chiuso" di quelle che potremmo chiamare con un ossimoro "fiction di realtà", e che tanta parte hanno nella produzione italiana, nasce precisamente da questi vincoli fattuali. Nel caso di *Nassiriya* tali vincoli si presentano come particolarmente delicati e cogenti, dato il carattere di tragedia nazionale dell'evento di riferimento. Quanto può essere "finzionalizzato" un evento così tragico? Quanto ne possono essere forzati i confini di realtà?

Si incontrano, o forse si scontrano, qui due logiche narrative e valoriali diverse, e per certi versi fortemente antagoniste: l'esigenza di rispettare la realtà storica dei fatti e quella narrativa propria della fiction, con le sue necessità di spettacolarizzare, creare contrasti patetici e tematici, semplificare e tipizzare i personaggi. Vedremo in dettaglio più avanti come queste tensioni vengano giocate e risolte, sostanzialmente sempre in funzione di quella valorizzazione dell'italianità che costituisce il vero filo conduttore della serie. In *Nassiriya* l'ancoraggio al piano di realtà, oltre che nel titolo stesso, è garantito nelle ultimissime inquadrature che chiudono la seconda e ultima puntata delle serie, e che riprendono prima le scene dei funerali pubblici dei morti di Nassiriya, svoltisi a Roma e riprese in diretta dalla Rai, e poi le foto e i nomi dei "veri" carabinieri uccisi, secondo un montaggio che esplicitamente ricorda analoghe chiusure cinematografiche, in cui compaiono i volti e i nomi degli attori che hanno impersonato i vari personaggi.

Proprio il continuo oscillare fra piano di realtà e piano finzionale costituisce una delle caratteristiche più specifiche del nostro testo: prodotto esplicitamente "per non dimenti-

care”, come recita il sottotitolo, esso instaura un complesso e nonlineare rapporto con la memoria storica che si prefigge di perpetuare. Se da un lato, infatti, *Nassiriya* è una fiction “celebrativa”, la cui funzione dichiarata è quella di mantenere una memoria storica di un evento drammatico molto recente, al contempo essa contribuisce a costruire una nuova memoria, appunto finzionale, di quello stesso evento. Si realizza in questo processo una sorta di “ibridazione” della memoria stessa, che finisce con il contaminare elementi fictional e ancoraggi referenziali di realtà. Nonostante l’iscrizione sul piano reale dei nomi e dei volti dei militari uccisi, per lo spettatore televisivo il vero eroe di Nassiriya finirà con il chiamarsi Stefano e avere il volto di Raul Bova.

2. *Gli attori del dramma: dove sono i buoni e i cattivi?*

2.1 *Il mito dell’italianità*

Nassiriya nasce con una esplicita e ovvia vocazione celebrativa che ne configura e determina l’andamento narrativo e le scelte stilistiche: si tratta di una commemorazione di un evento tragico della storia italiana che deve venire riletto e valorizzato. Tuttavia, la serie opera uno spostamento a livello di valorizzazione: la memoria del singolo episodio si fa celebrazione della specificità dell’essere italiani. Non è, infatti, il valore militare che viene celebrato, o il gesto eroico, ma lo stereotipo degli “italiani brava gente”¹, attenti alle persone e ai loro piccoli e grandi problemi, che anche se in guerra portano pace e democrazia, mantengono le promesse, sono diversi da tutti gli altri alleati e soprattutto, come vedremo, dagli americani, arroganti, prepotenti e anche corrotti.

La specificità italiana appare costituita da due proprietà fondamentali: il buon senso e i buoni sentimenti, che si con-

1 Quello degli “italiani brava gente” è, del resto, lo stereotipo che ha sempre caratterizzato l’intervento coloniale italiano (si veda Del Boca 2005); non stupisce, dunque, che anche in Iraq, dove non si può certo parlare di colonialismo in termini tradizionali, ma si può comunque intravedere una matrice di civilizzazione dall’esterno che col colonialismo ha qualcosa in comune, si ricorra a uno stesso modello narrativo-patemico.

figurano come due competenze precise e interconnesse: una competenza patemica, basata essenzialmente sul sentimento della empatia che porta alla cura per l'altro, e una connessa competenza pragmatica, che si fa carico di un fare che realizza tale cura attraverso l'azione, un fare spesso umile ma sempre utile ed efficace, proprio nella sua consapevole e realistica modestia. Insomma, un mondo di piccole buone azioni piuttosto che un agire strategico generale organizzato a livello politico e militare. Così, se in una soggiacente opposizione militare *vs* civile, l'azione degli italiani si colloca decisamente sul secondo termine della coppia, essa presenta anche un'altra importante caratteristica: riesce ad avere successo non perché sostenuta da una organizzazione forte e strutturata, ma per la capacità del contingente italiano di attivare reti locali di amici, conoscenti, persone che si prestano come aiutanti nella realizzazione dell'opera. Dietro all'agire degli italiani non vi è, insomma, uno Stato con la sua struttura, ma reti personali e individuali: la famiglia innanzitutto (è solo grazie all'aiuto della moglie, medico in Italia, che Stefano riuscirà ad avere l'incubatrice per l'ospedale), poi gli amici e i colleghi (il commilitone che riesce ad aggiustare il dissalatore). È qui valorizzato uno dei tratti più stereotipici dell'italianità, e cioè l'arte di arrangiarsi, l'ingegnosità italica capace di superare l'assenza di organizzazione basandosi sui contatti amicali e personali, sulla grande forza delle famiglie, più o meno organizzate.

Se non nell'appartenenza comune a uno Stato, una organizzazione, una struttura, in cosa è individuabile allora una identità nazionale? Paradossalmente proprio nel coesistere trasversale di singole differenze, che la comune "italianità" non cancella ma al contrario valorizza: è proprio l'esistenza delle singolarità a costituire una ricchezza della specificità italiana. Fin dalle prime inquadrature, durante il viaggio in aereo che trasporta il contingente in Iraq, la voce fuori campo descrive i differenti profili e le differenti motivazioni di ognuno dei singoli militari: c'è chi parte per pagare il mutuo della casa di sua figlia, chi per rimandare il matrimonio con la fidanzata di una vita, chi per cancellare una macchia dal proprio passato... Ciò che accomuna queste diversità è proprio l'essere insieme, l'essere uniti nella stessa missione. Come dice la voce fuori campo: "Tutti hanno qualcosa di personale e privato da chiedere a questa missione. L'unica cosa che non vuoi è partire solo".

Potremmo allora dire che l'italianità, in questo racconto mediatico italiano per gli italiani², è soprattutto un modo di "essere insieme" anche se diversi: ognuno è italiano a suo modo, ma nello stesso tempo siamo anche tutti italiani allo stesso modo. Individualità differenti e appartenenza comune non solo coesistono, ma si rinforzano vicendevolmente, come si vede anche nella lingua: praticamente ogni militare parla una variante regionale diversa dell'italiano, con accenti molto marcati ed evidenti, ma tutti parlano la stessa lingua.

Questa caratterizzazione umana e modesta (e proprio per questo costruttiva) del contingente italiano viene fortemente valorizzata dalla costruzione narrativa della fiction, che non mette tanto in scena una evoluzione narrativa sul piano dell'azione (e piuttosto paradossalmente – possiamo dire – visto che il contingente è lì per fare) quanto sul piano dell'essere, con una progressiva adesione da parte dei differenti membri del contingente ai valori (uguali per tutti) dell'azione che si sta portando avanti.

Come si è detto, ciascuno ha una motivazione personale: l'istanza di destinazione, insomma, è interiore e funzionale alla risoluzione di un bisogno privato. I soldati italiani non partono in primo luogo per far del bene all'Iraq né per far del bene alla nazione. E quando lo scenario iracheno si chiarisce, e tutti capiscono la difficoltà e i rischi che stanno correndo, e finalmente comprendono di essere in guerra, molti cedono e alcuni minacciano o richiedono più volte di andarsene. È solo grazie all'intervento dell'eroe Stefano-Bova che tutti ritrovano le ragioni per stare lì e per aderire alla propria missione. A un certo punto il film dice infatti: "A questo punto nessuno si domanda più cosa siamo venuti a fare. Abbiamo trovato il nostro posto".

2 Lo evidenzio perché si tratta chiaramente di una costruzione stereotipica che funziona per gli Italiani (Lotman 1973 parlerebbe di comunicazione io-io: una forma di autodescrizione rinforzante e rassicurante) e non per occhi esterni (comunicazione io-egli), per i quali spesso questa forma di solidale cameratismo fra italiani è sintomo di superficialità, leggerezza, pressapochismo. Se pensiamo a un film come *Il mandolino del capitano Corelli*, del 2001, con la regia del britannico John Madden e con protagonista Nicolas Cage, focalizzato su un contingente militare italiano, inviato a Cefalonia nel 1941, attaccato dalla Germania dopo l'armistizio del 1943, vediamo che lo stare insieme e la dimensione socializzante del contingente italiano si unisce a un semplicismo di fondo che condanna gli italiani a un manipolo di improvvisati e un po' sprovveduti.

Il film, dunque, non mette in scena un contingente di eroi che sbarca in Iraq. Mette in scena un contingente di uomini qualunque, che attraversano crisi, dubbi, hanno paura, soffrono le distanze ecc. L'umanità di questi uomini è data dalle loro debolezze; l'eroismo dal fatto che superano e sacrificano queste debolezze alla giusta causa della civilizzazione.

Quello che il film fa vedere e pone al centro del suo sviluppo è proprio come i soldati italiani superano le loro fragilità, come trovano risposte e ragioni al loro essere lì. E in un paese come il nostro che sull'Iraq si è spaccato radicalmente fra pacifisti e interventisti e che ha avuto molte difficoltà a capire le ragioni e la sensatezza di quella spedizione (tanto meno quando ha dovuto pagare con delle vite umane), questo era il punto, questa la risposta che serviva. La fiction non presenta una risposta e un pacchetto di valori costituiti e assunti in partenza, ma un insieme di ragioni che si impongono progressivamente e che vincono sui dubbi le paure e i cedimenti pur legittimi (e legittimati dal film).

Nassiriya, così facendo, in una maniera quasi trasversale (che individua una debolezza, un cedimento, per poi riscattarlo attraverso uno sviluppo narrativo che lo compensa) riesce a valorizzare gli italiani almeno in due modi: da una parte, valorizza l'umanità dei soldati italiani, che soffrono come tutti, hanno paura come tutti, e però restano lì perché capiscono le più nobili ragioni per cui la loro azione ha senso; dall'altra parte, valorizza la loro adattabilità: i soldati italiani sanno adattarsi alle situazioni capendole; sanno arrangiarsi, adeguarsi; sanno trovare la loro strada, una volta capita l'importanza della loro impresa.

2.2 Il ruolo dell'eroe

All'interno di questa organizzazione narrativa, un posto a sé ha l'eroe Stefano-Bova. Non solo perché, sul piano narrativo, è a tutti gli effetti "l'eroe" ma perché è presente a livelli molto diversi del testo, giocando così più ruoli.

È naturalmente il protagonista per eccellenza dell'azione raccontata, sul piano narrativo dunque. Ma costituisce l'eroe non solo perché *fa* più di tutti gli altri (né tanto meno perché è gerarchicamente preposto agli altri), ma soprattutto perché modella gli altri, è colui che li manipola (in senso semiotico), che ne orienta dunque comportamenti e scelte: manipola i suoi redar-

guendoli o facendo trovare loro le ragioni per restare; manipola il popolo iracheno portandolo a votare; manipola il bambino, “correggendo” la tendenza a delinquere che sembra manifestare; manipola la moglie inducendola a far arrivare a Nassiriya l’incubatrice e facendola reagire al lutto che l’affligge... Siamo di fronte a un eroe efficace e la sua efficacia è verbale. Stefano-Bova è un vero e proprio eroe delle parole. In una sequenza chiave del film, mentre tutti accorrono con kalashnikov puntati, mitra e carri armati contro la popolazione che sta per andare a votare nelle prime elezioni democratiche del paese, lui getta le armi e si limita a parlare – con un gesto quasi cristologico che lo fa predicatore prima che soldato.

Oltre a essere protagonista ed eroe, Bova però è spesso anche voce narrante e osservatore. È un narratore omodiegetico (perché presente nella storia raccontata) ma la focalizzazione è distanziata rispetto agli eventi: quando guarda, non prende parte all’azione. Stefano, così, diventa spesso una specie di occhio intradiegetico ma fuori campo che osserva (un po’ a distanza e con una *pietas* quasi religiosa) e comprende. Particolarmente significativa, in questo senso, la scena in cui tutti i soldati del contingente telefonano a qualcuno della propria famiglia tranne lui, che li osserva con comprensione e affetto, e seleziona per noi, col suo sguardo, questi momenti di grande intensità emotiva per i protagonisti della diegesi, ovvero i soldati del contingente italiano. Noi spettatori ci troviamo a guardare Stefano-Bova che guarda loro. Egli diventa così la figura dell’osservatore, incarna noi che osserviamo, istituendo con noi spettatori un assoluto rapporto di identificazione.

Del resto il film vuole proprio proporlo, fin dall’inizio, come la voce e lo sguardo delegati a interpretare i fatti, dunque come “il portavoce” per noi spettatori di quella vicenda, il mediatore fra loro lì e noi a casa.

Basti guardare l’apertura del film. Essa ci presenta subito Bova come il narratore della storia: è lui che ci dirà come stanno le cose, perché è lui la sola voce e il solo volto che la telecamera riprende per narrarci l’accaduto. Solo alla fine scopriremo che non è affatto l’unico ad aver fatto quella registrazione, ma anzi: l’ha preceduto un altro dei suoi. Dunque, non è il solo ad aver raccontato, da portavoce, la vicenda ma solo uno fra gli altri. Eppure il film, per due intere puntate, ci ha presentato solo lui come unica voce legittimata a narrare.

L'eroe/Bova, dunque, non modalizza solo i suoi soldati, sul piano narrativo, inducendoli a fare e a essere motivati, ma modalizza anzitutto noi, spettatori a casa, sul piano enunciazionale: quel che veniamo a sapere lo impariamo attraverso il suo racconto e in diversi punti (a partire dall'inizio, appena citato) sembra guardarci direttamente, oltre lo schermo, con uno sguardo in macchina che è il tipico sguardo di interpellazione dello spettatore.

Si crea così un efficace sincretismo tra il contingente e noi: sia loro che noi siamo modalizzati dallo sguardo e dalle parole di Stefano-Bova; sia noi che loro dobbiamo trovare le ragioni dello stare (o dell'essere andati) a Nassiriya – ed è Bova a darcele.

2.3 I discutibili americani

La differenza e la specificità degli italiani rispetto a tutti gli altri riguarda anzitutto la finalità della missione: questo è quanto il film, dai primi minuti alla fine, ci dice. Gli italiani non sono in Iraq per fare la guerra, ma per portare la pace, e – cosa molto importante – la democrazia. Su questo inquadramento dell'azione la fiction gioca il suo ruolo di influenza sul senso comune: deve parlare della Storia recente, definendone contorni, ragioni, protagonisti.

Questo spostamento del racconto dal tema della guerra a quello della pace ha importanti conseguenze narrative, perché costringe a una riformulazione piuttosto radicale dei ruoli atanziali e a una conseguente riattribuzione valoriale ai vari attori in campo. In particolare è l'asse amico-nemico (in termini semiotici, Aiutante e Anti-Soggetto) a essere sovvertito. Data l'insistenza continua sulla funzione di pace e non di guerra della nostra missione, il ruolo dell'Anti-Soggetto non può essere occupato dagli iracheni, altrimenti risulteremmo per l'appunto in guerra con loro. Si crea così la necessità di costruire altre figure antagoniste, altri nemici contro cui lottare.

Varie risultano le forze e le figure che si oppongono alla realizzazione dei progetti dei nostri soldati e soprattutto del loro valoroso comandante, ma sono soprattutto gli americani a essere progressivamente costruiti come Anti-Soggetti.

Gli americani incarnano in questo contesto varie configurazioni valoriali: nel primo incontro con le truppe italiane un giovane e incosciente soldato americano volteggia scioccamente in

skateboard, ma subito dopo, preso dal panico, si trova quasi a sparare a un inerme ragazzino iracheno, che ucciderebbe se non intervenisse con mano ferma il nostro eroe italiano. Fin dall'inizio si delinea così un campo valoriale dove i soldati americani sono segnati da una certa incoscienza e leggerezza, congiunta al tempo stesso a una inutile e un po' stolta ferocia. All'opposto l'italiano è serio e riflessivo, e il suo uso della forza appare moderato e saggio, mai immotivato e sempre temperato da una istintiva empatia verso l'altro.

Ma è a livello dei vertici che l'opposizione si fa più esplicita e marcata: il comando americano è insensibile ai bisogni della popolazione; è arrogante e colluso con il potere corrotto. Invece di impedire il sacco del museo, copre il trafficante americano che specula sui reperti archeologici trafugati, non distribuisce i viveri ma avvalle e favorisce il mercato nero. Sarà il comandante Stefano a contrastare queste ingiustizie ma anche in questi casi, molto significativamente, non tanto per ripristinare una norma generale di legalità, quanto per "sfruttare" a vantaggio della popolazione le malefatte locali secondo una logica di pressione e quasi di ricatto. La connivenza del generale americano con i trafficanti di reperti verrà così utilizzata per ottenere la distribuzione dei viveri, più che per rendere trasparente la gestione del comando.

Alle ragioni della guerra si contrappongono quelle della pace: una bomba americana costa come un depuratore dell'acqua che salverebbe tutta la gente di Nassiriya dalle malattie e dalla sete, e Stefano-Bova riesce a ripristinare il filtro con l'aiuto di amici e conoscenti; all'arroganza e corruzione degli americani si contrappone l'onestà e il senso di responsabilità dei nostri.

Ci pare che questo non troppo velato filone pacifista e anti-americano si possa spiegare con una importante ragione di ordine, per così dire, extratestuale. Una fiction come *Nassiriya* si muove all'interno di una tensione valoriale fortemente polarizzata. Da un lato nasce dall'esigenza di celebrare il sacrificio della missione italiana, che, ricordiamolo, è una missione di militari: i morti di Nassiriya sono per lo più carabinieri, non civili. La funzione celebrativa si scontra, però, con la scarsissima popolarità della causa per cui sono celebrati i soldati italiani. La decisione del governo italiano di partecipare alla missione in Iraq al fianco di americani e inglesi è stata una scelta assai impopolare, e numerosissime sono state le manifestazioni contrarie. Un diffuso sentimento di avversione continuava certamente a essere

presente anche nel momento in cui andava in onda la miniserie. Come conciliare questi valori antagonisti, e in realtà irriducibili? La soluzione adottata dal film è quella di trasformare le forze italiane in forze di pace e di fare degli americani una sorta di antagonisti, contrapposti sull'asse della soggiacente implicita opposizione pace vs guerra, consentendo così di valorizzare la missione italiana in quanto missione di pace, e occultandone la sostanziale affinità con le altre forze di occupazione alleate.

È interessante osservare che una soluzione analoga è stata adottata anche durante la diretta televisiva dei funerali dei carabinieri uccisi, che presentavano lo stesso problema di conciliazione fra tensioni valoriali di segno opposto. Il prete durante la messa funebre definì infatti i militari come “operatori di pace e carità verso i fratelli”, a riprova di una necessità trasversale nei media di rinforzare il tema della pace e legittimare per questa via anche la morte cruenta dei militari.

Naturalmente anche la pace che gli italiani possono portare in Iraq è una pace di piccole azioni: la carità di un po' di cibo, il filtro dell'acqua, un'incubatrice, il rapporto privilegiato con qualche iracheno “buono” ecc. Si può parlare di una singolarizzazione e personificazione dell'azione di pace, che non è più – né potrebbe esserlo su queste premesse – un'azione collettiva e politica, volta a trasformare le condizioni generali di una situazione, ma si concretizza nelle singole azioni individuali di quelle “brave persone” che sono gli italiani. Riappare qui l'opposizione che abbiamo già indicato fra la Politica delle grandi potenze (corrotta e disumana) e la non-politica dei singoli, basata sull'empatia, i buoni sentimenti, la concretezza delle piccole azioni.

2.4 Gli iracheni: non tutti nemici

In questo quadro emerge quella che potremmo chiamare la necessità (storica, culturale e mediatica) di “de-nemicizzare” il nemico. Gli iracheni in quanto tali non sono mai rappresentati come nemici, ma secondo una gamma di differenti “tipi” umani. Innanzitutto ci sono gli iracheni buoni. Il prototipo ne è certo l'interprete che collabora con gli italiani e ne diviene consulente e amico. Esempio di mitezza e buona volontà, ma anche di intelligente ragionevolezza, capace di una comprensione più sfumata della realtà, si contrappone al fratello rigido

e schematico che, incapace di dialettica, finisce con il diventare terrorista kamikaze.

Altro tipo di iracheno buono è il dissidente democratico: già perseguitato dal regime di Saddam, è invisibile anche agli attuali politici che vogliono mantenere il potere impedendo lo sviluppo della democrazia, esattamente come i tiranni precedenti. Amico degli italiani, viene naturalmente da questi protetto e aiutato fino al suo successo elettorale.

Vi è poi la gamma di quelli che potremmo definire i “cattivi-buoni”, personaggi negativi che subiscono una trasformazione di valore che li rende, almeno in parte, positivi o comunque capaci di qualche buona azione. Rientra in questa tipologia il disgustoso capo della polizia, riciclato dal vecchio regime che alla fine ha un sussulto di dignità morale, o il perfido sceicco corrotto, che però avverte gli italiani del pericolo che corrono. È importante osservare che queste “conversioni” sono sempre le conseguenze narrative di buone azioni compiute dagli italiani, che salvano la vita al poliziotto corrotto e al bambino neonato dello sceicco grazie alla incubatrice. In altri termini, anche quando non sono agenti diretti del bene, gli italiani sono comunque sempre operatori di trasformazioni valoriali e pragmatiche positive, cambiando il segno da cattivo e ostile in buono e amico.

L'unica figura di alterità irriducibile, che sfugge a qualsiasi influenza salvifica, anche quella degli italiani, è il terrorista, sempre feroce, cattivo senza speranza. Incomprensibile nelle sue motivazioni, non appare guidato da alcuna razionalità dell'azione, fosse pure folle ed estremistica, ma pare agire solo per odio immotivato. Fuori da ogni logica di ragione o di umanità è davvero un cattivo irrimediabile, tortura i bambini, manipola, corrompe e inganna diffondendo il male. Se una simile polarizzazione non è sorprendente e neppure in sé molto interessante, più notevole è la modalità di rappresentazione. I terroristi sono infatti sempre rappresentati entro una cornice finto arabizzante, in improbabili tende, nel deserto o nel centro di Baghdad, rivestite di bellissimi tappeti, con un sottofondo di musicchette arabe, secondo stili iconografici certo più adatti a un Club Méditerranée che a un gruppo terroristico. Ci pare questa una peculiare versione di quell'orientalismo di cui parla Said (1978), che prende la forma di un'arabizzazione fortemente stereotipata, da cui non è esclusa un'allusione di omosessualità, come si può vedere nella scena del lavacro rituale del kamikaze che si prepara al “martirio”.

3. Le forme di manipolazione

Alla luce di quanto detto fin qui, è quasi pleonastico affermare che il film è e vuole essere programmaticamente manipolatorio. Possiamo pensarlo quasi come un vero e proprio “monumento ai caduti”, mediatico e non più marmoreo (i tempi sono cambiati...). Non si tratta tanto, nel caso di questa fiction, di recuperare una memoria perduta (come potrebbe essere il caso di un film su Napoleone o sulla spedizione dei Mille) ma di costituirla: di costituire una versione condivisa e “definitiva” dell'accaduto a Nassiriya e di costituire un racconto che possa essere esempio antonomastico di eroismo.

La strada scelta dal film per costituire questa memoria ha, peraltro, i tratti di una modalità storiografica particolarmente cara alla cultura italiana: quella memorialistica. Nel film, infatti, le lettere hanno un ruolo centrale: è questo il modo dell'eroe-Bova per raccontare la sua storia. La moglie al momento della partenza gli chiede lettere e non telefonate e lui, tutte le notti, scrive, raccontando a noi spettatori quello che i suoi occhi vedono e selezionano per il racconto scritto che ne farà alla consorte.

Da questa cifra a suo modo memorialistica derivano diverse conseguenze: da una parte troviamo una storia intima, non la Storia ufficiale e distante dei politici, dei capi, delle istituzioni; dall'altra ci troviamo di fronte a un testo che assume subito la marca dell'autenticità (perché le memorie sono testimonianze veritiere per eccellenza); infine, lo spettatore è come messo di fronte al momento in cui il documento storico si fa, il momento in cui la Storia si scrive (e il film, come abbiamo detto poco fa, deve proprio costruire una memoria).

Attraverso tale modalità di “scrittura della storia in diretta”, il film propone contemporaneamente la costruzione di:

- un discorso di legittimazione dell'azione come azione di pace, non di guerra;
- un discorso nazionalistico di rafforzamento dell'identità italiana;
- un discorso di monumentalizzazione basato sul valore dell'eroismo.

Quanto al discorso di legittimazione dell'azione come azione di pace, non di guerra, abbiamo già detto. Il fatto che il fine dell'azione militare sia portare civiltà e democrazia è ripetuto in modo davvero programmatico sia nei momenti in cui i mi-

litari del contingente hanno bisogno di motivazioni (dunque nel dialogo tra italiani), sia nei momenti in cui si deve rendere conto agli iracheni dello scopo della propria presenza (dunque nel dialogo con il Diverso), sia nei confronti con gli altri contingenti militari presenti (dunque nel dialogo con l'Altro apparentemente simile a noi).

Il fatto, però, che si operi per portare civiltà e democrazia non significa operare in pace, nessuno sarebbe convinto da un argomento così: né a livello intradiegetico – i soldati del film, messi giornalmente alla prova dal loro stare lì – né a livello extradiegetico, cioè per gli italiani-spettatori, che su questa missione hanno attraversato un ampio dibattito. La fiction sembra dirci che si tratta effettivamente di combattere una guerra ma una guerra *sui generis*, contro la natura e contro l'inciviltà. L'individuazione dell'Anti-Soggetto nella natura impervia, nella povertà e, da ultimo, nella disumanità di chi la sfrutta è esplicita. Particolarmente significativo, in questo senso, un passaggio in cui Stefano-Bova spiega ai suoi commilitoni la natura particolare della guerra che si trovano di fronte: “un tempo buttavano le bombe [...]. Ora invece il nostro nemico è il deserto, il caldo, il sole, la sete”.

In questo quadro, le armi hanno un ruolo particolare: esse naturalmente sono centrali, trattandosi appunto non di una situazione di pace ma di guerra, ma vanno utilizzate solo a fini difensivi (e la fiction insiste molto sul fatto che gli italiani non devono mai sparare per primi).

Per rendere, poi, più “comprensibile” l'idea di un'azione di pace che si manifesta attraverso un'azione di guerra e con le armi, il film individua un precedente e lo fa citando due volte (ed entrambe in punti in cui il riferimento risulta davvero un po' “posticcio”, forzato) l'intervento italiano in Kosovo, che certo aveva suscitato dibattiti ma tutto sommato era stato accettato dagli italiani in modo meno polemico, con più adesione.

Il secondo discorso che la fiction porta avanti, a livello ideologico-manipolatorio, è come abbiamo già detto quello nazionalistico di rafforzamento dell'identità italiana. La missione per la democrazia messa in scena dal film è una specificità italiana. Mentre gli altri paesi hanno scelto altre posizioni (gli americani sfruttano economicamente la situazione, gli inglesi latitano...), gli italiani hanno un obiettivo preciso, tutto loro, che li differenzia da tutti gli altri: devono portare la democrazia.

Interessante, a questo proposito, il ruolo della bandiera. Essa compare nella fiction in tre momenti diversi con tre funzioni diverse:

- all’inizio: a identificare il contingente;
- nel punto più strategico della serie (che non a caso è esattamente a metà del film), a qualificare il contingente: appena le procedure di votazione per le prime elezioni democratiche del paese si esauriscono, compare la bandiera, a dire: quel che è accaduto è merito dell’Italia. La bandiera è la nostra firma; essa è il marchio del made in Italy;
- alla fine, durante i funerali: ad accogliere il contingente, a esprimere l’appartenenza dei morti, ormai eroi.

La bandiera, insomma, accompagna il percorso narrativo dei nostri eroi lungo tutta la loro esperienza a Nassiriya: dalla prova qualificante (prepararsi a partire, ristrutturare la caserma, conoscere il territorio ecc.), a quella principale (creare la democrazia), a quella glorificante (la morte).

Il discorso nazionalistico della fiction, però, non si esaurisce qui; esso è più complesso e indiretto: il film non tematizza mai, in modo esplicito e “volgare”, un “Viva l’Italia”, ma valorizza il tema del legame civile. La fiction ci dice, fin dall’inizio e più volte: l’importante è restare uniti, l’importante è stare insieme, costruire comunità. Stefano-Bova lo dice proprio in apertura, lo ripete dopo, quando gli altri non cedono alla tentazione di tornare a casa anche per non lasciarlo solo; e lo ricorda alla fine, quando, la sera prima dell’esplosione, si complimenta con tutti i membri del contingente perché sono restati uniti.

Il film, cioè, non parla mai di un eroismo individuale; parla dell’importanza del sentirsi insieme, che rende eroi.

Pensiamo, a questo proposito, a quel che è stato scritto (da Anderson 1983, per esempio) sul legame fra monumento ai caduti/nazionalismo/capacità di creare comunità immaginate.

Questo film gioca esattamente su questo legame: attraverso un monumento mediatico in memoriam (che, quasi con una *mise en abyme*, tematizza il tema dello stare insieme), rinsalda il legame di una comunità e rafforza il sentimento nazionalistico. È lo stare insieme tra italiani a nutrire eroismo e nazionalismo.

In questo modo, la fiction elabora un chiaro discorso di monumentalizzazione basato sul valore dell’eroismo. Le ragioni per cui, a partire dal film, possiamo parlare di eroismo sono tante. Certamente possiamo parlare di eroismo per il sacrificio

di sé di questi ragazzi che scelgono di stare lì, in un posto così a rischio (ancora prima e indipendentemente dalla morte che seguirà, quindi); possiamo parlare di eroismo per le performance dimostrate (le sparatorie, le elezioni, il furto delle tavolette, in cui i soldati si comportano da eroi), per la morte che sopraggiunge. Ma si tratta comunque di un eroismo all'italiana, cioè di un eroismo col cuore, che fa errori ma poi sa risolverli, che non aspetta la morte ma si spende in vita (sembra che si diventi eroi solo se si muore, si dice polemicamente alla fine, sottolineando che non è quello l'eroismo che interessa al nostro contingente, anche se poi comunque tutti sono morti).

Rispetto a questo discorso sull'eroismo, le riprese della vera cerimonia finale, documentarie, con cui *Nassiriya* si conclude costituiscono una sorta di sanzione glorificante dell'eroismo in sé. Nelle riprese documentarie e nella "sfilata" finale delle identità vere dei soldati del contingente italiano, realtà e fiction si mescolano, fino quasi a confondersi. La fiction propone, infatti, un repentino (e non preparato) passaggio dal piano finzionale al piano documentario che sposta la "glorificazione" degli eroi sul piano di realtà. Arrivati al punto in cui i soldati sono morti e dunque vanno glorificati *si esce dalla fiction e si entra nella storia*, col funerale reale, facendo dell'eroismo (del momento glorificante, per dirla in termini semiotici) il ponte tra irrealtà e realtà.

Ma non c'è solo questo; non si tratta solo di un ancoraggio della finzione alla realtà. C'è anche (come accennato più sopra) un movimento inverso, che dalla realtà rimanda alla fiction. Le identità reali delle vittime di Nassiriya, infatti, sfilano secondo una convenzione stilistica assolutamente cinematografica, quasi fossero gli attori del film appena concluso.

Si attua, insomma, in questi pochissimi minuti finali della serie, una specie di sospensione della eterogeneità tra mondo reale e mondo finzionale. La gloria evidentemente consente agli uomini veri di diventare eroi di una fiction (le identità in ordine di apparizione) e agli eroi di una fiction di "passare" per gli eroi veri (per cui l'"atteso" funerale dei morti della fiction è sostituito dal funerale dei morti reali).

C'è una dimensione – sembra dirci la nostra miniserie – della memoria e della celebrazione dell'eroismo, in cui realtà e fiction si sovrappongono e si scambiano di posto, senza per questo tradire né la Storia né i sentimenti.

5. CSI SULL'11 SETTEMBRE: UNA GRAMMATICA DELLA MEMORIA

In che modo i media influenzano il nostro modo di gestire la memoria pubblica? Come modellano i nostri modelli di memoria?

Il caso di analisi che vorrei presentare in questo capitolo offre un esempio di una possibile strategia di mediazione della memoria, facendo riferimento a un episodio cruciale del nostro secolo: l'attentato alle Torri Gemelle.

Il caso è un episodio della serie televisiva *CSI* (il primo episodio dell'ottava serie), un episodio molto insolito, che si concentra sull'11 settembre nel periodo del suo decimo anniversario, quasi in sincronia dunque (è stato trasmesso il 23 settembre 2011).

Le pagine seguenti includeranno un'analisi testuale del film, per passare, nella parte finale, ad alcune riflessioni più generali sulla temporalità che il nostro paesaggio mediatico contemporaneo sviluppa e assume.

L'episodio è significativo per diversi motivi:

– è un caso di celebrazione commemorativa, come avviene in molti anniversari, ma un caso insolito perché ad assumere il ruolo di celebrazione dell'evento collettivo importante in questo caso è la televisione. Non possiamo trascurare il fatto che questo episodio è stato trasmesso *in occasione dell'anniversario* delle Torri Gemelle, presentandosi quindi, in un certo senso, come un'autentica *celebrazione*, e non come una pura rappresentazione di quell'evento;

– è un testo che parla esplicitamente di memoria, mettendo in scena vari tipi di ricordi e individuandone alcuni migliori di altri; siamo di fronte a un testo mediale che propone esplicitamente *una grammatica della memoria*, che ci dice non solo cosa ricordare ma come farlo;

– è un testo mediatico sui media: un testo mediatico sulla memoria, che utilizza molti frammenti di altri discorsi mediatici, che fanno parte della nostra memoria televisiva. Un caso

di autoreferenzialità mediatica, dunque, di tipica rimediazione; – infine, è un esempio di come finzione, realtà, storia e cronaca possano intrecciarsi fino a fondersi, creando una “semiosfera” dove la differenza tra ciò che è un dato di fatto e ciò che è una creazione della nostra immaginazione non è affatto rilevante.

Ma passiamo al film. Torneremo tra poco su questi temi, insieme all’analisi testuale dell’episodio.

1. “Indelebile”: un percorso nella memoria

Non mi soffermerò su *CSI*, una delle serie americane di maggior successo che, come tale, non ha bisogno di descrizioni, ma mi limiterò a inserire poche righe per riassumere la trama del particolare episodio che mi interessa.

Indelible si apre nel presente (2011) con Mac Taylor (il capo del gruppo investigativo) che ricorda l’11 settembre di dieci anni prima. In quell’attacco terroristico Mac perse la moglie, quindi il decimo anniversario per lui non è solo un anniversario *storico* traumatico ma, soprattutto, il ricordo di una perdita traumatica *personale*. Anche per gli altri collaboratori, comunque, il giorno dell’anniversario non è un giorno qualunque. Per *tutti i newyorkesi e tutti gli americani* non è una giornata qualunque, come dice all’inizio la voce di un giornalista televisivo: “Buongiorno a tutti. 68 gradi alle 7:30 di questa domenica parzialmente nuvolosa. La data è l’11 settembre 2011, giorno in cui ricorre il decimo anniversario degli attentati dell’11 settembre. Le bandiere sventoleranno a mezz’asta e alle 8:46 sarà osservato un momento di silenzio per rendere omaggio alle vittime e agli eroi caduti di quel tragico giorno. Non lo dimenticheremo mai”.

Nonostante ci sia un caso da risolvere (una rapina/omicidio, come è normale in *CSI*), ogni membro dell’unità investigativa pensa a quel giorno di dieci anni prima e a cosa stesse facendo in quell’esatto momento in cui si è diffusa la notizia dell’aggressione. Inoltre, per il decennale, la città di New York ha programmato una celebrazione, presso il Muro della Memoria di Brooklyn, e tutti i membri dello staff hanno intenzione di andarci. Mac (che è uno degli organizzatori della celebrazione) si pone un compito: convincere un amico (un pompiere che nell’attentato ha perso il figlio-poliziotto, collega di Mac) ad accompagnarlo alla celebrazione pubblica.

Già da questo breve riassunto emergono in questo episodio *quattro tipi di memoria*:

- una *memoria intima*, che appartiene solo agli individui che hanno vissuto eventi luttuosi e traumatici. È una memoria non pronunciata, non condivisa con gli altri, che sta nella mente e nel cuore dei singoli individui;

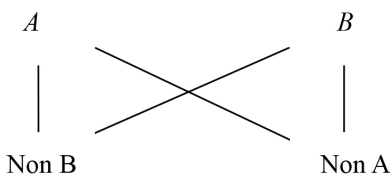
- una *memoria personale condivisa*, che è oggetto di un discorso in seconda persona (io-tu), di scambio di ricordi tra amici¹;

- una *memoria documentaria impersonale*, quella registrata l'11 settembre 2001, che rivive nel giorno dell'anniversario. Una memoria multimediale;

- una *memoria pubblica*, condivisa in una celebrazione istituzionale nel 2011, sovraindividuale.

Dal punto di vista semiotico, è interessante vedere come questi ricordi siano in relazione tra loro, se siano tra loro complementari, oppure opposti e alternativi, o meglio se rappresentino le possibili fasi di un percorso: un percorso nella memoria. Ciò è tanto più importante in quanto il film ci dice chiaramente che non tutti i ricordi sono uguali e bisogna capire “come ricordare meglio”.

In semiotica (vedi Greimas, Courtés 1979, “Carré semiotique”), uno dei modi visivamente e logicamente più efficaci per chiarire e descrivere le relazioni semantiche è attraverso un quadrato. Questo quadrato pone i termini che un dato testo oppone come contrari e mostra i rapporti che hanno con i loro termini contraddittori (rimarcando – è importante sottolinearlo – come contrari e contraddittori non sia la stessa cosa: falso non è come non-vero) come segue:



1 Sulla dimensione della memoria in seconda persona, si veda l'*Introduzione* a Bal, Crewe, Spitzer (1998).

Nel caso del nostro episodio troviamo una grande opposizione: non quella tra memoria e oblio, perché tutti ricordano (proprio *tutti* i personaggi del film, uno per uno, con un'unica eccezione molto interessante: il responsabile dell'omicidio e della rapina – col risultato che solo le persone molto cattive non riescono a ricordare una data del genere), ma l'opposizione tra la *memoria intima* indicibile e la *memoria pubblica*. La prima è una memoria che non trova conforto e che non può essere condivisa, che gli individui portano dentro di sé. La seconda è la memoria che ha trovato il modo di trasformare il dolore in bene (come dice il film), perché capace di costruire un legame sociale, un senso di appartenenza sociale.

Ciò che il film vuole mostrare è proprio questo passaggio, dal primo tipo di ricordo al secondo tipo di ricordo (cioè il passaggio che narrativamente nel film fa il pompiere), da una memoria privata a una memoria pubblica e condivisa e, descrivendo questo passaggio, il film fissa una grammatica della memoria, distinguendo tra *modi buoni e cattivi di ricordare*. Uso il termine "grammatica" per sottolineare la dimensione *normativa* che attraversa il film, che rifiuta in modo netto alcune forme di ricordo individuale (il pompiere *non può* soffrire da solo; *deve* recarsi alla cerimonia) e moralizza fortemente le modalità di ricordando.

La via privata è una via "cattiva". Tutti i modi che non riescono a trovare una via per essere condivisi e comunicati sono pessimi; è vero per Mac, che viene mostrato in un momento in cui ha molta difficoltà a parlare del suo lutto, ed è vero anche per un altro membro del team, che confessa alla fine di non aver mai detto a nessuno il "suo" 11 settembre). È una memoria che isola i soggetti, il che è un male perché non rientra in nessuna forma di comunione sociale.

Ma ci sono anche altri due tipi di memoria che, seppur non negativi, non sono sufficienti: la memoria personale condivisa, che è oggetto di uno scambio di ricordi tra amici, e la memoria documentaria impersonale, la memoria mediale.

Non mi soffermerò sulla prima, la memoria personale condivisa. Nell'episodio sono rappresentati alcuni momenti in cui i personaggi, con difficoltà, condividono con un amico i loro ricordi dell'11 settembre. È un ricordo duro, che è un passo avanti rispetto alla memoria intima non detta, ma che non esprime una riconciliazione con il passato, piuttosto una frizione ancora irrisolta.

La memoria multimediale è per noi più interessante. Essa è molto presente in questo episodio della serie. È una sorta di livello che accompagna la vita e la memoria degli individui. Troviamo infatti, dall'inizio alla fine, una memoria impersonale espressa dai media (radio, tv, giornali) che ha due ruoli diversi nell'azione:

– è la documentazione (nel tempo del decennio) di quanto accaduto;

– poiché è stata la voce che (nel 2001) per prima ha raccontato ciò che stava accadendo, è (nell'arco del decennio) lo stimolo che rievoca il passato e lo attiva nel presente.

In questo senso, ha un ruolo narrativo cruciale: è ciò che garantisce e certifica la dimensione eccezionale di quegli eventi drammatici ed è ciò che “muove” gli individui a ritornare a quei tempi.

Utilizzando la schematizzazione strutturale, potremmo rappresentare le relazioni tra questi quattro tipi di ricordi come segue:



La *memoria intima* e la *memoria pubblica* si contrappongono come termini contrari (ciò che è completamente chiuso e interno a un individuo *vs* ciò che è condiviso pubblicamente e non appartiene solo ai singoli individui), mentre ciò che è in rapporto contraddittorio con la memoria intima (perché nega il suo attributo, essendo una memoria *non intima*) è la *memoria documentaria*: ciò che non è individuale ma non ancora e non necessariamente condiviso pubblicamente e accettato dalla so-

cietà (la documentazione televisiva può restarvi senza alcuna considerazione da parte della società, come puro archivio). Allo stesso tempo, ciò che è in una relazione contraddittoria con la memoria pubblica (come memoria che *non è pubblica*) è la *memoria condivisa* tra amici – un tipo di memoria condivisa in una relazione di seconda persona io-tu, ma non socialmente condivisa.

Attraverso la sua trama narrativa, l'episodio mostra come muoversi tra le diverse unità semantiche di questo schema: dal ricordo intimo (il trauma di Mac ma anche dei suoi colleghi) → attraverso la stimolazione mediatica → alla capacità di parlare di questo passato traumatico (in una relazione in seconda persona) → fino alla partecipazione alla cerimonia pubblica.

È significativo che sia la memoria intima che la memoria pubblica, anche se in termini contrari, condividano uno stesso "campo", quello dell'emotività, dove il rapporto con il passato è "sentimentale" (l'unica differenza è che, nel caso della memoria intima, la reazione emotiva resta chiusa nel cuore dell'individuo, mentre nel caso della memoria pubblica la risposta emotiva viene vissuta all'interno di un gruppo e gestita attraverso un rituale). In questo senso, entrambi presuppongono un atteggiamento "devozionale": rispetto alla persona amata e rispetto ai propri eroi, individui e gruppi vivono in una sorta di "religione del raccoglimento", dove la memoria è sacra ed è espressione della vita interiore.

Al contrario, la memoria condivisa nei dialoghi in seconda persona e la memoria mediale sono ricordi più narrativi; il rapporto con il passato che presuppongono è più distante: spiegano ciò che è accaduto, testimoniano ciò che è accaduto e non celebrano un rituale emotivo del ricordo.

Questo movimento dalla memoria intima alla memoria pubblica è e continua a essere nell'ambito della risposta emotiva; non è qualcosa che approda a una comprensione cognitiva dell'evento traumatico, ma è anche un processo di costituzione di un "corpo collettivo" (quello dei soccorritori): è attraverso la cerimonia che il lutto per una persona amata diventa la memoria di una nazione; l'individualizzazione si perde e la singola persona morta l'11 settembre diventa membro di una comunità che tutti i sopravvissuti ricordano e continueranno a ricordare negli anni.

Ciò che è “indelebile” (ricordiamo che questo è il titolo della puntata), allora, non è il dolore ma la fama di quella parte d'America che quel giorno si sacrificò. Il protagonista, Mac, nell'ultima scena del film butta via il biglietto del teatro dove sarebbe dovuto andare, con la moglie, l'11/9/2001, se sua moglie non fosse morta. Riesce ad abbandonare ciò che resta di una giornata così traumatica, mentre conserva – ovvero tiene per sé e condivide con gli altri – il ricordo di quel giorno e la gratitudine per i soccorritori che lì sono morti.

Ciò che l'episodio propone, dunque, non è solo una grammatologia della memoria ma un discorso su come costruire una comunità attraverso un atto celebrativo, attraverso una cerimonia della memoria.

Tornerò su questo punto, ma ci tengo a sottolineare fin d'ora che, in questo modo, *CSI* assume un ruolo quasi istituzionale: mandando in onda la puntata nei giorni dell'anniversario, vuole celebrare (non rappresentare) un anniversario storico e coagulare attorno a esso una comunità, ovviamente non sul piano della fiction ma, attraverso la programmazione, nel mondo reale.

2. I tempi della memoria

Dopo aver esaminato le tipologie di valorizzazione della memoria proposte dal film, passiamo a un altro aspetto cruciale dell'episodio: la rappresentazione della temporalità. In realtà in questo episodio troviamo un modo molto confuso di rappresentare il passato e il presente (e in un certo senso il futuro), che devono essere entrambi sdoppiati sul piano della finzione e della realtà: il passato immaginario enunciato nell'episodio televisivo e il nostro passato di spettatori, il presente nella finzione e il nostro presente come spettatori.

Per quanto riguarda il presente, abbiamo chiaramente il tentativo di una sovrapposizione: la puntata va in onda pochi giorni dopo l'anniversario, il 23 settembre. Pertanto, il presente rappresentato nella finzione si sovrappone al presente del pubblico. I personaggi immaginari e il pubblico vivono quasi lo stesso momento. Il pubblico ha un ritardo breve ma relativamente insignificante.

Per quanto riguarda il passato (ovvero l'11 settembre 2001), la situazione è più complicata. Limitandosi alla finzione, senza considerare l'esperienza del pubblico, troviamo due tipi di passato:

- l'11 settembre 2001 vissuto da ciascun individuo; l'esperienza personale di ciascuno di quell'evento traumatico;
- l'11 settembre 2001 documentato dai media; la realtà dei fatti che i media hanno consegnato alla Storia.

Questo secondo passato è comune a tutti, sia ai protagonisti del dramma che agli spettatori; quindi, ancora una volta troviamo una sovrapposizione tra temporalità fittizia e temporalità reale. Personaggi (finzionali) e persone (reali) *condividono la stessa "versione" della Storia*, gli stessi "documenti", le stesse testimonianze. Il *mediascape* dei personaggi di *CSI* è esattamente lo stesso del pubblico: stessa radio, stesse immagini televisive, stessi giornali.

Ciò che differenzia il passato finzionale da quello del pubblico è proprio l'esperienza individuale: cosa stavi facendo in quel momento, se hai perso una persona cara, se hai lavorato per i servizi di soccorso, se hai guardato la tragedia da remoto. Ma questa "personalizzazione" è poi così significativa? In fondo l'esperienza individuale è sempre unica. Anche nel regno della realtà, la mia esperienza personale di un evento è diversa dall'esperienza di un amico, e ciò che condividiamo è la "struttura sociale della memoria" (citando Halbwachs), la cornice e la conoscenza sociale di ciò che è accaduto. Questo è ciò che permette a me e al mio amico di dire che abbiamo vissuto "lo stesso evento".

Per quanto riguarda il futuro, ci troviamo in un'altra dimensione condivisa: per i personaggi di *CSI* e per il pubblico è sostanzialmente lo stesso. Ovviamente il futuro è la dimensione temporale meno rappresentata nel film (non siamo in un film di fantascienza), ma esso è lì, ampiamente evocato, discorsivizzato, soprattutto nella cerimonia finale, dove Mac parla in termini di "per sempre" ("I nostri cari vivranno per sempre nei nostri cuori"), "ogni anno" ("saremo qui per pregare alla fine di ogni anniversario"), "mai" ("I nostri eroi non saranno mai dimenticati"). Il futuro immaginario è un futuro fatto di certezze, è un futuro che si esprime solo con il futuro (passatemi l'apparente gioco di parole), non con il condizionale. Non è un'eventualità, ma qualcosa che sappiamo con certezza. Ed è lo stesso futuro espresso nella vera cerimonia di anniversario che si è svolta a New York l'11 settembre 2011, perché è il futuro garantito dalla memoria,

dalla cerimonia della memoria. L'America non ha dubbi sulla sua memoria futura.

Nel complesso, quindi, possiamo dire che esiste un primo asse confuso nella rappresentazione della temporalità, che riguarda la confusione tra la temporalità all'interno della finzione e la temporalità dello spettatore, basate sulla condivisione della stessa cornice di memoria: quella del discorso dei media sull'11 settembre.

Abbiamo, poi, un altro piano di confusione nella rappresentazione della temporalità, che riguarda il legame tra passato e presente. Su questo punto l'episodio è davvero interessante, perché presenta un continuo passaggio dall'uno (il presente) all'altro (il passato).

Non esiste mai una separazione netta tra passato e presente, ma il passato è *qualcosa che vive nel presente*. Ogni volta che il film rappresenta il passato nella memoria, il confine non è netto, ma avviene attraverso un procedimento di "continuizzazione". Esempio tipico: c'è un oggetto "incontrato" nel presente (un orologio a muro, una persona sull'autobus, un volto, una nuvola di fumo...) che corrisponde esattamente a qualcosa dell'11 settembre 2001 (nel senso che ha la stessa forma, la stessa figura sia adesso che allora) e che funge da *transizione* dal presente al passato. Esistono quindi alcune forme iconiche che, in un certo senso, appartengono *sia al presente che al passato*, che uniscono presente e passato, e che simboleggiano che il passato non è qualcosa di lontano da noi, o almeno separato dal nostro presente ma sempre lì e disponibile (quasi come una minaccia).

C'è solo una scena in cui il movimento non va dal presente al passato nel modo appena descritto: all'inizio. La cosa rilevante non è solo che l'episodio inizi nel passato dell'11 settembre 2001 (in un passato ordinario, una scena intima, che potrebbe accadere anche nel presente – creando nuovamente, e subito, una percezione confusa nel pubblico riguardo alla temporalità: siamo nel presente o nel passato?) ma che il passaggio al presente sia espresso da un movimento di macchina da destra a sinistra, quindi un senso inverso a quello normale (di lettura e visione, almeno nella cultura occidentale).

Mi sono interrogata a lungo sul significato di questa inversione. Non posso dire (e non mi interessa dirlo) quale fosse l'intenzione del regista; la semiotica riflette sugli effetti di senso,

sull'*intentio operis* di un testo (per dirla con Umberto Eco). Penso però che l'effetto di questo inizio anomalo sia quello di rafforzare anzitutto l'idea che l'inizio di tutto è l'11 settembre, ma soprattutto l'idea che è quel passato a "spingerci", un po' come nell'*Angelus Novus* di Benjamin.

In questa prospettiva, non c'è la solita catena lineare del tempo: passato → presente → futuro, dove ogni tappa è superata dalla tappa successiva, ma una catena che sarebbe meglio rappresentata così: presente ← passato (nel film la scena che appartiene al passato è a destra, mentre la scena al presente è a sinistra), dove il passato è la tappa dalla quale torniamo alla nostra vita ordinaria (il presente) e che ci spinge a prepararci per il futuro. Il passato è la forza attiva, non il presente. È di fronte a noi. E il presente non è il punto di partenza ma il punto di arrivo. Raggiungiamo il presente e restiamo lì. Ciò che è davanti a me (*praesens* in latino significa questo: davanti a me; vedi Benveniste 1966, p. 135) è il passato.

In questo concordo pienamente con l'opinione di uno studioso francese che ha riflettuto sui "regimi della storia":

L'11 settembre rappresenta un punto zero nella storia del mondo: un presente nuovo, un presente unico, quello della lotta contro il terrorismo. Esso spinge fino al limite la contemporanea logica dell'evento, che mentre accade, immediatamente si storicizza e ha una sua commemorazione: sotto gli occhi della fotocamera. (Hartog 2003, tr. it. p. 142)

Tornerò su questo punto nelle considerazioni finali della mia riflessione, perché si tratta di un caso interessante di "assolutizzazione" del presente attraverso il riferimento al passato.

Concludo ora la mia analisi testuale degli aspetti più significativi di questo episodio.

3. *Lo sguardo sul passato*

Mi concentrerò per un momento sulla rappresentazione dello sguardo dei principali personaggi immaginari: come vedono la realtà le persone che hanno assistito all'11 settembre 2001.

C'è infatti uno sguardo ricorrente nel film, lo "sguardo vuoto" di chi ha visto la tragedia. Sono almeno tre le persone che ce l'hanno:

- la moglie di Mac, quando guarda la prima torre appena crollata, un attimo prima di essere travolta dalla seconda torre;
- Jo quando guarda (nel 2011) fuori dalla finestra una nuvola di fumo che è simile al fumo che vide guardando fuori dalla finestra nel 2001;
- Mac (nel 2001) quando corre sul luogo del disastro e vede il resto delle torri cadere (vedi fotogramma sotto).

In tutti questi casi, come spettatori, vediamo qualcuno che guarda qualcosa a cui non riesce a credere, uno sguardo vuoto e bloccato, uno sguardo che in realtà non vede nulla: un fuori campo che va al di là di ogni immaginazione anticipatoria (come è stato indagato a proposito del fuori campo in tanti film sulla Shoah; si veda, su questo, Guerra 2020). Il film non offre mai una rappresentazione delle Torri Gemelle che crollano o delle Torri Gemelle sotto attacco (ascoltiamo il telegiornale alla radio e alla televisione a riguardo, ma non lo vediamo); rappresenta l'evento *per negationem*: esso resta al di là dell'inquadratura, fuori campo appunto, e l'inquadratura dello sguardo di chi vede ci mostra in realtà l'*inguardabilità* di quel fuori campo, gli occhi incollati e scioccati delle persone che lo guardano. Come se ciò che è *inguardabile* si facesse *irrepresentabile*, e dunque *invisibile*.



Il trauma, in questo episodio, è irrappresentabile e ciò che possiamo fare è solo guardare il dolore (e lo shock) degli altri (come ha detto Susan Sontag).

Non rappresentando la realtà, il film sfugge al pericolo di una sua banalizzazione e sceglie di lavorare sulla *dicibilità* dello shock, più che sulla *rappresentazione* della sua gravità.

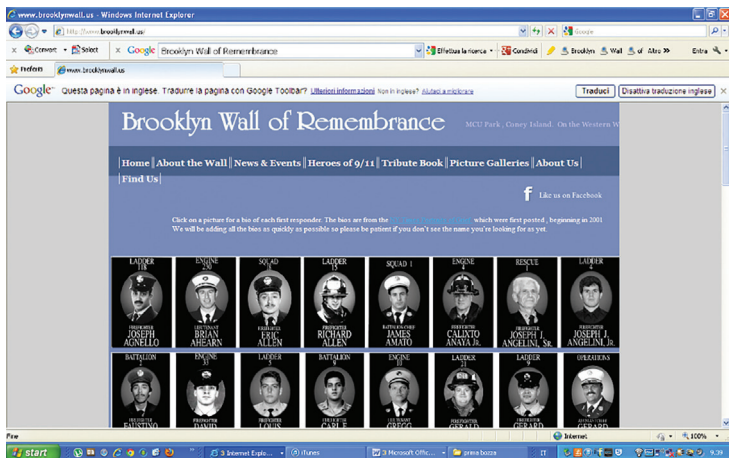
Il risultato è che il potere dello sguardo viene quasi negato, a favore del potere del discorso emotivo (come abbiamo detto, il percorso indicato si muove da una memoria emotiva intima a una memoria emotiva pubblica). Ciò che il testimone ha visto non può essere descritto. Ciò che può essere condiviso è solo la sofferenza provocata da quello shock e la grammatica della memoria non si basa sull'esatta rappresentazione di quanto accaduto ma sulla condivisione di ciò che hanno sentito le persone che erano lì, a prescindere da ciò che hanno visto.

In questo contesto, la differenza tra finzione e realtà perde la sua rilevanza. Il film, infatti, gioca continuamente sull'intreccio, attraverso la confusione di temporalità diverse (dei personaggi e del pubblico) e la condivisione di uno stesso sapere mediatico (e memoriale), come abbiamo già visto.

Alla fine, nella cerimonia finale, questa confusione è ancora più radicale per due ragioni.

Innanzitutto, la cerimonia a cui Mac ha lavorato e alla quale parteciperanno tutti i membri dell'unità CSI è l'inaugurazione di un memoriale che esiste davvero: il Brooklyn Wall of Remembrance. Il muro onora i 417 primi soccorritori morti l'11 settembre. Nel film, Mac lavora al memoriale da diversi mesi, e tiene un discorso alla cerimonia di inaugurazione (secondo quanto troviamo online e nel booklet del dvd della serie, l'attore che interpreta Mac – Gary Sinise – ha *effettivamente* contribuito al memoriale con una donazione economica). Il discorso è stato filmato davanti al *vero* muro di New York City, e i primi soccorritori e le famiglie dell'11 settembre riempiono il pubblico e le fotografie e i nomi che vediamo delle vittime sono quelli *reali*. Le lapidi sono le stesse. Anche le persone presenti alla cerimonia sembrano, in gran parte, quelle vere, come se la puntata, in questi ultimi minuti, unisse frammenti girati durante la vera celebrazione (le due settimane di ritardo

nella messa in onda permetterebbero questo tipo di montaggio) con frammenti immaginari.

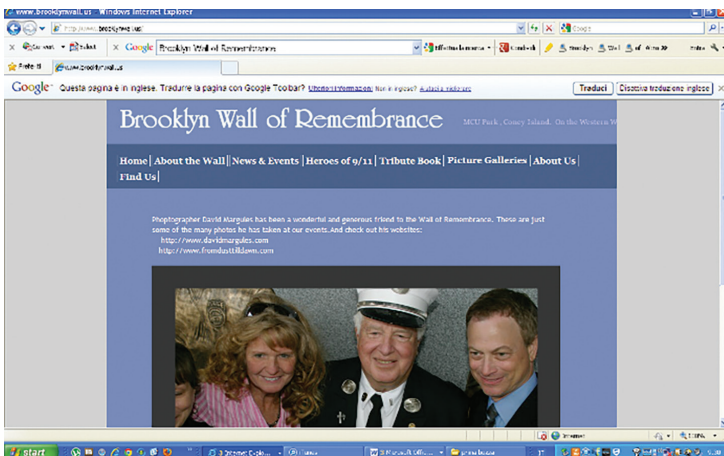


In un certo senso, durante tutta questa puntata vediamo che i “documenti” delle morti, della tragedia dell’11 settembre, sono sempre autentici. Così come i discorsi mediatici e le notizie dell’11 settembre 2001 contenuti nel film sono quelli veri, il memoriale e le foto delle vittime sono autentici. *I documenti e i monumenti non sono inventati.*

Ma la confusione del “circolo mediatico” è molto più radicale, perché la rappresentazione fittizia (con il suo protagonista: Mac) “incide” sulla realtà (e non solo il contrario) e oggi, sul sito del vero Brooklyn Wall of Remembrance, nella quadreria troviamo una foto in cui Gary Sinise (l’attore che interpreta Mac) è insieme ai partecipanti reali, senza alcun riferimento all’episodio televisivo, anche se Sinise è rappresentativo in quanto protagonista e “celebratore” della commemorazione per quell’episodio. La distinzione tra realtà e finzione viene radicalmente neutralizzata in quanto non rilevante, al punto che nessuno nel sito la cita.

C’è però anche un altro elemento che contribuisce a creare confusione tra realtà e finzione in questa cerimonia, ovvero il fatto che, quando lo spettatore guarda questo episodio, ha appena visto e “vissuto” la vera celebrazione dell’anniversario,

con alcuni elementi in comune con la fiction: il suono della campana, una canzone dallo stile simile (voce e chitarra, come *The Sound of Silence* di Simon & Garfunkel nella realtà), l'elenco dei veri nomi delle vittime. La cerimonia immaginaria, insomma, non solo ha una scenografia reale e mostra monumenti reali, ma si svolge – in termini di performance – in maniera simile per molti aspetti alla cerimonia vera e propria.



Tutto ciò conclude un continuo scivolamento dalla realtà alla finzione e dalla finzione alla realtà, in cui ci sembra di poter dire che l'opposizione realtà-finzione è del tutto irrilevante. Lo spettatore-cittadino è piuttosto immerso in un universo di senso in cui soggetti diversi (media, persone, luoghi, immagini) possono giocare sullo stesso piano, se solo condividono gli stessi valori e la stessa narrazione.

4. Da CSI al dibattito su media e memoria

Da questa “descrizione densa” del film, sono emersi problemi che sono da tempo al centro di molti studi sul rapporto media-memoria.

Anche se il dibattito contemporaneo è più focalizzato sugli effetti dei *nuovi* media sulla memoria culturale (penso, per

esempio, alle opere di Hoskins, che ho già citato), credo che la televisione continui a essere un mezzo di primaria importanza nella formazione del senso comune e di quelle grandi narrazioni che strutturano la nostra società. Ovviamente è una “nuova” televisione, che si adatta al più ampio circuito mediale, senza escludere il digitale.

In particolare, in gioco in un testo mediatico come quello esaminato è un tipo specifico di *rapporto con il tempo*: un rapporto costruito e rafforzato proprio dal medium.

A questo proposito vorrei sottolineare alcuni aspetti significativi di questo episodio, che ho già menzionato nell'analisi.

1) Siamo di fronte a una *cerimonia mediatica*, a un anniversario festeggiato *in tv e dalla tv*. In questa duplicità ci sono almeno due aspetti interessanti:

– In primo luogo, vediamo come la tv si faccia carico di un ruolo istituzionale che solitamente spetta a un'autorità nazionale. Normalmente, è un'istituzione nazionale a fissare e celebrare un anniversario, per rafforzare la propria comunità. Qui invece abbiamo un medium di consumo e un programma assolutamente internazionale che rafforza una “comunità di sentimento” che, come tale, non è nazionale ma sovranazionale, che riconosce nell'11 settembre un evento fondativo, di riferimento. È quindi interessante riflettere su quale senso di comunità, quale “comunità immaginata” si costruisca quando un medium celebra un anniversario. La specificità, credo, non sta solo nel fatto che si tratta di una comunità *sovranazionale*, ma anche nel fatto che si tratta di una comunità *mobile*, instabile, in cambiamento, che non garantisce una reale solidità ma solo una “comunione”, e una comunità che non deve necessariamente avere una dimensione pubblica, ma solo una *dimensione condivisa* in termini di vita interiore.

La “comunità immaginata” costruita da un film come questo, e da questo tipo di commemorazione, è una *comunità mediatica* che condivide alcuni sentimenti e alcuni valori, ma non condivide un'esperienza comune nei termini delle istituzioni, o forme di vita pubblica e istituzionale o regole sociali. È una comunità a cavallo tra il livello sociale e quello personale: una comunità che condivide emozioni e valori, ma che potrebbe facilmente disperdersi – così come avviene del tutto normalmente sul web.

– Il secondo aspetto interessante è che questa celebrazione mediatica avviene, come abbiamo detto, più o meno in contemporanea con l'anniversario vero e proprio (qualche giorno

dopo). Ciò crea molta confusione tra il tempo fittizio e il tempo dello spettatore, il che giustifica la *funzione Vicaria della celebrazione mediatica* rispetto alla celebrazione reale. In questo modo il film cessa di essere una pura rappresentazione (come potrebbe essere un episodio dedicato ai campi di concentramento nel giorno ufficiale del ricordo delle vittime dell'Olocausto), diventando piuttosto un rito collettivo che coinvolge lo spettatore. Come ha osservato Lash, citato da Hoskins (2004, p. 112, tr. mia), “i mass media e i nuovi media sono media non di rappresentazione ma di *presentazione* [...] vengono a te in tempo reale, non in ‘time out’”.

Questa presentazione del passato nel presente del pubblico è una strategia di proiezione dell'esperienza dello spettatore nel tempo rappresentato nel film, con un vero e proprio collasso dei due presenti (quello rappresentato e quello reale) in un presente, come dice Hoskins (2004, p. 110) “sovraccarico e mutevole”: *sovraccarico* perché raddoppiato, carico di due tipi di esperienza, e *mutevole* perché sempre instabile: come spettatore puoi passare dal presente della finzione al tuo presente, e viceversa, senza limiti né chiarezza.

Il film, dunque, presenta la televisione come agente della memoria in un duplice senso: la televisione è il soggetto che celebra l'anniversario ma è anche l'*archivio* del ricordo dell'evento traumatico celebrato. Come abbiamo visto, l'episodio riutilizza e ri-media molti frammenti della cronaca mediatica di quel giorno. Tutto ciò conferma l'11 settembre come un evento storico traumatico, certo, ma anche come un grande evento mediatico. Un evento che quasi non esiste al di là della narrazione che ne danno i media, o meglio che esiste nella sofferenza individuale delle persone, ma diventa cognitivamente ed emotivamente gestibile solo attraverso i media. I media sono i soggetti che ci hanno raccontato *cosa* stava succedendo, *come* interpretare quello che stava succedendo e anche dieci anni dopo sono loro a dirci in quale situazione ci troviamo (all'inizio dell'episodio una voce dice: “La data è l'11 settembre 2011, che segna il decimo anniversario degli attentati dell'11 settembre”).

Citando ancora Hoskins:

La televisione collassa la memoria simultaneamente nel presente (l'unico spazio abitato dall'immagine televisiva) e nell'archivio (da

cui i mezzi di informazione attingono per inquadrare e mescolare con il presente come “notizie”). (Hoskins 2004, p. 118)

In questo modo, il *mediascape* contemporaneo diventa sempre più auto-riflessivo e auto-cumulativo e, contro ogni idea di immediatezza, ci troviamo di fronte a una situazione di *ipermediazione* (su questo punto, si veda Erll, Rigney 2009, p. 4), che pur moltiplicando e amplificando esperienze e momenti di memoria, li smaterializza e, così facendo, li svuota di un legame diretto con la realtà attuale.

– Il film si colloca su un livello intermedio tra quello del discorso storico e sociale (quello del discorso istituzionale che celebra un anniversario importante) e quello dei ricordi individuali (il ricordo del dolore personale). L'episodio, infatti, si avvale di materiali eterogenei, privati e pubblici: discorsi mediatici, foto del memoriale realmente esistente (e pubblicamente disponibile), e al contempo resoconti personali (fittizi ma collocati su un piano individuale). L'episodio, inoltre, segue una duplice logica: da un lato, quella della trasmissione tradizionale uno-a-molti (è un episodio di una serie tv molto popolare ecc.); dall'altro permette una fruizione molto personale (il film era online, era citato in vari blog, sollecitava feedback e commenti); si colloca, insomma, nel sistema di convergenza mediale tipico della contemporaneità. Possiamo dire anche che il film risponde a un genere tradizionale (il racconto seriale televisivo), ma la fruizione digitale (che è possibile al di fuori e al di là della sua messa in onda) ne altera radicalmente la percezione, trasformandolo in un *atto di memoria* (mi riferisco qui allo studio di Bal, Crewe, Spitzer 1998), ri-attivabile a piacimento, non una memoria testuale.

Potremmo dire che il film illustra chiaramente come la memoria comunicativa possa essere ampiamente intrecciata con la memoria culturale (per la distinzione tra memoria comunicativa e memoria culturale, si veda Assmann 1992) in un contesto in cui non può esserci transizione lineare dall'una all'altra ma scambio reciproco tra le due.

Naturalmente tocchiamo qui il problema della natura archivistica della memoria mediale. “La memoria moderna è soprattutto archivistica. Si fonda interamente sulla materialità della traccia, sull'immediatezza della registrazione, sulla visibilità dell'immagine” (Nora 1989, p. 13).

Ma, come nota Hoskins, ci troviamo ora in una situazione di fluidificazione degli archivi. Hoskins parla in termini di “on-the-fly memory” (Hoskins 2009): memoria volante? Forse in italiano. Ricicliamo pezzi di memoria, li richiamiamo, sapendo che sono *a disposizione*. Possiamo cliccarci sopra oppure no. Possiamo farlo ora o più tardi. Possiamo riconoscerci in essi oppure no, rifiutarli, condannarli, cambiarli, riutilizzarli. Abbiamo il passato (o qualche tipo di passato) a nostra disposizione e il rapporto con esso è assolutamente personale.

Questa situazione crea un’esperienza della *durata* molto insolita, perché non si tratta più della durata della continuità ma della durata della persistenza in un ritorno sempre possibile – un ritorno che può anche essere diverso; una variazione, quindi, più che un ritorno.

Da un passato solido e stabile al nostro passato fratturato; da una storia ricostruita nella continuità della memoria a una memoria gettata nella discontinuità della storia. Non parliamo più di “origini” ma di “nascite”. (Nora 1989, p. 17, tr. mia)

Anche se non sono d’accordo con la conseguenza che Nora trae da questa riflessione (cioè che il passato è diventato una parte, un elemento del mondo come un altro) penso che sia molto importante mettere a fuoco la *dimensione fratturata della nostra storia* e la “disponibilità” che deriva proprio da questa frammentazione. È per questa sua qualità che la storia diventa “cliccabile”; è per questo che deve essere “attivata”, in una radicale non-linearità. Non c’è continuità tra passato-presente-futuro, ma un passato che irrompe e quando vogliamo si fa nostro presente.

In tutto questo, l’effetto complessivo è quello di una continua *presentificazione della storia*: da un lato storicizziamo tutto (vedi la passione contemporanea per gli anniversari), dall’altro viviamo un certo evento storico solo attraverso la nostra visione personale e attraverso la nostra visione individuale e risonanza emotiva nel presente. Non c’è distanza o analisi, ma empatia e proiezione.

Attraverso questo costante riutilizzo di filmati d’archivio, montati insieme alle immagini del presente, non è più possibile distinguere tra passato-come-passato e passato-come-presente (Asmann 2008, p. 98). I due sono completamente intrecciati; non sono identici, ma sempre contemporaneamente presenti: il passato esiste nel presente e non ha legittimità al di fuori di quello.

Abbiamo in questo modo una sorta di *tempo archeologico*, dove tutti gli strati del passato sono contemporaneamente presenti (e a disposizione) sotto la superficie del suolo (cfr. Radstone, Hodgkin 2003, p. 25). È utile a questo proposito richiamare la descrizione semiotica della cultura data da Jurij Lotman, sulla presenza di diverse temporalità diverse nella nostra cultura.

Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera.

L'irregolarità strutturale dello spazio semiotico è la riserva dei processi dinamici ed è uno dei meccanismi di elaborazione di nuove informazioni all'interno della semiosfera. (Lotman 1985, pp. 35-36)

La nostra cultura (che Lotman chiama semiosfera) è come quella stanza del museo, con pezzi provenienti da epoche diverse. Sono tutti lì, *a disposizione* di ciascuno (ciascun visitatore) come una riserva di senso; ciascuno entra nella stanza, crea il proprio percorso e vede le proprie pertinenze, costruendo così la propria visita.

In un ambiente così organizzato, la personalizzazione degli eventi diventa la regola. In questo "supermercato del tempo" ognuno si ritaglia il suo profilo temporale, e penso che sia questo il punto importante in gioco nella "presentificazione della storia", molto più dell'accelerazione che spesso gli studiosi sottolineano (penso a Koselleck 1990 e Hartog 2003).

Il passato non conta come tale, ma è ciò che ci dà spessore e ciò che costituisce il nostro presente. "La memoria non è ciò che dovrebbe essere ricordato del passato per prepararsi al futuro desiderato; essa è *ciò che rende 'il presente' presente a se stesso*" (Nora 2002, p. 27; l'enfasi del corsivo è nostra).

Questa dinamica è molto chiara nel nostro episodio televisivo: il passato (ciò da cui la storia inizia) – un passato pieno di frammenti, pezzi disgiunti che ossessionano la vita personale dei personaggi – è ciò che ti permette di intensificare il presente, ciò che spinge avanti le vite, sia sul piano privato e a livello pubblico, e ciò che mette il presente di fronte a stesso (al punto che l'unica persona che non ha memoria, nel film, è l'assassino,

con un effetto molto forte di moralizzazione della memoria: la memoria è buona e rende buoni; se non ce l'hai, sei cattivo).

Il passato attrae più della storia; la presenza del passato, l'evocazione e le emozioni prevalgono sulla distanza e sulla mediazione, e la valorizzazione del locale va di pari passo con la ricerca di "una storia di sé". (Hartog 2003, p. 137 tr. mia)

La memoria non è funzionale a ricostruire un orizzonte totalizzante e lineare del tempo, né a riempire il campo di tensione tra esperienza (il presente) e orizzonte di attesa (il futuro) (uso i termini di Koselleck), ma piuttosto serve a intensificare il presente garantendo la sua dicibilità e, in questo modo, la possibilità di dividerlo all'interno di una "comunità di sentimenti".

È in questa tensione tra individuale e collettivo, piuttosto che nella tensione tra passato e presente (neutralizzati) o nella tensione tra continuità e ripetizione o vicinanza e distanza, che – secondo me – il ruolo della memoria è fondamentale.

E testi come questo episodio analizzato sono funzionali a gestire tale tensione: offrono una rappresentazione che possa funzionare per quante più persone possibile. Come nella citazione di Lotman che ho riportato sopra, l'eterogeneità temporale può essere una risorsa o può generare disequilibrio; per questo abbiamo bisogno di una grammatica o di forme di modellizzazione; tra queste ultime, quelle che Lotman definisce "auto-descrizioni", descrizioni di noi stessi che servono a compattare una comunità, a dare ordine alla nostra esperienza e a darle una cornice condivisa.

E questo è "Indelebile": una possibile immagine di noi stessi, utile per gestire socialmente un problema del tempo, attraverso una grammatica della memoria. Una immagine di noi occidentali, di fronte a un evento che ha costituito una cesura della nostra Storia, e che come tale richiede procedure di continuizzazione – per restare uniti, vorrei dire intatti, anche dopo e al di là di quella cesura, che è temporale (sull'asse della storia) e traumatica (sull'asse dell'esperienza).

6. L'OPPOSIZIONE AL REGIME DI PINOCHET: DUE FILM PER DUE TIPI DI MEMORIA*

Oggetto di questo capitolo saranno due film, o meglio, una serie televisiva e un documentario cinematografico, che raccontano il periodo della dittatura cilena e in particolare l'attività di un soggetto che ha cercato di denunciare i crimini e di sostenerne le vittime: la Vicaría de la Solidaridad. I due testi a cui faccio riferimento sono *Los archivos del cardenal* (L'archivio del cardinale), serie televisiva diretta da Nicolás Acuña e Juan Ignacio Sabatini e trasmessa nel 2011 sulla rete nazionale Televisión Nacional de Chile, e *Habeas corpus*, realizzato nel 2015 e diretto da Claudia Barril e Sebastiano Moreno¹.

Naturalmente si tratta di testi abbastanza diversi, soprattutto dal punto di vista del genere mediatico: il primo è una serie televisiva (pensata per un ampio pubblico e di grande successo popolare), l'altro è un documentario ricercato, realizzato per il cinema. Ma il confronto tra i due emerge quasi spontaneo per l'oggetto che entrambi, in modo molto mirato e diretto, affrontano: come ho detto, la Vicaría de la Solidaridad, organo della Chiesa cattolica, fondato il 1° gennaio 1976, sotto la guida del cardinale Raúl Silva Henríquez, che ha fornito sostegno legale (tramite avvocati) e sociale (tramite assistenti sociali) alle vittime dei crimini della dittatura. Essendo un organo molto importante nella città di Santiago, e strettamente legato alla gerarchia della Chiesa, esso godeva

* Una prima versione, in inglese, di questo testo è stata pubblicata come *Opposition to the Pinochet Regime: Two Movies for Two Kinds of Memory*, in C. Demaria (a cura di), *Post-conflict Cultures: A Reader*, Critical, Cultural and Communications Press, London, 2020, pp. 465-478.

1 Della serie, prenderò in considerazione solo la prima stagione, quella del 2011. Nel 2014, c'è stata una seconda stagione, ma non ha avuto lo straordinario successo della prima. Non entrerà qui nei motivi dell'insuccesso; mi interessa semplicemente riflettere sul "fenomeno" che la prima stagione di questa serie ha prodotto.

di una legittimità speciale che, quindi, rendeva difficile al regime di Pinochet (che difendeva ancora i valori della Chiesa) un attacco frontale.

Possiamo quindi dire che, in un certo senso, i due film (d'ora in poi li chiamerò spesso genericamente "film", senza differenza di genere, canale ecc.) raccontano *la stessa memoria*: quella di un'istituzione che ha svolto un'importantissima opera di denuncia, resistenza e sostegno alle vittime della dittatura. Così facendo, entrambi fanno riferimento alla categoria di *archivio* – la serie tv menzionandola fin dal titolo, il documentario nel suo sviluppo, sia visivo che verbale (tornerò su questo punto più avanti). In effetti, una delle azioni più importanti della Vicaría fu proprio l'opera di registrazione, certificazione e archiviazione dei casi di violazione dei diritti fondamentali da parte della dittatura. Entrambi i film, inoltre, si concentrano su alcuni casi particolarmente gravi: i due casi specifici su cui si concentra il documentario sono quelli che costituiscono l'oggetto del primo e dell'ultimo episodio della serie (il ritrovamento dei resti di alcune persone scomparse a Lonquén, una cittadina vicino all'Isola de Maipo, dove nel 1973 quindici uomini furono arrestati e poi scomparvero; la scoperta dei resti dimostrò per la prima volta che quegli arresti si erano conclusi con esecuzioni extragiudiziali; e il caso dei Degollados – gli sgozzati, dalla gola tagliata – che consisteva nell'omicidio nel 1985 di tre membri dell'opposizione, uno dei quali, José Manuel Parada, sociologo, era archivista della Vicaría, al centro della serie tv).

Non c'è dubbio, quindi, che ci sia una sostanziale convergenza nell'argomento dei due film. La nostra riflessione, tuttavia, si chiede se i due testi rievocano davvero lo stesso ricordo.

Anzi, forse sembrerebbe più esatto dire: se si riferiscano agli stessi eventi, ma con ricordi diversi, non perché propongano versioni contrastanti del passato – al contrario, le due letture sono abbastanza convergenti – ma perché siamo di fronte a *modi di ricordare* molto diversi:

- una memoria coerente nel caso della serie *versus* una memoria poliedrica e plurivoca nel caso del documentario;

- una memoria narrativa e "autoconsistente" nella serie *versus* una memoria impressionistica e spezzata nel caso del documentario;

- una memoria modellante nella serie *versus* una memoria in divenire nel caso del documentario.

I due film – così diversi da questo punto di vista – sembrano appartenere a due epoche culturali differenti, ma sappiamo che non è così perché, come dicevo, li separano solo quattro anni, essendo la serie del 2011 (e mantenendo le stesse caratteristiche nel 2014) e il documentario del 2015.

Nelle pagine che seguono cercherò di riflettere e di chiarire, con l'aiuto della semiotica, le differenze a cui ho brevemente accennato sopra.

1. *Finzione/realità*

Ciò che i due film mettono in gioco in modo molto interessante (e diverso) è innanzitutto il rapporto finzione/realità. Potremmo dire, semplificando, che abbiamo una mimesi completa nel primo caso e un rapporto del tutto soggettivo nel secondo, ma non c'è solo questo in gioco. Prima di fare alcune osservazioni ulteriori, darò alcune brevi note descrittive sui due testi.

Los archivos del cardenal si sviluppa sulla falsariga di una serie poliziesca. I registi dicono esplicitamente nelle interviste di aver trovato in *Law and Order* un modello. Ogni episodio, infatti (sono dodici, nella prima stagione), ruota attorno a un caso che viene scoperto o denunciato alla Vicaría. La Vicaría, oltre a prestare solidarietà alle vittime coinvolte, indaga e porta alla luce le violazioni dei diritti da parte del regime. Parte costitutiva del suo intervento è un'azione legale, condotta da avvocati, per riconoscere l'esistenza di un reato, mentre il regime vuole normalizzare e neutralizzare i rapimenti e gli omicidi come casi di persone "naturalmente" scomparse o morti accidentali, come tali non perseguibili.

Mentre questo lavoro legale e sociale va avanti, la serie mette in scena diverse storie d'amore: l'avvocato "senior", che è il personaggio principale, è il marito di una giornalista antiregime che a un certo punto viene rapita e torturata. La loro storia è una storia di resistenza e lotta contro il regime, insieme, ma è anche una storia d'amore e di famiglia. Nella Vicaría, infatti, lavora anche la loro figlia, assistente sociale – una bella ragazza che all'inizio della storia è fidanzata con un uomo che sceglie la strada della lotta armata, e che poi, gradualmente, si avvicina e si innamora di un giovane avvocato dell'alta società di Santiago, cresciuto in una potente famiglia vicina al regime e che via via

comprende i crimini della dittatura e inizia a lavorare alla Vicaría, accanto all'avvocato "senior". Troviamo quindi un vero e proprio triangolo amoroso (la ragazza con i due modelli alternativi di uomo: il guerrigliero e il "bravo ragazzo" socialmente più accettabile) che sfocia poi in una storia d'amore felice (dove il guerrigliero è quello che perde).

Questo connubio tra dramma sentimentale e detective è la qualità principale di tutta la serie, e sicuramente uno dei motivi del suo successo commerciale: siamo di fronte a un prodotto popolare, seppur volto alla denuncia politica (che non risparmia scene di violenza, tortura e crudeltà). Il connubio tra la sua qualità commerciale e il racconto dei crimini della dittatura (forse mai raccontati così chiaramente a un pubblico ampio e generalista) ha infatti prodotto effetti collaterali a livello sociale e politico. Per fare un esempio, il presidente del partito Renovación Nacional, Carlos Larraín, ha tenuto una riunione estesa del comitato politico a La Moneda per esprimere la rabbia del suo partito nei confronti di TVN per aver trasmesso *Los archivos del cardenal*.

Ciò che è interessante, però, e ci ritornerò, è che in tutta la serie non esista una sola immagine d'archivio (malgrado il titolo *Los archivos del cardenal*): nessuna traccia, nessun documento, nulla della realtà "reale", nemmeno sullo sfondo degli schermi televisivi che a volte appaiono. Tutto è ricostruito, in qualche modo, à l'identique certo, come se fosse reale, rispettando – con il massimo grado di fedeltà – le caratteristiche reali dei fatti, ma rimanendo nell'ambito della finzione.

Del tutto diverso è il caso di *Habeas corpus*. Il documentario è tessuto da una sequenza di testimoni (non finzionali, testimoni "veri"). Ascoltiamo uno per uno i diversi protagonisti dei lavori della Vicaría de la Solidaridad: avvocati, medici, assistenti sociali, tutti inquadrati allo stesso modo, seduti, più o meno a mezzo busto, su uno sfondo omogeneo. Ognuno parla per qualche minuto (e poi magari torna successivamente), rilasciando la propria testimonianza, raccontando quello che è stato il proprio lavoro in Vicaría. Non sentiamo domande, solo risposte, o meglio flussi di pensieri, tra memoria e confessione, che danno più l'impressione di un dialogo io-io che di un dialogo io-egli², con qualcuno che

2 Mi riferisco alla distinzione di Lotman (1977) tra "sistemi di comunicazione Io-Io" e "sistemi di comunicazione Io-egli". I primi

pone domande. Momenti che sembrano frammenti di autoco-scienza, più che “deposizioni”.

Tra le interviste, a interrompere la sequenza, ci sono due tipi di materiali visivi: materiale documentario (diversi fascicoli d'archivio e fotografie documentarie dell'epoca, alcune famose come quelle dell'Estadio Nacional, altre meno) e ricostruzioni di fantasia, brevi animazioni con personaggi giocattolo, come illustrato nell'immagine seguente.



Potremmo quindi dire, semplicemente, che la serie è pura finzione, mentre il documentario è fatto di documenti e testimonianze, ma non è solo questo. La cosa che mi sembra più interessante è il circuito e la direzionalità del rapporto realtà/finzione.

Nel primo caso, il livello testuale – l'enunciato filmico – è totalmente distinto dal piano della realtà. Come ho detto, non vi sono incluse immagini documentarie; tutti i personaggi hanno nomi fittizi; nessun media (tv, radio) è incluso per “riportare” la realtà (come nel caso di altre fiction televisive sicuramente legate a questa, come *Los 80*, un'altra serie televisiva cilena di grande successo, trasmessa nel 2008). Ogni episodio

sono quelli funzionali alla stabilizzazione di un'identità; i secondi sono quelli che creano crescita di informazione, e quindi evoluzione culturale.

della serie, qui, rimanda a qualcosa di reale e totalmente riconoscibile per chiunque abbia vissuto quegli anni e i personaggi principali lavorano per un'istituzione realmente esistita, ma tutto è trasposto su un piano immaginario. Il film, tuttavia, ha una grandissima *forza mimetica*, nell'ambientazione, nel contesto storico, nella ricostruzione dei fatti e dei suoi protagonisti, nel realismo della tortura – e la esercita in modo così nuovo (è la prima volta che si vedono questi avvenimenti con tale completezza) da assumere lo *statuto di documento*; è con questa “forza documentale” che ritorna alla realtà. Non abbiamo, quindi, una finzione che si mescola con la realtà (come molto spesso accade nei film e nei documentari contemporanei), ma una finzione pura, eppure così mimetica e così inedita (e, in questo senso, così “fondativa”) da diventare *un riferimento*, e in questo senso *un documento*. Il livello di “performance referenziale” di *Los archivos* è molto forte.

Inoltre, i percorsi attraverso i quali la serie “si fonde” con la realtà sono (forse non a caso) numerosi e non possono essere trascurati. *Los archivos del cardinal* è il nucleo di una serie di produzioni semiotiche che insieme creano l'effetto di realtà del testo. Siamo di fronte al chiaro caso di “galassia testuale”, in cui separare il testo vero e proprio dal contesto di circolazione e di reazioni a esso significherebbe amputare il significato che il testo aveva nella società cilena.

Al film è legato soprattutto un sito che raccoglie i casi reali su cui ha lavorato la Vicaría. Poco dopo la trasmissione della serie, due giornalisti dell'Universidad de Chile hanno pubblicato un libro (*Los archivos del cardenal – Casos reales*) che spiega chiaramente i casi reali a cui si riferiscono gli episodi della serie. In questo modo casi reali e casi di fantasia cominciano ad andare di pari passo, attraverso il sito e attraverso il libro (e dopo il completamento della serie è stato venduto anche il cofanetto libro+dvd).

È molto interessante notare il modo in cui il libro presenta la serie. L'obiettivo del libro è “ricostruire i casi reali che hanno ispirato ogni capitolo della serie tv, separando la finzione dai fatti utilizzando gli strumenti del giornalismo investigativo [...]”. Così il pubblico che ha seguito la serie conoscerà le storie degli uomini e delle donne che hanno ispirato i personaggi” (a pp. 12-13 del booklet). Questi casi (parafrasando le stesse pagine del libro citato) erano conosciuti da pochi; la serie ha condiviso la

drammatizzazione di questi eventi con un pubblico più ampio. Il libro è rivolto a coloro che all'epoca non erano nati o hanno pochi ricordi (p. 13).

Il libro, di fatto, deriva dal film. È stato il film a mettere in moto il meccanismo della coscienza condivisa.

I due giornalisti vogliono separare realtà e finzione, ma per descrivere casi reali fanno riferimento, all'inizio di ogni capitolo, a un episodio del film. È come se i casi stessi non avessero né leggibilità né interesse per i lettori. Prima di ricordarli è sempre necessario specificare in quale episodio della fiction quel caso specifico è stato presentato.

Possiamo quindi dire che *non è la finzione a riferirsi alla realtà, ma la documentazione a riferirsi alla finzione.*

Del resto non è affatto trascurabile l'evento costituito dall'ultimo episodio. Non per niente parlo in termini di "evento"; la trasmissione dell'ultima puntata ha rappresentato infatti un vero e proprio evento condiviso, proiettato in diretta nel luogo più simbolico e istituzionale della memoria pubblica cilena: il Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, dove è stata letta una lettera di Estela Ortiz, vedova di José Miguel Parada, una delle tre vere vittime dei macabri Casos Degollados (che è la sostanza dell'ultimo episodio), e poi, con i titoli di coda della serie ancora in corso, Manuel García (cantante della colonna sonora della serie) con il musicista Camilo Salinas e suo padre Oracio Salinas (direttore degli Inti-Ilumani) hanno cantato *Déjame pasar la vida*, la canzone che ha chiuso la serie. Troviamo, quindi, in questo evento pubblico un vero e proprio rito collettivo di partecipazione e *re-enactment*, in cui lo spazio (il "teatro" della memoria per eccellenza), il testo (la messa in scena della memoria per eccellenza), i partecipanti (in alcuni casi direttamente e personalmente legati a quegli eventi) concorrono a creare un effetto di senso tutt'altro che finzionale. Si tratta di un'azione chiaramente politica, in cui la rappresentazione diventa discorso in atto, e il passato del film diventa presente nel rito collettivo. Ancora una volta, ciò che accade passa dalla finzione alla realtà, ed è la realtà che sembra "appoggiarsi", trovare ispirazione nella finzione (l'ultimo episodio della serie), in un circolo in cui è impossibile (e inutile, a parere di chi scrive) chiedersi quale livello ispira l'altro: il film è ispirato alla realtà, ma poi la realtà si svolge con il film.

Nel nostro secondo testo, *Habeas corpus*, invece, “la realtà” sembra essere presente a livello testuale; non c’è separazione tra il livello degli eventi storici e il livello del discorso sugli eventi. Al contrario: gli eventi assumono la loro forza in tutto il discorso filmico grazie alla densità delle testimonianze – che mettono in scena esperienze autobiografiche, fatti, azioni, persone reali – e alla materialità dei documenti, rappresentati con insistenza, quasi come un *leitmotiv* visivo del film.

La realtà dell’esperienza e l’evidenza del documento, però, non bastano a saturare il discorso filmico sulla memoria; al contrario, sembrano sospenderlo, se non confonderlo, portando l’enunciazione al silenzio (con lunghe e vuote pause sonore) o alla finzione. È soprattutto l’elemento finzionale ad attirare l’attenzione dello spettatore nel film, rappresentando un elemento di forte eterogeneità rispetto al “cinema verità” realizzato. La scena di fantasia con i pupazzi, con cui si apre il film, e che spesso ritorna (spesso subito dopo un’immagine documentaristica), costituisce chiaramente una sospensione del realismo, l’impossibilità del realismo nel discorso memoriale, la soglia indicibile nel linguaggio della realtà (e non è un caso che questo tipo di immagini siano spesso collocate nei momenti più drammatici del racconto). C’è un *passaggio costante dal documento alla fantasia*.





Se il primo film, quindi, certamente più semplicistico, più manicheo e più sentimentale assume una forza rappresentativa capace di competere con la realtà, il secondo quasi si ritrae dalla realtà: di fronte alla sua violenza, perde la sua forza discorsiva ed espressiva. Se in un caso lo spettatore passa dalla finzione alla realtà, nel secondo il movimento inscritto nel testo sembra inverso: dalla realtà alla finzione o, almeno, alla sospensione del realismo.

2. *Due modelli di memoria*

Ciò che *Los archivos del cardenal* offre è chiaramente un modello: un modello di memoria, un frame, una narrazione di riferimento:

Perché un trauma emerga a livello culturale, è necessario che un gruppo sociale elabori una nuova maestra narrativa, la cui solidità delini il quadro di riferimento per la valorizzazione del trauma stesso, nel presente e nel futuro. (Cati 2013, p. 124)

La serie realizza questo obiettivo seguendo regole molto stringenti sul piano della grammatica narrativa, sia a livello di regole di genere sia di progressione nella tensione. Il genere poliziesco-criminale offre lo schema della *detection*, che non solo costruisce suspense ma è un genere con una vocazione costitutiva alla categoria della verità: le indagini sono rivolte alla ricostruzione della verità – un tipo di verità che è la “verità dei fatti”, una verità evenemenziale, piuttosto che esperienziale e interiore.

Ogni episodio ha uno schema preciso: corrisponde a un’unità narrativa in cui emerge all’inizio un caso che catalizza le energie dei personaggi che lavorano alla Vicaría, produce miseria e violenza (in ogni episodio c’è infatti un momento di brutalità – solitamente verso la metà – in cui il coinvolgimento emotivo dello spettatore raggiunge il suo apice), si intreccia con preoccupazioni personali o familiari e conflitti interiori, e alla fine si risolve – non perché venga cancellato ma perché denunciato o preso in carico. Ogni episodio costruisce così una microstoria autonoma, ripetendo sempre lo stesso schema. Nel complesso, la serie segue anche un percorso cronologico: inizia con un caso del 1973-1975 e termina con un caso del 1985, e tra un episodio e l’altro si sviluppa un chiaro asse evolutivo (per esempio, il passaggio della giovane assistente sociale da un fidanzato all’altro – dal guerrigliero al ricco avvocato).

A livello attanziale e attoriale, la dinamica è molto stabile e definita: la serie seleziona quattro protagonisti principali della Vicaría, i tre membri della famiglia Pedregal (il padre avvocato, la moglie giornalista e la figlia assistente sociale) più l’ultimo fidanzato della figlia: Ramón Sarmiento. L’istanza di destinazione è incarnata dalla Chiesa (chiamata in causa sia come istituzione astratta sia con degli attori particolari, come un sacerdote e un cardinale) e, a un livello più astratto, dalla coscienza etica. L’asse polemico moltiplica le figure attoriali opposte: l’antisoggetto è astratto e invisibile (il regime), ma localmente, in ogni episodio, la serie definisce gli oppositori che aiutano il regime a svolgere il suo lavoro: i torturatori, i delatori, soldati di vario grado, la silenziosa connivenza della società civile (che si caratterizza più per un non fare che per un fare attivo, ma che con la sua inerzia protegge l’azione della dittatura). La sanzione è sempre espressa con chiarezza, certo positiva ma sempre emotivamente drammatica: il lavoro degli operatori della Vicaría è una buona cosa,

certo, ma non è scontato e non finisce in pace; il loro lavoro affronta sempre molto dolore e talvolta non riesce a salvare le vittime. Particolarmente significativo da questo punto di vista è il finale della prima stagione della serie, basata sul caso Degollados, dove la vedova di una delle tre vittime urla il suo dissenso e la sua disperazione.

In questo modo la serie dipinge uno schema narrativo molto stabile e polarizzato: ci sono persone buone e persone cattive, ruoli definiti e anche spazi definiti: lo spazio chiuso della famiglia (che coincide con quello della Vicaría, con una significativa sovrapposizione di luogo della solidarietà privata e della solidarietà sociale), lo spazio pericoloso delle strade, gli spazi nascosti ma comuni (e quindi mascherati) della tortura.

Nella serie, insomma, potremmo dire che la memoria procede attraverso *exempla*: l'archivio cardinalizio, l'archivio della Vicaría mostrano non solo una lunga serie di crimini, ma anche una lunga serie di contromisure, opera di coloro che hanno rischiato la vita per opporsi al regime. L'archivio (della serie) non è fatto di documenti ma è fatto di esempi. E gli *exempla*, come sappiamo, possono collocarsi in un tempo a-cronico, sono validi per sempre, hanno tratti pragmatici (sforzi rilevanti) e tratti etici e passionali, concepibili anche in altri contesti.

Ecco perché la storia della serie è in grado di offrire un modello: una sceneggiatura per la dittatura e la resistenza.

Habeas corpus mette in scena una memoria completamente diversa. Innanzitutto abbiamo una pluralità di enunciati, con molte voci coinvolte nella costruzione del quadro. Questi diversi elementi non costruiscono e non convergono su una linea temporale chiara; procedendo a balzi e per argomenti specifici, la linearità del racconto viene ulteriormente spezzata dall'inserimento del documentario immagini e immagini di fantasia di cui ho già parlato.

In questo caso l'archivio è rappresentato sia visivamente (i fascicoli incorniciati sono quelli che servivano a costituire l'archivio) che verbalmente (alcuni testimoni dicono esplicitamente che una delle principali azioni della Vicaría riguardò, fin dall'inizio, la costruzione della documentazione dei crimini della dittatura, prendendo atto di tutte le denunce prodotte dai parenti delle vittime o dalle vittime stesse).

PROCESO EN TIEMPO DE GUERRA :
 . FECHA CONSEJO DE GUERRA :
 . RESOLUCION CONSEJO DE GUERRA : F
 DELITO PELICULAS DEL PEZ
 PENA
 . FIRMA JUEZ MILITAR : FECHA



L'archivio dell'*Habeas corpus* è quindi lavoro, e un lavoro cognitivo, non un deposito. La locandina del film riassume questi elementi: una scrivania, una macchina da scrivere (immagine simbolica che ritorna molto spesso nel film), un telefono, alcune foto identificative.

La verità che questo lavoro d'archivio costruisce non è la verità dell'inchiesta criminale (fatta di indagini, fatti concreti, perquisizioni, interventi), ma la verità dell'esperienza vissuta: una *verità testimoniale* che è memoria personale.



E proprio nel lavoro d'archivio, il documentario mette in scena il massimo della finzionalizzazione: testimoni reali, sul set del film, ribattono a macchina le carte dell'archivio della Vicaría, come se l'oggi fosse allora, fosse il passato, come se il set cinematografico fosse lo spazio della Vicaría. In comune, tra ora e allora, solo i soggetti agenti: i testimoni sono i *veri* operatori della Vicaría.

Di fronte a questa memoria personale, le coordinate spazio-temporali sfumano: i racconti sembrano dati in uno spazio astratto e simbolico, come è nel manifesto: il tempo dell'enunciazione (dei testimoni) è intermittente e spezzato, l'enunciazione (che i testimoni producono) si sposta in un lontano passato.

Non abbiamo qui, però, l'atemporalità della "memoria modellizzante" di *Los archivos*; qui troviamo piuttosto una temporalità sospesa. Non abbiamo la riduzione degli eventi a uno schema, tale per cui lo schema possa essere astratto dallo spazio-tempo in cui è dato e spostato in altri contesti. Troviamo, al contrario, la sospensione di ogni schema, un "effetto nebbia" dove non esiste una narrazione lineare e progressiva; non ci sono attori precisi, né spazi definiti, né sanzioni precise.



Se *Los archivos* ci offre un campionario di sforzi realizzati, *Habeas corpus* ci offre un lavoro intenso, senza fine e senza inizio, un'attività che – con quella macchina da scrivere – può continuare nei secoli dei secoli. Se *Los archivos* rivela gli episodi della memoria, l'altro ne mostra piuttosto i procedimenti. La serie racconta la memoria, il documentario il farsi della memoria.

Quasi paradossalmente, quindi, sono *Los archivos* – la produzione pop della televisione di massa – a incidere profondamente nella cultura cilena, fino al livello politico, piuttosto che *Habeas corpus*. Se l'archivio, secondo Foucault (1969), ha natura normativa, funzionale a determinare gli standard con cui la comunità ritaglia la propria conoscenza sul passato, la serie può benissimo determinare questo canone, facendosi una sceneggiatura di riferimento per la memoria pubblica cilena.

Rielaborando (liberamente) le suggestioni di Aleida Assmann (2010), che oppone la categoria di canone a quella di archivio, potremmo dire che la fiction propone un vero e proprio canone, selezionando gli elementi, articolandoli in una narrazione forte e proponendoli come modello per le successive letture del passato.

Al contrario, il documentario procede per accumulazione, organizza le sue sequenze per temi piuttosto che per schemi narrativi, non propone un modello ordinato: fornisce una somma (un archivio) di testimonianze e documenti.

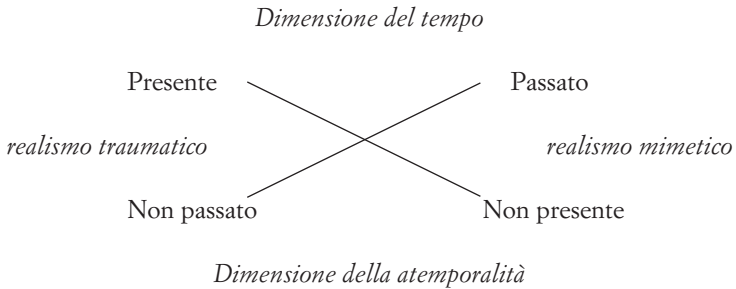
Il canone di *Los archivos* si riferisce al reale e ritorna al reale, come abbiamo visto; sa e vuole rappresentarlo. Crede nell'efficacia referenziale della finzione. L'archivio di *Habeas corpus*, invece, non sa e non pretende di rappresentare realisticamente il reale. Ogni testimone procede solipsisticamente attraverso i suoi ricordi, metaforicamente alla sua scrivania.

L'esperienza e la documentazione portano all'immaginazione (come mostrano bene quelle che io chiamo figurine-giocattolo). Nel primo caso troviamo un realismo che definirei "realismo drammatico", mentre nel secondo caso troviamo quello che Rothberg (2002) chiama "realismo traumatico": una visione non rappresentativa e non referenziale, che diffida dalla possibilità della "rappresentazione della realtà".

A differenza di Assmann, però, non direi che il canone di *Los archivos* presenta "il passato come presente", mentre l'archivio di *Habeas corpus* presenta "il passato come passato". Come dicevo prima, nel primo caso troviamo un passato fuori dal tempo, una galleria di *exempla* che ci riporta a un'idea di *historia magistra vitae*³. Nella seconda troviamo un passato radicato nel tempo, un tempo lontano, il tempo soggettivo della memoria che si confronta con i limiti della dicibilità, e arriva così a scene fittizie dove la storia, la vita, i giorni non sono presenti: non fuori dal tempo, ma in assenza di tempo, non una galleria di *exempla* ma la ripetizione di alcune scene fisse, non *historia magistra vitae* ma la storia come esperienza mentale.

Se dovessimo rappresentare il sistema semantico che si costruisce attorno all'opposizione presente/passato secondo il quadrato semiotico, diremmo che il discorso di *Los archivos* ha a che fare realisticamente con qualcosa di non presente, che potrebbe riaccadere; il discorso di *Habeas corpus* ha a che fare con qualcosa di non passato, che potrebbe continuare, almeno nello spazio mentale e immaginario che è la dimora delle figure giocattolo o della scrivania fuori dal tempo.

3 Su ruolo e tipologie di esemplarità, ho riflettuto in Lorusso (2025).



Entrambi i testi rendono quindi la costruzione della memoria un'atemporalità, ma in un caso con una funzione modellante, nell'altro con una funzione introspettiva. In un caso, siamo tangenti alla parabola; nell'altro al ricordo personale. Due facili rischi, quando la memoria è ancora instabile e lontana dall'essere Storia.

7. FUTURI PASSATI*

1. *Nuovi tipi di futuro*

Il titolo di questo capitolo non è evidentemente originale. Riprende e ripete quello di un noto libro di Reinhart Koselleck, *Futuro passato* (1979).

Da studioso di storia e di semantica, Koselleck aveva bene messo in chiaro come non ci sia tempo naturale, ma solo e sempre un tempo culturalizzato: “il tempo storico, sempre che il concetto abbia un senso specifico, è legato a gruppi politicamente e socialmente attivi, a uomini concreti che agiscono, subiscono e patiscono, alle loro istituzioni e organizzazioni” (Koselleck 1979, p. 4). Alle loro pratiche semiotiche, aggiungiamo noi.

In questa denaturalizzazione del tempo, una dimensione di particolare interesse è quella del futuro. Secondo Koselleck nella contemporaneità la differenza fra spazio dell’esperienza e orizzonte delle aspettative si è sempre più dilatata: il futuro si è fatto sempre meno ripetizione predefinita dell’esperienza passata (mentre per un nostro avo di un secolo fa era normale che il suo futuro sarebbe stato più o meno come quello di suo padre) e sempre più campo aperto di possibilità da organizzare, immaginare, forse inventare. Di fronte alle vertigini di questa apertura, il mondo contemporaneo ha cercato di trovare un antidoto: alla profezia ha sostituito la prognosi. Il futuro ha assunto un aspetto controllabile: un campo di possibilità finite (Koselleck 1979, p. 21).

Non c’è dubbio che questa divergenza fra esperienza e aspettative continui oggi a dilatarsi: ci attendono *nuovi tipi di futuro*, non solo banalmente perché il futuro è sempre nuovo, ma anche

* Questo testo riprende alcune parti del saggio introduttivo contenuto in *Futuro passato*, numero monografico di “E/C”, vol. 32, 2021, pp. 1-11. Altre parti sono invece del tutto originali.

perché la vita e la storia, il tempo, sono sempre più post-umanisti o transumanisti: l'uomo non è più il solo soggetto che fa la Storia, ma l'ottica che si impone è planetaria e prevede vari tipi di soggettività e agentività, compresa quella tecnologica.

Ma cosa succede quando il futuro appare improvvisamente inimmaginabile, imprevedibile, perché inimmaginabile è il presente che si sta vivendo? Come cambia la percezione del tempo quando la linearità con cui siamo sempre stati abituati a pensarlo sembra avere un momento di arresto, di cesura, di discontinuità? Cosa ne è stato della categoria di prognosi di fronte a un evento avverso e destabilizzante come il Covid-19?

Come dicevo nell'Introduzione a questo volume, con questo capitolo e con il successivo il mio sguardo si porta più vicino a noi, su fenomeni mediali che si collocano al di là della cesura pandemica. La pandemia ha infatti rappresentato (ma ci vorrà ancora del tempo per capirne bene la portata) anche una frattura epistemico-sociale: ha cambiato le pratiche sociali in molti modi (a iniziare da quelle lavorative, sovrapponendo spesso spazio del lavoro con spazio domestico), ha indebolito fortemente alcune agenzie istituzionali di sapere (quelle scientifiche anzitutto, ovviamente), ha cambiato alcune modalità di fruizione mediatica (il successo dei podcast, per esempio, è iniziato con la pandemia). Fra gli effetti epistemici che ha avuto, a mio parere merita attenzione anche l'impatto sulla percezione temporale: con la pandemia i tempi si sono complicati, mettendoci di fronte a evoluzioni rapidissime (l'esplosione dell'emergenza, la rapidità delle misure), a sospensioni (il tempo del lockdown era un tempo senza "appigli", di semplice attesa), ad attese future spasmodiche (quanto tempo servirà per i vaccini?), a tempi di una ripetitività disarmante (la prima "ondata" pandemica, la seconda "ondata" ecc., con l'uso ricorrente di questo sostantivo iterativo), e al contempo ad analogie temporali spiazzanti (il Covid-19 come l'influenza spagnola, il 2020 come il 1918).

Per questo, anche se nelle prossime pagine non ragiono né di vere e proprie trasmissioni e testate come nei capitoli precedenti, né di celebrazioni anniversary, ritengo utile fare qualche considerazione su come il tempo stravolto della pandemia abbia abitato i media. Introducendo, forse, anche qualche nuovo stimolo rispetto all'imperante presentismo degli anni 2000-2020.

2. Eventi e discontinuità

Sulla categoria di evento ha molto riflettuto, e in modo utile per la semiotica, la sociologa Robin Erica Wagner-Pacifici (2010; 2017), mostrando – in particolare con il caso dell’11 settembre – come l’evento non sia mai qualcosa che si autoimpone come tale, in corrispondenza di una datità fattuale eccezionale. Piuttosto, l’evento è l’esito, su un continuum processuale, di documenti, discorsi, interpretazioni, gesti, che ne definiscono la discontinuità e la riconoscibilità. Secondo Wagner-Pacifici, e secondo noi con lei, la domanda “Cosa rende un evento storico?” deve essere se non sostituita, completata (*supplemented*, in inglese) dalla domanda “Cosa rende un evento ‘un evento?’”. C’è una irrequietezza degli eventi che mette in gioco diverse dimensioni della temporalità (la sua linearità, la sua scansione, il suo ritmo, la sua apertura o chiusura) e nella cui definizione (nella teoria suggerita da Wagner-Pacifici) entrano aspetti performativi, dimostrativi e rappresentativi, che identificano nella continuità irrequieta del tempo le discontinuità di certi accadimenti. Crediamo che la pandemia di Covid-19 sia stato uno di questi momenti di irrequietezza.

È evidente che nessuna singolarità è tale in sé, ma si dà nella percezione della sua eterogeneità strutturata rispetto allo sfondo su cui si staglia. Tale sfondo ha a che fare col *regime di storicità* che modella la nostra percezione del tempo. La categoria di “regime” ha il vantaggio di orientare subito la nostra attenzione sia sulla deformazione coerente e omologante che riguarda varie dimensioni del vivere sia sulla funzione strutturante che tale omologazione ha: il regime di temporalità che definisce la nostra contemporaneità non riguarda solo una concezione del tempo, ma – a partire da quella concezione – organizza in modo coerente le nostre azioni, le nostre passioni, la nostra strutturazione dello spazio. Un *regime* riconduce a una forma di ordine qualsiasi dimensione del vivere; è una forma di organizzazione, che riguarda il quotidiano sia nelle sue forme spontanee (dove spontaneo non significa non culturalizzato, ma piuttosto non programmato e non coercitivo) che in quelle istituzionali.

In ambito semiotico Denis Bertrand e Jacques Fontanille (2006) si sono ampiamente occupati di questi temi e della definizione di regimi di temporalità che tengano in considerazione, insieme, determinazioni temporali, spaziali, passionali, pratiche

e assiologiche. Hanno così distinto anzitutto il regime della temporalità dell'*esistenza* e il regime della temporalità dell'*esperienza*. Se l'esistenza è la dimensione che, nella discontinuità, vede l'articolazione della programmazione narrativa, l'esperienza si dà, in forme non necessariamente discrete, nella immediatezza della relazione al mondo.

Forse è proprio questa disgiunzione tipica del nostro regime temporale contemporaneo a essere stata turbata dal Covid-19: la pandemia sembra aver messo in crisi, fra le varie cose, proprio la segmentabilità dell'esistenza in prima e dopo articolabili in funzioni di variabili note (criteri definiti di azioni, ritmi sociali consolidati, periodizzazioni ricorrenti dell'anno, della vita, delle stagioni, della giornata). Il tempo – nella sua dimensione giornaliera, individuale e privata, come in quella settimanale, stagionale, o annuale, comunque pubblica e sociale, come in quella religiosa (penso ad appuntamenti cardine del calendario cristiano come la Pasqua) – ha perso la sua scansione o, meglio, essendo impraticabili una serie di pratiche (volutamente enfatizziamo la ripetizione: una *pratica impraticabile* perde di senso), le scansioni temporali che esse presupponevano ne sono risultate neutralizzate (nel senso in cui, non potendo onorare pragmaticamente il weekend, perdeva di senso la scansione della settimana o, non potendo programmare il da farsi per il prossimo mese, perdeva di senso la scansione in mesi), per lasciare spazio a una continuità un po' "vischiosa", come dice Fontanille (2021, p. 19), vorrei dire *agglutinante*: impossibile dire quando quello stato pandemico di blocco durativo sarebbe cambiato, quando una svolta sarebbe stata possibile, quando una nostra azione abituale sarebbe tornata a essere praticabile. Ciascuno di noi ha cercato, nel periodo pandemico, nuovi modi di segmentare il continuum omogeneo della propria giornata, con iniziative ora individuali (la fissazione di precise articolazioni nel menù settimanale: lunedì zuppa, martedì pesce) ora e più spesso intersoggettive (l'aperitivo via zoom, il fitness sincronizzato coi corsi online), ma l'invenzione di queste nuove modalità non sono state che la conferma di una omogeneità difficile da gestire.

L'impressione è che l'esperienza della pandemia abbia portato molto bene in evidenza come i regimi temporali non siano solo o non siano tanto l'esito di ataviche concettualizzazioni filo-

sofiche, quanto l'effetto della nostra presa sul mondo: il tempo cambia in funzione di come possiamo abitarlo, di *cosa possiamo farci*. Certo, le culture contano, ed è evidente che il regime della temporalità europea è molto diverso dal regime della temporalità cinese o africano; ma vorremmo evidenziare come non ci sia concettualizzazione culturale che resti efficace, al di fuori della gestione sociale e pragmatica che in quella cultura si dà.

Così, abbiamo visto in crisi, nei mesi più gravi della pandemia – una volta bloccata una serie di possibilità di azione – “capitali” della nostra “cultura temporale”: la consequenzialità di prima e dopo, la progressività lineare del tempo, la distinzione tra ordinarietà e festività.

3. *Passati utili e futuri plausibili*

Questa sovversione radicale del nostro abituale regime temporale, improvvisamente e inaspettatamente inadeguato a farci gestire il presente, ha come avuto due rimbalzi, uno all'indietro e uno in avanti. *All'indietro*: riportandoci a un passato, anzi a *dei passati*, fin qui sostanzialmente non percepiti, pura virtualità della nostra Enciclopedia. Una riattivazione impreveduta di memorie, nel momento in cui a travolgerci era il presente (su questo cfr. Ertl 2020 e Demaria in Lorusso, Giannitrapani 2021). *In avanti*: spingendoci a una interrogazione sul futuro quasi ossessiva, proprio nel momento in cui il futuro sembrava prematuro, bloccati nel presente pandemico. Due rimbalzi dunque quasi paradossali, perché di fatto ci siamo sentiti ed eravamo *bloccati* in un presente del tutto inedito. Due rimbalzi che forse hanno messo in crisi anche uno dei tratti più caratterizzanti del regime di storicità contemporaneo: il presentismo.

Se il presentismo è anzitutto definito dall'onnipresenza del presente, da una tendenza all'assolutizzazione dell'ora, in cui collassano tanto la Storia (che è per lo più memoria ed è comunque qualcosa di acronico, eterno, assoluto, che annulla le proprie specificità e si dà identico anche nell'oggi, come nell'attualizzazione che l'ossessione contemporanea degli anniversari esprime) quanto il futuro (che addomesticiamo e relativizziamo rispetto al presente, con previsioni, sondaggi, prognosi), quello che abbiamo visto nei mesi del Covid-19 è stato a nostro avviso (sottolineiamo: “a nostro avviso”); Hartog non sarebbe

probabilmente d'accordo¹) qualcosa di diverso: non più una contemporaneizzazione confusiva in cui il passato collassa nel presente, ma un bisogno di articolazione e distinzione, che *separasse il presente* (infausto) dal passato prossimo e dal futuro imminente. I ritorni alla memoria e gli sguardi al futuro di quei mesi cercavano principi distintivi, di discontinuità. Abbiamo avuto bisogno di pensare il presente come una parentesi, o come una sospensione, o come una transizione: modi diversi (di cui è importante individuare le specificità) di *pensare l'eterogeneità* del periodo pandemico. E questo ci sembra un fatto importante, in termini di costruzione e percezione dei regimi temporali: chissà che questa esperienza non abbia sollecitato il ritorno a una pratica più consapevole di *periodizzazioni*. Interessante, per esempio, il ritorno alla *cronologia* che mette in evidenza Demaria nel suo contributo nel numero della rivista "E/C" dedicato alla temporalità (Lorusso, Giannitrapani 2021), una forma di gestione del tempo che certo non assume ancora criteri temporali distintivi forti, ma che esprime un bisogno di ordine e successione che il presentismo aveva travolto.

A proposito di cronologia, vorrei portare l'attenzione su un film-documentario di Walter Veltroni andato in onda sabato 5 dicembre 2020 ore 21:45 su RaiTre, *Edizione straordinaria* (tuttora disponibile su Raiplay²). Il film ripropone gli ultimi (circa) cinquant'anni di Storia attraverso l'irruzione di una serie di

-
- 1 Facciamo qui riferimento a un testo di Hartog uscito sulla rivista online "AOC", il 1° aprile 2020, dal titolo *Trouble dans le présentisme: le temps du Covid-19*, in cui evidenzia come, nello stravolgimento temporale della pandemia, due elementi tipici del presentismo persistono e in qualche modo la riportano in quell'alveo: l'immediatezza garantita dall'iper-tecnologismo e l'accelerazione che l'emergenza impone, per esempio a livello di ricerca medica (quando scriveva, i vaccini non c'erano ancora e sembrava un'utopia accelerare al punto da averli in tempi brevi). Hartog torna sulla temporalità della pandemia, in modo più esteso, anche nel suo ultimo studio, *Chronos* (2022), dove mette in evidenza l'irruzione, col Covid-19, di tante diverse temporalità e tanti diversi sforzi di "controllo" del tempo: il tempo ignoto del virus, di cui la medicina cerca di definire le fasi (il picco, la latenza), il tempo sospeso del confinamento, il tempo accelerato della ricerca scientifica per i vaccini ecc.
- 2 <https://www.raipplay.it/programmi/edizionestraordinaria> (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

eventi-cesura nel racconto giornalistico. La Storia è raccontata attraverso un montaggio di edizioni straordinarie dei tg delle reti Rai. La ricostruzione è lineare; gli eventi sono punti di salienza che hanno cambiato la nostra vita; il periodo coperto va dal 1954 all'oggi della pandemia. È interessante che sia la pandemia (le famose immagini dei camion militari di Bergamo con le bare) ad aprire e chiudere il documentario: in qualche modo la pandemia costituisce inizio e fine della riflessione, come a dire: si parte dalla pandemia per riflettere sul proprio passato, si finisce con la pandemia riconoscendole così (se mai ce ne fosse bisogno) lo statuto di evento che ha fatto la Storia. La percezione della Storia, degli eventi che l'hanno fatta, e la capacità di individuare quegli eventi fra i tanti accadimenti dei decenni, dipende dal bisogno di ricognizione che lo shock pandemico ha determinato.

Il fatto che tutto sia raccontato solo attraverso i pochi minuti di annuncio dell'evento nelle edizioni straordinarie dei telegiornali ci rende tutti spettatori, ma spettatori di qualcosa che per molti di noi (o per buona parte di quel che osserviamo) è stata una diretta: *spettatori partecipi*, dunque – che è, me ne rendo conto, quasi un ossimoro. Nelle battute finali, affidate a Enzo Biagi (parole che rappresentano un momento di eterogeneità ed eccezionalità, sia perché non sono parte di una edizione straordinaria di tg sia perché non rispettano la linearità del progresso temporale, essendo Biagi morto ben prima della pandemia) questi dice, come a sintetizzare la morale della storia: “La vita è affacciarsi alla finestra”. Noi spettatori eravamo a quella finestra e proprio col nostro affacciarsi, con l'essere lì allora, abbiamo vissuto la Storia.

L'effetto che crea questa ricostruzione cronologica per edizioni straordinarie del tg è di una strana consapevolezza: c'è un *effetto-ricordo*, quasi un effetto-ripasso (torniamo con la mente a quel che abbiamo vissuto, nel caso lo avessimo dimenticato...), ma anche un *effetto-monumento*: quei fatti quotidiani sono la Storia, diamo loro lo statuto che meritano. Impariamo la Storia ricordandola.

Rispetto all'ipotesi-guida di questo libro, di una Storia che si fa Memoria, qui troviamo quindi una soluzione diversa, per molti versi più tradizionali (come dicevo, sembra che la pandemia, con la sua “rivoluzione”, abbia sollecitato un “ritorno all'ordine”): non c'è il collasso temporale del presentismo; la

linearità cronologica della ricostruzione filmica mette letteralmente in fila gli eventi significativi, e la Memoria mediatica si fa Storia, tra ricordo personale e patrimonio condiviso.

Forse il Covid-19 ci ha messo di fronte a una consapevolezza ancora più radicale: non solo la Memoria che si fa Storia, ma il Presente che si fa Storia: la percezione della discontinuità e dell'eccezionalità del presente è stata tale che subito lo abbiamo in qualche modo "storicizzato". Tutti abbiamo avuto l'immediata consapevolezza della straordinarietà di quanto stavamo vivendo: qualcosa di smisurato, che sovvertiva tutti gli abiti sociali, e in qualsiasi regione del mondo, una sincronizzazione planetaria, nella sospensione, uno stato di eccezione, condiviso.

Si è definito così, crediamo, uno dei paradossi temporali di questa esperienza pandemica: presente assoluto e Storia al tempo stesso, quasi senza passare per l'elaborazione memoriale. A marzo 2020, a maggio 2020, non c'erano ancora articolate memorie, a malapena sapevamo raccontare cosa era successo, le nostre risorse narrative erano in crisi, ma sapevamo di stare vivendo la Storia.

Col passare dei mesi, arrivando fino a oggi, i discorsi sociali hanno cominciato a fare il loro corso: si sono creati depositi di memorie, archivi digitali (per citare un esempio da me analizzato: *Attraverso i muri*, la docuserie di Andrea Brogna e Daniele Ferrero, prodotta da MNEO-Archivio Italiano della Memoria e Puntodoc³), perfino monumenti (a Rho, vicino Milano; a Vieste, in Puglia; a Viterbo, dedicato ai medici; ma anche in Spagna, per esempio a Barcellona in Calle de Alcalá, in direzione Puerta del Sol, o in Uruguay). Si è insomma avviato un intenso lavoro di memorializzazione – che significa appropriazione narrativa, modellizzazione semiotica del materiale sconnesso dell'esperienza. Sono emersi cronotopi diversi: la casa come spazio multifunzionale e onnicomprensivo (tempo lavorativo e tempo libero, tempo feriale e tempo festivo) di un periodo sospeso; la strada come spazio di movimenti finalmente autorizzati, ma solo in quanto movimenti (in strada non ci si può fermare, non si può fare capannello, si sta comunque a distanza); i reparti Covid-19, di cui mille im-

3 Qui il trailer: www.youtube.com/watch?v=aj9FN8kqlVY (ultimo accesso 15 febbraio 2025). Ma la citiamo perché nasce dalla raccolta e archiviazione di 187 storie filmate, su tutto il territorio italiano, a partire da aprile 2020.

magini abbiamo visto, come spazi di un tempo in qualche modo fratturato per sempre, in quanto spazi del trauma; gli spazi aperti come luoghi restituiti alla normalità (anche dei loro tempi) a fronte di spazi chiusi ancora gestiti come spazi di rischio, e dunque di eccezione. Come ci ha insegnato Bachtin con la sua categoria di cronotopo (Bachtin 1975), spazi e tempi si articolano insieme e si condensano in alcune figure di sintesi: nell'*epos* greco la strada, il castello nel romanzo cavalleresco, il salotto in molti romanzi dell'Ottocento... In questi esempi, la dimensione spaziale sembra in qualche modo dominante su quella temporale, ma Bachtin, che mutua il concetto di cronotopo dal dialogo con la biologia e con la fisica, vuole anzitutto *relativizzare il tempo* (come in fisica in quegli anni, appunto). Non c'è un tempo assoluto; il tempo viene modellato negli spazi in cui si dà e nelle interazioni che lo caratterizzano (tutti gli esempi menzionati sopra sono, evidentemente, spazi di specifiche configurazioni relazionali⁴).

Nei lunghi mesi di pandemia, i nostri cronotopi sono cambiati radicalmente: insieme a un tempo stravolto, abbiamo evidentemente sperimentato anche spazi stravolti, e fare memoria dell'esperienza pandemica ha significato anche pensare a cosa è successo ai nostri luoghi, come sono cambiati i ritmi dei nostri spazi abituali.

Ma – dicevamo – di fronte all'inclassificabilità dell'esperienza del presente, proprio nel momento in cui abbiamo iniziato a volerlo raccontare e memorizzare, abbiamo volto lo sguardo all'indietro, riattivando memorie sopite, e in avanti, interrogandoci sul futuro che ci avrebbe atteso e ci attenderà. Di fronte alla assoluta eterogeneità del presente, abbiamo cercato delle forme di continuizzazione.

Nel passato, dalla peste di manzoniana memoria alla spagnola del 1918, si sono cercate analoghe esperienze di contagio collettivo, morti fuori controllo, sospensione della vita sociale; di queste vicende si è evidenziata spesso l'analogia – nelle reazioni e nelle politiche: mascherine, distanziamento sociale⁵ – come

4 Per uno sguardo e una riattualizzazione semiotica della categoria di cronotopo, si vedano Migliore (2013) e Lorusso (2019).

5 Su questa espressione ci sarebbero molte riflessioni da fare. Da studiosi del linguaggio, notiamo anzitutto che si è confuso il "contesto" (l'ambito sociale e pubblico dell'interazione) con la qualificazione della regola: si è reso "sociale" il distanziamento, per dire un distanziamento fisico, corporeo, nelle occasioni di interazione sociale. Ma

a voler contenere l'eccezionalità del presente, con implicature tutto sommato rassicuranti: di fronte alle pandemie non c'è altro da fare se non questo, ora come allora ne usciremo.

Nel futuro, si sono proiettate attese quasi palingenetiche: la sospensione della pandemia come interruzione e nuovo inizio, per un dopo anzitutto più consapevole degli equilibri multispecie del pianeta, ma anche più avanzato tecnologicamente (con l'accelerata digitalizzazione obbligata della popolazione), più sensibilizzato ad alcuni bisogni sociali (la sanità, l'assistenza degli anziani, letteralmente decimati nelle RSA), più lucido rispetto all'essenzialità di alcune dimensioni del vivere (come la socialità in persona, e non virtualizzata sulle reti social e i vari canali Zoom, Google Meet ecc.).

Molto interessante, a proposito di proiezione nel futuro, è una pubblicità tedesca volta a promuovere in fase pandemica comportamenti corretti (il distanziamento, l'isolamento⁶). Per chi non l'avesse presente, ne faccio una breve descrizione.

Siamo nel futuro, ma un futuro "domestico", normale, omogeneo al mondo così com'è oggi. Un anziano signore, in un salotto di casa come tanti, racconta il suo passato, e lo fa secondo gli stilemi tipici della narrazione memoriale e quasi favolistica di un nonno, anzitutto con l'imperfetto a inizio periodo. "Era l'inverno del 2020... avevo appena compiuto 22 anni... studiavo ingegneria...".

L'anziano signore (con uno sfondo musicale sinfonico, pieno di pathos) ricorda quei tempi, come ricordasse i duri tempi di guerra. Figurativamente, la scena richiama quella di un testimone storico (che, come tale, merita la didascalia) che racconta qualcosa di importante, prima che le testimonianze dirette si perdano (quanti testimoni della Shoah abbiamo visto e ascoltato in un set analogo?).

la cosa ancora più interessante è il fatto che, nonostante le critiche da cui l'espressione è stata circondata, essa è rimasta inalterata; eppure bastava poco, si poteva ancora fare... Forse questa definizione di "distanziamento sociale" si è ritenuta efficace per focalizzare la problematicità della socialità in sé, nel momento dato. Insomma, un modo retorico per dire "in questo momento state da soli", laddove la parola "isolamento" faceva forse paura.

6 La pubblicità è tuttora visibile su https://stream24.ilsole24ore.com/video/italia/il-geniale-spot-tedesco-anti-covid-ora-c-e-anche-sequel/ADUITd2?refresh_ce=1 (ultimo accesso 15 febbraio 2025).



Racconta tempi di sacrifici, ma anche tempi di eroismo⁷. Tempi che hanno ostacolato la giovinezza (“22 anni... a quell’età vuoi far festa, studiare, conoscere nuovi amici”), in cui è stato il Destino (anzi: il Fato) a chiedere di vivere diversamente, a imporre di fare un’altra vita. Sono stati anche tempi, però, che hanno chiesto a ciascuno di diventare protagonista degli eventi, tempi che hanno dato a ciascuno la responsabilità della Storia: “Il destino della nostra nazione era nelle nostre mani”.

Il peso etico-storico di tutto ciò, però, con un twist ironico viene stravolto (e la musica malinconica si interrompe): fare la Storia, infatti, all’epoca (che era l’oggi pandemico di chi vedeva lo spot) significava non fare assolutamente niente, “essere pigri come procioni”, starsene distesi sul divano.

“Così diventammo eroi, in quell’inverno 2020, del Coronavirus”, conclude l’anziano signore, di nuovo sullo sfondo musicale patemico.

Lo spot, per questa via paradossale, ci dice anzitutto che è il Presente a essere la Storia; la proiezione al futuro consente di poter affermare l’eccezionalità, la straordinarietà, la drammati-

7 Sull’eroismo della pigrizia obbligata di allora, aveva scritto anche Gianfranco Marrone, per “Doppiozero”, in un articolo qui disponibile: <https://www.doppiozero.com/tedeschi-siate-pigri> (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

cità senza eguali del presente. E così facendo legittima l'anomalia dei comportamenti richiesti: non uscire di casa, stare isolati, non fare nulla. Quei comportamenti resteranno nella Memoria: ce li ricorderemo come la storia eroica che abbiamo vissuto. Il ricordo accorato dell'anziano signore testimonia l'indelebilità di quell'esperienza: è indelebile perché è stata storica, ed è stata storica non perché ci ha richiesto azioni coraggiose, ma perché ci ha richiesto qualcosa di eccezionale, cioè la rinuncia a fare. È l'eccezionalità, dunque, che fa la Storia, e il futuro che non dimentica ce lo dimostra.

Tanto il ricorso ai modelli del passato (la spagnola), quanto le cronologie (come nel documentario di Veltroni) e le proiezioni nel futuro come quella dello spot tedesco hanno tutte espresso in fase pandemica l'urgenza di un *addomesticamento cognitivo della temporalità*: riportare l'eccezionalità del presente a schemi già consolidati (le vecchie epidemie o la guerra di trincea che evoca l'anziano tedesco) o a schemi di previsione attendibili. E questo, paradossalmente, ha ridotto la tendenza alla con-fusione che caratterizza per me il presente: c'era un tale bisogno, allora, di categorizzazione, di identificazione, e dunque di distinzione, che il passato è servito a trovare termini di confronto, non spazi di ibridazione, così come il futuro è stato funzionale a marcare la storicità del presente.

Se questa esigenza di distinzione possa nutrire una tendenza più continuativa, possa contenere cioè i germi di un nuovo regime temporale, è difficile a dirsi ora; è ancora troppo presto. Forse il Covid è stata una parentesi anche dal punto di vista del regime temporale. Resta il fatto che ci ha messo di fronte a una inequivocabile esigenza semiotica: per dare senso all'esperienza è utile fare ricorso all'enciclopedia della Storia e al modello della Storia, ovvero: ai *precedenti* storici (come le precedenti pandemie) e agli *schemi di valorizzazione* del passato (da quelli eroici, come nella pubblicità, a quelli degli eventi memorabili, come nel documentario di Veltroni). Per una volta, per *quella* volta, non abbiamo fatto, della Storia, memoria ma, del presente, Storia, e forse siamo ora qui, con le nostre memorie di pochi anni fa, a cercare di capire cosa sia effettivamente successo.

8. RITORNO ALLA STORIA: FENOMENOLOGIA DI ALESSANDRO BARBERO

Presento in chiusura il caso di Alessandro Barbero come fenomeno di eccezione nel panorama mediatico e culturale italiano: mentre la disinformazione impera, mentre il valore delle competenze sembra dissolversi in un ambiente informativo in cui domina l'improvvisazione, Barbero – il *professor* Barbero – riesce a essere al centro della scena culturale e popolare senza abdicare alle proprie competenze e al proprio ruolo: è un professore, come tale parla, potremmo anzi dire che come tale *insegna*.

In una riflessione sulla Storia pop, quello di Barbero sembrerebbe dunque un caso esemplare, col suo successo, la sua accessibilità mediale (ricordiamolo: il successo di Barbero è dovuto prevalentemente ai podcast), i temi che affronta – sempre rigorosamente *storici*, con pochissimi “cedimenti” all'attualità politica.

Ma si tratta effettivamente di un caso di popolarizzazione della Storia? La sua operazione mediatica rende la Storia pop, ovvero accessibile, semplificata, di ampio dominio, prodotto di massa?

La risposta non può che essere affermativa: considerati i numeri di ascoltatori e spettatori che Barbero fa, non c'è dubbio che siamo all'interno di un fenomeno pop, ma l'aspetto sorprendente è che Barbero riesce a sfuggire a quel regime confusivo ed esperienziale che sembra essere il terreno di coltura del successo mediale. Sembra sfuggire anche a quel presentismo che è uno dei *fil rouge* di questo volume.

Proverò quindi a riflettere sul modo in cui egli riesce in questa impresa.

1. *Il fenomeno*

Partiamo da alcune coordinate, che ci aiutano a definire i confini del caso Barbero.

A una verifica svolta nell'agosto 2024, le pagine Facebook dedicate ad Alessandro Barbero sono tredici. Ne cito alcune:

– *Alessandro Barbero: la Storia*: 406.680 membri;
 – *Alessandro Barbero e lo spazio della Storia, Storiografia e...*:
 133.243 membri;
 – *Alessandro Barbero – Dai suoi appassionati lettori*: 141.386
 membri;
 – *Le invasioni barberiche*: 26.939 membri;
 Su Instagram rilevo un profilo dedicato a lui: *Primo vassallo*,
 297.000 followers.

Su YouTube, menziono i canali più rilevanti:

- *Barbero-LaStoriasiamoNoi*: 702.000 iscritti;
- *La Storia Raccontata: Alessandro Barbero*: 6.990 iscritti.

A fronte di “pochi” iscritti, di seguito riporto alcuni dati di visualizzazione dei video che questo canale propone:

- *Le brigate rosse e il caso Moro*: 3.800.000 visualizzazioni;
- *La Seconda guerra mondiale*: 8.500.000 visualizzazioni;
- *Come l'Italia è diventata fascista*: 1.700.000 visualizzazioni.

In televisione, su La7, ha una trasmissione (dalla cadenza abbastanza irregolare ma continua), che si intitola *In viaggio con Barbero*.

Milioni, dunque, di seguaci (spettatori o followers che dir si voglia). Molti milioni, in alcuni casi.

Accanto a questi spazi e a queste pagine, non posso non citare due siti, di capitale importanza nella popolarità di Barbero:

– <https://barberopodcast.it>: si tratta del sito *princeps*, sia in termini cronologici sia in termini di rilievo. Curato da Fabrizio Mele, un ingegnere informatico, il sito aspira a raccogliere *tutti* i materiali che riguardano Barbero. Sua la playlist su Spotify con il meglio di Barbero, o “i fondamentali”, per entrare nella galassia Barbero¹;

– www.vassallidibarbero.it (sito e blog): in homepage, questo sito si autodescrive così: “Chi siamo noi? Nato nel 2020 il Blog *Vassalli di Alessandro Barbero – Eventi, Articoli, Video, Podcast* e le sue risorse sono cresciute in una costellazione di pagine e gruppi social che a oggi contano più di 1 milione di persone. Da YouTube col canale *Barbero–LaStoriasiamoNoi*, 635mila iscritti al 2024, e il nuovo ‘Vassalli ORIGINALS’, a Instagram con l’ac-

1 https://open.spotify.com/playlist/0Z2fvhHY2vLUDIxjuKMLl1?si=1vjGdDe6QEGqZ_t3AJv5Zg&nd=1&dlsi=4f8c08a623ed4336 (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

count Primo Vassallo che spopola tra le generazioni più giovani, 255mila iscritti.

Dando questi riferimenti (Facebook, Instagram, YouTube e siti web) è assolutamente probabile, forse sicuro, che non abbia censito *tutti* gli spazi dedicati a Barbero; certamente, però, ho dato una dimensione del *fenomeno*, per chiarire una convinzione di partenza: per fare numeri tali, il successo di Barbero trascende qualsiasi nicchia (di competenze, di età, di appartenenza socio-politica...); si tratta assolutamente di un *fenomeno di massa*.

L'elemento fondamentale, poi, da evidenziare da questo pur sommario regesto è il fatto che *nessuno* degli spazi discorsivi online è direttamente gestito da Barbero. Nessuno corrisponde a una sua iniziativa.

La storia che Mele (il gestore di barberopodcast.it) ha raccontato in occasione del “Podcast festival” è interessante. Mele era uno studente universitario di ingegneria informatica fuori corso, un po' svogliato. Seguiva un sito, quello di Digitalia, a cui a un certo punto hanno segnalato dei contenuti audio interessanti: le registrazioni degli interventi di tale professor Barbero al Festival della Mente di Sarzana. All'epoca nessuno conosceva Barbero.

Mele ascolta quelle registrazioni. Siamo in fase pandemica quindi il tempo a disposizione è maggiore. Si appassiona e decide di creare uno spazio in cui gli audio siano più facilmente accessibili per tutti: uno spazio in cui trovarli, tutti insieme e facilmente. Siamo – lo ripeto, perché le contingenze a volte sono importanti – in piena pandemia. Le persone sono isolate in casa; mai come allora cercano contenuti online.

Da qui parte la prima playlist di Mele e da qui l'inizio del successo: gli utenti sono subito moltissimi, per puro passaparola.

Questa genesi ci dice alcune cose importanti per capire, dal punto di vista comunicativo, il fenomeno Barbero.

Le registrazioni non nascono come podcast ma diventano tali, semplicemente con una messa a disposizione; tutti coloro che gestiscono questi contenuti (anche quelli che arriveranno in seguito, come *Barbero-LaStoriasiamoNoi*) non li editano, non li “puliscono”, non chiedono interventi ad hoc. Riprendono cose già registrate e le rendono disponibili, limitandosi a creare un sistema di fruizione ordinato e orientato (fra contenuti lunghi, spezzoni più brevi, percorsi tematici).

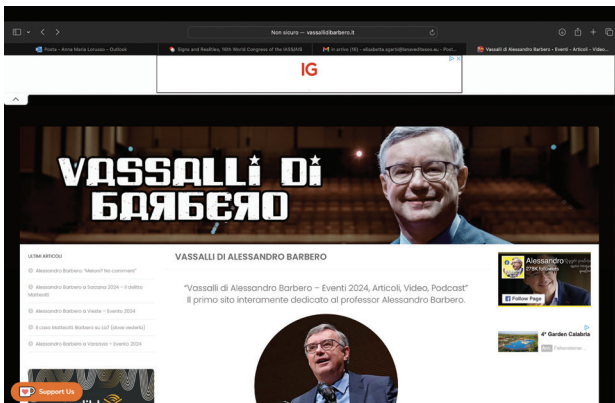
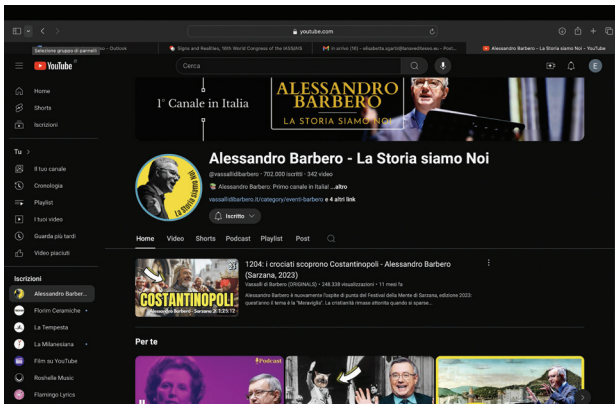
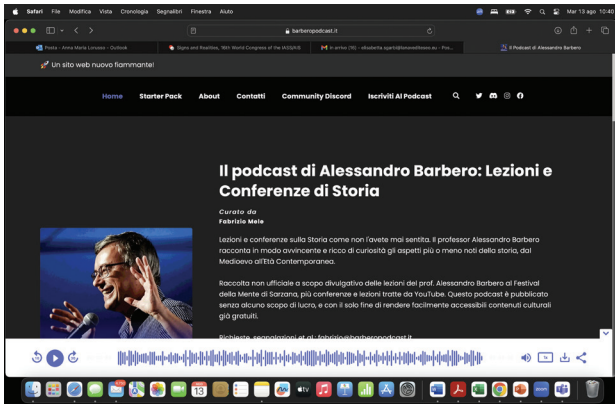
Sul sito barberopodcast.it le puntate sono organizzate in quattro categorie: Festival della mente; Extrabarbero (conferenze varie di Barbero, al di là di Sarzana); Barbero Talk (dove stanno dialoghi in cui Barbero non è il solo ospite); Barbero riserva (con cose già pubblicate che vengono riprese).

Sul sito vassallidibarbero.it le categorie sono: Articoli (di Barbero); Storie di storia (storie di persone rilevanti, ma non di Barbero); Barbero podcast; Quiz; Eventi Barbero.

Sul canale YouTube *Barbero-LaStoriasiamoNoi*, i capitoli fondamentali sono: video-shorts (contenuti brevissimi, pronti a diventare meme); playlist (dove si creano delle sottosezioni); post (in cui per lo più si commentano delle fotografie d'epoca).

Questi diversi percorsi di fruizione selezionano certamente pubblici diversi; sono lo strumento attraverso cui queste pagine si distinguono. I contenuti – lo ricordo, perché per me è stato abbastanza sorprendente – sono quasi sempre gli stessi (perché, come è facile capire, le registrazioni di Barbero a disposizione sono quelle che sono, non essendo fatte ad hoc), ma quel che cambia è la modalità di percorso, e l'etichettamento: “Barbero riserva” crea una curiosità diversa rispetto a “Playlist”.

Anche se i tre casi che ho riportato, come detto, sono molto diversi tra loro nei percorsi proposti e si rivolgono chiaramente a tipi di pubblico diversi, ci sono tratti del tutto ricorrenti: da una parte tutte queste iniziative conservano e rimarkano la *qualità amatoriale* della proposta di contenuti. La grafica, per esempio, è sempre molto molto semplice; non ha nulla di elaborato o ricercato, sia nella sua versione più basica – il podcast di barbero – sia nella sua versione più pop – *Barbero-LaStoriasiamoNoi* o *Vassalli di Barbero*). Non c'è nulla per cui queste homepage colpiscano l'attenzione. Aggiungo: questi siti non spaventano; non sono scolastici; non creano l'effetto di senso di autorità (anche se i contenuti che distribuiscono sono “alti”). I registri stilistici cui ricorrono sono sempre, in un certo senso, “banalizzanti”, secondo due strade: tendenti alla trasparenza autoriale (non devono colpire, devono solo comunicare la messa a disposizione dei materiali di Barbero) o tendenti all'ironia caricaturale (non devono sembrare “alti” nei contenuti, ma scherzosi).



La seconda caratteristica comune a questi spazi, nel rispetto dell'autorialità dei contenuti di Barbero (cioè senza intervenire nell'editing delle registrazioni) è la creazione di uno spazio di discussione. Siamo online e questi canali hanno (come è normale in questa sede) un obiettivo precipuo: costruire comunità. Tutti pertanto hanno uno spazio di discussione, spesso ben definito e non affidato solo alla possibilità di fare commenti nei post.

Barberopodcast ha “Community Discord”, uno spazio in cui ci si iscrive per entrare in gruppi di discussione, sui temi di Barbero.

Vassalli di Barbero chiede una adesione al gruppo con il claim certo originale: “Sì, oggi divento vassallo di Barbero!”.

Il canale *Barbero – LaStoriasiamoNoi* ha nel menu uno spazio “post”, in cui si commentano foto; questo spazio non ha direttamente a che fare con contenuti di Barbero; quello che si commenta può non c'entrare nulla; spesso si tratta di fotografie storiche, ma è come se si usasse la sensibilità di Barbero, la sua curiosità (per cui ci sono molti consigli di lettura): è questo che accomuna chi partecipa a “post” e che fa comunità.

Del resto, fin dal primo sito, quello di Fabrizio Mele, chi realizza questi spazi digitali non è uno storico, ma piuttosto un informatico o un appassionato di internet, che per passione frequenta podcast e spazi virtuali. È dunque un esperto della comunicazione online. Conosce alcune “regole” o abitudini di questo tipo di fruizione, come la creazione di comunità, appunto, o l'importanza di una regolarità di messa online, per creare l'effetto-appuntamento e la conseguente fidelizzazione: un podcast a settimana (nel caso di Mele), ogni domenica.

Altro aspetto che in questi spazi viene ribadito è che tutto avviene per iniziativa personale (senza intervento di Barbero) e senza scopo di lucro, il che – in un mondo mediale che molto facilmente mette all'indice le “autorità” che approfittano della povera gente (convinzione centrale di ogni populismo politico-culturale) – facilita certo la buona accoglienza.

Va sottolineato, però, un aspetto fondamentale di questa vicenda di successo mediatico, che segna la “responsabilità” di Barbero in tutto questo: quando Fabrizio Mele (l'iniziatore) si rende conto che la messa a disposizione dei *talk* implica un problema di copyright e di autorizzazione, scrive a Barbero e gli chiede se può continuare. Barbero (lo scambio di e-mail è stato pubblicato dallo stesso Mele) gli accorda

l'autorizzazione senza problemi e senza richieste, anzi, mostrando grande consapevolezza della natura e delle potenzialità del web: se c'è un vantaggio che il web dà è quello della *condivisione*, dice; pertanto, nessun problema a raccogliere le registrazioni. Si tratta dell'inizio di un *capitale di notorietà* senza paragoni.

Oggi (dal 2023) Alessandro Barbero fa anche un podcast autoriale e prodotto ad hoc: *Chiedilo a Barbero*, prodotto da Chora Media, in cui ogni settimana risponde a domande sulla storia. Se ha potuto farlo, è grazie a quel capitale costruito *da altri* per lui, che lui si è limitato a consentire (con grande generosità e consapevolezza comunicativa).

2. Quale expertise?

Il caso Barbero è interessante anche dal punto di vista delle competenze messe in campo.

Come noto, Barbero è (stato) un professore universitario: ordinario in Storia medievale presso l'Università del Piemonte Orientale fino al 2024, anno in cui – anticipatamente – ha deciso di andare in pensione.

Ha una passione e un'area di ricerca di elezione: la storia militare – cosa che lo rende quasi inattuale nella contemporaneità, dove la storia sociale, la microstoria, la storia materiale sono stati, negli ultimi decenni, dominanti. L'evenemenzialità è stata travolta dalla sensibilità degli *Annales*, portando con sé la svalorizzazione delle battaglie. Barbero sembra, quindi, non immediatamente allineato con la sensibilità diffusa, seppure il Medioevo abbia, da tempo, un grande seguito pop.

Ma la sua esperienza non è solo accademica e ogni volta che si riduce la sua expertise solo a questo si cade in errore. Barbero è narratore, e affermato!, avendo vinto addirittura il premio Strega nel 1996. Un narratore che comunque resta coerente: romanzo storico, non thriller o romance.

Soprattutto, però, Barbero, prima di diventare il personaggio-Barbero che conosciamo, è già un divulgatore, ancora una volta un divulgatore coerente: di Storia, anzi di piccole storie, di dettagli relativi alla grande scena della Storia.

Insisto su questo elemento di coerenza perché è a mio avviso cruciale per la credibilità di Barbero: ha diverse esperienze, non è

un puro accademico ma non è un improvvisatore, *ma²*, perché si muove sempre sul terreno della sua expertise: la Storia. In questo modo incarna un'idea di competenza piuttosto diversa da quella mono-tona e unilaterale dello specialismo. Ci mostra infatti come la competenza possa tradursi in flessibilità, capacità di gestire registri diversi, capacità di rispettare regole di genere diverse. Fare cose diverse non significa improvvisarsi o buttarsi in altri campi; Barbero resta nel proprio spazio di sapere e rispetta le regole discorsive di quello spazio. La competenza esperta è fatta di contenuti e regole discorsive. La pandemia ci ha spesso mostrato casi di persone competenti (i vari medici) che non conoscevano le regole discorsive dell'arena mediatica in cui erano; il conflitto in Ucraina spesso ci mostra persone esperte delle regole discorsive (opinionisti e giornalisti navigati) che però improvvisano sul piano dei contenuti. Barbero sa muoversi a entrambi i livelli, evitando sia l'improvvisazione (di chi non conosce i contenuti) sia l'ingenuità (di chi non conosce le regole). È un *esperto sperimentatore*. (E dà l'impressione che in questo sperimentare situazioni discorsive diverse si diverta moltissimo – altro tratto anomalo e attrattivo: *l'esperto può giocare col proprio sapere*).

Nella sua esperienza di divulgazione, Barbero ha fatto forse la scuola più autorevole nel campo: quella di Piero Angela. È lui a “scoprirlo”, a tirarlo fuori dalla sua aula accademica, riservandogli dentro *Superquark* due rubriche: *Istantanee dal passato* o *Dietro le quinte della storia*.

Ho osservato le tre puntate di *Istantanee dal passato* disponibili sul sito <https://www.ilpost.it/2020/07/26/alessandro-barbero/>. Risaltano subito alcuni elementi, che riemergeranno anche in seguito (nel Barbero-fenomeno di massa): qui Piero Angela chiede a Barbero di approfondire un dettaglio di una famosa vicenda storica a partire da un'immagine. I due si trovano in un salotto dall'aria casalinga. Sembra il trionfo dell'infotainment. Angela lo introduce e apostrofa come professore ma Barbero non ha la distanza di chi sta in cattedra; ha la paciosità di chi si trova a chiacchierare in poltrona senza l'asetticità distante di chi esegue un compito, né la baldanza di chi ne sa più di tutti gli altri.

L'immagine storica che Piero Angela sottopone a Barbero è, in questo salotto, in una posizione incongrua, come incastrata

2 Sulla competenza esperta, si veda Marrone, Migliore (2021).

e occhieggiante da una libreria. Non è evidentemente al centro della scena (né figurativamente né concettualmente). Dà semplicemente l'avvio alla narrazione, poi lasciata a Barbero.



Barbero inquadra, racconta l'immagine, mettendo in campo un sapere non certo comune. Quel che emerge dal suo commento, però, non è nulla di ostico; è soprattutto il senso del "curioso", dello strano, della coincidenza che sembra inspiegabile e che invece è la vita ordinaria. Barbero non racconta l'eccezionalità del momento, ma ciò che di ordinario c'è in quella eccezionalità. La sua competenza esperta sembra servire a questo.

Nel corso di una riflessione (in una delle tre puntate esaminate) sull'altezza di Carlo Magno, Barbero fa anche un'altra mossa molto rilevante: rende conto della evoluzione delle interpretazioni storiografiche (difficile farlo in televisione; difficile farlo in pochissimo tempo: questi suoi interventi durano in tutto 4-5 minuti). L'immagine-stimolo di Piero Angela in questa puntata mostra un Carlo Magno altissimo; Barbero ci racconta come è stata interpretata questa altezza; a seconda delle epoche le si è data una misurazione diversa, ma questo succedersi di interpretazioni diverse non è stata una sequenza di errori; rappresenta al contrario il normale evolvere delle interpretazioni storiografiche. La lettura di un documento, infatti, varia e si corregge a

misura della complessificazione delle conoscenze che si hanno di quell'epoca. È normale così.

Un problema ordinario, dunque, come quello dell'altezza (e Barbero fa riferimento anche all'attuale altezza degli europei) dà l'occasione per mostrare cosa "succede" ai documenti: anche i documenti "cambiano".

3. Fenomenologia di Alessandro Barbero

Progressivamente, dopo aver descritto alcune coordinate mediali del fenomeno-Barbero, e dopo aver sommariamente tratteggiato la sua enciclopedia di competenze, sto scivolando verso ciò che più mi sta a cuore: la "fenomenologia di Alessandro Barbero", provando – *si parva licet* – a fare eco alla ben più nota fenomenologia di Mike Bongiorno (dovendomi perdonare, dunque, sia Eco sia Barbero, che forse non sarà contento di sentirsi accostato a Mike Bongiorno³).

Dopo aver infatti ascoltato e osservato molte delle registrazioni presenti su YouTube, alcune caratteristiche del personaggio-Barbero⁴ risaltano con evidenza e, vorrei dire, sono immutate a partire dalle presenze in televisione con Piero Angela.

Il primo tratto che vorrei rilevare è quasi prosodico, certamente vocale. Barbero non ha una vocalità professionale. Non ha una voce teatralmente educata. Ha, infatti, un pesante accento piemontese e inoltre usa la voce come molti di noi fanno nei loro discorsi quotidiani, per fare imitazioni sommarie: molto spesso "fa il verso" alle persone. Questi due elementi producono diversi effetti di senso: l'accento piemontese non lo rende un professore asettico e lo allontana dall'attorialità; contribuisce dunque a un *effetto-spontaneità* che con Barbero è fondamentale.

Le imitazioni, al contempo, generano simpatia, fanno sorridere. Inoltre, danno carne ai personaggi astratti della Storia, li

3 Si veda Eco (1962).

4 Come già evidenziava Eco, parlo di "personaggio-Barbero" (tanto quanto il "personaggio-Mike Bongiorno") perché le mie osservazioni vanno riferite solo al soggetto che si trova nel web, che come vedremo appare umile, pacioso, divertito ecc. Che poi nella realtà biografica Barbero sia pacioso o meno, divertito o meno da quel che fa, non avrei strumenti per poterlo dire.

animano, come in un teatro di marionette improvvisate. Non è tanto che creino effetti di realtà nel senso del mimetismo, perché anzi queste imitazioni sono forzature, quasi caricature, ma creano effetto di realtà perché abbassano questi personaggi della Storia, li fanno scendere dal piedistallo del tempo per collocarli in una situazione concreta.

Questo elemento di imitazione assume ancor più valore all'interno della cornice narrativa e dialogata che le conferenze di Barbero hanno.

Barbero non fa lezioni nel senso didascalico-didattico del termine; Barbero *racconta storie*, chiamando i protagonisti coi loro nomi propri, dando dettagli concreti delle situazioni che si trovano a vivere (nella conferenza sull'attentato di via Rasella, per esempio, insiste su cosa vuol dire vivere in una cantina per giorni – come fanno i giovani Resistenti – con quell'umidità... Non si concentra dunque sull'eroismo del mettere a rischio la propria vita o, meglio, c'è anche questo, ma c'è anche l'umidità della cantina, più volte ripetuta) e facendoli *parlare*. Si tratta spesso quasi di *una storia dialogata*. Nei racconti di Barbero, infatti, i protagonisti parlano tra loro; vengono cioè messi in scena dei veri e propri scambi di battute: uno dice... e l'altro gli risponde... In questo modo, i passaggi della Storia diventano più chiari; le motivazioni delle azioni vengono spesso letteralmente discusse, come in diretta. E Barbero è abilissimo nel gestire continui passaggi dalla terza persona alla prima persona che parla in un discorso diretto riferito: dal tempo della Storia al tempo del Discorso, come avrebbe detto Genette (1972).

In questo modo l'osservatore diventa del tutto intradiegetico: Barbero ci porta dentro gli eventi facendoci ascoltare. Si tratta di una mossa retorica molto diversa dalla proiezione, più volte evocata qui, fin dalla introduzione al volume: Barbero non ci fa diventare protagonisti degli eventi, ma ci porta lì, a osservarli da vicino, e a sentirli parlare, con un senso di prossimità fortissimo.

È il *senso di prossimità*, del resto, ciò che domina a mio avviso a livello concettuale, nella "idea di Storia" che Barbero esprime: gli eventi della Storia non sono troppo eterogenei rispetto alla nostra esperienza. Sono lontani temporalmente, sì, ma in vari elementi assomigliano a ciò che vediamo e viviamo noi persone ordinarie oggi. Per questo possiamo capirli.

In questo modo, Barbero non costruisce un piano di proiezione ma di *comparazione facilitante*, che da una parte ci aiuta

a capire meglio il passato e dall'altra ci fa guardare con occhi diversi al nostro presente. Quando nel ciclo su *Come scoppiano le guerre*, e penso in particolare all'episodio sullo scoppio della Prima guerra mondiale, Barbero fa riferimenti all'Ucraina, all'Iraq, alla Bosnia, non costruisce un presente assoluto, che tutto ingloba e omogeneizza, ma tiene i confini e le identità degli eventi ben distinti, semplicemente rilevando come in certe cose le situazioni si assomigliano: la guerra "lo sappiamo tutti come inizia"; la Prima guerra mondiale "è nata da un atto di terrorismo... anche allora come oggi la guerra nasce da una reazione viscerale..."; a un certo punto la pazienza finisce e qualcuno dice "così non si può andare avanti... un ragionamento che mi ricorda le reazioni sull'andare in Iraq..."; "la Bosnia come nel nostro tempo è un luogo delicato"⁵. "Come", "mi ricorda": sono queste le locuzioni ricorrenti, locuzioni di comparazione, collegamento, non di fusione e sovrapposizione.

In questi collegamenti, Barbero è presente con il suo punto di vista, il suo giudizio, le sue valutazioni. Non è un enunciatore che aspira a una neutralità anodina. Barbero reagisce da persona umana ai fatti della Storia: commentandoli, deridendoli, divertendosi, preoccupandosi... Questi commenti, però, sono molto chiaramente marcati come "commenti"; la distinzione tra fatti e commenti non è mai messa in discussione, anzi più volte Barbero ripete: i *fatti* sono questi, stiamo ai *fatti*, prima i *fatti*, i *fatti* sono chiari... La categoria del fattuale sembra non essere in alcun modo inquinata da quella del commento, del collegamento valutativo e illuminante.

Del resto, il senso della Storia per Barbero è proprio in questo continuo collegamento da ieri a oggi. Come dice esplicitamente in un'intervista, la Storia è *magistra vitae* non perché abbia una sua morale, ma perché studiandola "impari un sacco di cose su quelle strane bestie che siamo noi uomini"⁶. Come avevamo già detto nell'Introduzione (*supra*, p. 18), il ruolo della Storia oggi è cambiato anche perché i media ne hanno facilitato il trattamento come fonte epistemica; se prima le fonti erano fondamentalmente negli archivi (a cui avevano accesso solo dei professionisti), oggi le fonti sono anche nelle trasmissioni che

5 Enfasi mia, in corsivo.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=IXF9XAzdxWw> (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

abbiamo tutti visto nelle nostre televisioni (la caduta del muro di Berlino, Mani Pulite, l'esplosione delle due Torri sono "a disposizione" del nostro personale archivio visivo e mnemonico). Rispetto a questa "disponibilità" della Storia, Barbero sembra aggiungere una sfumatura e un invito personali: guardiamo da vicino quel che abbiamo a disposizione. Sembra essere l'idea del microscopio quella che più lo affascina; posta la grande cornice, posto il grande evento, quali sono i dettagli, le piccole coincidenze, le debolezze, i gesti che tradiscono intenzioni e trame degli uomini?

Gli aneddoti servono proprio a restituire questa trama di piccole cose che sono poi quelle che capitano a tutti, e che tutti quindi possiamo capire (torno all'esempio di via Rasella: possiamo non figurarci bene cosa fosse la Resistenza ma il freddo e l'umidità di una cantina sappiamo cosa possano essere): troviamo qui quella Storia "personalizzata", umanizzata e proiettiva di cui abbiamo già parlato (in particolare nel cap. 2). Ma in più questa Storia di piccole cose, fatta di dettagli e aneddoti, mentre rivela aspetti inattesi e sconosciuti del passato, intrattiene: "un'ora e mezzo di lezione è molto più divertente di un quarto d'ora di lezione... Quando ci puoi mettere dentro gli aneddoti, allora scopri l'essere umano"⁷.

Proprio negli aneddoti, del resto, Barbero mostra tutta la sua competenza storica; essi, infatti, non sono mai pure risorse retoriche di quotidianizzazione, alleggerimento e intrattenimento, ma sono elementi fortemente paradigmatici, che uniscono vividezza e significatività – casi, insomma, straordinariamente ben scelti. Gli episodi raccontati diventano il materiale di un programma epistemico-pedagogico che intrattiene senza banalizzare, perché quel che sembra un caso quotidiano, umano, vicino, è in realtà un "esempio da manuale" (e per questo è pedagogico!)⁸.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=IXF9XAZdxWw> (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

8 A proposito di vocazione didattica, ricordiamo che Alessandro Barbero, insieme a Sandro Carocci, è autore di un manuale scolastico di storia che sta avendo grande successo nelle adozioni: *Storia in chiaro* (Laterza, Roma-Bari 2023). È molto interessante leggere nel sito di Laterza la scheda promozionale per l'adozione del libro; le caratteristiche esposte, infatti, sono per molti versi quelle dello "stile Barbero", che ritroviamo anche nelle sue "lezioni pop": "il binomio semplicità-rigore", "l'attenzione

Il gusto dell'aneddoto, del particolare tutto umano, troppo umano, e quel frequente indulgere al commento personale rendono il racconto di Barbero non solo chiaramente avvicicabile da molti, ma anche utilizzabile, frazionabile con una certa facilità. Negli spazi digitali che ho citato in apertura circolano dei quasi-meme di Barbero, che riprendono sue parole che, decontestualizzate, sono sospese tra la saggezza e il ridicolo, spesso unite a una postura a mani alzate che sono il segno di un uomo "disarmato", quasi a dire: non è colpa mia (se la conoscenza storica mi fa dire questo), vengo in pace.



Questo trattamento digitale porta in evidenza anche un'altra reazione del tipico follower di Barbero: questi lo apprezza,

costante alla lingua: la preferenza, nel testo, per costruzioni sintattiche semplici e lineari”, “l’originalità nel porgere la Storia come patrimonio di tutti e come Storia viva, riscattando la disciplina dall’idea che la si debba confinare nel Passato”, unità didattiche di educazione civica “nelle quali i valori della disciplina trasversale sono saldati con quelli civici della Storia” (la scheda è disponibile al sito: <https://www.laterza.it/libro-scuola.php?isbn=9788842119180>, ultima visita il 15 febbraio 2025). Riteniamo plausibile che il successo pop di Barbero alimenti, peraltro, il successo didattico del manuale, in virtù di un pregiudizio positivo che meglio dispone, probabilmente, lo studente rispetto a un libro di studio.

lo segue, lo stima, vorrei perfino dire lo adora (ricordiamoci il gruppo *Vassalli di Barbero*: una scelta lessicale forte...) ma non lo teme, e dunque lo usa per battute, ci scherza su. I meme su di lui sono frequentissimi e, a loro modo, rispettosi: come in una vignetta digitale, mettono a fuoco un aspetto buffo del personaggio, ma senza offesa. Barbero – in un mondo come quello digitale – sembra neutralizzare l’hate speech.



In una intervista lunga e articolata, Daria Bignardi, tre anni fa, all’interno della trasmissione *L’assedio*, dopo averlo introdotto come “una superstar del web, che però non sta su Facebook”, gli dice che ha un’“allegria da *puer*”, cogliendo con efficacia due tratti di forte presa e rassicurazione dello spettatore: la positività e la purezza, come fosse un bambino.



4. Conclusioni

Umberto Eco, facendo la sua fenomenologia di Mike Bongiorno, ha scritto: “La situazione nuova in cui si pone al riguardo la tv è questa: la tv non offre, come ideale in cui immedesimarsi, il superman ma l’everyman” (Eco 1963; ed. 2022, pp. 37-38).

Pur con tutte le differenze del caso (anzitutto in termini di competenze), anche con Barbero succede qualcosa di analogo: Barbero ci mette a nostro agio: non è superman, con i suoi super poteri, è l’everyman che vorremmo e potremmo essere. È una persona normale, calda, né bella né brutta, senza nessun segno particolare, paciosa, sorridente, ironica, spesso con un rassicurante maglioncino sulle spalle come chi non sa bene come vestirsi

e si porta dietro qualcosa in più per ogni evenienza; beve i suoi due bicchieri di vino a pranzo (cosa che so e riporto perché detta in diverse registrazioni), si diverte (fa le imitazioni), ogni tanto si scalda per qualche tema, ogni tanto si scalda proprio (nel senso che nelle conferenze estive è sudato!), talvolta appare leggermente impreparato alla situazione, con qualche impaccio... La sua sintassi è sporca, non è libresca, non è quella di un retore che voglia colpire per *vis* locutoria; spesso ci sono anacoluti, anafore, ripetizioni, qualche concordanza sbagliata... come succede in chi parla con proprietà di linguaggio ma non come un libro.

Barbero non è un attore, non è un professionista dei media, non è un politico: insomma, non è uno che “fa una parte”. È così, come gli altri, come tutti noi. A differenza però della maggior parte di noi, suoi spettatori e ascoltatori (e a differenza di Mike Bongiorno!) Barbero *sa*. Sa come vorremmo sapere anche noi, senza astrattezza, senza distacco, ma sa per capire meglio il presente. Ha un sapere raggiungibile e utile, quel sapere che avremmo potuto acquisire anche noi (se avessimo studiato) e che ora lui, con umiltà (tratto più volte attribuitogli sul web), condivide con noi. Inoltre – cosa non irrilevante in particolare nel mondo digitale, spesso fatto di manicheismi affrettati – Barbero *sa prendere posizione*; non dissimula il suo pensiero, pur dando una visione articolata degli elementi in gioco. È netto nelle sue opzioni; il sapere serve anche a decidere.

E così non rappresenta affatto un’istituzione astratta – l’istituzione del sapere-potere: università, giornale o partito che sia. Rappresenta un uomo attento e curioso, che ama quel che fa e vorrebbe farlo amare anche agli altri.

Così facendo, con il successo straordinario che ha conquistato, Barbero ci mostra, forse, che il problema oggi non è il Sapere, ma l’Istituzione; non è l’expertise, ma l’astrattezza, e non sono i media digitali, ma il loro uso. Barbero è un esperto, apprezzato per questo, che non suscita il rifiuto populista dell’autorità.

Con gli stessi mezzi con cui altri affondano nel regime confusivo della post-verità, Barbero – grazie alle sue competenze articolate, disciplinari e mediali – addita le distinzioni, le identità, le specificità e le somiglianze, guardando *il passato dal presente*, senza tema di confonderli, con confronti, parallelismi, proporzioni, che lasciano la Storia al passato, ma ci ricordano che il presente *in certi elementi* gli assomiglia. Contro ogni massimalismo e ogni generalizzazione: una *Storia di elementi*, che aned-

doti e dettagli pertinentizzano, sfuggendo alla tentazione della omologazione e a tutte quelle procedure di continuizzazione che sono, a nostro avviso, alla base del paradigma confusivo che domina troppo spesso il presente.

Per certi versi un'altra declinazione di questa "Storia di elementi" è quella che – con analogo successo – ci propone Aldo Cazzullo, con *Una giornata particolare*; la giornata su cui il suo sguardo si sofferma è un momento di particolare densità, una sorta di nodo della Storia, in cui tanti fattori collassano, cambiando il corso degli eventi. Anche in quel caso, la Storia è tradizionalmente intesa come qualcosa di distante, che però *in certi elementi* assomiglia al presente, e arriva alle nostre vite (ho citato sopra – p. 16 – l'incipit di ogni puntata, che insiste proprio su questo). Anche in quel caso, abbiamo una sorta di ritorno alla Storia, senza apparentemente il movimento viziato dalla Storia alla Memoria. Anche nel suo caso, abbiamo una postura antistituzionale: Cazzullo ci porta con sé in un viaggio.

E tuttavia vorrei evidenziare anche alcune grandi differenze che emergono, a mio avviso, fra il "modello-Barbero" e il "modello-Cazzullo", a chiarire che non ci sono mai sensi unici nei discorsi sociali e mediatici, anche dentro paradigmi condivisi.

Barbero, abbiamo visto, pur raccontando grandi eventi, la Storia con la S maiuscola, non sembra interessato all'elemento eccezionale dei fatti, semmai all'elemento curioso, e a ciò che c'è di umano in quei grandi fatti che vengono raccontati. È una sorta di *poetica dell'ordinario* quella che emerge dai racconti di Barbero: la Storia è comprensibile se guardata da vicino, nei suoi dettagli. E come ogni realtà guardata al microscopio, è interessantissima, sorprendente senza essere magniloquente.

La Storia di Cazzullo, invece, è proprio l'opposto: è la storia di momenti di eccezione, in cui le strade, i luoghi consueti, si fanno straordinari, escono dal proprio grigiore, dall'invisibilità. *Una giornata particolare* vive di visioni dall'alto, con droni volanti, che sorvolano gli spazi e i tempi e ne restituiscono la misura straordinaria. La Storia qui obbedisce a una *poetica dello straordinario*.

Non a caso, le strategie di creazione di prossimità dei due programmi mediatici sono del tutto diverse: la prossimità di Barbero passa per una prosodia "sporca", fatta di un accento fortissimo, di anacoluti tipici dell'oralità, di piccole risate o

domande accorate; un racconto, insomma, mai anodino. Passa dunque per il *corpo* dell'enunciatore, che è *uno di noi*. La prossimità di Cazzullo è fatta più che altro di deitici ripetuti (qui, in questo luogo, in questa via, in questo palazzo) che esplicitamente segnano il ponte tra il conduttore e i suoi spettatori. Passa dunque per il *discorso* dell'enunciatore, che *ci porta con lui*. Con l'uno ci identifichiamo, con l'altro ci accompagniamo.

Queste differenze, qui solo accennate, ci fanno riflettere su come, nello spazio mediale contemporaneo, in un'epoca in cui comunque la contemporaneizzazione presentista continua a persistere come cifra dei media, il discorso storico – anche nei suoi casi più lodevoli e brillanti – difficilmente possa sottrarsi del tutto alla grammatica emotiva dello spettacolo. Tanto Barbero quanto Cazzullo aspirano chiaramente a una riabilitazione competente del discorso sulla Storia; Barbero ha l'autorevolezza del professore universitario, Cazzullo la professionalità di un programma che esibisce un estremo approfondimento (e che “ti costringe” a due ore di trasmissione per ogni puntata; non esattamente un fast food...). Eppure entrambi in qualche modo devono *sintonizzarsi* coi tempi e con le sue abitudini di fruizione emotiva; Barbero allora trova una sua strada nella “prossimizzazione” della Storia, Cazzullo nello stupore della Storia (la giornata particolare ti toglie il fiato! Ti impressiona!). Nessuno dei due, certo, può fare la parte di un nuovo Alberto Manzi degli anni Duemila, e neanche di un Sergio Zavoli. Le strategie devono essere diverse, e non possono esimersi della sensibilizzazione emozionale e proiettiva che abbiamo visto lungo tutto questo volume.

Eppure, a partire dalle competenze, ci mostrano che si può fare Storia in tv senza che questo significhi far collassare tutto sull'oggi. Si può restituire un'idea di distanza, differenza e articolazione temporale; si può restituire un'idea di complessità, in cui per capire un evento va ricostruita una trama molto complessa che richiede tempo e impegno, attenzione; si può, infine, parlare di passato senza ricorrere alla Memoria, ovvero parlare di un *sapere*, non di un' *esperienza* – anche se con quel sapere ci si può emozionare e ci si può arricchire.

Mi sembra questa, al momento, la frontiera migliore per arginare i rischi della post-verità.

BIBLIOGRAFIA

- Alberoni, F.
1977 *Movimento e istituzione*, il Mulino, Bologna.
- Agamben, G.
1998 *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Alexander, J.
2003 *On the Social Construction of Moral Universals: The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama*, in *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 27-84; tr. it. *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, il Mulino, Bologna 2006.
- Anania, F.
1986 *La storia sfuggente. Una analisi dei programmi storici televisivi*, Rai Libri, Roma.
2003 *Immagini di storia. La televisione racconta il Novecento*, Rai Libri, Roma.
- Anderson, B.
1983 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra; tr. it. *Comunità immaginate*, manifesto libri, Roma 1996.
- Anderson, S.F.
2011 *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*, Dartmouth College Press, Chicago.
- Assmann, A.
1992 *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck, Monaco.
1999 *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, Monaco; tr. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2015.
2008 *Canone e archivio*, in A. Erll e A. Nünning (a cura di), *Studi sulla memoria culturale. Un manuale internazionale e interdisciplinare*, de Gruyter, Berlino, pp. 97-107.

Bachtin, M.

1975 *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Einaudi, Torino.

Bal, M., Crewe, J., Spitzer, L. (a cura di)

1998 *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, Hanover; tr. it. *Atti di memoria*, University Press of New England, Dartmouth 1999.

Benveniste, E.

1966 *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Parigi; tr. it. *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010.

Bertrand, D.

1993 *La praxis énonciative*, in D. Bertrand e D. Milot, *Schémas*, in “Pro-tée. Théories et pratiques sémiotique”, vol. 21, n. 1, pp. 25-32.

Bertrand, D., Fontanille, J. (a cura di)

2006 *La flèche brisée du temps. Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, Presses Universitaires de France, Parigi.

Bisogno, A.

2009 *La storia in tv. Immagine e memoria collettiva*, Carocci, Roma.

Buonanno, M.

2003 *Storia e memoria*, Rai Libri, Roma.

Barrios, L.A., Mateso-Pérez, J.

2015 *Ficción televisiva e historia reciente. El caso de Los archivos del cardenal*, <https://cdsa.academica.org/000-061/208.pdf> (ultimo accesso 26 maggio 2025).

Cárdenas, C.

2012 *¿Cómo es representado el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historias del siglo XX chileno y Los archivos del cardenal*, in “Revista Comunicación”, vol. 10, n. 1, pp. 653-665.

Cati, A.

2013 *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine.

Cicognetti, L., Servetti, L., Sorlin, P. (a cura di)

2003 *La guerra in televisione. I conflitti moderni tra cronaca e storia*, Marsilio, Venezia.

Clifford, J.

1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Harvard.

De Groot, J.

2009 *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, London.

Del Boca, A.

2005 *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Milano.

Eco, U.

1973 *Il costume di casa*, Bompiani, Milano (nuova ed. La nave di Teseo, Milano 2024).

1963 *Diario minimo*, Mondadori, Milano (nuova ed: La nave di Teseo, Milano 2022)

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano (nuova ed. La nave di Teseo, Milano 2016).

2007 *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano (nuova ed. La nave di Teseo, Milano 2017).

2018 *Il fascismo eterno*, La nave di Teseo, Milano.

École de Tartu

1976 *Travaux sur les systèmes de signes*, textes choisis et présentés par Y.M. Lotman et B.A. Ouspenski, Complexe, Bruxelles.

Erl, A.

2020 *Memory Worlds in Times of Corona*, in "Memory Studies", vol. 13, n. 5, pp. 861-874.

Erl, A., Rigney, A. (a cura di)

2009 *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, de Gruyter, Berlino.

Fabbri, P.

1998 *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

2017 *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Meltemi, Milano.

Feierstein, D.

2013 *Le génocide comme une pratique sociale*, Métis Presses, Les Acacias.

Fontanille, J.

1999 *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges.

2004a *Temps et discours. Pour une sémiotique des figures et des régimes temporels*, in L. Hébert, L. Guillemette (a cura di), *Signes des*

- temps. Temps et temporalité des signes*, Presses de l'Université de Laval, Québec-Sainte-Foy.
- 2008 *Pratiques sémiotiques*, Presses Universitaires de France, Parigi.
- 2021 *Présences du futur. L'expérience de l'univers-bloc au temps de la pandémie*, in Lorusso, Giannitrapani (2021), pp. 15-25.
- Fontanille, J., Zilberberg, C.
1998 *Tension et signification*, Mardaga, Bruxelles.
- Foucault, M.
1969 *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi; tr. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1980.
- Garde-Hansen, J., Hoskins, A., Reading, A. (eds.)
2009 *Save As... Digital Memories*, Palgrave Macmillan, New York.
- Garofalo, D., Rogh, V. (a cura di)
2015 *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Genette, G.
1972 *Figures III*, Seuil, Parigi; tr. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1976.
- Grasso, A.
2006 *Fare storia con la televisione*, a cura di A. Grasso, Vita e pensiero, Milano.
- Greimas, A.J.
1970 *Du sens*, Seuil, Parigi; tr. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1996.
1983 *Du sens II*, Seuil, Parigi; tr. it. *Del senso 2*, Bompiani, Milano 1984.
- Greimas, A., Courtés, J.
1979 *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi.
- Guerra, M.
2020 *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano.
- Halbwachs, M.
1950 *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Parigi; tr. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 2001.
- Hartog, F.
2003 *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Parigi; tr. it. *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007.

- 2020 *Chronos: L'Occident aux prises avec le Temps*, Gallimard, Parigi; tr. it. *Chronos. L'occidente alle prese con il Tempo*, Einaudi, Torino 2022.
- Hoskins, A.
2004 *Television and the Collapse of Memory*, in "Time Society", vol. 13, pp. 109-127.
2009 *The Mediatization of Memory*, in Garde-Hansen, J., Hoskins, A., Reading, A. (2009), pp. 661-680.
- Koselleck, R.
1979 *Vergangene Zuukunft, Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Francoforte; tr. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007.
- Landowski, E.
1989 *La société réfléchie*, Seuil, Parigi; tr. it. *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999.
- Lash, S.
2002 *Critique of Information*, Sage, Londra.
- Latour, B., Weibel, P. (a cura di)
2002 *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press, Cambridge-London.
- Lorusso, A.M.
2011 *I corpora della cultura*, in *En torno a la semiótica de la cultura*, Fragua-Fundación, Madrid, pp. 17-26.
2014 *Apocalittici e integrati: verso una logica della cultura*, in "Studi culturali", vol. 2, pp. 264-274.
2015 *Retorica e semiotica: per una riflessione sulle norme*, in "Rivista della Società Italiana di Filosofia del linguaggio, RIFL", vol. 1, pp. 162-173.
2018 *Post-verità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Laterza, Roma-Bari.
2019 *Between Times and Spaces: Polyglotism and Polychronism in Yuri Lotman*, in "Bakhtiniana", vol. 14, n. 4, pp. 83-98.
2021 *Uncomfortable Memories of Fascist Italy: The Case of Bigio of Brescia*, in C. Demaria, P. Violi (a cura di), *Spaces of Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
2022 *L'utilità del senso comune*, il Mulino, Bologna.
2025 *Identità collettive e vecchi e nuovi memoriali*, in P. Peverini, I. Pezzini, P. Polidoro (a cura di), *Come vivere insieme. Semiotica dei collettivi*, Mimesis, Milano-Udine.

Lorusso, A.M., Giannitrapani, A. (a cura di)
2021 “E/C”, *Futuro passato*, vol. 15, n. 32.

Lorusso, A.M., Violi, P.
2004 *Semiotica del testo giornalistico*, Laterza, Roma-Bari.

Lotman, J.

1973 *I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura*, in J. Lotman, B. Uspenskij (a cura di), *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975.

1977 *The Dynamic Model of a Semiotic System*, in “Semiotica”, vol. 21, nn. 3-4, pp. 193-210.

1985 *La semiosfera*, Marsilio, Venezia (ora a cura di S. Salvestroni e F. Sedda, *La nave di Teseo*, Milano 2022).

1993 *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano.

Lotman, J., Uspenskij, B.

1975 *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.

Marrone, G.

1998 *Estetica del telegiornale*, Meltemi, Roma.

2001 *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.

2021 *Postfazione*, in P. Fabbri, *Biglietti di invito*, Bompiani, Milano.

Marrone, G., Migliore, T. (a cura di)

2021 *La competenza esperta. Tipologie e trasmissione*, Meltemi, Milano.

Mazzucchelli, F.

2017 *Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?*, in “VS-Versus”, n. 1, pp. 105-128.

Migliore, T.

2013 *Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale*, in “E/C”, pp. 1-13.

Niemeyer, K.

2011 *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001*, Antipodes, Losanna.

Nora, P.

1989 *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in “Representations”, vol. 26, pp. 7-24.

2002 *Pour une histoire au second degré*, in “Le Débat”, vol. 122, n. 5, pp. 24-31.

Olick, J.K., Robbins, J.

1998 *Social Memory Studies: From Collective Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, in "Annual Review of Sociology", vol. 24, pp. 105-140.

Palacios, J.M.

2011 *Archivos sin archivo. Sobre el acontecimiento histórico y la imagen de lo real en Los Archivos del Cardenal*, in "la Fuga", n. 14.

Panico, M.

2024 *Spaces for Nostalgia. Difficult Memories and Material Consolations*, Palgrave Macmillan, New York.

Pisanty, V.

2012 *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Mondadori, Milano.

2020 *I guardiani della memoria*, Bompiani, Milano.

Pozzato, M.P.

2004 *Leader, Oracoli, Assassini. Analisi semiotica dell'informazione*, Carocci, Roma.

Pozzato, M.P., Spaziantè, L.

2007 *I "caduti" di Nassiriya: un rituale mediatico di lutto nazionale*, in G. Cosenza (a cura di), *Semiotica della comunicazione politica*, Carocci, Roma, pp. 205-214.

Radstone, S., Hodgkin, K. (a cura di)

2003 *Regimes of Memory*, Routledge, New York.

Rastier, F.

2004 *Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus*, in "Texto!", http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html (ultimo accesso 15 febbraio 2025).

Recchia Luciani, F., Vercelli, C. (a cura di)

2016 *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Il melangolo, Genova.

Rossi, P.

1991 *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, il Mulino.

Rothberg, M.

2000 *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

2009 *Multidirectional Memory*, Stanford University Press, Palo Alto.

2019 *The Implicated Subject*, Stanford University Press, Palo Alto.

Said, E.

1978 *Orientalism*, Penguin, Londra; tr. it. *Orientalismi*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Sorlin, P.

2008 *Le storie personali: sfida alla tradizione storica*, in L. Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Che storia siamo noi?*, Marsilio, Venezia, pp. 21-36.

Violi, P.

2013 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

Wagner-Pacifici, R.

2010 *Theorizing the Restlessness of Events*, in "American Journal of Sociology", vol. 115, n. 5, pp. 1351-1386.

2017 *What is an Event?*, University of Chicago Press, Chicago.

Wieviorka, A.

1998 *L'ère du témoin*, Plon, Parigi; tr. it. *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999.

Zinna, A.

2004 *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma.

