



Diacronie

Studi di Storia Contemporanea

52, 4/2022

Imagining North-Eastern Europe

Passato e presente: analisi di un programma di storia in tv

Carlo UGOLOTTI

Per citare questo articolo:

UGOLOTTI, Carlo, « Passato e presente: analisi di un programma di storia in tv », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* : *Imagining North-Eastern Europe. Baltic and Scandinavian states in the eyes of local, regional, and global observers*, 52, 4/2022, 29/12/2022,

URL: < http://www.studistorici.com/2022/12/29/ugolotti_numero_52/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Çiğdem Oğuz – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

10/ *Passato e presente*: analisi di un programma di storia in tv

Carlo UGOLOTTI

ABSTRACT: Il presente contributo si propone di analizzare una delle trasmissioni di divulgazione storica di maggior successo in onda dal 2017 sulle reti generaliste italiane, *Passato e presente*. Il saggio si concentra su come questo programma declini la narrazione storica e come costruiscia, attraverso il linguaggio televisivo, la sua stessa dimensione di vettore enunciativo. Enucleando le caratteristiche della sua messa in scena e narrativa, il saggio dimostra il grado di ricercatezza e innovazione di questo programma nel panorama italiano ma anche il permanere di limitatezze della comprensione nel comprendere le specificità del medium audiovisivo per la divulgazione storica.

ABSTRACT: This paper analyses one of the most successful historical shows broadcasted on the Italian networks, *Passato e presente*. The essay focuses on how this broadcast declines historical narration and how it constructs, through the language of television, its dimension as an enunciative vector. By outlining the characteristics of its mise-en-scene and narrative, the essay demonstrates the degree of sophistication and innovation of *Passato e presente* in the Italian panorama, but also the persisting limitations in understanding the specificities of the audiovisual medium for the dissemination of history.

Nell'attuale panorama mediale, il "genere storico" si ritrova distribuito su un vastissimo ventaglio di canali espressivi: da quelli più tradizionali (cinema, romanzi, fumetti e radio) a nuove modalità di *history-telling* interattivo (*board games*, videogiochi e *app*); l'analisi e il racconto sul passato hanno assunto una rinnovata centralità premiata da un costante interesse di pubblico. Tipologie di narrazioni della «scuola parallela»¹, alternative rispetto a quelle scientifico-accademiche², declinano una varietà pressoché infinita di tematiche alle specificità dei diversi *medium* negando agli storici di professione l'esclusività della mediazione di questi tipi di contenuti³, esclusività peraltro mai probabilmente detenuta. Negli ultimi anni, per quanto riguarda la televisione, il dibattito storico ha raggiunto un alto livello di pervasività che si adatta a tutte le diverse tipologie di format: dal *talk show* all'approfondimento giornalistico, dal

¹ Come i media sono stati definiti da: FRIEDMANN, Georges, «Introduction aux aspects sociologiques de la radio-télévision», in *Cahiers d'études de radio-télévision*, 5, 1956, pp. 3-17.

² BELL, Erin, GRAY, Ann, «History on television: Charisma, narrative and knowledge», in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 113-133, p. 115.

³ ANANIA, Francesca, *Immagini di storia: La televisione racconta il Novecento*, Roma, Rai Eri, 2003, p. 8.

documentario alla serie di fiction⁴. Tralasciando queste ultime due categorie che richiederebbero una metodologia di analisi più legata a quella delle produzioni cinematografiche⁵, in questo articolo ci limiteremo all'analisi di un singolo caso di un preciso sottogenere della "storia in tv": il programma di divulgazione. Fabio Tarzia lo ha così definito:

un programma televisivo di ricostruzione e narrazione di personaggi fatti, ed epoche storiche, appositamente ideata e basata sul modello del documentario. Esso può far uso al suo interno di fiction, docufiction, e parti di documentari prodotti in altre sedi ed opportunamente selezionati e ri-assemblati. Può inoltre avvalersi dell'apporto filmato (interviste, introduzioni) di storici di professione e di eventuali testimoni oculari (interviste e racconti)⁶.

Lo studioso ha però appiattito questa tipologia al *format* del documentario, ignorando i programmi storici strutturati a *talk show*. A quest'ultima categoria appartiene la trasmissione che nel presente saggio verrà analizzata, definita da Anna Maria Lorusso «la trasmissione di punta del discorso storico televisivo [odierno, Nda]»⁷: *Passato e presente*, produzione Rai Cultura, in onda in fascia pomeridiana dal 2017 su Rai Tre con repliche su Rai Storia. Grazie a un inedito mix di analisi storiografica e spettacolarizzazione del racconto, il programma gode di un buon successo di pubblico, proponendo agli spettatori delle reti generaliste l'esposizione e la discussione di svariate tematiche della storia universale. L'originale modello enunciativo di questa trasmissione non è ancora stato oggetto di analisi approfondite⁸, lacuna che questo articolo si propone di colmare.

Ogni puntata prevede l'ospitata di un esperto che dibatte sul tema del singolo episodio insieme a tre giovani studiosi, sotto la supervisione del conduttore Paolo Mieli. Il format è così strutturato: introduzione di Mieli; domanda introduttiva all'ospite; capitoli I-III: strutturati con la proiezione di un inserto video seguito da una discussione, introdotta da una domanda/intervento da parte dei giovani storici; consiglio di testi di riferimento per l'approfondimento da parte dell'esperto; epilogo⁹. Oltre ai filmati, prodromici a ogni capitolo, nel corso della trasmissione viene proiettata una clip "speciale" che propone la visione di una fonte che invia a ulteriori spunti di discussione.

⁴ Mi rifaccio qui alle tipologie individuate in LORUSSO, Anna Maria, *Storia e memoria in tv*, in DONDI, Mirco, SALUSTRI Simona (a cura di), *Comunicazione storica: tecnologie, linguaggi e culture*, Bologna, Clueb, 2021, pp. 81-92, p. 84.

⁵ All'interno della sterminata letteratura su *fiction* e serie tv mi limito qua a segnalare: GALVAGNO, Giuliana, *Gli sceneggiati della RAI 1954-1961. Tra storia e costruzione dell'identità nazionale*, in GAROFALO, Damiano, *Televisione: Storia, Immaginario, Memoria*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2015, pp. 98-107.

⁶ TARZIA, Fabio, «Immagini dal passato. La divulgazione della storia nella neotelevisione italiana: immaginari, format e funzioni mediale», in *Mediascapes Journal*, 8, 2017, pp. 145-158, p. 145.

⁷ LORUSSO, Anna Maria, *Storia e memoria in tv* in DONDI, Mirco, SALUSTRI, Simona (a cura di), *op. cit.*, p. 90.

⁸ Finora solo Anna Maria Lorusso ha tracciato un breve profilo analitico del programma in LORUSSO, Anna Maria, *op. cit.*

⁹ Un format che sembra ricordare molto quello della trasmissione spagnola *La tribuna de la historia*, andata in

Dalla prima metà della stagione 2021/2022, il format viene integrato da *Le storie di passato e presente*: quaranta episodi dedicati a percorsi tematici più ampi e costruiti sul *remix* di capitoli delle edizioni precedenti, la narrazione di collegamento viene affidata a uno dei giovani storici e Paolo Mieli si limita alle considerazioni introduttive e finali. Dal quarantesimo episodio di questa edizione il format tornerà da antologico a monografico.

Il presente articolo si vuole concentrare su un'analisi della messa in scena di questa serie per vedere come, in questa trasmissione, il discorso storico venga riadattato al format televisivo, presentando interessanti innovazioni rispetto alla tradizione ma, allo stesso tempo, non riuscendo a superare certe limitazioni tipiche della divulgazione televisiva. Le caratteristiche enucleate dalla presente analisi che verranno discusse nel dettaglio sono: 1) una proposta enciclopedica che fa sue ed aggiorna le precedenti istanze della divulgazione televisiva; 2) una esplicitata medialità in rapporto all'enunciazione storica¹⁰; 3) una narrazione incentrata sulla preminenza del modello narrativo e biografico, che però si arricchisce di un approccio diacronico e comparativo che non esclude la suggestione personale ed emozionale; 4) la preminenza della fonte testuale e l'anacronismo della fonte visiva. Si procederà con un'iniziale e panoramica trattazione dei rapporti tra divulgazione storica e televisione in rapporto al modello enunciativo offerto dal programma di Paolo Mieli, considerando precedenti esempi di trasmissioni legate alla narrazione del passato. Nel secondo paragrafo si procederà con l'analisi specifico del *case study* attraverso una dettagliata analisi delle sue modalità di messa in scena e narrazione.

1. Storia e televisione: una contestualizzazione

Per le sue peculiarità comunicative (pervasività, semplicità di linguaggio e facilità di accesso), la televisione svolge un ruolo decisivo nella creazione della memoria culturale e nel processo di negoziazione del passato¹¹. Questo medium pertanto diventa un attore centrale nella costruzione di una dimensione pubblica della storia dagli anni Cinquanta del Novecento in poi. Fin dai suoi esordi, le reti a controllo statale del continente europeo diedero un grande risalto alla divulgazione del passato nazionale che veniva presentata, per timore della sperimentazione e per una sottovalutazione delle capacità di lettura del nuovo medium da parte degli spettatori,

onda tra il 1978 e il 1981: si veda CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune? La storia in televisione nei paesi dell'Unione Europea*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 106.

¹⁰ Non a caso il programma prende il nome da una delle prime riviste che ha cominciato a riconoscere l'importanza di cinema e media per lo studio della storia.

¹¹ Steve Anderson come citato in EBBRECHT, Tobias, «Docudramating history on TV: German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005», in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 35-53, p. 35. Si veda anche AFFUSO, Olimpia, *La memoria della politica nel prisma quotidiano*, in GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa (a cura di), *op. cit.*, pp. 203-225, p. 203.

soprattutto attraverso un calco del metodo espositivo del modello scolastico¹². Il format iniziale della comunicazione storica televisiva metteva in scena un discorso enunciativo legato al modello della *lezione*: la trasmissione era costituita da filmati di montaggio accompagnati da un commento fuori campo¹³. Questa messa in scena sfruttava lo stilema della voce acusmatica, secondo il modello individuato da Michel Chion: una voce, priva di una fonte di provenienza, che proprio per la sua assolutezza assume caratteri di origine metafisica quali incorporeità ed onnipresenza, portatrice pertanto di una verità incontestabile ed assoluta¹⁴. La divulgazione storica delle origini della televisione era affidata perlopiù a scrittori e giornalisti, solo a volte coadiuvati da specialisti del tema, che redigevano il testo della narrazione principale senza avere alcuna idea delle immagini a corredo della narrazione o del taglio filmico che assumerà il prodotto finale. Il regista si occupava in seguito del montaggio e un attore provvedeva all'interpretazione del copione¹⁵. Come sostengono Sorlin, Cigognetti e Servetti: «I due livelli, testo e immagini, erano scollegati: lo spettatore poteva ascoltare la lettura senza guardare lo schermo o interessarsi al montaggio filmico senza essere attento al testo»¹⁶.

Il format della dissertazione magistrale era perfettamente in linea con il progetto pedagogico della Rai che seguiva la cosiddetta “triade” di John Reith, primo direttore generale della BBC e sostenitore del ruolo dei *medium* come servizio pubblico¹⁷: «educare, informare, intrattenere, in rigoroso ordine di apparizione»¹⁸. Lo schermo televisivo era uno spazio di divulgazione e non di riflessione critica sugli eventi del passato, sotto il saldo controllo politico della Democrazia Cristiana¹⁹. Come si è visto, a essere i padroni di casa degli studi delle trasmissioni storiche non erano accademici di professione ma giornalisti. Emblematico è il caso di *Cinquant'anni di vita italiana*, in onda dal 15 dicembre 1958 e condotto dal collaboratore del «Corriere della sera», Silvio Negro:

¹² CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 7.

¹³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴ CHION, Michel, *The voice in Cinema*, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 18-24.

¹⁵ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 9.

¹⁶ *Ibidem*. Lo scollamento tra testo e immagine e la riduzione a quest'ultima a mera illustrazione è stato riscontrato anche nel contesto didattico e nella redazione dei manuali di testo: seppur datato si veda CURTIS, James, *Storia visiva: nuovi approcci all'insegnamento e all'apprendimento della storia*, in ELLWOOD, David William (a cura di), *I mass media e la storia: nuovi approcci a confronto*, Torino, Edizioni Rai, 1986, pp. 49-56, p. 49.

¹⁷ Si pensi al suo manifesto *Broadcasting over Britain* del 1924: cfr. MENDUNI, Enrico, *Intrattenimento in salsa pedagogica. Un riesame critico della “veterotelevisione” italiana*, in GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa (a cura di), *op. cit.*, pp. 21-34, p. 26.

¹⁸ BISOGNO, Anna, «Prove tecniche di trasmissione. Lascia o raddoppia? E il caso di Gino prato», in *Cinema e Storia*, I, 2018, pp. 233-246, p. 234.

¹⁹ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 49.

[il giornalista] tramite la storia, esce dall'ombra del semplice lettore di news per avviarsi sulla via dell'intervistatore, legittimata a esprimere opinioni, prendere posizione nei dibattiti e farsi mediatore col pubblico²⁰.

Trattando del rapporto tra storia e media nel contesto italiano non si può ignorare un caso pressoché unico, che si pone ai confini tra cinema e televisione: il progetto didattico di Roberto Rossellini²¹. Il regista, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, idea un'ulteriore svolta nella sua ricerca linguistica che prevede la rimozione di «tutte le riserve di carattere estetico che venivano attribuite al linguaggio della tv e [l'azzeramento delle] differenze tra cinema e televisive»²² in nome di un progetto volto a «fornire a tutti un'informazione di base capace di sintetizzare l'insieme delle conoscenze fin qui accumulate»²³. Rossellini sceglie come *medium* di elezione la tv, secondo lui, slegata dai meccanismi commerciali che dominano il grande schermo. Il regista, nel corso di tutta la sua filmografia “didattica”, sembra anticipare due caratteristiche della trasmissione di Rai Cultura: a) in nome del progetto di costruzione di una Enciclopedia della Storia audiovisiva²⁴, epoche diverse vengono affrontate collegandole attraverso nessi logici e combinando diversi approcci metodologici (dal tematico al biografico); b) per raggiungere l'obiettivo di ridare vita alla storia, si ricorre a un uso «indiscriminato» del materiale visivo con cui costruire la narrazione²⁵.

Dopo questo breve *excursus* attraverso l'eccezionale progetto rosselliniano, un momento di svolta per la divulgazione storica è rappresentato dal 19 novembre 1972, data della messa in onda di *Nascita di una dittatura*, condotto da Sergio Zavoli. Gran successo di pubblico, il programma offriva una profonda riflessione sull'ascesa del fascismo, grazie all'apporto di numerosi storici, un uso ricercato di materiali originali e una ricostruzione fortemente soggettiva²⁶, ottenuta grazie a interviste inedite con testimoni del regime. La messa in scena rimane di natura enunciativa, tuttavia esplicitando la natura mediale della narrazione:

telecamere, maxischermi e monitor non si nascondono certo alla vista, a partire dall'esibizione immediata fin nei titoli di testa, e la forza studiata di certe inquadrature non

²⁰ *Ibidem*, p. 49.

²¹ Sul progetto rosselliniano si veda FARASSINO, Alberto, *Televisione e storia*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 53-54.

²² LICHERI, Paolo, *Rossellini: dal grande al piccolo schermo. Per una televisione tra divulgazione e spettacolo*, Napoli, Liguori, 2014, p. 1.

²³ *Ibidem*, p. 2.

²⁴ Si veda la lettera di Rossellini al figlio Renzo del dicembre 1975 riportata come immagine in *ibidem*, p. 221.

²⁵ Sul riutilizzo indiscriminato di materiali visivi da parte di Rossellini nei suoi film educativi si veda: *ibidem*, pp. 53-55.

²⁶ ANANIA, Francesca, , *op. cit.*, p.47.

lasciano dubbi sul carattere di rappresentazione, e forse già di spettacolo di ciò che si dispiega davanti agli occhi²⁷.

Se in precedenza il modello della divulgazione dominante era quello didascalico, l'anno 1977 marca il raggiungimento di una consapevolezza nelle modalità espressive della comunicazione storica in tv²⁸. Nel decennio compreso tra il 1975 e il 1984 la storia penetra nei programmi giornalistici come *Tg2 dossier*, *Primo Piano*, *Mixer* e *Speciale tg1* affermando il consolidamento della conduzione da parte di giornalisti e *opinion maker* desiderosi di attualizzare i contenuti storici²⁹. Si tratta, nella definizione di Francesca Anania, di una «televisione parlata, ipertestuale, che emargina seppur lentamente le immagini e prelude alla neotelevisione degli anni Ottanta, dove spettatore detiene non più un diretto dovere a essere educato, ma un diritto a interagire con il mezzo»³⁰. La neo-televisione si qualifica anche per una maggiore attenzione all'ermeneutica del fatto storico rispetto alla narrazione del mero fenomeno evenemenziale; esemplare è lo speciale di Rai 2, andato in onda il 28 aprile 1976, *De Felice Mack Smith - Polemica sul fascismo* in cui i due storici dibattono sulle interpretazioni possibili storiografiche della dittatura³¹. *Passato e presente* saprà unire la narrazione degli eventi (i videoclip) a una parte più analitica e storiografica (gli interventi degli ospiti).

In questi anni, nei palinsesti nazionali si consoliderà quello che è stato chiamato «lo stile italiano nei programmi storici»³² di cui la trasmissione di Mieli è un discendente diretto: a caratterizzare questo genere televisivo sono una rappresentazione sobria, un basso tasso di coinvolgimento emotivo e l'esibizione della natura mediale della trasmissione stessa (montaggio serrato, diversi piani di ripresa e inserti di montaggio)³³.

A partire dai primi anni Ottanta, nascono nuove forme di divulgazione come quella del *magazine* che trova il suo più celebre esempio in *Quark*, in onda dal 1981 e condotto da Piero Angela: questo format unisce didattica e spettacolarizzazione attraverso la centralità del conduttore «figura di raccordo, colta ma non accademica, in grado di dialogare con il mondo degli

²⁷ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., pp. 50-51. Sull'esibita medialità del programma di Zavoli si veda anche: ROGHI, Vanessa, *La fabbrica dell'immaginario storico contemporaneo. Televisione e programmi di storia (1961-1994)*, in GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa, (a cura di), *op. cit.*, pp. 109-124, p. 116.

²⁸ BIANCHI, Matteo, *Cinquant'anni di storia nella televisione italiana*, in GRASSO, Aldo (a cura di), *Fare storia con la televisione*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 258-276, p. 264.

²⁹ ANANIA, Francesca, , *op. cit.*, p.32.

³⁰ *Ibidem*, pp. 36-37

³¹ ROGHI, Vanessa, *La fabbrica dell'immaginario storico contemporaneo. Televisione e programmi di storia (1961-1994)*, in GAROFALO, Damiano, ROGHI, Vanessa (a cura di), , *op. cit.*, pp. 109-124, p. 118.

³² Per una lista dei programmi Rai legati alla divulgazione storica si veda: CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., pp. 53-56.

³³ *Ibidem*, pp. 59-60.

specialisti per conto dello spettatore»³⁴. Questo tipo di mediazione sarà ripresa da Mieli in *Passato e presente*.

Come si è visto, il rapporto tra narrazione storica e televisione è un rapporto di lunga data e altamente problematico dal momento in cui sono stati gli stessi storici a mostrare atteggiamenti ambivalenti sulle possibilità garantite da questo *medium* e sulle modalità di aggirare il rischio di semplificazione dei nodi storiografici nel passaggio dalla forma scritta alla narrazione audiovisiva³⁵. Nonostante il crescente interesse del pubblico e il conseguente incremento nella produzione di programmi a tema storico, soprattutto a partire dagli anni Ottanta e Novanta³⁶, una delle più frequenti critiche che vengono rivolte alla storia in tv è la riduzione della conoscenza a merce (*commodity*), ingranaggio di una catena di sfruttamento dell'*entertainment business* in cui agli occhi dei produttori, assetati di contenuti, il racconto del passato è l'equivalente di un *cooking show*³⁷. Secondo i critici, la trasposizione del discorso storico nel linguaggio audiovisivo passerebbe per una preminenza assoluta del modello narrativo su quello analitico, intrinsecamente incapace di sviscerare la complessità di eventi e processi storico-sociali³⁸. Zavoli stesso si chiese se la televisione fosse il *medium* adeguato a una riflessione storica che non solo fosse in grado di riproporre le vicende del passato, ma anche di raccontare i nessi causali e di valorizzare un «senso del tempo, che individui nell'oggi le tracce di ieri»³⁹. Il passaggio da una «explanatory television» alla «visual narrative television», avvenuto nell'ultimo decennio del XX secolo e promosso in Italia da direttori come Giovanni Minoli e Pasquale d'Alessandro⁴⁰, viene

³⁴ TARZIA, Fabio, «Immagini dal passato. La divulgazione della storia nella neotelevisione italiana: immaginari, format e funzioni mediale», in *Mediascapes Journal*, 8, 2017, pp. 145-158, p. 128.

³⁵ Per approfondire il rapporto tra storia e televisione si vedano, oltre ai testi citati nelle altre note: COSTELLO, Enric, DHOEST, Alexander, O'DONNELL, Hugh, *The nation on the screen: discours of the national on global television*, Newcastle, Cambridge scholars, 2008; EDGERTON, Gary, ROLLINS, Peter (eds.), *Television histories, Shaping collective memory in the Media Age*, Lexington, Kentucky University Press, 2001; *La storia in televisione. Atti del convegno di Riva del Garda*, Roma, ERI-Rai, 1981; McARTHUR, Colin, *Television and history*, London, British Film Institute, 1978; ROBERTS, Graham, TAYLOR, Philip M. (eds), *The historian, television and television history*, Luton, University of Luton Press, 2001; WHEATLEY, Herbert (ed.), *Re-viewing television history. Critical issues in television historiography*, London, Tauris, 2007; BISOGNO, Anna, *La storia in tv: immagine e memoria collettiva*, Roma, Carocci, 2008; CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *La storia in televisione. Registi e storici a confronto*, Venezia, Marsilio, 2002; CRAINZ, Guido, FARASSINO, Alberto, FORCELLA, Enzo, GALLERANO, Nicola, *La resistenza italiana nei programmi della RAI*, Roma, Rai-Eri, 1996; GRASSO, Aldo, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000; MICALIZZI, Paolo (a cura di), *Massimo Sani: la storia in televisione*, Ferrara, Este Edition, 2019.

³⁶ BELL, Erin, «Televising History. The past(s) on the small screen», in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 5-12, p. 5.

³⁷ CHAPMAN, James, «Re-presenting history: British television drama-documentary and the Second World War» in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 13-33, p. 19.

³⁸ BELL, Erin, GRAY, Ann, «History on television: Charisma, narrative and knowledge» in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 113-133, pp. 115-116. Per una critica al rischio di «banalizzazione» della storia da parte della tv si veda anche: DE LUNA, Giovanni, *L'occhio e l'orecchio dello storico: le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 1.

³⁹ ZAVOLI, Sergio, *Televisione italiana, storia italiana* in ELLWOOD, David William (a cura di), *I mass media e la storia*, cit., pp. 17-18.

⁴⁰ ANANIA, Francesca, *op. cit.*, p. 10.

pertanto considerato come una concessione al gusto popolare in nome dell'*audience* e della caccia agli incassi pubblicitari⁴¹: la banalizzazione della storia – intesa sia come assenza di sperimentazione di linguaggi che come riduzione della complessità – era un effetto dell'erosione della televisione considerata come servizio pubblico con fini educativi. Il mercato globale e il ricorso all'acquisto di contenuti provenienti da società esterne avrebbero quindi prodotto una standardizzazione e un'omologazione dei format che ha cancellato le peculiarità nazionali per quanto riguarda sia la messa in scena che l'orizzonte dei contenuti⁴². Matteo Bianchi ha individuato i "tasselli" che identificano la narrazione storica nella "neotelevisione": 1) una spettacolarizzazione del passato; 2) l'introduzione di una viva interazione tra lo storico di professione e il curatore della trasmissione, quest'ultimo però responsabile finale della qualità del prodotto; 3) l'ampliamento delle tematiche analizzate e la strutturazione in cicli⁴³.

Va tuttavia segnalato che, nel contesto francese, verso la fine degli anni Ottanta è emerso un tentativo da parte degli stessi storici di elaborare una "nuova storia" in televisione che tentava di coniugare le complessità storiografiche alla spettacolarizzazione e all'enciclopedismo rosselliniano. Accademici come Fernand Braudel e George Duby elaborarono una "storia-problema" televisiva che prevedeva una messa in scena che permettesse di affrontare in maniera profonda il passato, senza le limitazioni della narrazione convenzionale. Tuttavia, queste proposte teoriche non ebbero seguito, ancora una volta per un'erronea concezione del rapporto tra immagine e testo e delle specificità del linguaggio televisivo. Un altro strutturale tentativo di ripensamento della narrazione audiovisiva avvenne in campo cinematografico dalla concettualizzazione di quello che è stato chiamato il «new history film», già a partire dagli anni Sessanta e successivamente da riflessioni di studiosi come Hayden White e Sonja de Leeuw⁴⁴. Queste sperimentazioni visive rimarranno però perlopiù confinate nel cinema d'autore ed estranee al *mainstream* televisivo.

⁴¹ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., pp. 7-8.

⁴² *Ibidem*, p. 123.

⁴³ BIANCHI, Matteo, *Cinquant'anni di storia nella televisione italiana*, in GRASSO, Aldo, *Fare storia con la televisione*, cit., pp. 265-266.

⁴⁴ Per un riassunto su questo dibattito si veda BELL, Erin, GRAY, Ann, «History on television: Charisma, narrative and knowledge» in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 115-116.

2. Passato e presente: la messa in scena della storia

La prima stagione di *Passato e presente* esordisce nel 2017 sostituendo e aggiornando il format di *Il tempo e la storia*⁴⁵, trasmissione in onda dal 2013, prima presentato da Massimo Bernardini e poi da Michela Ponzani. Oltre al cambio di conduzione, il nuovo format si segnala per un rinnovamento dello studio e per la presenza di tre giovani studiosi, affiancati all'esperto, con lo scopo di fornire suggestioni di dibattito⁴⁶. Questa sezione affronterà nel dettaglio diversi particolari della messa in scena della trasmissione cercando di vedere quali strategie retoriche e medialità sono messe in campo.

2.1. La sigla

Già dalla sigla, *Passato e presente* esplicita le caratteristiche della messa in scena: la medialità esibita, l'approccio trasversale a epoche e tematiche, l'uso di diverse tipologie di fonti visive e la spettacolarizzazione della storia. Gli episodi della prima stagione si aprono con l'inquadratura di un dispositivo di riproduzione di immagini che sembra evocare gli strumenti del pre-cinema. Avvolto in un ambiente buio e polveroso (riportando alla mente gli ambienti di un archivio), il meccanismo viene avviato da una mano che ne aziona la manovella. Il titolo della trasmissione viene così visualizzato mostrando come un'azione presente possa ridare vita (o almeno movimento) al passato attraverso un dispositivo mediale. Dentro al congegno scorrono immagini provenienti da diverse epoche e da diversi linguaggi artistici e comunicativi. Il moto rapido della successione di immagini le fa sfumare una nell'altra in un *continuum* che sovrappone le diverse storicità. Va inoltre segnalato come ogni immagine abbia un alto grado di iconicità e quindi risulti facilmente riconoscibile per la gran parte dal pubblico generico. La sigla rimarrà identica per le tre stagioni successive, variando solo le immagini riprodotte dal dispositivo: a partire dalla stagione 2019/20, si nota un ampliamento geografico del "deposito" di provenienza iconografica. Ottengono infatti un maggior risalto maggiori materiali visivi legati alla storia africana e asiatica che, come si vedrà, corrisponde a un allargamento effettivo delle tematiche degli episodi.

Le puntate antologiche denominate *Le storie di Passato e Presente* hanno una sigla differente, per distinguerle da quelle del formato standard. La prima parte della quinta stagione mostra immagini già utilizzante nelle clip degli episodi precedenti sovrimpresse a ingranaggi e forme concentriche che riprendono il design della scenografia. Il quadro è attraversato da linee

⁴⁵ Per un'analisi di *Il tempo e la storia* si veda: TARZIA, Fabio, «Immagini dal passato. La divulgazione della storia nella neotelevisione italiana: immaginari, format e funzioni mediale», in *Mediascapes Journal*, 8, 2017, pp. 145-158, pp. 153-154.

⁴⁶ Una trasmissione lituana in onda dal 1993 al 2004, *Būtovės slėpinai*, era incentrata proprio sul dialogo tra diverse generazioni di storici: si veda KLIMKA, Karolis, *La storia nella televisione lituana*, in CIGOGNETTI, Luisa, SERVENTI, Lorenza, SORLIN, Pierre (a cura di), *La storia in televisione in sette paesi dell'Europa dell'Est*, Bologna, Il filo dell'Europa, Assemblea legislativa Regione Emilia Romagna, 2010, pp. 28-40, p. 36.

concentriche che sembrano ricordare i meccanismi di messa a fuoco di un obiettivo, esplicitando così la natura mediale delle immagini. L'inquadratura è costellata da numeri che rappresentano date della storia universale. A venire sovrapposti al tema grafico sono immagini provenienti ancora una volta da epoche diverse e da fonti visive disparate. Nella seconda parte di questa stagione, che vede il ritorno del format originale dopo quello antologico, la sigla mostra un proiettore per diapositive che ricorda il modello Kodak Carousel con caricatore a ruota. Lo strumento di riproduzione di immagini è immerso nell'ambiente buio e polveroso che aveva già caratterizzato le altre scene d'apertura. Le diapositive con immagini storiche vengono proiettate su uno spazio neutro. Spesso l'obiettivo si sofferma sui dettagli e sui rumori prodotti dai meccanismi di funzionamento della macchina. Interessante per comprendere queste scelte grafiche sembra la descrizione del proiettore che viene fatta nell'ultimo episodio della prima stagione della serie *Mad Men*, serie televisiva statunitense in onda dal 2007 al 2015. In questo *season finale* il protagonista, Don Draper (Jon Hamm), un pubblicitario di Madison Avenue, deve trovare una formula per vendere il modello Kodak con contenitore a ruota, l'oggetto che ispira il titolo della puntata: *The wheel*. Il protagonista suggerisce ai suoi clienti che il prodotto non andrebbe pubblicizzato tanto per l'innovazione tecnologica, quanto per la reazione emozionale e nostalgica che una successione di diapositive produce nello spettatore. Il dispositivo, per Draper, non è da paragonare a una navicella spaziale, ma a una macchina che permette di viaggiare avanti e indietro nel tempo e ci conduce in luoghi e momenti in cui vogliamo ritornare. Pertanto propone di battezzarla non "la ruota", ma Kodak Carousel. Per quanto la serie prodotta dalla AMC e un programma di divulgazione storica della RAI sembrano appartenenti a universi semantici lontani, in realtà l'interpretazione di Draper del dispositivo mediale come macchina del tempo sembra così esplicitare il continuo riferimento visivo a strumenti di riproduzione analogica e agli ingranaggi che costellano le scenografie digitali del programma.

2.2. La scenografia

Tenendo presente quanto indicato per la sigla, si vedrà ora come siano organizzate e concepite le scenografie del programma e come la disposizione spaziale dei presenti crei gerarchie di autorità nello studio. Gli sfondi sono interamente realizzati in digitale e, attraverso un *green screen*, il conduttore e gli ospiti si posizionano in essi. A partire dalla prima stagione, il primo segmento è l'introduzione di Paolo Mieli che si trova collocato in una scenografia astratta e minimale⁴⁷: il design è allo stesso tempo futuristico e arcaico, gli spazi in cui vengono proiettati i materiali di supporto visivo ricordano le celle di teletrasporto delle serie di fantascienza, quando l'inquadratura si allarga lo spettatore comprende di essere in una biblioteca (digitalizzata) di

⁴⁷ Questo tipo di scenografia minimale occupata praticamente solo dai corpi di presentatore ed ospite sembra ricordare quella della trasmissione *La storia siamo noi*, trasmessa dal 1999 al 2007: si veda CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 63.

volumi antichi. Questa tipologia di *setting* rimarrà pressoché invariata nel corso di tutte le stagioni con qualche piccola modifica.

Mieli, inquadrato alternando un mezzobusto e un piano americano, si rivolge direttamente allo spettatore. L'interpellarsi direttamente a quest'ultimo rassicura l'*audience*, rinforzando la statura carismatica del conduttore, che stabilisce un contatto visivo diretto col pubblico⁴⁸. La stessa scelta di affidare la conduzione a un giornalista specializzato, scelta in linea con la tradizione italiana della divulgazione televisiva, serve a lasciare la trasmissione nelle mani di un volto noto, dalla comunicazione chiara ed efficace, evitando le possibili asperità di un linguaggio specialistico.

Quando la puntata entra nel vivo si produce una modifica della disposizione spaziale che vede l'ingresso in campo dello studioso esperto e dei tre giovani storici. La messa in scena crea anche gerarchie di importanza: Mieli, conduttore a statuto forte, si dispone al centro del punto di fuga prospettico dell'inquadratura, seduto su uno sgabello da cui spesso si alza dominando la scena. Alla sua sinistra l'ospite siede su uno sgabello mentre sul lato opposto su un unico supporto con sedute siedono i tre "storici del futuro". Una composizione che nega l'isocefalia pone il presentatore in una posizione di controllo sugli altri presenti. Alle spalle dei due gruppi vi sono schermi che proiettano il titolo dell'episodio e i materiali visivi. Le riprese su piani multipli mettono in risalto con primi piani i soggetti enuncianti, intervallando il ritmo con riprese dello studio in movimento che includono l'intera scena. Lo spazio della trasmissione viene quindi costruito sull'interazione di tre blocchi visivi dominati dal centro: da un lato la postazione individuale del professore opposta a quella "di gruppo" dei ragazzi, che svolgono la funzione di "pubblico" in ascolto rispetto alle due figure principali. Il ruolo dei giovani come "studenti" è rafforzato dalle numerose inquadrature di *reaction shot* dei loro visi in risposta alle spiegazioni dei due adulti posizionati di fronte a loro. Le gerarchie di importanza sono confermate dal vestiario: Mieli e l'ospite sono tendenzialmente vestiti in modo abbastanza austero mentre i giovani presentano un *look* casual.

La seconda stagione modifica la struttura dello studio: lo sfondo-biblioteca sembra ora più imponente e il centro della scena è dominato da un grande schermo tondo che proietta immagini legate al soggetto dell'episodio. Mieli passa nel blocco visivo di sinistra con i giovani storici, dalla parte dei "discenti" (anche se il gioco di campi e controcampi tende a isolarlo), e lo storico viene trasferito sulla destra. La scenografia riproduce forme concentriche di pietra che ricordano allo stesso tempo meccanismi futuristici ma anche artefatti di una civiltà perduta. La terza stagione vede il ritorno del conduttore al centro della scena, l'ospite siede a destra in posizione appena più

⁴⁸ BELL, Erin, GRAY, Ann, *op. cit.*, p. 121. L'inquadratura in cui lo storico si rivolge direttamente allo spettatore è caratteristica della divulgazione storica britannica, in trasmissioni come *Challenge* o *Ireland: a television history*: si veda CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 44.

decentrata rispetto al cerchio sul pavimento su cui invece poggiano i giovani storici. Tutto lo studio è decorato con meccanismi sovrapposti su un motivo grafico “liquido” in cui galleggiano delle forme che sembrano cellule. Come nelle stagioni precedenti vi era la diretta contrapposizione tra antico e futuristico, cifra della trasversalità storica della trasmissione, in questa edizione la scenografia contrappone motivi tecnologici all’organico primordiale⁴⁹.

Nella stagione 2020-2021 la pandemia COVID-19 impone una distanza di sicurezza tra l’ospite e il conduttore mentre i giovani storici presenziano attraverso un collegamento dalle loro case. Questi ultimi, a volte, pur nel *background* dei loro ambienti quotidiani espongono in primo piano libri legati alle tematiche trattate⁵⁰. La composizione è dominata da un dialogo frontale tra Mieli e lo storico, intervallata dagli interventi dei giovani in *split screen*. Ancora una volta la disposizione della sala ripropone la gerarchia in cui il conduttore sovrasta da uno sgabello l’esperto, posto su una sedia più bassa. Gli sfondi sono ancora costituiti da forme geometriche animate su cui scorre una banda verticale col titolo del programma. Oltre alla già segnalata analogia con i meccanismi della macchina del tempo, le immagini astratte sembrano ricordare le schermate delle prove tecniche di trasmissione dichiarando la dimensione di autoreferenzialità mediale della televisione. Sullo sfondo continuano a venire proiettati materiali video inerenti al tema della puntata; questi servono anche a favorire la memorizzazione dello spettatore di alcune “immagini” inerenti alle tematiche trattate nel corso dell’episodio, così come il programma *La Grande storia* (in onda dal 1997 ad oggi) proiettava nello studio alcune parole “topiche” con la stessa finalità⁵¹.

Nelle puntate *remix* de *Le storie di Passato e presente* viene modificato l’impianto scenografico in quanto, a parte l’introduzione di Mieli pressoché identica alle versioni precedenti, a essere presenti sulla scena sono solo i giovani storici che rimangono relegati sempre ai lati dello studio e stavolta si rivolgono direttamente allo spettatore, fornendo i nessi logici di collegamento tra le i vari capitoli. A dominare lo sfondo è una retroproiezione di un orologio con le lancette ferme, mentre il set vede la presenza di scaffali da biblioteca che formano dei corridoi che gli apprendisti conduttori attraversano avvicinandosi allo spettatore frontalmente.

Lo spazio scenografico di *Passato e presente* unisce il concetto di studio “salotto” di programmi come *Quark* a quello “essenzializzato” di “supporto” al telespettatore della trasmissione di *La7 Atlantide*, con *recut* di documentari raccordati dagli interventi del conduttore solo sulla scena⁵².

⁴⁹ Si ricorda qui *en passant* come anche il cinema abbia spesso legato la visualizzazione del ricordo alla liquidità e all’immaginario acquatico: si veda TURIM, Maureen, *Flashback in film: Memory and History*, New York, Routledge, 1989, p. 159.

⁵⁰ Ad esempio Davide Ognibene nella puntata sui Farnese, in cui interviene sui rapporti tra il papato e Michelangelo, dispone in bella vista un volume sulla Cappella Sistina.

⁵¹ Per un’analisi de *La Grande Storia* si veda TARZIA, Fabio, *op. cit.*, p. 149.

⁵² Per quanto riguarda l’analisi della scenografia di *Atlantide* si veda: TARZIA, Fabio, *op. cit.*

2.3. I materiali iconografici

I materiali iconografici utilizzati durante la trasmissione si dividono in tre categorie: le immagini impresse sulla scenografia a scopo illustrativo, i ritratti dei personaggi inseriti nel corso della discussione e i video che introducono ogni capitolo. Queste brevi clip presentano la classica struttura enunciativa in cui una voce *off* illustra le vicende trattate. In questo caso notiamo come *Passato e presente* sia fermamente ancorato alla tradizione italiana della storia in tv e non dimostri aggiornamenti sostanziali rispetto alla riflessione sul rapporto tra testo e immagine. I materiali visivi hanno come prima funzione quella di supportare il narrato e, solo in certi casi, vengono indagati in quanto fonti, non superando mai lo statuto di illustrazioni a corredo. Il montaggio costruisce il tessuto filmico sull'alternanza di fonti di epoche e linguaggi mediali diversi equiparandoli nel loro susseguirsi, senza mai richiedere allo spettatore uno sforzo di contestualizzazione storica e critica, soprattutto per quanto riguarda le epoche pre-contemporanee. Vediamo qui alcuni esempi pratici, uno legato all'epoca antica, uno all'età di mezzo e uno all'evo moderno.

Traiano imperatore: il video relativo alle vicende di questo imperatore alterna riprese di paesaggi e rovine, illustrazioni moderne sulla vita nell'antica Roma, statue, mappe, scene di *fiction*, la sequenza del *Gladiatore*⁵³ relativa alla guerra di Marco Aurelio contro i barbari, bassorilievi, modellini di edifici e foto d'epoca dell'acquedotto di Segovia. La puntata contiene anche un estratto integrale di un episodio del programma di Anna Zanoli *Io e..., Bianchi Bandinelli e la colonna traiana*⁵⁴ in cui l'archeologo illustra il monumento.

Carlo Magno: già nell'introduzione si può notare come vengano accostati un ritratto del re dei Franchi risalente al XIX secolo a una miniatura del XIII rappresentante la campagna contro i sassoni, senza che vengano affrontate le stratificazioni storiche che separano le due immagini. Questa susseguirsi indistinto procede anche nelle clip successive: si distinguono scene di una miniserie *fiction* del 1994 (*Carlo Magno* di Clive Donner⁵⁵) e di un documentario Rai sui pupi siciliani (*TV7- I tifosi di Carlo Magno*, 1966⁵⁶), mappe d'epoca e moderne, clip dall'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi⁵⁷ (1975), dipinti (largo spazio lo avrà il ritratto immaginario di Carlo Magno realizzato da Albrecht Dürer nel 1512), *rendering* tridimensionali di edifici, riprese di mosaici, palazzi, pagine di

⁵³ SCOTT, Ridley, *Il Gladiatore*, Scott Free Productions - Universal Pictures, DreamWorks Pictures, Regno Unito - Stati Uniti d'America, 2000, 155'.

⁵⁴ EMMER, Luciano, *Bianchi Bandinelli e la Colonna Traiana*, Rai, Italia, 1972, 16'.

⁵⁵ DONNER, Clive, *Carlo Magno*, Betafilm - France 2 - France 3 - Lux Film - Pathe Television - Rai, Francia - Italia - Germania, 1993, 300'.

⁵⁶ MARSICO, Gigi, *TV7- i tifosi di Carlo Magno*, RAI, Italia, 1964, 13'.

⁵⁷ RONCONI, Luca, *Orlando Furioso*, RAI, Italia, 293'.

tommi e monete d'epoca. In una breve clip sulla storia della corona vengono mostrate riprese del Duomo di Monza e una *fiction tv* su Napoleone⁵⁸.

I Farnese: per il racconto della famiglia rinascimentale, la regia ricorre a riprese della Pinacoteca e dei monumenti di Parma, video di palazzo Farnese a Roma, mappe d'epoca, dipinti, brani di *fiction* televisive e a ricostruzioni 3d dell'Invincibile Armada.

Come si può notare, il rapporto con le immagini è a-problematizzato. Il materiale visivo non viene tendenzialmente trattato come fonte da interrogare e la storicità delle immagini non viene discussa: un dipinto del XV secolo o una *fiction* degli anni Settanta possono illustrare le epoche precedenti senza che venga messa in dubbio la loro fedeltà storica o presa in considerazione la stratificazione di contenuti e le specifiche modalità di rappresentazione. La parola (pronunciata e scritta) mantiene il monopolio del discorso⁵⁹, ma, pur trattandosi di un *talk show*, le immagini sono fondamentali nell'economia complessiva della trasmissione in quanto permettono di "concretizzare" la narrazione. Se è vero che da un lato «l'illusione del vedere [la storia, Nda] funziona senza riserve»⁶⁰ dal punto di vista comunicativo e di *engagement* spettatoriale è anche vero che troppo spesso si opera un appiattimento della fonte iconografica. Risuonano quindi ancora attuali le proposte di ripensamento del "new history film" e i moniti di Aldo Grasso che, in testo del 2006, ricordava come le produzioni televisive troppo spesso utilizzassero a fini semplicemente illustrativi i materiali d'archivio, sfruttandoli per "affermare il passato" piuttosto che analizzarlo⁶¹. Questa critica non si vuole tradurre in una forzata e forzosa pedanteria rispetto alla filologia dell'immagine, ma in un invito ad approfondire lo spirito critico dello spettatore nei confronti dei contesti e delle specificità linguistiche dei materiali visivi, permettendo inoltre analisi di più ampio raggio sulle stratificazioni storiche di figure e simboli. Pur rimanendo ben cosci delle difficoltà produttive e delle esigenze spettacolari nel dover reperire "coperture" per una narrazione, l'analisi e l'esplicitazione dell'intenzionalità originaria della fonte iconografica o audiovisiva permetterebbe uno svisceramento di ulteriori tematiche e di evitare il rischio dell'anacronismo, senza ridurla ad elemento meramente illustrativo⁶²: ad esempio, sulla Roma antica un brano del *Gladiatore* si potrebbe analizzare per verificare attraverso quali parametri e stilemi la Hollywood del 2000 reinventi e si "appropri" dell'età imperiale.

⁵⁸ SIMONEAU, Yves, *Napoléon*, GMT Productions - Transfilm - Spice Factory, Francia - Germania - Italia - Canada - Stati Uniti d'America, 2002, 400'.

⁵⁹ CORNER, James, «Epilogue: sense and perspective», in *European Journal of Cultural History*, 10, 1/2007, pp. 135-140, p. 135.

⁶⁰ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 12.

⁶¹ GRASSO, Aldo, *La storia in diretta*, in GRASSO, Aldo (a cura di), *Fare storia con la televisione*, cit., 10-16, pp. 14-16.

⁶² In un contesto più generico sull'uso delle fonti storiche nella televisione, a una conclusione molto simile giunge FORLENZA, Rosario, *Nota metodologica. La grande storia in prima serata*, in ANANIA, Francesca, *op. cit.*, pp. 185-199, p. 189. Forlenza imputa questa "superficialità" non a un'impreparazione del *medium* al trattamento della fonte ma una deliberata scelta degli autori di favorire il coinvolgimento spettatoriale rispetto alla missione educatrice sottesa alla già citata triade reithiana.

Il discorso cambia invece per gli episodi sul XX secolo, vista la contemporaneità tra materiali e tema narrato. Per le puntate legate alla prima metà del Novecento infatti ad essere utilizzati sono perlopiù filmati di repertorio, affiancati a immagini di documenti o giornali d'epoca e a riprese dei luoghi oggi. Rimane tuttavia da segnalare che, se si evita il problema della stratificazione che si presentava negli episodi di epoca pre-contemporanea, anche in questo caso il trattamento della fonte visiva rimane abbastanza superficiale: di fronte a spezzoni della Prima guerra mondiale o dei regimi nazifascisti, le clip raramente vengono interrogate dal punto di vista cinematografico o storico. Inoltre si pone un problema di integrità del materiale originale: con un'operazione analoga a quella svolta da Peter Jackson in *They shall not grow old*⁶³ (2018), in nome della spettacolarità e del coinvolgimento emozionale dello spettatore, filmati muti della Grande Guerra vengono sonorizzati in post-produzione dando concretezza ai suoni delle bombe e ai rumori ambientali, intervenendo pesantemente sul documento originale (si veda la puntata *Il re e il generale Diaz*). Più complesso è invece l'uso che viene fatto dei materiali video nell'episodio su *L'elezione di JFK* in cui la narrazione dell'ospite Ferdinando Fasce è incentrata proprio sul consapevole uso che fa Kennedy del mezzo televisivo, rispetto al suo avversario Richard Nixon. In questo caso è la stessa tv ad essere oggetto di discussione e a costituirsi come archivio di fonti primarie, permettendo ai presenti di analizzare direttamente le parti costitutive degli inserti. Essendo l'immagine televisiva il testo da analizzare, questo episodio tratta con più rispetto il materiale originale mostrando clip del confronto tra i due candidati del 26 settembre 1960, dei comizi elettorali o del giuramento di insediamento senza manipolazioni invasive e rispettando l'audio originale. Un altro caso di uso più consapevole dell'uso della fonte visiva è presente anche nella puntata *Il medioevo fantastico* incentrata sulla ricezione dell'immaginario medioevale nei secoli successivi. In questo episodio viene mostrata una clip di *L'armata Brancaleone*⁶⁴ (1966, Mario Monicelli) e, insieme all'ospite Tommaso di Carpegna Falconieri, viene indagato come nel film venga reinterpretato questo periodo storico.

2.4. I consigli bibliografici

A sostegno di quella che Thomas Fischer ha definito con enfasi definito «l'egemonia del testo sull'immagine»⁶⁵, gli episodi di *Passato e presente* si concludono sempre con tre consigli bibliografici per permettere allo spettatore di approfondire le tematiche affrontate. Va tuttavia segnalato che, nel format progenitore *Il tempo e la storia*, il consiglio finale includeva oltre a un volume a stampa, anche un film e un luogo. Al contrario del materiale iconografico, per quanto

⁶³ JACKSON, Peter, *They shall not grow old*, House Productions, Imperial War Museum - WingNut Films, Regno Unito - Nuova Zelanda, 2018, 99'.

⁶⁴ MONICELLI, Mario, *L'armata Brancaleone*, Fair Film, Italia, 1966, 120'.

⁶⁵ Per una riflessione su questo tema si veda EBBRECHT, Tobias, *op. cit.*, p. 36. Leonardo Campus si è espresso in termini di «predominio della parola sull'immagine» nella divulgazione televisiva in CAMPUS, Leonardo, *La scrittura televisiva per la storia*, in DONDI, Mirco, SALUSTRI, Simona (a cura di), *op. cit.*, pp. 187-202, p. 193.

riguarda la parola scritta vi è una maggiore attenzione alla distinzione tra storiografia e fonte primaria: il conduttore e gli ospiti rimarcano con frequenza come la migliore conoscenza su un periodo o una tematica storica si possa conseguire attraverso l'interrogazione diretta della fonte originale senza l'intermediazione di analisi successive. Spesso gli episodi contengono anche clip di attori che leggono le fonti letterarie coeve che vengono poi commentate. Nella puntata dedicata a *Il primo viaggio intorno al mondo*, Alessandro Barbero consiglia, ad esempio, un solo testo storiografico e due edizioni delle memorie di viaggio di Antonio Pigafetta, navigatore sopravvissuto alla morte del suo capitano Magellano. Va notato inoltre come coraggiosamente spesso vengano caldeggiati saggi anche non in lingua italiana. L'approccio critico alla fonte (testuale) fa capolino nelle discussioni anche per rimarcare i limiti epistemici dell'approccio storico⁶⁶.

3. Argomenti e approcci

In questo paragrafo si vuole quantificare in chiave analitica quali tipologie di tematiche, quali periodi storici e quali approcci metodologici vengano privilegiati negli episodi di *Passato e Presente*. Si riprenderà qua la divisione fatta da Alberto Farassino in uno seminale censimento dei contenuti trasmissioni storiche in tv, realizzato nel 1981⁶⁷: gli episodi delle prime cinque stagioni verranno così organizzati per epoca storica di cui trattano, area geografica presa in esame, approccio storico utilizzato e tipologia di macroarea storiografica di afferenza⁶⁸. I risultati sono stati comparati tra loro e poi confrontati con quelli ottenuti dallo studioso relativi al periodo 1968-1975.

La prima divisione concerne l'epoca di riferimento poiché segmenta gli episodi in quattro macrocategorie: evo antico, medioevale, moderno e contemporaneo. La prima stagione vede una netta preminenza della contemporaneità (83%), seguita con ampissimo distacco dal medioevo, dall'età moderna e da quella antica (rispettivamente 5,5%, 6,2% e 4,1%). Questo primato continuerà anche nelle stagioni successive dove le tematiche legate al XIX e XX secolo ricoprono all'incirca l'80% del totale, lasciando il restante diviso equamente tra gli altri periodi. Rispetto alle

⁶⁶ Si verifica un divertente siparietto nella puntata su Carlo Magno in cui l'ospite, Alessandro Barbero, risponde a svariate domande di Mieli sulle motivazioni intime del re dei Franchi che possiamo solo ipotizzare cosa pensasse o come vivesse il personaggio storico; Mieli lo esorta a rispondere con più convinzione: «Non dica che non sa niente sul medioevo».

⁶⁷ FARASSINO, Alberto, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁶⁸ Solo quest'ultima categoria differisce leggermente tra il mio lavoro e quello di Farassino: lo studioso ha organizzato le categorie storiche in base alla tipologia di personaggio raccontato nelle trasmissioni biografiche, al contrario io mi sono occupato di tematiche ampie (ad es.: se per lui un programma è su Giolitti, io lo inquadro come storia politica). Ringrazio Sophia Luche per l'aiuto nella raccolta e nell'organizzazione grafica dei dati.

analisi di Farassino, si nota un rapporto simile: negli anni presi in considerazione dallo studioso, la contemporaneità copre il 63% del totale seguita con grande distacco dall'epoca moderna, dal medioevo e infine dall'età moderna⁶⁹.

La seconda suddivisione è organizzata secondo le aree geografiche di afferenza: i criteri rispondono tendenzialmente alle suddivisioni regionali (Asia, America Latina, Nord-America, Africa, Medio Oriente), ma si è optato accorpare Europa e Nord America nella categoria "storia occidentale" (ad esempio, per le puntate incentrate sulla migrazione atlantica o gli eventi bellici della Seconda guerra mondiale separare le due sponde oceaniche risulterebbe alquanto difficile). Quando viene utilizzata la categoria "Nord America" si vuole indicare un contenuto legato esclusivamente alla politica "interna" statunitense come, ad esempio, l'elezione di un presidente. Un'altra tag individuata è quella di Global History, quando la tematica non è riducibile a un'area di afferenza visto la vastità delle aree interessate (ad es.: la biografia di Lawrence d'Arabia, difficilmente limitabile esclusivamente al contesto europeo o a quello medio-orientale). Una classificazione a parte è stata utilizzata per gli episodi incentrati sulla storia italiana. Gli episodi legati alle vicende nazionali sono infatti preminenti con una percentuale che sta mediamente intorno al 52%, il numero scende al 43% nel caso di *Le storie di Passato e Presente*. La storia occidentale occupa stabilmente circa il 30% delle puntate e il resto viene lasciato alle altre aree geografiche, anche se si segnala un notevole incremento nel corso delle stagioni: il 2,1% delle puntate africane della prima stagione sale nella quarta al 5,1% e nel formato antologico al 5,2%, mentre l'America Latina fa un balzo dallo 0,7% iniziale al 4,8% della quarta stagione, seppur non abbia nemmeno un episodio dedicato nella terza. Più trascurata rimane la storia asiatica (il picco più alto con 3,8% nella quarta stagione) e quella mediorientale (prima stagione: 2,8%; seconda stagione: 3,1%; terza stagione: 3,5%; quarta stagione: 1%; *La grande ...*: 1%). Nella sua analisi, Farassino ottiene sostanzialmente gli stessi risultati: la storia italiana guida l'elenco a parimerito con quella dell'Europa occidentale (38% e 37%) seguita dal Nord America (8,7%), Oriente – incluso della regione medio-orientale – (6%), Europa dell'est (5%). Fanalini di coda rimangono l'America latina e l'Africa.

Per quanto riguarda tematiche e approcci, in questa sede si è scelto di dividere inizialmente le puntate in 3 categorie in base all'asse portate della costruzione narrativa dell'episodio: un singolo evento (es: una battaglia, un referendum), un tema trasversale (le lotte femministe, i movimenti ambientalisti) o una biografia. Se nella prima stagione, gli equilibri sono sostanzialmente rispettati, si nota poi una netta prevalenza delle puntate dedicate ai vissuti individuali e soprattutto ai "grandi temi" (nella quarta stagione il 50% del totale e, comprensibilmente, il 70%

⁶⁹ FARASSINO, Alberto, *op. cit.*, p. 55.

del formato antologico). Gli episodi relativi a eventi circoscritti scendono dal 32,4% iniziale al 13,4% della quarta stagione e al 6% delle puntate *remix*.

L'ultima prospettiva considerata è quella della divisione intra-disciplinare della narrazione storica: ad esempio militare, sociale, di genere, etc... La scelta, così come quella relativa alle aree geografiche e temporali, opera delle necessarie semplificazioni - un episodio sulle donne in guerra ricadrebbe in diverse categorie - ai fini della quantificazione, lasciando perdere le sfumature di intersezione. Il genere biografico verrà considerato come un genere a sé; è questa tipologia storica a essere la più rappresentata nella prima stagione con il 34% seguito dalla storia politica (20,7%), sociale (18,6%), culturale (12,4%) e militare (11%). La storia di genere è rappresentata solo da 4 episodi su 145 (2,8%). La seconda stagione vede sostanzialmente gli stessi equilibri con un'impennata degli episodi sulla storia sociale che sale al 30% del totale. Nella terza edizione, la storia politica scende vertiginosamente al 9,1% mentre la narrazione biografica si conferma stabile al 29%. Quest'ultima tipologia sale nella stagione successiva al 36% con la "solita" preminenza di storia sociale e culturale e con la storia di genere gravitante intorno al 2,8%. Ne *Le storie di Passato e Presente* la branca più rappresentata è la storia sociale (48,5 %), seguita dalla biografia (23 %), dalla storia culturale (11,3%), dalla storia politica (9,3%). Sotto il 5% sono sia le puntate a tema militare che quelle dedicate alla storia di genere. Farassino nella sua analisi nota una preminenza del modello biografico legato alle vite di regnanti, politici e intellettuali.

La raccolta e organizzazione di dati permette quindi di vedere quali siano i focus tematici della trasmissione qui presa in esame e di vedere come, nonostante diversi ampliamenti tematici e geografici, *Passato e Presente* si collochi all'interno della tradizione della televisione italiana, incentrata sulla storia del mondo occidentale e sulla contemporaneità e incardinata sul modello delle biografie di personaggi eccezionali legati soprattutto alla storia politica e culturale.

4. La narrazione storica

L'introduzione serve a presentare i temi della puntata, spesso illustrandone la rilevanza su un arco di *long durée*: a titolo di esempio, nell'episodio dedicato a *La disfatta dei Dardanelli* l'enfasi viene posta sui destini futuri dei protagonisti, Winston Churchill e Mustafa Kemal Atatürk. Nonostante il focus della puntata sia un evento singolo, si sceglie di presentarlo incentrandosi sui percorsi biografici di personaggi maggiormente noti al pubblico. Si può quindi trovare ulteriore conferma di come il modello narrativo incentrato sulle vicende di grandi figure storiche rimanga ancora oggi uno dei principali dispositivi utilizzati per la narrazione popolare. Nell'episodio su Carlo Magno, Mieli interroga il suo ospite, Alessandro Barbero, sulle ragioni dell'interesse perdurante per il condottiero, nonostante sul periodo carolingio vi sia una sostanziale ignoranza e indifferenza da parte del pubblico non specializzato. Il medievista risponde: «al pubblico della

storia piacciono le biografie, le storie di cui si possono ricostruire la vita privata, la famiglia, i nomi». Una delle giovani storiche, Camilla Andreassi, sottolinea come, in un periodo di cui poco è noto, la figura del grande personaggio storico diventi catalizzatore e simbolo della sua stessa epoca.

Il dispositivo biografico permette infatti di spiegare i mutamenti di una società attraverso l'arco narrativo di un vissuto individuale. Anche dal punto di vista iconografico, come affermano Sorlin, Cigognetti e Servetti, nella narrazione televisiva basta un'immagine di Mussolini a Palazzo Venezia per evocare la Roma anni Trenta⁷⁰. Un'altra modalità enunciativa è quella di giustificare il focus della puntata in base alla *legacy* del personaggio o dell'evento stesso e a interpretazioni storiografiche che hanno come riferimento l'attualità o il mondo contemporaneo: nell'episodio su Carlo Magno, Mieli presenta il re dei Franchi come l'iniziatore dell'Europa attuale e su questa interpretazione verterà buona parte della narrazione; nell'episodio sui Dardanelli, la battaglia viene ricondotta al rapporto Cristianità/Islam dalle crociate alla caduta dell'impero ottomano per arrivare all'instabilità odierna dell'area medio-orientale e alla questione curda. Il conduttore esplicita quindi il modello diacronico: «Passato e presente, questo è il nostro compito di vedere le connessioni». I paragoni a volte sono arditi e provocatori come nel caso de *I Farnese* in cui parlando di disegni politici di egemonia, la famiglia rinascimentale viene ricollegata al dualismo statunitense tra tendenze universalistiche e isolazioniste. Le comparazioni viaggiano attraverso lo spazio: nella puntata sull'elezione di Kennedy, Mieli chiede a Fasce la legittimità di un parallelismo tra la nuova frontiera kennediana e le politiche dei governi di centro-sinistra in Italia. L'analogia viene usata non solo per ragioni euristiche, ma anche come metafora per rendere più intelleggibili alcuni fenomeni storici: nell'episodio su Savonarola, per chiarire il ruolo e il carisma del protagonista, Barbero lo paragona ai predicatori televisivi odierni e l'uso della stampa fatto dal domenicano viene ricondotto alle moderne campagne Web. Nelle discussioni risultano quindi centrali le enunciazioni comparative che mettono in relazione spazi e tempi diversi: sempre nella puntata su Carlo Magno, Mieli attualizza il discorso interrogando Barbero sugli attuali rapporti tra i monoteismi. Ricorrenti sono anche gli interrogativi che sorgono da riflessioni su rielaborazioni artistiche e letterarie del tema dell'episodio: per fare un esempio, nell'episodio sul re dei franchi una domanda verte sul mito del paladino Orlando e le sue riletture successive. Nella puntata sui Dardanelli viene ricordato il ruolo dei *mass media* come agente della storia e mezzo di costruzione del ricordo, mostrando clip de *Gli anni spezzati*⁷¹ (Peter Weir, 1981) e *The water diviner*⁷² (Russell Crowe, 2014). Va tuttavia segnalato che raramente si entra nell'analisi

⁷⁰ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *op. cit.*, p. 61.

⁷¹ WEIR, Peter, *Gli anni spezzati*, Paramount Pictures, Australia, 1981, 100'.

⁷² CROWE, Russell, *The water diviner*, Fear of God Films - Hopscotch Features - RatPac Entertainment - Seven Group Holdings - Seven West Media, Australia - Stati Uniti d'America - Turchia, 2014, 111'.

delle specificità del linguaggio cinematografico e difficilmente queste produzioni vengono contestualizzate nella storia del cinema.

Spesso ad innescare il dibattito sono le memorie scolastiche e le suggestioni personali: Barbero, nella puntata su Carlo VIII, ricorda quando a scuola gli veniva insegnata la calata del re francese sul territorio italiano e fa il paragone tra gli Stati del XVI secolo e il gioco da tavolo Risiko di cui il professore si dichiara un appassionato. Il discorso scientifico viene spesso ibridato con quello emotivo ed emozionale: nel medesimo episodio, Mieli spinge i giovani storici a fornire un'opinione personale sulle peculiarità costitutive del carattere degli italiani. Il rapporto domanda-risposta è tendenzialmente confermativo nella triangolazione conduttore-storico-giovani, solo a volte vi sono leggere ricalibrature dell'intervento dei ricercatori da parte dell'esperto ma il dibattito non diventa mai una discussione sul modello della *salad of opinions*⁷³.

Il finale prevede le conclusioni – riprendendo il format di *Correva l'anno* in cui Mieli appariva solo negli ultimi cinque minuti commentando il filmato appena andato in onda⁷⁴ - in cui il conduttore spesso narra episodi o personaggi secondari della vicenda trattata, insistendo sul carattere di “curiosità” o *trivia* della narrazione storica: ad esempio, il già citato episodio su Kennedy si chiude con un *excursus* sul comico Jack Parr o nella puntata sulla dinastia dei Severi si arriva a parlare dell'*Eliogabalo* di Antonin Artaud.

Conclusioni

Attraverso l'analisi dei meccanismi di messa in scena e di costruzione della narrazione, si è visto come *Passato e presente* presenti un caso interessante e ricercato di divulgazione storica, allo stesso tempo innovativo, ma anche in linea con la tradizione italiana della storia in tv: un inedito spazio di manovra riservato allo storico di professione coesiste con la riproposizione della ancillarità della cultura visiva su quella enunciativo-testuale che non permette di sfruttare a pieno le specificità del *medium*. Come si è provato a dimostrare, questo approccio superficiale alla dimensione audiovisiva porta con sé il rischio di anacronismo e di semplificazione della narrazione e di una banalizzazione delle immagini e della loro complessità storica. Va però tuttavia segnalato come la trasmissione, ottenendo discreti risultati di *audience*⁷⁵, proponga un'esposizione di qualità e assai variegata, grazie anche a diverse innovazioni rispetto al contesto italiano. Oltre a proporre un confronto transgenerazionale tra studiosi (seppur sempre rispettoso

⁷³ BELL, Erin, GRAY, Ann, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁴ CIGOGNETTI, Luisa, SERVETTI, Lorenza, SORLIN, Pierre, *Tanti passati per un futuro comune?*, cit., p. 64.

⁷⁵ Confrontando campioni di dati di *audience* relativi al 2022, il programma si attesta sulla fascia pomeridiana intorno a una media del 3-5% superando tante *soap* e telefilm (e a volte telegiornali e *talk show*) concorrenti: i dati sono presi da URL: < <https://www.tvblog.it/auditel> > [consultato il 27 maggio 2022].

delle gerarchie), *Passato e presente* si caratterizza per una fusione delle due modalità di messa in scena della storia: l'inchiesta e il viaggio nel tempo. Il primo format è perlopiù ambientato in studio e privilegia il documento inedito e il filmato d'archivio, il secondo le riprese spettacolari nei luoghi interessati e gli effetti digitali di postproduzione⁷⁶. *Passato e presente* prova ad integrare queste due modalità parallele di narrazione visiva alternando il bisogno di "vivificare" la storia attraverso la spettacolarizzazione alla possibilità di dibattito in sede storiografica e all'analisi dei nessi socio-storici. La trasmissione di Mieli è inoltre in grado di fondere esperienze televisive precedenti (*in primis* Rossellini e Zavoli) da cui eredita l'unione tra spettacolarizzazione e divulgazione ed il tentativo di costruzione di una Enciclopedia della storia universale destinato al pubblico generico. Ed è proprio in questo enciclopedismo e nell'approccio diacronico-comparativo che forse possiamo trovare la maggiore innovazione di questo programma che effettivamente ha ampliato l'orizzonte tematico del racconto sul passato, troppo spesso appiattita su assi narrativi incentrati su argomenti di sicuro successo come il nazismo, la Seconda guerra mondiale o i "misteri" della storia⁷⁷. La trasmissione di Mieli (così come il suo predecessore *Il tempo e la storia*) rinuncia infatti allo "scoop" storiografico in nome della chiarezza e del tentativo di sviscerare nodi e problematiche della storia globale. *Passato e presente* è riuscito a portare in televisione tematiche, geografie ed epoche spesso ignorate dalla programmazione tradizionale e, attraverso la discussione di analogie e differenze di contesto, ha tentato di renderle più chiare al pubblico generalista.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 59-60.

⁷⁷ CHAPMAN, James, *op. cit.*, p. 19; JARENCKA, Ursula, *La rappresentazione della storia nella televisione polacca*, in CIGOGNETTI, Luisa, SERVENTI, Lorenza, SORLIN, Pierre (a cura di), *La storia in televisione in sette paesi dell'Europa dell'Est*, cit., pp. 93-124, pp. 115-116. Anche Francesca Anania riscontra la prevalenza di trasmissioni legate ai temi di Seconda guerra mondiale, nazismo e fascismo nella televisione italiana: ANANIA, Francesca, *I mass media tra storia e memoria*, Roma, Rai Eri, 2008, pp. 26-29.

L'AUTORE

Carlo UGOLOTTI, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l'Università di Torino ed è ricercatore presso l'Istituto della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Parma (ISREC). Dal 2020 al 2022 è stato post-doctoral Fellow presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute per la Storia dell'Arte (Roma). Tra le sue pubblicazioni: *Il campo PG122: una storia di cinema e prigionieri*, in MINARDI, Marco (ed.), *Prigionieri in Italia: Militari alleati e campi di prigionia (1940-1945)*, Parma, MUP, 2021, pp. 153-177; *Mulholland Drive: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine*, in LONATI, Franco (ed.), *"We don't stop here": 20 anni di Mulholland Drive*, Verona, QuiEdit, 2022, pp. 13-38.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Ugolotti> >