

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITA' DI BOLOGNA

***Teilifis Na Gaelige: Il Salvataggio delle
Lingue Celtiche Tramite TV e Nuovi
Media***

Corso di laurea magistrale in: CITEM (Cinema. Televisione e Produzione
Multimediale)

Tesi di laurea in: Forme della serialità televisiva contemporanea

Relatore

Prof. Luca Barra

Presentata da

Lorenzo D'Alessandro

Correlatore

Prof. Luca Antoniazzi

PRIMO APPELLO DI LAUREA A.A. 2021/2022

Ringraziamenti

Innanzitutto, ringrazio il prof. Luca Barra, e il prof. Luca Antoniazzi per aver accettato di essere rispettivamente il mio relatore e il mio correlatore, e avermi seguito in questi anni durante la redazione della tesi. Ringrazio i miei genitori, mio fratello, i colleghi del CITEM, e gli amici che mi hanno supportato in questi anni a Bologna. Ma uno speciale ringraziamento va a Sheena Flood, che parlandomi della serie TV “*Aifric*”, mi ha dato l’ispirazione di partenza per scrivere la tesi.

INDICE

0. INTRODUZIONE.....	1
0.1 PERCHE' IMPARARE UNA LINGUA MINORITARIA.....	1
0.2 IL METODO COMPARATIVO TRA STORIA E LINGUE.....	2
1. GENESI E MORTE DI UNA LINGUA: LA TEORIA DEL PROCESSO DI VITA DI UN IDIOMA.....	4
1.1 L'ORIGINE DELLA LINGUA.....	4
1.2 LA CLASSIFICAZIONE DELLE LINGUE....	11
1.3 LA FAMIGLIA INDOEUROPEA E QUELLA CELTICA.....	17
2. GENESI E MORTE DI UNA LINGUA: LA TEORIA DEL PROCESSO DI VITA DI UN IDIOMA.....	26
2.1 DIFFERENZE TRA VECCHI E NUOVI MEDIA.....	26
2.2 NAZIONALISMO E DEMOCRAZIA DI MASSA COME FORME POLITICHE D'ARTE.....	43
2.3 CULTURA, MEDIA E MASSA.....	52
3. STORIA DELL'IMPERIALISMO BRITANNICO SULLE CULTURE CELTICHE.....	67

3.1 LE ORIGINI DEL CONFLITTO ANGLOSASSONE-CELTICO E L'UNIFICAZIONE DELLE ISOLE.....	67
3.2 LA CARESTIA DELLE PATATE E L'INIZIO DEL DECLINO DELLA LINGUA E CULTURA DEI GAELTACHT.....	71
3.3 LA LINGUA E L'IDENTITA' IRLANDESE TRA L'EPOCA VITTORIANA E L'INDIPENDENZA...	77
3.4 LA GUERRA D'INDIPENDENZA IRLANDESE: NASCITA DI UNA NAZIONE.....	82
4. BBC ALBA: IL GAELICO SCOZZESE IN TELEVISIONE.....	87
4.1 LE CARATTERISTICHE SOCIALI E STORICHE DELLE LINGUE PARLATE IN SCOZIA.....	87
4.2 BREVE STORIA DELLA TELEVISIONE IN SCOZIA.....	91
4.3 BBC ALBA: "DEVOLUTION" E GAELICIZZAZIONE DELLA TELEVISIONE SCOZZESE.....	95
5. TG4: L'IRLANDA GAELICA RACCONTA SE' STESSA.....	106
5.1 BREVE STORIA DELLA RADIO E TELEVISIONE IRLANDESE.....	106

**5.2 TG4, AIFRIC E COMPAGNI: FINALMENTE SI
PARLA IN
IRLANDESE!.....115**

1.INTRODUZIONE

1.1 PERCHÉ IMPARARE UNA LINGUA MINORITARIA

Ho deciso di trattare questo argomento perché credo che imparare una lingua (qualsiasi sia la sua diffusione e importanza pratica), oltre ad essere un esercizio mentale sempre utile, porti con sé un bagaglio di conoscenze sul popolo che la parla e sulla sua cultura. Se mi viene chiesto perché ho deciso di studiare il gaelico irlandese quando neanche tutti gli irlandesi lo sanno parlare, io rispondo che lo faccio per portare dentro di me un pezzo d'Irlanda e avvicinarmi un po' di più alla cultura gaelica nonostante la distanza geografica. Per gli irlandesi dei *Gaeltacht*, i territori dell'isola dove si parla il gaelico come prima lingua, continuare a parlare e insegnare il loro idioma ha un significato profondo: è un'azione di resistenza contro i lati negativi della globalizzazione, un distacco dal passato di dominazione imperialistica britannica (che per quanto riguarda la contea dell'Ulster non è ancora concluso), una presa di coscienza sul senso della propria appartenenza alla comunità non soltanto come insieme di individui, ma come popolo. Come avremo modo di vedere, le lingue sono le armi dei popoli e come le loro controparti prettamente belliche, diventano sempre più sofisticate: con l'evolversi della tecnologia le lingue si diffondono non soltanto oralmente, ma anche con i libri, la radio, il cinema, la televisione e internet. L'uso che se ne può fare può essere altruistico: insegnare una lingua a distanza a molte persone, oppure abusivo delle libertà altrui, censurando una lingua per "bombardare" mediaticamente larghe masse di persone con un'altra, indebolendo sensibilmente quelle utilizzate precedentemente nella zona di interesse. Nel primo capitolo delineaeremo, tramite la teoria delle lingue, il funzionamento e il processo di nascita e morte di una lingua, per passare poi a una parte più storica sul ruolo dell'egemonia culturale della lingua inglese nelle isole britanniche. Spiegherò come tra '800 e '900, le politiche imperialistiche inglesi cercarono di soppiantare le lingue celtiche brittoniche (Cornico, Gallese) e gaeliche (Irlandese, Mannese e Scozzese), con l'inglese nel tentativo di sedare i sentimenti indipendentisti dei popoli che le parlano. In Europa ci sono anche altre lingue considerate appartenenti alla famiglia delle lingue dei celti o che, pur non facendone parte, hanno comunque un forte substrato celtico. Senza contare le comunità parlanti questi idiomi in altre parti del mondo, composte da emigrati gallesi, scozzesi o irlandesi nel continente americano o australiano. Ho deciso però di concentrarmi sui casi specifici delle isole britanniche perché solo qui c'è stata una vera forte identificazione nazionalista e di autodeterminazione, che ha fatto insorgere il bisogno di adottare politiche culturali, con particolare rilevanza nei nuovi media, per il mantenimento e recupero di queste

lingue. Dovendo esaminare le connotazioni dei nuovi media rispetto a quelli tradizionali ci sarà un capitolo dedicato all'argomento.

Essendo l'Irlanda l'unica tra le nazioni celtiche ad aver ottenuto l'indipendenza sotto la forma della "*Poblacht na Eireann*" ("Repubblica d'Irlanda in Irlandese), e a dotarsi di istituzioni culturali proprie, le sarà dedicato il quarto capitolo, prendendo ad esempio la storia di "TG4": il primo canale pubblico principalmente in lingua Irlandese e "*No Bearlà*" (2007-2008): un programma inchiesta sulla diffusione dell'idioma nativo tra gli abitanti dell'isola, dove un inviato intervistava e cercava di comunicare o interrogare in gaelico gente comune per le strade delle città o gli addetti a luoghi turistici come uffici informativi, musei o stazioni dei bus.

Il Regno Unito però ha cambiato le sue politiche culturali riguardo le minoranze a seguito della caduta del governo conservatore di Margaret Thatcher, insieme a un ritrovato interesse per le industrie creative tra gli anni '80 e '90,¹ spingendosi sempre di più verso la conciliazione più che la repressione, cercando sì di inibire i sentimenti indipendentisti dei popoli celtici, ma cercando di dare voce alla loro cultura dando così l'immagine del Regno Unito come una casa accogliente. Da qui è nata l'idea di BBC Alba: il primo canale pubblico dedicato alla lingua nativa della Scozia, la più desiderosa di indipendenza tra le nazioni dell'isola; ma questa apertura è riuscita davvero a rivitalizzare la lingua locale presso le nuove generazioni e ad aumentare la fiducia degli scozzesi verso le istituzioni del regno? Data la complessità del caso e della domanda ne parlerò nel capitolo conclusivo, che analizzerà il problema specifico separatamente dal caso irlandese.

1.2 IL METODO COMPARATIVO TRA STORIA E LINGUE

Cos'è il metodo comparativo e perché ci sarà utile? Si tratta di un metodo utilizzato largamente sia dagli studiosi di storia² sia di lingue³ che si basa sulla comparazione di istanze diverse (che possono essere nazioni, eventi storici o appunto lingue), per carpirne le differenze e somiglianze al fine di trarne una teoria generale o la spiegazione di un caso specifico⁴. Spesso viene accomunato o messo in contrasto con quello "transnazionale", che cerca di prendere in esame luoghi geografici ampi, mettendo al centro della ricerca principalmente i popoli che li abitano o

¹ Hesmondalgh David *Le industrie culturali* Egea, Milano 2015 pp.156-162

² Hartmut Kable "Comparative and transnational history", *Ricerche di storia politica* (ISSN 1120-9526) Il Mulino-Rivisteweb, fascicolo speciale, ottobre 2017 pp.20-27

³ Ruhlen Merrit *L'origine delle lingue* Adelphi, Milano 2001

⁴ Skopcol Theda, Somers Margaret “The use of comparative history in macrosocial inquiry” in *Comparative Studies in Society and History* Vol.22, no.2, aprile 1980 pp.174-197.

le organizzazioni non governative o transnazionali, lasciando in secondo piano i governi nazionali:

Transnational history means completely giving up the nation as a unit of research. A geographic scale larger than the nation State is chosen. So, the history of the Alps or the history of the Mediterranean Sea or the Pacific Ocean, the history of a commodity such as salt or horses or motor cars, or the history of an intellectual and political concept such as parliament or liberalism or the history of a concept in the arts such as surrealism or rock music is seen as transnational, provided that the study is not limited to one nation State. This meaning of transnational history by definition excludes comparisons among nations and nation States⁵.

Il metodo comparativo tradizionale invece prevede la comparazione tra pochi casi, preferibilmente due, perchè concentrare gli sforzi analitici di una grande mole di informazioni e l'incursione nel contesto storico, rende difficile paragonare in modo esauriente più di tre casi. Il metodo comparativo, di conseguenza pur potendo prendere in esame gli argomenti citati in precedenza da Harmut, non può analizzarli su scale geografiche ampie o trans-governative, perché dovendo entrare in profondità in pochi casi deve prendere come unità di misura la nazione singola. Per quanto riguarda lo studio delle lingue la comparazione di parole simili dallo stesso significato permette agli studiosi di provare l'esistenza di *famiglie* e *sottofamiglie* linguistiche, delimitando le zone di interesse di queste paragonandole a quelle di nazioni o aree geografiche confinanti, dove però ci sono lingue che non presentano queste somiglianze, perché appartengono appunto a un'altra famiglia linguistica⁶. Potremo quindi accomunare le lingue celtiche insulari delimitando l'Inglese, in quanto è considerata una lingua germanica, e a loro volta suddividerle in due sottofamiglie: la Brittonica: Bretonese, Cornico e Gallesese, e la Gaelica: Irlandese, Scozzese e Mannese. Questo è il metodo che adatterò anche per i *case studies* dei media: nel capitolo 5 prenderò in esame il canale BBC Alba, per paragonarlo poi nel capitolo 6 con l'Irlandese TG4, mostrando le differenze di progettazione e risultati delle due esperienze mediatiche.

⁵ Harmut K, op. cit., p.19

⁶ Ruhlen M., op. cit. pp.18-31

2.GENESI E MORTE DI UNA LINGUA: LA TEORIA DEL PROCESSO DI VITA DI UN IDIOMA

2.1 L'ORIGINE DELLA LINGUA

Prima dell'invenzione della genetica, a metà '900, i linguisti consideravano il problema dell'origine delle lingue materia della filosofia, preferendo lo studio delle lingue esistenti nel presente. L'evoluzione scientifica però ha cambiato le carte in tavola: le ricerche genetiche e lo studio delle migrazioni più o meno antiche, le scoperte della biologia, della psicologia infantile e della comunicazione animale hanno fatto da serbatoio teorico per i linguisti tra il Novecento e il nuovo millennio creando le basi per un'analisi interdisciplinare delle relazioni linguistiche. Ora sono teorizzabili con un approccio scientifico connessioni tra lingue e popoli diversi prima impensabili e alla scarsità di fonti scritte in epoca preistorica si può sopperire con le teorie scientifiche sopra citate. Ciò ha accostato all'antica teoria della monogenesi (avallata da secoli di dottrina religiosa cristiana), una pluri-linguistica che, avvalendosi delle scoperte archeologiche e antropologiche riguardo le migrazioni dell'uomo al di fuori dell'Africa in gruppi e periodi diversi, rintraccia la nascita delle lingue intese in senso moderno (successive all'evoluzione celebrale-neuronale necessaria dal punto di vista biologico), tra 70 000 e 80 000 anni fa, quindi ben dopo queste migrazioni⁷.

C'è anche un'altra distinzione teorica da fare: la capacità comunicativa umana, da noi definita "lingua", può essere nata all'improvviso in un breve lasso di tempo, dando a tutti gli esseri umani del periodo la capacità di comunicare in modo uguale e più complesso degli animali o va considerata invece come l'evoluzione di processi biologici ben più antichi, definendola così come lo stadio finale di un'evoluzione iniziata già dai tempi dei primi ominidi? Prendendo in considerazione la seconda ipotesi, si passerebbe dalle basilari capacità di pensiero degli animali (basate sul riuscire a immaginare e ragionare sul breve periodo, elaborando gli impulsi dell'immediato, rispondendo con versi generici e con limitate, se non nulle, capacità di astrazione), a comunicazioni più complesse scaturite da cambiamenti biologici negli antenati dell'*Homo Sapiens*: la posizione eretta avrebbe permesso agli ominidi di sviluppare la manualità nell'uso di strumenti e la comunicazione

⁷ Formigari Lia *Introduzione alla filosofia delle lingue* Laterza Editori, Bari 2007 pp.25-27

non verbale tramite le mani e il volto che ora si trova non più a guardare verso terra, ma verso altri volti. Questi sviluppi portarono all'incremento della massa celebrale con ulteriori miglioramenti nella comunicazione. Le prime forme comunicative erano onomatopeiche ed emotive. Basandosi sull'espressione dell'animo (posture del corpo, espressioni facciali) o su imitazioni tratte dal contesto che circondava i primi uomini (gesti e suoni che riprendono le forme e i rumori del mondo osservato), i riceventi interpretavano sul momento una varietà di input visivi e sonori a cui seguivano output potenzialmente variabili da interpretare a loro volta, in una costante rappresentazione metaforica del reale. Le lingue parlate oggi hanno ancora reminiscenze di questo lontano passato: le metafore e i modi di dire ("l'elefante nella stanza" o "bianco come la luna"), fanno ancora uso di immagini mentali fantasiose e si riferiscono a cose inanimate tramite paragoni con elementi sensibili e animati del reale. In una fase successiva, con l'aumentare di numero dei gruppi umani, si è reso necessario comunicare tramite suoni complessi e ritualizzati: ciò che noi definiamo propriamente parole, mentre la gestualità e le espressioni facciali servono principalmente per preverderle o arricchirle di significato e solo in certi casi le sostituiscono, ma senza che sia necessario. Questo sviluppo ulteriore è una ritualizzazione simbolica dei suoni: permette ai locutori di comprendersi velocemente perché entrambi hanno accettato la convenzione del significato delle singole parole, ma allo stesso tempo permette ai singoli individui di categorizzare e astrarre nella propria mente il reale, dando inizio al lavoro propriamente intellettuale e alla nascita delle differenti culture⁸. Claude Hagège, (antropologo, sostenitore della teoria biologica), spiega che la lingua umana ha permesso l'invenzione della pratica storiografica. Anche se gli animali hanno memoria del loro passato, non possono comunicarlo agli altri, gli umani al contrario hanno istituito il culto degli antenati e dei personaggi famosi, citati in discorsi pubblici o familiari, dando loro nuova vita; la storia ci ha permesso anche di raccontare il passato delle altre specie animali tramite la pratica della paleontologia, che con il suo linguaggio tecnico supera il grande varco temporale che ci separa dalle forme di vita ormai estinte, classificandole in famiglie e specie⁹. Saussure a riguardo distinse la "lingua", nel senso generale, dalla "parola": la prima è una funzione passiva che si applica agli individui comunicanti, ma non ha carattere personale perché è frutto dell'accumulo e delle modifiche attuate dalle generazioni passate che l'hanno adoperata. Al contrario la parola: è un atto individuale di volontà e intelligenza, nel quale conviene distinguere:

⁸ Formigari L., op., cit., pp.27-29

⁹ Hagège Claude *Morte e rinascita delle lingue. Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità* Feltrinelli, Milano, giugno 2002

- 1) Le combinazioni con cui il soggetto parlante usa il codice della lingua in vista della propria espressione personale;
- 2) il meccanismo psico-fisico che gli permette di esternare tali combinazioni. [...] L'esecuzione è sempre individuale, l'individuo ne è sempre il padrone; noi la chiameremo la *parole*¹⁰.

Questo modello teorico si rifà esplicitamente a Darwin che fu il primo a dimostrare l'origine degli esseri umani dalle scimmie e non da fenomeni metafisici di natura religiosa-sovrannaturale. L'approccio "continuista" vede il linguaggio come continuazione dei processi cognitivi generali (al contrario della teoria "innatista", come vedremo in seguito), e come uno strumento per l'edificazione dell'identità umana, ma non esclusivo del genere umano. Quest'ultima affermazione potrebbe lasciare inizialmente perplessi, ma secondo i teorici del modello biologico ci sono prove importanti del fatto che anche le forme comunicative degli animali più intelligenti (delfini, uccelli, grandi scimmie ecc.), possono essere considerate forme di linguaggio, tra esse quella umana è solo la forma più evoluta esistente. Gli animali sopracitati sono in grado di organizzare mappe mentali per categorizzare ciò che la memoria ha immagazzinato, permettendo per esempio di distinguere i frutti buoni da quelli acerbi su un albero, oppure i versi dei predatori da quelli delle prede, immaginandoli anche in loro assenza. La differenza con le capacità cognitive-linguistiche umane sta nel fatto che noi siamo in grado di produrre anche pensiero astratto, di raccontare storie reali o immaginarie per definire la realtà che ci circonda e fornire informazioni più complesse: il pensiero astratto ci ha permesso nel corso dei secoli di superare la necessità di un mero adattamento alla natura, consentendoci di intervenire per modificarla e adeguarla a noi. Le posizioni dei vari ricercatori (dovendo anche prendere in considerazione la varietà delle scienze applicate alla teoria), possono variare su alcuni punti, ma tutti i sostenitori della tesi biologista concordano su questo punto: il linguaggio umano non è un'invenzione nuova, ma l'affinamento della comunicazione preverbale che ha permesso al genere umano di diventare la specie con il maggior successo riproduttivo, fine ultimo dell'evoluzione. A conferma di questa affermazione c'è anche la scoperta dei neuroni specchio: uno speciale tipo di cellule nervose che permette agli esseri umani di riconoscere mediante la visione il compimento di un gesto altrui; peraltro vari ricercatori italiani (Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese), hanno scoperto che osservare la manualità propria o altrui attiva nel cervello anche l'area di Broca, destinata alla comunicazione verbale, come prova della correlazione tra gesto e parola nel cervello. Si suppone che questi neuroni aiutino i bambini,

¹⁰ Saussure F. de *Corso di linguistica generale* Laterza, Bari, 2003 cit.

nei loro primi mesi di vita, a: “*configurare il tratto vocale in modo di produrre fonemi simili a quelli percepiti, senza che nessuno spieghi loro la corrispondenza fra gesti articolatori ed effetti fonici*”¹¹. Riassumendo, si può dire che la differenza tra linguaggio umano e animale sta nell’uso sofisticato e diversificato nel pensiero astratto e nell’intelligenza comunicativa, dove tutte le capacità riscontrate anche nel comportamento degli animali superiori, agiscono contemporaneamente sia nell’interazione sociale sia nella riflessione personale.

La teoria della “cesura” tende a considerare il linguaggio umano in una prospettiva radicalmente opposta a quella animale; in questo modello la lingua è una capacità slegata dalle altre potenzialità del cervello ed è nata in un breve lasso di tempo già perfezionata come la conosciamo oggi. Al confronto con la precedente sembra piuttosto radicale e antropocentrica; in effetti le sue origini risalgono alla Genesi dove Dio, respirando nelle narici di Adamo, gli conferisce l’esistenza e tutte le capacità che gli servono per vivere, gli animali vengono creati dalla divinità in seguito e in sua funzione. Solo con l’oltraggio della torre di Babele, quando la civiltà è già fiorita ed esistono una moltitudine di umani, nascono le lingue, sempre per decisione divina. La concezione della lingua umana come olistica non è rimasta però ad appannaggio della teologia: per i romantici il linguaggio non può essere scomposto, perché nasce nel momento in cui la si produce e riproduce. Più recentemente Noam Chomsky (uno dei più importanti sociologi e linguisti statunitensi), ha riportato all’attenzione la teoria, suggerendo che non sia possibile pensare al linguaggio umano come frutto di un’evoluzione progressiva perché si tratta di un sistema computazionale, nato da una riorganizzazione repentina del nostro cervello, escludendo così le precedenti razze umane ed animali da questo cambiamento. Alcuni studiosi neo-darwinisti hanno cercato di distaccarsi dal darwinismo classico, per far confluire la teoria di Chomsky con quella evoluzionista. Il fenomeno dell’*esattamento* prevede che l’evoluzione del cervello umano in seguito alla conquista della posizione eretta e l’uso di utensili e conseguente sviluppo della manualità, abbia prodotto cambiamenti biologici-cerebrali inizialmente preposti ad altre attività, ma che casualmente hanno portato l’uomo a sviluppare il linguaggio grazie all’alto livello di intelligenza raggiunto nel frattempo. Come si può dedurre ciò va in contrasto con l’idea di linearità dell’evoluzione di Darwin, che similmente ad Hegel con “lo spirito della storia”, vedeva lo svilupparsi degli eventi nell’evoluzione biologica come connessi e sempre giustificati, dove la selezione naturale impone i cambiamenti della vita a cui le specie si

¹¹ Formigari L., op., cit., p.58

adattano per sopravvivere e quindi evolvere. Anche in questa teoria si vede chiaramente come il problema sull'origine del linguaggio non coinvolga solo la filosofia delle lingue e la linguistica in senso stretto, perché nella prospettiva neo-darwiniana vengono coinvolti sia i geni sia interazioni esterne (che possono essere anche di natura sociale), che modificando la biologia del cervello producono i cambiamenti necessari alla nascita del linguaggio umano. Chomsky, pur non negando la validità di queste posizioni, vede la capacità linguistica come qualcosa di totalmente interno alla mente umana, rigido ai cambiamenti e alle influenze esterne in quanto sistema computazionale astratto che si mappa su quello senso-motorio e concettuale-intenzionale dando vita al linguaggio. Anche se sono presenti nelle specie animali, solo l'uomo è in grado di usarli in sinergia per produrre *ricorsività*: la capacità di produrre senso in infiniti modi utilizzando elementi finiti, per esempio la combinazione delle parole nelle frasi e delle frasi nei discorsi¹². La sua idea del linguaggio è inoltre innatista: per Chomsky esiste una *grammatica universale*, un insieme di regole astratte presenti a priori nella mente di ciascun individuo e appartenenti al nostro codice genetico quanto il numero delle dita sulle mani. La prova di ciò viene dalle regole di spostamento interne alle frasi, dove noi possiamo separare i pronomi dai complementi oggetto in una relazione a distanza, senza alterarne il significato e la comprensione del lettore/ascoltatore:

- 1) Cosa mangerai domani?
- 2) Cosa pensi che mangerai domani?

In entrambe le frasi comprendiamo che il pronome interrogativo “Cosa”, sia riferito al verbo “mangerai”, anche se nel secondo esempio le due parole sono separate in una *relazione a distanza*, dalle parole “pensi che”. Se invece leggiamo una frase non ben formata come:

- 3) Chi pensi all'affermazione di Lucia che Marco ritiene che Giacomo mangerà domani?

Anche se probabilmente non abbiamo mai sentito questa frase in vita nostra, sappiamo già alla sua lettura/ascolto che è mal formata e inutilmente artificiosa; il fenomeno che ha portato alla sua formulazione viene definito *embedding*, ossia la combinazione di più proposizioni relative in un periodo. Data la mancanza di un fine comunicativo prettamente pratico, la tecnica è usata maggiormente in lavori artistici, come opere letterarie d'avanguardia. I limiti della nostra memoria a breve termine rendono difficile ricordare frasi così inutilmente complesse, ciò nonostante le regole della grammatica universale della lingua, essendo capacità cognitive slegate dalle altre, funzionano comunque generando così

¹² Formigari L., op., cit., pp. 29-43

l'*accettabilità*: ossia il rifiuto o meno da parte del nostro cervello di pronunciare o ricordare frasi grammaticalmente corrette ma mal formulate¹³. Questo è merito della nostra *facoltà di linguaggio* innata e unicamente umana, che ha nella grammatica la sua manifestazione. Si potrebbe obiettare però che, in base a queste regole universali, tutte le lingue si dovrebbero somigliare, quando nel mondo se ne contano a migliaia anche radicalmente diverse da famiglia a famiglia. Per rispondere a questo quesito Chomsky fa una distinzione tra *principi* e *parametri*: i primi sono le proprietà della grammatica universale citata prima, presenti fin dalla nascita ed immutabili; i secondi invece sono opzioni che attua la mente a seconda della lingua (o lingue nel caso di etnie bilingue come gli Irlandesi), appresa durante l'infanzia¹⁴ e frutto di alterazioni precedenti che hanno portato alle diversificazioni linguistiche, con la nascita di lingue e dialetti. D'altronde le teorie sulla possibile origine di tutte lingue, da una comune lingua primordiale, sono prese in seria considerazione da molti studiosi come Merrit Ruhhen e una prova di ciò può essere rintracciata nelle somiglianze di lessico tra lingue molto distanti geograficamente¹⁵. Il sistema computazionale che regola il linguaggio lo decodifica nel momento dell'uso tramite due fattori: la *forma fonetica*: le istruzioni per gli organi fonatori del corpo umano per riprodurre i concetti in suoni udibili; la *forma logica*: l'interfaccia che interpreta e organizza il significato delle lingue, in mappe mentali che ordinano le nostre conoscenze sul mondo reale¹⁶. In una prospettiva *internalista*, la lingua è un sistema autosufficiente, in grado di darci spiegazioni sul mondo reale anche se non lo comprendiamo appieno; tutti noi sappiamo usare un computer, anche se non conosciamo tutte le componenti che lo fanno funzionare ed esso continua ad esistere anche se le possibili spiegazioni di un utente ingenuo sui suoi processi informatici si rivelassero errate. Questa è definita *scienza ingenua*, perché la lingua in quanto sistema economico perfetto non è una risposta a tutte le domande che abbiamo sul mondo, ma un'interfaccia su di esso, in grado di darci quel minimo di informazioni necessarie per vivere in esso. Quindi non importa se al telegiornale non venga usato un linguaggio specialistico per spiegare un fenomeno (Chomsky fa l'esempio dell'uso improprio del termine categorico "pesci" abbinato alle aragoste, in un servizio televisivo riguardo lo spopolamento marino del mare di Scozia, a causa della pesca intensiva), perché in quel contesto ci si riferisce a un pubblico

¹³ Keidan Artemij *Natura innata del linguaggio secondo Noam Chomsky* Academia.edu, Università La Sapienza di Roma, 2016 pp.3-4

¹⁴ Chomsky Noam (a cura di) Delfitto Denis e Graffi Giorgio *Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio e della mente. Linguistica, epistemologia e filosofia della scienza* Il Saggiatore, Farigliano (CN), marzo 2005 pp. 9-14

¹⁶ Chomsky N. (a cura di) Delfitto Denis e Graffi Giorgio op., cit., p. 15

¹⁵ Ruhlen Merrit *L'origine delle lingue* p.16

¹⁶ Chomsky N. (a cura di) Delfitto Denis e Graffi Giorgio op., cit., p. 15

ampio, non specializzato nella scienza della zoologia marina, che richiede una comprensione generica, ma non per questo falsa di una notizia di cronaca. Questo avviene proprio perché la lingua, nella teoria dello studioso americano è un orizzonte di significato interno alla mente, che segue regole universali adattate di volta in volta ai differenti contesti linguistici-sociali, quindi diversa dalle altre scienze empiriche: “Che cosa sia un oggetto, e quale tipo di oggetto sia, dipende da specifiche configurazioni degli interessi, intenzioni, scopi e azioni umani; osservazione che risale, in qualche forma, addirittura ad Aristotele”.¹⁷ Ciò però apre a contraddizioni e obiezioni da parte dei critici: se il linguaggio è autosufficiente e la grammatica rimane un sistema saldo anche nei casi in cui manca di praticità, si dovrebbe supporre l’esistenza di una *grammaticalità* e di una *agrammaticalità*, dove la prima si dividerebbe tra universale (la capacità linguistica condivisa con tutti gli altri umani nello schema ricorrente delle lingue), e quella locale (le diverse lingue, gli ambiti e i diversi tipi di lessico, discussi nell’esempio del Tg). Ma tutte le lingue, per quanto possano presentare similitudini, hanno peculiarità che si sono sviluppate per vari motivi nel corso dei secoli e non possono essere quindi innate in ogni persona. Il problema in sé di questa suddivisione è uno stilismo teorico, senza alcun aggancio alla realtà: secondo Artemij Keidan il linguaggio non funziona per strutture grammaticali fini a se stesse, ma per *funzionalità*, dove il parlante cerca di ottenere informazioni e non la perfetta esecuzione di regole astratte prescritte da una presunta grammatica innata; la prova di ciò può essere individuata nel fatto che i bambini imparando a parlare una lingua, fanno errori sintattici che non compromettono comunque la comprensione della frase, proprio perché cercano di esprimere un’informazione: “è grammaticale ciò che è funzionale, non il contrario”¹⁸.

Una terza via, che fa da ponte di collegamento tra empirismo e razionalismo è la scuola cognitivista-strutturalista di Jean Piaget. Psicologo cognitivista (scienza che studia i processi di elaborazione delle informazioni nella mente, come punto intermedio tra input e output), sosteneva la possibilità di una dinamica interattiva, tra la mente umana e il mondo che la circonda. Non esistono strutture già perfette alla nascita, ma forme di organizzazione che si sviluppano con l’interazione individuo-ambiente in fase infantile, possibili solo nella nostra specie perché possiede le capacità cerebrali prima discusse. Quando apprendiamo un’informazione empirica, questa viene assimilata dal cervello in un sistema organizzativo, costituito da una moltitudine di forme organizzative interne al sistema nervoso: “una

¹⁷ Chomsky N. (a cura di) Delfitto Denis e Graffi Giorgio op., cit., p.225

¹⁸ Keidan Artemij op., pp.10-11 cit. p.11

architettura cognitiva fatta di schemi, concetti, immagini e procedure di elaborazione mentale.”¹⁹ I pattern che segue la mente umana non sono semplici esecuzioni di istruzioni prescritte, vanno visti come supporti al pensiero indipendente che ci spingono a imparare da soli; la velocità di questo apprendimento varia da persona a persona perché, non esistendo una struttura formata a priori, sono gli individui a costruire i loro pattern tramite l’interazione con l’ambiente esterno e un pattern non può essere insegnato ad altri individui. L’idea che un insegnante impartisca informazioni ai suoi alunni è profondamente sbagliata, perché presuppone che quest’ultimi siano contenitori vuoti da riempire: *“Ogni singolo frammento di conoscenza deve essere costruito dentro il processo di strutturazione e adattamento dell’imparante”*²⁰

Per concludere, la scuola evoluzionista ha una natura “empirista”, che vede l’origine del linguaggio come uno sviluppo di lunga portata temporale, sviluppatosi per fattori esterni al cervello umano e rintracciabile in prove presenti in disparate scienze, tra cui quelle che studiano oggetti esterni al nostro sistema cerebrale, come la biologia animale o l’archeologia. In questa ipotesi il linguaggio non è visto come una “tabula rasa” da riempire, ma un sistema elastico soggetto a cambiamenti. Sul lato opposto, la scuola innatista è di tipo razionalistico (Chomsky fa riferimento anche a Cartesio), studiando il linguaggio umano come un fenomeno distante e originale dal mondo reale, formatosi già nella sua forma finale e pronto all’uso, come una finestra sul mondo più che un prodotto del mondo reale. Il terzo punto di vista è un ponte tra le due teorie, avallato dalle ultime scoperte scientifiche e psicologiche, che vedono lo sviluppo del linguaggio come un processo incrociato tra capacità uniche del cervello umano, stimoli esterni uditi dal bambino e l’insegnamento diretto da parte di genitori ed insegnanti. In definitiva, la neurogenesi sarebbe frutto dell’apprendimento dovuto all’esposizione dei soggetti all’assimilazione di informazioni provenienti dall’esterno²¹.

2.2 LA CLASSIFICAZIONE DELLE LINGUE

Fino a questo momento abbiamo discusso di come sia nata la capacità del linguaggio in generale, ma nel mondo esistono circa cinquemila lingue (di cui la maggior parte

¹⁹ Formigari L. op., cit. p.51

²⁰ Iba Takashi *Pattern Language and the Future of Education in Light of Constructivist Learning Theories, Part 1: Consideration with Generic Epistemology by Jean Piaget in EuroPlop '19: Proceedings of the 24th European Conference on Pattern Languages of Programs* Keio University, consultato su [www.ACM](http://www.acm.org) Digital Library.org, luglio 2019 pp.1-5 e cit. p.5

²¹ Formigari L. op., cit. pp.25-47

espressa solo in forma orale) e ne sono esistite altre migliaia ora estinte. Senza dubbio la grande mole di idiomi lascia intendere una enorme diversificazione tra di essi, quindi per organizzare la conoscenza delle lingue parlate, sono necessarie delle classificazioni che in linguistica vengono definite *famiglie* e *sottofamiglie*. Condizione necessaria per stabilire la parentela tra due o più idiomi, è rintracciare una lingua precedente da cui le “figlie” si sono evolute. Per giungere a queste conclusioni si adoperano strumenti di vario tipo: da quelli di comparazione linguistica alle ricerche storiografiche. Possiamo per esempio dire con certezza che sia l’italiano sia il rumeno sono parte della famiglia romanza, perché figlie del latino antico, in quanto l’impero romano si estendeva in entrambi i paesi, anche se lontani geograficamente. Prendendo invece un esempio dalle lingue celtiche, sappiamo che il gallese e il cornico sono entrambe lingue brittoniche, perché entrambi i popoli derivano da migrazioni di bretoni dalla penisola francese di origine. Ovviamente non bastano supposizioni di natura storiografica per giustificare la parentela tra lingue: se fosse così non si spiegherebbe l’isolamento geografico del rumeno dalle altre lingue romanze, in quanto è l’unica di queste presente in Europa dell’est. Paragonare due singole lingue senza considerare le altre appartenenti alla stessa famiglia, o alle due famiglie nel caso siano non imparentate, è controproducente: anche se due idiomi fanno parte di famiglie diverse ciò non significa che non ci possano essere dei punti di contatto tra di esse, perché le lingue esattamente come le persone possono presentare “gradi” di parentela; Per esempio, l’italiano e l’inglese, che appartengono una alla famiglia romanza e l’altra a quella germanica, presentano comunque similitudini che, pur essendo minori di quelle tra italiano e spagnolo, confermano l’esistenza di contatti in passato tra le due. Questo perché esistono anche *famiglie di famiglie*: in questo caso entrambe (la romanza e la germanica), sono figlie di quella indoeuropea risalente a un’epoca remota in cui una lingua comune (il proto-indoeuropeo) era parlata da diversi popoli abitanti di un’area che va dall’Asia centrale all’Europa, prima che migrazioni e cambiamenti storici differenziassero questo gruppo in vari popoli che svilupparono lingue diverse (latino e protogermanico nell’esempio precedente), origine a loro volta delle moderne lingue indoeuropee, come l’italiano e l’inglese. Il metodo di classificazione è di tipo comparativo: dopo aver preso in esame casi storiografici che possono suggerire la parentela tra varie lingue, si prende una parola e si compara la stessa nelle varie lingue prese in esame, sia nel suono che nel significato. Quindi non basta trovare due parole molto simili o addirittura identiche in due idiomi, se il significato cambia si tratta solo di una coincidenza e quindi non può essere considerata

una prova scientifica di una possibile parentela. Se invece condividono anche il contenuto e ne vengono individuate molte altre in cui accade lo stesso, questa sarà una prova della comune appartenenza alla famiglia, o una parentela più lontana che accomuna comunque entrambe nella famiglia madre delle rispettive. Il metodo spiegato così può apparire di facile esecuzione, ma come ci ricorda il “rasoio di Occam” a volte la soluzione più semplice è quella corretta; il metodo comparativo fa parte della scienza delle classificazioni, detta anche *tassonomia*, e si basa sull’intuizione. È talmente semplice che Merrit Ruhlen nel suo libro sull’*origine delle lingue* propone al lettore di utilizzarlo lui stesso, tramite tabelle con riportate stesse parole in diverse lingue di capitolo in capitolo, dove vengono prese in esame le famiglie dei singoli continenti.²² Può sembrare inizialmente poco scientifico, ma è il metodo più efficace della linguistica ed è più antico di quanto si possa immaginare, tanto che il metodo stesso ha portato alla scoperta delle famiglie linguistiche. Nel 1786 William Jones (un magistrato poliglotta della corte suprema indiana), pubblicò a Calcutta nel *Third Discourse to the Bengal Asiatic Society*, le prove dell’esistenza della famiglia indoeuropea, ottenute comparando il sanscrito (la più antica e sacra delle lingue del subcontinente indiano, in quanto i “veda” della religione indù sono scritti solamente in questa lingua), con le lingue europee. Gli storici odierni ritengono che la parentela tra queste lingue geograficamente distanti sia giustificabile nella migrazione del popolo degli Aarii, dall’asia centrale al nord dell’India, migliaia di anni fa*. Riferendosi alla parentela delle lingue indoeuropee si esprime in questo modo: “*esse sono sgorgate da una comune fonte che forse non esiste più; ragioni simili [...] inducono a supporre che anche il gotico e il celtico, pur mescolandosi a un idioma molto differente, condividano le comuni origini del sanscrito*”²³. Si tratta di un vero e proprio processo evolutivo, applicato alla tassonomia delle lingue anziché alle specie biologiche, elaborato quasi un secolo prima delle teorie di Darwin.

²² Ruhlen M. op., cit. pp.13-24

²³ Ruhlen M. op., cit. p.45

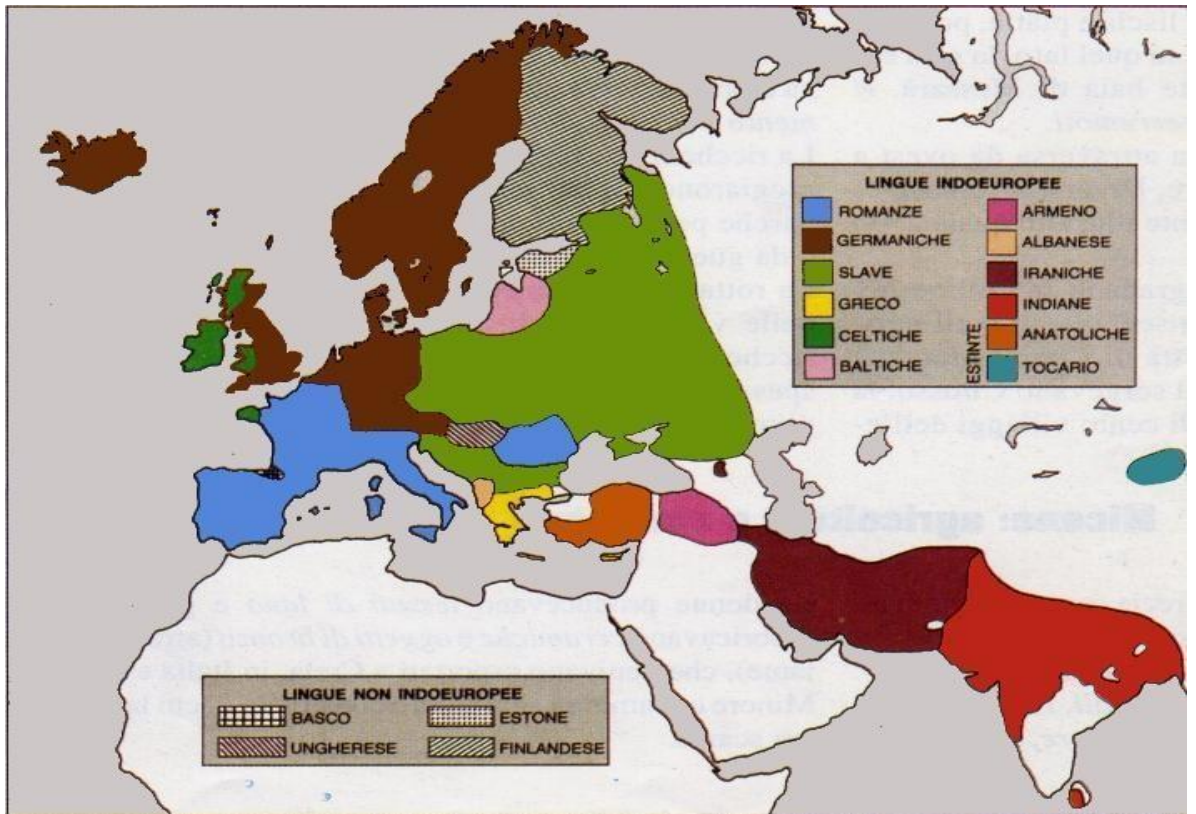


Figura 1: mappa lingue indoeuropee

Fu una scoperta epocale che allontanò lo studio delle lingue dalla teologia, che tramite il mito della torre di Babele (un mito, quindi non una prova dimostrabile scientificamente), spiegava l'origine degli idiomi come un atto divino e non un processo umano, durato migliaia di anni, compostosi dopo migrazioni, guerre, incontri tra popoli diversi con conseguenti scambi culturali spontanei o, come vedremo specificamente nel prossimo paragrafo, imposti dall'alto. Inoltre le speculazioni bibliche portavano a credere che l'ebraico fosse la lingua originale, almeno di quelle europee, eppure Jones dimostrò che esso è troppo differente dalle nostre per essere anche solo incluso nella famiglia indoeuropea, facendo parte di quella *semitica*²⁴. Il paragone con la teoria darwiniana viene fatto anche da Garland Cannon, l'autore della più famosa biografia di William Jones (*The life and mind of oriental Jones*), che loda la scoperta in questi termini: Nella storia delle idee essa spicca come uno dei più grandi sforzi teorici di spiegare gli esseri umani e i loro progressi intellettuali e culturali. In un certo senso, essa separò il linguaggio dalla religione, con la stessa chiarezza con cui Darwin, in seguito, avrebbe separato da essa la scienza:

²⁴ Ruhlen M. op., cit., pp.46-47

divise lo studio del linguaggio dalla mitologia, dalla speculazione e l'arbitrarietà per incamminarlo sul sentiero specifico.²⁵

Pur avendo portato cambiamenti epocali nella considerazione delle lingue, Jones, non avendo le conoscenze storiografiche di cui disponiamo oggi, spiegò che il sanscrito diede origine al greco e questo a sua volta al latino. Questa spiegazione peccava però di un'eccessiva semplificazione che vedeva una diretta generazione reciproca tra queste lingue senza prove storiche. Riconobbe comunque che le somiglianze riscontrate nel paragonare parole dei tre diversi idiomi derivassero da derivazioni indipendenti e simultanee da una lingua ancora più antica, la madre delle tre: il *protoindoeuropeo*²⁶.

Quali sono i processi che portano le lingue a mischiarsi e influenzarsi tra di loro? Ruhlen ne identifica tre: *convergenza, prestito e origine comune*. La convergenza è un termine adoperato anche in biologia, per spiegare eventi in cui per motivi casuali o modificazioni esterne di natura prettamente ambientale, non umana, istanze inizialmente differenti in tutto iniziano a condividere tratti in comune. Mentre in campo biologico la prima ipotesi è impossibile, in quanto la vita si adatta all'ambiente e muta per sopravvivere, nel caso delle lingue, fatta eccezione per pochissimi termini come quelli *onomatopeici* che sono sostanzialmente simbolismi fonetici, l'arbitrarietà è la regola d'oro che spiega le somiglianze tra parole in lingue diverse. La convergenza casuale si presenta talmente poco che non può essere presa in seria considerazione, come alternativa all'origine comune di due lingue simili. Il prestito invece è uno scambio tra lingue diverse: Ruhlen fa l'esempio delle parole di origine francese nella lingua inglese, derivanti dall'occupazione normanna seguente alla battaglia di Hastings nel 1066. Anche in Italia è accaduta una cosa simile con la conquista longobarda dell'alto medioevo, che ha lasciato nella lingua italiana parole di origine germanica. Si tratta quindi di un'aggiunta artificiale a lingue già esistenti e formate, frutto di incontri tra popoli diversi. Non tutte le parole vengono però prese a prestito: è improbabile che un popolo prenda a prestito termini già esistenti e magari parti integranti della grammatica o parole che hanno solo fini pratici (come le coniugazioni dei verbi o parole come *sì* e *no*). La maggior parte dei casi riguarda nomi di oggetti o concetti estranei ad un popolo che vengono introdotti all'interno di una determinata cultura in seguito

²⁵ Cannon Garland *The life and mind of Oriental Jones: Sir William Jones, the father of modern linguistics* Cambridge University press, Cambridge, 1991, (traduzione mia), cit. p.360

²⁶ Ruhlen M. op., cit., p.47

all'incontro con un'altra. Ad esempio, la pratica della filosofia è nata in Grecia e il termine (dal greco *philosophia*: amore per la conoscenza), è stato “esportato” insieme alla circolazione delle idee dei filosofi; oppure *computer* è una parola che non viene tradotta in quasi nessuna lingua (fatte eccezioni per paesi dove c'è molto spirito patriottico legato alla lingua nativa, come in Francia dove viene chiamato *ordinateur*), perché è un termine di derivazione latina divenuto di uso comune in tutti i paesi in cui si è diffuso l'uso del mezzo tecnico. Per comprendere se le somiglianze tra due lingue diverse sono avvenute perché hanno un'origine generale in comune o perché sia avvenuto uno scambio, ci sono due metodi: il primo consiste nel paragonare le parole in questione con le rispettive versioni nelle altre lingue delle famiglie d'appartenenza, riuscendo così anche a scoprire quale delle due lingue abbia effettuato lo scambio (se prendiamo la parola inglese *people*, noteremo una maggiore somiglianza col francese *peuple*, rispetto sia alle altre lingue romanze che alle germaniche), il secondo ricorre a ricerche storiografiche che ci danno testimonianza dell'effettivo incontro tra i due popoli e delle motivazioni per cui è avvenuto. Comunque la spiegazione più probabile per determinare queste similitudini è *l'origine comune* delle due lingue, che per essere dimostrata necessita del lavoro di comparazione su più parole possibili discusso in precedenza, oltre alle sempre necessarie prove di natura storica che si possono avvalere sia di dati sullo studio delle migrazioni che su ricerche scientifiche riguardo correlazioni genetiche²⁷.

Nel corso del '900 alle metodologie di ricerca si è aggiunta quella genetica, in grado di riscontrare collegamenti tra popoli tramite l'analisi del DNA. La ricerca di maggior successo in questo campo fu l'esperienza di categorizzazione del genoma umano ad opera del genetista italiano Luigi Cavalli-Sforza e la sua collaborazione con Anthony Edwards per la definizione del modello di *albero genetico* per catalogare i popoli umani. Le connessioni genetiche tra popoli diversi sono frutto di migrazioni, ma non di tutti i tipi di migrazioni: Cavalli-Sforza fa una distinzione tra *migrazione semplice*, dove un intero popolo si sposta abbandonando un'area, quindi senza lasciare tracce genetiche presso le popolazioni che la abiteranno in futuro e di *migrazione speciale*, dove a causa della sovrappopolazione di un determinato gruppo, una parte di essi si sposta mentre l'altra rimane nel luogo di origine, rendendo più facile l'individuazione di geni simili in luoghi diversi. Una terza via simile alla migrazione speciale, ma che non prevede vere e proprie migrazioni è *l'espansione*: sempre per cause legate alla sovrappopolazione, gruppi umani iniziano a fondare nuovi insediamenti

²⁷ Ruhlen M. op., cit., pp.18-31

nelle zone vicine a quella di origine, rimanendo in stretto contatto con gli insediamenti più vecchi e dando vita a società complesse e vaste come gli imperi. La migrazione semplice è tipica delle società pastorali-nomadi che, legate allo sfruttamento degli animali e la caccia-raccolta, devono muoversi in continuazione per procurarsi il cibo ma non aumentano quasi mai di numero. Le ragioni che comportano la sovrappopolazione sono legate alla agricoltura, che genera più cibo permettendo ai gruppi umani di aumentare il numero della prole. Grazie alla collaborazione con l'archeologo Albert Ammerman è stata proposta una teoria alternativa: la *diffusione demica o culturale*, dove agli albori dell'agricoltura la migrazione non caratterizzò tanto gli umani ma la tecnologia legata all'agricoltura stessa, che venne presa a prestito dai gruppi limitrofi agli agricoltori per imitazione. Solo in seguito si presentò il problema della sovrappopolazione, insieme a migrazioni dovute a cambiamenti climatici nelle zone originarie di coltivazione. Lo studioso fa l'esempio di una zona dell'Africa Sub-Sahariana (precisamente tra Mali, Niger e Burkina Faso), dove è stata riscontrata un'anomalia genetica, dovuta a possibili migrazioni da nord di popoli di contadini 4000 anni fa, a causa del progressivo inaridimento dell'attuale zona dove è presente il deserto del Sahara, ipotesi confermata poi dalla scoperta nel 2000 di rovine di una città di piccole dimensioni, risalente all'epoca ipotizzata proprio nella zona segnalata da Cavalli-Sforza, che all'epoca della formulazione si basò su sole ricerche genetiche²⁸. Nel prossimo paragrafo vedremo come l'insieme di queste ricerche scientifiche-umanistiche possano fare luce sull'origine della famiglia indoeuropea che, essendo la madre di tutte le lingue europee, include anche le lingue celtiche di nostro principale interesse.

2.3 LA FAMIGLIA INDOEUROPEA E QUELLA CELTICA

Ci sono varie teorie riguardo l'origine dei popoli indoeuropei: per quanto sia la famiglia più studiata non è quella di cui disponiamo più informazioni ed è da sempre al centro di dispute e tensioni ideologiche, oltre a controversie su quale sia tra archeologia e genetica il campo scientifico adatto maggiormente alla ricerca della verità.²⁹ Come abbiamo visto nell'esempio precedente di Cavalli-Sforza, spesso serve collaborazione tra questi campi della scienza per avere un quadro di insieme; per questo motivo ci tornerà utile un volume co-redatto dai più importanti ricercatori su questo argomento, che include

²⁸ Cavalli-Sforza, Edwards, Ammerman, Menozzi, Santachiara-Benerecetti, Piazza, Marler, Renfrew, Sergent, Ruhlen, Starostin, Semerano, Bernal, Burkert, Banfi, Pilati, a cura di Bocchi Gianluca e Ceruti Mauro *Le radici prime dell'Europa. Gli intrecci genetici, linguistici, storici* Mondadori, Milano 2004 pp.3-9

²⁹ Ruhlen M. op., cit., p. 236

entrambi gli approcci: *Le radici prime dell'Europa. Gli intrecci genetici, linguistici, storici*. Una delle più antiche ipotesi riguardo la provenienza dei nostri antenati prevede un iniziale popolamento dell'Europa orientale-meridionale da parte di popolazioni preindoeuropee (assimilabili quindi a etnie come i baschi) e una successiva invasione di predoni nomadi, i Kurgan, provenienti dalla zona del Mar Nero che, pur in inferiorità numerica riuscirono a soggiogare i gruppi precedenti tramite l'uso della cavalleria e delle armi in metallo più resistenti. Questa ipotesi è stata avanzata per la prima volta nel 1956 dalla ricercatrice lituano-americana Marija Gimbutas, per poi svilupparsi tra gli anni '60 e '80 combinando conoscenze linguistiche e ricerche archeologiche sul campo in vari paesi europei tra i Balcani, la Grecia e l'Italia. La teoria prevede l'esistenza di un insieme di popoli preindoeuropei, definiti popoli dell'"Europa antica", sparsi tra l'Europa dell'est e la costa adriatica, basati su un'economia sedentaria di tipo misto (sia agricoltura e allevamento sia caccia e raccolta), con una cultura egualitaria per quanto riguarda i sessi ma particolarmente divinizzante della donna, come si evince dalla loro arte sacra. Un aspetto interessante dell'artigianato preindoeuropeo, che è un indizio del loro carattere sedentario-agricolo, è l'esistenza di una forma di scrittura più antica del cuneiforme sumero, presente su quasi tutti gli utensili ritrovati e che suggerisce l'importanza della ciclicità delle stagioni, basandosi su segni basati su una certa continuità di linee e ritmicità: *"Spirali ritmicamente incrociate, zigzag, cerchi concentrici, serpenti che si attorcigliano e nuovamente si sciogliono"*³⁰, alcuni di questi simboli rimarranno nell'arte antica europea, in particolare presso popoli celtici e germanici. Infine vanno considerati i ritrovamenti di reperti funerari sepolti sotto le abitazioni di questi popoli, che suggeriscono l'importanza e la sacralità della casa e la presenza del culto degli antenati, ancorati alla terra di origine anche dopo la morte. Queste popolazioni ebbero incontri poco pacifici con popoli nomadi provenienti dalla zona del Mar Nero, in seguito alla trasformazione di quest'ultimo da lago di acqua dolce all'attuale mare a causa di un'inondazione di acqua salata attraverso il Bosforo, costringendo gli abitanti della zona a fuggire e ad adottare uno stile di vita nomade. I Kurgan, il cui nome deriva dalle pile funerarie circolari attribuite loro, avevano caratteristiche culturali radicalmente opposte a quelle degli europei antichi: non erano un popolo omogeneo ma un insieme di piccoli gruppi mobili che si spostavano per lunghe

³⁰ Marler Joan "L'eredità di Marija Gimbutas; una ricerca archeomitológica sulle radici della civiltà europea" in Cavalli-Sforza, Edwards, Ammerman, Menozzi, Santachiara-Benerecetti, Piazza, Marler, Renfrew, Sergent, Ruhlen, Starostin, Semerano, Bernal, Burkert, Banfi, Pilati, a cura di Bocchi Gianluca e Ceruti Mauro *Le radici prime dell'Europa. Gli intrecci genetici, linguistici, storici* cit. p.93

distanze al cambiare delle stagioni. Lo stile di vita nomade basato sulla cavalcatura come mezzo costante di locomozione modificò anche il loro aspetto fisico: questi cavalieri erano più alti e agili, ma gracili rispetto ai contadini dell'Europa antica. Erano una società patriarcale di tipo militarista che seppelliva i guerrieri di alto rango insieme al loro equipaggiamento militare, di conseguenza c'era una netta gerarchia basata sull'imposizione del potere dei capi tramite la forza. La fonte di sostentamento principale era l'allevamento, insieme a una rudimentale e provvisoria agricoltura. Ciò impegnava i Kurgan in conflitti per il possesso dei pascoli migliori e il furto di bestiame tra gruppi diversi, archetipi narrativi rimasti nelle mitologie europee insieme all'abbinamento tra dei della guerra e figure maschili. Le caratteristiche nomadi e bellicose della civiltà Kurgan spinsero i loro membri ad invadere le zone abitate dagli europei antichi in tre fasi storiche (non si trattava quindi di una rapida invasione nomade come quella mongola medievale, anche perché non sussistevano i numeri e l'organizzazione militare analoghi), avvenute tra il 4400 e il 2800 a.C. che distrussero l'ordine culturale preesistente e introdussero le lingue indoeuropee nel continente, isolando quelle preindoeuropee in zone marginali. Va precisato però che questi stravolgimenti non avvennero tramite un brutale sterminio delle popolazioni delle zone occupate, ma attraverso un processo di conquista e progressiva influenza dei nuovi arrivati sulla cultura europea antica, tanto che a un certo punto le nuove lingue iniziarono a diffondersi per imitazione tra gruppi diversi e su lunghe distanze esattamente come è avvenuto per l'agricoltura³¹.

La teoria non convince tutti gli studiosi: per esempio Ruhlen, pur non negando queste invasioni, avanza l'obiezione che sia più probabile che un popolo di contadini in grado di produrre più figli e quindi eserciti e migrazioni, porti a cambiamenti strutturali nella cultura delle zone invase, piuttosto che un popolo nomade che si sposta solo con l'intenzione di effettuare un saccheggio delle risorse altrui. Tutte le maggiori invasioni di nomadi avvenute nel continente europeo, (quella unna del V secolo e quella mongola tra il '300 e '400), non hanno prodotto massicce variazioni culturali o genetiche pur essendo state più grandi numericamente ed essendo entrate più in profondità in Europa. L'espansione dei Kurgan non giunse più a ovest dell'Ungheria e la sua consistenza in termini numerici era molto limitata rispetto alle successive invasioni, perciò risulta impossibile che essa possa aver soppiantato l'insieme dei popoli fino alla costa atlantica

³¹ Marler J. Op., cit., pp. 89-111.

dove si estende la famiglia indoeuropea.³² Mario Alinei propone una teoria della *continuità*, in cui afferma che le lingue indoeuropee erano già presenti nella preistoria del continente e hanno continuato ad evolversi fino all'età del bronzo e del ferro. Alinei non esclude l'esistenza delle invasioni nomadi, anzi sottolinea la loro importanza per la cultura dei popoli europei con l'introduzione di divinità maschili, sepolture con armi, gerarchizzazione sociale, monarchia patriarcale ereditaria, ma nega la loro origine indoeuropea, ritenendoli più probabilmente di etnia turchide (d'altronde il loro stesso nome è una parola recente delle lingue turco-tartare) che viene così attribuita agli abitanti contadini e sedentari già presenti in Europa³³. Lo studioso sottolinea inoltre come la teoria delle invasioni sia stata presa molto in considerazione da studiosi europei, viziati da ideologie politiche di estrema destra e suprematiste, che vedevano negli "Arii", il nome con cui venivano denominati inizialmente i Kurgan, una razza superiore ed eletta che portò la civilizzazione in Europa tramite lo sterminio delle razze inferiori³⁴ (non credo serva sottolineare come queste idee fossero avallate soprattutto a scopo politico più che per reale ricerca scientifica nei regimi totalitari del XX secolo). Alinei porta a sostegno della sua teoria, e anche a quella di Ruhlen sulla maggiore diffusione linguistica di popoli contadini rispetto a quelli nomadi, il fatto che le lingue indoeuropee fossero distinte già nel Neolitico in quanto le uniche parole che avevano in comune risalenti a quel periodo fossero di natura agricola, proprio perché l'agricoltura veniva presa a prestito insieme alla sua terminologia da popoli vicini e si diffondeva così a catena su un ampio territorio. Già dall'arrivo dell'*homo sapiens* nel continente prima della deglaciazione si potrebbe parlare di popoli indoeuropei, che si sono poi suddivisi in gruppi diversi tramite migrazioni preistoriche in seguito all'aumentare delle temperature e infine definitisi nei popoli antichi che conosciamo (Italici, Greci, Slavi, Illiri, Germani, Celti ecc.). Tale suddivisione sarebbe avvenuta durante le tre ere dei metalli (rame, bronzo e ferro) ad opera di popoli indoeuropei come i celti e avrebbe inglobato culture e popolazioni pre-indoeuropee, come gli etruschi, i baschi o i sardi. Per dimostrare la validità di questa teoria lo studioso utilizza il metodo dell'*autodatazione lessicale*, che prevede l'origine di uno o più termini in base alla datazione dei loro referenti linguistici:

³² Ruhlen M. op., cit., pp. 244-245

³³ Alinei Marco *Un modello alternativo alle origini dei popoli e delle lingue europee* in Cavalli-Sforza, Edwards, Ammerman, Menozzi, Santachiara-Benerecetti, Piazza, Marler, Renfrew, Sergent, Ruhlen, Starostin, Semerano, Bernal, Burkert, Banfi, Pilati, a cura di Bocchi Gianluca e Ceruti Mauro *Le radici prime dell'Europa. Gli intrecci genetici, linguistici, storici* p. 194-204

³⁴ Alinei M. op., cit., p.181

ad esempio, la parola italiana “cannone” è stata assimilata nelle altre lingue europee in seguito all’invenzione cinquecentesca dell’arma e alla sua veloce diffusione negli altri paesi e non come prestito linguistico. Come abbiamo visto prima c’è una grande somiglianza di termini legati alla pratica contadina tra molte lingue indoeuropee, perché si teorizza che queste si siano diffuse insieme alle coltivazioni stesse in tempi preistorici, dimostrando come esistesse già una differenziazione linguistica interna all’Europa in tempi remoti: *questi termini possono essere datati con sicurezza al tempo dell’invenzione dei loro “designata”, e pertanto diventano indizi importanti per una ricostruzione dettagliata della preistoria europea*”³⁵. L’autore utilizza poi il metodo comparativo delle parole per dimostrare somiglianze anche con termini di altre attività umane risalenti alla preistoria simili tra loro in alcune lingue delle sottofamiglie indoeuropee. La pesca, ad esempio, è iniziata dopo lo scioglimento dei ghiacciai nel Paleolitico medio e superiore, quindi c’è una somiglianza di parole come “porto” soltanto in lingue di popoli che abitavano zone già zone navigabili. I celti e gli italici abitavano la zona mediterranea, navigabile durante il Paleolitico superiore, perciò è riscontrabile una similitudine tra il latino *portus* e il celtico *ritu* che quindi sono databili a quel periodo, mentre il termine germanico scandinavo *ffjord* è posteriore alla glaciazione ed è simile al tedesco *furt* e all’inglese *fort*, in quanto tutte e tre le lingue sono della sottofamiglia germanica; eppure il termine celtico e quello latino sono simili alle parole utilizzate in altre lingue per descrivere un guado (termine marinaresco per definire un passaggio fluviale): *per-per*, *per-tu-s* ecc. Ancora più convincente è l’esempio del collegamento tra i termini germanici risalenti al neolitico per descrivere le recinzioni delle coltivazioni (*tine*, *tùn*, *tun*, *tuin*), con la parola gallica dell’età del ferro per descrivere una fortificazione (*dunum*), che presenta così non solo una derivazione tematica (sia i recinti degli orti che i forti sono circondati da una sorta di muro), ma anche linguistica-fonetica vista l’assonanza. Questo termine si è evoluto poi nell’inglese *town*, che descrive così il passaggio da villaggi di contadini a fortificazioni militari per arrivare a vere e proprie città di società più avanzate³⁶. Data l’assenza di fonti scritte trascrivibili delle epoche preistoriche, questi ragionamenti vengono fatti per induzione e basano le loro prove empiriche sulla storia della tecnologia, ma questo non significa che siano per forza meno scientifiche: *“I ragionamenti su cui si fonda la ricostruzione si basano su un principio di economia scientifica: una ricostruzione è tanto migliore*

³⁵ Alinei M. op., cit. p.199

³⁶ Alinei M. op., cit., pp. 177-203

quanto minore è il numero di mutamenti che essa postula”³⁷. Come abbiamo visto negli esempi, esistevano somiglianze tra le varie parole già in tempi preistorici quando la scrittura non si era ancora sviluppata come forma di comunicazione, ma condizioni ambientali comuni portavano le persone, e quindi le lingue, a modificare le loro abitudini. Si tratterebbe di una prova della validità delle teorie evoluzionistiche anche in campo linguistico.

Come tappa finale del nostro viaggio nella storia delle lingue non ci resta ora che definire quando sono nate le lingue celtiche. L’origine di questo popolo non è del tutto chiara, soprattutto perché al momento della nascita delle originali lingue celtiche i parlanti non possedevano una forma di scrittura. Solo con l’incontro nell’era del ferro con i greci e romani i celti inizieranno a scrivere: molte informazioni sulla loro religione e sui miti ci sono giunte per seconda mano da fonti greche e romane, perché la classe sacerdotale dei druidi considerava le capacità mnemoniche superiori alla scrittura e conservava avidamente alcune conoscenze come segreti interni ad una cerchia ristretta: *“Considerando che i celti conoscevano e utilizzavano le lettere dell’alfabeto, è evidente che il rifiuto della scrittura in quest’ambito servisse a impedire che il mito fosse profanato e a fare sì che il il potere e il prestigio del culto sacerdotale fossero preservati*”³⁸. Gli archeologi sono comunque riusciti a individuare parti del passato dei celti in una serie di civiltà evolutesi in un’area dell’Europa centro-meridionale a partire dall’età del bronzo con la *cultura delle tombe a tumulo* (1500-1200 a.c.) e alla *cultura dei campi di urne* (1200-800 a.c.), per poi evolversi nella cultura di *Hallstatt* (800-450 a.c.), che prende il nome non dai ritrovamenti in sé come nei casi precedenti bensì dalla località tedesca dove sono stati rinvenuti reperti minerari, per poi concludersi nella fase finale dell’etnogenesi celtica vera e propria con i popoli dell’età del ferro racchiusi nel termine-cupola di *cultura di La Tène*, il cui periodo va dal 450 a.c. alla conquista romana dell’Europa occidentale.

³⁷ Milizia Paolo *Le lingue indoeuropee* Carrocci, Urbino, 2002 cit. p.8

³⁸ Demandt Alexander *I celti* Il Mulino, Bologna 2003 cit. p.45

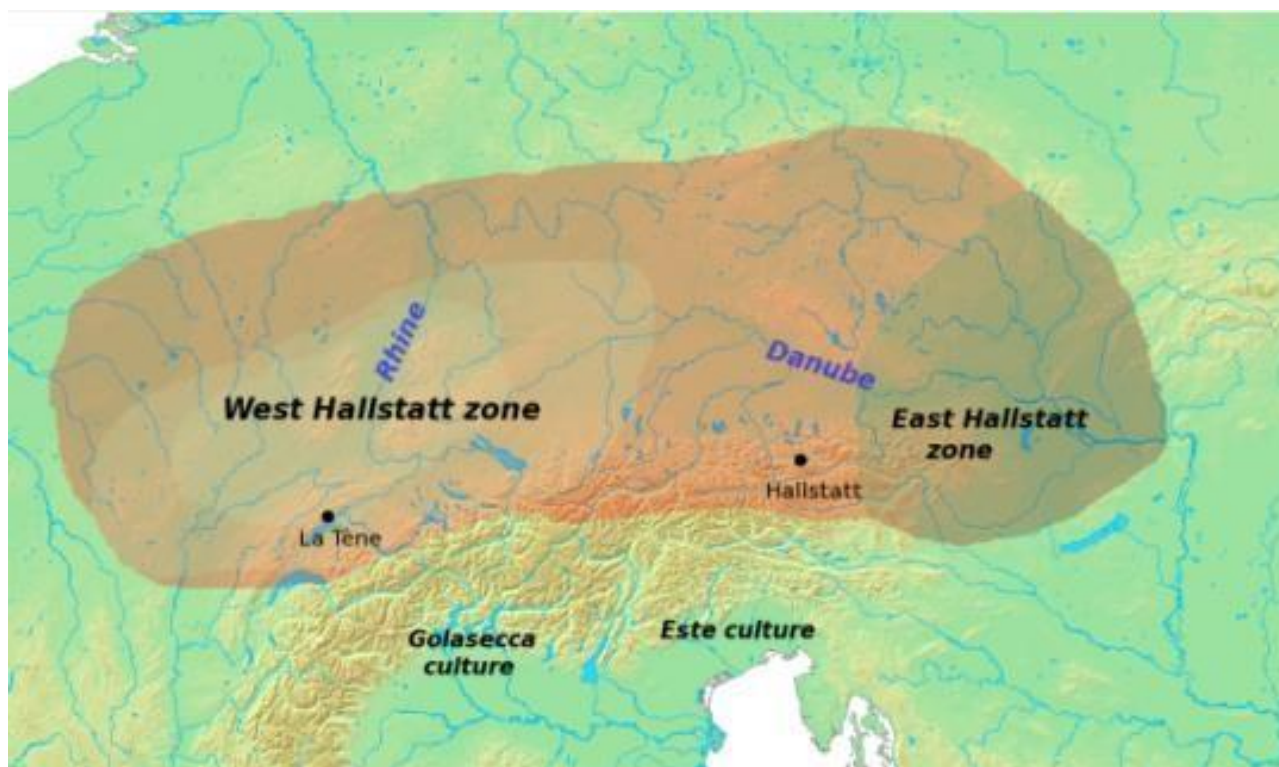


Figura SEQ Figura * ARABIC 2 Mappa della cultura di La Tène

I linguisti hanno determinato l'esistenza di due superfamiglie celtiche: il celtico *P* e il *Q*. La prima corrispondeva alle zone dell'Europa continentale (Gallia Cisalpina, Transalpina e in parte nella penisola iberica insieme al *Q*), e al sud della Gran Bretagna (quindi le attuali zone dell'Inghilterra, Galles e Cornovaglia). Il celtico *Q* è caratteristico dei territori gaelici (quindi Irlanda, Scozia, isola di Mann e Galizia in quanto luogo di origine di questi popoli). Mentre la famiglia continentale è stata inglobata in altre lingue, quella insulare è arrivata a noi in una forma più "pura" da contaminazioni fino ai giorni nostri. Per quanto sia controintuitivo, le lingue insulari sono più simili alle lingue discendenti dal latino come l'italiano, perché sono più antiche e risalgono a un'epoca in cui i popoli protoitalici e protoceltici vissero a stretto contatto nel secondo millennio a.c. nell'area originaria dell'Europa centrale³⁹.

Studiosi di linguistica già dalla fine dell'Ottocento ipotizzarono (e la teoria rimane valida tutt'oggi) che si possa parlare addirittura di un'originaria lingua *italo-celtica*, che abbia dato vita alle due sottofamiglie. Le prove sono state individuate in somiglianze grammaticali e fonetiche, come la presenza di congiuntivi in *-a-*, o il suffisso superlativo *-semo-*⁴⁰.

³⁹ Demandt A. op., cit., pp.15-17

⁴⁰ Milizia P. op., cit., pp.96-97

Anche con la semplice consultazione di grammatiche, dizionari o siti *internet* ognuno di noi può scoprire somiglianze tra lingue come l'italiano e l'irlandese tramite il metodo comparativo che abbiamo usato finora: ad esempio la frase “cosa dici tu? O “cos'hai da dire tu?” in irlandese si traduce come “cad a deir tù?”, oppure la parola “Domenica” viene tradotta come “Domhnaigh”. Come si può notare in questi casi c'è più somiglianza tra queste due lingue che tra l'irlandese e l'inglese, in quanto quest'ultima è di origine germanica e corrisponde a una famiglia completamente diversa. Ritornando al nostro discorso storico possiamo notare la particolarità del caso celtico: nell'età del ferro la diffusione di questi popoli raggiunge l'apice, arrivando praticamente in ogni parte d'Europa da ovest-est (dalla penisola iberica alla Anatolia), e da nord-sud (dalle isole britanniche all'Italia centro-settentrionale), per poi perdere l'autonomia politica nella maggior parte di queste zone a causa prima dell'espansione romana e poi delle invasioni di anglo-sassoni nelle isole britanniche⁴¹. Le uniche lingue celtiche definite tali sono le brittoniche e gaeliche, ma tra queste l'unica a essere finora lingua ufficiale di un paese è l'irlandese nella *poblacht na hE'ireann*, la repubblica d'Irlanda, dove per assurdo è comunque una lingua minoritaria (caso unico in Europa), perché come vedremo meglio nel terzo capitolo l'uso della lingua gaelica è stato perseguito dalle autorità britanniche fino all'indipendenza dell'isola all'inizio del '900.

La famiglia celtica può essere suddivisa in due famiglie madri: celtico continentale e insulare e quest'ultima in goideliche o gaeliche (irlandese, scozzese e mannese detto anche manx) e brittoniche (gallese, cornico e bretone). La lingua bretone è l'unica di queste a trovarsi nel continente (la penisola francese della Bretagna), ma fa parte delle insulari perché i parlanti sono discendenti dei profughi britanni che scapparono dalle invasioni di sassoni tra il V e il VI secolo d.c.: i termini “continentale” e “insulare” servono infatti a indicare il luogo di origine delle lingue e non le zone dove sono tutt'ora in uso. La suddivisione in questi due gruppi è figlia della distinzione in *Q* e *P* definita in precedenza ed è riscontrabile in forme del celtico comune più antico ancora presenti nelle gaeliche (che per l'appunto sono più antiche), mentre hanno subito mutazioni in quelle brittoniche. Facendo un esempio notiamo come nelle gaeliche è rimasto l'uso della lettera /s/ con una vocale a inizio della parola (definito in linguaggio tecnico *fonema fricativo alveolare sordo*), mentre nelle

⁴¹ Cuzzolin Pierluigi *Le lingue celtiche* in (a cura di) Banfi Emanuele *La formazione dell'Europa linguistica. Le lingue d'Europa tra la fine del I e del II millennio* La Nuova Italia, San Giustino (Perugia), Ottobre 1993 p.256

brittoniche si è evoluto in /h/ (che è un *fonema glottale sordo*), così che la parola gallica *senos* (vecchio) è *sean* in irlandese e *hen* in gallese⁴².

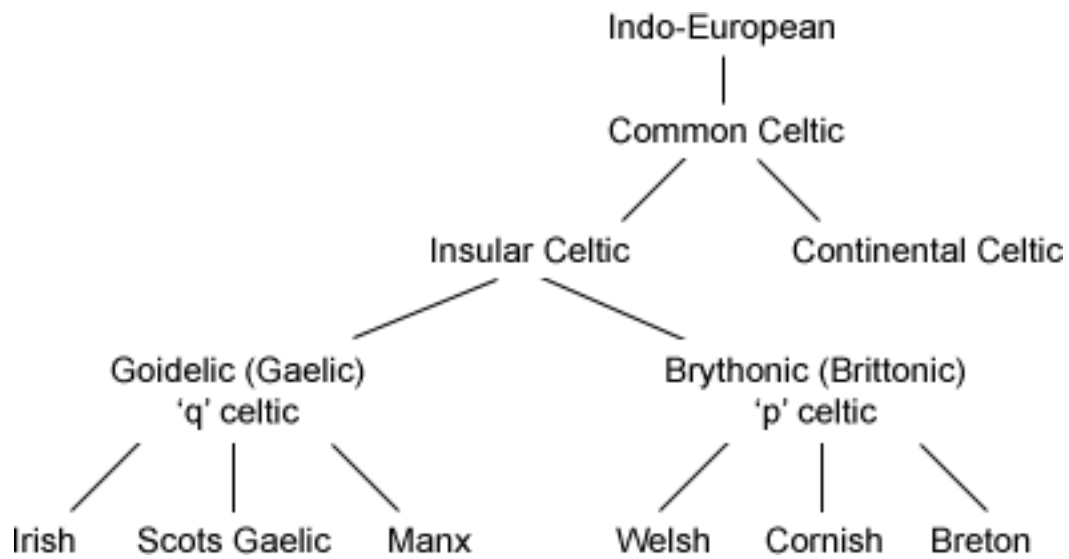


Figura SEQ Figura * ARABIC 3 Albero famiglia lingue celtiche

⁴² Cuzzolin P. op., cit., pp. 258-259

3 - POLITICHE CULTURALI E NUOVI MEDIA: LA GESTIONE DEL POTERE SULLA CULTURA TRA CINEMA, RADIO E TELEVISIONE

3.1 DIFFERENZE TRA VECCHI E NUOVI MEDIA

Nel capitolo precedente ho esaminato come l'etnogenesi di un popolo è legata alla nascita di una lingua, che riflettendo gli usi e costumi del popolo parlante lo accomuna ad alcuni e differenzia da altri. I periodi storici che abbiamo esaminato sono molto remoti, i media risalenti ad essi sono molto primitivi: scrittura manuale su ceramica, legno e più tardi carta, pitture rupestri e sculture; trasmissioni orali da epoche così antiche ci sono giunte difficilmente intatte in mancanza di riproduzioni scritte: si pensi al filosofo greco Socrate che non scrisse mai niente dei suoi insegnamenti, ma grazie a Platone suo allievo conosciamo (anche se si tratta sempre di una fonte di seconda mano), il suo pensiero e questa fonte è anche un reperto storico del greco antico oltre al suo valore prettamente filosofico. Lo stesso discorso va fatto per la nostra conoscenza degli antichi celti: come abbiamo visto i sapienti di questi popoli (i druidi), rifiutavano la scrittura come forma di trasmissione di conoscenza quindi anche in questo caso disponiamo di fonti di seconda mano (come il *De Bello Gallico* di Cesare o le opere degli storiografi greci e romani antichi), oppure di fonti medievali che essendo però di un'epoca successiva e mancanti dei metodi dell'archeologia e storiografia scientifiche moderne non sono sempre affidabili, considerando anche le "intrusioni" cristiane nella cultura celtica. In questo capitolo vedremo come i media influenzino e vengano influenzati dalle società umane, considerando anche gli aspetti economici-politici nella trasmissione dell'informazione e come tutti questi aspetti formino quel complesso simulacro sociale che è l'identità nazionale e quindi linguistica. Queste riflessioni saranno la base per il terzo dove prenderò in esame il caso specifico dell'imperialismo culturale britannico per sopprimere le minoranze culturali-linguistiche.

Per la maggior parte della storia le fonti scritte sono state affette da errori e si potevano fare poche copie che richiedevano tempo, la situazione iniziò a cambiare con l'invenzione della stampa di Gutenberg nel 1450 e della xilografia in Cina: la prima forma di riproduzione tecnica¹. Quest'invenzione portò un cambiamento epocale perché permetteva di riprodurre in copie esatte testi scritti complessi. Precedentemente solo il conio aveva raggiunto traguardi simili, ma si trattava di piccole monete che oltre al volto e il nome di un sovrano non potevano comunicare molto altro. Si dovrà aspettare la fine del XIX secolo per trovare tecnologie simili: il fonografo permise di registrare suoni e la radio di trasmetterli in diretta, col cinema nel 1895 e la televisione tra gli anni '30 e '50 anche le immagini divennero tecnicamente riproducibili. Il primo effetto visibile sia sul breve che sul lungo periodo fu una maggiore diffusione dell'informazione dando la possibilità anche a laici e persone di bassa levatura sociale di apprendere e riflettere senza la supervisione di autorità ecclesiastiche e politiche, una situazione che portò anche a scontri come nel caso delle guerre di religione che seguirono la riforma protestante: il punto critico di questi conflitti fu il fatto che i protestanti volevano che tutti avessero la possibilità di leggere la bibbia senza la *mediazione* di un sacerdote della chiesa di Roma, infatti Lutero stesso si impegnò molto nella promozione della stampa di bibbie in tedesco e non latino. La lingua ha un peso importante nella fruizione dei media perché è un media esso stesso che da forma e identità a grandi gruppi di persone, difficilmente Lutero avrebbe potuto convincere i tedeschi a imparare il latino. Quindi, la diffusione di queste tecnologie non incontrò sempre l'appoggio delle istituzioni, soprattutto in zone geografiche dove le autorità religiose detenevano quasi unicamente la capacità di leggere e scrivere (in particolare l'Europa dell'est e l'impero ottomano), l'arrivo della stampa fu tardivo di secoli interi con reazioni anche violente ai tentativi d'importazione². I media (e conseguentemente il flusso di informazioni), hanno sempre seguito i flussi economici, in particolar modo prima delle rivoluzioni industriali le vie commerciali:

*La stessa stampa si era diffusa in Europa seguendo il corso del Reno, della Magoza di Gutemberg a Francoforte, a Strasburgo e a Basilea. Tra il Cinque e Settecento i messaggi su carta seguivano la rotta dell'argento, dal Messico o dal Perù al Vecchio Mondo, o quella dello zucchero, dai Caraibi a Londra.*³

La necessità di trasportare informazioni incentivò la costruzione o riparazione di strade e di conseguenza l'invenzione dei primi sistemi postali. L'iniziativa fu presa dai sovrani europei, il primo fu il duca di Milano Filippo Maria Visconti (1392-1447), i corrieri trasmettevano messaggi

¹ Briggs Asia, Burke Peter *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a internet*. Il Mulino, Bologna, 2007 p. 25

² Briggs A., Burke P., op., cit., pp.26-27

³ Briggs A., Burke P., op., cit., p.34

utilizzando cavalli e dandosi il cambio permettendo alle notizie di viaggiare sia di giorno che di notte. Si trattava però di un servizio disponibile soltanto alla nobiltà del ducato e limitato ai confini del nord Italia. Il primo grande sistema postale inteso come servizio pubblico fu il *kaiserliche Post*: Il servizio del Sacro Romano Impero. La sua fondazione si deve a Massimiliano (1459-1519), che incaricò la famiglia dei Taxis e quella dei Fugger poi, di fornire un servizio disponibile per chiunque fosse disponibile a pagare una certa somma, per trasportare lettere e/o piccoli pacchetti di oggetti. La funzionalità del servizio era garantita da stazioni permanenti nelle maggiori città. Ma perché proprio l'impero e non paesi egualmente sviluppati come Francia, Inghilterra o proprio L'Italia dove si mossero i primi passi in questo senso, non riuscirono a sviluppare un servizio del genere? Il motivo sta nella grandezza dello stato germanico, che proprio in quel periodo stava ingrandendosi esponenzialmente. Con l'unione delle corone di Spagna e Germania sotto Carlo V, l'impero arrivò a comprendere oltre alla Germania la penisola iberica, il ducato di Milano, il centro America, le Filippine e ad avere una grande influenza su tutto il mondo cattolico, da qui la famosa definizione di "impero su cui non tramonta mai il sole". Le rivoluzioni comunicative non determinate dalla tecnologia in sé ma dal ruolo di quella tecnologia nella società⁴. In questo caso o sviluppo del commercio nell'Europa rinascimentale portò allo sviluppo delle reti stradali e questo fece intravedere la possibilità di trasportare informazioni necessarie sia a nobili che mercanti borghesi o persone comuni; i Taxis e i Fugger divennero le famiglie più ricche del continente. Il possesso di informazioni divenne per la prima volta una fonte di ricchezza e potere, queste famiglie detenevano potere presso la corona d'Asburgo (nel 1501 e nel 1505 sospesero il servizio alla famiglia reale per mancanza di pagamenti, ottenendo così potere contrattuale ulteriore)⁵, che dominò l'Europa anche grazie al loro servizio. Paradossalmente questo servizio pubblico si basava sull'appaltamento a privati. La circolazione dell'informazione è figlia del suo tempo, con l'evolversi dell'industria i nuovi media saranno sempre più frutto di una polarizzazione tra pubblico e privato: tra i primi film realizzati dai fratelli Lumière troviamo la ripresa degli operai che escono dalla loro stessa fabbrica e l'arrivo di un treno in stazione, è l'apologia dell'industria del loro tempo; la televisione per converso (che entrava maggiormente nella quotidianità dei suoi fruitori), fu vista come un servizio pubblico essenziale in Europa dove per molto tempo rimase il monopolio dello stato con la giustificazione del basarsi su una risorsa limitata, ossia lo spettro delle frequenze⁶, ma non negli Stati Uniti dove lo spirito d'impresa e le logiche di mercato erano (e sono tutt'ora), alla base della mentalità nazionale, determinando così il sopravvento delle televisioni private e di

⁴ Behringer Wolfgang *Communications Revolutions: A Historiographical Concept* Saarland University, 2006 pp.338-346

⁵ Behringer W., Op, Cit., p.341

⁶ Hesmondalgh D. Op., Cit., p.118

fatto l'assenza di quella pubblica. Così negli anni '50 troviamo nel Regno Unito un sistema televisivo basato sui principi dell'informazione, l'educazione e l'intrattenimento, mentre negli Stati Uniti venivano messi in onda programmi ideati e prodotti direttamente da sponsor esterni al sistema televisivo propriamente detto; un caso esemplare furono i programmi di cucina, inizialmente tesi alla vendita di prodotti degli sponsor e a una rudimentale forma di educazione culinaria (più video-istruzioni che moderni programmi di cucina), lasciando da parte inizialmente l'intrattenimento.⁷ Non va fatto però l'errore di polarizzare troppo ed estremizzare queste realtà in due schieramenti: già nei primi anni della televisione statunitense esistevano comunque programmi televisivi governativi di utilità pubblica (nel caso della tematica culinaria, programmi dell'RDA- *Recommended Dietary Allowance*, tesi all'educazione sulla buona alimentazione)⁸, e in Europa dagli anni '70 in poi si è iniziato a legalizzare la fondazione di reti private, con alcune di queste come la Mediaset in Italia che hanno avuto un ruolo di spicco nel cambiamento dei costumi secolarizzati, e addirittura nella vita politica del paese, con la fine della prima repubblica e l'ascesa di Berlusconi.⁹ Le differenze nei vari paesi alla nascita di questi media però ci dicono molto delle società dove sono stati introdotti; gli esponenti della "politica pop" come Berlusconi e Sarkozy hanno preso ispirazione da Ronald Reagan¹⁰ (dedito allo *storytelling* grazie al suo passato di attore), che inventò questo metodo di comunicazione politica, e non da un'autonomo e indipendente cambiamento culturale nei singoli paesi: è frutto della globalizzazione mediatica. Il passo successivo sarà l'arrivo di internet e dei social network, strumenti ancora più diretti per la comunicazione con gli elettori. In particolare Donald Trump è riuscito a incanalare i voti dell'estrema destra americana, insieme a quelli dei classici elettori repubblicani, dandogli voce tramite Twitter. L'importanza nel dibattito pubblico di questo social network ha portato all'ideazione del neologismo *Twittersfera*.¹¹

Parlando di nuovi media dobbiamo tenere conto la distinzione tra media "freddi" e "caldi" fatta da McLuhan, (talmente importante da essere definito dalla rivista Wired "il santo patrono della rivoluzione digitale")¹²: si tratta di una distinzione nata dalla necessità di analizzare i media partendo dai loro *effetti* piuttosto che sul *significato* che veicolano, anche perché come vedremo in

⁷ Gallio Nicolò, Martina Marta *Lo spettacolo del cibo. I cooking show nella televisione italiana*. Archetipo libri, Bologna 2014 pp.11-17

⁸ Gallio Nicolò, Martina Marta. Op., Cit., p.11

⁹ Brizzi Riccardo, "Comunicare la politica in Italia nella transizione tra Prima e Seconda Repubblica", in: *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 2017 pp.234-239

¹⁰ Panarari Massimiliano, I linguaggi della politica nell'età della compagna permanente, in *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, a cura di S. Cavazza e F. Triola, Bologna, il Mulino 2017 p.276

¹¹ Bentivegna Sara, *A colpi di tweet. La politica in prima persona*, Il Mulino, Bologna, 2015

¹² Jenkins Henry *Cultura convergente* Apogeo, Milano, 2006, introduzione p.XXXIII

seguito, lo studioso americano fu il primo a evidenziare come parlando di media, il loro significato sia implicito nei media stessi e quindi la significazione parta dal momento della scelta di quale media usare per l'atto comunicativo. I primi sono quelli che richiedono impegno e partecipazione da parte dell'utente, perché dispongono di poco significato. Un media freddo è il telefono, che richiede un'interazione vocale per la trasmissione di informazioni da parte sia dell'emissario che del ricevente, mentre la radio è un media sonoro ma caldo, perché l'uditore può accenderlo e ascoltare le frequenze senza dover fare altro per fruirne:

Un medium caldo permette meno partecipazione di un medium freddo; una conferenza meno di un seminario, un libro meno di un dialogo. Con la stampa molte forme precedenti vennero escluse dalla vita e dall'arte e molte altre acquistarono una nuova intensità, Ma la nostra epoca è piena di casi che confermano il principio secondo il quale la forma calda esclude e quella fredda include.¹³

La seconda rivoluzione industriale e le successive scoperte nel campo delle telecomunicazioni avvenute tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, hanno fatto pendere il peso sulla bilancia verso quelli caldi: il cinema in primis può essere considerato il media caldo per eccellenza che coinvolge sia la sfera visiva che dell'udito dello spettatore con poco sforzo ed è nato negli stessi anni della radio. La fotografia richiede meno interpretazione da parte dello spettatore, perché non è una rielaborazione simbolica scaturita dall'abilità manuale dell'artista come interpretazione del mondo o di un concetto astratto, ma un'immagine reale, un indice della luce che riproduce fedelmente il mondo così com'è senza richiedere troppo sforzo da parte del fotografo¹⁴. André Bazin paragonava le immagini fotografiche (intendendo sia le cinematografiche che quelle delle fotografie, perché entrambe frutto dello stesso procedimento chimico), alle mummie. Gli artisti di tutte le epoche hanno cercato di racchiudere nelle loro opere le persone ritratte in dipinti o sculture, nel modo più verosimile possibile, cercando di fare sembrare le immagini vive come i soggetti ritratti, proprio come i processi di mummificazione dei faraoni egizi erano un tentativo di congelare il tempo per il corpo umano. *Essa (la religione egizia e per estensione l'arte) soddisfa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo.*¹⁵ Con l'invenzione dell'immagine fotografica le arti visive tradizionali si sono spinte sempre più verso il concettualismo e l'astrazione, non potendo competere con l'efficacia della qualità fotogenica nella rappresentazione del reale. Rappresentazione probabilmente è un termine sbagliato: al fotografo non è richiesta nessuna abilità manuale per scattare una fotografia e quest'ultima può essere apprezzata anche se esteticamente inferiore nella composizione e il colore a un bel dipinto; la particolarità

¹³ McLuhan Marshall *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna* Net, Cles 2005 cit. p.32

¹⁴ McLuhan M. Op., Cit., pp.31-32

¹⁵ Bazin André *Ontologia dell'immagine fotografica* in *Che cosa è il cinema?* Garzanti, Gravellona Toce, 2019 cit. p.3

dell'immagine fotografica è il suo essere vera, perché è un'impronta diretta della luce stessa, ossia ciò che ci permette di vedere coi nostri occhi.

Del resto, il gruppo di lenti che costituisce l'occhio fotografico sostituito all'occhio umano si chiama appunto "l'obbiettivo". Per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza intervento creativo dell'uomo, secondo un determinismo rigoroso.¹⁶

Desidero sottolineare la mancata necessità della abilità individuale umana nella creazione fotografica, perché è una prova aggiuntiva della validità delle teorie di McLuhan: la fotografia è un media caldo non solo nella sua fruizione, ma soprattutto nella fase creativa perché non richiede né impegno né coinvolgimento emotivo nel prodotto finale. Un fotografo disattento potrebbe appoggiarsi accidentalmente al tasto dello scatto e fotografare così un'immagine che non ha neanche visto; oppure all'interno di una fotografia scattata da lui, potrebbe esserci una seconda immagine sullo sfondo, che se notata e isolata dal resto potrebbe contenere un messaggio del tutto diverso. Michelangelo Antonioni ha intercettato questa suggestione nel più emblematico dei suoi film: *Blow Up*, dove la scoperta di un possibile omicidio scattato accidentalmente da un fotografo lo porta vicino alla pazzia e la perdita di certezze nella sua arte:

Rivelare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obbiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale.¹⁷

Questo va in diretto contrasto della poetica di Bazin, legato a un'idea positivista e moralistica dell'immagine fotografica. Essendo la fotografia profondamente vera (*realismo ontologico*) e il cinema in grado di riprodurre in continuazione porzioni di tempo che potremmo normalmente solo ricordare (ma solo se le abbiamo vissute), per Bazin esistono momenti che non dovrebbero essere riportati sulla pellicola: la morte e l'orgasmo. Questi due eventi sono unici nella vita umana: la morte è l'ultimo e la vita si relaziona e organizza continuamente in sua previsione, l'orgasmo è una *piccola morte* perché ha un livello qualitativo superiore a tutti gli altri momenti della vita, fermando il tempo per chi l'ha vissuto. La rappresentazione delle due morti degenera nell'oscenità (sia nel documentario che nella finzione), perché è una profanazione tecnicamente riproducibile. La fotografia è più veniale nell'atto del peccato perché non comprendendo la durata temporale, non può mostrare in continuazione il processo di prima-durante-dopo di questi avvenimenti; si tratta

¹⁶ Bazin A. Op., Cit., p.7

¹⁷ Benjamin Walter *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Einaudi, Torino, 1998 cit. p.9

comunque di una immagine ontologicamente vera e quindi senza scusanti.¹⁸ La caratteristica che accomuna fotografia e cinema è la loro riproducibilità tecnica: l'avvento della società industriale ha coinvolto tutti gli aspetti della produzione materiale, anche quella artistica. Il filosofo Walter Benjamin riuscì a spiegare questo epocale cambiamento in un piccolo saggio intitolato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Si potrebbe pensare che tra tutte le attività umane proprio quella creativa sia stata la più sconvolta dalla produzione industriale, perché mentre nella produzione dei beni di prima necessità e degli oggetti di uso comune la rivoluzione ha inciso principalmente nei mezzi di produzione e nella quantità dei beni prodotti ma non nell'essenza stessa dei medesimi, l'arte ha cambiato le sue forme e i metodi di fruizione come mai prima d'ora. I primi esempi di riproduzione tecnica nell'arte risalgono all'antichità: il conio e la scultura a fusione. Anche la stampa e la litografia possono essere considerati procedimenti tecnici, ma si tratta di casi isolati in epoche in cui vigeva la produzione artistica artigianale. La riproduzione manuale di una copia di un'opera d'arte non può essere considerata un'arte a sé, al massimo una forma di pedagogia o una truffa. Questo perché nella società preindustriale vigeva la legge dell'aura artistica: la copia originale dell'opera è l'unica ad avere valore artistico perché frutto dell'abilità individuale del genio creativo, la sua unicità è il suo valore. Anche se si riuscisse a produrre una copia apparentemente identica (dico apparentemente perché è un critico attento potrebbe cogliere differenze), una volta scoperto che è una copia il suo valore cessa immediatamente. Al contrario le varie copie di pellicole di film antichi hanno tutte lo stesso valore, al massimo può variare in base alle condizioni in cui ci sono giunte, ma un archivio di belle arti e una cineteca non sono paragonabili in base alla quantità degli oggetti che contengono. L'aura è nata dal pensiero magico: dalla preistoria fino al medioevo le opere erano principalmente dedite all'adorazione di divinità, comportando una sottrazione delle stesse alla vista del pubblico (l'arte era conservata in chiese e templi, non musei), se non in vista di particolari festività. Questo avveniva perché l'arte nasceva da un rituale culturale che le dava importanza, ma dal rinascimento in poi si è incominciato a dare rilevanza maggiormente all'abilità e l'inventiva individuale dell'artista (che desidera esporle al pubblico, come avveniva nei salon parigini), arrivando al fenomeno dell'"arte per l'arte" tipico dell'era di Benjamin. La riproducibilità tecnica cancella la tradizione e il rituale e consegna la disponibilità delle opere nelle mani dei fruitori stessi, che possono godere delle riproduzioni delle opere; la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è di per sé fine a sé stessa, perché genera opere predisposte alla nascita alla riproducibilità e tesa a riprodursi in continuazione sotto varie forme.¹⁹ L'originalità di questo saggio è racchiuso in questo punto: Benjamin previse lo sviluppo dei media

¹⁸ Bazin André *Morte ogni pomeriggio* in op., Cit., pp.27-32

¹⁹ Benjamin W. Op., Cit., pp.10-14

elettronici che nel corso del XX e XXI secolo svilupperanno sempre nuove forme di circolazione per le opere creative (VHS, CD, DVD...), arrivando poi con la rivoluzione digitale a scollegarsi completamente da qualunque forma di oggetto fisico. C'è un punto però dove credo che Benjamin si sia sbagliato: la riproducibilità tecnica non ha realmente cancellato la ritualità e la tradizione. Benjamin si sofferma sia sulla necessità delle masse delle immagini come riproduzioni "vicine" all'oggetto e accusando sempre le masse di avere tolto all'arte il suo valore culturale (perché è sua opinione che l'arte sia per essenza fruibile solo da pochi), elevando (in senso negativo), il cinema ad arte perfetta per le masse in quanto perfetta illusione tecnica impersonale (fatta eccezione per procedimenti surrealisti d'avanguardia nel montaggio che possono far prendere coscienza allo spettatore della finzione filmica)²⁰, il cui pubblico adula il convenzionale e rifiuta l'innovativo.²¹ Si tratta di una teoria reazionaria e in un certo modo elitista, figlia di un periodo (ne discuterò approfonditamente nel prossimo paragrafo) in cui la massa veniva vista come una minaccia da parte di molti intellettuali, e una risorsa da parte di movimenti eversivi. Si tratta però di una posizione parziale, che non prende in considerazione la possibilità dell'esistenza di nicchie di gusto che possono apprezzare film d'avanguardia, e che questi possano diventare popolari in un periodo successivo. Infine Benjamin non vivrà abbastanza da poter assistere alla nascita di media freddi tecnicamente riproducibili, che segneranno profondamente le società della seconda parte del 20° secolo, e che porteranno a nuove forme di condivisione e ritualità sociale. Altri pensatori contemporanei o successivi come Guy Debord o Theodor Adorno hanno mosso critiche al sistema dei media, ma concentrandosi maggiormente sul rapporto tra le masse ed essi, piuttosto che sulla natura in sé dei mezzi di comunicazione. Per questo motivo verranno trattati nel paragrafo 3 dove verrà analizzato proprio questo argomento.

La televisione, tra i media tecnicamente riproducibili è un esempio di nuova ritualità. Si tratta inoltre di un'eccezione tra i media nati durante la prima parte del '900 essendo fredda: può essere sia guardata con attenzione, che usata come sfondo sonoro mentre si svolgono altre mansioni (richiedendo quindi attenzione sia dagli occhi che dall'udito), e per questo considerato per molti anni come target ideale delle casalinghe. Il pubblico del grande schermo fruisce in gruppo delle opere cinematografiche, ma in sala deve vigere il silenzio e l'oscurità dando poche occasioni ai presenti di scambio di opinioni o anche solo per assistere alle reazioni degli altri, se non al massimo per le persone sedute accanto; col piccolo schermo ci si può incontrare in gruppi per la visione di una serie televisiva o di un evento in diretta. Con l'avvento dei videoregistratori prima e della

²⁰ Dattilo Emanuele *Due note su Benjamin e il surrealismo* "D.R.I.L.L.S." , n.30, 2008 consultato su <http://www.luxflux.net/>

²¹ Benjamin W. Op., Cit., pp.21-29

televisione digitale e on demand poi, il gruppo di amici/parenti può decidere anche di mettere in pausa e riprendere la visione quando si preferisce. L'immagine televisiva non è compatta come quella fotografica che è frutto di un unico processo chimico, è invece un mosaico vibrante, composto da tantissimi piccoli punti (quasi un antesignano dei pixel informatici), scomposti e ricomposti in continuazione da un segnale, che se interrotto non garantisce la stessa qualità visiva o rischia addirittura di cessare completamente, senza tenere poi in conto tutti gli imprevisti di una messa in onda in diretta, dove chiunque potrebbe interrompere o alterare l'andamento del programma, soprattutto quando la telecamera sta riprendendo da un luogo pubblico. Nella produzione dei contenuti televisivi è sempre stato presente un elemento di partecipazione del pubblico: chiamate da casa, giochi a premi basati sulla presenza nel programma di non addetti ai lavori (non si viene invitati dall'industria cinematografica a recitare insieme al proprio attore preferito), e uno stile comunicativo spesso basato sullo sguardo in macchina, tabù per molti anni del cinema.²² La visione di un determinato programma o seguire l'evolversi in diretta di determinati eventi è un nuovo rituale sociale, che accomuna persone fisicamente distanti. Credo che in Europa ci fosse il sentore di questa sua funzione e la prova sta nel fatto che per molti anni ci fu una violenta opposizione alla sua privatizzazione, perché era un bene pubblico. Lo studioso americano allarga però il concetto culturologico di *caldo* e *freddo* anche alle società: calde sono le società industrializzate dove le immagini e la stampa hanno preso il sopravvento sulla comunicazione orale-sonora, mentre fredde sono quelle più agricole (i paesi del terzo mondo) o poco democratizzate (l'unione sovietica durante la guerra fredda); in entrambi i tipi di società vengono utilizzate entrambe le categorie mediatiche, ma i media caldi vengono preferiti nell'intrattenimento nelle società calde, indipendentemente dal fatto che siano democratiche o autoritarie; i media freddi invece portano forti scombussolamenti in queste società e quindi vengono adoperati per scopi più seri come l'informazione: i cinegiornali sono stati presto sostituiti dai telegiornali quando il piccolo schermo è entrato nelle case. Per converso, nelle società fredde (spesso molto coese e caratterizzate da logiche tribali e con pochi conglomerati demografici), l'introduzione dei media caldi distrugge le precedenti norme e gerarchie sociali, e quindi a quest'ultimi viene data particolare rilevanza nei campi dell'arte e delle relazioni sociali ma non nell'intrattenimento. Un esempio (che verrà ripreso nel terzo paragrafo) è il cinema sovietico: i primi registi come Dziga Vertov o Sergei Ejzenstein cercarono di adoperare il mezzo cinematografico per istruire le masse e per aiutarle a prendere una posizione politica, prendere coscienza della situazione del proletariato nei paesi dove la rivoluzione socialista non è ancora giunta. Con l'avvento di Stalin e dei grandiosi programmi di industrializzazione forzata, Ejzenstein venne ostacolato sempre di più nei suoi progetti e venne

²² Menduni Enrico *Televisione e radio nel XXI secolo* Laterza, Urbino 2016 pp.142-144

imposto non solo ai registi, ma a tutti gli artisti dell'unione di aderire al principio del *realismo sovietico*. I film dovevano essere innocui dal punto di vista ideologico, senza ambiguità e non dovevano stimolare nel pubblico la volontà di sviluppare un pensiero autonomo, ma la semplice accettazione del messaggio contenuto nel film. Fenomeni simili accaddero anche nella Germania nazista (che approfondiremo nel successivo paragrafo) e l'America del maccartismo, dove la caccia ai comunisti colpì principalmente Hollywood tra le industrie creative. Francesco Casetti ne *L'occhio del novecento*, definisce il cinema come un "luogo di pacificazione", che facilita l'evasione dello spettatore dalla sua quotidianità, tramite un processo di continua negoziazione tra esso e il testo filmico, dove lui sospende la propria incredulità davanti a situazioni irrealistiche o buffe rappresentate e in cambio il film le riconduce a situazioni plausibili generando l'intrattenimento.²³ Queste considerazioni sono molto affini alla teorizzazione di Guy Debord di una *società dello spettacolo*. Studente francese marxista, impegnato nella contestazione studentesca del '68, pubblicò il libro l'anno prima. Secondo McLuhan questo accade perché i media caldi sollecitano principalmente un senso alla volta (nel caso del cinema lo sguardo), mentre quelli freddi coinvolgono tutti i sensi, portando il fruitore a impegnarsi nell'attività sensoriale, coinvolgendolo e stimolandolo intellettualmente. I bambini che dividono le loro giornate tra la tv di casa e i libri scolastici fanno più difficoltà a leggere perché la scrittura richiede soltanto la concentrazione della propria vista nell'esecuzione lineare della lettura di scritte unidirezionali. Spesso la tv viene accusata di "spegnere" il cervello dei più giovani, ma il problema è l'opposto: lo spettatore televisivo viene sovrastimolato perché la televisione gli chiede di impegnare l'udito, lo sguardo e in maniera più metaforica anche il tatto. Il bambino che trova difficoltà nella lettura è abituato a utilizzare tutti quei sensi nell'assimilazione di informazioni, quando il libro lo limita a uno solo.²⁴ I media caldi, infatti rispecchiano la specializzazione tecnologica e tecnica tipica degli stadi più evoluti della scienza che li hanno prodotti, dividendo quindi i fruitori, "de-tribalizzandoli". Non a caso McLuhan parlando dei nuovi media freddi (televisione, internet ecc.), parla di "villaggio globale", perché questi ultimi cancellano le distanze e accomunano miliardi di persone che li usufruiscono, ma allo stesso tempo differenziando e disgregando i fruitori più di quanto facessero i media caldi. Lo studioso definisce questo fenomeno come "capovolgimento del media surriscaldato" o "limite di rottura": in ogni società calda o fredda che sia, troviamo i semi di ciò che diverrà quando i sistemi mediali vigenti verranno capovolti nell'essere esattamente l'opposto di quest'ultimi, e per converso una volta concluso il cambiamento, parti di queste società tenderanno al passato idealizzandolo e cercando di mantenere quanto rimane di quel sistema mediale:

²³ Casetti Francesco *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Bompiani, Milano 2005 p.27

²⁴ McLuhan M. Op., Cit., p.328

*Man mano che cominciamo a reagire in profondità alla vita sociale e ai problemi del nostro villaggio globale, diventiamo reazionari. La partecipazione, accompagnata alle nostre tecnologie istantanee, trasforma le persone socialmente più avanzate in conservatori.*²⁵

Il villaggio globale è figlio della protesi elettrica del sistema nervoso centrale che sono i media figli dell'invenzione dell'energia elettrica ed evolutisi nell'epoca dell'informatica. L'uomo prova una repulsione per queste "protesi" tecnologiche perché sostituendo le funzioni dei nostri organi (in questo caso il sistema nervoso), creano torpore. Anche se ci dovrebbero aiutare a sentire e vedere meglio, dandoci più informazioni sul mondo che ci circonda rispetto all'uso dei nostri organi anatomici e i vecchi media, la nostra coscienza percepisce che sono artificiali, non appartengono veramente al nostro corpo e sensi, generando un effetto di senso opposto che paralizza sensorialmente. Dopo questo primo impatto, la persona recupera gradualmente le proprie facoltà e incomincia a relazionarsi in maniera costruttiva col mezzo tecnologico, sviluppando nuove capacità. L'arrivo di un nuovo media quindi può avere sia effetti negativi che positivi di vario grado; ciò dipende dai luoghi e le culture che li incontrano: al contrario di quanto i più reazionari possano credere, la tecnologia non cancella la cultura, la modifica, la costringe ad evolversi.²⁶ La televisione come abbiamo già visto prima, è radicalmente diversa tra gli Stati Uniti e l'Europa e queste differenze erano più accentuate proprio in quel periodo tra l'invenzione del media stesso e la sua standardizzazione. Allo stesso modo il cinema in India è stato in grado di differenziarsi dai canoni estetici del cinema classico hollywoodiano al punto di diventare autonomo e unico; la grande lunghezza dei film e l'invasività della musica e la danza (che sono molto caratterizzati dalla cultura indiana, rendendo non paragonabili questi film ai musical di Hollywood). nella maggior parte delle pellicole prodotto ha reso Bollywood un'industria indipendente e protetta dall'importazione dei film americani, ma allo stesso tempo di difficile esportazione (fatta eccezione di quelli con grandi comunità di emigrati indiani), nei paesi dove non vigono questi canoni filmici.²⁷ La televisione dal canto suo ha ridato vita ai dialetti in molti paesi, quando la letteratura "alta" e la scuola istituzionalizzata avevano cercato di sradicarli per istituire un inglese unificato. Il mezzo televisivo produce i suoi contenuti con una minore preparazione a priori com'è tipico delle regie cinematografiche e teatrali tradizionali, piuttosto predilige un processo creativo in continua lavorazione, che non nasconde e anzi mostra con orgoglio gli imprevisti e l'improvvisazione, legato com'è il mezzo alla logica della diretta. Gli eccessivi manierismi e barocchismi sono tipici degli antichi tomi scritti a mano: McLuhan riporta che in un esperimento dell'università di Toronto a vari

²⁵ McLuhan M. Op., Cit., p.44

²⁶ McLuhan M. Op., Cit., pp.51-54

²⁷ Hesmondalgh D. Op., Cit., pp.50-55

studenti venne chiesto di esporre delle informazioni riguardo le lingue prealfabete tramite vari media. I risultati migliori arrivarono dai gruppi che utilizzarono la radio e la televisione: chi fece relazioni scritte curò eccessivamente l'impaginazione e la bella grafia per cercare di dargli prestigio, proprio come avveniva per i loro antecedenti tipografici. La radio non pur essendo un media caldo ebbe risultati migliori sia della pagina scritta che della tv perché richiede meno impegno nell'ascolto, ma non avendo una componente visiva come il media scritto, è più difficile abbellirlo di ornamenti come avviene nella calligrafia. La sua fruizione avviene tramite il semplice udire di un'onda sonora che può essere interessata o meno, ma richiede comunque meno sforzo della televisione.²⁸ Nell'immaginario comune il cinema è visto come culturalmente e artisticamente più importante della tv (dimenticandosi delle sue origini "basse" di curiosità scientifica e spettacolo circense tecnologicamente avanzato, divenuto di rilevanza culturale soltanto in un secondo momento),²⁹ alla televisione si associa maggiormente l'informazione dei telegiornali o l'intrattenimento leggero e ricorrente, quasi domestico delle sitcom. Forse però è proprio questo suo essere inteso come "normale" e al pari di un qualunque elettrodomestico la sua forza: la televisione è parte integrante della quotidianità dei suoi fruitori ed è quasi un membro della famiglia. Le sue caratteristiche intrinseche di ritualità e di coinvolgimento emotivo-intellettuale possono essere strumenti efficaci di rinnovazione culturale e sociale. La televisione inoltre è andata incontro a grandi cambiamenti grazie all'arrivo dei nuovi media: l'ultima tappa del nostro cammino nella storia dei mezzi di comunicazione.

Per nuovi media si intende i sistemi di comunicazione nati dal passaggio dall'analogico al digitale. La tecnologia analogica trasmette l'informazione tramite un sistema di decodificazione di un flusso continuo di informazione che ha una forma "analogica" alla fonte originale. La radio fa uso quindi del flusso di suono definito come "segnale", il cinema analogico di una pellicola che segmenta tutte le immagini messe poi in movimento dal proiettore e un orologio a lancette ha un andamento di queste ultime allo scorrere del tempo.³⁰ Il digitale invece è figlio dell'evoluzione dei computer elettronici: questi apparecchi svolgono le più disparate funzioni tramite un sistema di informazione "pura" che decodifica immagini statiche o in movimento, suoni e testi col sistema numerico binario (inventato da Leibniz nel XVIII secolo), la cui unità di misura è il *bit* corrispondente a una scelta operata tra i due numeri 0 e 1. Un cancello elettrico, quindi potrà aprire o chiudersi a seconda che il dispositivo computazionale selezioni lo 0 (chiuso) o 1 (aperto).³¹ Ovviamente i dispositivi che riproducono file

²⁸ McLuhan M. Op., Cit., pp.331-332

²⁹ Alovisio Silvio "Il cinema delle origini e la nascita del racconto cinematografico", in Bertetto Paolo (a cura di) *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*. Utet, Torino, 2012 pp.9-13

³⁰ Hesmondalgh D. Op., Cit., pp.262-263

³¹ Giotti Fabio, Roncaglia Gino *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*. Laterza, Lecce, 2000 pp.5-9

multimediali (computer, tablet, telefoni portatili...), necessitano di molti più bit, che vengono raggruppati in sequenze di numeri binari sotto varie denominazioni a seconda della loro grandezza (*byte, megabyte, gigabyte, terabyte...*); ma l'utente che adopera questi dispositivi non potrebbe comprenderne velocemente il funzionamento e l'utilizzo a fini pratici senza conoscenze informatiche avanzate. Per questo motivo esistono dagli anni '70 varie aziende informatiche hanno iniziato a produrre sistemi operativi basati su interfacce grafiche, dove tramite la periferica del *mouse* gli utenti possono cliccare su icone per esplicitare le varie funzioni dei loro computer, che da quel momento in poi iniziarono ad essere nominati *personal computer*, proprio per la possibilità di utilizzo per una grande mole di persone a fini personali e non solo professionali. Windows, il più famoso di questi sistemi operativi (in commercio dal 1985 e in uso ai primi anni '2000 dall'80% dei dispositivi) utilizza infatti una terminologia per le proprie funzioni informatiche che rimanda ai luoghi della vita reale: la schermata delle applicazioni è definita *desktop*, dando così l'immagine dell'ufficio, mentre le *email* sono rappresentate dall'icona di una lettera di carta imbustata e pronta per essere aperta, suggerendo che non ci sia molta differenza dalla posta reale.³² Questa interfaccia è *ipermediata* perché presenta una serie di simboli differenziati, eterogenei, ognuno con una propria funzione e non un insieme informativo unico come una pagina di giornale. Questo perché un *personal computer* è un media freddo: l'utente deve utilizzarlo per svolgere mansioni e ottenere informazioni, il pc non le provvede automaticamente una volta acceso. C'è però un salto di qualità rispetto ai media freddi precedenti: grazie alla multimedialità e la rimediazione, l'utente non ha informazioni scarse, anzi l'ipermediazione come si evince dal nome è un continuo accumulo di informazioni che però richiedono di essere codificate dal fruitore perché la loro soverchiante mole è un caos eterogeneo.³³ In un certo senso imparare ad utilizzare un sistema di interfaccia a icone e navigare su internet è un processo non troppo dissimile da imparare una nuova lingua con un alfabeto diverso dal proprio: ci sono simboli differenti, terminologie, una grammatica con all'interno eccezioni e soprattutto protocolli da rispettare. Il passo finale dell'avanzare dei nuovi media fu l'invenzione del *World Wide Web* agli inizi degli anni '90 dell'informatico americano Tim Berners Lee, inizialmente come sistema *intranet* (ossia a circuito chiuso all'interno di un'organizzazione), per lo scambio di dati tra i ricercatori del CERN di Ginevra come l'*ARPANET* americano, ma in un secondo momento riprogettato per collegare tramite un protocollo informatico (*http*), tutti i computer del mondo in una *rete* virtuale, basata su indirizzi a cui sono riconducibili tutti i dispositivi connessi e le pagine visitabili tramite sistemi di ricerca come il famoso Google. Il

³² Giotti Fabio, Roncaglia Gino. Op., Cit., pp.76-78

³³ Bolter Jay David, Grusin Richard *Rimediatio. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* Guerini e associati, Roma, 2002 pp.52-53

Web ha anche permesso a non addetti ai lavori di produrre propri siti web tramite il linguaggio di marcatura HTML, che tramite parole chiave in inglese è in grado di riprodurre testi e file multimediali su una pagina apposita della rete. Da qui nasceranno siti personali (realizzabili in seguito anche da siti gratuiti appositi, senza dovere imparare l'HTML), come *blog* o *forum*, dove scambiare informazioni o opinioni tra vari utenti.³⁴ La rivoluzione digitale ha quindi portato a una democratizzazione dell'informazione ulteriore a quella della stampa e della televisione, perché (fatta eccezione per paesi con regimi autoritari dove vigono censure e limiti all'accesso a internet), non è richiesta nessuna particolare autorizzazione presso un'istituzione per l'utilizzo di uno di questi strumenti nei limiti della legalità e si tratta di un'operazione poco costosa se non gratuita. Questo ha permesso la nascita di gruppi di nicchia e della *fan culture*, dove sono i fruitori delle opere stesse a creare nuovi contenuti paratestuali di opere creative (come le *fanfiction* o *fanart*) o a commentarle attivamente. Come vedremo nel terzo paragrafo, questo ha letteralmente invertito il funzionamento tradizionale tra opera e pubblico, coinvolgendo quest'ultimo anche nella produzione dei contenuti delle industrie creative, ma come vedremo non si deve neanche giudicare con eccessivo ottimismo questi cambiamenti perché non sempre queste ultime e i colossi del web assecondano i desideri dei fan (ci sarebbe anche da discutere se assecondarli giovi alla qualità delle opere e la libertà dei loro creatori), o permettono a tutti di esprimersi liberamente.

Per concludere dobbiamo analizzare i due elementi principali dei nuovi media: la *convergenza* e la *multimedialità*. Il primo è un fattore accentratore: la tecnologia digitale che fa convergere a se tutti i sistemi di comunicazione e quindi anche vecchi media come il cinema e la televisione “diventano” nuovi: i computer esistevano da molto tempo prima dell'avvento di internet e il cavo prima e poi il satellite e il digitale terrestre hanno stravolto i contenuti televisivi;³⁵ mentre la multimedialità va nella direzione opposta ma è frutto della convergenza: i contenuti dei nuovi media propriamente detti e dei nuovi, oltre a essere multiplatforma sono più diversificati in passato perché possono racchiudere meglio elementi visivi, sonori e testuali, dando maggiori possibilità creative ai creatori di prodotti culturali. Dal punto di vista istituzionale in campo economico negli anni della digitalizzazione (dagli anni '80 ai 2000), si è assistiti a una grande ondata neoliberista definita dagli esperti *deregulation*, che ha avvantaggiato le aziende coinvolte nei campi della creatività tecnologica (come reti televisive o case cinematografiche), dando loro più libertà d'azione in nome di un pensiero darwinista del mercato che ha reso queste aziende sempre più grandi permettendosi di unirsi in conglomerati. I paesi che videro maggiormente questo fenomeno furono il Regno Unito di Margaret Thatcher e gli Stati Uniti di Ronald Reagan, ma non stravolsero completamente il

³⁴ Giotti Fabio, Roncaglia Gino. Op., Cit., pp.159-170

³⁵ Briggs A., Burke P., op., cit., pp.317-375

sistema vigente. In Inghilterra a partire dagli anni '80 iniziarono a essere concessi gli allestimenti di canali via cavo e satellite, ma senza grandi sovvenzioni da parte dello stato, permettendo così all'allora già inserito nel settore della stampa e alleato della "lady di ferro", Rupert Murdoch di divenire tramite Sky il leader del settore. Sul fronte della televisione nazionale, la BBC e il suo servizio pubblico erano troppo importanti nell'immaginario collettivo per essere privatizzati e dati in pasto alla pura logica di mercato. Nel Broadcast Act del 1990 non venne neanche imposta la pubblicità alla rete nazionale per richiesta proprio dei suoi competitori privati, in quanto se da un lato avrebbe potuto allentare la tassazione pubblica per il suo finanziamento dall'altro avrebbe reso più difficile la concorrenza a queste emittenti perché senza le inserzioni (che sono la maggior parte del ricavato sul breve termine per un'emittente privata), la competizione con la BBC era solo sul versante degli ascolti, mentre la pubblicità è un vero e propria materia prima di natura scarsa dovendo essere messo in spazi ristretti del palinsesto. Le resistenze alla completa privatizzazione furono dovute anche a una parte del partito di Thatcher, che essendo conservatore si dipanava tra capitalismo e tutela di valori paternalistici che potevano essere espressi meglio da una BBC controllata prevalentemente dallo stato. Solo nel 1996 con un nuovo regolamento si iniziarono a allentare i controlli relativi alla conglomerazione.³⁶ Negli Stati Uniti Reagan nominò a capo della commissione sulle telecomunicazioni Mark Fowler che facilitò le logiche di unione tra aziende del settore e limitò i controlli sul numero di ore di pubblicità. Non fu però molto accondiscendente nei confronti della libertà di espressione: attaccò pesantemente l'uso di linguaggi considerati "osceni", andando a colpire creatori di contenuti che facevano satira politica e intrattenimento tramite provocazioni come il conduttore radiofonico Howard Stern e usò la sua carica per aiutare le politiche dei repubblicani; durante la sua presidenza ci fu infatti un considerevole aumento di talk show radiofonici esplicitamente di destra.³⁷ Nei due paesi gli avvenimenti hanno seguito traiettorie opposte che hanno ribadito le differenze tra i modi di intendere i media nelle due nazioni: nell'UK nonostante la volontà liberalizzatrice della Thatcher la convivenza tra sistema di telecomunicazioni statale e mercato è sopravvissuta come nel resto d'Europa, perché la radio e la televisione vengono visti come un'infrastruttura di importanza sociale indipendentemente dall'appartenenza politica esattamente come la scuola; gli USA si basano fin dalla loro nascita sul concetto di iniziativa privata e successo personale, già dai tempi dei *big three* (ABC, NBC e CBS), esisteva una forma di integrazione verticale (controllo su tutte le fasi della produzione e distribuzione), e costituivano una sorta di oligopolio,³⁸ mentre il colosso della telefonia AT&T, i cui ricavi nel 1977 superavano il PIL

³⁶ Hesmondalgh D. Op., Cit., pp.131-133

³⁷ Hesmondalgh D. Op., Cit., pp.123-126

³⁸ Hesmondalgh D. Op., Cit., p.124

di 118 dei 145 membri dell'ONU, venne coinvolta nella più grande operazione di ristrutturazione forzata degli Stati Uniti nel 1982³⁹, ma soltanto per un accordo con il governo che in cambio della cessione di compagnie telefoniche locali, ottenne il permesso di entrare nel settore dell'informatica in ascesa proprio in quegli anni, rendendola di fatto più potente. L'ambiguità e la ipocrisia dei conservatori americani si è vista anche nella loro opposizione alla diversità di opinioni tramite i media, dove lo spirito liberale viene inteso soltanto nell'attività d'impresa ma non nelle critiche al loro operato. Donald Trump è stato un perfetto erede di Reagan, perché ha continuato questa politica censoria attaccando i social network quando hanno cercato di dare voce a suoi oppositori o di impedirgli di diffondere tramite i loro mezzi notizie false, dimostrando così una mentalità condivisa nella classe politica conservatrice del paese. La *deregulation* non ha neanche eliminato le tre vecchie reti dell'oligopolio, ma ha aumentato la diversità nel campo del *broadcasting* e delle telecomunicazioni in generale. La studiosa dei media Amanda Lotz a riguardo definisce tre fasi: 1) era dei network (oligopolio delle *big three*), 2) transizione multicanale (televisione via cavo con l'ascesa della "tv qualità" di HBO, nuovi accessori per il pubblico come telecomando e videoregistratore) 3) era "post-network" (completa digitalizzazione e mobilità della televisione tramite nuovi dispositivi come *smartphone* o *tablet* che permettono allo spettatore di vedere dove, quali e quando i programmi preferiti in base alla logica del VOD: *video on demand*, ma coesistenza dei vecchi modi di fruizione.⁴⁰ Pur avendo aumentato la diversità dei programmi, la convergenza ha anche reso la televisione più costosa perché l'acquisto di decoder, accessori come telecomandi, abbonamenti a servizi VOD o *pay per view* è scaricata sul consumatore che precedentemente fruiva gratuitamente del broadcasting. La produzione di contenuti e l'alta concorrenza hanno però lievitato i costi dei produttori che hanno dovuto aumentare il budget delle produzioni.⁴¹ Un esempio di questo fenomeno è stato il casting di Micheal Chicklis per la serie *The Shield* del canale via cavo FX il cui solo compenso fece sfiorare la soglia del budget, ma fu anche il successo della serie su due fronti: la sua presenza nel cast fece vincere alla serie premi mai ottenuti prima da un canale di nicchia *basic cable* (visibile tramite un abbonamento via cavo senza costi aggiuntivi per una versione "premium"), e costringendo così la regia a girare tramite uno stile innovativo per una serie televisiva, adoperando la camera a mano e definendo così lo stile nervoso e agile della serie tipico perlopiù del cinema d'avanguardia e sul versante della sceneggiatura l'uso di un tipo di violenza e linguaggio che non sarebbe stato consentito su un canale tradizionale a causa degli inserzionisti. La *tv cable* permette quindi di ritagliare nicchie di pubblico con gusti o identità particolari.⁴² Pur

³⁹ Briggs A., Burke P., op., cit., pp.322-323

⁴⁰ Lotz Amanda *Post network. La rivoluzione della tv*. Minimum fax, Frosinone, 2017. P.33

⁴¹ Menduni Enrico *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*. Laterza, Bari, 2007. pp.185-186

⁴² Lotz A. Op., Cit., p.406-417

trattandosi di un'analisi della tv americana credo sia una categorizzazione essenziale per capire i nuovi media nel loro insieme al giorno d'oggi: le stesse tecnologie descritte sono arrivate in tutto il mondo, quindi anche in Europa e hanno sì stravolto il sistema mediale ma lo hanno reso anche molto più variegato nelle sue forme dando così maggiori possibilità di espressione, soprattutto presso le nuove generazioni coinvolgendo anche i vecchi media: la tecnologia digitale fa "dialogare" tra di loro i media precedenti, perché codificandoli in bit uguali tra di loro, si presenta come una lingua franca, un *supermedium*: *Un medium fatto di altri media, un medium che riflette sugli altri media e li ricrea*⁴³ La stampa d'altronde ha seguito la stessa traiettoria e anche se in difficoltà come le *Big Three* nel panorama televisivo americano, non è scomparsa e si è in parte integrata nei nuovi media aprendo siti web dei giornali esattamente come le vecchie reti oltre a siti dedicati utilizzano anche canali YouTube e pagine sui *social network* come sistemi ancillari al loro broadcasting. Ne consegue che i nativi digitali:

*Che crescono con gli smartphone e i tablet sono abituate ad utilizzare più di una tecnologia per ottenere un certo scopo, che siano informazioni, intrattenimento o un modo per comunicare con i propri amici.*⁴⁴

L'"agnosticismo mediale", ossia la scioltezza nell'utilizzare diverse tecnologie tipico delle nuove generazioni,⁴⁵ sarà al centro della mia analisi riguardo le politiche di recupero presso i più giovani delle lingue celtiche, operato tramite programmi multimediali che si dipanano tra messa in onda televisiva e internet. Il pubblico americano non abituato all'idea di televisione come bene pubblico, vede la televisione generalista come un passatempo distratto (*push*) e quella via cavo come un'esperienza diversa e selettiva dove lui stesso sceglie con attenzione cosa vedere perché ha investito tempo e denaro per ottenerla, pretendendo programmi di qualità superiore (*pull*).⁴⁶ Credo che la stessa mentalità possa essere applicata alla televisione pubblica europea: in un certo senso lo spettatore americano inconsciamente vede la televisione via cavo e VOD come un bene comune ma in versione privata: ha pagato per vederla e quindi pretende di più ed è più coinvolto dalla visione. Ne consegue che il telespettatore europeo (o di un qualunque paese dove c'è un sistema televisivo pubblico o misto), può sviluppare un attaccamento ancora più forte ai sistemi mediali nazionali perché sono finanziati dalle sue tasse e nascono non per un'impresa tesa al profitto ma per dare un servizio audiovisivo e quindi rappresentanza alla comunità di appartenenza. Se quindi la televisione è un media freddo raffreddatosi ulteriormente con la convergenza (che aumenta la quantità di

⁴³ Youngblood Gene *Expanded Cinema* Dutton, New York, 1970 p.35

⁴⁴ Lotz A. Op., Cit., p.64

⁴⁵ Lotz A. Op., Cit., p.64

⁴⁶ Menduni E. Op., Cit., p. 190

informazioni ma richiede più coinvolgimento dal fruitore), all'interno di questo nuovo sistema c'è una parte più calda: i media gratuiti e/o privati e una più fredda: quelli a pagamento e/o pubblici. Accrescendo così il coinvolgimento del pubblico i nuovi media possono essere un collante per identità culturali precedentemente oppresse o poco rappresentate perché minoritarie all'interno di uno stato o inglobate da una nazione originaria in un sistema imperialistico come è accaduto tra l'impero britannico e l'Irlanda. D'altronde fin dagli anni '60 quando il mezzo televisivo utilizzava ancora il nastro magnetico, gruppi di artisti d'avanguardia come il gruppo Fluxus hanno adoperato il linguaggio del video per la sua capacità di cogliere in velocità e leggerezza fatti del presente al netto della minore qualità dell'immagine rispetto al cinema: *Quello che contava era la testimonianza di eventi altrimenti non documentabili, l'intervento diretto e rapido, il potere dare voce a realtà allora ignorate o censurate dai media tradizionali.*⁴⁷

3.2 NAZIONALISMO E DEMOCRAZIA DI MASSA COME FORME POLITICHE D'ARTE

Oltre alla rivoluzione tecnologica industriale. Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, assistiamo a una rivoluzione delle pratiche sociali che modificherà le relazioni umane in molti campi, ma soprattutto nella politica e nell'uso dei media: la democrazia di massa. Con questo termine si intendono quelle pratiche di rappresentazione e esecuzione del potere tramite la diretta partecipazione di grandi gruppi di persone, fisicamente presenti in un luogo o tramite una partecipazione mediata da strumenti tecnologici come tv o radio. Anche se questo nuovo sistema darà voce ai ceti più bassi e a minoranze religiose, culturali ed etniche, diventerà anche uno strumento di potere nelle mani dell'industria e ancor di più dei totalitarismi, il nemico per eccellenza della democrazia. I vecchi sistemi di potere erano piuttosto opachi: quando i regnanti d'Europa si incontrarono a Vienna a decidere le sorti del continente nel 1815, non c'erano reti televisive presenti nel palazzo del potere, con delle truppe pronte a trasmettere in diretta gli sviluppi in tempo reale, ne era concesso a delegazioni di viennesi o altri sudditi partecipare alla discussione, anche solo di facciata. Con la Comune di Parigi nel 1871 avvenne una svolta: anche se fu una rivoluzione fallita nell'atto pratico, l'orrore per le violenze scatenate dalle forze dell'ordine e la forza dei rivoltosi (che erano riusciti a occupare la città per tre mesi, fecero prendere atto alle classi dirigenti che il suffragio universale era un requisito imprescindibile per rimanere al potere. la concessione del suffragio non avvenne con eccessivo entusiasmo dei governanti, sia conservatori che progressisti; d'altronde tra di loro c'era chi come Bismarck confidava nella lealtà cieca della

⁴⁷ Lischi Sandra *Il linguaggio del video* Carrocci, Vignate, 2019 p.25

plebe nei loro sovrani. La sua diffusione in Europa avvenne in un lungo arco di tempo tra gli anni '60 dell'ottocento (il Reforms Act inglese del 1867), e il primo decennio del '900 includendo paesi che al giorno d'oggi vengono considerati all'avanguardia nei diritti sociali (l'Olanda nel 1918); per l'allargamento del voto femminile si dovrà aspettare altro tempo ancora, con nazioni come l'Italia che lo concessero soltanto dopo la seconda guerra mondiale⁴⁸. Il comizio, le campagne elettorali e i convegni di partito dalla seconda metà del XIX secolo con la partecipazione attiva di masse di gente; il potere per legittimarsi iniziò a dover dimostrare di avere dalla sua parte numeri di elettori e non a doversi giustificare con motivazioni metafisiche, come l'investitura divina di regnanti e papi. Anche negli assolutismi (forma di governo antidemocratica per eccellenza), i dittatori dovettero dimostrare un certo sostegno popolare, tramite grandi manifestazioni di massa. Certamente si trattava soltanto di messe in scena, ma tanto bastavano per convincere temporaneamente la maggior parte della popolazione che era giusto il ruolo del leader supremo. Questo fardello però era anche un'arma: potendo canalizzare l'energia e la passione nazionalista delle masse, il dittatore poteva coinvolgerle in obiettivi che richiedessero grandi sacrifici da loro, come guerre o riduzioni dei diritti dei lavoratori. Le origini della democrazia di massa vanno rintracciate nella rivoluzione francese. Dal 1790 al 1794 il direttorio guidato da pensatori illuministi quali Robespierre e Rousseau, idearono manifestazioni di massa che prevedevano la diretta partecipazione del popolo francese, non solo nell'esecuzione del festival stesso ma anche nella preparazione dell'evento. Il 14 Luglio 1790, 60 000 persone accorsero in varie delegazioni dagli 83 dipartimenti della nazione a Parigi per il *festival della federazione*. Nei giorni precedenti tutta la popolazione della capitale si adoperò per costruire un temporaneo anfiteatro romano nei campi di Marte e per trovare una sistemazione per la gente in arrivo. La manifestazione comprenderà 350 000 partecipanti, con la parata di tutte le delegazioni nell'anfiteatro. Dietro all'evento c'era la precisa intenzione di "deteatralizzare" il festival: per includere questa grande mole umana, non venne adoperato un teatro chiuso all'italiana, dove c'è una divisione dei posti a sedere che rispecchia la suddivisione in classi della società, con i ricchi in galleria e la plebe nei posti inferiori. A riguardo va notato come il *festival della ragione* fu un fiasco e venne fortemente criticato, perché fu svolto all'interno di una chiesa sconsecrata, la mancanza di spazio impediva la libertà di movimento e la partecipazione di grandi masse. Possiamo notare però un paradosso: i festival erano comunque azioni estetiche di gruppo, non politiche. Le masse erano chiamate a celebrare la rivoluzione, non c'era un immediato fine pratico. Parate, danze, canti di gruppo erano la base della partecipazione; assistiamo quindi a una deteatralizzazione tramite mezzi prettamente teatrali⁴⁹. Lo

⁴⁸ Hobsbawm Eric J. *L'Età degli imperi 1875-1914* Laterza Editori, Bari 2018 pp.99-101

⁴⁹ Jannarone Kimberly "Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the

spirito della federazione era racchiuso nell'uguaglianza tra tutti i membri. Alla fine dell'evento, tutte le delegazioni marciarono su Parigi, dove i cronisti riportano di danze di gruppo, non previste ma scaturite dalla pura improvvisazione e dallo *spirito* del momento:

*Un battaglione tra gli appena arrivati abbassò le armi ed ebbe l'idea di iniziare una danza; tutte le persone seguirono l'esempio subito, e in un battito d'occhio, il campo in mezzo a loro è pieno di 60 000 uomini, soldati, e cittadini che affrontano la tempesta con la loro gaiezza.*⁵⁰

La rivoluzione francese ebbe vita breve perché cercò di cancellare l'identità nazionali tipicamente francese, per sostituirla con una nuova collettività che però non sopravvisse al calare dell'entusiasmo per la deposizione della monarchia e dei festival, perché percepito come artificioso. Lo stesso avvenne per leghe di nazioni, dove erano presenti forti divisioni etniche e l'ideologia non bastava ad unirle in un'unica identità vista come opaca e imposta, gli esempi più noti sono stati l'impero asburgico (la monarchia), e la Jugoslavia e l'Unione Sovietica (il comunismo). I nazionalismi di estrema destra ebbero più successo perché riuscirono a cogliere questa esigenza popolare:

*La crescente tendenza a ritenere che "l'autodeterminazione nazionale" non poteva essere soddisfatta da nessuna forma di autonomia che non fosse la piena indipendenza statale [...] c'era la nuova tendenza a definire la nazione in termini etnici, e specialmente di lingua.*⁵¹

Il più importante storico del nazismo: George Mosse sostiene che le radici degli assolutismi di destra non vanno rintracciate soltanto nelle loro origini prettamente politiche, ma bensì nella storia dell'arte: il neoclassicismo prima e il simbolismo poi diedero le basi ideologiche all'ascesa dei fascismi. Per ricercare una forma d'identità che unisse tutti i tedeschi, Schelling propose il recupero dei simboli dei miti popolari germanici alla ricerca di un'identità unificativa. Questi simboli venivano poi usati in cerimonie pubbliche laiche, come nuovi riti culturali. La fase successiva fu l'edificazione di strutture permanenti, come monumenti nazionali in cui ogni tedesco potesse riconoscersi; infine l'azione politica dovette diventare azione drammatica:

*"Il dover coinvolgere direttamente le masse popolari costrinse la politica a farsi dramma, basandosi sui miti e i loro simboli, e questo dramma acquistava coerenza grazie a un preesistente ideale di bellezza".*⁵²

French Revolution", «TDR: The Drama Review» n,61 2017 pp. 117-127

⁵⁰ Jannarone K. Op., cit., p.127

⁵¹ Hobsbawn E. Op., Cit., p.168

⁵² Mosse George *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Mulino incontri, 2000, p. 34

Non potendosi rifare però interamente all'antichità germanica, per la non paragonabile monumentalità della sua espressione artistica rispetto a quella greca e romana, i filosofi dell'arte tedeschi vennero attratti dall'arte greca. Winckelmann in particolare affermò che questa fosse superiore alle altre perché: *“la bellezza è presente sia nelle proporzioni tra le varie parti di un'opera di arte greca sia nell'interezza di questa.”*⁵³ Questa affermazione è importante perché mette in luce, in opposizione all'arte barocca e poi a quella delle avanguardie, un senso di unità e interezza dell'estetica greca che verrà poi declinato, stravolgendo l'intenzione dell'autore, in senso politico. Un altro concetto fondamentale nella propaganda nazista, “il modello ariano”, fu preso da un'interpretazione distorta di una frase del pensatore tedesco in cui si giudicava il “profilo greco” migliore tra i volti umani più belli. Durante tutto il XIX e la prima parte del XX secolo, in tutta Europa diversi intellettuali cercarono di definire una supposta superiorità degli europei, o comunque degli occidentali, rispetto alle razze considerate inferiori, corrispondenti ai popoli dei paesi colonizzati⁵⁴. Credo sia significativo notare nel più famoso capitolo della saga di Sherlock Holmes di A.C. Doyle “Il mastino di Baskerville”, al più famoso dei detective venga chiesto da un dottore di sottoporsi ad un calco del suo cranio, perché ritenuto “bello” in associazione alle sue doti di ineguagliabile intuito e logica. Sempre nello stesso romanzo il personaggio del dottore sostiene che l'unico esperto in criminologia superiore ad Holmes sia Bertillon Alphonse, fondatore della criminologia scientifica e famoso per la comparazione di crani come metodo per rintracciare ricorrenze nell'aspetto dei criminali⁵⁵. Anche in Italia Cesare Lombroso divenne estremamente noto per teorie simili, che avvaloravano un pregiudizio estetico nell'attribuzione di caratteristiche psicologiche positive o negative senza alcun fondamento scientifico modernamente inteso. Emilio Gentile nella sua disamina del fascismo in Italia, insiste invece sulla ricerca di una “religione della patria” per la creazione di un senso civico che unisca tutti gli italiani, partendo dal “misticismo politico” di Mazzini, fino all'ascesa stessa del movimento del littorio. Anche in questo caso l'unità degli italiani venne attuata tramite l'uso di simboli e monumenti che dessero vita ad eventi unificatori: nel periodo risorgimentale vanno ricordati i sontuosi funerali del “padre della patria”, Vittorio Emanuele II (1878) e quelli di Umberto I (1900); l'edificazione di monumenti e ossari nei luoghi delle grandi battaglie del risorgimento (la società di Solferino e San Martino nel 1869, ad opera del senatore Luigi Torelli); mentre nel primo dopoguerra il cordoglio nazionale si riunì presso l'altare della patria a Roma, dedicato al “milite ignoto”⁵⁶. Quest'ultima affermazione potrebbe

⁵³ Mosse G. Op, Cit., p.53

⁵⁴ Mosse G. Op, Cit., pp.56-57

⁵⁵ Arthur Conan Doyle *Il mastino di baskerville* Brezzo Di Bedevero, Liberamente, 2020 pp.12-13

⁵⁶ Emilio Gentile *Il culto del littorio* Bari, Laterza, 1994, pp.5-10 e G.L. Mosse *La nazionalizzazione delle masse* pp.19-21

apparire in contraddizione con quella di Mosse, ma in realtà le pratiche religiose di gruppo e lo stile artistico sono due facce della stessa medaglia. L'autore tedesco descrive il pensiero politico fascista come:

“un “atteggiamento” piuttosto che un sistema, ed esso infatti era una teologia che offriva una cornice al culto nazionale. (...) i suoi riti e le sue liturgie erano la parte centrale, essenziale, di una dottrina politica, che non si appellava alla forza persuasiva della parola scritta. (...) i loro discorsi adempivano di più a una funzione liturgica che a costituire un'esposizione didascalica dell'ideologia”⁵⁷

La religione ha infatti in sé uno “stile”, che la rende riconoscibile a tutti i fedeli e le permette di dare un senso di aggregazione alle masse; d'altronde la chiesa cristiana ha adoperato ai suoi fini propagandistici l'arte per secoli quando la stragrande maggioranza degli europei, non sapendo leggere, doveva affidarsi alle rappresentazioni sacre di quadri, mosaici e architetture ecclesiastiche per conoscere il contenuto della Bibbia. Mosse cita Erik Erikson e Le Bon per le teorie sulle folle di fine ottocento e la descrizione delle cerimonie pubbliche dell'epoca come riti liturgici laici, espresse con miti drammatici e simbolici in cui l'azione inconscia delle masse si sostituisce a quella dei singoli e il gruppo costituisce un universo ordinato dove: *“Ogni particella acquista la sua identità mediante la semplice interdipendenza con le altre”*.⁵⁸ Pur nella specificità dei particolari campi di indagine, appare chiaro il legame tra le teorie estetiche ottocentesche e i movimenti politici reazionari che comparvero nel secolo seguente. I totalitarismi fascisti assorbirono e rielaborarono nelle forme più convenienti quei fenomeni artistici che avvaloravano simbolicamente l'accettazione di “ideali” conformi all'unitarietà inscindibile di un popolo e del suo capo, alla visione messianica di un destino comune riconoscibile nelle gloriose radici mitologiche e storiche, alla compenetrazione tra modelli esteriori precostituiti e valori spirituali tradizionali, consolidando un immaginario collettivo capace di produrre i fenomeni di massa più deteriori del XX secolo. Secondo Simonetta Zamponi il paragone tra fascismo e religione laica non è esauriente, perché è solo un aspetto del fenomeno complessivo. Mussolini vedeva il popolo italiano come un pezzo grezzo di argilla che lui, come un artista avrebbe dovuto scolpire per trasformare in un'opera d'arte nuova. Il duce si metteva in relazione con le masse in un rapporto duopolistico attivo-passivo: *“Il rifiuto dell'individuo a favore dello stato prevedeva un'eccezione per il soggetto autoreferenziale, “che si è fatto da se””: il virile artista-politico*.⁵⁹ Un passo ulteriore per comprendere l'universo

⁵⁷ Mosse G. Op, Cit., p.35

⁵⁸ E.H, Erikson *Young man Luther*, New York, 1962 p.186; trad. It. *Il giovane Lutero*, Armando 1979. In G.L. Mosse *La nazionalizzazione delle masse* p.39

⁵⁹ Zamponi Simona Frasca *Lo spettacolo del fascismo* Catanzaro, Rubettino, 2003 p.20

simbolico nazionalista va fatto nella direzione dell'etica nei confronti dell'arte e della politica. La risposta più corretta nei confronti di questo quesito è che l'etica veniva messa da parte, perché per controllare le masse il regime doveva dare in pasto alle masse eccitate dalla grande guerra e dalla tecnologia, un obiettivo comune "totalizzante", così importante e potente nelle loro menti da tralasciare completamente l'universo giuridico e morale. La studiosa spiega questo punto, rifacendosi a Benjamin, che lo sviluppo tecnologico non ha cancellato definitivamente l'aura, ma è stata strumentalizzata dal fascismo per promuovere la guerra nel suo universo simbolico, non come mezzo ma come fine. L'arte fascista è art pour l'art: è più importante la forma dell'etica. La realizzazione di ciò avviene tramite l'alienazione dei sensi: il processo era iniziato già con l'avvento della modernità tecnologica, ma il fascismo lo strumentalizzò per riempire di senso le vite dei delusi dalla società borghese, tramite uno spettacolo continuo di adunate, parate, esercitazioni militari e infine vere e proprie guerre. La presa di potere dei fascisti in Italia iniziò infatti con una marcia: quella su Roma.⁶⁰

Il caso della Germania nazista è ancora più significativo, perché essendo un paese già sviluppato industrialmente rispetto all'Italia, Hitler e Goebbels poterono utilizzare meglio i nuovi media come strumento di propaganda. Durante la prima guerra mondiale le nuove tecnologie non vennero adoperate abbastanza, con una conseguente fallacità della propaganda nel mantenere coesi civili e militari nei momenti di maggiore crisi: *Si lasciavano i soldati da soli, con il risultato che questi iniziavano a riflettere e domandarsi perché trascorrevano la loro vita in trincea*.⁶¹ Solo nel 1917 Ludendorff emanò direttive a riguardo, ma le sorti della guerra stavano già girando a favore degli alleati. Questo senso di abbandono portò le truppe e i lavoratori a unirsi nella rivoluzione di novembre e al seguente armistizio, quindi la propaganda aveva una pari importanza come arma rispetto a quelle da fuoco. Eppure già dal 1914 lo stato tedesco cercò di controllare l'informazione con la "legge sullo stato di assedio", si trattava però solamente del controllo della stampa, le autorità non organizzavano o producevano direttamente grandi iniziative propagandistiche mediali. I motivi dell'insuccesso erano sia tecnologici che organizzativi: innanzitutto non esisteva un ufficio centrale della propaganda, ma ogni generale aveva il controllo sulla sua zona di competenza e quest'ultime erano ben 57. I giornalisti in gruppo, venivano scortati dagli ufficiali che decidevano cosa dovevano vedere e scrivere, nelle conferenze stampa poi venivano accettati solo determinati giornali, che venivano istruiti accuratamente su come riferire notizie. Di conseguenza gli articoli riguardo la

⁶⁰ S.F. Zamponi Op, Cit., pp. 22-31

⁶¹ Malte König, "La propaganda di guerra tedesca durante la prima e la seconda guerra mondiale: metodologia, evoluzione, conseguenze", in *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, a cura di S. Cavazza e F. Triola, Bologna, il Mulino 2017, cit. p.104

guerra si assomigliavano, risultando così palesemente finti e programmati ai lettori. C'era inoltre un'aperta diffidenza per i nuovi media visivi: i generali temevano che venissero mostrate posizioni sensibili e che queste immagini potessero essere viste dal nemico. C'è da tenere in considerazione anche la mancanza di praticità delle cineprese e macchine fotografiche di cui erano dotati i giornalisti e cineoperatori tedeschi: si trattava di macchine ingombranti e pesanti, difficilmente adattabili ai spazi ristretti delle trincee. Si preferivano quindi disegni, rappresentazioni di "seconda mano" facilmente manipolabili dalla propaganda, ma mancanti di immediatezza e della verosimiglianza che hanno quelle impresse dalla luce.⁶² Col sopravvento del nazional-socialismo e le sue grandi ambizioni espansionistiche, si cercò di non commettere lo stesso errore. Senza dubbio ci fu un'evoluzione impressionante rispetto a quella rudimentale dell'impero tedesco, ma come vedremo, la propaganda del terzo reich non fu del tutto efficace nel convincere il popolo tedesco della bontà della guerra. Innanzitutto, era stato predisposto un ministero centrale per la propaganda con a capo Goebbels, ma quest'ultimo era in costante competizione con il capo della stampa Otto Dietrich che resisteva all'essere integrato nel ministero, e col ministro degli esteri Ribbentrop che gli contendeva il primato sulla propaganda estera.⁶³ Il ministero era strutturato in divisioni di campi d'interesse: *Werbung* (pubblico), *Überredung* (persuasione), *Reklame* (pubblicità), e in fine la propaganda diretta verso i nemici, la *Hetze* (agitazione). Goebbels sapeva che troppi film esplicitamente politici avrebbero saturato il mercato e scontentato i gusti dei tedeschi; all'arte cinematografica venne data quindi più autonomia rispetto alle altre, sintomo dell'importanza che aveva già all'epoca nelle vite dei tedeschi. Va notato infatti come l'80% dei film prodotti durante gli anni di regime non fosse di natura politica, si preferiva piuttosto sponsorizzare pellicole ideologicamente innocue, e censurare soltanto quelle che potevano veicolare messaggi contro il regime. Un evento simile avvenne negli stessi anni nell'Italia fascista, col movimento dei telefoni bianchi. I generi di intrattenimento leggero, nel caso della Germania la commedia e il musical, bastavano per evitare che gli strati meno colti della popolazione fossero soddisfatti della loro quotidianità mediatica (dobbiamo ricordare che non esisteva ancora la televisione, mezzo mediatico domestico per eccellenza), evitando che sviluppassero pensieri autonomi contro l'ideologia nazional-socialista. I pochi film politici dovevano essere "significativi" e d'impatto; tra questi troviamo il filone antisemita, voluto da Goebbels e Hitler in persona: *Die Rothschilds* (I Rothschilds), *Der ewige Jude* (L'ebreo errante) e *Jud Süß* (Suss l'ebreo), ma va ricordato il capolavoro della cinematografia nazista: "Il trionfo della libertà" (*Triumph des Willens*), film

⁶² Malte K., Op., Cit., pp. 100-104

⁶³ Zimmermans Clemens "From Propaganda to Modernization: Media Policy and Media Audiences under National Socialism", in *German History* n.24 (2006) p.432

documentario della regista Leni Riefenstahl, che ripercorre con grande senso dello spettacolare il gigantesco raduno di Norimberga del partito nel 1934. Ridurre però la cinematografia di intrattenimento di quegli anni a semplice cinema d'evasione è sbagliato: i registi sapevano di doversi autocensurare e quindi cercavano di rielaborare i loro film per poter nascondere all'interno contenuti non sempre a favore del regime, nascosti sotto l'ambiguità e ironia sfruttando l'autonomia lasciata loro. Molti studiosi evidenziano così come esistesse un cinema non apertamente in conflitto con le politiche culturali vigenti, ma comunque artisticamente non allineati.⁶⁴ Dall'inizio del conflitto mondiale fino alla sconfitta del reich, la propaganda si trovò sempre di più in difficoltà: le risorse necessarie per lo sforzo bellico vengono sottratte al settore audiovisivo. Le programmazioni dei cinema in tempi di pace che prevedevano anche film stranieri vengono ridotte alle sole poche pellicole tedesche che riescono a essere prodotte. Mancano batterie e pezzi di ricambio per le radio e l'ascolto illegale di radio alleate non riesce a essere evitato, nonostante le severissime pene per i colti sul fatto. Le persone che tentavano di ascoltarne e (per quanto fosse possibile in un totalitarismo), lamentavano la precarietà e scarsità di informazioni erano quelle appartenenti a ceti elevati, in particolare i borghesi delle città; i più poveri (in particolare nelle campagne), preferivano invece programmi radiofonici uniformi e semplici, e possibilmente pause d'intrattenimento dalle fatiche quotidiane o programmi che dessero energia al morale, quindi in pratica propaganda. I motivi di questa fidelizzazione delle comunità agricole, fu dovuto anche al fatto che queste realtà ebbero il loro primo incontro con i nuovi media proprio grazie al regime nazional-socialista. Tra le iniziative in questo campo ricordiamo le *Kraft durch Freude*: organizzazione ideata per la sponsorizzazione della cultura e le sue nuove tecnologiche forme, che organizzò proiezioni cinematografiche in villaggi, con comitive da quelli vicini e particolarmente apprezzate dai più giovani che non avevano mai potuto prima d'ora visionare un film. L'aumento del reddito e la possibilità di viaggiare per partecipare a festività e manifestazioni in altre città, indebolì la coesione sociale delle comunità rurali e con questo le loro identità locali.⁶⁵ Goebbels dal canto suo cercò di massimizzare l'intrattenimento radiofonico, per tenere in ascolto più persone possibili in vista dei momenti in cui sarebbero state comunicate con gran lustro le vittorie della Germania in guerra tramite il mezzo, che era il più diffuso e asseriva al ruolo quotidiano che avrebbe avuto poi la televisione. Per diffonderne l'uso vennero prodotti e venduti a basso prezzo (76 marchi) i *Volksempfänger*: dispositivi radio di piccole dimensioni, di cui vennero vendute 3 milioni e mezzo di unità soltanto tra il 1933 e il 1935.⁶⁶ Si dava la precedenza alla fedeltà al medium che al regime

⁶⁴ Zimmermans C. Op., Cit., p.436

⁶⁵ Zimmermans C. Op., Cit., p.448

⁶⁶ Zimmermans C. Op., Cit., p.446

perché si riconosceva il potere di esso: la radio è un media caldo di facile fruizione (vedi primo paragrafo), se fosse cessato il suo uso la propaganda del regime ne avrebbe risentito, non era il mezzo radiofonico lo strumento del nazismo, ma il nazismo stesso lo strumento della radio. Un altro aspetto critico fu l'accentramento delle sedi di trasmissione: la Germania è sempre stata caratterizzata da frammentazione politica e culturale, ai tempi della repubblica di Weimar esisteva una diffusione capillare di radio regionali, dedite alla trasmissione di contenuti autoprodotti legati alla cultura e la cronaca locali, riscontrando apprezzamento da parte dei cittadini delle varie comunità. Con l'avvento del nazismo e della sua volontà unificante del popolo tedesco, venne varata nel 1938 la *Zusammenschaltung* (centralizzazione della trasmissione), il numero venne decisamente ridimensionato, causando malcontento diffuso e addirittura proteste in Germania occidentale nel novembre 1940: *c'era la pretesa, in altre parole, che la radio dovesse dare voce alle esperienze ed identità regionali.*⁶⁷ Il nazismo aveva tentato di rendere passive e asservite all'immagine generale e totalizzante della nuova Germania queste realtà locali, quando la radio era stata precedentemente uno strumento di autorappresentazione. Qui troviamo il paradosso delle dittature reazionarie nazi-fasciste: volevano rifarsi a un modello stereotipato e assolutizzante della "tradizione", ma allo stesso tempo dare nuova forza allo stato tramite la modernizzazione e industrializzazione, scavalcando così le tradizioni locali che non si rispecchiavano nell'idea alla base del nuovo stato. In questo non sono state molto differenti dalle democrazie borghesi che le hanno precedute: cambiavano i mezzi (molto più violenti) e il pretesto ma non il fine. In Italia avvenne un fenomeno dal verso opposto: nei primi anni del regime fascista non esisteva un organo centrale dedito alla coordinazione della propaganda. Erano i vari uffici locali del partito a promuovere nelle loro circoscrizioni materiale propagandistico, ma senza detenerne il monopolio e venendo affiancate da realtà private e artigianali, generando così differenze su base regionale, se non addirittura comunale delle forme medialità di rappresentazione dell'immaginario fascista. Tutto ciò contraddice le dichiarazioni di Mussolini stesso che, come abbiamo visto in precedenza, si definiva come uno "scultore" dell'Italia, troppo passiva e quindi necessaria di una guida per comprendere la nuova arte fascista. Secondo Bruna Pompei questo fenomeno si può descrivere come un "culto privato", facendo riferimento anche a un articolo de "La Tribuna" del 1926, dove in una descrizione di un comizio tenuto personalmente da Mussolini in persona, si fa ripetutamente riferimento al fatto che la folla voglia principalmente vedere il Duce e potrebbe assurdamente fare anche a meno di sentirlo parlare perché la sua figura è parte di tutti gli italiani⁶⁸. Sembra quindi che

⁶⁷ Zimmermans C. Op., Cit., p.443

⁶⁸ Pompei Bruna Il proiettile di carta. *L'uso dei simboli nella propaganda del regime fascista e della Repubblica Sociale*. Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 2004, pp.38-41

il pubblico dello spettacolo fascista non fosse così “grezzo” e passivo, come Mussolini amasse descriverlo, anzi ebbe un ruolo attivo e importante nella sua rappresentazione. Ci fu una netta distinzione stilistica tra il materiale ufficiale del partito e quello prodotto da aziende, piccole attività locali o privati cittadini: mentre i primi avevano un aspetto aulico-romantico, che faceva riferimento ai fasti della Roma antica (rovine romane, legioni in marcia, simboli vari come aquile e lupe...), che si rinvigoriscono tramite un’aria di sacralità risorgimentale (l’aura artistica di cui abbiamo discusso citando Benjamin) richiamando l’unità degli italiani di fronte alla comune discendenza dall’impero romano; quelle non ufficiali hanno inevitabilmente una maggiore varietà stilistica, e mediatica, andando addirittura a contraddire il messaggio dell’arte ufficiale. Va notata la mancanza di serietà e aulicità, sempre presenti nelle iconografie ufficiali, preferendo vignette scherzose e moderne che vanno in contrasto con quelle austere e antiche citate prima: ricorrono le raffigurazioni della persona del Duce o rappresentazioni fanciullesche delle camicie nere o ancora baci romantici di giovani soldati alle loro fidanzate, che fatta eccezione per la divisa non differiscono per niente dalle rappresentazioni “civili” della scena. D’altronde le arti del disegno vengono racchiuse da McLuhan tra i media freddi. Questo causò controversie tra i più eterodossi: nel 1927 la rivista “Critica Fascista” polemizzava definendo queste immagini come un: “Orgia di cattivo gusto”⁶⁹. Nei primi anni del fascismo istituzionale non c’è quindi una vera unica rappresentazione ufficiale del partito fascista, nè tantomeno di Mussolini come persona singola; secondo Carlo Berneri è tutt’al più presente un elemento simbolico generico della figura del Duce, che poi viene declinato in figure diverse di caso in caso.⁷⁰ Un altro caso particolare fu l’ispirazione della propaganda nazista presa dall’industria dello spettacolo del nemico americano. I film di Hollywood continuarono a essere importati fino alla metà degli anni’30 ed erano molto apprezzati presso il pubblico delle città. Quando a causa delle tensioni politiche e la guerra non si potè più farlo, si dovette limitarsi a imitarli; da qui l’ampia produzione di *musical*. La propaganda nazista prese a prestito anche il sistema del divismo sia per pubblicizzare attori e attrici allineati al regime, che veri e propri eroi di guerra. E’ il caso di Rommel “la volpe del deserto”, vero e proprio divo della *Wermacht* che tra il ’42 e il ’42 sarà presente in metà dei cinegiornali di guerra. Durante il primo conflitto il generale Hidenburg venne esaltato dalla propaganda ma con due differenze sostanziali dal caso di Rommel: la sua pubblicizzazione avveniva tramite metodi tradizionali, come encomi militari o statue che lo rappresentavano (come nel caso delle “statue di chiodi”, fatte in legno e dove tramite una donazione ogni tedesco poteva affiggere un chiodo), la sua figura inoltre mise in ombra sia gli altri vertici

⁶⁹ Papa Mauro *La rappresentazione del corpo maschile nell’arte dell’Italia fascista. in Memoria e ricerca: rivista di storia contemporanea*. fascicolo 14, 2003. P.179

⁷⁰ Pompei B. Op., Cit., pp.45-49

militari che l'imperatore Guglielmo II, senza che ciò destasse troppo scandalo. Rommel era presentato come un frutto del lavoro di Hitler, che rimase sempre il personaggio principale della propaganda nazista. Questo perché il nazismo nel suo desiderio di accentramento e unificazione doveva ricondurre tutta la sua ideologia alla figura del fuhrer, il superuomo che era stato il fondatore della nuova Germania, e fungeva da luce guida per tutti i nazisti. Rommel doveva essere visto come un "figlio" di Hitler, un esempio della nuova forza che grazie al suo lavoro aveva acquisito la Germania, un termine di paragone con l'impero e la repubblica di Weimar, ma non gli si sarebbe mai dovuta lasciare l'opportunità di diventare così forte da soverchiare la gerarchia e prendere il potere in un ipotetico colpo di stato; d'altronde tutti gli assolutismi sono stati caratterizzati dalla paranoia dei loro dittatori, basti pensare alle purghe staliniane effettuate tra i militari soltanto in via precauzionale. Anche Rommel pagherà con la vita per i sospetti e le invidie degli altri gerarchi, quando nel 1944 verrà accusato e poi giustiziato da loro di essere stato a conoscenza del fallito attentato alla vita di Hitler, ma la sua popolarità era talmente grande che il regime non si sarebbe potuto permettere di condannarlo pubblicamente in processo in un momento di crisi come quello. Il generale venne obbligato a suicidarsi, la sua morte venne occultata come un decesso di guerra e per cercare di unificare nuovamente i tedeschi, si strumentalizzò il lutto con funerali di stato: anche nella morte Rommel doveva continuare a essere il divo del nazismo.⁷¹

2.3 CULTURA, MEDIA E MASSA

la cultura non è un campo astratto e distante dalla "massa" come pensava Schopenhauer del genio artistico, altri pensatori come Wagner, Nietzsche o Tolstoj cercarono di prevedere le forme che la cultura popolare avrebbe assunto in seguito alla rivoluzione industriale e le scoperte scientifiche, tentando di indirizzare in varie direzioni l'organizzazione culturale delle masse tramite i vecchi e nuovi media. Wagner auspicava un'opera d'arte *totale*, che prendendo spunto dai miti dei popoli (quello tedesco nel suo caso), divenissero collante di una società unita e nuova dove la volgare *plebe* diventa *popolo* unendosi alle altre classe sociali:

Con questo il genio perde il suo carattere di puro soggetto conoscente, e, attraverso la sua capacità taumaturgica, si identifica con l'opera d'arte e in essa con il popolo. Laddove per Schopenhauer il mondo delle forme estetiche si realizzava al culmine della solitudine conquistata, e quindi nell'atto puro della negazione, in Wagner si realizza al culmine del procedimento opposto⁷².

⁷¹ Malte K., Op., Cit., pp.110-116

⁷² Abruzzese Alberto *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo* Saggi Marsilio, Vicenza, 2001 cit., p. 29

Si tratta di un pensiero parecchio aristocratico, dove intellettuali illuminati come Wagner tendono ad innalzare la massa ignorante dal loro misero mondo a un grado superiore fondendosi con le classi più elevate per formare una società nuova e migliore. Da una teoria elitaria si arriva a risultati elitari, così l'idea wagneriana di "opera d'arte totale" si svilupperà soltanto nel teatro d'opera, un tipo di spettacolo con un pubblico fortemente borghese-aristocratico. Nietzsche inizialmente amico ed entusiasta sostenitore dell'idea di cultura popolare wagneriana se ne discosterà proprio quando arriverà a comprenderne i limiti. La sua filosofia ha comunque un carattere negativo verso l'insieme generale dei membri della civiltà industriale ma il superamento di Schopenhauer e Wagner avviene rifiutando la contrapposizione stessa tra individuo e società. L'individuo viene assimilato dall'educazione scolastica tramite l'apprendimento forzato delle "buone virtù", lo studente una volta uscito sarà uno strumento del bene comune, non c'è possibilità di rifiutarle perché il singolo non può avere un sistema di valori da contrapporgli essendo isolato. L'unica soluzione possibile è il rifiuto della società attuale in tutta la sua divisione in classi. Il nuovo mondo verrà fondato da un nuovo gruppo di una "razza superiore" (Nietzsche non intende usare il termine in senso etnico come faranno poi gli estremismi di destra che abuseranno di questo termine), questa razza può includere individui di tutte le classi sociali ed altri seguendo il loro esempio si uniranno alla nuova stirpe: *"Nella sua filosofia [...] ad ogni più alta intuizione dell'analisi negativa corrisponde la coscienza di un dovere sociale e non individuale"*.⁷³ L'isolamento è solo la prima fase di questo rinnovamento, dove il "genio" prende coscienza della sua diversità dagli altri, ma dovrà comunque tornare nel gruppo per portare la massa nella razza del superuomo: è l'intera società che esce dalla caverna di Platone. La nuova arte per essere democratica dovrebbe prendersi meno sul serio come fa quella borghese, bensì elastica, agile, elementi indispensabili perché sia maneggiata da più persone e non solo il singolo genio-artista, arrivando così alla vera democratizzazione dell'arte.⁷⁴ È interessante notare come gli elementi descritti da Nietzsche sono quelli caratterizzanti dei nuovi media, soprattutto dopo l'arrivo di internet, dove la transmedialità e l'assotigliarsi della distanza tra produttori e pubblico della cultura hanno permesso un maggiore coinvolgimento e facilità di fruizione di quest'ultimo nella realizzazione e circolazione di opere creative.

I russi Tolstoj ed Ejsenstein furono tra i primi a discutere e nel caso del regista russo produrre, le potenzialità del più famoso dei nuovi media: il cinema. La prima occasione d'incontro con l'invenzione dei Lumiere di Tolstoj fu nel 1908 e non fu dei più rosei: la figlia Alexandra riporta

⁷³ Abruzzese A. op., cit., p.37

⁷⁴ Abruzzese A op., cit., pp.33-40.

nelle sue memorie che il padre non gradì il film che trovò confusionario, ma riconobbe fin da subito il potenziale del mezzo. Nella sua idea di cinema il pubblico (e quindi il popolo), dovrebbe rappresentare sè stesso e di conseguenza la propria quotidianità sul grande schermo.⁷⁵ E' un'idea che ritornerà in avanguardie come il neorealismo, si tratta di un cinema che tende al realismo, che vuole gettare luce sulle classi più povere, spesso trascurate da una parte della cultura borghese, ma non da scrittori come Zola in Francia, Verga in Italia o appunto Tolstoj in Russia. E' interessante notare come molte di queste idee vennero sviluppate già 10 anni prima di queste esperienze da spettatore, in un saggio sull'arte in generale intitolato per l'appunto *Che cos'è l'arte?*. In quest'opera Tolstoj suggerisce di ritornare alla versione medievale dell'arte, vista non come uno svago per ricchi ma una forma di comunicazione tra uomini presente d'ovunque, anche negli aspetti più bassi della società come: *Ninne nanne, dalle danze, dalla mimica [...] dagli uffizi religiosi alle cerimonie pubbliche. Tutto ciò appartiene all'arte.*⁷⁶ Gli elementi fondamentali dell'arte dovrebbero essere quindi la comprensibilità, perché esattamente come una lingua anche i mezzi di comunicazione necessitano di convenzioni tra i comunicatori; e di una forma d'identità dell'opera nei confronti del gruppo a cui è destinata, potendo così riconoscersi all'interno dell'opera stessa. Per arrivare a questo fine, l'artista deve dare sfogo a un bisogno interiore di comunicare, annullando ogni barriera tra sé stesso e il fruitore della sua opera, però non si raggiunge tale traguardo se si seguono istinti come il piacere della bellezza o il desiderio dell'intrattenimento e anche la ragione più fredda va subordinata dal sentimento umano di fratellanza.⁷⁷ Credo però che Tolstoj sbagliasse a sottovalutare il valore dell'intrattenimento nell'arte: se si vuole veramente comunicare con grandi gruppi di persone, si deve tenere conto del fatto che tra questi non pochi potrebbero non essere interessati a scoprire qualcosa di nuovo della propria quotidianità tramite l'arte. L'intrattenimento esiste perché ci sono persone che vogliono essere intrattenute, e molti di loro appartengono a ceti bassi senza molti titoli di studio, e quindi non sempre capaci di comprendere testi troppo complessi. Va inoltre presa in considerazione la differenza tra divertimento e intrattenimento: il secondo consiste nel mantenere l'attenzione dello spettatore durante la fruizione. Nel cinema l'intrattenimento è ancora più necessario perché è nato come forma d'arte dove la fruizione avviene in gruppo e la durata media delle opere principali supera l'ora.

I due più importanti cineasti sovietici che cercarono di sviluppare le idee di Tolstoj troviamo Dziga Vertov e Sergei D. Ejsenstein, due registi e teorici agli antipodi: entrambi utilizzarono lo strumento cinematografico a fini propagandistici, ma mentre il primo fu sostenitore del cinema documentario e

⁷⁵ Abruzzese A op., cit., pp. 84-85

⁷⁶ Abruzzese A op., cit., p.81

⁷⁷ Abruzzese A op., cit., pp.82-83

contrario a ogni finzione e artificialità nel cinema, per motivi sia estetici che etici, Ejsenstein invece è stato pioniere del montaggio intellettuale, traguardo del cinema di finzione e sviluppo ulteriore di quello di Griffith fungendo da fondamenta per il cinema d'autore, in particolare quello politico. Vertov voleva far prendere atto alla popolazione sovietica del mondo che la circondava, ovviamente in un'ottica di coscienza di classe comunista. La narrazione cinematografica è arte, l'arte è finzione e quindi profondamente inadatta allo scopo, in quanto strumento della borghesia per ingannare le masse costrette ad accettare il sistema vigente. Il cinema è visto come un'occhio migliore, una vera e propria protesi per quello umano: il "cine-occhio" (*Kinoki*). Il cineasta deve avere uno sguardo *fattografico*, che fissa nell'occhio meccanico i fatti così come sono; il montaggio non è un passaggio di elaborazione del girato, ma un processo presente in tutte le fasi del lavoro cinematografico: da quando l'operatore sceglie cosa riprendere all'atto pratico del montaggio della pellicola. La capacità straordinaria dell'occhio meccanico sta nel fatto che la sua palpebra può unire luoghi distanti tra loro in un battito di ciglia. Nel suo film più famoso, *L'uomo con la macchina da presa* (1929) viene mostrata l'apertura e la chiusura del diaframma della cinepresa, abbinandola all'aprire e chiudere degli occhi di una ragazza. Il punto focale del suo cinema è questo: non si tratta di un messaggio intellettuale che dovrebbe risvegliare la coscienza dello spettatore, ma un collegamento sensibile, più viscerale col mondo. L'occhio meccanico ci mostra di tutto: architetture, macchine, persone nelle loro azioni quotidiane; in *La sesta parte del mondo* (1926), gli stacchi fanno fare allo spettatore un tour del mondo. Vertov intendeva questi stacchi come *intervalli*, collegamenti reali e non virtuali del mondo visibile a servizio del popolo:

*Qual è dunque il ruolo del montaggio? Semplicemente quello di accostare esperienze, luoghi geografici, modi di vita, fisicamente e culturalmente lontani, annullando la distanza materiale in un "intervallo" senza estensione e senza durata nel quale, a ogni stacco, collassa il mondo intero.*⁷⁸

Vertov si occupò anche dell'organizzazione pratica delle riprese e proiezioni, nel progetto di creare una rete di cine-operatori sparsi su tutto il territorio sovietico, intenti a documentare in continuazione quello che accadeva; ancor più ambiziosa poi era il sogno di poter dare le cineprese alla gente delle classi più basse, in una vera e propria opera di alfabetizzazione cinematografica: se il popolo doveva prendere in mano le armi per ottenere la libertà, avrebbe dovuto imbracciare anche quelle del cinema. La mancanza di risorse e l'opposizione nel corso degli anni '30 del nuovo regime di Stalin a politiche troppo democratiche, risultarono in un ostracismo a queste iniziative che

⁷⁸ Dall'Asta Monica *Dziga Vertov, il kinokismo e la fabbrica dei fatti* Università degli studi di Bologna, corso di storia delle teorie del cinema-dispensa n.8, 2017 cit. p.3

impedirono la loro vera realizzazione. Un discorso a parte meritano gli *agit-treni*: una serie di locomotive attrezzate come sale cinematografiche (oltre che uffici mobili della propaganda in generale), per proiettare film propagandistici presso comunità rurali dove era difficile mantenere teatri di posa stabili.⁷⁹



Figura 1 Foto agit-treno con decorazioni sulla rivoluzione-Archivio Dziga Vertov dell'Austrian Film Museum



Figura 2 Sala proiezioni interna a un agit-treno- Archivio Dziga Vertov dell'Austrian Film Museum

⁷⁹ Adelheid Heftberger *Propaganda in motion. Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s* University of Zurich, 2015 consultato su www.apparatusjournal.net

Mentre i Lumiere celebravano il treno in quanto conquista positivista della scienza, e quindi dell'industria borghese, Vertov innalzava la locomotiva e le macchine in generale come armi del popolo, prossima evoluzione della razza umana, non più schiava della tecnica ma fusa con essa. Credo che lo spirito cosmopolita e unificatore del cinema di Vertov sia dovuto anche all'ideologia comunista, che voleva superare le singole nazionalità per unificare l'intera razza umana sotto la bandiera rossa del comunismo e del socialismo. In *L'uomo con la macchina da presa* vediamo tramite la cinepresa una società umana generica, niente ci dice con precisione che siamo in Russia o un'altra singola delle repubbliche socialiste sovietiche, ma di una società utopica dove le differenze nazionali sono state annullate dalla fusione con le macchine nella vita quotidiana. In *La sesta parte del mondo* Vertov non ha deciso di mostrare paesi lontani dall'Unione Sovietica per gusto antropologico (come faranno molti cineasti francesi e inglesi), ma per far prendere atto allo spettatore che se la macchina può unire in uno stacco tutti questi luoghi diversi, il comunismo arriverà anche laggiù unificando il mondo intero in un'unica repubblica sovietica. E' uno sguardo politico non etnografico, la macchina da presa non riprende fatti caratteristici di paesi esotici come festività o danze di gruppo con costumi sgargianti, per il puro piacere del viaggio: le immagini ci mostrano la divisione tra borghesia e proletariato nelle altre parti del mondo. Il film così più che le differenze mostra le somiglianze tra il contadino sovietico e il pastore afghano o la sarta francese. Le celebrazioni della rivoluzione francese presentavano uno stile simile: le scenografie, i monumenti, ma anche il vestiario dei rivoluzionari, si rifacevano ad un immaginario utopistico, non legato alla tradizione del paese. La differenza con l'utopia vertoviana è il rifacimento a un immaginario visivo legato alla classicità greca-romana, collegato idealmente all'idea della ragione pura (totem ideologico della rivoluzione a cui è stato dedicato un festival), alla ragione degli antichi filosofi. La prima rivoluzione industriale non aveva ancora impresso il marchio della macchina sulla società.⁸⁰

Il percorso cinematografico di Ejsenstein è stato percorso in direzione opposta: il suo cinema è arte, arte che fa propaganda politica tramite attrazioni visive tese ad aggredire lo spettatore (*cineapugno*), e un tipo di montaggio basato sullo scontro di inquadrature diegetiche ed extradiegetiche (il *montaggio intellettuale* della scena del pavone meccanico in *Ottobre*), e nella discordanza tra immagini e suoni (*Montaggio verticale*, dal cinema sonoro in poi); è uno stile basato sull'artificialità, la manipolazione del reale a fini simbolici e intellettuali. Per quanto riguarda il discorso etnico va notato come il cinema di Ejsenstein sia particolarmente attento alla storia e la cultura delle vicende rappresentate nei suoi film, dando risalto a eventi importanti che racchiudano un significato profondo sulla storia del potere, quasi in senso Hegeliano. Nei suoi film troviamo avvenimenti legati alla rivoluzione russa (la rivolta del 1905 in *La corazzata potekmin* o la rivoluzione d'ottobre in *Ottobre*), sia altri che parlano dell'indipendenza della stessa (la sconfitta dei cavalieri teutonici in *Aleksandr Nevskij* o la vita del più famigerato degli zar (in *Ivan il terribile*). L'intenzione dietro questi grandi progetti cinematografici era quella di creare un immaginario filmico nazionale dove lo spettatore potesse rispecchiarsi ma includendo anche lo spirito della rivoluzione socialista. Non si tratta di un mondo neutro e utopistico come nei film di Vertov, al contrario l'ideologia comunista viene evocata dall'immaginario tipico dello spettatore russo medio, che assistendo allo spettacolo percepisce che sta parlando del luogo dove vive, della sua vita; i grandi eventi del passato nazionale racchiudono in sé il senso dell'ideologia che il cittadino sovietico deve comprendere per partecipare attivamente all'attuazione della rivoluzione. Ejsenstein diede attenzione anche a situazioni in paesi lontani dall'Unione Sovietica, dove però era presente la soppressione del proletariato e quindi i semi del socialismo potevano crescere (la via dei

⁸⁰ Jannarone K. Op., cit., pp.121-123

contadini messicani in *Que Viva Mexico*); al contrario di Vertov però si nota sempre un'attenzione al luogo, alla rappresentazione fedele della cultura locale, tanto che quest'ultimo film venne girato in Messico dallo stesso Ejsenstein. Assistiamo a riti come la festa dei morti, momento sì religioso, ma nato dal basso dai contadini oppressi, che si uniscono in questa festività per catalizzare e purificare le loro sofferenze, nello scherno della morte. Dalle annotazioni del regista (riportate anche in opere importanti come *La teoria del montaggio*, a riprova della loro importanza nel suo cinema e non solo curiosità del viaggio), possiamo notare la sincera ammirazione di Ejsenstein per questo costume tipicamente messicano. Nella suddetta scena viene fatto il paragone tra le monolitiche sculture di pietra degli antichi Atzechi, che rappresentavano divinità della morte inniettando paura nei fedeli, messe in paragone con le buffe maschere e i teschi di zucchero. I ballerini che le indossano sono travestiti da figure di potere (il poliziotto, il sindaco, il generale), la festa è uno sberleffo delle classi agiate: i contadini ricordano ai loro padroni che la morte li accomuna a loro. Ejsenstein ha deciso di dare risalto a questa tradizione per dimostrare che lo spirito del socialismo era già presente nella cultura popolare di molti popoli. All'utopia della macchina di Vertov, dove tutti gli uomini e donne sono uguali a dispetto della loro cultura o individualità, Ejsenstein propone l'apologia del passato, del carattere folk dei popoli come arma di liberazione: il passato che fa da eco per il cambiamento della società fino alla rivoluzione. Il cinema di Vertov parla delle macchine, quello di Ejsenstein degli uomini. L'interesse etnico si rispecchia nello stile cinematografico: Ejsenstein si ispirò per il montaggio intellettuale al sistema di scrittura giapponese in ideogrammi. Il montaggio di Kulescov è basato sull'addizione, le inquadrature sono lettere che messe in fila formano le frasi che costituiscono il testo della grammatica cinematografica; si possono cambiare di posto, per variare il significato, ma resta il fatto che ognuna ha un suo posto e in un campo/controcampo o in una soggettiva/oggettiva le singole inquadrature producono senso legandosi a vicenda. Ejsenstein osservando la creazione del senso nella scrittura giapponese notò come i singoli ideogrammi, significano nello scontro tra coppie:

Il cinema è: tante ditte, questo e quel giro di capitali, tanti divi, questo e quel dramma. La cinematografia è in primo luogo montaggio. Il cinema giapponese è ottimamente fornito di case di produzione, attori e intrecci. E il cinema giapponese ignora completamente il montaggio. Tuttavia il principio del montaggio può essere considerato come l'anima della cultura figurativa giapponese [...] Poiché la scrittura giapponese è in primo luogo figuratività. [...] Con la combinazione di due «figurabili» si riesce a delineare ciò che graficamente figurabile non è. Facciamo un esempio: un coltello e un cuore = «dolore», e così via. Ma questo è montaggio! [...] È questo un mezzo e un metodo inevitabile in qualsiasi esposizione cinematografica. E, in forma condensata e purificata, il punto di partenza del «cinema intellettuale». Di un cinema che cerca un massimo di laconicità per l'esposizione visiva di concetti astratti.⁸¹

Verso la metà del XX secolo però incontriamo anche forti critiche al sistema dei media tecnicamente riproducibili: oltre al già discusso Benjamin (paragrafo 1), dobbiamo tenere in considerazione anche Theodore Adorno e Guy Debord. Adorno è stato uno dei più famosi esponenti della scuola sociologica di Francoforte, nella sua vita ha potuto constatare di persona l'impatto di queste arti e le differenze medialità tra Europa e Stati Uniti: dopo l'ascesa del nazismo si è rifugiato negli USA e ha sviluppato forti critiche nei confronti dell'industria dello spettacolo di Hollywood. Essendo stato vittima del totalitarismo nazista, Adorno era molto attento alle dinamiche di

⁸¹ Ejsenstein Sergei *Il principio cinematografico e l'ideogramma* in *La forma cinematografica* 1929, consultato su www.marxist.org

coercizione delle masse e sviluppò una teoria secondo cui la tanto decantata libertà dello stile di vita americano, nascondeva in realtà una vocazione autoritaria quanto la Germania nazista, solo tendente di più alla incantazione delle masse piuttosto che alla sottomissione violenta. Come vedremo però questa visione pessimistica trova solo in parte riscontro nella realtà e soffre di esagerazioni tendenti a screditare l'industria culturale americana nel suo insieme. Lo studioso tedesco in particolare aggregava tutta la produzione culturale degli Stati Uniti in un insieme di merci (film, programmi radiofonici, riviste...), che cambiano forma ma non contenuto e prediligono la narrazione e la finzione per impedire allo spettatore sull'oggetto che sta fruendo, ma limitandosi solo al suo aspetto esteriore. La musica Jazz (genere popolare per eccellenza della musica americana del secondo anteguerra), fu il bersaglio principale della critica adorniana:

*Per lui, il jazz serviva come una sorte di archetipo mitico di tutti i prodotti dell'industria culturale. L'usò per dimostrare tutto ciò che era regressivo, affermativo e deleterio nella cultura di massa.*⁸²

Il peccato principale del jazz era quello di mescolare elementi base della musica in pattern ripetitivi sotto la finta improvvisazione alla base delle *jam session* in cui si cimentavano i musicisti; ma ancora peggio era il metodo di fruizione degli ascoltatori che credendo di stare ascoltando qualcosa di nuovo, scaturito sul momento, venivano coinvolti in questa spirale di mediocre finto genio creativo. Per quanto riguarda il cinema, Adorno lo vedeva come una perfetta illusione, tesa al mero intrattenimento e ad avvicinare la vita all'arte al punto da impedire allo spettatore di distinguerle. Adorno riconobbe al capitalismo il merito iniziale di avere permesso agli artisti di guadagnarsi da vivere senza doversi affidare a committenti, ma solo al proprio pubblico; ma questo sistema è andato a degenerare a causa della continua necessità di produrre profitto, trasformando il lavoro creativo in merci e proiettando la produzione culturale in schemi industriali-tecnologici sempre più stringenti e automatizzati a discapito del genio artistico individuale.⁸³ E' evidente che questa teoria risente della fobia di molti intellettuali del periodo verso le masse e la rivoluzione tecnica-industriale nel complesso, d'altronde Adorno si trovava nella posizione del rifugiato politico proprio per uno di quei totalitarismi di massa che ho descritto nel paragrafo precedente. Ma per quanto giustificata la sua avversione mancava di oggettività: certamente l'industria di Hollywood trattava i film come merci, ma questo non significa che i creatori di queste merci le intendessero alla pari di un qualunque oggetto acquistabile in un negozio. D'altronde anche molti autori europei emigrarono negli Stati Uniti in quei anni e pur dovendo seguire norme produttive non sempre libere come avrebbero potuto trovare nel vecchio continente, riuscirono comunque a rendere riconoscibili le loro opere e più tardi i critici della *nouvelle vague*, definiranno il concetto di autore cinematografico proprio partendo da registi di Hollywood comprendendo anche americani come John Ford o Howard Hawks. Inoltre come abbiamo visto parlando del cinema della Germania nazista, anche nei sistemi più totalitari, le esigenze del pubblico possono portare le istituzioni ad allentare la presa della propaganda e lasciare certe libertà ai registi, che autocensurandosi preventivamente possono inserire nelle loro opere elementi sovversivi nascosti nello strato esteriore che tanto Adorno disprezzava. La sua visione, infine tende a considerare i prodotti delle industrie culturali come fuori dal mondo, e ambientati in un mondo inesistente senza contatti o riferimenti alla realtà. Veronica Pravadelli nel suo saggio *La grande Hollywood*, partendo da una rilettura delle teorie femministe di Laura Mulvey (*Visual pleasure and narrative cinema*) riguardo l'identità di genere nel cinema classico americano, dimostra come il cinema degli anni '30, '40 e '50 avesse subito tre diverse ondate di cambiamento determinate dagli avvenimenti di quei anni. Se nel terzo

⁸² Gunster Shane *Revisiting the culture industry thesis: mass culture and the commodity form* "Cultural Critique", n.45, primavera 2000 cit. p.42 (traduzione mia)

⁸³ Gunster Shane Op., Cit., pp.43-47

decennio il cinema si nutriva ancora dell'immaginario dei ruggenti anni '20, tendendo a una marcata spettacolarità visiva e a temi quale l'autoaffermazione delle giovani donne in cerca di una vita migliore o anche solo differente rispetto ai genitori, e un dinamismo visivo ricco di effetti speciali quale la sovrimpressioni,⁸⁴ quello contemporaneo alla seconda guerra mondiale esprimendo la severità e tragicità del momento, presenta uno stile più sobrio, incentrato sulla trama che appoggia la politica di Roosevelt dove la donna ha un ruolo più passivo, espressa tramite un montaggio invisibile.⁸⁵ Con la fine della guerra e una ritrovata positività il cinema americano si concede il lusso di mostrare il corpo umano sessualmente provocante e attivo del melodramma e un ritorno all'eccessività visiva dei musical.⁸⁶ Come possiamo vedere quindi non solo ci sono stati grandi cambiamenti sia nella forma che nel contenuto della produzione cinematografica, ma questi ultimi si sono dipanati in vari generi, ognuno con un codice narrativo-visivo riconoscibile ma variante di volta in volta e da regista a regista.

La critica e l'ideologia di Guy Debord sono riusciti meglio a definire e trovare le criticità e le possibilità del sistema mediale contemporaneo da lui definito: *società dello spettacolo*. Innanzitutto però dobbiamo fare una distinzione fondamentale: al contrario di Adorno, Debord non è stato né un accademico e tanto meno un teorico, rifiutando sempre questa definizione nel corso della sua vita. Lui era un'artista e un militante. La sua opera più famosa appunto, *La società dello spettacolo*, è un manifesto, una dichiarazione di guerra del suo movimento (l'internazionale situazionista), contro la società descritta al suo interno. Debord individua nell'industria delle immagini (quindi dalla pubblicità al cinema), un sistema teso a ipnotizzare i suoi abitanti, per impedirgli di vivere concretamente ma affidarsi soltanto all'immagine che si ha di sé e del mondo circostante venduta dallo spettacolo stesso, figlio della mercificazione:

E' il principio del feticismo della merce, il dominio della società attraverso "cose sovrasensibili in quanto sensibili" che si realizza in modo assoluto nello spettacolo, dove il mondo sensibile si trova sostituito da una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso, e che nello stesso tempo si fa riconoscere come il sensibile per eccellenza.⁸⁷

Si viene colti dallo stupore quando si scopre che Debord per i suoi lavori artistici si ispirò alla pubblicità, lo spettacolo della merce per eccellenza. Nei suoi film sperimentali troviamo immagini di varia natura decontestualizzate, rovinare o addirittura interrotte per dare spazio allo schermo nero per la maggior parte della pellicola (*Hurléments en faveur de Sade*), in disprezzo esplicito del cinema inteso da Bazin come traccia della realtà. Questo processo è il *détournement*, una svalorizzazione dell'immagine, una decontestualizzazione al fine di darle un nuovo valore. Il processo mira a svelare lo spettacolo agli occhi dello spettatore. Assistendo al *détournement* il fruitore diventa attivo perché riflette sulla sua stessa passività, diventa attore del film stesso perché

⁸⁴ Pravadelli Veronica *La grande Hollywood. Stili di vita e regia nel cinema classico americano* Marsilio, Vicenza, 2010 pp.51-67

⁸⁵ Pravadelli V. Op., Cit., pp.79-103

⁸⁶ Pravadelli V. Op., Cit., pp. 195-244

⁸⁷ Debord Guy. *La società dello spettacolo* Baldini & Castoldi, Varese, 2002 consultato su <http://www.scienzepostmoderne.org/>

non c'è una diegesi da rispettare, ma la logica spettatoriale stessa messa al centro del film.⁸⁸ Debord ha trasformato il cinema in un media freddo.

La logica dietro i lavori di Debord è l'esproprio delle immagini della società mediale di massa da parte della massa stessa o comunque chi non lavora direttamente per i media ma ha da dire qualcosa in proposito. Come abbiamo discusso nel primo paragrafo, la convergenza digitale ha prodotto il fenomeno della rimediazione, ossia il riuso e la modifica dei vecchi media analogici da parte di quelli nuovi digitali, all'insegna di uno spirito di immediatezza e possibilità creative garantito anche dalla immaterialità dei contenuti digitali, non suscettibili al decadimento temporale o i problemi pratici legati per esempio alla restaurazione o la copiatura di un'antica pellicola. Di conseguenza i media digitali sono diventati uno strumento di contestazione, messa in discussione e modificazione delle immagini del mondo attuale in spirito post-moderno, una possibile evoluzione del *détournement* tv situazionista. Queste attività sono state e vengono svolte sia da artisti o registi d'avanguardia come Godard (*Historiès d'ù cinema*)⁸⁹, Michelangelo Antonioni (*Il mistero di Oberwald*) o Francis Ford Coppola (*Un sogno lungo un giorno, One from the earth* in originale):

*E' la stagione del cosiddetto "cinema elettrico", il cinema che assorbe, incorpora, assume in sé alcune caratteristiche della televisione: dalle tecniche di ripresa agli interventi in fase di montaggio, dalle peculiarità della trama video ai primi effetti.*⁹⁰

Proprio la televisione negli anni '70-80 ha vissuto una stagione intensa di sperimentazione artistica tramite i linguaggi del video, soprattutto nelle reti nazionali e private dei paesi europei: la prima fu la Germania nel 1966 con la collaborazione del regista Alexander Kluge, convinto della possibilità del mezzo poter di dare a queste opere un rapporto diretto a un pubblico più vasto rispetto a quello del festival di cinema.⁹¹ In Italia va ricordata l'esperienza del programma *Blob*, ideata nel 1989 da Enrico Ghezzi e ancora in corso. Ideato come una sorta di programma informativo quotidiano, che non riporta però informazioni dettagliate in senso esplicativo, ma rielaborando le immagini della televisione mescolandole tra loro in un "blob" mediatico che tiene uniti spezzoni di programmi di varia natura.⁹² In un'epoca divisiva che ha visto l'ascesa dell'individualismo e delle crisi delle ideologie politiche anche in ambito televisivo col nuovo ordine mediale definito da Umberto Eco come *neotelevisione*, il cui format prediletto è *l'infotainment*, l'intrattenimento che entra in tutte le tipologie di programmi;⁹³ *Blob* "resiste" inserendosi come un parassita nella televisione stessa, occupando solo il tempo necessario per non disturbare il palinsesto, con una durata degli episodi variabile, una organizzazione del lavoro "fluida", senza gerarchie e improvvisazione nella scelta dei programmi da montare nell'episodio che nasce da sessioni di zapping, emulando così il tipo di spettatore a cui è rivolto: quello disattento e passivo, necessario di una nuova prospettiva di

⁸⁸ Dall'asta Monica, Grosoli Marco "Il mondo è già filmato si tratta di trasformarlo" in *Consumato dal fuoco. Il cinema di Guy Debord* ETS, Pisa, 2011 pp. 13-16

⁸⁹ Dal'Asta Monica "For Ever Godard" in (a cura di) Michael Temple, James Williams, Michael Witt, *Forever Godard*, London, Blackdog, 2004 pp.350-363

⁹⁰ Lischi S. Op., Cit., p.30

⁹¹ Lischi S. Op., Cit., pp.61-62

⁹² Valenti Cecilia *Blob resiste: un'analisi di Blob, il laboratorio postmoderno di Enrico Ghezzi*, consultato su <https://www.iltascabile.com>, 2017

⁹³ Piazzoni Irene *Storia della televisione in Italia. Dagli esordi alla web tv* Carrocci, Città Di Castello (PG), 2015 pp.159.162

visione. La rimediazione gioca un ruolo anche in questo caso: se i contenuti provengono dalla televisione, lo stile di montaggio utilizzato si rifà agli esperimenti filmici di Debord, in *Blob* non ci sono sovrimpressioni o *split-screen*, ma utilizza il taglio netto e deciso di un film in pellicola montato tramite l'antico processo di taglio e cucito: è televisione fusa a stile filmico. Lo scopo di *Blob* non è diverso da quello dei film di Guy Debord, è una versione aggiornata e caotica che rispecchia la natura della televisione e del periodo dell'abbondanza mediale in cui esiste, assalta lo spettatore con le sue immagini per fargli prendere coscienza dell'assurdità del mondo in cui vive inghiottendo tutto: *interferisce con il sistema forzandone le regole di esistenza e provocando un momento di rottura, è nel caso di Blob molto più di una metafora.*⁹⁴

Con l'arrivo di internet e dei *personal computer*, anche persone comuni, spesso giovani nativi digitali, producono contenuti che diventano "virali" e generano nuove forme di significato a commento del reale o dei prodotti stessi delle industrie creative. Un esempio sono gli *YouTuber* o i siti e blog dedicate alle *fanfiction*. Qui va chiarito però che per quanti cambiamenti in senso democratico i nuovi media abbiano portato, non siamo giunti in un'utopia dove a tutti è concesso esprimersi creativamente senza problemi di budget e potendo vivere o addirittura arricchirsi grazie al proprio lavoro, semplicemente queste tecnologie hanno reso più facile l'ingresso in questo settore. Ho deciso di prendere in esempio YouTube e i siti di *fanfiction* perché mostrano gli estremi di questa nuova realtà creativa. Il più famoso dei siti di *videosharing* permette ai creatori di contenuti di caricare gratuitamente sul sito i loro lavori e di guadagnare denaro grazie alla monetizzazione delle pubblicità messe nei video stessi. Il sito ha comunque la possibilità di censurare o limitare anche in modi parecchio invadenti i video caricati su di esso arrivando anche alla rimozione dei video e alla chiusura dei canali, non solo per le norme del *copyright*, ma spesso anche per i contenuti stessi⁹⁵; in certi casi queste forme di censura possono riguardare anche solo la semplice pronuncia di termini considerati controversi e che potrebbero quindi allontanare gli inserzionisti non desiderosi di pubblicizzare i loro prodotti su contenuti di questo tipo. Un esempio è il canale *The armchair historian* (lo storico da poltrona), creatore di documentari storici animati, in un suo video riguardo alla guerra in Iraq è stata autocensurata la parola "terrorismo" insieme a un'intera parte riguardante l'attentato alle torri gemelle con un avviso a schermo che ne spiega il motivo:

*CENSURATO. Restrizione di YouTube: non si possono discutere argomenti educativi o rappresentazioni di natura comica riguardanti organizzazioni terroristiche estere o organizzazioni dedite al traffico di droga; contenuti con immagini riguardanti questi gruppi.*⁹⁶

Una scritta in fondo alla schermata invita gli utenti interessati a visionare il video senza censure a visitare il sito web privato del canale, perché effettivamente l'apertura di un canale sulla piattaforma YouTube è più simile ad una forma di mecenatismo regolato da interessi finanziari, piuttosto che una libera piattaforma per lo sviluppo di contenuti indipendenti. Il sito ha ricevuto critiche riguardanti anche l'appropriazione dei diritti di sfruttamento economico di giovani creativi, con stipule di contratti svantaggiosi anche sul versante della ripartizione dei profitti⁹⁷. Il modo migliore per distribuire contenuti senza limitazioni da parte di terzi e il controllo sulla monetizzazione dei propri contenuti è possedere un indirizzo web indipendente, di proprietà dei creativi stessi. Questa è stata l'intuizione del comico Louis C.K., che nel 2011 vendette al prezzo di cinque dollari via

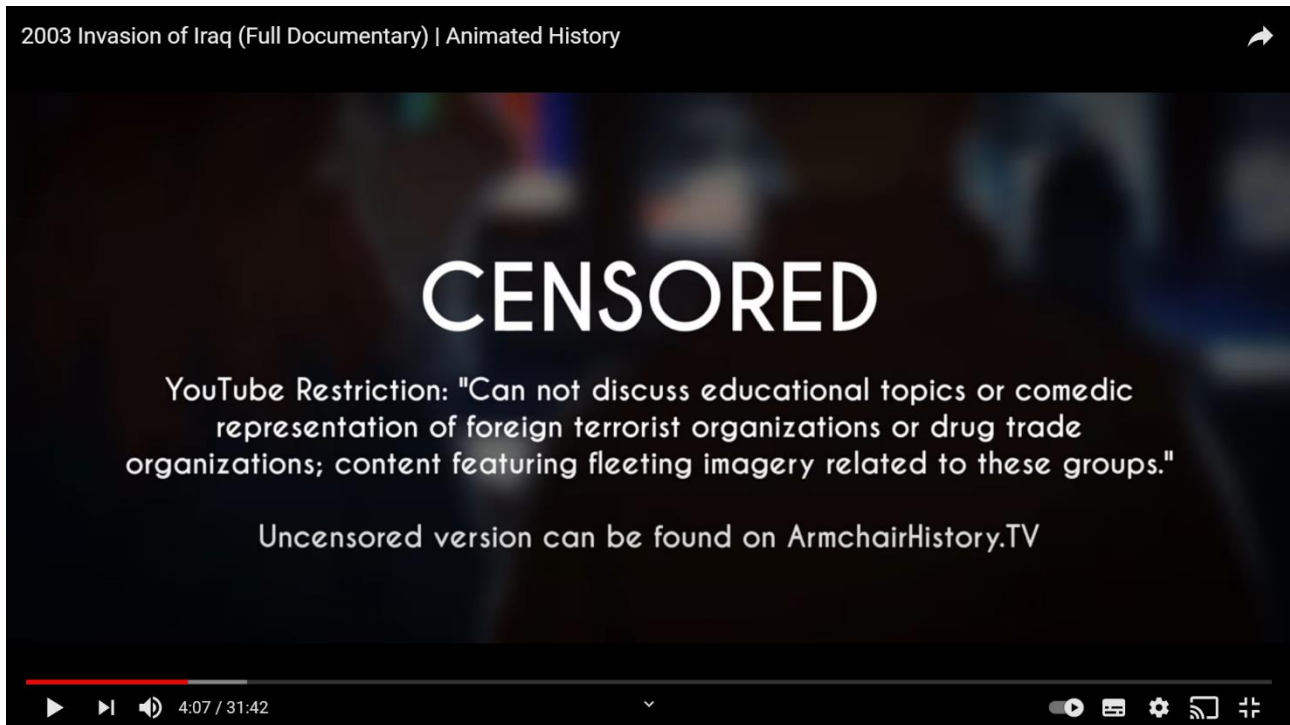
⁹⁴ Piazzoni I. Op., Cit.

⁹⁵ <https://www.youtube.com/intl/it/about/policies/#community-guidelines>

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9hoe43sI758>

⁹⁷ Lotz A. Op., Cit., p.190

download uno spettacolo originale interamente prodotto sotto tutti gli aspetti tecnici da lui stesso. Dopo solo quattro giorni al costo di 170 000 dollari, lo spettacolo aveva superato i costi di produzione con un ricavo di 30 000 dollari.⁹⁸



La differenza tra la distribuzione diretta dal produttore al consumatore come in questo caso e la possibilità di guardare contenuti su piattaforma VOD come Netflix e Amazon prime video sta nel fatto che Louis C.K. ha garantito il download permanente di un contenuto di cui lui stesso deteneva i diritti di sfruttamento economico, mentre su queste piattaforme i contenuti non autoprodotti verranno rimossi una volta che i diritti su di essi scadranno.⁹⁹ Gli utenti che pagano l'abbonamento quindi non avranno mai la certezza di poter usufruire sempre della stessa libreria e le piattaforme arrivano a spendere ingenti somme di denaro per cercare di possedere più a lungo possibile contenuti di successo come nel caso del rinnovo milionario (100 milioni per l'esattezza), per solo un altro anno di possesso della *sitcom* di culto *Friends* su Netflix.¹⁰⁰

Il caso degli scrittori di *fanfiction* è al polo opposto: non si tratta di contenuti originali ma derivativi da opere (scritte o audiovisive), spesso non di dominio pubblico ma protette dal *copyright*, quindi non monetizzabili ma allo stesso tempo non censurabili per motivi legati ad eventuali inserzionisti. La pratica della scrittura derivativa da altre opere è ben più antica di quanto si pensi e ha coinvolto anche grandi scrittori e scrittrici come Virgilio (*L'Eneide* dalle opere di Omero)¹⁰¹, o *L'Orlando Furioso* di Ariosto, scritto come vera e propria continuazione dell'*Orlando innamorato* di Boiardo

⁹⁸ Lotz. A. Op., Cit., pp.131-132.

⁹⁹ Tyron Chuck *Cultura on demand. Distribuzione digitale e future dei film* Minimum fax, Frosinone, 2017 p.217

¹⁰⁰ <https://www.nytimes.com/2018/12/04/business/media/netflix-friends.html>

¹⁰¹ Benecchi Eleonora *Di chi è questa storia? Autori della rete tra sfide e opportunità* Bompiani, Trebalesghe, 2018 p.143

conservando ancora tutti i personaggi della precedente opera e aggiungendone altri per declinare le vicende dei paladini verso lo stile del nuovo autore. Le *fanfiction* vere e proprie sono un'attività dell'universo del *fandom* ossia una comunità sociale dedicata al commento e prolungamento dell'esperienza di fruizione di un prodotto culturale. Le prime essendo antecedenti alla rivoluzione digitale venivano stampate su carta in *fanzine*, spesso distribuite durante le *convention*, ottenendo così un'identità quasi istituzionale; il caso più famoso fu il *fandom* di *Star Trek*, che giudicando troppo tendente la serie originale verso personaggi maschili, inserì nel canone della serie identità femminili, facendo così pressione verso gli autori del *brand* per fare lo stesso nelle nuove serie a venire.¹⁰² L'arrivo di internet ha allargato le possibilità di connettersi con persone distanti fisicamente ma collegate a noi per interessi comuni ed è interessante notare come questi gruppi "virtuali" (uso il virgolettato perché pur manifestandosi in reti virtuali le relazioni sociali tra queste persone hanno effetti reali sulla loro vita nel mondo reale), comprendono spesso persone appartenenti a gruppi minoritari o soggetti a discriminazioni (LGBT, donne, minoranze etniche) nella società "reale", e che grazie all'anonimato consentito dal web riescono a esprimersi meglio. Questo accade proprio perché nel *fandom* i gruppi sociali si formano non in base al proprio ruolo nella società ma per l'interesse comune verso una o una serie di opere creative, a cui vengono aggiunti significati ulteriori anche tramite le *fanfiction* aggiungendo identità legate a questi gruppi sociali assenti nell'opera originale, per esempio una ragazza lesbica autrice potrebbe scrivere una storia dove due personaggi femminili di una serie televisiva scoprono di essere innamorate a vicenda. vengono scritte nella maggior parte dei casi su siti dedicati come *Wattpad*, ma esistono casi anche di scrittori del web che hanno pubblicato le loro opere su blog personali. Anche se non possono essere pubblicate in formato libro o monetizzate sui siti, le *fanfiction* quando ottengono successo in rete e diventano virali possono diventare una alternativa alle tradizionali vie di accesso al mondo dell'editoria. Se una storia ha raggiunto un determinato apprezzamento presso il pubblico virtuale, allora c'è una certa possibilità che l'autore possa scrivere storie inedite (o modificare le sue *fanfiction*, cambiando per esempio i nomi dei luoghi o dei personaggi), e che queste diventino *best seller* nel mercato dell'editoria tradizionale fisica e no. Possiamo individuare quindi due casi limite: da un lato Andy Weir, appassionato di fantascienza e possessore di un blog personale dove pubblicava sia *fanfiction* che opere inedite, è stato convinto dai suoi stessi lettori a vendere in formato Kindle una di queste: *The Martian*, ce dopo avere scalato la classifica dei libri più venduti su Amazon in qualche mese, viene contattato da una casa editrice (Podium Publishing), vincere il premio Hugo come miglior esordiente nel 2016 e a far diventare il suo romanzo un film diretto da un regista di fama internazionale come Ridley Scott.¹⁰³ Dall'altro lato Anna Todd autrice su *Wattpad* di *imagines* (non storie scritte ma brevi narrazioni tramite immagini con didascalie), sulla band dei *One Direction*, decide in un secondo momento di iniziare a pubblicare a capitoli una *fanfiction* (che sostanzialmente consiste in una storia d'amore tra il cantante della band Harry Styles e una ragazza, metafora delle sue fan), che dopo l'ottantacinquesimo arriva a ben un miliardo di visualizzazioni. Nel 2014 la casa editrice Simon & Schuster in accordo col sito acquista i diritti di pubblicazione e modificando i nomi dei personaggi, trasforma la storia di Anna Todd in un *best seller* pubblicato in tutto il mondo e più tardi verrà trasposto sul grande schermo come accaduto con *The Martian*.¹⁰⁴ La differenza tra i due casi sta nel fatto che Weir non ha necessitato dell'intermediazione di un sito web per pubblicare la sua opera, perché lui stesso possedeva il blog dove è apparso per la prima volta *The Martian*, che essendo una storia originale e senza riferimenti

¹⁰² Innocenti Veronica, Pescatore Alberto *Le nuove forme della serialità televisiva contemporanea. Storia, linguaggio e temi* Archetipo libri, Firenze, 2008 pp.191-193

¹⁰³ Benecchi E. Op., Cit., pp.136-138

¹⁰⁴ Benecchi E. Op., Cit., pp.187-189

a persone o brand realmente esistenti e protetti da *copyright*, ha potuto venderlo come un romanzo senza modifiche; il suo blog non era soltanto uno spazio per la condivisione di contenuti di uno specifico *fandom*, ma anche un terreno di prova per mostrare le sue doti di scrittore emergente ai lettori online, i quali sono stati i primi critici positivi a convincerlo della validità della sua opera. Si potrebbe dire comunque che le opere derivanti delle sue fanfiction (*Doctor Who* in primis, condividendo lo stesso genere), lo hanno ispirato e hanno fatto da esca per lettori che forse non sarebbero stati interessati a leggere direttamente un'opera originale di uno sconosciuto online. Todd al contrario non aveva aspirazioni artistiche di partenza, desiderava soltanto esprimere le proprie fantasie e condividere il proprio entusiasmo nei confronti dei *One Direction*. La stessa struttura del suo racconto (composto da brevi capitoli, pubblicati tre al giorno), non poteva essere pubblicata così com'era in un romanzo cartaceo e soprattutto sono state necessarie modifiche a nomi protetti dal diritto d'autore; *After* è frutto della casa editrice che ha comprato i diritti e non di Anna Todd. Lei stessa ha tenuto a precisare la sua identità prima di tutto di fan: *Ho cominciato con il fan club di Josh Hartnett a tredici anni e non sono mai più uscita dal mondo del fandom.*¹⁰⁵ Non ci troviamo quindi di fronte alla modifica di un testo originale come accaduto a *Star Trek* o di una possibilità di testare opere d'esordio tramite il *fandom* condiviso su un filone con altri fan; *After* è il frutto di una logica industriale dall'alto che ha sfruttato un *fandom* esistente per modificarlo in un'opera derivativa quanto basta per attirare quel determinato gruppo di fan, ma allo stesso tempo abbastanza originale per evadere le limitazioni sul diritto d'autore relativi al brand dei One Direction. Il web, quindi può essere sia un terreno fertile per la creatività di gruppi di persone senza potere nelle logiche economiche delle industrie culturali, sia un nuovo terreno di sfruttamento per quest'ultime, non siamo davanti né a un'utopia democratica, né a un'infrastruttura completamente in mano alle conglomerate mediali. Esattamente come accade per la televisione, anche se spesso i suoi utilizzi sono dediti alla mercificazione della cultura e a imporre limiti sulla possibilità di espressione, i media freddi offrono comunque la possibilità di coinvolgere persone appartenenti a minoranze poco rappresentate nella società in nuove forme di rappresentazione e far circolare questa identità anche presso persone che non li conoscono e magari vivono in regioni distanti dalla loro presenza fisica nel mondo reale. Una rete televisiva può infatti diffondere presso l'opinione pubblica mediale un punto di vista più vicino a certi eventi, che riguardano certe zone del mondo sempre sotto l'occhio attento dei media ma solo di quelli occidentali, che inevitabilmente finiscono per produrne una narrazione etnocentrica. Il caso esemplare è stata la rete televisiva qatariota Al Jazeera, che durante le due guerre del golfo divenne un'importante fonte di informazioni vicina al mondo arabo, arrivando a concorrere con reti già consolidate come la BBC o la CNN. In una fase espansiva seguita a questo successo la rete araba ha deciso di sfruttare il suo nuovo seguito internazionale non solo per documentare la cronaca del mondo arabo, ma anche per diffondere la sua cultura: nei primi anni 2000 Al Jazeera da canale interamente dedicato alle notizie si è trasformato in un vero e proprio *hub* mediale per la cultura di questa parte del mondo con l'apertura di un canale documentaristico e di uno dedicato al pubblico infantile di natura prettamente educativa. Il passo successivo fu l'apertura di sedi internazionali che diffondono notizie in inglese non soltanto sul mondo arabo ma anche di altre zone del mondo e gestite da addetti ai lavori di quegli stessi luoghi. La missione di rappresentazione delle identità locali è diventata quindi una missione per la rete:

Verrà diretto a un pubblico globale che parla inglese, non soltanto occidentale ma anche asiatico, africano [...] raccontata da ciascun punto di vista locale. Cioè nel caso di un fatto che coinvolge

¹⁰⁵ Benecchi E. Op., Cit., p.190

*l'India, sarà un indiano a riferirne e realizzarne il servizio, che noi sottotitoleremo in inglese e manderemo in audio originale. Il tentativo è quello di decentralizzare l'informazione.*¹⁰⁶

Vorrei soffermarmi sulla scelta di limitarsi a sottotitolare i giornalisti delle sedi locali, permettendogli di essere ascoltati nella loro lingua madre come se si stesse assistendo alla proiezione di un film straniero. Al Jaazera ha capito che la lingua da prestigio all'informazione che viene trasmessa e che quindi un eventuale doppiaggio dei giornalisti avrebbe limitato la loro rappresentazione etnica nei confronti del pubblico internazionale. Uno spettatore di un'altra parte del mondo potrebbe cominciare ad apprezzare il suono di quella lingua e decidere di provare a impararla. Questo desiderio può essere rinforzato dal linguaggio stesso della televisione che giustapponendo immagini e suoni di persone dirette al telespettatore stesso (lo sguardo in macchina, la comunicazione di tipo colloquiale o rivolta specificamente agli spettatori), possono imprimere nella mente di quest'ultimo modi di dire, forme grammaticali o parole indigene intraducibili,¹⁰⁷ soprattutto considerando che il lavoro di sottotitolatura può tenere maggiormente conto di queste specificità rispetto a un doppiaggio che viene preceduto da una fase di addattamento.

Il web offre parecchie opportunità per questo anche gratuite. E' il caso del sito Duolingo, disponibile sia da computer fisso che tramite app per i dispositivi mobili. Duolingo offre la possibilità di imparare a giugno 2021, 37 differenti lingue. Tra queste troviamo idiomi conosciuti e già di larga diffusione come l'inglese, lo spagnolo o il francese; ma anche lingue minoritarie e/o in via d'estinzione, di cui molte persone potrebbero non avere neanche mai sentito parlare come il Navajo, l'hawaiano o le lingue celtiche insulari. Va notato anche come Duolingo abbia intercettato il fenomeno del *fandom* e abbia così anche corsi di lingue fittizie di serie televisive famose come il klingon (da *Star Trek*) o l'alto valiriano (da *Game of thrones*). Lo scopo di questa scelta singolare è attirare i fan di questi *brand* per incuriosirli riguardo l'apprendimento di altre lingue. Il sito ha il suo punto di forza nell'ibridazione tra educazione e videogioco: i corsi sono in fatti strutturati in una forma di *gamification* dove le categorie di lessico e grammatica sono divise tra schermate di spiegazione nozionistica e livelli di esercizi sia di scrittura che ascolto-ripetizione sempre più difficili. Questi livelli sono poi suddivisi in macrolivelli, dove per accedere al successivo (e quindi alle lezioni e esercizi più avanzati), si deve superare un esame di riepilogo che funge da *boss fight* che comprende varie nozioni apprese durante il livello. Ci sono anche punteggi e premi che si sbloccano superando i vari livelli e una classifica dei giocatori-allievi costantemente aggiornata in base a questo punteggio. Le lingue sono però come abbiamo visto nel primo capitolo sistemi di significato complessi, e spesso per la corretta comprensione di una lingua c'è la necessità di comunicare direttamente con altri parlanti. Duolingo risolve questo problema presentando anche una sezione *social*, dove utenti che già parlano la lingua del corso e possono quindi aiutare gli apprendisti rispondendo ad eventuali dubbi o parti di difficile comprensione dalle schermate di testo scritte.¹⁰⁸ Siamo quindi davanti ad un figlio prediletto della convergenza digitale: Duolingo unisce libro di testo, videogioco e *social network* per coinvolgere l'utente in un'esperienza differente dalla semplice fruizione di un corso per lingue. In un certo senso l'apprendimento sul sito è un'esperienza di *fandom linguistico*, perché Duolingo incita gli utenti a unirsi in gruppi di interesse basati sulle varie lingue, dove tramite l'anonimato (come avviene su Wattpad), la competizione ma anche

¹⁰⁶ Della Ratta Donatella *Al Jazeera. Media e società arabe nel nuovo millennio*. Mondadori, Milano, 2005 pp.231-238

¹⁰⁷ Cormack Mike, Hourigan Niamh *Minority language media. Concepts, critiques and case studies* Multilingual matters, Clevedon, 2007 consultato su <https://books.google.it> p.194

¹⁰⁸ Teske Kaytlin "Duolingo" *Calico journal* Equinox, n.3, 2017 consultato su <https://www.jstor.org/> pp.393-401

l'aiuto reciproco si è coinvolti attivamente nell'attività di apprendimento di una lingua e anche una volta che si è diventati conoscitori si è invogliati a rimanere ed aiutare i nuovi arrivati. Sotto questo aspetto Duolingo rimedia le dinamiche stesse di trasmissione storica di un idioma, dove i più anziani trasmettono le loro conoscenze ai più giovani che ereditano da loro gli usi e costumi che costituiscono la cultura umana.

CAPITOLO 3 – STORIA DELL’IMPERIALISMO BRITANNICO SULLE CULTURE CELTICHE

Questo capitolo avrà un’anima puramente storica: per comprendere la necessità di salvare le lingue celtiche dobbiamo prima capire la causa che l’ha scatenata. Esaminerò quindi le vicende storiche che hanno visto l’assoggettamento sotto la corona d’Inghilterra delle minoranze etniche delle isole britanniche, e le persecuzioni che sono state perpetrate contro esse nell’epoca dell’imperialismo nazionale europeo (tra la fine dell’800 e l’inizio del ‘900), a quale verrà data particolare rilevanza in quanto precedentemente l’occupazione di questi territori era solo di natura politica, mentre in questo periodo le nazioni del vecchio continente iniziarono a cercare di eliminare le differenze culturali delle minoranze dei territori per cercare di unificare la popolazione in un’unica identità nazionale.

3.1 LE ORIGINI DEL CONFLITTO ANGLOSASSONE-CELTICO E L’UNIFICAZIONE DELLE ISOLE

Le radici dello scontro culturale-politico tra l’etnia inglese e gli altri gruppi delle isole britanniche, ha origini molto lontane. L’arrivo di mercenari sassoni ed angli si attesta già a un periodo precedente alla caduta dell’impero romano. Con la dipartita delle legioni di Roma nel 410 dalla Gran Bretagna, il territorio si divide in una miriade di regni celtici indipendenti e spesso in contrasto militare tra loro. Assistiamo a un’ambivalente linea culturale e politica dove c’è una sorta di continuazione del sistema romano, dove i governatori delle città e i comandanti militari britannici che hanno servito sotto lo stendardo di Roma, mantennero il loro potere. Tra questi va ricordato Coel Hen generale gallese e ultimo *dux* romano in Britannia, che secondo gli annali unificò e dominò come un sovrano i territori settentrionali della provincia fino alla sua morte. Dall’altro lato, vediamo un ritorno della legge celtica tribale, dove gruppi autogovernati si affermano nel nord e nell’ovest.¹⁰⁹ L’utilizzo dei mercenari provenienti dalla Germania era già praticato dai romani in questa e altre province dell’impero proprio per combattere altri popoli di etnia germanica o unna che assalirono l’impero già dal III secolo d.c., ma si rivelò un’arma a doppio taglio perché le somme di denaro o la quantità di terra abitabile richiesta da questi mercenari divenne sempre più ampia insieme alla stagnazione economica delle varie province. Va notato anche che l’affidamento del potere militare a questi “barbari” fu di fatto una resa politica nei loro confronti, perché in forme di governo precedenti la democrazia dove l’autorità governativa era composta da re e imperatori che si imponevano con la forza, le gerarchie militari finiscono per detenere il potere decisionale su chi va messo sul trono di una monarchia. Accadde così già secoli prima con la guardia pretoriana a Roma e nel V secolo accadde ancora con Odoacre che depose Romolo Augustolo per diventare re della penisola italiana. Se il potere dei mercenari germanici era così evidente nel grande (se pur indebolito) impero romano, nei regni regionali britannici divennero una vera minaccia militare in poco tempo. Sappiamo che l’inizio delle ostilità tra i guerrieri anglo-sassoni e i celti iniziò con le incursioni di

¹⁰⁹ Davies Norman *Isole: storia dell’Inghilterra, della Scozia, del Galles e dell’Irlanda* Mondadori, Lavis, 2004 pp.144.146

gaeli dall'Irlanda e pitti dalla Scozia al momento della dipartita delle legioni di Roma; per difendere i suoi territori un sovrano gallese di nome Vitalinius (per i romani) o Vortigean (per i gallesi), ritenuto capostipite della dinastia dei Powys e in conflitto anche con un altro sovrano gallese: Ambronius Aurelianus, assoldò un comandante sassone, Hengest e suo fratello Horsa nel 428 o forse nel 449 (la data varia da cronaca a cronaca), concedendogli il possesso di terre nella parte orientale dell'isola. Una volta sconfitta la minaccia gaelica, i due fratelli fecero arrivare rinforzi non richiesti richiedendo somme di denaro e di viveri sempre maggiori. Il consiglio della Britannia (un'assemblea di trecento sovrani e saggi celti britannici) convocò i due fratelli per discutere la situazione, ma essi si presentarono insieme a un folto gruppo di soldati con coltelli nascosti negli stivali, compiendo un massacro dei presenti. Secondo le fonti solo Vortigern venne risparmiato ma la sua carriera politica crollò e fu costretto ad abdicare in favore del figlio Vortimer che continuò la guerra contro Hengest e Horsa. I cronisti britannici, figure religiose come Gilda il sapiente, esagerarono gli effetti di questa invasione definendola addirittura come un genocidio dei nativi celti nell'attuale Inghilterra. Le fonti archeologiche e storiche provate oggi però hanno dimostrato che nel V secolo i germani non solo non si spinsero più a ovest della costa orientale inglese, ma che la popolazione britannica di questa e altre zone conquistate successivamente non scomparve ma si unì ai nuovi arrivati. E' lecito pensare che se sovrani come Vortigern fossero veramente così odiati dai loro sudditi e dai loro vassalli, questi abbiano accettato i nuovi arrivati come sovrani e abbiano mescolato la loro cultura con quella di quest'ultimi. La vera divisione e scontro culturale-politico avvenne tra i britannici del Galles, della Cornovaglia e i celti gaelici di Scozia, isola di Mann e Irlanda contro gli anglo-sassoni e i britanni orientali, delineando così nel corso dell'alto medioevo, in una lenta e progressiva formazione delle identità nazionali delle isole britanniche, di cui questa invasione fu soltanto il primo passo.¹¹⁰ E' storicamente sbagliato definire i mercenari germanici "inglesi", perché l'identità inglese si formò nel corso dei secoli con la mescolanza tra questi, i nativi romano-britanni, i vichinghi dell'VIII secolo e i normanni nell'XI, che hanno tutti apportato complessivamente alla formazione della lingua inglese. Le identità culturali delle minoranze celtiche si formarono separatamente, come una versione "pura" che ha subito meno contaminazioni esterne rispetto ai loro cugini orientali, e si sono affermate politicamente in regioni separate dal territorio che ha preso il nome di Inghilterra, prima in regni divisi e in un secondo momento in stati unificati con dinastie regnanti (Galles, Cornovaglia e Scozia nel medioevo)¹¹¹, o forme di governo democratiche (la repubblica d'Irlanda nel 1919)¹¹², in momenti storici differenti. Inoltre, per quanto siamo abituati nel linguaggio comune a definire il Regno Unito come Inghilterra, per il primato politico che detiene nell'unione, dobbiamo tenere conto che prima del 1707 col "trattato di unione", non si può ancora parlare di Regno Unito di Gran Bretagna, in quanto l'unificazione di questi territori nel regno inglese è stata forzata militarmente e politicamente. L'unione con la Scozia iniziò quando la casata degli Stuart con Giacomo I ottenne sia il trono d'Inghilterra che di Scozia essendo imparentata con la dinastia dei Tudor (di origine gallese), la cui ultima membra Elisabetta I, era morta nel 1603 senza eredi. Si assistette quindi a una situazione assurda dove casate dei regni ostili all'Inghilterra, salivano al trono di quest'ultima grazie a guerre (quella delle "due rose" per i Tudor) o matrimoni (gli Stuart si legarono ai Tudor in seguito all'unione di Margherita Tudor con Giacomo IV), per poi scontrarsi per motivi religiosi (i Tudor hanno dato vita alla chiesa anglicana con Enrico VIII, ma gli scozzesi e gli irlandesi rimasero fortemente cattolici), e portando così alla progressiva assimilazione dei rispettivi regni sotto l'egida inglese. La minaccia della Spagna e della Francia

¹¹⁰ Davies N. Op., Cit., pp.150-152

¹¹¹ Davies N. Op., Cit., pp.335-439

¹¹² Biagini F. Eugenio *Storia d'Irlanda dal 1845 a oggi* Il Mulino, Bologna, 2014 pp.85-117

cattoliche, del papato e delle aspirazioni assolutistiche degli Stuart, furono lungo tutto il XVII secolo una motivazione per scontrarsi e pretendere l'assoggettamento delle popolazioni gaeliche:

*La Scozia era legata più dell'Inghilterra alla dinastia scozzese degli Stuart; e la Scozia aveva una lunga tradizione della Auld Alliance con la Francia. Inoltre non era escluso che la Scozia, finanziariamente a pezzi, potesse essere corrotta dai francesi.*¹¹³

Mentre le guerre medievali tra gli inglesi e gli altri popoli delle isole erano mosse da rivalità personali o dinastiche dei regnanti e nobili di questi regni, alla ricerca di nuovi territori da conquistare, le guerre avvenute tra il '500 e il '600 coinvolsero attivamente tutta la popolazione che doveva essere convinta dal clero e la nobiltà della minaccia rappresentata dai popoli di fede cristiana diversa. Gli Stuart dal canto loro, una volta giunti sul trono di Londra, desideravano avere una presa più salda possibile sui loro possedimenti, pretendendo non solo l'unione di Scozia e Inghilterra, ma anche la soppressione del parlamento tanto caro agli inglesi. Si venne a creare così una situazione incandescente dove le minoranze celtiche cattoliche, venivano viste come minacce alla stabilità dell'Inghilterra e alla popolazione inglese protestante tutta, mentre queste ultime erano divise tra il desiderio di indipendenza (minacciata dai loro stessi sovrani) e la fede cattolica ostacolata dagli inglesi. In Scozia avvennero sia scontri di frontiera nel corso della guerra civile inglese che sanguinose faide tra clan come quella tra i Campbell protestanti e i cattolici Macdonald. La regione più colpita da questa frattura fu (ed è tutt'ora) l'Ulster dove iniziò un lunghissimo conflitto etnico-religioso mai del tutto risolto tra i nativi cattolici-gaelici e i coloni inglesi e scozzesi protestanti. La contea fu di fatto la prima vera colonia inglese: un esperimento di soppiantamento della popolazione nativa, tesa all'assimilazione politica-etnica del territorio e venne scelta proprio perché era la più gaelica delle contee irlandesi: il clan dominante era quello degli O'Neil, discendenti del re supremo (titolo riservato ai re antichi e medievali ce riuscirono nella loro vita ad unificare l'isola) Brian Boru, basata su un'economia pastorale tradizionale e una popolazione dispersa in villaggi che facilmente evadevano le innovazioni e le mode tipiche delle grandi città. Fu proprio una rivolta (1600-1603), guidata da un capo di questo clan: Hugh O'Neill e l'opportunità di nomina a vicerè papale di quest'ultimo per ottenere l'appoggio della Spagna, furono le motivazioni che spinsero gli inglesi all'avventura coloniale. I capi clan della precedente rivolta fuggirono il 3 settembre 1607 per evitare la morte, lasciando in balia dei nuovi arrivati i loro sudditi. L'azione colonizzatrice fu molto simile alle espansioni inglesi prima e statunitensi dopo, nei territori nord americani: vennero concesse grandi porzioni di terra ai nuovi arrivati a patto che fossero capaci di fortificare le nuove città (definite *bawns*, cioè recinti fortificati), e difendersi da soli dai nativi.¹¹⁴ Quest'ultimi vennero letteralmente segregati in riserve limitate a zone aride, per dare quelle più fertili ai coloni, che non giunsero però soltanto per interessi economici, ma con una decisa vocazione ideologica di ostilità verso i gaeli cattolici:

*Fin dall'inizio, i nuovi coloni attuarono un sistema di apartheid sociale e culturale. [...] Cambiarono il nome di Dùn Letghaise in Downpatrick, quello di Nallynalurgan in Castleblayney, quello di Corcreeghagh in Cookstown. [...] la nuova stirpe di uomini dell'Ulster rappresentava una maggioranza assoluta: nell'insieme dell'Irlanda una minoranza assediata. La loro indipendenza e la loro truculenza erano leggendarie, la loro devozione alla causa protestante incrollabile. [...] L'accento, e il nuovo tipo di indlese che parlavano, inimitabile.*¹¹⁵

¹¹³ Davies N. Op., Cit, p.504

¹¹⁴ Davies N. Op., Cit, p.466-467

¹¹⁵ Davies N. Op., Cit, p.468

Era inevitabile che scoppiasse uno scontro tra i coloni e gli irlandesi, la fiamma di questa rivalità si accese più volte già solo nel '600. I maggiori furono la rivolta irlandese (1641-1649), dove per otto lunghi anni l'Irlanda del nord venne contesa senza grandi vittorie di uno schieramento o dell'altro, a salvare le roccaforti inglesi fu solo l'arrivo di rinforzi protestanti scozzesi, data l'impossibilità di mandarne altre dall'Inghilterra in piena guerra civile. Per capire quanto sia stato importante ideologicamente questo fronte, basta guardare alla concessione di prestiti al parlamento inglese per finanziare la guerra, con garanzia altre terre irlandesi da colonizzare. La nuova invasione si attuò soltanto nel 1649, dopo che Cromwell ebbe sconfitto definitivamente e giustiziato Carlo I Stuart; con una forza d'artiglieria inarrestabile bombardò e massacrò tutti i ribelli nel giro di un anno e passò ai cugini cattolici scozzesi l'anno successivo mettendo in fuga il figlio di Carlo che era stato nominato re dai suoi sudditi quell'anno: Cromwell da primo ministro, era riuscito in un'impresa in cui avevano fallito tutti i re inglesi vissuti finora: *per la prima volta nella storia l'Inghilterra, l'Irlanda, la Scozia e il Galles furono costrette a piegare la testa direttamente al cospetto di Westminster.*¹¹⁶

L'altro scontro di maggiore importanza (e l'ultimo di carattere ufficialmente religioso), fu la guerra guglielmita del 1689, scaturita dalla "gloriosa rivoluzione". Ho usato il virgolettato perché come Davies stesso fa notare, è stata definita gloriosa dalla storiografia tradizionale inglese protestante, ma dal punto di vista dei celti cattolici la situazione era ben diversa: la denominazione apologetica deriva dall'immagine di re bigotto e crudele (in quanto cattolico), di Giacomo II della propaganda inglese protestante. Gli storici di oggi sono però concordi nell'affermare che l'ultimo sovrano Stuart cattolico, avesse iniziato una campagna di parificazione dei diritti religiosi proprio per evitare ulteriori spargimenti di sangue. Nel 1686 permise ai cattolici di entrare come ufficiali nelle forze armate e venne appoggiato anche dal tribunale reale, quando vennero presentate cause da colleghi protestanti. L'anno successivo promulgò la *Dichiarazione di indulgenza* che concedeva diritto di culto pubblico a tutte le confessioni cristiane. I tempi però non erano ancora maturi per così tanta uguaglianza, e la superstizione e il sospetto di intrighi tra il sovrano e potenze straniere risvegliarono il sentimento anti-cattolico degli inglesi. Nel 1688 una congiura guidata da sei nobili inviò una lettera a Guglielmo D'Orange, marito protestante della principessa Maria, chiedendogli di usurpare il trono in nome della causa protestante; per l'olandese questa era un'occasione d'oro in quanto divenire sovrano d'Inghilterra gli avrebbe concesso risorse maggiori per combattere la sua costante guerra con Luigi XIV. L'invasione fu poco violenta sul momento, in quanto Giacomo non cercò di combattere e fuggì in Francia (da qui la giustificazione per l'appellativo di "gloriosa rivoluzione"), ma fece degenerare ancora una volta i rapporti religiosi-etnici delle isole che avrebbero potuto placarsi almeno temporaneamente con le riforme dello Stuart. La guerra "guglielmita" durò ben otto anni (1689-1697) e coinvolse tutte le maggiori potenze europee finendo senza grandi cambiamenti territoriali e politici, fatta eccezione per quello che diverrà di lì a poco il Regno Unito. Nelle isole l'Irlanda fu ancora una volta il principale teatro degli scontri: Giacomo sbarcò con l'aiuto di un'armata francese e insieme ai gaelici irlandesi presero d'assedio le città coloniali protestanti dell'Ulster. Derry in particolare era la più importante, ma resistette e generò movimenti di fratellanze protestanti come i *derry boys* o *l'Ordine di Orange*, che presero rituali e *slogan* dell'assedio come simboli della lotta armata protestante, come il "*nessun cedimento*" che venne urlato con cadenza costante dalle mura agli assediati. In seguito alla battaglia del Boyle (1690) la sconfitta dei cattolici fu totale e Giacomo dovette fuggire ancora una volta in Francia dove morì aspettando (in vano), un'altra occasione di ritorno. Va notato come nella storiografia ufficiale

¹¹⁶ Davies N. Op., Cit, p.482-483

inglese il nome del conflitto faccia riferimento a Guglielmo D'Orange, perché rispecchia il punto di vista del loro schieramento; nella memoria collettiva irlandese invece, viene ricordata come la *Cogadh Gael re Gall* (la guerra tra gli irlandesi e gli invasori), non si fa riferimento al sovrano Stuart perché gli irlandesi provavano antipatia nei suoi confronti (veniva soprannominato *Sèamas na Chaca* ossia *James the shit*), e lottavano al suo fianco solo per convenienza politica. Dal loro punto di vista questa non fu una guerra religiosa, ma l'ennesima lotta per l'indipendenza.¹¹⁷ Infine, nel 1706 in seguito alla morte di tutti gli Stuart rimanenti, il parlamento inglese obbligò quello scozzese a firmare il *Bill of Union*, sotto minaccia di invasione e con la promessa del pagamento degli ingenti debiti e che nonostante lo scioglimento dell'assemblea nazionale, le sue altre istituzioni sarebbero rimaste intatte e indipendenti:

Ma la secolare monarchia scozzese, fondata da Kenneth Mac Alpin nelle brume del IX secolo e dal 1371 legata alla dinastia Stuart, sarebbe finito con la vita della regina Anna.¹¹⁸

L'integrazione di parlamentari scozzesi in un parlamento a maggioranza inglese li fece diventare di fatto una minoranza politica, le cui decisioni sarebbero state messe in secondo piano dall'autorità britannica e soprattutto non avrebbero potuto varare autonomamente leggi che assecondassero gli interessi degli scozzesi. Di fatto, la Scozia da elemento importante nell'opinione pubblica e politica inglese, divenne un'altra tra le tantissime colonie dell'impero britannico che si veniva formandosi in quegli anni e l'unione venne ricordata principalmente dall'immaginario comune scozzese come la sconfitta secolare e quindi un evento di primaria importanza; mentre per gli inglesi fu quasi un atto di ordinaria amministrazione, tanto che il giorno dell'approvazione venne volutamente e provocatoriamente preceduto da un atto per prevenire meglio le fughe di detenuti dalle carceri, per far comprendere meglio ai nuovi colleghi del nord il livello di considerazione riservato agli scozzesi.¹¹⁹ Per l'unione ufficiale con l'Irlanda avvenne nel 1801, in seguito a un'ulteriore tentativo di invasione francese (1795), questa volta ancora più preoccupante in quanto con ambizioni rivoluzionarie anti-monarchiche, con lo stesso stratagemma nei confronti del parlamento nativo della velata minaccia sotto persuasione.¹²⁰ Da questo momento in poi si parla di Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda, rendendo ufficiale il soggiogamento di Cromwell di centocinquanta anni prima e rendendo subalterne le culture celtiche minoritarie rispetto a quella inglese sotto il profilo istituzionale.

3.2 LA CARESTIA DELLE PATATE E L'INIZIO DEL DECLINO DELLA LINGUA E CULTURA DEI GAELTACHT

L'identità nazionale irlandese era già stata indebolita dal colonialismo inglese seicentesco, ma fino a quel momento si trattava di un fenomeno limitato a una regione circoscritta e che unì comunque la

¹¹⁷ Titley Alan "The hidden history of Irish Ireland", *American journal of Irish studies*, vol.10, 2013, pp.75-91

¹¹⁸ Davies N. Op., Cit, p.506

¹¹⁹ Davies N. Op., Cit, pp.496-509

¹²⁰ Biagini F. E. Op., Cit., p.15

maggioranza gaelica in una causa contro un nemico comune, come era già avvenuto nel medioevo contro gli invasori vichinghi. Ci sono però eventi che colpiscono in modo più diffuso una società e possono minarne le fondamenta in modo molto più subdolo e profondo, nemici invisibili che se strumentalizzati da potenze esterne possono diventare armi predilette del colonialismo. Se come abbiamo visto nei precedenti capitoli, una cultura nasce in seguito al superamento delle necessità basilari umane, come esercizio della creatività umana delle energie superflue tese a creare spirito di gruppo come identità comune tra persone, la mancanza di queste possono indebolire sensibilmente lo spirito di appartenenza a questa identità e provocare un regredimento allo spirito di sopravvivenza e sopraffazione del prossimo. Tra queste, calamità naturali come carestie o epidemie, sono quelle che hanno colpito di più le società umane in questo senso e tra il 1845 e il 1850, entrambe si abbattono sulla società irlandese facilitando ancor di più l'attività colonialista inglese, che sfruttò questi eventi per rendere succube l'Irlanda alla cultura e le istituzioni britanniche. L'evento (o la catena di eventi) fu talmente impattante che nella storia d'Irlanda c'è un prima e un dopo carestia, che segna il passaggio tra l'Irlanda vecchia e quella moderna, come la rivoluzione francese lo è stata per la Francia o l'unificazione per l'Italia e la Germania.¹²¹ La carestia fu generata da una muffa (*phytophthora infestans*), portata dal sud America tramite l'esportazione di fertilizzante animale. Colpiva principalmente le colture di molti paesi dell'Europa settentrionale dal 1843-44, e fu particolarmente violenta in Irlanda in quanto distrusse le coltivazioni di patate, che erano l'alimento principale insieme ai latticini della popolazione agricola dell'isola.¹²² Il ruolo della patata però non era legato soltanto a necessità alimentari, ma era il collante dell'economia e della società agricola irlandese dell'epoca: la maggior parte dei contadini erano cattolici, fittavoli di proprietari terrieri protestanti, non sempre più ricchi di loro, anzi la maggior parte non possedeva ingenti somme di denaro o capacità imprenditoriali moderne e soffriva la competizione internazionale delle esportazioni dalle Americhe, quindi un solo raccolto andato male poteva far fallire un'azienda agricola, far sfrattare i contadini e obbligare il proprietario a vendere il terreno. I fittavoli, in cambio della maggior parte del raccolto, potevano tenere una piccola parte del terreno per la coltivazione delle patate (che richiedeva poco terreno ed era ricca di calorie), per il consumo familiare. L'unica risorsa di riserva era il bestiame, che però se macellato non poteva più essere un alimento per il lungo periodo.¹²³ Questo precario sistema cadde con l'arrivo della carestia e la conseguente epidemia. Si è dibattuto molto sul ruolo del governo britannico nella gestione dell'emergenza con tre correnti di pensiero dominanti: gli storici nazionalisti (tra cui va notata la presenza sia di cattolici che protestanti irlandesi, a riprova della gravità dell'evento), spesso repubblicani che evidenziando la scarsità degli aiuti dal governo centrale insieme alle decisioni politiche ostili verso i più colpiti, cercano di far intendere la carestia come un atto di genocidio; sul versante opposto troviamo i revisionisti, che ridimensionano le colpe degli inglesi usando come prove l'arretratezza della tecnologia dell'epoca (alimentare, sanitaria e dei trasporti in particolare), e delle difficoltà gestionali e economiche causate dalle crisi politiche parlamentari, che lo stato inglese avrebbe incontrato nel cinquennio. La teoria revisionista prese piede a partire dagli anni '30 nel mondo accademico britannico-irlandese con intensità variante a seconda del periodo. I motivi furono principalmente politici, insiti nelle divisioni all'interno della società irlandese, tanto che gli studiosi dei rispettivi schieramenti si trovarono ad accusarsi reciprocamente di essere collusi con la politica e scientificamente imparziali. Il punto culminante di questo scontro ideologico fu durante il

¹²¹ Biagini F. E. Op., Cit., p.19

¹²² Newsinger John *Il libro nero dell'impero britannico* 21 Editore, Palermo, 2014 p.58

¹²³ Biagini F. E. Op., Cit., p.28

trentennio dei *troubles* (1968-1998) in Irlanda del Nord.¹²⁴ Infine, troviamo studiosi dell'evento più neutri politicamente e pragmatici (?) nella visione degli eventi: i post-revisionisti. Essi comprendono storici sia irlandesi che inglesi che cercano di basare le loro ricerche anche su dati presi su scala locale delle zone colpite e non solo nazionale; pur nella loro neutralità non cercano di cancellare le responsabilità politiche del governo ma non partono in partenza dal presupposto di condannarlo, intendendo così meglio le dinamiche storiche-politiche che non furono determinate da un piccolo gruppo di persone, ma da un sistema parlamentare quasi moderno.¹²⁵ Anche nella più neutrale delle visioni le colpe dello stato inglese furono comunque molte e resta il fatto che la visione dell'epoca della carestia (sia nell'opinione pubblica che nella classe politica inglese), oscillava tra il parziale disinteresse e l'ostilità ai bisognosi. Il primi due anni dell'emergenza videro il partito *tories* emanare ordinanze con limitate misure assistenziali che non riuscirono ad aiutare molto i colpiti, queste inoltre erano solo in piccola parte aiuti provenienti dai territori più abbienti dell'impero, ma ci furono anche provvedimenti tesi a liberare il Regno Unito dal peso economico della carestia, per scaricare le responsabilità sulla borghesia e l'aristocrazia irlandese, come la famigerata *poor law*, che diminuì considerevolmente gli aiuti statali ai più poveri in Inghilterra dal 1834, per spingerli a trovare un lavoro per quanto precario o umiliante, a chiedere la carità da privati o a migrare, che venne estesa all'Irlanda proprio nell'anno più duro della carestia (il 1847), poco prima della caduta del governo per cercare consensi nell'opinione pubblica.¹²⁶ Il governo *whig*, che gli succedette, non solo non la abolì, ma disilluse le aspettative dei patrioti irlandesi che avevano ricevuto apprezzamenti ideologici dal nuovo primo ministro Lord John Russel (uno dei più importanti statisti liberali del XIX secolo), che soffriva di un attaccamento dogmatico alla teoria del libero mercato di recente ascesa: si pensava che esistesse una sorta di provvidenza economica che avrebbe risolto i problemi sociali e quindi il governo non avrebbe dovuto interferire in alcun modo nelle spontanee dinamiche del mercato. Si arrivò al punto in cui Russel vietò il blocco delle esportazioni all'estero dei raccolti non colpiti dalla muffa, e cancellò tutte le esportazioni di aiuti messi in campo dal governo precedente. Al loro posto vennero istituite le *workhouse*, ospizi per i poveri costruiti con manodopera del luogo sotto la supervisione di funzionari inglesi e finanziati con i fondi annuali già stanziati per l'Irlanda.¹²⁷ La desolazione di questi luoghi fece credere che fosse in atto uno sterminio anche ai contemporanei degli eventi, tra cui anche i più progressisti tra i funzionari inglesi: il caso più clamoroso furono le dimissioni del presidente della commissione per la legge sulla povertà in Irlanda, che in protesta verso i vertici dell'operazione, il cancelliere dello scacchiere Charles Wood e il commissario al tesoro Charles Trevelyan, scrisse una lettera al vicerè d'Irlanda Lord Clarendon, dove esprimeva la propria indignazione:

“Qui si respira una miseria terribile, e l'indifferenza della Camera dei comuni è così manifesta da indurlo a considerarsi un rappresentante inadatto per quella che, con ogni evidenza, è una politica di sterminio”.¹²⁸

Lo stesso Clarendon in un discorso riguardo gli sfratti dei contadini, nel 1848 si esprime così: *“Ripulirei tutto il Connacht e lo ripopolerei di uomini nuovi e di moneta inglese, come si farebbe in Australia o in una colonia appena scoperta”*.¹²⁹ C'è chi ha giustificato questo *modus operandi*

¹²⁴ Kinealy Christine *The great irish famine. Impact ideology and rebellion* Palgrave Macmillan 2001 p.2

¹²⁵ Biagini F. E. Op., Cit., pp.20-26

¹²⁶ Biagini F. E. Op., Cit., pp.22-23

¹²⁷ Newsinger J. Op., Cit., pp.60-61

¹²⁸ Newsinger J. Op., Cit., p.60

¹²⁹ Newsinger J. Op., Cit., p.66

sostenendo che non ci fosse una base razziale all'ostilità contro i colpiti dalla carestia, ma si sarebbe trattato da un lato di un'iniziale ingenuità riguardo l'applicazione pratica delle teorie liberali, e dall'altro di una più generale diffida ideologica della borghesia inglese verso i bisognosi in generale, che anche in Inghilterra erano duramente colpiti dal *poor law amendment act*, e ci sono prove a riguardo dai romanzi di Dickens o dai resoconti di Marx.¹³⁰ D'altronde i patrioti irlandesi stessi erano consci delle condizioni del proletariato inglese e verso di esso dimostrarono sempre simpatia, non cadendo in uno sterile spirito di vendetta verso gli inglesi come popolo; in particolare Mitchel:

*“faceva una distinzione cruciale tra: “la nazione britannica” e quello che Cobbet chiamava “la Cosa” [la classe dirigente inglese]”, insistendo che il migliore amico dei britannici: “è semplicemente colui che si dimostra il più accanito nemico del loro governo e delle loro istituzioni”.*¹³¹

Recentemente anche la politica inglese ha rivalutato in chiave negativa l'operato dei suoi predecessori: nel 1997 Tony Blair in uno storico discorso ha definito il *Gorta Mhòr* una tragedia e ha ammesso le colpe del governo britannico dell'epoca sottolineando la ricchezza del Regno Unito dell'epoca e invitando a ricordare l'evento anche in Inghilterra.¹³² Lo sviamento degli aiuti può anche essere visto come una decisione di opacità ideologica al reale, ma esistono prove del fatto che queste manovre vennero adoperate per sopprimere i costanti tentativi di ribellione armate e le possibili proteste degli irlandesi colpiti: il governo coloniale spese ingenti somme per vigilare con soldati i carri di generi alimentari da esportare e le navi nei porti che le trasportavano, inoltre quando accadevano disordini nei siti degli ospizi, come nel 1846 dopo il tentativo di assassinio del capo cantiere dei lavori alla *workhouse* di Claire, le autorità bloccarono lo svolgimento dei lavori o l'elargizione degli aiuti in quelli già finiti, come strumento di ricatto. Infine, le autorità non fecero niente, anzi incentivarono gli sfratti dei fittavoli insolventi portando il numero dei senza tetto (soltanto per questi eventi e in questo periodo), a mezzo milione. Per lo sgombrò dai terreni le forze di polizia, per ordine dei loro superiori, arrivarono a demolire le abitazioni e qualsiasi struttura in cui avrebbero potuto ripararsi abusivamente gli sfrattati e a giustiziare chi si opponeva con la forza.¹³³

¹³⁰ Biagini F. E. Op., Cit., p.23

¹³¹ Newsinger J. Op., Cit., p.74

¹³² Kinealy C. Op., Cit., pp.1-2

¹³³ Newsinger J. Op., Cit., pp.62-68.



Figura 3 Foto d'epoca di un tugurio di contadini¹³⁴

Durante la carestia tutti i tentativi di rivolta vennero stroncati sul nascere, neanche la primavera dei popoli del '48 riuscì a risvegliare l'onda rivoluzionaria perché gran parte dei contadini (le principali truppe delle ribellioni irlandesi), erano troppo stremati per armarsi e rischiare di morire in guerra, mentre i patrioti moderati (principalmente borghesi), vedendo come le scelte del governo potevano fruttargli economicamente decisero di non intervenire, stroncando dall'interno anche i tentativi di salvataggio del principale leader radicale della resistenza John Mitchel che venne imprigionato in Tasmania.¹³⁵ Alle morti per fame o freddo si aggiunsero quelli per epidemie di vario tipo, in particolare tifo e colera. Queste scoppiavano nelle *workhouse* stesse a causa del sovraffollamento e della conseguente scarsa igiene, ma anche dalla scarsa alimentazione delle derrate alimentari destinate ai profughi: scarse di vitamine e proteine, non potevano proteggere il sistema immunitario adeguatamente dal freddo e la sporcizia a cui erano sottoposti gli ospiti. Secondo i post-revisionisti l'assistenza data agli ospiti dei rifugi sarebbe stata il massimo possibile per le capacità economiche e tecnologiche dell'epoca,¹³⁶ ma il problema era alla radice: se gli interessi dei governatori inglesi non fossero coincisi col desiderio di sfrattare così tanta gente dalle loro case per i motivi che abbiamo discusso, non sarebbe stato necessario allestire questi centri di raccolta dei disperati, si sarebbe potuto distribuire gli aiuti direttamente alle comunità in difficoltà. Anche l'obiezione sul fatto che un governo indipendente irlandese non avrebbe avuto comunque le possibilità economiche dell'impero britannico può essere confutata: il Regno Unito non solo non ha usato molte delle sue risorse per aiutare l'Irlanda, avendo finanziato gli aiuti tramite i fondi già destinati al governo dell'isola e derivanti per la maggior parte dalle tasse dei suoi abitanti, ma un governo indipendente avrebbe potuto opporsi agli sfratti, bloccare le esportazioni fin dall'inizio ed eventualmente chiedere aiuti internazionali. La carestia degli anni '40 divenne famosa per avere colpito la

¹³⁴ <https://dahg.maps.arcgis.com>

¹³⁵ Newsinger J. Op., Cit., pp.70-74

¹³⁶ Biagini F. E. Op., Cit., pp.36-38

principale fonte di sostentamento dei contadini, ma anche se in intensità nettamente minore, l'Irlanda fu costantemente colpita da cicliche carestie*, soprattutto nei mesi estivi e autunnali, scatenati dalle politiche economiche dei proprietari terrieri e del governo coloniale, rappresentando un'eccezione nel panorama dell'Europa del XIX secolo. Le più importanti furono nel 1817-19, 1822 e 1831. Le principali cause di morte non furono dovute tanto alla fame ma alle epidemie locali di malattie come tifo e vaiolo, causate dall'indebolimento dei sistemi immunitari. Non finirono in tragedie della portata della carestia degli anni'40 fu solo grazie alla beneficenza di privati irlandesi e britannici che compensarono le mancanze governative.¹³⁷ L'Europa del XIX secolo Forse non si sarebbe evitato del tutto il disastro, ma di sicuro l'Irlanda non avrebbe perso milioni (un quarto della popolazione dell'epoca),¹³⁸ di abitanti come è avvenuto. Le ripercussioni sociali furono grandissime: l'emigrazione continuò anche dopo la fine della carestia fino al novecento, di fatto invertendo nell'isola il processo di crescita della popolazione tipico dei paesi europei dell'epoca. Nel 1841 l'Irlanda contava 8 milioni circa di abitanti, di cui 1,5 milioni morirono e un altro milione emigrò.¹³⁹ La mortalità aumentò in tutte le zone rurali con massime nel Connacht (40%) e minime in città come Dublino (8,6%). I contadini infatti erano i principali emigranti e quasi tutti cattolici nativi, colpiti anche da un aggiornamento (la *Gregory Clause*), della legge sui poveri che toglieva i sussidi a chi tra i contadini possedeva terreni superiori a un quarto di acro. Di conseguenza la coesione sociale di molti *gaeltacht* si sfaldò e il numero di parlanti del gaelico irlandese iniziò a diminuire sensibilmente:

Se ancora nel 1845 circa il 50% della popolazione dell'Irlanda parlava il gaelic, entro il 1851 questa era scesa al 23%: circa un milione e mezzo di persone, delle quali 319 000 parlavano solo gaelic (il 5% della popolazione complessiva).¹⁴⁰

Il ricordo collettivo di questo evento è stato un tabù per molti anni anche nella repubblica indipendente d'Irlanda, dove la parte più conservatrice della classe politica desiderava non aumentare le tensioni con l'Inghilterra, soprattutto in periodi in cui questa era governata da conservatori dal pugno duro in politica estera come Winston Churchill e Margaret Thatcher. Dal 1995 però, con il declinare delle tensioni nell'Ulster, una progressiva distensione politica tra nazionalisti, moderati, unionisti e governo britannico, permise il ritorno nell'opinione pubblica e nel discorso politico di commemorazioni dell'evento. L'anno fu per coincidenza il 150° anniversario dell'inizio della carestia, permettendo così alle istituzioni di cogliere l'occasione per portare l'attenzione sull'evento e usarlo come strumento di resilienza della cultura irlandese nei confronti dell'invasione dell'inglese. Tra il '95 e il '97 vennero pubblicati più libri sulla carestia che nei precedenti 150 anni e studiosi che precedentemente si dimostrarono cauti nel trattare l'argomento (e ancora di più denunciare i crimini coloniali inglesi), ammisero di essersi auto-censurati in precedenza per convenienza. Tra questi possiamo ricordare la storica Mary Daly dell'University College di Dublino che nel 1995 in una conferenza pubblica a Belfast (quindi in Irlanda del nord), si espresse a riguardo sottolineando la connessione tra la situazione politica contemporanea e il ricordo dell'evento: *“Ora che ci troviamo in una situazione di cessate il fuoco, possiamo discutere*

¹³⁷ Cormac O' Gràda *The Great Irish Famine* Cambridge University Press, Cambridge, 1995 pp.10-15

¹³⁸ Biagini F. E. Op., Cit., p.39

¹³⁹ Pecnikova Jana, Statinska Anna “Language maintenance and language death: the case of the Irish language”, *Russian journal of linguistics*, vol.23 n.1 p.48

¹⁴⁰ Biagini F. E. Op., Cit., p.41

di aspetti della storia di cui in passato ci saremmo potuti trovare a disagio nel farlo".¹⁴¹ Nel 1994, il governo sotto iniziativa del ministro di stato Tom Kitt, creò una commissione dedicata alla commemorazioni. Lo scopo dell'iniziativa fu di divulgazione scientifica da parte degli storici presso la maggioranza della popolazione. Oltre a una conferenza tenutasi nel '97, il collettivo volendo raggiungere il maggior numero di persone, fece uso anche della tv nazionale. Vennero prodotti una serie di documentari dalla RTE (*Raidió Teilifís Éireann*), in collaborazione con gli storici della commissione che divenne parte di un più ampio programma scolastico bilingue riguardo l'evento. L'importanza di questa decisione fu anche nella possibilità di utilizzare il mezzo televisivo per raggiungere non solo la popolazione irlandese nell'isola, ma anche tutti gli emigrati (da cui molti discendono dai fuggiaschi della carestia), irlandesi nel mondo che superano di gran numero gli abitanti della terra madre. L'esportazione del programma portò l'attenzione internazionale sull'evento e permise ad Avril Doyle (l'esponente politico nel comitato del partito *Fine Gael*), di fare una serie di conferenze insieme al gruppo di storici del comitato scientifico in una serie di università degli Stati Uniti (il paese con la più grande comunità irlandese fuori dall'Irlanda), e una serie di progetti simili in Australia e Regno Unito.¹⁴² Ancora oggi la rete nazionale non ha perso interesse nel ricordo della carestia, e sul sito web è presente un'intera pagina dedicata all'evento,¹⁴³ in collaborazione col progetto *Atlas Of The Great Irish Famine* dell'università di Cork: una pubblicazione accademica scritta a tre mani da John Crowley, William J. Smith e Mike Murphy; il libro è stato sponsorizzato dalle istituzioni irlandesi, in quanto opera più completa possibile per la divulgazione delle conoscenze sull'evento e summa delle numerosissime opere accademiche pubblicate dagli anni '90 ad oggi. La divulgazione del testo è avvenuta nel 2012 con una conferenza presieduta dalla presidentessa d'Irlanda Mary Robinson; un tour promozionale istituzionale è stato riproposto anche in questa occasione: nel novembre dello stesso anno il professore Joe Lee presentò il libro al consolato irlandese a New York, il saggista Thomas Kenneally fece altrettanto nella libreria di stato del New South Wales a Sidney nel 2013, infine una copia venne regalata dal primo ministro Edna Kenny a Barack Obama durante le celebrazioni del giorno di San Patrizio (il patrono d'Irlanda), lo stesso anno.¹⁴⁴ Nel 2018 i creatori dell'atlante hanno realizzato anche un portale digitale: *The Great Famine Online Project*. Presentato dal *Tánaiste* (vice primo ministro) il 12 maggio 2018 durante la giornata nazionale della commemorazione della carestia, dove in un discorso sottolineò l'importanza del progetto per far prendere coscienza agli irlandesi dell'impatto dell'evento sulla storia della nazione:

*"[Lo sviluppo del database] rappresenta il culmine di un lavoro di un periodo di anni e rappresenterà la fonte maggiore per tutti gli studiosi della grande carestia. Per la prima volta, la gente sarà in grado di vedere e analizzare grafici sui cambiamenti sociali, politici ed economici del panorama pre e post carestia in Irlanda."*¹⁴⁵

¹⁴¹ Kinealy C. Op., Cit., p.4

¹⁴² Kinealy C. Op., Cit., p.7

¹⁴³ <https://www.rte.ie/history/the-great-irish-famine>

¹⁴⁴ <https://www.ucc.ie>

¹⁴⁵ <https://www.irishfamine.ie> (traduzione mia)

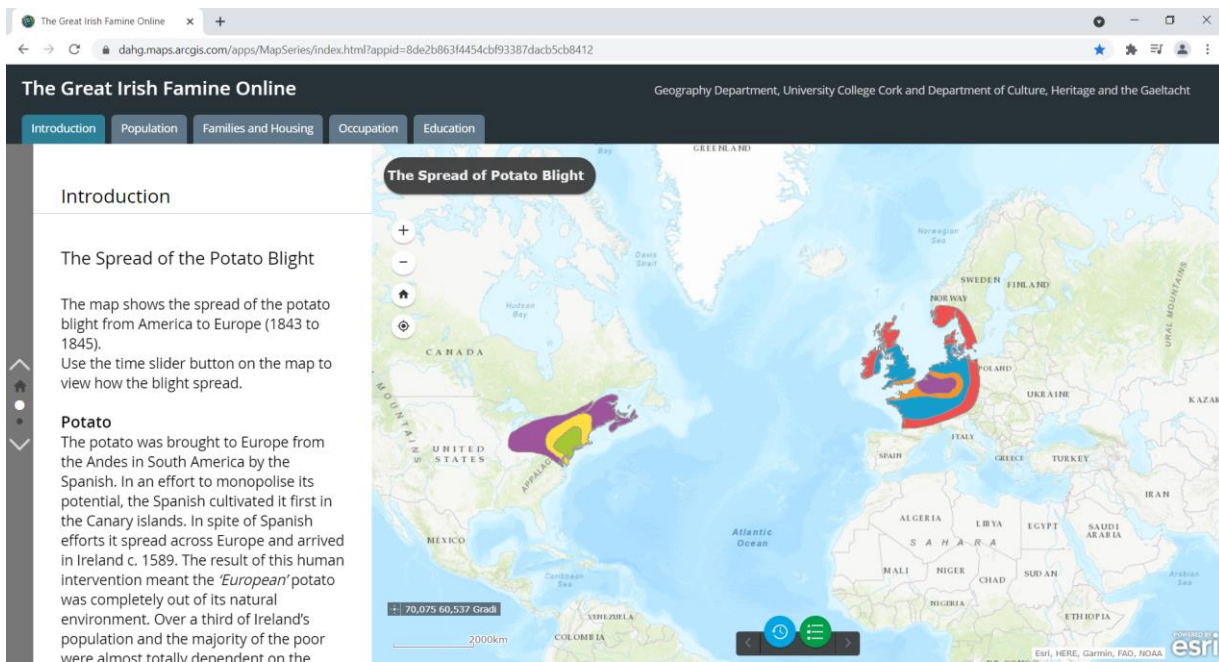


Figura 4 schermata del database relativa alla diffusione del fungo che causò la carestia¹⁴⁶

Grazie a internet un archivio come questo non richiede la presenza fisica in un dato luogo e tutte le informazioni contenutevi sono accessibili senza barriere di ingresso. Le commemorazioni della carestia portarono inoltre un grande risveglio nell'interesse nella cultura folk irlandese presso la popolazione, quasi in un tentativo di recuperare quell'identità persa e nascosta in seguito ai tragici eventi ottocenteschi. L'ondata di recupero culturale intrecciò forme di arte tradizionale e nuovi media: l'esempio più noto fu la partecipazione del paese all'*Eurovision Song Contest*. Tra il 1992 e il 1997 l'Irlanda vinse con un record mai raggiunto, quattro edizioni con partecipanti artisti che, non cercavano consenso presso il pubblico internazionale imitando i musicisti inglesi o americani (prassi comune anche per paesi partecipanti non di lingua inglese), ma mostrando una spiccata specificità artistica gaelica. Nell'edizione del 1994 (in cui il paese vinse col record di voti di 226 punti), svoltasi proprio in Irlanda, il gruppo *Riverdance* fece un'esibizione (come intermezzo) mista di musica in lingua gaelica e danza tradizionale di ben 7 minuti.¹⁴⁷ Per la prima volta il folklore irlandese entrò in una competizione musicale che, specialmente in quegli anni, era caratterizzata da generi poco legati alle tradizioni sonore dei paesi partecipanti. Si potrebbe dire che l'esibizione dei *riverdance* abbia "aggiornato" e commercializzato la cultura irlandese al medium televisivo, ma abbia anche dato una nuova vocazione etnica al programma che l'ha ospitata. Come vedremo nel capitolo cinque, non dobbiamo dare per scontato che l'indipendenza dal Regno Unito abbia dato automaticamente libertà d'espressione alle istanze etniche della cultura tradizionale: il nuovo stato dovette costruire dal principio tutte le sue istituzioni e risollevarsi l'economia da secoli di suprusi coloniali; la società era ancora lacerata da divisioni politiche, economiche ed etniche derivanti dalla guerra civile (1919-1922), ma anche dall'"irrendentismo irlandese" legato alla questione dell'Ulster. L'inizio di un processo di *nativizzazione* della cultura iniziò quindi molto in ritardo e come ha dimostrato Kinealy non si può discutere della rappresentazione della lingua e tradizioni gaeliche nei nuovi media dell'isola, senza fare riferimento alla dimensione storica e socio-politica dell'isola. L'Irlanda è una realtà complessa ma anche spazialmente piccola, dove ogni evento di una

¹⁴⁶ <https://dahg.maps.arcgis.com>

¹⁴⁷ Kinealy C. Op., Cit., p.5

sua parte influenza indelebilmente il resto: in questa prospettiva si può spiegare come la fine della guerra nel Ulster abbia permesso il risorgere dell'identità nativa irlandese e una distensione nella rappresentazione di essa sugli schermi multimediali.

3.3 LA LINGUA E L'IDENTITÀ IRLANDESE TRA L'EPOCA VITTORIANA E L'INDIPENDENZA

Il periodo storico che va dal 1875 al 1914 circa viene definito dagli storici “*età degli imperi*”¹⁴⁸, in riferimento al rapido espansionismo coloniale delle potenze occidentali (e come unica eccezione il Giappone), in quasi tutti i continenti del globo. Il colonialismo non iniziò in questa parte dell'ottocento, ma iniziò bensì con la scoperta dell'America, e continuò a periodi alterni fino alla prima guerra mondiale con anche guerre a distanza tra superpotenze non solo sul territorio europeo ma anche nelle loro colonie: la guerra tra la Francia e l'Inghilterra nell'attuale Canada e Stati Uniti D'America nella guerra dei 7 anni (1756-1763) ne è un esempio. Nacquero anche stati da conflitti tra le colonie e i territori di origine dei loro abitanti, in primis Haiti e gli Stati Uniti D'America si rivoltarono contro le due potenze scontratesi nel precedente grande conflitto e nel caso della rivoluzione americana, fu condotta da uno degli ufficiali di quella guerra: George Washington. Alla luce di questi fatti si potrebbe pensare che *l'età degli imperi* fu un periodo molto più lungo del quarantennio tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, e che anzi, la fine di quest'epoca fosse iniziata già prima di questo breve periodo storico. Ma la verità sta nel fatto che l'imperialismo coloniale di fine ottocento fu diverso e molto più intenso di quello precedente, e portò alla formazione del mondo contemporaneo sia per le cause della sua affermazione (il capitalismo e non la volontà dei sovrani di estendere i loro territori a discapito dei loro avversari), e le sue conseguenze: la prima guerra mondiale e la crisi degli imperi nazionali europei, con l'affermarsi dell'indipendenza e dell'identità nazionale delle loro colonie e l'avvento di una divisione mondiale non più tra potenze di un sistema multipolare di stati capitalisti, ma di uno bipolare diviso dalle ideologie comunista e capitalista, in cui i vari paesi decisero (o vennero costretti), a prendere parte da uno dei lati o rimanere neutrali. Lo stesso termine “imperialismo” iniziò a comparire soltanto intorno al 1890, dimostrando quindi che anche per i contemporanei il fenomeno era percepito come un evento nuovo,¹⁴⁹ e come abbiamo visto nel secondo capitolo anche le esposizioni universali furono figlie di quegli anni e servivano anche per ostentare l'esoticismo delle lontane terre conquistate. L'Irlanda per le sue caratteristiche storiche fu un caso eccezionale, in un certo senso agli antipodi dell'eccezione giapponese. Se il paese del sol levante fu l'unico paese asiatico a riuscire a non soccombere né direttamente né indirettamente al colonialismo occidentale e addirittura a diventare esso stesso una potenza coloniale, pur mantenendo intatta la propria cultura nazionale e anzi rivendicandola per fomentare il suo nazionalismo espansionista, l'Irlanda fu uno stato nazionale europeo che divenne indipendente in ritardo rispetto alle nuove nazioni europee nate in seguito all'ondata del nazionalismo romantico ottocentesco e alla primavera dei popoli del 1848, e anche dopo la sua indipendenza dovette continuare a combattere per mantenerla sia sul piano politico che economico e culturale, come accadde in molti stati asiatici o africani che dopo essersi ufficialmente distaccati dai loro dominatori, soffrirono guerre civili, nuove forme di sfruttamento da

¹⁴⁸ Hobsbawm J. E. Op., Cit., pp.66-67.

¹⁴⁹ Hobsbawm J. E. Op., Cit., pp.70-71

parte dei precedenti dominatori e difficoltà nell'affermare un'identità nazionale e linguistica dopo secoli di subalternità straniera. L'Irlanda fu la principale colonia inglese europea della storia non solo nella storia della sua colonizzazione, ma anche nella fine di essa, rendendola di fatto più storicamente simile al Vietnam, ad Haiti o al Congo rispetto a un qualunque paese europeo affermatosi dall'indipendenza da un altro. Per l'Irlanda *l'età degli imperi* fu l'ultimo periodo di colonizzazione inglese e il preludio per la ricostruzione dell'Irlanda libera.

I primi a evidenziare la connessione tra capitalismo e colonialismo furono i marxisti, in particolare Lenin nell'omonimo opuscolo del 1916, condannava la voracità delle grandi potenze nello spartirsi il mondo. Questo ha portato a politicizzare l'argomento in campo accademico, spostando l'attenzione sull'ideologia comunista e il suo approccio alla storia dell'epoca, piuttosto che sul colonialismo in sé, ma allo stesso tempo ha fatto perdere tutti i connotati positivi correlati al termine, perché gli anti-marxisti non negarono le colpe dei paesi coloniali, ma slegarono il fenomeno dal sistema economico. Il punto focale del capitalismo tardo ottocentesco fu lo sviluppo dei trasporti e delle tecnologie sul trasporto delle merci, grazie alle quali l'industria europea poteva attingere alle materie prime non presenti nei territori principali dell'impero, e queste stesse tecnologie necessitavano di sostanze come il petrolio (scarsamente presenti nel continente europeo in generale), per funzionare.¹⁵⁰ La prima rivoluzione industriale aveva differenziato le campagne dalle città su basi economiche, dove nelle prime prevalse l'agricoltura, mentre nelle seconde l'industria sostituì l'artigianato.¹⁵¹ In Irlanda questa trasformazione delimitò il territorio ancora di più rispetto agli altri paesi europei, perché soltanto il colonizzato Ulster era visto come parte integrante della madrepatria e quindi fu l'unica parte dell'isola che venne industrializzata nel XIX secolo, mentre il resto dell'isola seguiva la logica della colonia da cui estrarre risorse: i prodotti agricoli che andavano esportati anche forzatamente. La seconda (che coincide perfettamente con l'età degli imperi), non migliorò la tecnologia e la lavorazione delle risorse già esistenti, ma ne introdusse di nuove, ma come già detto necessarie di nuovi luoghi di estrazione:

Già nel 1897 la Standard Oil aveva una filiale fin nel più piccolo villaggio, dalle coste dell'Atlantico a quelle del Pacifico, e, sebbene il motore a combustione interna fosse ancora ai primordi, gli Stati Uniti già allora esportavano petrolio per l'importo di 60 milioni di dollari.¹⁵²

Le colonie furono costrette a specializzarsi economicamente nella produzione di poche risorse o materie prime per l'importazione nei paesi di appartenenza, la condizione e il lavoro dei milioni di loro abitanti era decisa dal mercato, non da scelte locali o preferenze culturali. La Malesia produceva soltanto gomma e stagno e Cuba sigari e zucchero, per l'Irlanda significò esportare grano e farina. Gli occidentali però, non si occupavano soltanto della prelevazione e commercializzazione dei prodotti, i bianchi si trasferivano e colonizzavano nel senso più stretto del termine questi territori, divenendo élite locali che tramite l'iniziativa d'impresa gestivano le aziende dedite allo sfruttamento economico. Il potere dei coloni si manifestava anche con la forza verso i nativi che divennero così loro subalterni. Solo le due guerre mondiali e le crisi economiche riuscirono a mettere crisi questa nuova gerarchia, ma tra il 1870 e il 1914 il "capitalismo d'insediamento" non venne minacciato.¹⁵³ Rileggendo i precedenti paragrafi noterete uno schema ricorrente nella storia

¹⁵⁰ Hobsbawm J. E. Op., Cit., pp.73-74

¹⁵¹ Barracough Geoffrey *Guida alla storia contemporanea* Laterza, Bari, 2005 p.42

¹⁵² Barracough G. Op., Cit., p.45

¹⁵³ Hobsbawm J. E. Op., Cit., pp.76-77

d'Irlanda, che per l'appunto è stata definita da Davies come un "esperimento coloniale" inglese, perché già nel seicento l'isola subì questo tipo di colonizzazione in anticipo sui tempi, con la minoranza inglese protestante subentrare ai nativi gaelici nel nord, prendere possesso delle terre coltivabili in quantità variabili da contea a contea, e infine nel '800 suddividere economicamente il territorio con l'industrializzazione, che divenne politica nel '900 e perdurante ancora oggi. I protestanti dell'Ulster ritenevano e ritengono la contea come parte dell'Inghilterra, quanto i francesi in Algeria la consideravano Francia negli anni '60, infatti entrambi si dimostrarono capaci di prendere le armi e richiedere l'intervento militare della madrepatria per ribadirlo. D'altro canto, la colonizzazione ha portato anche a un cambiamento in senso inverso, e che nel giro di 70 anni divenne inarrestabile. Portando risorse e forze militari in territori lontano dal continente europeo, anche i confini politicamente importanti e le superpotenze si spostarono dal continente europeo. Furono i progressi scientifici che fecero progredire l'industria europea e indebolire nel lungo termine le nazioni del vecchio mondo: se le risorse per alimentare le nuove macchine si trovano lontano dall'Europa, i paesi che si trovano geograficamente più vicine ad esse e abbastanza potenti da non diventare colonie, diverranno superpotenze sostituendo le vecchie quando queste saranno troppo deboli per continuare a mantenere i loro imperi. Così potenze di secondo piano a metà XIX secolo come gli Stati Uniti, la Russia e il Giappone, nella seconda guerra mondiale divennero di primaria importanza (la Germania infatti dovette lanciarsi nell'invasione dell'Unione Sovietica per impadronirsi dei campi petroliferi del Caucaso indispensabili per continuare la guerra, mentre l'impero del sol levante attaccò Pearl Harbor per una scelta tattica militare, non per necessità economiche-logistiche), e dagli anni '50 il mondo divenne un duopolio da cui le vecchie nazioni europee erano in pratica escluse. L'allontanamento dei luoghi del potere avvenne anche in un'altra forma: i coloni bianchi in certi casi iniziarono a manifestare un maggiore attaccamento emotivo alla loro identità di cittadini dei territori colonizzati piuttosto che di sudditi dei lontani territori di origine, soprattutto per chi nacque nelle colonie e la "madrepatria" non l'ebbero mai vista. Fu proprio il Regno Unito la nazione che vide maggiormente con sconcerto la disaffezione dei suoi pionieri in giro per il mondo:

L'idea dell'impero come "un'Inghilterra in perpetua espansione", "una vasta nazione inglese", "la patria anglosassone", [...] appariva ai "dominions" autonomi, secondo le parole di Sir Keith Hancock, "un vero incubo". Il Canada, l'Australia, la Nuova Zelanda e più tardi il Sudafrica [...] non erano disposti a subordinare i loro interessi nazionali ad "un vasto supernazionalismo che rivendica per sé l'apparato coercitivo di uno stato sovrano".¹⁵⁴

Come ho discusso nel primo capitolo, questo periodo fu anche l'epoca d'oro del nazionalismo europeo, ma essendo "europei" anche i coloni imbracciarono l'ideologia ma per loro stessi contro il governo centrale. Dagli anni '50 in poi anche le popolazioni indigene iniziarono ad assimilare il concetto di "nazionalismo" dai *dominions* e lottarono per l'indipendenza (con risultati alterni), danneggiando ulteriormente la supremazia europea, e quindi inglese nel mondo:

Tra la crisi di Suez del 1882 e la crisi di Suez del 1956, la ruota gira di 360 gradi: e nell'intervallo ha luogo la transizione tra i due periodi storici".¹⁵⁵

¹⁵⁴ Barracough G. Op., Cit., p.69

¹⁵⁵ Barracough G. Op., Cit., p.68

Le minoranze celtiche del territorio madre britannico si ritrovarono nella stessa situazione di altri popoli senza nazione: percepivano la necessità ad autorappresentarsi, ma come i polacchi dell'impero russo o i baschi in Spagna non erano ancora nelle condizioni per ottenerla. Nella seconda parte dell'800 era più facile che si creassero tensioni internazionali per minoranze di uno stato già riconosciuto in terra straniera e spesso confinante con la madrepatria, piuttosto che per popoli senza legami etnici-politici con stati stranieri. Così scaturirono tensioni tra la Francia e la Germania per la regione dell'Alsazia-Lorenza o tra i paesi balcanici per la definizione dei confini degli stati appena nati, ma nessuna grande potenza si mosse per la causa irlandese o polacca. Solo Norvegia, Bulgaria e Albania nacquero in Europa come nuovi stati, ma probabilmente accadde perché non erano di grande importanza strategica, mentre quelli nati tra l'inizio e la metà del secolo sull'onda della "primavera dei popoli" cambiarono lo scacchiere del continente. La linea generale delle grandi potenze era tesa all'espansione e l'equilibrio, ma queste minoranze non riconosciute si mossero comunque sull'onda della militanza politica pacifica e non, per cercare di ottenere un'autorità e un'identità dopo secoli di passività. Negli anni '90 in Galles nacque il movimento del "Giovane Galles", con a capo un uomo che divenne tutt'altro di secondo piano nella scena politica britannica: David Lloyd George, nel 1893 nacque la "Lega Gaelica" irlandese come alternativa al movimento armato dei "Feniani" che ebbe poco successo nei decenni precedenti. Iniziò anche ad essere rilevante il fattore linguistico oltre che politico nel riconoscimento identitario etnico: si potrebbe dire che la moderna concezione dello stato su base linguistica sia nato proprio in questo periodo, dove gli stati istituivano scuole pubbliche per diffondere principalmente una lingua comune e in secondo luogo le nozioni delle materie, e le minoranze di conseguenza cercarono di resistervi dando più importanza all'insegnamento del loro idioma all'interno delle loro comunità. Non si dovrebbe pensare però che questa forma di opposizione coincise fin da subito con la nascita di questi movimenti e che il recupero della lingua venne appoggiato fin da subito con entusiasmo dalla maggior parte degli individui di queste minoranze. Nell'800 si trattò di un recupero "dall'alto", dove dotti patrioti modernizzavano e standardizzavano l'insieme dei dialetti e dei parlati (spesso non scritti) dei loro territori per farli diventare una lingua unitaria e riconoscibile. Uno di questi, Sèan ò Conaill, scrisse una limitazione del poema sulla storia d'Irlanda prima della carestia cantato dal poeta gaelico Antaine Raiftearaí (1779-1835), che essendo stato un cantore nomade, dedito alla composizione per sopravvivere, viene ricordato come l'ultimo bardo d'Irlanda. Conaill invece, era un istruito uomo di lettere ben conscio del significato politico del suo adattamento intitolato *Tuireamh na hEireann* (il lamento d'Irlanda), volendo evidenziare le sofferenze degli irlandesi sotto il potere inglese, dal loro punto di vista.¹⁵⁶ Beninteso, questo non significa che queste lingue non esistessero in precedenza e siano state inventate per meri fini politici, ma che dovettero passare in ritardo sui tempi per quel processo di standardizzazione che le lingue nazionali riconosciute avevano già intrapreso secoli prima grazie ai letterati nazionali. Non furono quindi le popolazioni nella loro interezza a rivendicare l'uso della lingua spontaneamente, ma il recupero di queste avvenne soltanto dopo un primo passaggio di politicizzazione degli idiomi: gli irlandesi come i sionisti, iniziarono a rivendicare l'uso del gaelico e dell'ebraico soltanto quando i loro leader politici si dimostrarono capaci di mostrarne l'importanza per le rivendicazioni sociali della gente comune appartenente a questi gruppi etnici. Lo stesso accadde comunque (ma in dimensioni e forme diverse), per le lingue nazionali già affermatesi: le istituzioni di queste adoperarono la lingua nazionale per cementificare un'identità che rendesse coeso il corpus cittadino; la parola "patria", per esempio, divenne sinonimo di nazione soltanto in questi anni, mentre in precedenza era utilizzato soltanto per indicare il luogo fisico (città, villaggio...), dove la singola persona era nata. Con questa

¹⁵⁶ Titley A. Op., Cit., p.12

nuova accezione si passò da una forma mentale legata all'individuo e alla sua sfera emotiva personale ad una più ampia strumentalizzabile dalle istituzioni per gli scopi politici dei governi: combattere in guerra per il proprio paese è molto più allettante come motivazione rispetto a combattere per la propria cittadina. La lingua era diventata un'arma e lo è ancora: basti pensare a quante volte abbiamo sentito utilizzare la parola in slogan nazionalistici come “dio, patria e famiglia”, o per nomenclature di monumenti come “l'altare della patria”.

Lo stato non solo creava la nazione, ma aveva bisogno di creare la nazione. I governi adesso raggiungevano direttamente, nella vita quotidiana, ogni cittadino nel loro territorio, tramite intermediari modesti ma onnipresenti, dai postini e dai poliziotti ai maestri di scuola [...] Potevano esigere da loro, uomini e anche donne, un impegno attivo e personale verso lo stato: il loro “patriottismo”.¹⁵⁷

Ritorniamo quindi al concetto di nazione come “religione civica”, dove non si può più imporre l'obbedienza delle masse alle autorità come avveniva presso i sudditi dei sovrani dell'antico regime. Ora dovevano “credere” attivamente alle cause politiche dei loro leader, e questo avvenne sia per organizzazioni formate in istituzioni che per movimenti politici di popoli senza stato. L'accettazione della lingua e dell'ideologia dominante era vantaggiosa per molti ceti sociali, soprattutto i figli di analfabeti, che grazie alla scuola potevano raggiungere lavori più prestigiosi e remunerativi di quelli dei genitori, ma per fare ciò dovevano apprendere l'unica lingua accettata nelle scuole ufficiali del paese di appartenenza (e da qui l'importanza di standardizzare e mettere per scritto quella minoritaria); lo stato non si faceva molti scrupoli ad alienare chi non si conformare all'identità dominante e non era impossibile vedere nazionalisti di minoranze, disposti a cancellare la loro lingua per vedere riconosciute le loro pretese più prettamente sociali-politiche in cambio dell'assimilazione linguistica nella cultura dominante. Avvenne per esempio in Galles, dove in una commissione parlamentare del 1847 sull'istruzione nella penisola celtica, un testimone propose addirittura “l'eutanasia” per la sua lingua.¹⁵⁸ L'uso della lingua è sempre motivata da norme ed esigenze sociali: lingue come l'irlandese e il gallese iniziarono a morire proprio quando divenne socialmente sconveniente parlarle in pubblico. Persone come i politici di cui ho accennato sopra o semplici studenti figli di gente povera e affermatasi grazie alla scuola pubblica inglese, cominciarono a vedere la propria lingua come qualcosa di incivile, poco moderno, specialmente quando ci si trasferiva dalle campagne alle città, un fenomeno predominante degli spostamenti sociali durante le rivoluzioni industriali. Il passo successivo avvenne quando queste persone iniziarono a rifiutarsi di utilizzare la loro lingua nativa anche in famiglia e di non insegnarla ai propri figli. Quest'ultimi crescendo, non solo avranno un pregiudizio nei confronti della lingua trasmessogli dai genitori, ma anche volendo impararla in età avanzata faranno più fatica rispetto all'apprendimento scolastico.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Hobsbawm J. E. Op., Cit., pp.172-173

¹⁵⁸ Hobsbawm J. E. Op., Cit., pp.165-175.

¹⁵⁹ Pecnikova J., Statinska A. Op., Cit., pp.48-51

3.4 LA GUERRA D'INDIPENDENZA IRLANDESE: NASCITA DI UNA NAZIONE

Già nel 1916 con la rivolta di Pasqua, la resistenza irlandese iniziò ad essere un serio problema per l'impero britannico. Anche se fallì, per la prima volta da secoli i vari gruppi si organizzarono e riuscirono a coinvolgere sia praticamente che emotivamente, la maggior parte della popolazione. La grande guerra aveva lasciato segni profondi su tutte le colonie e l'opinione pubblica inglese in generale, riguardo le scelte politiche del governo. La guerra d'indipendenza irlandese è un paradigma storico sui nuovi stati nati dalla decolonizzazione: l'Irlanda è stata infatti la prima di queste nazioni a vincere una potenza imperialistica, tramite metodi di guerriglia prolungata (e quindi non solo rapide rivoluzioni o conflitti simmetrici, con grandi battaglie in campo aperto, com'è avvenuto in quelle del XIX secolo, conseguenze del nazionalismo romantico), prima degli stati africani o del sud-est asiatico. I semi di questa guerra nacquero dal fallimento della rivolta del 1916. Le basi ideologiche di questa si rifacevano alle rivoluzioni del secolo precedente: piccoli gruppi guidati da élite intellettuali e politiche, avrebbero tramite rapide e decise azioni violente contro gli occupanti, sollevato rivolte diffuse, portando a una rapida vittoria contro gli inglesi. Si trattò di un'impostazione ideologica passata, "mazziniana"¹⁶⁰, che vedeva le masse popolari come passive, necessitarie di qualcosa che le smuovesse da fuori; ma come ho spiegato nel capitolo precedente, il '900 fu il secolo della società di massa, dove stravolgimenti tecnologici-economici-sociali, resero impossibile tralasciare la maggior parte della popolazione, da un coinvolgimento politico attivo in eventi di così grande portata. Va notata la particolare spontanea formazione di gruppi armati già nel 1919, di guerriglieri provenienti dalle classi meno abbienti (molti contadini), in brigate con leader a volte eletti tramite votazione democratica, altri da spontaneo supporto per la comune conoscenza delle loro esperienze passate in guerra o abilità utili allo scontro. Quindi non sempre i leader politici ebbero un ruolo fondamentale nel formare le unità di combattenti, anzi molti dovettero accantonare fino a tempi di pace i loro piani di agitazione politica, per accumulare gli irlandesi nella lotta comune evitando divisioni ideologiche. È il caso di *Sinn Fein*, che pianificò inizialmente di scatenare insieme alla ribellione anti-inglese, una più larga e socialista, dei contadini contro i proprietari terrieri prendendo ad esempio quella russa di due anni prima; ma trattandosi di una colonia vessata dallo sfruttamento straniero, l'indipendenza da questo secolare gioco era il primo passo verso gli obiettivi politici del partito.¹⁶¹ Un altro aspetto della guerra moderna di massa, presente anche nel conflitto anglo-irlandese fu la propaganda. Mentre nell'*ancient regime* la giustificazione per l'arruolamento di eserciti doveva essere giustificata principalmente ai vassalli, mentre la maggior parte della popolazione doveva accontentarsi del mandato divino del sovrano; in tempi moderni serviva mobilitare le masse con un fine comune, da cui le masse stesse avrebbero (almeno teoricamente), dovuto ottenere qualcosa una volta raggiunto il traguardo. Quando invece la popolazione stessa prendeva l'iniziativa, era necessario intercettare i suoi desideri, le insoddisfazioni, i motivi per cui agì e assicurarli di essere dalla sua parte, possibilmente convincendoli a lottare insieme anche per altri obiettivi, venduti come correlati ai primi. Questo avvenne con l'esempio dei socialisti irlandesi descritto prima, ma la propaganda riguardò tutte le azioni indipendentiste e lealiste. Anche se la guerriglia fu la strategia principale dell'IRA, lo Sin

¹⁶⁰ Townshend Charles "The Irish republican army and the development of guerrilla warfare, 1916-1921", *The English historical review*, vol.94, n.371, pp.318-345, p.2

¹⁶¹ Townshend Charles Op., Cit., p.6

Fèinn cercò di pubblicizzare le azioni belliche come battaglie simmetriche tradizionali. Venne fatto questo perché la guerra asimmetrica era un fatto nuovo, che rischiava di far sembrare i membri dell'IRA come banditi (così, infatti venivano definiti dalla propaganda britannica), mentre l'immagine romantica delle battaglie campali, dove entrambi gli schieramenti si scontrano frontalmente, e dove il vincitore viene deciso dall'unità degli uomini e dalla strategia, poteva essere molto più mobilitata rispetto ad imboscate vinte grazie a camuffamenti e fattore sorpresa. Il nome stesso dell'esercito indipendentista doveva suonare all'orecchio istituzionale, quindi molte unità iniziarono già nel 1919 a definirsi *Irish Republican Army*, anche se non avevano molti legami col parlamento eletto, il *Dail Eireann*, che per paura di perdere il riconoscimento delle autorità coloniali in caso di sconfitta irlandese, tardò fino all'aprile 1921 a dichiararsi alleato dell'IRA.¹⁶² D'altronde gli indipendentisti cercarono non solo di far sembrare i loro gruppi armati una vera forza armata, ma la loro organizzazione stessa uno stato a tutti gli effetti. Gli obiettivi da colpire, non erano solo convogli di passaggio nelle strade di campagna, ma principalmente le caserme dell'esercito inglese e della *Royal Constabulary Force*, perché una volta rese inutilizzabili ed evacuate, agli occhi della popolazione del luogo, sembrava una ritirata dell'autorità inglese dall'isola, era un attacco istituzionale. Esistevano infatti (almeno formalmente), ministeri e ministri, come il famoso Micheal Collins, che continuò l'attività militare in contemporanea al ruolo di ministro delle finanze, necessario anche a raccogliere aiuti monetari (pubblicizzati come tributi dello stato d'Irlanda libero), per finanziare lo sforzo bellico.¹⁶³ Tra i media la stampa ebbe particolare rilievo come arma di propaganda per i ribelli irlandesi, data la sua economicità e la poca diffusione della radio nelle località di campagna dell'epoca. L'*An t-Oglach* ("Il Volontario" in gaelico), venne stampato settimanalmente da gruppi indipendentisti già nel 1918, e poi dall'IRA lungo tutto il conflitto. Aveva sia una funzione pratica di istruire alla guerriglia, volontari che non avevano esperienze passate nell'esercito, e quindi competenze militari, o esercitavano professioni che non richiedevano competenze tecniche necessarie alla guerriglia. D'altronde molti di loro erano lavoratori di fattorie o impiegati in piccole attività commerciali. All'interno si potevano trovare istruzioni su come usare varie armi da fuoco, organizzare attacchi di gruppo coordinati, ma anche consigli d'igiene per i piedi durante lunghe marcie. Dall'altro lato, il settimanale servì per alimentare lo spirito dei guerriglieri e alimentare il loro spirito di sacrificio e impegno in un conflitto che, per la sua natura asimmetrica e inedita sperimentazione bellica, non potevano sapere con certezza quando sarebbe finita e quale sarebbe stato il risultato. Quindi era solito trovare slogan propagandistici tipici dei cartelloni di propaganda di larga diffusione nelle guerre mondiali.¹⁶⁴ Oltre a semplici frasi di incoraggiamento, venivano stampate anche brevi articoli e poesie, sia in inglese che irlandese, per poterlo distribuire sia nei *Gaeltacht* che nelle grandi città come Dublino o Cork. Il giornale divenne un simbolo dell'IRA dopo la frattura con il nuovo stato, e divenne un simbolo dell'IRA, continuando a essere pubblicato anche dopo la fine della guerra civile, fino ai *Troubles* in Irlanda del Nord.¹⁶⁵

¹⁶² Townshend C. Op., Cit. p.4

¹⁶³ Francis J. Costello "The role of propaganda in the anglo-irish war 1919-1921", *The Canadian Journal of Irish Studies* Vol. 14, No. 2, pp.5-24, p.2-3

¹⁶⁴ Townshend C. Op., Cit. p.19

¹⁶⁵ Brian Hanley "Agitate, Educate, Organise": the IRA's "*An tOglach*", *Saothar* Vol.32 (2007), pp.51-62

AN TÓGLÁC

OFFICIAL ORGAN OF THE IRISH VOLUNTEERS.

Vol. 1 No. 97

Sat. Dec. 14th 1918. Jan. 1919.

Price Tenpence.

FIVE WONDERFUL YEARS.

With the drawing of 1919 the Irish Volunteers enter upon their sixth year of existence, and can look back with justifiable pride upon the five years of strenuous work and sacrifice through which they have passed. That looked to-day is stronger than the has been for many a year, that the National spirit had never wavered in their unflinching, that we look to the future with the strong confidence that there is good ground for hoping to see the banner of official support in this New Year of 1919—and that is due principally to the Irish Volunteers.

place better than any other. The Irish Volunteer who draws on his long service during his five dark days—the day he spent down from home and home—was not for every man with his reason. To suggest that the time is there days were prepared to do for Ireland would be the history of the professional politician. The Irish Government had set itself out to buy over Irish Nationalism. From 1912 all they passed—the University Act, The Old Age Pensions Act, The Insurance Act—created a bank of officials, and consequently a bank of jobholders. A weak, unprincipled Party seemed to speak for and have the confidence of

Comrades are constantly reading D.E.G.—and the Irish Republican Officers, JOHN O'CONNOR, has Company Officers—that series of "An tOglach" are not read here. Brigade H.Q. will do by authorising that the paper is for distribution among all Companies. It is issued by R.E.S. to the heads of all units for each Company. Brigade H.Q. will keep this in mind when ordering supplies to their Depots. Brigade H.Q. will set in the matter to their Companies.

Both Brigades and Battalion R.E.S. must have arrangements for IMMEDIATE DISTRIBUTION of copies of "An tOglach."

Their establishment in November, 1913, marked the drawing of a new era. It would be hard to find a period in Irish history in which the Irish National spirit seemed to have risen to a higher state than in that year of 1913. The various rights were had been years of deprivation, corruption, and the unending lowering of National ideals probably accomplished in our minds. All the dishonesty known in Irish public life seemed to be cowardice, compromise, and corruption. All Irish jobs, Irish, in particular of self-interest seemed to have vanished. A British cynicism reigned everywhere. The

the vast majority of the Irish people. The opening triumph of the English Government's policy of reservation was their purchase of that Party, by making its members members of the English Government. The road seemed clear for bootlicking whatever of National feeling was left or fed by passing off some trivial commission on the Irish people as a satisfaction of the demand for self-government. It seemed as though the conquest of Ireland by England was at last to be accomplished.

Suddenly the Volunteers spring into being, and the first signs appeared of a change of

Figura 5 numero del 15 gennaio 1918.¹⁶⁶

¹⁶⁶ <https://antoglach.militaryarchives.ie/>

Su lato più strettamente politico, l'*Irish Republican Government* con particolare iniziativa dello *Sin Feinn*, iniziò una seconda pubblicazione autonoma l'11 novembre 1919: l'*Irish Bulletin*. In un'edizione bi-settimanale, era diretto non solo ai militari, ma alla più ampia popolazione irlandese. Lo scopo, quindi non era organizzare e motivare la lotta armata, ma dare autorità alle autonominate istituzioni irlandesi, e dall'altro lato screditare quelle coloniali britanniche. Per fare questo, nei suoi articoli venivano spesso citate dichiarazioni critiche, di esponenti politici inglesi contro il loro stesso governo, in riferimento alla guerra d'indipendenza e le scelte politiche coloniali più in generale. L'intelligence britannica tentò di sabotarlo, facendo circolare finti numeri del giornale, ma dopo qualche iniziale confusione tra i sostenitori dello *Sin Fein*, divenne evidente la falsità di queste copie, e quando la notizia iniziò a circolare, divenne una fonte d'imbarazzo per il governo inglese che ordinò la fine dell'operazione di contro spionaggio.¹⁶⁷

Come è stato fatto per la "Grande carestia di patate", anche la memoria della guerra d'indipendenza è stata raccontata in tempi recenti, alle nuove generazioni, dalla televisione di stato. Per il centenario della "rivolta di pasqua", nel 2016 la RTE' trasmise una miniserie sull'evento: *Rebellion*. Nonostante le critiche riguardo i toni, che sembrano voler imitare un prodotto come *Downtown Abbey*, piuttosto che un dramma storico di guerra; la serie è stata comunque un successo, e già nell'ottobre 2015 (quindi prima della messa in onda irlandese), i diritti della serie vennero acquistati dalla Sundance TV alla MIMPCOM (*The World Entertainment Content Market*), per poi essere distribuita in vari paesi del mondo su Netflix. Il punto debole della serie è il suo voler assomigliare il più possibile a serie di successo internazionali inglesi e americane, in particolare nelle sue scelte narrative: la miniserie si concentra troppo sulle relazioni tra i personaggi, trascurando troppo la contestualizzazione storica sui motivi della rivolta di Pasqua e quindi manca di verosimiglianza e accuratezza nella rappresentazione degli eventi storici. Le scene dove vengono mostrate le azioni belliche somigliano più a un *crime drama*, che a una rivolta popolare. Viene data molta enfasi all'effetto shock della violenza senza contestualizzare cosa viene visto: nel secondo episodio si assiste all'assassinio di una donna da parte di un guerrigliero irlandese, senza alcuna spiegazione su chi fosse o i motivi dell'aggressione;¹⁶⁸ sembra voler assomigliare a una sequenza di omicidio di *Narcos*. Ancora più straniante è la scena dell'esecuzione da parte dell'esercito britannico di:

"Chi era? Non ne sappiamo molto alla fine del terzo episodio. Perché dovrebbe essere importante sapere che fosse Francis Sheehy-Skeffington, un giornalista, un femminista d'avanguardia, un pacifista che non ha avuto nessun ruolo nella rivoluzione di per sé?".¹⁶⁹

Credo però che vada anche riconosciuto il merito della serie nel mostrare le differenze culturali tra il popolo irlandese e i colonizzatori. Già nel primo episodio viene dato rilievo all'atteggiamento dei ricchi borghesi e nobili britannici nei confronti dei nativi: in una scena si vede la moglie di un funzionario del castello del viceré a Dublino, rivolgersi a una delle protagoniste (in segreto collaboratrice dei rivoluzionari), con: *"Alla fine voi irlandesi siete come noi inglesi no?"*. In una scena successiva vediamo la donna portare dei documenti segreti a uno dei leader ribelli, e discutere con lui in gaelico irlandese con sottotitoli in inglese; scene non in lingua inglese appariranno anche

¹⁶⁷ Francis J. C. op., cit., p.3

¹⁶⁸ Sweeney Sheamus "Rebellion", *Estudes Irlandeses*, Fasc. 11, N. 16, 2016, Seattle, pp.313-317.

¹⁶⁹ Stokes Tom "Rebellion' series and its propaganda value" *The Irish Republic*. Consultato su: <https://theIrishRepublic.wordpress.com/2016/01/18/rtes-rebellion-series-and-its-propaganda-value>

in altri episodi, con una stretta correlazione con le attività dei rivoluzionari, dando così un significato di resistenza stessa all'atto di parlare la lingua nativa, ribellandosi alla mentalità assimilatrice della gente del castello.

Di maggiore qualità sono le iniziative riguardo il centenario della guerra civile. Probabilmente perché in questo caso venne fatta una collaborazione tra la RTE e l'esercito irlandese; quest'ultimo racchiude in sé l'eredità di quella guerra, essendo nato dalle brigate repubblicane formatesi durante il conflitto, e il cui nome ufficiale, si rifà esplicitamente al giornale dei volontari dell'IRA:

“*Oglaigh Na hEireann*”. Sul sito web è disponibile gratuitamente una serie di podcast realizzati e condotti dall'emittente radiofonico Myles Dungan e suo nipote, il giornalista Philip Bouchier-Hayes. I podcast esplorano una grande varietà di tematiche: non riguardano infatti soltanto le azioni belliche, ma anche il rapporto tra popolazione civile e la guerra. Tra questi troviamo quindi storie di famiglie, esplorando il rapporto tra il conflitto e la loro quotidianità familiare. Tra le fonti sono stati utilizzati sia reperti d'epoca (come diari), ma anche le testimonianze dei discendenti, facendo un paragone tra le testimonianze delle persone che vissero il periodo e la memoria dei loro nipoti o pronipoti. Alcuni di questi invece si focalizzano sulla vita di singoli personaggi, che in alcuni casi non combatterono direttamente, ma contribuirono comunque alla causa indipendentista. La più nota fu Lilly Mernin (apparsa anche in *Rebellion* nella sequenza analizzata sopra), tipografa negli uffici del castello di Dublino, divenuta informatrice dell'IRA durante la guerra ed ebbe un ruolo fondamentale nel far trapelare informazioni sulle responsabilità delle autorità inglesi, in massacri di civili irlandesi come il famoso *Bloody Sunday*.¹⁷⁰ Ancora più variegato è il sito web della RTE dedicato alla guerra d'indipendenza. In questo caso troviamo contenuti multimediali di vario tipo per l'utenza: articoli scritti da accademici esperti sull'argomento, documentari, mappe interattive sia sull'evento nel suo complesso che per singoli eventi o le conseguenze della guerra. Tra i contenuti troviamo anche filmati d'epoca restaurati e visionabili gratuitamente anche per i non residenti in Irlanda e senza doversi iscrivere al sito.¹⁷¹



Figura 6 filmati d'archivio sulla prima sessione del parlamento irlandese nel 1919

¹⁷⁰ <https://www.militaryarchives.ie/digital-resources/dramatisations>

¹⁷¹ <https://www.rte.ie/history/first-dail/2020/0123/1110440-the-first-dail-on-film/>

CAPITOLO 4-BBC ALBA: IL GAELICO SCOZZESE IN TELEVISIONE

In questo capitolo parlerò della presenza nella televisione del Regno Unito della lingua gaelica scozzese, e delle strategie messe in atto dalle autorità nazionali e regionali per salvaguardarla. La situazione della Scozia differisce molto da quella irlandese: mentre sull'isola verde l'unità nazionale ha caratterizzato soltanto brevi momenti della sua storia (e anche dopo la guerra d'indipendenza non è stata mai veramente raggiunta), la Scozia ha una antica tradizione nazionale. Il regno scozzese fu indipendente per secoli, conclusasi relativamente recentemente, e dove la lingua gaelica fu riconosciuta come idioma ufficiale. Di conseguenza, l'assimilazione nel Regno Unito fu meno progressiva e di conseguenza, culturalmente più tumultuosa. In tempi recenti, la questione dell'indipendentismo scozzese è tornata nell'agenda politica britannica. La votazione sfavorevole soltanto per pochi punti, al referendum del 2014, dimostra come l'identità nazionale sia ancora viva negli scozzesi. L'era del parlamentarismo, e la rinuncia del potere temporale da parte della corona, hanno portato alla necessità di legittimare, la presenza di minoranze regionali con una solida storia culturale e istituzionale, sotto l'*Union Jack*. Soprattutto dopo la fine del governo nazionalista di Margaret Thatcher, i governi laburisti sulla carta più progressisti, hanno compreso che per evitare la frammentazione del regno, l'identità nazionale va ripensata. Negli ultimi anni abbiamo visto come questioni territoriali legati a minoranze linguistiche, possano portare ancora a sommosse popolari (Catalogna o la Corsica), o addirittura guerre (La crisi in Ucraina), dove la narrazione dei media ha un ruolo di primo piano. La pace in Europa non è scontata, e la televisione può essere un'arma di prevenzione. Inizierò discutendo brevemente della storia e unicità della lingua gaelica scozzese, per poi passare a una disamina della televisione nel paese, concludendo con un'analisi del canale pubblico dedicato alla lingua locale: BBC Alba.

4.1: LE CARATTERISTICHE SOCIALI E STORICHE DELLE LINGUE PARLATE IN SCOZIA

Dal punto di vista linguistico istituzionale, la Scozia è un caso particolare. Il gaelico fu la lingua ufficiale del regno dall'unificazione sotto la dinastia degli Alpin nel IX secolo. La diffusione del gaelico si dovette alle influenze culturali, e la coesistenza tra i nativi pitti e i celti gaeli provenienti dall'Irlanda tra il III e IV secolo d.c. Questa influenza ha reso i due paesi linguisticamente e culturalmente affini. Le moderne lingue gaeliche dei rispettivi paesi sono simili quanto l'italiano e lo spagnolo, quindi non due dialetti della stessa lingua, ma comunque abbastanza simili da rendere la comprensione uditiva delle parole non troppo difficile per i parlanti di entrambe le lingue. Grazie al monachesimo diffusosi in quei secoli nelle isole britanniche, il gaelico divenne la terza lingua scritta per diffusione in Europa, seconda soltanto al latino e al greco. La sua espansione continuò fino al XII secolo, quando le invasioni anglosassoni nel sud del paese, e le invasioni vichinghe e normanne, vide l'entrata in scena di nuove lingue. Nel 1100 circa con l'ascesa del clan Dunkeld, la corona adottò il germanico scots delle *lowlands*, come lingua ufficiale nonostante la maggior parte della popolazione parlasse gaelico. Il primo re scozzese a usare per regnare l'idioma germanico, fu

Malcom Canmore (?-1093), sotto l'influsso della moglie anglo-ungherese Margaret. Questa è una variante dell'inglese, ma più marcatamente germanica, parlata dagli anglosassoni insediatisi nelle zone confinanti l'Inghilterra del nord. Differisce dall'inglese, in quanto quest'ultimo subì molte influenze dal francese parlato e importato dai normanni, tanto che si situa storicamente la divisione linguistica tra le due lingue con la salita al trono di Guglielmo il conquistatore nel 1066. La forma medievale originale dello scots era comunque abbastanza simile all'inglese antico; tanto che quando si iniziò a dare alle stampe la bibbia nel regno di Giacomo I, si ritenne non necessario stamparne una versione unicamente in scots. Questo diede inizio al processo di oralizzazione della lingua, e l'inizio del declino del suo ruolo culturale, al punto da essere considerato una forma di "*bad english*". In concomitanza alle guerre scozzesi-norvegesi, esistette per un certo periodo anche una lingua norrenza: il norn; ma scomparve rapidamente dopo la riconquista scozzese del 1266. Giacomo IV (1473-1513), fu l'ultimo sovrano che usò la lingua celtica a corte, e i suoi nipoti (soprattutto a causa dell'ascesa degli Stuart al torno d'Inghilterra), iniziarono il processo di "anglicizzazione" della corte. Con l'atto del concilio di Privy del 1616, le divisioni religiose delle isole si mescolarono ai conflitti religiosi. Anche se la suddivisione gaelico-cattolicesimo e scots-protestantesimo non era così netta, generalmente i due gruppi religiosi potevano essere riassunti tra le zone nord e sud della Scozia. Se infatti i cattolici erano la maggioranza nelle *highlands* e le isole, i protestanti abitavano tendenzialmente nelle *lowlands*, più vicine all'Inghilterra. Così per i gaeli settentrionali l'atto fu frutto della: "*Mi-rùn mòr nan gall*" ("La grande malizia dei lowlander"), questi ultimi vedevano gli highlander come barbari, al servizio di Roma. Similmente alla situazione nell'Ulster, alla lingua venne abbinato un valore morale, legato alla religione dei parlanti. A prova di questo, gli scots iniziarono a definire nel XVII secolo, i gaeli come *irishe*, mettendoli sullo stesso piano dei cattolici irlandesi. Infine, con l'unione delle corone del 1707, l'inglese venne imposto sia all'amministrazione che alla popolazione in generale. Lo scots si impose nelle città del sud, e venne anche "esportato" nell'Ulster, in quanto i parlanti sono storicamente protestanti, essendo culturalmente più vicini all'Inghilterra; infatti, un appellativo usato da loro per autodefinirsi è *inglishe*. Il gaelico invece si ritirò nelle Highlands e nelle isole del nord della Scozia, mentre gruppi di emigranti verso l'America, iniziarono a diffonderlo soprattutto in Canada. La situazione dei gaeli peggiorò in seguito alla ribellione del 1745, in supporto al fallito colpo di stato del pretendente al trono Charles Edward Stewart. Nonostante la maggior parte degli *irishe* sia rimasto fedele al governo, l'occasione venne colta dalla corona inglese per perseguire ulteriormente la cultura e la lingua celtica scozzese: venne vietato l'uso della lingua nativa, ma anche l'uso dei tradizionali tartan (che servono come simbolo di riconoscimento dei vari clan, una sorta di araldica tessile), e addirittura l'uso della cornamusa. Giorgio III interruppe in parte questa politica abolizionista, quando all'inizio del XIX secolo, venne convinto dal famoso scrittore Sir Walter Scott, del suo dovere in quanto scozzese di indossare il tartan; mentre sua nipote, la regina Vittoria, revocò il bando della cornamusa, della cui musica lei stessa era una grande estimatrice. Non dobbiamo pensare però che questi alleggerimenti da parte della famiglia reale, abbiano rappresentato un cambio ideologico riguardo l'autonomia dell'identità culturale e nazionale scozzese. Al contrario, questo rappresentò soltanto una minore gradazione di aggressività nei confronti delle minoranze gaeliche (anche per motivi di gusto personale, come nel caso della regina Vittoria), ma la persecuzione delle identità minoritarie continuò in modi più indiretti ma anche subdoli. L'esempio più lampante e vergognoso fu la finta accoglienza della lingua gaelica nel sistema scolastico scozzese, da parte della *Scottish Society for Propagation of Christian Knowledge* (SSPCK). Si trattò di un'organizzazione dedita all'istituzione di scuole gestite dalla chiesa anglicana, simili a quelle istituite nel Canada coloniale, dove sotto la finta missione di evangelizzazione e integrazione dei

nativi, nascondeva l'allontanamento dalle famiglie, e il lavaggio mentale della cultura di origine, dei bambini ospitati nelle scuole-convento. L'insegnamento del gaelico in queste scuole era per 'altro soltanto parziale, e soltanto un modo per pubblicizzarsi. Il loro programma prevedeva una classe di lingua scozzese soltanto per i bambini più piccoli, e dopo qualche anno veniva sostituita dall'inglese. Questo era un piano ben congeniato, per attirare l'affidamento di bambini da famiglie locali delle *highlands*, per poi assicurarsi che l'apprendimento della lingua non fosse efficace e duraturo; al massimo poteva essere concesso uno stato di bilinguismo, dove l'inglese era comunque la lingua maggioritaria sullo scozzese.¹⁷² Come potete vedere nell'immagine sottostante, la diminuzione più drastica dei parlanti della lingua locale, è avvenuta proprio tra l'800 e il 2000. Questa è una prova del potere delle istituzioni culturali e i media, che possono avere spesso più impatto (positivo o negativo), rispetto a guerre o rivoluzioni politiche. Va tenuto conto (come abbiamo discusso nel capitolo precedente), che tra il medioevo e la prima rivoluzione industriale, si svolsero sul territorio scozzese quasi venti guerre diverse, di natura fortemente divisiva sia sul piano politico che culturale e religioso; mentre nel periodo più moderno non sono avvenuti grossi scontri armati.

The Decline of Gaelic



- In 1800 there were 300,000 monolingual Gaelic speakers.
- It is unclear how many bilingual Gaelic/English speakers there were in 1800.
- There are 57,000 bilingual speakers today.

Figura 7 Mappa sul declino del gaelico irlandese, e la diffusione dello scots

¹⁷² Matherson Catherine e Matheson David "Languages of Scotland: culture and classroom", *Comparative Education*, May, 2000, Vol. 36, No. 2, Special Number (22): Nigel Grant Festschrift (May, 2000), pp. 211-221, Taylor and Francis Ltd. pp.1-5

Dove in Irlanda la persecuzione coloniale si manifestò sia tramite violenza che costrizione economica-istituzionale, in Scozia fu presente soltanto la seconda, ma in termini più diffusi e scientificamente organizzati, dimostrandone l'efficacia. Il gaelico scozzese venne sempre più presentato dalla propaganda britannica, come qualcosa di rozzo, abbinato alla figura stereotipata del villano di campagna. Di conseguenza, la borghesia scozzese delle maggiori città cercò sempre di più di allontanare la propria identità da quella delle *highlands*, abbracciando la lingua inglese e i suoi costumi, mantenendo soltanto quegli usi socialmente accettati e riconosciuti come tipici (ma innocui), della Scozia: il kilt, il suono della cornamusa, le pratiche artigianali birraie ecc. Nelle campagne le comunità troppo tradizionaliste vennero espropriate, o incentivate a emigrare, per fare spazio ad allevamenti industriali di ovini. Tra gli anni '30 e '70 del XIX secolo, il parlamento inglese varò una serie di leggi che disincentivava l'insegnamento delle lingue gaeliche nelle scuole, la stampa di bibbie e libri in queste lingue. Si arrivò addirittura a istituire punizioni fisiche per gli alunni che fossero stati sorpresi a parlarle dentro gli istituti scolastici, ma le associazioni per i diritti delle minoranze, anche grazie al supporto internazionale degli Stati Uniti (dove scuole organizzate dagli emigrati irlandesi e scozzesi, erano numerose in città come New York o Boston), riuscirono ad ottenerne l'abolizione nel 1878.¹⁷³ Le prime spinte politiche per il recupero delle lingue gaeliche iniziarono proprio negli anni '70 dell'800: in Scozia si formò la *An Comunn Gaidhleal* ("L'associazione Gaelica", in gaelico scozzese), nel 1891. Si trattava di un'organizzazione senza scopo di lucro, tesa al salvataggio sia della lingua che del folklore celtico scozzese. La loro missione consisteva nel raggiungere questo scopo tramite la cultura dal basso, e in particolare tramite l'istituzione di un festival (per la cui importanza storica è stata discussa nel secondo capitolo), prendendo ispirazione dalla recente esperienza gallese del *Eisteddf*. Quest'ultimo fu un festival organizzato in quegli anni in Galles, dove ci si proponeva di riportare in vita un antico rituale druidico pagano britannico, ma svolto mediante la lingua gallese moderna. Si dovrà però aspettare il secolo successivo, per l'istituzione di scuole e media in scozzese riconosciuti dallo stato. In Scozia nel 1982, *An Comunn Gaidhleal* in cooperazione con altri enti locali, formò la *Comunn na Gaidhl* ("Società Gaelica"), o GNAG, una agenzia nazionale interamente dedicata al salvataggio della lingua. La GNAG riuscì ad aumentare in maniera vertiginosa i numeri di scuole, che prevedessero nei loro programmi classi di lingua scozzese: con 2 iniziali 1984, fino ad arrivare a 47 nel 1994, e alle quasi 2000 attuali. Dobbiamo tenere in considerazione che questo evento fu ancora più significativo per la comunità gaelica scozzese, rispetto a quella irlandese. L'Irlanda era un paese libero e indipendente, mentre la Scozia si trovava, e trova tutt'ora, a dover negoziare i termini della propria autonomia, spesso in aperto contrasto con governi conservatori e nazionalisti, come quello dell'epoca di Margaret Thatcher, o quello attuale di Boris Johnson. A riprova di questo, gli ispettorati della scuola e la politica inglese pur non esponendosi apertamente contro queste iniziative (per motivi politici, di opinione pubblica), hanno cercato costantemente di ostacolarle; le classi si trovano spesso con minori ore rispetto a quelle di grammatica e letteratura inglese, e viene presentata spesso la proposta di limitare i corsi a una generica materia di "cultura scozzese". Nonostante questo, in molte scuole e anche università scozzesi, gli studenti possono decidere la lingua per sostenere gli esami scritti.¹⁷⁴ Guardando ai numeri ci si può rendere conto della dimensione linguistica gaelica: nel censimento del 2011 (ad opera del governo del Regno Unito), su 5 295 403 abitanti, 58 003 parlavano gaelico scozzese, e di questi soltanto la metà circa lo

¹⁷³ Blake J. James "The Irish Language Today: An Teanga Inniu: Irish Gaelic and Scottish Gaelic Today" *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, Autumn, 2000, Vol. 4, No. 3 (Autumn, 2000), pp. 128-137 University of St. Thomas, Department of Irish Studies pp.5-6.

¹⁷⁴ Matherson C., Matherson D. Op., Cit. pp.5-6

adoperava come prima lingua. Questi abitano principalmente in zone di campagna delle *highlands*, e delle isole Ebridi occidentali.¹⁷⁵

Attualmente in Scozia vengono quindi parlate quattro lingue: il gaelico scozzese, lo *scots*, lo *english scots*, e l'inglese vero e proprio. Ufficialmente però la legge britannica riconosce soltanto l'inglese come lingua in Scozia, quando in Galles e Irlanda del nord, le lingue celtiche native sono state riconosciute al pari dell'inglese. Anche guardando a stati europei indipendenti, dove la popolazione è divisa massicciamente dal punto di vista linguistico (come la Svizzera, suddivisa in cantoni in base alla lingua), in tutti questi casi è vigente un regime di plurilinguismo. L'ambiguità è permessa da una imperfezione legislativa sul concetto di "lingua regionale", nei due più importanti documenti a riguardo dell'Unione Europea. Questi sono: il *Framework Convention for the Protection of National Minorities* (FCNM), e la *European Charter for Regional or Minority Languages* (ECRML). Entrambi furono redatti per garantire i diritti delle minoranze etniche nell'unione, ma mentre nel FCNM non è specificato in termini precisi cosa sia o meno una lingua regionale, nel ECRML è scritto che:

*"Sono lingue utilizzate tradizionalmente in un territorio specifico di uno stato da cittadini che formano un Gruppo numericamente inferior rispetto al resto della popolazione dello stato, e che sono diverse dalla lingua, o lingue, del paese".*¹⁷⁶

Il problema in questo caso è l'ambiguità rispetto al termine "*tradizionalmente*": nella carta ci si riferisce più volte a persone abitanti e parlanti attualmente una determinata lingua, dando così il senso di "tradizione" Intesa come usanza attuale. Di conseguenza, il Regno Unito può limitare o opporsi in toto all'insegnamento del scozzese in zone dove storicamente si è usato come prima o seconda lingua, ma è scomparso in seguito. Infatti, pur avendo rettificato entrambi i documenti, lo stato inglese chiarì fin da subito che nelle sue leggi non era presente una definizione di "minoranza nazionale", e che quindi si sarebbe rifatta all'autoctono *Race Relations Act* del 1976. Questo atto riconosce come minoranze come identità nazionali (facendo riferimento in particolare, a quelle dei regni costituenti l'Atto D'Unione), ma non su base linguistica; così sono riconosciuti gli scozzesi come abitanti della nazione Scozia, ma non le lingue parlate al suo interno.¹⁷⁷ Così, tramite la ratifica del ECRML, il Regno Unito può dire di stare tutelando in una certa misura le sue lingue minoritarie, ma allo stesso tempo cercando di limitarle alle sole zone con un consistente numero di parlanti native, evitando la loro possibile espansione, nella Speranza che non diventino combustibile per le idee independentiste. Di conseguenza, molte lingue parlate presso popolazioni locali non vengono riconosciute dai rispettivi stati nazionali, a cui viene delegate la decisione da caso a caso. Con l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, anche quelle poche leggi cui le minoranze celtiche potevano fare appello sono svanite, e questo ha portato a un aumento della volontà independentista sia degli *scots lowlander*, che dei gaeli *highlander* scozzesi:

"Un'importante differenza (tra l'Irlanda e la Scozia), è che la Scozia non è uno stato indipendente. Una sorta di auto-governo territoriale è stato creato come risultato dello Scotland Act del 1998, [...], Non c'era riferimento al gaelico scozzese nello Scotland Act; comunque, molte politiche di rilevanza per la lingua, incluso l'insegnamento, furono sviluppate dal parlamento scozzese.

¹⁷⁵ O' Hanlon Fiona, Paterson Lindsay *Scotland's Census 2011: Gaelic report (part 2)* University of Edinburgh, National Records of Scotland, 29 ottobre 2015. pp.4-10.

¹⁷⁶ Dunbar Robert "Language Legislation and Policy in the uk and Ireland" *International Journal on Minority and Group Rights*, Vol. 23, No. 4, Special Issue: Territoriality, Language Rights and Minorities – European Perspectives (Nov 2016), pp. 454-484, cit. pp.7-8, traduzione mia.

¹⁷⁷ Dunbar R. Op., Cit. p.9

*Quest'ultimo non è comunque in grado di legiferare sul broadcasting (molta enfasi sul gaelico è stata messa sulla messa in onda televisiva della lingua, sin dati tardi anni'80), e il parlamento non ha il potere di imporre obblighi, anche in riferimento alla lingua, al parlamento inglese o ad altre istituzioni del Regno Unito.*¹⁷⁸

4.2 BREVE STORIA DELLA TELEVISIONE IN SCOZIA

Essendo ammantate da un'aura di mistero, e relegate da molti al passato delle rispettive nazioni, le lingue celtiche si trovano a fronteggiare problemi terminologici nell'esprimere concetti legati alla tecnologia. Nel caso della televisione, la corrispondente parola scozzese è: *telebhisean*. Ma non è raro sentire chiedere tra i parlanti (prima lingua o bilingua), quale sia il termine corretto, o se sia necessario trovarne uno che non sia soltanto un'assonanza con la parola inglese *television*.¹⁷⁹ Le lingue celtiche, nel cercare di trovare un posto nel mondo moderno, trovano davanti a loro sfide, che le impongono di cambiare la loro stessa forma. A questo si aggiungono (nel caso dei popoli celtici non indipendenti), ostacoli di natura politica e giuridica. Date le premesse del capitolo precedente, non si può paragonare la televisione scozzese a quella irlandese, che analizzeremo nel prossimo capitolo. La mancanza di istituzioni propriamente indipendenti ha da sempre limitato le capacità creative dei lavoratori scozzesi nelle industrie creative sul territorio, dovendo continuamente scendere a compromessi con le maglie della burocrazia e la politica britannica. Ancora di più nel campo della radio e televisione, dove per un lungo periodo rimasero sotto il monopolio di stato della BBC. Questo iniziò a infrangersi negli anni'50, dove venne permessa l'esistenza di un duopolio con l'esordio della nuova ITV. La seconda Guerra mondiale interruppe un percorso di costruzione di un servizio pubblico radio-televisivo, che rappresentò un primato storico, al punto che se non fosse scoppiato il conflitto, probabilmente la diffusione della televisione sarebbe già avvenuta nel 1940.¹⁸⁰ Al contrario degli Stati Uniti, la radio e la televisione inglesi erano intesi non come un servizio commerciale rivolto a un pubblico di consumatori, bensì come una parte integrante delle istituzioni pubbliche, alla pari del sistema scolastico e sanitario. Ma l'atmosfera di crescita economica e di allineamento ideologico con gli Stati Uniti, ma anche di cambio di paradigma nel ripensare la democrazia degli anni'50, portarono la politica britannica a tentare di far convivere la televisione commerciale (ma non private), col canale originario della BBC. Vennero quindi organizzate una serie di commissioni per l'istituzione di una rete, che desse voce anche alle realtà locali, e quindi prevedesse una serie di filiali diffuse sul territorio del Regno Unito. Il rapporto della commissione Beveridge (1950), accusò la dirigenza della BBC di corruzione, eccessiva burocraticizzazione del servizio, favoritismo e una spocchia intellettuale, che corteggiava gli abitanti borghesi di Londra, a scapito delle altre classi sociali e il resto della popolazione.¹⁸¹ I lavori veri e propri iniziarono nel 1953 col *Television Act*, che istituì ufficialmente la *Independent Television* (ITV), come seconda rete di stato. La permanenza del servizio pubblico nella nuova televisione commerciale, obbligò gli imprenditori associate ad impegnarsi a mantenere standard di qualità di pari livello della BBC ("Informare, Educare e Intrattenere), piuttosto che focalizzarsi sui profitti pubblicitari come le tre *majors* americane. La pubblicità serviva (oltre allo stimolo economico per gli inserzionisti), per evitare che la coesistenza sfociasse in una gara per gli ascolti tra le due reti nazionali, dividendosi così in un duopolio teoricamente

¹⁷⁸ Dunbar R. Op., Cit. p.22, traduzione mia.

¹⁷⁹ Matherson C., Matherson D. Op., Cit. p.6

¹⁸⁰ Brigs Asia *The History of Broadcasting in the United Kingdom* Oxford University Press, Oxford, 1979, pp.937-977.

¹⁸¹ Hibberd Matthew *Il grande viaggio della BBC, Storia del servizio pubblico britannico dagli anni Venti all'era digitale* Rai Eri, Roma 2005, p.72

neutrale dal punto di vista economico, dove la ITV si autofinanziava tramite la pubblicità, Mentre la BBC si avvaleva del finanziamento pubblico. Ma per motivi puramente fisiologici del sistema spettatoriale televisivo, nei primi mesi di programmazione dell'ITV, questa attirò a sé una fetta consistente dei telespettatori attratti dalla novità della televisione commerciale. Il nuovo canale non era inoltre una copia della BBC, per quanto riguarda il palinsesto, ma sperimentava con generi televisivi nuovi di importazione statunitense, che sul più tradizionalista vecchio canale, erano completamente assenti. Per esempio si poteva assistere a un *game show* la sera, o informarsi sui più recenti avvenimenti guardando un notiziario meno impostato, sullo stile di quelli americani. Di conseguenza, il servizio pubblico gratuito cercò sotto la guida della nuova dirigenza di Hugh Greene, di apparire meno intellettuale e cercare un rapporto più stretto con la varietà massificata del pubblico inglese, in quell periodo della BBC che viene definita dalla storica inglese Asia Briggs come: “*Director-Generalship*”.¹⁸² Ne nacque una situazione di stallo, dove in seguito al periodo iniziale di shock, gli indici d'ascolto di entrambi i canali si assestarono su numeri più o meno paritari, in un:

*“Confortevole duopolio” (comfortable duopoly) [...] L'ingresso della televisione commerciale ampliò il settore appartenente alla radiodiffusione del servizio pubblico, in cui per la prima volta furono inclusi canali finanziati dalla pubblicità. In un Quadro che muoveva in tal senso, il controllo sui programmi rimaneva tuttavia rigido e continuava a ispirarsi alle finalità classiche del servizio pubblico: informare, educare e divertire”.*¹⁸³

Essendosi formata su una base “federale”, la ITV aveva più libertà creativa sulle forme e i contenuti della sua programmazione; perchè non sussisteva una vera forma di controllo centralizzata come nella BBC, ma una serie di *team* creative, sparsi sul territorio, che dovevano rendere conto maggiormente ai pubblici delle rispettive zone d'appartenenza. Il finanziamento pubblicitario, permetteva inoltre di non dover dipendere direttamente da scelte politiche o amministrative di Londra, ma di poter anche affidarsi a *sponsor* locali, felici di promuovere programmi che parlassero della propria regione. Le minoranze britanniche e gaeliche, poterono per la prima volta auto-rappresentarsi, tramite un media di massa, uscendo dai canoni (seppur con dei limiti iniziali), dell'imperialismo culturale inglese che le aveva messe in ombra nei secoli precedenti. Per quanto riguarda le lingue di queste minoranze ci vorrà ancora del tempo, per vedere programmi o addirittura interi canali in idiomi nativi: la scarsità di parlanti, anche nei territori di origine, rendeva poco appetibili ai finanziatori e alla dirigenza, la messa in onda in lingue all'infuori dell'inglese. Inoltre, pur godendo di una certa indipendenza, la ITV rimase a lungo sotto l'occhio inquisitorio di quella parte della politica ed opinione pubblica più conservatrice, che riteneva la televisione commerciale un nemico dei valori inglesi. Una prova di questo è la commissione Pilkington, che nel 1962 accusò pubblicamente la nuova rete di stare danneggiando irrimediabilmente la qualità del servizio pubblico televisivo.¹⁸⁴ Questi avrebbero potuto fare pressione sui governi Tory più nazionalisti (come quello Thatcher), accusando i programmi con lingue minoritarie di sostenere l'indipendentismo e il nazionalismo delle nazioni celtiche. Si dovrà aspettare la fine del conflitto nordirlandese (1969-1998), e della Guerra Fredda in generale, per poter portare su canali dedicati a loro, le lingue britanniche e gaeliche. La ITV segnò il primo passo verso quell traguardo, e permise

¹⁸² Briggs A. Op., Cit. pp.311-325

¹⁸³ Hibberd M. Op., Cit. p.74

¹⁸⁴ Hibberd M. Op., Cit. pp.75-76

a nazioni non riconosciute, sul territorio del Regno Unito, come la Scozia, di dotarsi di una forma embrionale di apparato mediatico autonomo.

Una delle filiali rappresentò l'esordio della televisione scozzese (e non quindi la televisione importata in Scozia), ossia la STV (*Scotland Television*). La prima trasmissione avvenne il 31 agosto del 1957, quando seduto su una poltrona in pelle dentro a uno studio televisivo, lo storico presentatore Jimmy Nairn esordì con: *"This is Scotland!"*.¹⁸⁵ Il vero fautore, che lavorando dietro le quinte, permise l'arrivo del piccolo schermo nelle case scozzesi fu però un uomo d'affari canadese: Roy Thomson. Nato nel 1894 a Toronto, la sua storia si alternò tra cocenti fallimenti con conseguenti cambi di rotta, e un successo dal basso degno del mito del *self-made man* americano. Figlio di un barbiere dell'Ontario, di origini irlandesi dalla contea di Galway, e di una casalinga inglese, cercò di trovare inizialmente il suo futuro nell'esercito allo scoppio della Grande Guerra, rifiutato all'arruolamento tentò la strada del lavoro in campagna rinunciando dopo poco tempo. Dopo una serie di altri impieghi di breve durata Thompson trovò la sua vocazione: la radio. Vendendo apparecchi di ricezione, ascoltò le lamentele degli acquirenti, riguardo la mancanza di stazioni di qualità nell'Ontario del nord. Questo lo spinse nel 1931 a diventare un imprenditore nel campo, e a fondare la propria stazione radio, grazie a un'offerta unica a ribasso sul prezzo per l'acquisto di una frequenza a soli 201 dollari. Da qui ebbe inizio una lunga e fortunata carriera di uomo d'affari nel campo delle telecomunicazioni, ma anche nel settore dell'editoria, arrivando nel 1949 a possedere diciannove diversi giornali. La sua affezione per la Scozia lo portò ad acquistare il principale quotidiano di Edimburgo nel 1952, e a fare piani con il governo britannico per l'apertura di una rete sul territorio scozzese. La sua fama di uomo d'affari di successo, mista al fatto di provenire dal continente americano, permisero a Thomson di guadagnarsi la simpatia della politica inglese, che difficilmente sarebbe stata così entusiasta a concedere i permessi a un collega scozzese, magari delle *highlands*. Per comprendere il livello di affiatamento a cui si arrivò, basti pensare che nel 1964 gli venne affibbiato un titolo nobiliare fatto apposta per lui e i suoi eredi: *"Baron Tompson of the Fleet"*.¹⁸⁶



¹⁸⁵ Holmes Jeff *This is Scotland: the first fifty years of scottish television*, Cadeel Publishing, Glasgow, 2009, cit. p.1

¹⁸⁶ Holmes J. Op., Cit. pp.2-3

Gli studi del canale vennero collocate fino al 1975, nel prestigioso edificio del Theatre Royal di Glasgow. La scelta del luogo dal così grande significato storico, rivela già l'importanza al territorio scozzese, che gli ideatori del canale volevano trasmettere ai telespettatori. La popolarità di questo evento fu così grande che, nelle ore precedenti la messa in onda, una folla si ammassò davanti all'entrata, come se fosse la prima di un importante film hollywoodiano.

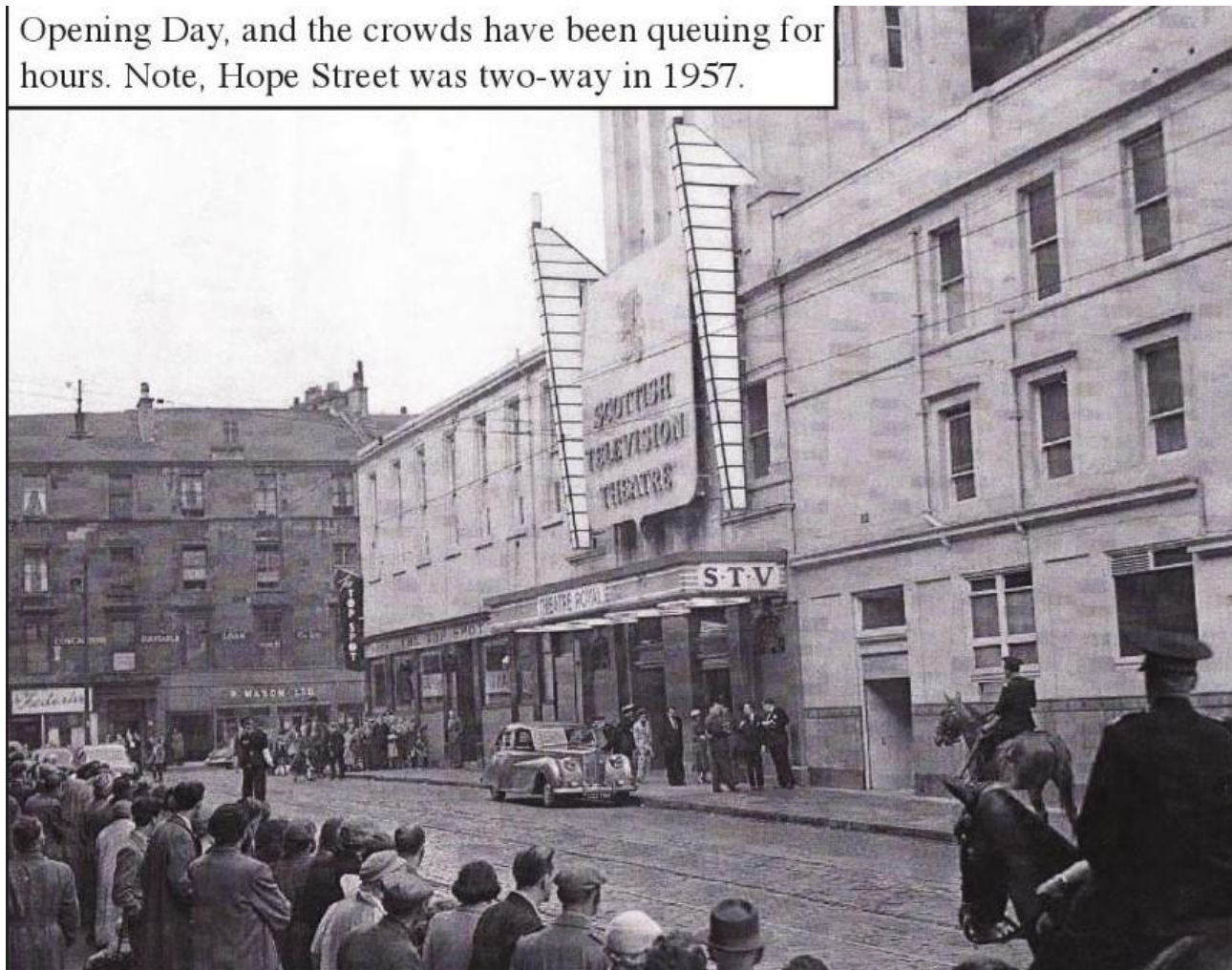


Figure 1 foto d'epoca della folla, per la prima messa in onda di STV. Nella didascalia interna all'immagine: "Giorno d'apertura, e la folla stava aspettando da ore. Nota, Hope Street era a due corsie nel 1957. Traduzione mia.

Gli ospiti della serata però non erano attori famosi, ma esponenti della politica scozzese, interessati a sponsorizzare l'inaugurazione con discorsi celebrative; tra questi: il Lord di Glasgow Provost, il segretario di stato della Scozia Andrew Hood, il membro del parlamento e *Right Honorable* John S. Macklay e infine (ma anche più di ruolo rispetto agli altri), il *Chairman* dell'ITA (Independent Television Authority), Sir Kenneth Clark.¹⁸⁷ Anche i giornali scozzesi diedero risonanza all'evento, dedicando intere colonne all'inaugurazione. Non tutti i commenti furono però positivi: a una osservazione ironica di un giornalista del Glasgow Herald, che suggeriva alla BBC di aumentare il lusso delle proprie strutture, anziché adottare la pubblicità, per aumentare i ricavi presso le classi inferiori della popolazione; un'esponente della STV rispose: "Preferiamo non chiamare il nostro

¹⁸⁷ Holmes J. Op., Cit. p.6

servizio televisione commerciale, ma televisione gratis".¹⁸⁸ Il programma della serata d'apertura prevedeva (dopo il discorso di presentazione di Jimmy Nairn), delle riprese dei più belli paesaggi della Scozia; di seguito uno sceneggiato della durata di un'ora, dalla regia di Horatio Purdy (anch'esso proveniente dal Canada, e nominato da Thompson direttore dei programmi della STV), con talenti scozzesi del calibro di Deborah Kerr (nominata sei volte al premio Oscar), David Niven, Jack Buchanan, Kenneth McKellar e Stanley Baxter. Erano molto attese però anche le pubblicità (grandi assenti sulla BBC fino agli anni '70), tra cui troviamo: una azienda di abbigliamento (Rael Brooks Toplin Shirts), una pubblicità di lampade e altri prodotti per l'illuminazione (Omo), e infine la marca di cioccolata Duncan Chocolate. Un gioco a premi intitolato: "*64,000 Challenge*", permise ai più fortunati tra i telespettatori in ascolto di vincere fino a 3200 sterline. Il folklore scozzese fece irruzione sul piccolo schermo, quando un gruppo di otto ragazzi e otto ragazze provenienti dalle *highlands*, studenti di danze tradizionali, inscenarono un waltzer scozzese indossando costumi tradizionali. Le notizie vennero lette da Ludovic Kennedy, al termine delle quali passò la linea all'ultima esibizione (morirà di cancro sette settimane dopo), dell'attore e ballerino Jack Bucharam, che eseguì un pezzo di "tip tap" sulle note di: "*I Belong To Glasgow*".¹⁸⁹ Quindi possiamo notare già da questa prima serata di programmazione, una varietà di format degna della tv generalista inglese dell'epoca. Thompson intendeva seriamente dare vita a una moderna e autentica televisione scozzese, che potesse essere un'alternativa efficace all'importazione di quella inglese. Tra i programmi di maggiore successo possiamo ricordare il programma di varietà: *The One O' Clock Gang* (1957-1966), un misto di musica e cabaret che diede spazio a molti giovani talenti scozzesi; *Towers Of Strength*, un programma documentario condotto dallo storico scozzese Nigel Tranter, dove in ogni episodio si visitava e veniva raccontata la storia di uno dei mille castelli e fortificazioni presenti in Scozia; oppure *Summer Sewing*, un "proto-factual" dove Eileen Mcguire insegnava l'arte del cucito domestico per principianti.¹⁹⁰ Questi programmi sono la prova lampante della possibilità per la STV, di essere una versione ridotta e scozzese della BBC, dove i telespettatori venivano informati (*Summer Sewing*), educati (*Tower of Strength*), e intrattenuti (*The One O' Clock Gang*).

4.3 BBC ALBA: "DEVOLUTION" E GAELICIZZAZIONE DELLA TELEVISIONE SCOZZESE

Con la nascita dell'Unione Europea, e in seguito l'avvento del nuovo millennio, si affermò in molti paesi la necessità di dare più voce a regioni storicamente autonome dal punto di vista culturale, ma non politico. Luoghi come la Catalogna, la Corsica o la Scozia, sono vere e proprie nazioni non indipendenti. I valori di pace e fratellanza tra gli europei, dovettero tenere conto anche di queste popolazioni, per evitare una classificazione discriminatoria di europei di "serie A e B". Questo fenomeno viene definito "*devolution*"¹⁹¹, ed'è interessante notare come provenga usualmente dal basso, ossia dalle regioni interessate, che richiedono più autonomia culturale, istituzionale ed economica ai rispettivi governi centrali. Già con l'avvento della ITV negli anni '50, nacquero dei canali nelle nazioni celtiche: West Wales e Wales èr il Galles, Ulster Television per l'Irlanda del Nord, Grampian Television e Scotland Television per la Scozia. Ma le politiche del governo

¹⁸⁸ Holmes J. Op., Cit. p.5

¹⁸⁹ Holmes J. Op., Cit. pp.7-8

¹⁹⁰ Holmes J. Op., Cit. pp.18-29

¹⁹¹ Hibbend M. Op., Cit. p.113

Tatcher iniziarono un processo di privatizzazione e centralizzazione, iniziato col *Broadcasting Act* del 1990, dove si iniziò ad assegnare le concessioni regionali tramite aste, controllate dalla Independent Television Commission (ideata anch'essa dalla Thatcher), ma sempre sotto precise garanzie richieste a priori. Questo processo continuò nel 1993, quando venne istituito l'ITV Network Center (un organo istituzionale con sede a Londra), col compito di controllare la produzione e i palinsesti della rete, di fatto cancellando il federalismo regionale con cui era nata.¹⁹² Questo causò tra gli anni '90 e i primi anni '2000, un crollo degli ascolti, sintomo dell'insoddisfazione dei telespettatori regionali:

*“Suona paradossale che la prima rete televisiva regionale-cinquant'anni dopo la sua istituzione sia diventata a tutti gli effetti un'azienda inglese fortemente centralizzata, proprio mentre nel Regno Unito si verificavano, in rapida successione, una serie di mutamenti politici di grande rilevanza, come la “devolution”, attraverso la quale Scozia, Galles e Irlanda del Nord, hanno ottenuto una maggiore autonomia tramite l'istituzione di un Parlamento a Edimburgo e di nuove assemblee elettive a Cardiff e Belfast”.*¹⁹³

Serviva l'istituzione di un nuovo canale, più indipendente, per dare di nuovo una rappresentanza mediatica alla Scozia, questo avvenne in modo inaspettato dalla BBC. Negli stessi anni della centralizzazione della ITV (anche grazie al fenomeno), i dirigenti della prima rete iniziarono a interessarsi all'opportunità di delocalizzare parte della produzione nelle zone periferiche. D'altronde come abbiamo visto, i cambiamenti nella Independent Television, avevano lasciato scontenta una parte della popolazione che richiedeva contenuti televisivi su zone decentralizzate, e questo poteva avvantaggiare la BBC nella competizione con l'ITV. John Birt (il direttore generale della BBC nei primi anni '90), fu il primo a lamentare lo scarso uso delle sedi regionali della rete, tenendo conto che proprio da quelle regioni, la BBC ottenesse l'80% dei ricavi, ma finisse per investire la maggior parte nella zona di Londra.¹⁹⁴

La prima legge che prevedesse la messa in onda di contenuto in gaelico scozzese fu contenuta nel *Broadcasting Act* (1990), dove in collaborazione con MG Alba (il nuovo organo scozzese per le telecomunicazioni), che sui canali BBC e ITV, dovessero esserci almeno 30 minuti di programmi in chiaro nella lingua nativa. Da qui nacquero una serie di programmi di stampo educativo, con target bambini e ragazzi: *Telefios*, *Eèrpa*, *Dè a nìs?* e *Speaking Our Language*.¹⁹⁵ Soltanto nel 2008 però approderà sugli schermi di tutto il paese un canale interamente in scozzese: BBC Alba. L'esordio del canale segnò politicamente una delle prime affermazioni d'autonomia del parlamento scozzese, ma anche l'entrata in vigore della Carta Europea delle lingue regionali o minoritarie, che nel suo articolo 11, paragrafi 1a e 1c riporta:

*“Incoraggiare e/o facilitare la creazione di almeno una stazione radio e un canale televisivo nella lingue regionali o minoritarie [...] Incoraggiare e/o facilitare la messa in onda regolare di programmi nelle lingue regionali o minoritarie”.*¹⁹⁶

¹⁹² Hibbend M. Op., Cit. pp.113-115

¹⁹³ Hibbend M. Op., Cit. p.116

¹⁹⁴ Hibbend M. Op., Cit. p.117

¹⁹⁵ MacCoinnich Gòrdan Hamaltan *Minority Language Media, Status Planning & Linguistic Attitudes in Scotland: the sociolinguistic impact of the Gaelic television channel - BBC Alba* University of Glasgow, 2018. P.42

¹⁹⁶ *Carta Europea delle lingue regionali o minoritarie* consultato su: <https://www.coe.int>



Figura 8 Logo attuale di BBC Alba

BBC Alba ebbe nei primi anni indici d'ascolto (dall'esordio nel settembre 2008, al 2012), che superono qualsiasi altro precedente forma di programmazione in scozzese: su stime di 250 000 telespettatori e 500 000 per la messa in onda sulla piattaforma in digitale terrestre Freeview. Al 2012, si contarono 550 000 spettatori e regolari e quasi un milione di occasionali. Questi numeri rivelano l'importanza del media televisivo per la diffusione della lingua, tenendo conto che i parlanti scozzese erano soltanto decine di migliaia, e tutta la programmazione del canale fosse in quella lingua. Secondo le stime del periodo 2013-2016 (molto probabili visti i dati presentati), circa il 90% del pubblico del canale non è parlante del gaelico scozzese¹⁹⁷ Questo significa che BBC Alba ha attirato almeno la curiosità, se non l'interesse, verso il gaelico di una percentuale significativa della popolazione scozzese, comprendente per forza un numero superiore di non parlanti rispetto ai madrelingua. La visione per gli anglofoni e scots è facilitata dalla sottotitolazione dei programmi, che è diffusa in quasi tutto il palinsesto, pur non essendo obbligatoria nei regolamenti interni. Almeno nei programmi registrati (come serie tv o documentari), la loro presenza è costante, ma sussistono ancora dei problemi tecnici per quelli in diretta (e come vedremo, lo sport in particolare ha un ruolo rilevante per il canale), rendendo la loro comparsa sullo schermo altalenante. Per i canali in lingue minoritarie la sottotitolazione serve anche per riempire vuoti nel palinsesto (dovuti spesso a scarsi fondi, soprattutto nelle fasi iniziali), con programmi, spesso *fiction*, d'importazione facilmente sottotitolabili e di grande appiglio per il pubblico. Quest'ultimo aspetto aiuta molto ad attirare nuovi telespettatori, soprattutto giovani, e a dare un'identità moderna al canale, che se producesse soltanto programmi low cost, e contenuti educativi magari incentrati sul passato e la tradizione della regione d'appartenenza, rischierebbe di apparire passatista e di nicchia agli occhi delle nuove generazioni. Nel caso di BBC Alba, serie e film importati dagli Stati Uniti, sono stati racchiusi nel contenitore televisivo *Soilse*.¹⁹⁸ La sottotitolazione può però suscitare anche malcontento e critiche negli spettatori: per chi parla già la lingua, specialmente per eventi in diretta come lo sport, avere i sottotitoli a schermo senza poterli disattivare o attivare a piacere, può essere un'elemento di fastidio. Per converso, gruppi d'interesse

¹⁹⁷ MacCoinnich G. H. Op., Cit. pp.44-48

¹⁹⁸ MacCoinnich G. H. Op., Cit. pp.45-46

con idee più radicali sulla lingua, credono che ogni forma di sottotitolazione rappresenti una forma di violenza verso lo scozzese, “vittima” dell’imperialismo culturale britannico anche sul suo canale. Il più importante è Craoladh Gàidhlig (*Gaelic Broadcasting*), che si batte tramite attivismo tradizionale e *social media*, affinché BBC Alba cancelli completamente la sottotitolazione in inglese, sostituendola con una interamente gaelica.¹⁹⁹ La loro pagina Twitter è molto interessante per la nostra ricerca, perché raccoglie e condivide testimonianze e lamentele dei telespettatori gaelici. Non sempre questi reclami dal basso sono incentrati sulla questione dei sottotitoli, spesso riguardano la strana abitudine dei presentatori televisivi e opinionisti, di parlare alternando l’inglese allo scozzese. Per esempio, in un “tweet” del 13 dicembre 2020, l’utente @TrendyTurtle14 riporta:

*“Sto guardando #GlasgowCity e i #Rangers su @BBCAlba. E’ così strano. Il commentatore sta parlando in gaelico, sppure a volte inizia a parlare in inglese a caso. Il co-commentatore invece parla solo in inglese. Che senso ha non usare una lingua sola?! E’ un tale casino. #SWPL”*²⁰⁰

E’ interessante notare come non si tratti di uno sfogo banale e solamente emotivo (quello che viene usualmente definito: “leone da tastiera”), ma sia un vero e proprio richiamo alla responsabilità sociale del canale, che viene “taggato” direttamente, tramite la possibilità di correlare la pagina ufficiale al post, e tramite l’utilizzo degli *hashtag* dei programmi della rete. Vorrei soffermarmi su questo punto, perché è da anni che Twitter viene utilizzato dal pubblico televisivo come luogo di dibattito (non sempre sano, ma comunque rilevante), sui suoi programmi preferiti. Questo può avere risvolti sia positivi che negativi sul successo dei prodotti discussi, perché si tratta di una vera e propria forma nuova e “popolare”, della tradizionale critica cinematografica, il cui compito è giudicare, consigliare e promuovere. Giornalisti e accademici hanno definito questo fenomeno come “effetto Twitter”, e hanno rilevato come anche i produttori televisivi e cinematografici abbiano iniziato a volgere il loro interesse a queste discussioni, arrivando a monitorare il flusso degli *hashtag* dei film o serie televisive in uscita, già dai primi giorni o anche ore se non minuti, della loro uscita in sala o messa in onda televisiva. Secondo Chuck Tyron, avrebbe avuto origine dagli Academy Awards del 2011, dove il co-conduttore James Franco decise di abbinare la sua presenza televisiva a una sorta di report informale della serata, tramite una serie di *tweet* con annesse foto inedite degli ospiti, per incrementare la discussione sulla piattaforma riguardo l’evento. L’autore riporta come la rilevazione del numero dei *tweet* e del loro contenuto, sia divenuta un’alternativa moderna alle vecchie rilevazioni degli ascolti televisivi, ma eseguita dai produttori di contenuti stessi, anziché appaltare il lavoro a compagnie specializzate come la Nielsen. Non si tratta infatti di semplice chiacchiericcio, ma di discussioni che possono comprendere molti più consumatori, rispetto a un dibattito svolto in un luogo fisico (come un cineforum), e dove gli utenti danno peso al numero di giudizi positivi o negativi che ricevono costantemente, semplicemente seguendo un determinato *hashtag*. Un esempio è il fallimento del film *Brùno* di Sasha Baron Cohen, che dopo un iniziale successo al botteghino nel primo fine settimana di programmazione, vide un crollo di quasi la metà della vendita dei biglietti nella settimana successiva, a causa della mole di recensioni negative su Twitter dei primi spettatori.²⁰¹ Quindi il reclamo di @TrendyTurtle14 sulla pagina di *Craoladh Gàidhlig* non è un grido nel vuoto, soprattutto considerando che in questo caso non stiamo parlando di un utente singolo, ma di un profilo

¹⁹⁹ MacCoinnich G. H. Op., Cit. p.48

²⁰⁰ <https://twitter.com/gaidhligtv>

²⁰¹ Tyron C. Op., Cit. pp.245-282

interamente dedicato al perseguimento di un obiettivo sociale sulla televisione, che raccoglie i *tweet* sull'argomento. "L'effetto Twitter", è una vera e propria forma di rimediazione dove i film e i contenuti televisivi vengono portati fuori dai tradizionali luoghi deputati di discussione (riviste, cineforum, salotti televisivi), per arrivare in contesti virtuali sulla carta meno diretti "dall'alto" e più democratici. C'è da dire però che questa rimediazione rimane comunque a doppio senso: se BBCAlba da un lato promuove i suoi programmi su Twitter e gli altri social media, a pari passo se non prima della pubblicità televisiva, sa allo stesso tempo di esporsi direttamente ai pareri non sempre positivi del pubblico. Allo stesso tempo, gli utenti devono chiedersi in quale misura vengono influenzati dai discorsi del canale sulla piattaforma e da quelli degli altri commentatori, cercando di mantenere un giudizio personale che non debba seguire per forza i pareri altrui, che sui *social*, appaiono spesso sovrachianti quando differiscono dai propri. Per il caso di Craoladh Gàidhlig, va messo però in evidenza come non si stia parlando di semplici recensioni o controversie dell'ultimo minuto, ma di un gruppo di attivisti che cerca di mettere in evidenza un problema secolare (la imposizione di stilemi culturali e linguistici inglesi, sulle minoranze del Regno Unito), che si ripresenta anche in contesti televisivi che dovrebbero risolverlo e prevenirlo. I post ricondivisi sulla pagina non sono sempre testimonianze di momenti televisivi, ma spesso creano discussioni più approfondite, che nascono anche da commenti ad altri *tweet*, dove si cerca di trovare i motivi, ma anche soluzioni, al problema della lingua scozzese nei nuovi media. C'è chi, per esempio, sottolinea come la presenza di sottotitoli solamente in gaelico, possa stimolare l'apprendimento passivo della lingua, in un'ottica ai sottotitoli intesi come supporto all'ascolto e non sostituzione di esso. Questa teoria sembra essere confermata da uno studio del professore della Dublin City University, Eithne O' Connell, secondo cui i sottotitoli in inglese, non aiuterebbero realmente ad apprendere la lingua, chi non la parla, ma sarebbero semplicemente una "stampella" per quest'ultimi nella comprensione del programma televisivo in sé.²⁰² Di conseguenza, il 90% del pubblico anglofono, sarebbe impigrito dai sottotitoli in inglese, e si limiterebbe a comprendere *cosa* venga detto ma non *come*.



Figura 9 Tweet dell'8 luglio 2020, esempio delle discussioni che avvengono sulla pagina


²⁰² MacCoinnich G. H. Op., Cit. p.48


L'argomento però è complesso e ancora molto discusso, e va preso in considerazione il fatto che ognuna delle nazioni celtiche si trova in una situazione sociale e politica diversa; come vedremo nel prossimo capitolo in Irlanda si è verificato il fenomeno opposto: gruppi d'interesse hanno manifestato affinché la tecnologia *teletext* venisse diffusa adeguatamente per sottotitolare i programmi del canale TG4, e questo abbia aiutato la diffusione della lingua irlandese. In Gles invece, si è optato per una soluzione di mezzo: adeguando le trasmissioni alla tecnologia dei telecomandi che permettono di attivare o disattivare i sottotitoli sul canale S4C dal 1995. In questo caso, il *teletext* permise ai telespettatori addirittura due forme di traduzione: una completa di tutte le parole, e una versione “leggera”, dove venivano tradotti a schermo solamente termini desueti o modi di dire intraducibili in inglese. Il canale non adottò mai comunque sottotitoli a schermo fissi, mentre BBCAlba al verso opposto, ha sempre preferito questi ai servizi a scelta digitali.²⁰³

Ritornando a Craoladh Gàidhlig, la “tavola rotonda” che prende forma sulla pagina, diventa spesso anche un luogo di dibattito non solo sul gaelico, ma anche *in* gaelico scozzese. La maggior parte dei *tweet* ricondivisi non è in lingua inglese, e i moderatori di Craoladh Gàidhlig tendono anche a sponsorizzare sul profilo gruppi e organizzazioni che svolgono altri tipi di promozione, mediale o meno, della lingua gaelica. Uno di questi è Cluicheamaid (tradotto dal gaelico: *let's play*, un tipo di format di contenuto videoludico diffuso sulle piattaforme di YouTube e Twitch, dove si guarda qualcun'altro giocare a un videogioco), un gruppo di *streamer* che cerca di avvicinare i più giovani alla lingua scozzese, tramite dirette dove si gioca e discute di videogiochi nella lingua celtica.²⁰⁴ Quanto alla pagina Twitter di BBCAlba, è bilingue sia nella descrizione iniziale che nei singoli post. Il modo in cui questa ambivalenza d'idioma è presentata è in effetti un po' caotica, soprattutto per chi parla solo l'inglese o non conosce affatto il canale e si affaccia per caso sul profilo. Ci sono post interamente in inglese, altri che sono scritti con una frase in scozzese e una in inglese; troviamo ricaricati spezzoni di programmi registrati non sempre sottotitolati, e spesso parti di dirette di calcio (maschile e femminile), senza sottotitoli di alcuna sorta e dove i telecronisti parlano a volte inglese a volte gaelico. La gravità di quest'ultima mancanza è piuttosto grave, considerando che le clip sportive sono la maggior parte dei contenuti pubblicati sulla pagina, e come vedremo, le dirette e i programmi sportivi hanno un ruolo rilevante nella programmazione del canale, data la loro popolarità presso il pubblico.

²⁰³ MacCoinnich G. H. Op., Cit. p.49

²⁰⁴ <https://twitter.com/cluicheamaid>

BBC ALBA  @bbcalba · May 15

 Tabhal tràth sa gheam'  Tha @RangersWFC air thoiseach!

GOAL! @janeross10 doing what she does best #SWPL



Figura 10 Post dell'account Twitter di BBCAlba. Come si può vedere, è scritto in entrambe le lingue ma la parte in inglese non è la traduzione di quella in gaelico, e la radiocronaca era in gaelico, quando altre clip sulla pagina erano in inglese, senza sottotitoli.

Le critiche degli attivisti non sono quindi infondate, e anzi, BBCAlba stessa non cerca di nascondere i difetti linguistici del suo canale nelle sue pagine social. Non c'è una motivazione ufficiale per questa ambivalenza linguistica, perché su questi aspetti si lascia molta libertà ai creatori dei programmi, ma finendo così per creare molta confusione. Personalmente credo sia una scelta dettata dal timore di perdere *audience*: BBCAlba, pur godendo di una percentuale del finanziamento pubblico, deve fare affidamento (come quasi la totalità delle reti in chiaro europee), sulla pubblicità per rimanere in attività sul lungo periodo, e disporre del budget necessario per garantire certi livelli di qualità per i suoi programmi. Di conseguenza, si pensa che la non immediata comprensione (orale o scritta di questi), possa allontanare il pubblico scots o anglofono, giudicandolo in qualche modo troppo pigro, o troppo poco incuriosito dal voler imparare la lingua. C'è quindi una timidezza ad approcciarsi a una programmazione interamente gaelica, vista come una lingua difficilmente “vendibile”, giustificata solamente in parte dalle ricerche demografiche, sulla composizione del pubblico. E' giustificata solamente in parte perché BBCAlba fa parte comunque del servizio pubblico scozzese, e rappresenta una conquista della prima autorità semi-indipendente della Scozia da secoli. Le politiche di salvataggio del gaelico scozzese non riguardano solamente questo canale o la televisione in generale: ci sono programmi di insegnamento sia scolastico che per adulti, vengono stanziati sfondi per festival di musica celtica, per la stampa di libri in gaelico...Un ragazzo o una ragazza che già parlano o stanno imparando la lingua, si trovano

privati di un servizio televisivo che rappresenti la prima lingua che hanno scelto. Può sembrare esagerato sottolineare la confusione generata da questo bilinguismo, ma va considerato che l'inglese differisce moltissimo dalle lingue celtiche, soprattutto gaeliche: per fare un esempio è come se in una rete regionale del Trentino Alto-Adige, un presentatore televisivo dicesse frasi alternatamente in italiano e tedesco, con sottotitoli non sempre presenti. Anche se nel capitolo successivo vedremo come anche in Irlanda si sono verificate controversie e limitazioni storiche a gaelico nella televisione dello stato libero, si può comunque ipotizzare che la mancata piena indipendenza della Scozia stia frenando il processo di recupero della lingua e della cultura celtica nazionale. Questo perché in Irlanda, dopo iniziali resistenze, la televisione in lingua celtica si è affermata tra gli anni '90 e 2000, in seguito al distendersi di tensioni ideologiche e politiche col Regno Unito riguardanti il conflitto nordirlandese, e a una rapida crescita economica che sarebbe stata impossibile senza una piena indipendenza istituzionale, e senza gli accordi per la cessazione della frontiera tra nord e sud del paese. Tutto questo attualmente non è possibile in Scozia, proprio perché non esistono i presupposti di cui l'Irlanda ha goduto, e quindi le decisioni della dirigenza di BBCAlba, e per estensione quelle del parlamento scozzese tutto, dipendono e sono al vaglio di quelle di Westminster. Per il parlamento inglese il salvataggio del gaelico non è una priorità, e anzi, quando a governo sono presenti i Tory, può diventare anche un fastidio che intralcia le loro politiche accentranti, conservatrici e neoliberaliste. Con questo non intendo che nessuna lingua minoritaria possa essere salvata in un regime non pienamente indipendente, ma che le condizioni politiche ed economiche del Regno Unito, lo rendono maggiormente difficile per i gaelici scozzesi, e gli irlandesi dell'Ulster.

Nel Regno Unito, le dirette sportive sono tradizionalmente riconosciute dal servizio pubblico come eventi di significativa importanza, essendo quindi una delle pietre fondative della televisione britannica. Lo sport comparve fin da subito anche con generi diversi dalla diretta: documentari, dibattiti televisivi sulle partite, *highlights* dei momenti salienti e programmi d'approfondimento.²⁰⁵ Come molti altri generi televisivi però, a cavallo tra gli anni '80 e 2000, lo sport in televisione è stato investito dalle privatizzazioni. Quindi oggi il primato televisivo non appartiene più alla BBC o alla ITV, ma a Sky che, nel solo 2016, ha messo in onda 80 000 ore di sport in diretta, non limitandosi al sempre verde calcio, ma anche il rugby e le corse di Formula 1.²⁰⁶ BBCAlba si è trovata nella posizione ideale di poter coprire un vuoto nella programmazione Sky e degli altri canali BBC, che hanno lasciato indietro gli sport nazionali scozzesi come lo "shinty" e il calcio gaelico. Prima della sua ideazione, gli sport scozzesi o i programmi sportivi in lingua celtica erano spesso rilegati all'esigua messa in onda del programma *Sports*, su BBC Two Scotland, e altri sporadici programmi di durata limitata. Un recente studio ha analizzato sistematicamente la programmazione sportiva dal 19 settembre 2008 al 31 dicembre 2016, per un totale di 3026 giorni di programmazione. Da questa analisi è emerso che BBCAlba dedica il 14,60% della sua programmazione a vari programmi di natura sportiva, ed è stata rilevata nel 56,58% dei giorni di palinsesto la presenza di almeno uno di questi.²⁰⁷ Lo shinty (*caman* in gaelico), è la versione moderna di un'antico sport gaelico: l'hurling, le cui origini si collocano con l'arrivo dei celti gaeli in Irlanda e Scozia. La prima fonte scritta che lo descrive è datata 1272 a.c.²⁰⁸ La sua versione moderna è giocata principalmente nelle *highlands*, ma un tempo era diffuso anche nel resto della

²⁰⁵ Whannel Garrison *Field in Vision: television sports and cultural transformation* Routledge, Londra 1992 pp.25-37

²⁰⁶ Sky. *Annual report 2016*. Isleworth: Sky plc. 2016

²⁰⁷ Xavier Ramon, Haynes Richard *Sports Coverage on BBC ALBA: Content, Value, and Position in the Scottish Broadcasting Landscape* Sage Journals, 2018, pp.1-8.

²⁰⁸ <https://www.gaa.ie/news/hurling-history-and-evolution>

Scozia, ritirandosi alla parte settentrionale del paese con lo svilupparsi dell'industrializzazione. La sua "istituzionalizzazione" ha seguito da pari passo le prime organizzazioni di fine '800, per il salvataggio della cultura celtica, come è avvenuto in Irlanda con il calcio gaelico. l'attuale federazione venne fondata il 10 ottobre 1893.²⁰⁹ Ai tempi del regno gaelico indipendente, era utilizzato anche come addestramento militare. Si tratta di uno sport di squadra dove ogni giocatore utilizza un *camán* (un bastone con uno spazio tondo alla fine), per raccogliere, passare e lanciare una palla nella "porta", a forma di cerchio, della squadra avversaria posta ai limiti del campo. Ogni squadra è composta da dodici giocatori: nove attaccanti, due difensori e un portiere, che è l'unico a cui è consentito prendere la palla con le mani. Ogni partita è suddivisa in due tempi da 45 minuti ciascuno.²¹⁰ BBCAlba ha degli accordi esclusivi per le dirette televisive delle partite, che nell'insieme delle trasmissioni sportive sul canale, ricoprono il 7% delle ore di programmazione. Il canale ha anche prodotto nel corso degli anni, innumerevoli documentari sullo sport celtico: *Lean gu Dlùth*, la miniserie: *Caman, Gaisgich na Camanachd: Shinty Heroes*; ma uno dei più importanti è stato: *SWAG*, dove è stato raccontato il legame storico tra lo shinty e la cultura e lingua gaelica scozzese.²¹¹

Table 4

Live Sports Content Aired at BBC ALBA

	Duration	%
Curling	42:35:00	5.72
Football	291:30:00	39.17
Orienteering	03:50:00	0.52
Rugby	322:40:00	43.36
Shinty	83:35:00	11.23
Total	744:10:00	100.00

Source: Authors' analysis.

²⁰⁹ <https://shinty.com/history>

²¹⁰ <https://shinty.com/get-involved>

²¹¹ Xavier R., Haynes R. Op., Cit. pp.12-13

Il calcio è comunque lo sport più presente sullo schermo (per la sua popolarità in Scozia), e ricopre metà delle ore di palinsesto dedicate. Il canale ha un'accordo con la Scottish Professional Football League, ma la tipologia di programmi e posizionamento nel palinsesto è cambiata varie volte nel corso del tempo: nei primi anni le dirette delle partite di calcio erano il sabato dalle otto di sera; a partire dal 2010 l'orario venne spostato alle 17:30, un orario più accessibile per i telespettatori. Nel 2013/2014, la rete ebbe la fortuna di poter trasmettere tre partite aggiuntive, per dispute di diritti tra la Scottish Premier League e i canali di SKY ed ESPN. Tra il 2014 e il 2018, si smise di coprire buchi nel palinsesto con le repliche delle partite, sostituendole con *highlights* di vari *match* della durata di un ora. Da quell'anno ad oggi, la media delle dirette della principale lega scozzese è stata di 38 all'anno. Come si sarà inteso da queste variazioni, il canale non può gareggiare dal punto di vista finanziario con Sky, ESPN, e i canali maggiori della BBC. Quindi si trova spesso a doversi accontentare di una limitata rosa di partite, e con un palinsesto discontinuo che non copre tutta la stagione calcistica della maggiore lega scozzese. Ma la scelta di dedicare spazio a sport tradizionali scozzesi, si declina anche nel mettere in onda partite di realtà calcistiche tracciate: BBCAlba trasmette partite di squadre regionali minori della Scozia, e della lega femminile scozzese, e occasionalmente, documentari sportivi su queste realtà. Una squadra in particolare, i Glasgow Rangers, ha ricevuto molta attenzione dal canale che trasmette tramite un particolare accordo con l'associazione sportiva stipulata a partire dalla stagione 2008/2009, con la partita d'esordio nella terza divisione della SPFL, contro i Brechin City. Il programma di dibattito calcistico *Club TV* si occupa spesso di intervistare i calciatori di Glasgow, e le loro partite, insieme al Celtic, sono le più discusse nel salotto televisivo. Il canale si è guadagnato così la fedeltà della tifoseria in quello che Xaviers e Haynes definiscono: "*Effetto Rangers*".²¹² Sul versante del calcio femminile, BBCAlba ha un portfolio variegato, che ha coperto la mancanza nella televisione del Regno Unito, di un'adeguata visibilità alle calciatrici. Il canale ha infatti dato visibilità sia alla squadra nazionale scozzese, a squadre che hanno militato nella UEFA Women's Champions League, che a leghe e tornei regionali come la Scottish Women Cup Final.²¹³ Molti dei dirigenti del canale sono fermamente convinti che l'abbondanza di sport cambierà la percezione di chi non parla scozzese. In particolare, Murray, in un'intervista del 2017, si è espresso a riguardo così:

*"Se sei un non parlante gaelico e l'unico modo che hai per vedere [in televisione] il rugby o la Junior Cup è guardando BBCAlba, il canale in questo caso sta provvedendo con un utile servizio. [...] Questo avrà un impatto sulla tua visione della lingua. Se prima era negativa, si sposterà su una posizione più neutrale se non positiva".*²¹⁴

²¹² Xavier R., Haynes R. Op., Cit. p.10.

²¹³ Xavier R., Haynes R. Op., Cit. pp.9-11.

²¹⁴ Xavier R., Haynes R. Op., Cit. p.18

Table 7

Original and Repeat Sports Programming Broadcast at BBC ALBA (2008-2016)

	Hours	%
Original sport content broadcasting	1,596:15:00	47.79
Repeat sport content broadcasting	1,743:35:00	52.21
Total	3,339:50:00	100.00

Source: Authors' analysis.

I dati di un sondaggio con interviste, condotto da MacCoinnich, mostrano come una grossa fetta del pubblico di BBCAlba sia stata attratta sul canale proprio dalla programmazione calcistica (sia dirette che documentari), più del resto degli altri sport e di altre tipologie di generi televisivi. Gli intervistati hanno dimostrato particolare apprezzamento per la semplicità delle messe in onda, dove al contrario di molti canali in lingua inglese, le interviste e le discussioni in studio non sono eccessivamente presenti prima e dopo le partite, dando così più spazio allo sport in sé.²¹⁵ È di particolare interesse notare come molti non abbiano espresso difficoltà nel seguire i programmi in gaelico, ma non sono comunque molti a sostenere di sentire la necessità di impararlo, visto che molti di questi sono bilingue. Riguardo un documentario su un famoso allenatore, uno degli intervistati ha detto:

*“Questo programma era metà in inglese, metà in gaelico. Probabilmente per la maggior parte in inglese, me lo ricordo vivamente [...] E’ a quel punto che mi sono reso conto che [il canale] non fosse completamente in gaelico. E’ così che ho iniziato a seguirlo”.*²¹⁶

Considerando che le partite di calcio sono programmi principalmente visivi, non è effettivamente necessario capire cosa venga detto nella telecronaca per seguirla, basta conoscere le regole dello sport che viene giocato. Lo stesso non si può dire dei programmi registrati a tema sportivo. Resta da capire se l’attrattiva che questi ultimi hanno esercitato sugli intervistati sia d’intralcio per la lingua gaelica: I nuovi telespettatori rimarranno indifferenti alla lingua, cercando di seguire solamente i programmi provvisti di sottotitoli, o si sforzeranno di apprendere? E in questo secondo caso, decideranno di farlo solamente per pragmatismo, o la decisione influirà le loro vite di scozzesi, approcciandosi alla cultura gaelica in generale e arrivando a parlarla anche nella vita quotidiana? Non sono domande scontate, perché BBCAlba è nato con la precisa missione sociale di salvaguardare e possibilmente espandere l’uso dello scozzese. In questa ottica, la confusione della sottotitolazione e del bilinguismo vigente nel canale rischia di frenare l’interesse che il pubblico potrebbe avere per l’idioma, soprattutto se i programmi che può vedere non gli rendono necessario

²¹⁵ MacCoinnich G. H. Op., Cit. pp.124-128

²¹⁶ MacCoinnich G. H. Op., Cit. p.126

apprenderlo. I programmi bilingue su BBCAlba non sono una rarità: specialmente in quelli sportivi, le percentuali di copresenza delle due lingue si attestano tra il 60/40% (dove la prima è il gaelico), se non 50/50%, in particolare per le partite di rugby, dove i sottotitoli sono spesso assenti, e sostituiti dalla telecronaca in inglese. Gli addetti ai lavori si sono trovati in certi casi, a dover inventare traduzioni in gaelici termini tecnici degli sport, perché totalmente inesistenti nella lingua celtica. Hugh Dan MacLennan, uno dei dirigenti del settore sport, ha anche scritto una guida interna per i lavoratori di BBCAlba: *Gnàthasan-cainnt is eile son prògraman spòrs* (“Linee guida per la terminologia nei programmi di sport”).²¹⁷ Come vedremo nel capitolo successivo, in Irlanda il canale TG4 è riuscito meglio nell’appassionare il pubblico al gaelico irlandese, tramite la dedica di molto del suo palinsesto a serie tv autoprodotte. Credo che le serie *scripted* si prestino meglio allo scopo, perché al contrario degli eventi sportivi trasmessi in televisione, lo spettatore che la segue è più coinvolto nel prodotto televisivo in sé, rispetto a una forma d’intrattenimento a cui potrebbe assistere anche fisicamente, e quindi senza l’ausilio della televisione. Le serie e i film per la televisione (fatta eccezione per casi d’avanguardia artistica), hanno poi tutta una serie di significati che si esprimono tramite la recitazione degli attori, e quindi dalla lingua che essi parlano che (rimandando al discorso sulla significazione nelle lingue del capitolo 1), influenza direttamente sia il significante che il significato. Tutto questo è assente da una competizione sportiva. Lungi da me svalutare il valore dello sport ma, una partita di calcio, di shanty, o di rugby, non prevedono una sceneggiatura, una storia che trasmetta un messaggio o delle conoscenze decise in partenza, e la lingua dei giocatori ne rimane fuori, perché è il loro corpo il fulcro dello sport. Ci si affida quindi all’imprevedibile, ed è proprio questo che attira dello sport; si darà in seguito un significato a quello che è avvenuto durante la partita (da qui la grande presenza televisiva delle interviste post-partita, e delle discussioni con ospiti in studio), ma non è neanche veramente richiesto al tifoso, lui può benissimo seguirla per la semplice *performance* atletica dei giocatori. Nei prodotti di finzione, c’è una costante rinegoziazione dei significati tra chi ha prodotto l’opera e il pubblico (incrementata dalle nuove tecnologie digitali), dove non si può evadere completamente da qualsiasi forma di messaggio. Anche i prodotti meno ricercati, più incentrati sull’intrattenimento, contengono un’idea di mondo e della società, in particolare quelli televisivi di canali regionali in chiaro, dove i dialoghi sono più numerosi rispetto alle controparti *high budget* televisive e cinematografiche. Guardando a questa tabella è evidente la differenza di costo:

²¹⁷ Xavier R., Haynes R. Op., Cit. p.17

Table 6

Production Payments by Programme Genre

Programme genre	Expenditure	Equivalent hours	Cost per hour
Sport	15,479,624	1407	11,001,86
Arts & Entertainment	23,013,323	775,8	29,663,99
Children	8,922,556	549,8	16,228,73
Drama & Comedy	5,024,192	19,1	263,046,70
Factual	27,528,401	982,7	28,013,03
Religion	1,148,974	42	27,356,52
Radio	585,187	541,6	1,080,48
Education & Learning	43,000	1	43,000,00

Source: Authors' analysis of MG ALBA annual reports (MG ALBA, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017a).

La situazione economica di questi canali minoritari forma molto il loro palinsesto: trasmissioni di eventi sportivi, e documentari, sono molto meno costosi rispetto a prodotti di finzione, soprattutto se autoprodotti. Ritorna così il tema delle conseguenze della situazione politica sulla televisione: se la Scozia fosse indipendente, potrebbe aumentare i fondi per la cultura nazionale, che nell'attuale contesto del Regno Unito, nazionale ancora non è. Le istituzioni scozzesi potrebbero spendere fondi a perdere per proteggere la cultura nazionale (come in Italia avviene per i teatri dell'opera), senza l'obbligo informale di preferire gli ascolti per perseguire le ideologie neoliberiste della politica inglese.

Nei prossimi anni si potrebbe materializzare la proposta di collaborazione tra il canale scozzese e la rete televisiva di sport irlandese Nemeton TV. Sarebbe un'occasione d'oro per la cultura gaelica scozzese, in quanto si potrebbe creare uno spazio televisivo interamente dedicato agli sport celtici, abbinando nel palinsesto per esempio partite di shinty e calcio gaelico irlandese. Questo farebbe conoscere meglio al pubblico le radici comuni delle due popolazioni celtiche. e sarebbe un primo passo verso ulteriori collaborazioni tra televisioni irlandesi e scozzesi, impegnate nel salvataggio delle lingue della famiglia gaelica.²¹⁸ Se l'evoluzione delle tensioni in Ulster e Scozia portassero nel recente futuro all'annessione della prima alla Repubblica D'Irlanda, e l'indipendenza della seconda, le istituzioni culturali delle due nazioni celtiche potrebbero collaborare a livello transnazionale per l'affermazione delle culture native. La cultura gaelica avrebbe maggiore ruolo nella Comunità Europea, con un conseguente aumento dei fondi dell'Unione per le televisioni gaeliche. Questa possibilità è tutt'ora impossibile per la Scozia, trascinata fuori dall'Unione a causa del *brexit*, e alla presa coi tagli di fondi per le conseguenze economiche di questa.

²¹⁸ Xavier R., Haynes R. Op., Cit. pp.20-21.

CAPITOLO 5-TG4: L'IRLANDA GAELICA RACCONTA SE' STESSA

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, le istituzioni della repubblica d'Irlanda si sono dimostrate molto interessate nell'utilizzo delle nuove tecnologie, per trasmettere alle nuove generazioni la memoria collettiva del passato dell'isola. Un altro discorso però, è cercare di modificare la cultura presente per restaurare parte di quella andata persa in passato. Quindi, per trasmettere l'uso della lingua irlandese alle nuove generazioni, non basta rievocare un passato in cui era di maggiore uso. Bisogna invece darle una nuova attualità, darle uno scopo nella società presente: creare attorno alla lingua una comunità. Gli sforzi per il recupero della lingua, sono stati intrapresi in Irlanda principalmente tramite il sistema scolastico, ma trascurando l'utilizzo al di fuori delle classi, portando di conseguenza ad un aumento dei locutori in zone dove era già diffuso l'uso dell'idioma (i *gaeltacht*); mentre in zone che hanno subito molto di più l'influenza coloniale, la lingua è rimasta un elemento folkloristico, insegnato a tempo perso a scuola.²¹⁹ Io stesso, durante la mia esperienza di Erasmus, ho avuto l'opportunità di incontrare studenti irlandesi, provenienti da zone vicine a Dublino; e in questo scambio, loro stessi mi hanno confermato che oltre alla scuola, non hanno mai avuto occasione né voglia di parlare irlandese in altri ambiti, fatta eccezione magari per comprendere il testo di una canzone folk, o seguire una serie in irlandese sulla tv, senza dover leggere i sottotitoli. Ma nell'ambito prettamente scolastico, il gaelico è sempre stato percepito da loro come una materia in più da studiare, non un'opportunità per il futuro. D'altronde, questa non è solamente una necessità linguistica, ma storica in generale: molti storici delle università dello stato libero d'Irlanda, hanno potuto constatare nei decenni successivi all'indipendenza, la mancanza di fonti propriamente irlandese nelle storiografie dell'isola, se non addirittura una narrazione del paese solamente come colonia periferica ad opera di storiografi irlandesi. In pratica, molti irlandesi hanno avuto poche possibilità di apprendere riguardo la cultura dell'Irlanda, senza l'influenza di narrazioni dei governanti inglesi, che li vedevano più come sudditi, soldati e contribuenti alle tasse, piuttosto che concittadini.²²⁰ Per questo credo sia importante fare una breve digressione su come si sono formate, e le caratteristiche principali dei servizi radiofonici e televisivi irlandesi. Perché dal 2° capitolo, abbiamo compreso che la televisione (e tutto il sistema mediale multimediale moderno di conseguenza), non è solo un passatempo per casalinghe annoiate, ma può essere parte importante del nucleo familiare, sia a livello soggettivo, che familiare nel complesso.

5.1 BREVE STORIA DELLA RADIO E TELEVISIONE IRLANDESE

Già nel novembre 1923 (soltanto qualche mese dopo la fine della guerra civile), si iniziarono a fare programmi riguardo la istituzione di un servizio radiofonico nazionale. Dopo un iniziale dibattito riguardo se la radio dovesse essere aperta al mercato per fini di profitto, venne deciso nel 1924 che il mezzo sarebbe stato un servizio pubblico necessario, per equiparare il nuovo stato ad altre nazioni europee dove avveniva lo stesso. Di conseguenza, l'amministrazione delle trasmissioni venne affidata alle poste, il cui direttore (J.J. Welsh), ribadì fin da subito l'importanza dell'utilizzo della lingua gaelica, per il recupero e la salvaguardia della cultura nazionale dalle interferenze inglesi.

²¹⁹ Watson Iarfhlaith "The Irish Language and Television: National Identity, Preservation, Restoration and Minority Rights" *The British journal of sociology* Vol.47, n.2, Jun., 1996, pp.255-274, pp.3-4.

²²⁰ Titley A. Op., Cit. p.5

Una dichiarazione simile venne fatta dal presidente Douglas Hyde, in occasione della prima trasmissione il 1° gennaio 1926: “*Una nazione viene formata dall’interno, e prima di tutto dalla sua lingua*”.²²¹ Si trattava però del primo passo per un progetto allora troppo ambizioso, per le magre finanze del nuovo stato, ancora fortemente agricolo e privo di molte infrastrutture: al momento della prima messa in onda, era disponibile una sola stazione radio stazionata a Dublino, che copriva soltanto un territorio di 25 miglia dalla sede, e ci vollero anni per aprirne altre stabili, con costanti chiusure temporanee. Una seconda venne aperta nel 1927 a Cork (pur dovendosi appoggiare alle linee telefoniche di quella di Dublino), per poi essere chiusa nel 1930; ci vollero due anni per vedere l’apertura di un’altra, che venne peraltro istituita in via eccezionale, per una messa in onda diffusa del concilio eucaristico di Dublino. Il cattolicesimo è stato un altro elemento caratterizzante della televisione irlandese: sotto pressione delle autorità ecclesiastiche locali (ancora poco secolarizzate e con un ruolo distintivo nella cultura irlandese, anche per differenziarsi dagli invasori protestanti), i programmi di natura religiosa occupano uno spazio rilevante dei palinsesti radiofonici-televisivi, fin dalle origini di questi. La trasmissione delle messe e dei sermoni è il prodotto principale. Mancano programmi che parlino direttamente dell’attualità irlandese da un punto di vista cristiano cattolico (come dibattiti televisivi), rendendo quelli presenti piuttosto fini a se stessi, e togliendo spazio ad altri interessati a farlo da un punto di vista laico.²²²

Limitazioni di questo tipo rallentarono l’allestimento di stazioni radiofoniche interamente dedicate alle trasmissioni in irlandese. Nonostante questo, vennero fatti piani già nel 1935 dal nuovo direttore della RE’ (*Radio Eireann*), T. J. Kiernan, che propose l’istituzione di comitati nelle singole contee per favorire la produzione di contenuti locali, e di conseguenza sopperire anche alle limitatezze tecnologiche di trasmissione su lunghe distanze. Il primo di questi venne formato proprio a Galway, la città più grande dei *Gaeltacht*, nella speranza di poter realizzare il primo canale solamente in lingua indigena, ma il piano venne abbandonato per i motivi discussi sopra. Ci furono anche manifestazioni di protesta della popolazione locale nel 1969: un gruppo di attivisti (*Gluaiseacht ar son Cearta Sibhialta na Gaeltachta*, ossia movimento per i diritti civili dei *Gaeltacht*), aprì illegalmente una radio pirata che per alcuni mesi, fece quello che le istituzioni non riuscivano a realizzare, prima di essere chiusa dalla polizia dopo breve tempo. Nonostante questo, la radio nazionale riuscì comunque a trasmettere programmi in irlandese, con una percentuale tra il 30 e il 60%, lungo tutto il periodo precedente gli anni’60. Quando venne istituita la televisione nazionale.²²³

Nel corso degli anni’50, ci fu un grande entusiasmo politico per un’autonomia televisiva dalla BBC. Le autorità temevano intrusioni britanniche (di natura politica, culturale, economica o sociale), perché in quegli anni, la televisione era già diffusa in grandi città come Dublino, ma il mercato dipendeva interamente dalla BBC. Nel 1955, venivano venduti circa 20 apparecchi di ricezione alla settimana, e 4000 erano già attivi. Tre anni dopo, il numero era quadruplicato, mentre all’inizio dei ’60, superavano le 200 000 unità. Questi numeri sono ancora più importanti, se si considera che nell’immediato dopoguerra, l’Irlanda contava poco più di tre milioni di abitanti. Nel frattempo, i pub (luoghi di ritrovo per eccellenza dell’isola), erano state invase dai piccoli schermi, e divenivano le attrazioni principali per la gente del luogo, per assistere insieme ad eventi in diretta, come competizioni sportiva, o (con grande vergogna delle istituzioni), l’incoronazione della regina del Regno Unito, Elisabetta II. La penetrazione della tv inglese era evidente: dal 1954, il giornale più importante del paese (*L’Irish Times*), iniziò a pubblicare, una guida tv, con i palinsesti dei canali

²²¹ Watson Iarfhlaith *Irish language broadcasting: history, ideology, identity* University college Dublin, Ireland, 2002 cit. p.2

²²² Bernard T. Smyth “Irish Television” *The Furrow* Vol.12 n.11, Nov.1961, pp.662-675

²²³ Watson I. Op., Cit., pp.3-6

BBC. L'Irlanda stava subendo una sorta di "colonizzazione mediatica", che ha segnato il lavoro di molti storici irlandesi, che cercando di lavare quest'onta, spesso omisero e omettono, questo capitolo della storia dei media in Irlanda: la televisione non arrivò con la RTE, ma la BBC.²²⁴ Cera quindi in ambito politico, un'ansia indipendentista, e di rivalsa, un'urgenza di istituzione di un servizio televisivo nazionale. Ma per assurdo, questi interessi causarono molti più problemi alla messa in onda televisiva di programmi in irlandese. L'analisi storica sulla nascita della RTE include quasi sempre, commenti su macchinazioni politiche, che modellarono la nascita della rete nazionale, partendo da spinte economiche-politiche, che andarono ad affiancare, e influenzare una neutra rappresentazione di tutta la popolazione irlandese sul piccolo schermo. Non si deve però esagerare (come hanno fatto molti di questi commentatori), nell'enfatizzare il ruolo della politica sulla gestione della rete, vedendo sia questa che il pubblico come entità monolitiche (una attivamente, mentre l'altra passivamente), senza declinazioni e fratture interne.²²⁵ Come vedremo, all'interno del *Dail*, e tra le più alte cariche dello stato, convivevano idee diverse su come dovesse presentarsi e funzionare il servizio televisivo. Dall'altro lato, gli addetti ai lavori, non prendevano ordini diretti dalla politica, e disponevano di una certa indipendenza nella scrittura e conduzione dei programmi; il pubblico dal canto suo, interagiva con la produzione televisiva, e ci furono programmi come il *Late Late Show* di Gay Byrne, che divennero sedi di dibattiti pubblici, che ebbero forte impatto sulla società irlandese. Ma i tempi non erano ancora adatti per la diffusione della lingua gaelica sulla tv. Perché il piccolo schermo, tramite inserzioni pubblicitarie, può generare maggiori introiti rispetto al più anziano media solamente sonoro. Questi potenziali guadagni ingolosivano molte personalità, sia imprenditoriali che politiche, in quello che era il paese più povero dell'Europa occidentale. Eppure, quando la legge per l'autorizzazione di una televisione nazionale venne approvata il 6 aprile 1960, venne messo bianco su nero che sarebbe stato un sistema interamente pubblico. Per condensare gli scarsi fondi, venne deciso di riunire sia la radio che la televisione sotto un'unica azienda pubblica, che prese quindi il nome di RTE' (*Radio Teilifis Eireann*, Radio Televisione d'Irlanda). Inizialmente era disponibile un solo canale (RTE One), la cui prima trasmissione fu il 1° gennaio 1961: si trattava di un *galà* per l'inaugurazione del canale unico, in diretta dal Gresham hotel a Dublino. Da quella diretta possiamo vedere chiaramente le due facce dell'Irlanda dell'epoca, incarnate nei due più illustri ospiti della serata: il cardinale Dalton, arcivescovo cattolico di Amragh, e lo storico presidente della repubblica, ed ex membro dell'IRA durante la guerra d'indipendenza, Eamon De Valera. Quindi da una parte le autorità politiche, reduci della lotta armata contro i colonizzatori inglesi, desiderosi di costruire un paese dal principio, ma non sicuri sul come farlo; e dall'altra la chiesa cattolica, si difensora dell'indipendenza dell'isola, ma prima di tutto dal punto di vista religioso, nella sua lotta contro il protestantesimo, e spaventata dal progresso. Si potrebbe obiettare però, che la loro presenza all'esordio del piccolo schermo sia stata nel complesso un'apertura al mezzo, e al progresso tecnologico-sociale che avrebbe potuto portare. In realtà però, furono i diretti interessati a palesare le loro preoccupazioni, nei rispettivi discorsi fatti nella trasmissione. Dalton lanciò un monito ai genitori in ascolto, secondo cui per quanto potesse essere pregevole la qualità dei programmi, sarebbero sempre dovuti stare all'erta, riguardo al pericolo che i figli diventassero "drogati" di televisione. Il presidente, dal canto suo, con umore e tono visibilmente cupo, anche dal piccolo schermo, espresse la sua preoccupazione per le potenzialità e i pericoli del medium televisivo, facendo un infelice paragone con l'energia nucleare.²²⁶ Eppure, nell'articolo 17, era riportato che:

²²⁴ Brennan Edward *Television in Ireland: a history from the mediated centre* Technological University Dublin, 2016. Cit. pp.7-9.

²²⁵ Brennan E. Op., Cit., pp.9-14.

²²⁶ *The history of Irish television* consultato su <https://www.teletronic.co.uk>, 2014.

*“Nell’esercitare le sue funzioni, l’autorità dovrà tenere costantemente in considerazione l’obiettivo nazionale del recupero della lingua irlandese e preservare e sviluppare la cultura nazionale e dovrà cercare di promuovere l’attaccamento a questi obiettivi”.*²²⁷

Semberebbe quindi che le autorità politiche fossero ben disposte verso questa problematica, e che la porta per l’istituzione di canali tv in irlandese fosse aperta. Nei fatti però, questo non avvenne perché il dato la bassa percentuale di parlanti irlandese, nel totale della popolazione, il target numerico di questi canali sarebbe stato piuttosto ristretto. I guadagni dalle inserzioni pubblicitarie sarebbero stati troppo bassi, e il principale intento dei dirigenti e politici era proprio cercare di massimizzare i guadagni, con pochi canali a basso costo. Lo dimostra anche la scelta di nominare direttore generale della RTE’ un manager americano, Edward Roth, il quale lo stesso anno precisò in una conferenza che solo i più alti dirigenti avrebbero avuto potere decisionale su quali programmi produrre e trasmettere.²²⁸ Di conseguenza, negli anni’60, solo il 6% della programmazione totale era in lingua irlandese, e spesso neanche integralmente: esisteva l’abitudine di non trasmettere lunghi segmenti di messa in onda in irlandese (per paura che i soli anglofoni cambiassero canale), ma di dare un “contentino” ai *Gaeligheor*, disseminando qua e là parole in gaelico, ma causando così solo fastidio e confusione.²²⁹



Figura 11 Foto d'epoca dell'inaugurazione della RTE

Quella sera, però, era presente anche un’altra figura, che diametralmente su versante opposto, avrebbe decretato l’evoluzione della televisione, e con’essa, la società irlandese: il primo ministro Sean Lemass. Appena succeduto a De Valera come *Taoiseach*, era un’progressista apertamente opposto al conservatorismo cattolico dei suoi rivali politici-ecclesiastici. Nella sua idea, la televisione doveva essere sia una finestra sul mondo per l’isola verde, che una finestra per l’esterno *sull’Irlanda*. Il mezzo sarebbe servito al paese per uscire dalla stagnazione culturale ed economica; quindi, non si sarebbe dovuto disdegnare l’importazione di programmi stranieri, perché avrebbero potuto portare nuove idee. L’Irlanda dell’epoca era come un bambino spaventato, necessario di uno

²²⁷ Watson I. “The Irish Language and Television: National Identity, Preservation, Restoration and Minority Rights” Cit., p.7 (Traduzione mia)

²²⁸ Watson I. “The Irish Language and Television: National Identity, Preservation, Restoration and Minority Rights” Cit., p.7

²²⁹ Watson I. Irish language broadcasting: history, ideology, Cit., pp,5-6

stimolo dal blocco, che lo costringeva a questo eterno sbiadito presente, dove con la scusa del bigottismo non si recuperava il passato perduto (le tradizioni, il folklore e la lingua danneggiate dal colonialismo), né fare un passo avanti verso il futuro, in quello che Watson definisce “nazionalismo introverso”. Lemass, era quindi favorevole a un’importazione senza timore, di programmi stranieri, in sintonia su questo punto con Edward Roth, che proveniva proprio da quegli ambienti. L’arrivo di format televisivi di paesi in cui la televisione era già ben assestata, avrebbe facilitato la secolarizzazione della società e lo sviluppo di autentici programmi irlandesi.²³⁰ Si potrebbe obiettare però, che questa decisione potesse essere inutile, o addirittura dannosa, alla programmazione in lingua gaelica. D’altronde Roth, non aveva mostrato simpatia verso la causa. Va compreso però che l’Irlanda, presa in quella stagnazione culturale di cui abbiamo discusso, non era ancora pronta per confrontarsi apertamente verso questo problema. Anzi, le proteste nei *Gaeltacht*, e l’organizzazione di radio/televisioni pirata, spaventavano le autorità conservatrici, perché le spinte per il salvataggio della lingua venivano quasi totalmente dal basso. Dublino e i suoi abitanti percepivano se stessi come una seconda nazione, differente da Galway. Idee come queste venivano percepite con un alone di eversivo, e rivelavano fratture nella politica irlandese, mai ricucite, che provenivano dalla guerra civile, l’assassinio di Collins e le divisioni tra socialisti e cristiani conservatori. Serviva innanzitutto smuovere la società, cambiarla aprendola a nuovi stimoli, unificare gli irlandesi tramite temi in comune. Da lì si sarebbe passati, in un secondo momento, a cercare di unificare linguisticamente la società irlandese. E così è stato: come vedremo nell’ultimo sottocapitolo, quando finalmente si è giunti a poter vedere un canale televisivo principalmente in irlandese (TG4), saranno proprio generi *fiction* come la *sitcom*, ad avere grande successo presso le nuove generazioni.

Ritornando agli anni ’60, il tema più controverso e scottante, (per le forti pressioni della morale cattolica vigente nel paese), era la laicizzazione del discorso pubblico sulla sessualità. Nell’Irlanda dell’epoca la censura di contenuti espliciti sotto questo aspetto, era comune sia per film che pubblicazioni editoriali; inoltre, scelte di celibato e matrimoni organizzati, o ritardati forzatamente, erano comuni nella campagna per assicurare l’eredità dei terreni agricoli, che per legge potevano essere ceduti soltanto ai primigeniti. Forse un’ansia ereditata dai tempi della carestia di patate. L’importazione di programmi delle tre grandi emittenti americane portò all’imitazione di format celebri nel piccolo schermo statunitense, in particolare la *soap opera/sitcom* e il *talk show*. Pur non essendo nati in Irlanda, questi generi si adattarono facilmente alla cultura irlandese, perché in essi vi è tradizionalmente un’impostazione comica/satirica, come nel folklore dell’isola (similmente ad altre comunità che hanno subito diaspora, e grandi tragedie, come quella ebraica o italiana meridionale), c’è una grande comicizzazione della quotidianità e autoironia. Inoltre, entrambi i *format* sono stati l’emblema della televisione in America, perché sono quei tipi di programmi che si basano sull’entrare in familiarità con lo spettatore, formando connessioni emotive, e tendono ad essere i più longevi e diffusi, perché basandosi su schemi di ripetizione, *catchphrases* e stessi personaggi/presentatori: “*gradualmente costruisce l’affetto: il piacere comico conquista, quello emotivo mantiene nel tempo*”.²³¹ Si trattava degli strumenti migliori per la televisione dell’epoca, per costruire una nuova società irlandese: sia la gente dei *Gaeltacht*, che quella di Dublino, avrebbero riso per gli stessi programmi, sviluppando gusti in comune. Tempo dopo, sarebbero stati più volenterosi di conoscersi a vicenda, rappresentando se stessi sugli schermi. Gli storici della tv irlandese hanno parere unanime su quale sia stato il programma dal più grande impatto sulla società dell’epoca: *The Late Late Show* (1962-1999) di Gay Byrne.

²³⁰ Brennan E. Op., Cit. pp.1.4.

²³¹ Barra Luca *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive* Carrocci, 2020. Cit. p.23



Figura 12 Gay Byrne alla conduzione del programma nel 1966²³²

Pur essendo cattolico praticante, Byrne era un convinto femminista e sostenitore del diritto al divorzio. Lungo tutta la sua trentennale conduzione riuscì a mescolare intrattenimento e informazione, intermezzi musicali e dibattito televisivo. Molti tra gli irlandesi meno, hanno sentito qualcun altro parlare di sesso per la prima volta guardando il *Late Late Show*: la sua formula era perfetta perché coniugava cosa desideravano i politici e direttori della RTE, con a cosa aspirava la parte più giovane e/o progressista della popolazione. Parlando di argomenti controversi, Byrne attirò l'attenzione sia di chi era a favore o contro la liberalizzazione dello stile di vita, e dava spazio ad entrambe le parti, tra ospiti e pubblico che poteva intervenire. Inoltre, gli ideatori erano molto bravi ad allontanare eventuali polemiche, variando gli argomenti degli episodi dopo uno dove veniva discusso qualcosa di controverso. Così dopo una puntata dove veniva discusso, per esempio, l'uso o no della pillola del giorno dopo, poteva passare qualche settimana di messa in onda "innocua", prima di ritornare a parlare di sesso. In questo modo, l'immagine del programma non poteva essere abbinata automaticamente a quei temi, attirando critiche di gruppi di interesse cattolici conservatori. Un esempio, della impermeabilità alle critiche del programma, fu quando nel 1966, un vescovo appellandosi alla cittadinanza cattolica, per una protesta pubblica contro il programma, in seguito a uno sketch di Byrne, dove chiese a una donna il colore della sua biancheria. Ma l'incitamento non sortì alcun effetto sull'opinione pubblica, e lo "scandalo", venne presto dimenticato.²³³ Per quanto i politici e il clero temessero i nuovi mezzi di comunicazione, non osavano intromettersi troppo nella creazione dei contenuti, perché non volevano apparire (o diventare), un apparato repressivo. Il desiderio di libertà del popolo irlandese era stato calpestato dalle autorità coloniali britanniche per secoli, una parte di loro poteva ancora ricordarsene avendo vissuto la guerra per l'indipendenza quarant'anni prima, e una parte del paese era ancora separata da loro, subendo quotidianamente i soprusi dei colonizzatori. Far credere agli elettori di essere ancora sotto un sistema autoritario sarebbe stato un suicidio politico per i conservatori, quindi non venne

²³² Fennell Cilian *Behind the scenes of Gay Byrne's Late Late Show* Irish Times, consultato su <https://www.irishtimes.com> 4 novembre 2019.

²³³ *History of the Irish television* consultato su <https://www.teletronic.co.uk>

mai messa in legge la censura vera e propria nell'ambito multimediale; ci si affidava piuttosto a scelte economiche ed ammonimenti ai creatori di contenuti, rifacendosi allo spirito cattolico dell'opinione pubblica. Infatti, già dai tempi della radio, i membri del parlamento preferivano non comparire troppo di persona nelle trasmissioni, e tantomeno criticare il lavoro di chi li ospitava quando lo facevano; il discorso di Dalton e De Valeera fu un caso unico ma rilevante, loro potevano esporsi in quel modo per l'autorevolezza dei loro nomi e l'incarico che ricoprivano, ma le loro parole rimasero moniti per i benpensanti, non proclami di censura. La contestazione politica della libertà di parola in televisione non fu la norma, e tantomeno legge. Nello stesso regolamento del *broadcasting act* (alla sezione 18), viene sollecitato indirettamente il dibattito su idee espresse sul piccolo schermo: sotto le parole d'ordine di "oggettività e imparzialità", si obbligava i dirigenti a non censurare o vietare l'espressione di un determinato messaggio, ma piuttosto discuterlo o dare spazio a chi potesse e volesse contestarlo.²³⁴ Se quindi il direttore di un notiziario avesse voluto intervistare in diretta un attivista per il diritto all'aborto, l'autorità delle trasmissioni non avrebbe potuto bloccare la messa in onda del servizio, ma al massimo obbligarlo a dare spazio la sera successiva al rappresentante di un gruppo d'interesse contrario all'aborto. Il lavoro degli addetti ai lavori si basava su un misto di autocensura e libertà personali su cosa dire in televisione. Un tacito accordo tra politica e RTE determinava confini invisibili ed elastici su cosa, in che modo e quanto dire. Un tiro alla fune, dove Gay Byrne era il miglior giocatore. L'interpretazione più interessante dello *show* viene da O' Toole: nella sua analisi, Byrne non rivoluzionò la società, per abilità da presentatore, differenti dagli altri *showmen* del piccolo schermo irlandese. Bensì, perché comprese che toccare questi argomenti, era di per sé un atto rivoluzionario, considerando l'omertà vigente nello stato "libero". Il silenzio era la base della convivenza civile all'epoca: si pensava di più a quali argomenti evitare, per una vaga "pace sociale", piuttosto che affrontare un serio dibattito, su idee divisive. Il *Late late show* divenne una valvola di sfogo per questo silenzio: se si aveva paura di poter iniziare una discussione di un certo tipo in un pub, o in famiglia, era più sicuro farlo nella zona franca che divenne lo spettacolo. Non era solo intrattenimento, ma mediazione di quello che avveniva al di fuori dello schermo.²³⁵ Forse, era proprio questo che temevano il cardinale Dalton, e il presidente De Valeera, quando lanciarono messaggi apocalittici: la rottura del silenzio, era la rottura del loro sistema di potere. Poco poteva essere fatto contro Byrne: facendo alti indici di ascolto, il *Late late show*, era di primaria importanza per gli obiettivi di crescita economica della dirigenza, e soddisfaceva le richieste di chi vedeva la RTE come un servizio pubblico, dove nuove idee al passo col tempo, non dovevano essere censurate.

*"In nessun altro paese dell'Europa occidentale, le discussioni riguardo la vita sociale erano così infiammate, i contrasti così grandi. In nessun altro paese vi era così tanta curiosità su in che modo le cose sarebbero cambiate. In nessun altro paese così tanti potevano offendersi per così poco, Gay Byrne lo capì. [...] La sua influenza crebbe non da idee già confezionate, che lui volesse presentare, ma dal fatto che questi argomenti venivano presentati in un modo così popolare"*²³⁶.

Sul versante della fiction, la peculiarità della televisione irlandese sta nel fatto che da decenni, si possono individuare tra i produttori figure simili ai moderni showrunner. I produttori televisivi godono già dagli anni '60 di grande libertà creativa (a patto di ascolti alti); il genere

²³⁴ Morash Chris "Reviewed Work: *A Loss of Innocence? Television and Irish Society 1960-72* by Robert J. Savage", *Irish university review*, Vol.41 n.2, cit. pp.309-312.

²³⁵ O' Toole Fintan *The lie of the land: Irish identities* Presso, Londra, 1997 cit. pp.146-147.

²³⁶ Toibin Colm "Gay Byrne: The Irish Life as Cabaret" *The crane bag*, Vol.8 n.2 (1984), pp.65-69, cit. p.67 (traduzione mia)

tradizionalmente più autoriale è la miniserie, o il film televisivo. Ma, sono esistite anche importanti serie, durate anche più di un decennio, che hanno subito l'influenza di importanti figure artistiche. I *drama* di lunga a più stagioni, e di lunga durata, divennero il prodotto *fiction* maggiormente prodotto, perché le opere di breve respiro lievitavano molto i costi di produzione.²³⁷ La *sitcom*, genere presente già agli albori della RTE', diventò il genere più prodotto e visto, e sarà anche il genere più utilizzato nella tv in lingua gaelica. Due serie, agli antipodi sotto molti punti di vista, fanno da esempio perfetto sulla descrizione delle due anime sociali del paese nella tv: la città e la campagna. *Tolka Row* (1964-1968), adattata da Laura Maverty da una sua stessa opera teatrale del 1951.²³⁸ Parlava della famiglia Nolan, parte della classe lavoratrice, da poco trasferitasi a Dublino. Come contorno appaiono tutte quelle figure parallele tipiche del genere: colleghi, vicini di casa, amici. La sceneggiatura della serie non si basava su semplici imitazioni delle *sitcom*, d'importazione americana, ma voleva mostrare tramite la comicità e l'assurdità delle situazioni in cui incappavano i protagonisti, la realtà della vita proletaria urbana dei dublinesi poco abbienti, in tutte le sue sfumature, le complessità, non mostrando soltanto i lati positivi, ma anche i problemi e difetti, senza diventare melodramma. Una dichiarazione d'intenti fu già la scelta di non far recitare gli attori in inglese teatrale, ma con il tipico slang dublinese. Anche lo stile di regia e montaggio, si faceva notare rispetto a serie familiari simili: movimenti di macchina, zoom, inquadrature di vario tipo abbondano negli episodi, dando un'aria cinematografica agli episodi. Il finale della serie fu l'esatto opposto di *sitcom* come *Happy Days*: non assistiamo alla celebrazione e apice della comunità familiare, anzi, il suo crollo a causa di un fenomeno sociale che affliggeva pesantemente, le famiglie della classe lavoratrice irlandese. I Nolans sono costretti per restrizioni economiche a emigrare in Inghilterra, abbandonando così gli elementi di affezione, dei membri del nucleo familiare, ma anche del pubblico che ha seguito per anni le vicende della loro vita: i luoghi, gli amici, e tutte le relazioni con essi. Si tratta di una scelta avanguardistica perché anziché gratificare il telespettatore, per la fedeltà nell'aver continuato a seguire la serie, la frustra stroncando quella rete affettiva su cui si basa il genere della *sitcom* stessa. La scena finale dell'ultimo episodio si conclude con un amaro scambio di battute dei due coniugi, esplicitamente teso a far prendere coscienza il pubblico a casa riguardo il problema sociale dell'emigrazione. Il signor Nolan riporta in una battuta cifre esatte che ha letto su un giornale:

*“E' la maledizione irlandese...ho letto da qualche parte, che oltre un milione di persone hanno lasciato l'Irlanda dal 1940. Non sono in molti a tornare indietro”.*²³⁹

Questa scelta ideologica però, non andò fino in fondo, e anzi, nella sua eccezionalità il finale attenua le conseguenze del messaggio politico che veicola. Assistiamo a quello che Guy Debord e l'internazionale situazionista, definì come “recupero”: una limitazione del potere eversivo di certe idee, o ideologie, tramite un loro recupero da parte delle istituzioni stesse che criticano.²⁴⁰ Helena Sheehan riconosce il merito di Maverty nell'aver toccato lo scottante e controverso tema dell'emigrazione, già nei primi anni di messa in onda della RTE; ma dimostra come non cerchi mai di spiegare le cause dei problemi della classe lavoratrice. Questa decisione appare ancora di più disonesta se si pensa che negli anni '60, i lavoratori irlandesi, erano attivamente impegnati nella militanza politica, come avveniva in molti altri paesi dell'Europa occidentale. Anche nell'ultimo

²³⁷ Brennan E. “Cultural and structural change in Irish television drama” in *Irish communication review* Vol.8, Dublino, 2000 cit. pp.3-4.

²³⁸ Sheehan Helena *Irish television drama: a societies and its stories*. RTE, Dublino, 2004. Cit. pp.47-48.

²³⁹ Traduzione mia dall'ultimo episodio, andato in onda nel 1968. Consultato su: <https://www.rte.ie> (traduzione mia)

²⁴⁰ Debord Guy *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* Réédition Sens & Tonka, Parigi, aprile 2000. Consultato su <http://debordiana.chez.com>

scambio di battute si nota un certo fatalismo: non si sa perché tanti irlandesi emigrano, da come il signor Nolan ne parla sembra quasi una misteriosa punizione divina da cui non c'è scampo per i comuni mortali come lui e sua moglie. La continuazione del dialogo sembra voler accrescere ancora di più questo sentimento: la coniuge chiede al marito se sa il motivo, e lui le risponde che per quanto ci pensi, non ha una risposta chiara: “*Forse i politici ne hanno una, ma non io*”. Dalle sue parole, sembra che i problemi sociali che affliggono il paese non siano affare di chi è più colpito, ma dovrebbe piuttosto affidarsi alla fiducia nei politici.²⁴¹ Il paternalismo della scena è evidente anche dall'assenza dei figli, di cui i genitori discutono in loro assenza, arrivando alla conclusione secondo cui forse saranno loro a vedere la fine di queste disgrazie, ma non di certo il padre e la madre. In quest'ultima affermazione sembra esserci la volontà di scaricare i problemi del paese sulle prossime generazioni. Non sappiamo per certo se fosse nelle intenzioni della sceneggiatrice, dare questo messaggio, o se (più probabilmente), abbia preferito l'autocensura, per non scandalizzare le autorità politiche-ecclesiastiche, già spaventate dal potenziale eversivo della televisione. D'altronde, come sostiene Helena Sheeran, è una costante nella storia della televisione irlandese, che gli sceneggiatori dei programmi siano più radicali dei contenuti che scrivono.²⁴² *The Riordans* (1965-1979), passò dall'esplorazione della vita di città a quella di campagna, ma con maggiore coraggio rispetto a *Tolka Row*. Tra le altre famose serie dell'epoca, la città faceva da padrona. I grandi centri urbani erano il simbolo della modernità, l'industria, la società che cambia e si rinnova. Ma i *Gaeltacht*, si trovano tutti in zone di campagna. *The Riordans*, non è ambientato in uno di essi, ma la scelta di ritrarre una realtà di provincia (in particolare, le riprese furono nel villaggio di Leestown, nella contea di Kilkenny), fu un passo avanti verso quelle realtà. Come vedremo nel prossimo sotto capitolo, sarà un'altra *sitcom*, di ambientazione paesana, a decretare l'affermazione della tv in lingua gaelica. *The Riordans*, fu un anello di collegamento: fece da apripista, tastò il terreno, per quella parte del pubblico, che pensava all'Irlanda come Dublino. Questa fetta di ascoltatori scoprì o riscoprì, una parte della nazione che ignorava. Come in tante *sitcom* americane del periodo, precedenti al sottogenere amicale (*Friends*, *Will And Grace*, *How I Met Your Mother*, *The Big Bang Theory*...), al centro di *The Riordans*, c'è una famiglia. In particolare, una famiglia impegnata nella gestione di una fattoria e sulle sue connessioni con la comunità del luogo. Questa decisione coinvolse anche decisioni formali-produttive all'avanguardia per il genere: mentre le *sitcom* urbane erano girate principalmente (se non del tutto), in studi al chiuso, le riprese di *The Riordans*, furono per la maggior parte all'aperto. Ma allo stesso tempo, si decise di non utilizzare la pellicola, ma un innovativo sistema di trasmissione, basato su un'unità mobile, che permise di girare in *location* reali. Molti degli attori, erano estranei alla televisione, e potendo usufruire di questa modalità di ripresa (più simile al cinema sperimentale di quegli anni), la serie si differenziò dal *mainstream*, anche per la recitazione di questi, più naturalistica e meno impostata. Questo esperimento attirò l'attenzione di addetti ai lavori internazionali, che vennero ad assistere alle riprese. Di conseguenza, la serie ebbe un taglio meno finzionale, più documentaristico, lo si può notare anche dall'approccio sceneggiativo. La *sitcom*, venne scritta per non essere solo intrattenimento, ma soddisfaceva il suo ruolo di servizio pubblico, mostrando un taglio didattico, informativo, sulla vita di gestori di un'azienda agricola. Dopo le prime stagioni, la produzione venne affidata alla casa indipendente *Teilifis Feirme*, che scelse come sceneggiatore Wesley Burrowes. Quest'ultimo, decise di affinare l'impegno sociale della serie, in modo che fosse meno scolastico, e più incentrato sugli aspetti psicologici dei singoli personaggi, e sociologici riguardo le relazioni tra questi e la comunità locale, attirando controversie e critiche nella

²⁴¹ Sheehan H. Op. Cit. pp.48-50.

²⁴² Sheehan H. *Soap opera and social order: Glenroe, Fair City and Contemporary Ireland*, testo pubblicato in occasione della conferenza del 31 ottobre 1993 all'*Irish Film Centre*.

realizzazione. La coscienza di classe non è rimossa come in *Tolka Row*: il peso di ogni personaggio sulla comunità locale, viene espresso dal loro lavoro e dal loro patrimonio e le differenze dello stile di vita ben marcate. I costumi e il linguaggio (inteso qui come parlata, accento, dizione e *slang*, non lingua) furono le caratteristiche principali che aiutavano gli spettatori a comprendere le differenze tra i vari personaggi. Nella famiglia Riordans, Tom (il padre), veste spesso abiti che esprimono il suo ruolo patriarcale di capo famiglia e politico locale: un cappello torreggia sulla sua testa e il panciotto evidenzia il suo ruolo di uomo d'affari locale, essendo la sua la fattoria più grande del villaggio. La moglie Mary invece, si mostra come una casalinga premurosa, mostrandosi sempre con un grembiule addosso, enfatizzando la sua correlazione alla casa e la cucina. Quanto ai figli, Batty e Benji sono destinati a lavorare nella azienda agricola di famiglia sporcandosi le mani, quindi li vediamo con addosso abiti di lavoro che richiamano la campagna. Micheal invece, ha aspirazioni più grandi: lo vediamo quindi in giacca e cravatta, sembrando così una versione aggiornata del padre, ossia un giovane imprenditore pronto a portare nel futuro l'azienda di famiglia. Il parlato degli abitanti di Leestown è radicalmente differente dal dublinese, e per chi è abituato a sentire parlare l'inglese classico, può essere arduo seguire le battute. L'accento e il lessico non sono però uguali per tutti i personaggi: se arriverà quindi uno nuovo da un determinato luogo, l'attore reciterà con un diverso accento e un lessico che si rifà alla sua classe sociale e impiego. Nella serie compare gente di tutte le categorie sociali, religiose, etniche, la campagna non è un luogo isolato, ma parte integrante e connessa al resto del mondo. Anche categorie difficilmente tollerate come i protestanti e i nomadi irlandesi, non vengono escluse e sono rappresentate nel modo più naturalistico possibile, senza stereotipi, concentrandosi sulla caratterizzazione dei singoli personaggi, dove il gruppo di appartenenza non li definisce in quanto persone, al massimo fa da contorno. Dal punto di vista politico, la serie non faceva apparire le tradizioni di campagna come obsolete, ma non disdegnava neanche di dare spazio a discorsi più radicali.²⁴³ *The Riordans* aveva in sé lo spirito del *Late Late Show*: non prendeva direttamente le redini del discorso, schierandosi a favore di un singolo individuo o una corrente. Era piuttosto, una rappresentazione più onnicomprensiva possibile della società contadina irlandese, dando anche spazio a cosa la circondava e a cosa avveniva all'infuori di essa. Tom Hickey (Benji nella serie), ha raccontato in un'intervista della rete, come l'arrivo alla scrittura di Burrowes e il cambio di regia con Lelia Doolan, nel 1964, abbiano permesso tutto questo e coinvolsero personalmente lui e il resto del cast nella veridicità dell'ambientazione. Lo sceneggiatore stesso si trasferì nella contea dove avvenivano le riprese, per immergersi nella vita contadina locale, e iniziò a pretendere anche dal cast lo stesso. Hickey dovette imparare a guidare un trattore e altri veicoli per i lavori in fattoria, acquisì il lessico contadino e i vari metodi di coltivazione del terreno e le tecniche di allevamento, come la mungitura delle mucche. Dato l'alto livello di accuratezza della serie riguardo questi lavori, il dipartimento di agricoltura si interessò al progetto, e coinvolse gli attori in campagne promozionali e di sensibilizzazione riguardo le realtà agricole del paese:

*“Finii a far parte della loro macchina di propaganda, promuovendo nuovi metodi di coltivazione. Sullo schermo questo fu un motivo di grande divisione tra me e il mio padre finzionale, Tom Riordan, che resisteva alle moderne tecniche agricole”.*²⁴⁴

La serie penetrò così profondamente l'immaginario collettivo, che arrivò a intaccare anche le monolitiche abitudini della vita cattolica: in molte città e paesi dell'isola i sacerdoti dovettero (sotto pressione dei fedeli), cambiare gli orari delle messe, per permettere alla gente di seguire la serie,

²⁴³ Sheehan H. *Irish television drama: a societies and its stories* cit. pp.50-52

²⁴⁴ Hickey Tom *A farm drama that gripped the nation* The Irish Times, 7 febbraio 2009. Consultato su <https://www.irishtimes.com> (traduzione mia)

senza dover mancare all'appuntamento religioso. In particolare, il giornale locale della cittadina dove era ambientata la *sitcom* (The Limerick Echo), riportò in un articolo del 1971, che Padre Keog Catherline, modificò anche gli orari delle messe serali alle 19:15, per non farle coincidere con le repliche.²⁴⁵ Anche locali come le sale da bingo, iniziarono a installare televisori per i clienti, per non farli andare via durante le messe in onda.²⁴⁶

5.2 TG4, AIFRIC E COMPAGNI: FINALMENTE SI PARLA IN IRLANDESE!

Nel corso degli anni '80, la *fiction* non d'importazione entrò in crisi. I costi di produzione lievitarono mentre i ricavi seguivano la direzione inversa. In più, molti tra gli sceneggiatori e produttori esecutivi delle serie più prestigiose preferivano sempre di più lavorare a *single plays*. Questi erano a loro volta i prodotti *fiction* meno redditizi del periodo, spingendo così la direzione della RTE, a dare sempre meno il via libera alla produzione di serie e film televisivi, preferendo l'importazione. C'è da dire, che gli *showrunner* irlandesi hanno sempre dovuto lottare di più rispetto ai colleghi di programmi sportivi, per guadagnarsi la fiducia dei produttori. Molti di loro devono utilizzare strategie informali per guadagnarsi la fiducia della direzione, affidandosi al carisma personale, conoscenze e arringhe degne del lavoro di un avvocato, per ottenere i permessi e budget per la produzione di una serie.

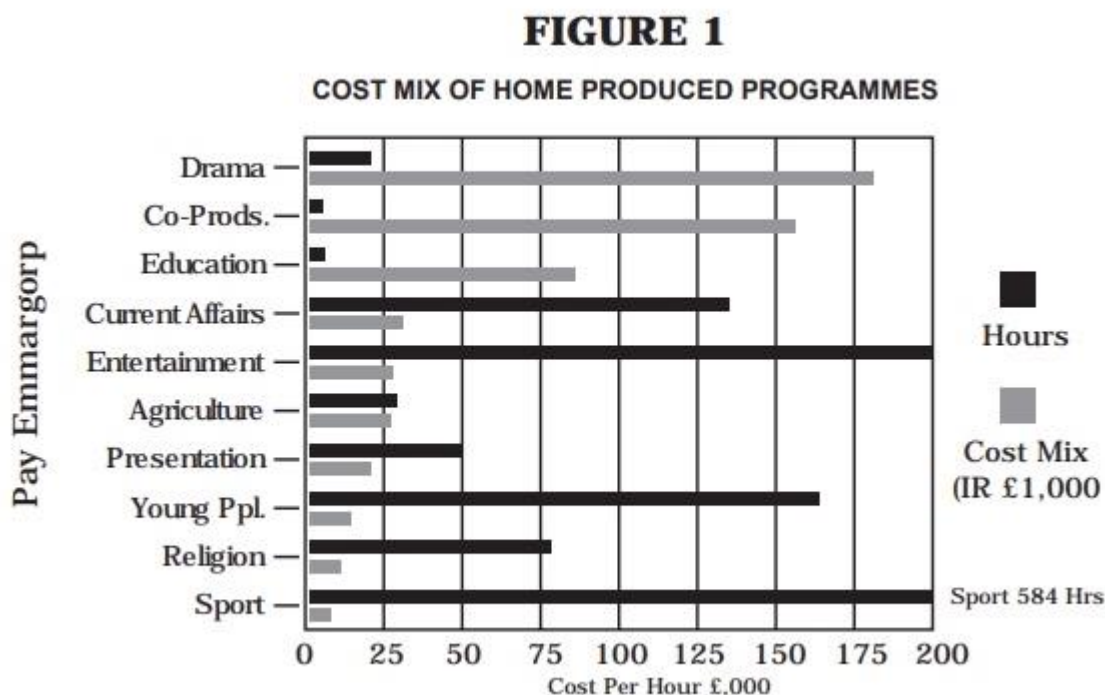


Figura 13 Tabella del rapporto costi/ricavi dei programmi prodotti dalla RTE nel 1985.²⁴⁷

²⁴⁵ McGarry Patsy *Tom Hickey obituary: An actor with a vocation for his craft* The Irish Times. 2 maggio 2021. Consultato su <https://www.irishtimes.com/>

²⁴⁶ Hickey T. Op., Cit.

²⁴⁷ Brennan E. Op., Cit. p.3

Questa sfiducia, o mancanza di coraggio, è dovuto storicamente anche alla cronica mancanza di grandi impianti per la produzione audiovisiva locale.²⁴⁸ Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, l'Irlanda ha avuto il suo rapido periodo di sviluppo soltanto tra gli anni 90/2000, in grande ritardo rispetto al resto dei paesi europei occidentali; precedentemente soltanto l'Ulster sotto dominio britannico, era provvisto di un tessuto industriale. La fortuna di *The Riordans* fu dovuta probabilmente anche alla geniale intuizione di svolgere le riprese all'aperto, in luoghi di campagna reali, sfuggendo così alle pesanti maglie burocratiche e di budget delle produzioni che si contendevano i pochi studi della rete. La scelta si rivelò vincente non solo come scelta estetica, ma anche come logica produttiva, e verrà presa ad esempio per la produzione di *Aifric*. La serie fu però un caso piuttosto isolato, soprattutto per il coraggio nelle scelte sceneggiate. Per quanto Edward Brennan consideri ed elogi i *drama* irlandesi in sé, come prodotti culturali che scavalcano le logiche produttive, grazie al coraggio dei producer, che vogliono mandare un messaggio sociale a discapito del ritorno economico.²⁴⁹ Helena Sheeran ha mostrato (tramite l'esempio di *Tolka Row*), che questo coraggio aveva dei limiti, e gli stessi sceneggiatori e produttori esecutivi ricorsero spesso all'autocensura per raffreddare i messaggi potenzialmente radicali delle loro serie. La *fiction* irlandese necessitava quindi di un nuovo inizio, e ciò avvenne proprio nel periodo della rinascita economica. Insieme ai fattori prettamente industriali, penso che l'esplorazione di nuovi temi sulla televisione irlandese possa essere dovuta anche a una maggiore distensione ideologica. Finita la guerra fredda, conclusisi i *troubles* in Irlanda del nord (grazie agli accordi del venerdì santo, grazie ai quali si dissolse la frontiera interna all'isola, già prima degli accordi di Maastricht, e con essa lo strangolamento economico della repubblica indipendente), scomparse dalla politica irlandese e britannica figure reazionarie e fortemente ideologizzate a destra, come De Valera e Margaret Thatcher, e infine secolarizzatasi la chiesa cattolica in Irlanda; la rappresentazione mediatica dei *Gaeltacht*, che come abbiamo visto a inizio capitolo, erano pervasi da un'aria sovversiva e scomoda, perché culturalmente differente da Dublino, smise di essere qualcosa di pericoloso. La rapida crescita avvenuta tra il 1994 e il 2008, (che ha fatto soprannominare l'Irlanda come "tigre celtica")²⁵⁰, ha portato anche a una inversione di tendenza del fenomeno immigratorio, dove gli irlandesi smisero di emigrare in gran numero e iniziarono a condividere gli spazi pubblici con immigrati di altri paesi. Nel censimento del 2006, su 4 milioni di abitanti circa, 400 000 erano immigrati regolari, praticamente il 10% della popolazione. Nonostante il 90% di questi fosse di origine europea,²⁵¹ questo cambiamento ha portato a ripensare l'idea di nazionalità irlandese e la sua rappresentazione. Così se prima degli anni '90 le poche serie ambientate in campagna, la ritraevano come un idillio comunitario, in contrapposizione alla città vista come il simulacro dell'individualismo (con l'eccellente eccezione di *The Riordans* ovviamente), a partire da questo nuovo decennio vennero messe in onda serie che sfidavano apertamente i preconcetti sulla identità irlandese. Una di queste in *Fair City* (1989- in corso), dove apparve la prima famiglia di immigrati africani della tv irlandese: i Udenses dalla Nigeria. Un'altra dove il cambiamento fu più evidente è *RAW* (2008-2013), andata in onda su RTE One e scritta da Kieron J. Wash, il quale prese ispirazione da serie realisticamente grottesche e sfacciate come *Shameless* (2011-2021). Tra i suoi personaggi appaiono nazionalità e forme di sessualità differenti, che gravitano attorno allo staff di un ristorante.²⁵²

²⁴⁸ Brennan E. Op., Cit. pp.1-6

²⁴⁹ Brennan E. Op., Cit. p.5

²⁵⁰ Neville Patricia *Cosmopolitan Kitchen: The Representations of Nationality in the Irish TV Series*, RAW University Of Bristol, 2011, consultato su <https://www.academia.edu/> Cit. p.2

²⁵¹ *Census 2006 report* An Priohm-Oifig Staidrihm, Central Statistic Office, consultato su <https://www.cso.ie>

²⁵² Neville P. Op., Cit. pp.1-13

La missione di TG4 era racchiusa tra due ideologie che si sono contese la televisione irlandese durante la sua storia: il conservatorismo e il liberalismo. Ho accennato già a questi due aspetti, ma all'ombra dei cambiamenti nella società irlandese, l'ideologia conservatrice è passata da un grigio bigottismo cattolico, a un rinnovato impegno per la salvaguardia della cultura e lingua gaelica.

*“L'identità è spesso espressa attraverso linguaggi regionali, o di minoranze. Il linguaggio ci rende differenti in modo di differenziare i diversi gruppi di parlanti delle diverse lingue. Questo può essere visto nelle azioni quotidiane, ma è ancora più evidente durante eventi culturali o sportivi, che diventano occasioni speciali di identificazione.”*²⁵³

Per spiegare la rilevanza storica di TG4, Watson fa un'analisi sociologica dell'evento partendo dal concetto di sfera pubblica come luogo (fisico o virtuale), che nasce ogni volta che un gruppo di individui si raccoglie per discutere o condividere qualcosa di interesse pubblico. In questo caso, il canale rappresenta la sfera pubblica dei Gaeltacht, tramite cui i parlanti gaelico possono rappresentarsi nei *mass media*. Secondo Habermans nelle società c'è solitamente l'illusione dell'esistenza di un'unica sfera pubblica omnicomprensiva. Eppure, in realtà ne esistono multiple, che non sempre coesistono pacificamente, perché quelle minoritarie vengono escluse a causa delle differenze di status sociale dei loro membri. Se si vuole equiparare le varie sfere pubbliche in un comune spazio democratico, si deve prima appurare che queste siano democratiche a partire dal loro interno. Nella società di massa, le nuove tecnologie possono realizzare questa nuova forma di democrazia, unendo le sfere in una “super zona di familiarità”, dove anche i gruppi minoritari possono mostrarsi al pubblico generale. La televisione è stata culturalmente bistrattata nel passato, per la sua natura commerciale (la dipendenza dei programmi dalla pubblicità e quindi gli indici d'ascolto), e per l'omogeneizzazione passiva dell'esperienza del telespettatore, già a partire dalle teorie di Guy Debord. Ma secondo intellettuali come Jensen la scelta di un canale, o di un programma televisivo rispetto a un altro è già di per sé una forma di autorappresentazione, che genera senso di appartenenza a un gruppo, ancora di più quando questo è minoritario. Si tratta di “cittadinanza culturale”, riprendendo così il discorso fatto precedentemente sulla lingua. TG4 può essere vista quindi come la super zona di familiarità dei *Gaeilgeoir*, nel decennale sistema RTE.²⁵⁴

L'idea di un canale dedicato alla lingua gaelica fu dell'allora ministro alla cultura e dei Gaeltacht Micheal D. Higgins, divenuto poi presidente della repubblica. Nel 1992 una coalizione di governo progressista (Partito Laburista Irlandese e Fianna Fáil), iniziò a pianificare il finanziamento del progetto, ma il piano entrò in vigore soltanto nel'93 quando Higgins divenne ministro e architetto politico di *Teilifís na gaeilge*. Nonostante alcune resistenze del ministero delle finanze, Higgins riuscì a convincere la RTE a contribuire con 4.5 milioni di sterline provenienti dagli introiti pubblicitari. Ma molto del supporto istituzionale venne anche da funzionari pubblici dei Gaeltacht. Le critiche arrivarono anche da quella parte del mondo del giornalismo che vedeva l'idea di un canale in irlandese come uno spreco di soldi pubblici; Il giornalista dell'Irish Times Kevin Myers arrivò a paragonare il canale a un supporto vitale per un malato terminale. L'opinione pubblica non era dello stesso parere: da un sondaggio televisivo condotto dal *Late Late Show* (negli ultimi anni della carriera di Gay Byrne, ancora attento alle tematiche sociali), il 60% dei telefonanti si dimostrò a favore del canale, mentre un altro condotto dal giornale *Evening Echo* diede un risultato dell'80% di voti positivi.²⁵⁵ Credo che questo sia una prova del fatto che la rivoluzione economica di quegli

²⁵³ Pecnikova Jana “Language Maintenance and Language Death: The Case of the Irish Language” *Russian journal of linguistics* dicembre 2019. Cit. p.3 (traduzione mia)

²⁵⁴ Watson Op. Cit. pp.17-21

²⁵⁵ Lysaght Ruth *Teanga & Tikanga: A Comparative Study of National Broadcasting in a Minority Language on Māori Television and Teilifís na Gaeilge* University Of Auckland, Auckland 2010 cit. pp.98-99

anni ha risvegliato l'interesse nella popolazione per tematiche sociali del loro paese, non dovendo più preoccuparsi di dovere emigrare a causa della disoccupazione e la guerra. Cathal Goan fu uno dei produttori principali del nuovo canale, ed è una importante fonte di prima mano riguardo la nascita del canale. La pianificazione del canale iniziò nel 1994, per la messa in onda nel '96. Goan era dell'idea che sarebbe stato più ottimale aumentare la programmazione in lingua irlandese sui due canali esistenti, perché la RTE stava già organizzando la produzione del terzo canale (TV3), e la contemporanea organizzazione di un quarto canale stava imponendo limitazioni di budget ai singoli progetti. La sua era una posizione minoritaria, così la squadra del nascente canale dovette essere limitata inizialmente a una trentina di persone, a scelta sua e degli altri produttori. Dall'altro lato, la libertà di scelta su chi assumere e dove collocare la sede:

*“Eravamo determinati a creare un impatto [...] il personale era molto giovane: l'età media era di ventidue anni [...] Il servizio notiziario che emerse fu uno dei primi al mondo ad utilizzare la tecnologia di file su server, tramite cui i telegiornalisti venivano addestrati a montare i loro stessi servizi.”*²⁵⁶

La locazione del quartiere generale era già di per sé una dichiarazione di intenti: furono i primi studi principali di un canale televisivo a essere presenti in un Gaeltacht, in particolare a Baile na hAbban, nella contea di Galway. Si cercò di “gaelicizzare” ogni aspetto del canale: per esempio, vennero fatte pressioni sugli sponsor, per produrre pubblicità in irlandese. Lo spirito del canale può essere riassunto nel suo motto che venne pensato dall'attuale direttore Padhràic O' Ciardha: *Sùil Eile*, ossia “un altro occhio”,²⁵⁷ un altro occhio sull'Irlanda e i suoi abitanti. Quindi *Tèilifis na Gaeilge* venne pensato non come un fenomeno di attivismo politico-culturale da innestare nella televisione (una sorta di riedizione istituzionale delle tv pirata degli anni'80), ma un servizio televisivo ancora più professionale degli altri canali, che ha sopperito a una mancanza decennale nel servizio pubblico. Secondo Mac Dubhghaill la forma definitiva del canale arrivò sugli schermi nel 1999, dopo una ristrutturazione visibile anche dal cambio di sigla da TnaG nel più facile da ricordare TG4. Nella sua forma più matura TG4 non appariva come un canale di nicchia, ma piuttosto un canale generalista, il cui target iniziale pur essendo una nicchia, può essere facilmente espanso grazie alle sue caratteristiche formali. La scelta vincente della programmazione in lingua irlandese fu di non dividerla da quella in inglese in blocchi separati e distinti: piuttosto, il palinsesto è fluido, e le due lingue si alternano continuamente nel corso della giornata. La programmazione non è guidata dalla lingua, ma dal target dei programmi, specialmente per i più giovani.²⁵⁸ Guardando un palinsesto di una giornata tipo si nota sia la vocazione generalista del canale, che la predisposizione per un pubblico differente da quello delle vecchie serie televisive dell'epoca di De Valeera: fatta eccezione per il notiziario serale e qualche occasionale documentario, le ore di trasmissione sono state dedicate fin dall'inizio alla fiction, con cartoni animati (prevalentemente importate ma doppiate in irlandese), per i più piccoli fino al tardo pomeriggio, e spazi serali per serie *comedy* (recitate in gaelico), che volevano apparire irriverenti e a volte condite di *dark humor*. Cathan ricorda in particolare *CU Burn* (1996-1999), con protagonisti due fratelli imprenditori di Donegal, proprietari di un crematorio alimentato a torba.²⁵⁹ Similmente a RAW, la serie esplorava argomenti controversi come le nuove forme di sessualità o il problema delle droghe, ma anche il lato

²⁵⁶ Goal Cathan “Teilifís na Gaeilge: Ten Years A-Growing” *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, Summer, 2007, Vol. 11, No. 2 Summer, 2007 cit. p.9 (traduzione mia)

²⁵⁷ Goal C. Op. Cit. pp.1-10

²⁵⁸ Mac Dubhghaill Uinsionn “Harry Potter and the Wizards of Baile na hAbhann: Translation, subtitling and dubbing policies in Ireland's TG4, from the start of broadcasting in 1996 to the present day” *Mercator media forum* vol.9 (2006), University of Wales. Cit. p.3

²⁵⁹ Goal C. Op. Cit. p.11

criminioso del mondo imprenditoriale irlandese, tramite la metafora dei bruciatori di cadaveri, e con un linguaggio e umorismo ancora più spinto e dai toni macabri e spinti rispetto alle serie degli altri canali. Charlie e Vincie sono due uomini d'affari agli opposti: mentre il maggiore (Vincie), è buono, credulone e cerca di fare un lavoro onesto, Charlie cerca ogni espediente possibile per fare soldi come fingersi a telefono con la concorrenza il figlio di un uomo che vuole essere seppellito nel *Gaeltacht* in cui è nato, soltanto per soffiarli un vero contratto. La comunità gaelica è sempre parte integrante della narrazione, rendendo così l'uso della lingua irlandese giustificato diegeticamente. Il tratto più interessante della sceneggiatura secondo me è la rappresentazione grottesca ma non svilente della cittadina gaelica e dei suoi abitanti. Oltre alla caratterizzazione dei singoli personaggi, la serie mostra il confine labile tra imprenditoria legale e criminale nella periferia irlandese. Per esempio, nel primo episodio della sesta stagione (intitolato *Smoke*, in riferimento alla marijuana attorno a cui gira l'episodio), Charlie viene ingannato da due spacciatori scozzesi, che hanno rubato una grossa partita di "fumo", e stanno cercando di nascondersela dalla polizia, mettendo le buste in una bara che affidano al becchino locale, con la scusa che non deve essere aperta in loro assenza in quanto il finto padre sarebbe morto per un grave tumore alla pelle. All'inizio dell'episodio Charlie ha letto della grossa partita di spaccio, e quando contravviene alle indicazioni dei due presunti figli e si trova davanti ai pacchi, scrolla semplicemente le spalle affermando: "dev'essere un po' di quella lì, meglio approfittarne". Quando sul finale la polizia arriva al crematorio, insospettita dalle risate vivaci degli ospiti in lutto di una camera ardente, dove lui ha venduto una parte dell'erba come tabacco, decide di schierarsi dalla parte dei due criminali e proporgli di cremare la cassa da morto nell'inceneritore. *CU Burns* è una versione antierica e parodica di quello che fu al tempo *The Riordans*: a mio avviso il punto focale non è cosa accomuna (o può accomunare), gli abitanti dei Gaeltacht, bensì i motivi di disgregazione. Al centro degli episodi troviamo i personaggi competere tra loro, cercare costantemente un motivo per fregare il prossimo. Ma non si tratta di semplici gag, la serie esplora problemi presenti nella realtà presente dell'Irlanda: il capitalismo rampante e la sfrenata gara tra imprenditori per il profitto, a discapito delle conseguenze morali delle loro azioni, la criminalità organizzata e lo spaccio di droga che alimenta la tossicodipendenza, la decadenza dei precetti cattolici che un tempo regolavano la vita coniugale e l'arrivismo di una parte di polizia, spinta ad arresti facili per traguardi di carriera. Pur non essendo formalmente elaborata (lo stile predilige poche location e inquadrature statiche e ripetute), e con trame episodiche senza linee narrative verticali e interconnesse, credo che grazie alla brillante sceneggiatura dei singoli episodi, *CU Burns* possa essere considerato un piccolo antecedente europeo di quel filone di *difficult men* imprenditoriale televisivo americano (*Six Feet Under* o *Mad Men*)²⁶⁰, dove al posto della tragedia c'è l'umorismo irlandese.

La possibilità di produrre contenuti più trasgressivi o alternativi agli standard del resto della televisione irlandese, è dovuto anche all'indipendenza gestionale e istituzionale garantita al canale. Già nel 2001 un nuovo *Broadcasting Act* rese possibile a livello legislativo la separazione del canale dal resto della dirigenza RTE. Questo avvenne nel concreto nel 2007 quando, sotto la supervisione del ministero delle telecomunicazioni, quello dei Gaeltacht e quello delle finanze, venne sancita l'indipendenza nel mese di aprile. La separazione gestionale non rese però totalmente divise le due organizzazioni: RTE venne obbligata a concedere la banda necessaria per le trasmissioni, per almeno 365 giorni di programmazione all'anno. Questa rinnovata autonomia ha permesso al canale di crescere ulteriormente, continuando la curva ascendente dei primi anni 2000 successivi alla prima ristrutturazione. Già nel 2007 TG4 produceva 16 ore di messa in onda giornaliera, riceve ogni anno intorno ai 28 milioni di euro dallo stato irlandese in sovvenzioni, e ne impiegava 15 soltanto per la produzione di programmi originali. Grazie a questi numeri il canale contava 75 dipendenti, e ha realizzato circa 350 progetti con produzioni indipendenti irlandesi.²⁶¹ Il

²⁶⁰ Martin Brett *Difficult Men. Dai Sopranos a Breaking Bad, gli antieroi delle serie TV* Minimum Fax, Roma 2018

²⁶¹ Watson Iarfhlaith *Recent and current trends in Irish language broadcasting* University College of Dublin press, 2007 cit. pp.11-16

numero di serie prodotte in quegli anni e la loro varietà di stili è impressionante. Tra di esse possiamo citare *Ros Na Run* /1996- in corso), serie *comedy* di taglio realistico con protagonisti gli ex membri di una un tempo famosa band folk. *Seacht* (2008-2011), ambientata in Irlanda del nord, dal target *young adult*, e incentrata sulle vite di un gruppo di giovani universitari, dà più spazio al melodramma e argomenti più seri come lo stupro o la miniserie *The Running Mate* (2007) riguardo la vita familiare di un politico di carriera. TG4 attirava un pubblico giovane perché da un lato è più facile insegnare una lingua a chi è in fase di sviluppo fisico-mentale, ma soprattutto perché i giovani di oggi saranno i genitori di domani, potendo così un giorno insegnare direttamente il gaelico ai figli, e diffonderne l'uso anche nei luoghi di lavoro e contesti sociali disparati.

Uno dei punti di forza del canale fu il doppiaggio in irlandese film o serie di fama internazionale, che avevano come target proprio i più giovani. E' il caso di *Harry Potter e la pietra filosofale*, mandato in onda come *Harry Potter agus an Seomra Diamhair* nel giorno di *Halloween* del 2006. Le ore di contenuti per il pubblico giovane ridoppiati aumentarono vertiginosamente dopo la ristrutturazione del 1999: precedentemente si aggiravano intorno alle 70, in seguito arrivarono alle 200, con una media di 175. Da riportare è anche l'importazione di contenuti prodotti in altre lingue celtiche delle isole britanniche, a volte doppiate in irlandese ma non sempre. Alcuni esempi sono *Pris y Farchnad* (importata col titolo irlandese *An Craiceann is a Luach*), una soap opera di campagna gallese vagamente simile a *The Riordans*, o la più giovanile *Jabas*; mentre la sitcom scozzese *Machair*, venne trasmessa in lingua originale (ossia il gaelico scozzese, forse per la maggiore somiglianza e vicinanza culturale con la lingua nativa, rispetto al gallese), con sottotitoli. Questa decisione venne perseguita anche grazie alla sua politica di sottotitolazione dei programmi, che prevedeva la presenza di sottotitoli in inglese per ogni programma in irlandese, prevenendo così la "ghettizzazione" del canale e l'innalzamento di barriere per chi pur non parlando la lingua, era curioso di vedere le serie esclusive del canale. Nel 1998 venne pubblicato una circolare interna per gli addetti del canale, dove veniva promosso l'inserimento di sottotitoli, almeno nei programmi di punta, e specialmente nei periodi delle vacanze scolastiche di Natale ed estive, per favorire la comprensione dei programmi per i target demografici più giovani:

"I sottotitoli attrarranno quelle sezioni di audience, di chi a poca o nessuna conoscenza dell'Irlandese [...] la nostra politica li prevede (i sottotitoli), in casi di eccezionale importanza strategica nella costruzione e sviluppo del pubblico di TnaG".²⁶²

Grazie al processo di digitalizzazione, la tecnologia Teletext il canale puntava a fine anni '90 di fornire tra l'80 e il 95% degli spettatori un sottotitolaggio in inglese completo dei programmi in lingua irlandese. Queste percentuali consideravano però soltanto quei televisori dotati di questa tecnologia; infatti solo il 45% delle famiglie ne erano dotate. Il canale decise quindi di fare un passo in avanti e mettere direttamente sottotitoli a schermo sui suoi programmi. Questa decisione attirò però anche critiche: uno dei dirigenti, Eithne O' Connell, evidenziò il rischio rilevato da studi sulla televisione in gaelico scozzese, dove veniva presentato il problema dell'abbinamento mentale e ideologico tra le due lingue. La sua paura era che sia i *Gaelgior*, che gli anglofoni, arrivassero a preferire leggere i sottotitoli piuttosto che tentare di comprendere autonomamente cosa venisse detto nei programmi. Di conseguenza, la sottotitolazione avrebbe avuto il doppio effetto di collegare costantemente l'irlandese alla lingua inglese, e impigrire il pubblico nell'apprendere la lingua. In effetti, TnaG non metteva in onda programmi direttamente educazionali per imparare il gaelico (intendo qualcosa di simile al nostro. *Non è mai troppo tardi* per la televisione irlandese), quindi leggendo i sottotitoli un telespettatore avrebbe idealmente potuto comprendere la trama delle serie, senza impanare nulla dell'idioma in cui erano recitate o doppiate. Il resto della direzione restò comunque sulle sue posizioni: fatta eccezione per programmi musicali con pochi o nessun dialogo, i sottotitoli erano fondamentali per chi non conosceva l'irlandese. La loro importanza per il pubblico

²⁶² Mac Dubhghaill U. Op., Cit. p.5 (traduzione mia)

è dimostrata dalle rimostranze di alcuni spettatori, arrivate ai produttori della *sitcom Ros Na Run*, in occasione di problemi tecnici che causarono la temporanea assenza dei sottotitoli durante la messa in onda di alcuni episodi. Anche ricerche commissionate all'agenzia MRBI dal canale e aggiornate più volte (le prime furono nel 2000, 2002 e 2005), evidenziarono la preferenza per la sottotitolazione sia del pubblico anglofono che di quello dei Gaeltacht. Analizzando i risultati del sondaggio del 2002 (che prese come campione un gruppo di 200 *gaelgeoir* esterni ai Gaeltacht, e un altro di 500 abitanti di essi), alla affermazione: “*i sottotitoli a schermo causano disattenzione*”, il 56% si dichiarò in disaccordo, il 19% rispose di esserne indifferente, mentre solo il 26% concordò.²⁶³ Per concludere, mettendo da parte il fattore età, il pubblico che TG4 vuole raggiungere è variegato, perché la popolazione irlandese stessa è varia. Le dimensioni dell'isola possono far apparire a un osservatore esterno il popolo irlandese come un gruppo omogeneo, ma come abbiamo visto, gli stravolgimenti storici hanno creato realtà e identità sociali che divergono da contea a contea. La missione di RTE è cercare di ritrovare una identità nazionale unificante per tutti questi gruppi, ritornando alle origini celtiche gaeliche che sopravvivono oggi nella cultura e lingua dei Gaeltacht, ma senza scadere in passatismi o nostalgie romanticistiche. Tra le serie prodotte in irlandese, nessuna è ambientata nell'epoca dei regni gaeli o nei miti dei miti celtici. Se questo sia un bene o un male è un discorso di tutt'altro tipo, ma è certo che la serializzazione del canale punta a mostrare un *suil èile* sull'Irlanda moderna, perché il binomio gaelico-presente, non sembri finto ai più giovani.

*“La maggior parte dei film, della televisione e della letteratura che contiene personaggi indigeni o una storia su una “minoranza” consiste in persone da fuori che guardano dentro essa, e non vediamo mai un’alternativa [...] I media di minoranze linguistiche hanno un doppio fardello, dato che ci sono specificità sia linguistiche che culturali da “tradurre” sullo schermo. La forza di un servizio mediale alternativo è di trasporre un significato diverso tramite la stessa tecnologia [...] Lo scopo finale è “trasformare” o identificare altri modi di vedere o essere.”*²⁶⁴

Quindi il genere più prodotto è la *sitcom* di ambientazione contemporanea. Per questo analizzerò in dettaglio la serie che è riuscita al meglio in questo compito: *Aifric* (2006-2008).

Il contesto produttivo della serie fu diverso da molte altre del canale, perché molto più ampio. *Aifric* venne prodotta anche grazie al finanziamento pubblico: la *Broadcasting Commission of Ireland* (BCI) e la *Regional Film and Television Fund of Bord, Scannàn na Heireann* mostrarono interesse per il progetto già in fase di pre-produzione della prima stagione, e sostennero economicamente la serie lungo tutte le sue stagioni. Tutte le fasi di lavorazioni vennero svolte in collaborazione con la casa indipendente Telegael, con sede a Galway, vincitrice di vari Emmy per i loro corti d'animazione, ma impegnata attivamente anche nella creazione audiovisiva in irlandese.²⁶⁵ Per il *casting* dei personaggi adolescenti (la maggior parte), venne organizzata un'ambiziosa selezione della durata di tre mesi, già nel 2004, e che vide varie tappe in diverse città dell'Irlanda. Questo perché nell'idea iniziale, anche la lavorazione della serie avrebbe dovuto dare l'opportunità di imparare e scoprire l'irlandese a ragazzi e ragazze non dei Gaeltacht. Alle selezioni parteciparono oltre 15 mila giovani, dimostrandosi un successo. I vincitori del concorso dovettero in seguito sottoporsi a un corso intensivo di recitazione in lingua gaelica, della durata di tre settimane, nella sede di Telegael.²⁶⁶ La messa in onda del primo episodio rivela l'importanza data dal canale alla serie: Il debutto di *Aifric* fu il giorno del decimo anniversario del canale, il giorno di Halloween (che nella cultura celtica è più di una festa commerciale, in quanto Capodanno del calendario

²⁶³ Mac Dubhghaill U. Op., Cit. pp.3-7.

²⁶⁴ Lysaght Ruth “Dramatising identity on Irish language television: *Aifric* (TG4) *Estudios Irlandeses*, n.8, NUI Maynooth 2013 (traduzione mia)

²⁶⁵ <https://www.telegael.com>

²⁶⁶ Ruth. L. Op., Cit. pp.4-5

celtico), del 2006. Nel palinsesto la serie è inserita nel 17° slot, tra *Cùla 4* (doposcuola con programmi per bambini delle elementari), e *Sile*, dedicato ai ragazzi delle superiori. Precedentemente in questo orario venivano messe in onda *soap* per adolescenti come *OC*, e fu lo *showrunner* stesso di *Aifric* a scegliere questo spazio televisivo, perché la serie sarebbe dovuta apparire come un prodotto simile, e “alla pari”, a quelli più famosi doppiati e importati dagli Stati Uniti e il Regno Unito.²⁶⁷ Al centro della trama vi è *Aifric*, una adolescente irlandese e la sua famiglia (i De Spàinn), da poco trasferitasi da una generica città in un Gaeltacht. Il fulcro narrativo consiste nelle relazioni tra i personaggi, e in particolare quelle della nuova arrivata con la comunità del luogo in cui sta cercando di inserirsi. I set sono pochi e quasi tutti in interni, questi sono luoghi di ritrovo come la scuola, la casa di famiglia o il pub *Tigh Baba* (un’istituzione nella società irlandese), in alcuni episodi possono apparirne temporaneamente di nuovi per fini narrativi ma i luoghi ricorrenti rimangono sempre gli stessi. Oltre al meccanismo dell’affezione del pubblico ai set e ai personaggi tipico delle *sitcom*, in *Aifric* il senso di comunità è la motivazione narrativa che porta avanti la trama, quindi le location non sono solo sfondi su cui agiscono i personaggi per convenienza di sceneggiatura, ma essi stessi personaggi. Ci troviamo davanti a qualcosa di simile a *The Riordans*, ma con una differenza: mentre nella serie storica c’era una sorta di parità nei punti di vista della moltitudine dei personaggi (la sua forza era proprio la rappresentazione delle diversità nella società irlandese), qui seguiamo un personaggio in principio, *Aifric*, e vediamo quindi tutte le vicende dal suo punto di vista soggettivo, il punto di vista di una ragazza che cerca di diventare parte integrante del Gaeltacht dove è arrivata da poco. Nella sigla d’apertura vediamo una sequenza animata dove l’automobile con all’interno la famiglia De Spàinn, spostarsi da una grande città a una casa di campagna. Ma al centro della maggior parte delle inquadrature c’è *Aifric* e i suoi pensieri: la vediamo infatti scrivere col telefono a un’amica che non vedrà più ogni giorno, lasciarsi prendere dall’immaginazione e pensare al luogo dove sta arrivando come un pianeta alieno; il suo punto di vista è enfatizzato inoltre dallo stile dei disegni non troppo elaborato, simile a quello di un disegno scolastico. Che una ragazza della sua età farebbe. Questa soggettività è espressa anche dal suo *voice over* che fa da commento sia durante che dopo l’episodio, quando durante i titoli di coda sentiamo *Aifric* spiegare cosa ha imparato dalle vicende che l’hanno riguardata. *Aifric* è un prodotto che ha visto un’impronta autoriale in fase di lavorazione: lo sceneggiatore della serie, Paul Mercier (scrittore sia per il teatro, che per la televisione e il cinema, anche in qualità di regista), non dovette immergersi nella cultura di campagna come fecero al tempo i creatori di *The Riordans*, perché la trama di *Aifric* ha già di per se elementi autobiografici. Mercier si trasferì con la famiglia da Dublino a Galway nei primi anni 2000 con la sua famiglia. Quindi visse personalmente lo shock culturale che investe chi si muove tra queste due realtà, e l’esperienza dei suoi figli è stata molto probabilmente la materia prima per plasmare la giovane protagonista. L’impianto educativo degli episodi deriva anche dal precedente impiego di insegnante (sia d’inglese che irlandese)²⁶⁸ dello sceneggiatore, che esercitava parallelamente alla sua attività teatrale che includeva progetti nelle scuole per il teatro con ragazzi.²⁶⁹ Come drammaturgo Mercier ha sempre preferito il realismo, e ha cercato di dare voce a situazioni, o frammenti di realtà, non per estetizzarla o darle validazione tramite l’arte, ma semplice riconoscimento, dar loro uno spazio per uscire dall’anonimato e mostrarsi a un pubblico più ampio:

“E’ questo il teatro in cui credo. Si tratta di dare alla vita quotidiana espressione drammatica. [...] Se per esempio scrivessi riguardo dei ragazzi diseredati o una squadra di calcio o il centro città di

²⁶⁷ Lysaght Ruth “Dramatising identity on Irish language television: *Aifric* (TG4)” *Estudios Irlandeses* marzo 2013 pp.1-5

²⁶⁸ Keating Sara *Ordinary life but full of drama* intervista a Paul Mercier su <https://www.irishtimes.com> 16 marzo 2021

²⁶⁹ Mullin Angela *Director Paul Mercier on “Aifric”* intervista su <http://www.iftn.ie> 14 luglio 2008

*Dublino, non si tratterebbe di scrivere un o spettacolo basato su un tema, ma sarebbe dire: “Questo andrà bene, questo è meritevole di essere portato sul palco come qualsiasi altra cosa”.*²⁷⁰

Questo combacia perfettamente con la missione del canale, di essere “un altro occhio” sull’Irlanda, e la missione sociale di salvaguardare la lingua irlandese. *Aifric* non è nato come un prodotto commerciale, ma come un progetto di servizio pubblico televisivo. Mercier ricoprì sia il ruolo di sceneggiatore che regista, godendo di ampia libertà creativa durante le tre stagioni. Questo è evidente anche dalla scelta anti commerciale, di concludere la serie nonostante il grande successo di pubblico e critica, al momento della raggiunta della maggiore età dei giovani attori, per evitare artificiosità nella rappresentazione.



Figura 14 Locandina prima stagione *Aifric*

Ma la lingua irlandese come viene inserita e contestualizzata nella serie? Non si tratta di un problema dalla semplice risoluzione, perché in un paese maggiormente anglofono, dove il gaelico viene visto come qualcosa del passato, girare una serie televisiva per un pubblico giovane, che parla del pubblico stesso, presenta molte problematicità. Per esempio, l’irlandese presenta una struttura grammaticale completamente differente dalla lingua inglese, e per quanto riguarda il lessico o termini di uso comune, se tradotti letteralmente hanno un senso arcaico, medievaleggiante, quasi fossero stati presi da un poema epico o un romanzo *fantasy*. I nomi delle città hanno per la maggior parte non nomi propri, ma appellativi che rimandano a caratteristiche del luogo, come capita di trovarne in racconti fantastici o fiabeschi: il nome di Dublino deriva dal gaelico *Dub Linn*, che significa “Stagno Nero”, ma è spesso chiamata anche *Baile Athà Cliath*, ossia “Città Del Guado Della Staccionata”²⁷¹. Un altro esempio lampante è lo scambio di saluti: nella totalità delle lingue

²⁷⁰ Keating S. Op., Cit. (traduzione mia)

²⁷¹ <https://www.logainm.ie>

moderne ci si scambia vicendevolmente una o due parole gentili per buona educazione, mentre nell'irlandese si fa qualcosa di più ricercato. Similmente all'arabo, i due interlocutori invocano il divino per augurarsi a vicenda un buon incontro: “*Dia duit!*” e “*Dia is Muire duit!*”, che tradotti significano: “*Che Dio sia con te!*” e “*Che Dio e Maria siano con te!*”. Questo è l'unico modo di salutarsi in gaelico irlandese, e non esiste una parola esatta per dire “*ciao!*”. L'eccentricità del lessico deriva probabilmente dai costumi pagani rimasti nella lingua, a seguito dell'integrazione della cultura gaelica nel cristianesimo durante il V secolo, ad opera di San Patrizio e altri missionari. La chiesa irlandese viene definita infatti “Chiesa Celtica”, e ha connotati specifici della cultura locale come quella armena o etiope. Come abbiamo già visto inoltre, in Irlanda in seguito alle guerre di conquista e colonizzazione inglesi, la lingua è andata sempre di più a limitarsi nelle zone di campagna, che storicamente tendono a essere più conservatrici culturalmente rispetto alle grandi città. Di conseguenza, se da un lato il fenomeno ha permesso la sopravvivenza dell'antica forma linguistica dell'irlandese in queste zone, ha anche reso impermeabile l'idioma a influenze esterne, come accaduto in molte lingue nazionali europee, rendendo ostico l'apprendimento da parte dei soli parlanti inglese. La risposta di *Aifric* al problema è intelligente quanto semplice e netta: la serie traspone sullo schermo la lingua così com'è (in particolare il dialetto di Galway, il *Gaelige Chonamara*)²⁷², evitando però traduzioni improvvisate di termini inesistenti nell'irlandese, perché neologismi recenti. Per esempio, nel primo episodio *Aifric* organizza un *pijama party* con le sue nuove compagne di scuola, e questo viene chiamato dalle attrici con il termine inglese “*sleepover*”. In questo modo il gaelico non suona artificioso alle orecchie di chi non è abituato a sentirlo, ma può anche sentirne i termini distintivi dal sapore folkloristico, fluidamente inseriti in un contesto moderno. Perché pur non essendo ambientata in una grande città globalizzata, *Lèitir làr* non è fuori dal mondo, e la sua comunità non appare convoluta e chiusa in sé stessa: durante le tre stagioni, la serie tocca argomenti svariati e moderni, come il cyber bullismo o i disturbi alimentari nei giovani. Sempre nel primo episodio, durante la festa a casa di *Aifric*, le ragazze guardano un film con Ryan Gosling (*The Notebook* di Nick Cassavetes, 2004), mentre la madre e il fratellino hanno cucinato piatti macrobiotici, per soddisfare Claudia la sofisticata nuova compagna di classe, che ha cercato di mettere in difficoltà la protagonista chiedendo se ne avessero. Tutto questo pone sullo stesso piano la lingua irlandese con il presente dei giovani telespettatori, rendendo meno imbarazzante l'idea di utilizzarlo nel comunicare cose di tutti i giorni.

²⁷² Lysaght R. Op., Cit. p.8

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese Alberto *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo* Saggi Marsilio, Vicenza, 2001
- Adelheid Heftberger *Propaganda in motion. Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s* University of Zurich, 2015
- Alovisio Silvio "Il cinema delle origini e la nascita del racconto cinematografico", in Bertetto Paolo (a cura di) *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*. Utet, Torino, 2012
- Barra Luca *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive* Carrocci, 2020.
- Barracough Geoffrey *Guida alla storia contemporanea* Laterza, Bari, 2005
- Bazin André *Ontologia dell'immagine fotografica in Che cosa è il cinema?* Garzanti, Gravellona Toce, 2019
- Behringer Wolfgang *Communications Revolutions: A Historiographical Concept* Saarland University, 2006
- Benecchi Eleonora *Di chi è questa storia? Autori della rete tra sfide e opportunità* Bompiani, Trebalesghe, 2018
- Benjamin Walter *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Einaudi, Torino, 1998
- Bentivegna Sara, *A colpi di tweet. La politica in prima persona*, Il Mulino, Bologna, 2015

Bernard T. Smyth “Irish Television” *The Furrow* Vol.12 n.11,
Nov.1961, pp.662-675

Blake J. James “The Irish Language Today: An Teanga Inniu: Irish Gaelic and Scottish Gaelic Today” *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua* , Autumn, 2000, Vol. 4, No. 3 (Autumn, 2000), pp. 128-137 University of St. Thomas, Department of Irish Studies

Biagini F. Eugenio *Storia d'Irlanda dal 1845 a oggi* Il Mulino, Bologna, 2014

Brennan E. “Cultural and structural change in Irish television drama” in *Irish communication review* Vol.8, Dublino, 2000

Brennan Edward *Television in Ireland: a history from the mediated centre* Technological University Dublin. 2006.

Bolter Jay David, Grusin Richard *Rimediatio. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* Guerini e associati, Roma, 2002

Brian Hanley “'Agitate, Educate, Organise': the IRA's "An tOglach", *Saothar* Vol.32 (2007), pp.51-62

Briggs Asia, Burke Peter *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a internet*. Il Mulino, Bologna, 2007

Briggs Asia *The History of Broadcasting in the United Kingdom* Oxford University Press, Oxford, 1979

Brizzi Riccardo, “Comunicare la politica in Italia nella transizione tra Prima e Seconda Repubblica”, in: *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 2017

Carta Europea delle lingue regionali o minoritarie consultato su:
<https://www.coe.int>

Casetti Francesco *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Bompiani, Milano 2005

Cavalli-Sforza, Edwards, Ammerman, Menozzi, Santachiara-Benerecetti, Piazza, Marler, Renfew, Sergent, Ruhlen, Starostin, Cuzzolin Pierluigi *Le lingue celtiche* in (a cura di) Banfi Emanuele *La formazione dell'Europa linguistica. Le lingue d'Europa tra la fine del I e del II millennio* La Nuova Italia, San Giustino (Perugia), Ottobre 1993

Brennan Edward *Television in Ireland: a history from the mediated centre* Technological University Dublin, 2016

Cannon Garland *The life and mind of Oriental Jones : Sir William Jones, the father of modern linguistics* Cambridge University press, Cambridge, 1991

Chomsky Noam (a cura di) Delfitto Denis e Graffi Giorgio *Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio e della mente. Linguistica, epistemologia e filosofia della scienza* Il Saggiatore, Farigliano (CN), marzo 2005

Cormack Mike, Hourigan Niamh *Minority language media. Concepts, critiques and case studies* Multilingual matters, Clevedon, 2007, consultato su <https://books.google.it>

Cormac O' Gràda *The Great Irish Famine* Cambridge University Press, Cambridge, 1995

Dall'Asta Monica "For Ever Godard" in (a cura di) Michael Temple, James Williams, Michael Witt, *Forever Godard*, London, Blackdog, 2004

Dall'Asta Monica *Dziga Vertov, il kinokismo e la fabbrica dei fatti* Università degli studi di Bologna, corso di storia delle teorie del cinema-dispensa n.8, 2017

Dall'asta Monica, Grosoli Marco "Il mondo è già filmato si tratta di trasformarlo" in *Consumato dal fuoco. Il cinema di Guy Debord* ETS, Pisa, 2011

Dattilo Emanuele *Due note su Benjamin e il surrealismo* "D.R.I.L.L.S." , n.30, 2008

Davies Norman *Isole: storia dell'Inghilterra, della Scozia, del Galles e dell'Irlanda* Mondadori, Lavis, 2004

Debord Guy. *La società dello spettacolo* Baldini & Castoldi, Varese, 2002

Debord Guy *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* Réédition Sens & Tonka, Parigi, aprile 2000.

Della Ratta Donatella *Al Jazeera. Media e società arabe nel nuovo millennio*. Mondadori, Milano, 2005

Demandt Alexander *I celti* Il Mulino, Bologna 2003

Fennell Cilian *Behind the scenes of Gay Byrne's Late Late Show* Irish Times, consultato su <https://www.irishtimes.com> 4 novembre 2019.

Formigari Lia *Introduzione alla filosofia delle lingue* Laterza Editori, Bari 2007

Francis J. Costello “The role of propaganda in the anglo-irish war 1919-1921” , *The Canadian Journal of Irish Studies*

Doyle Arthur Conan *Il mastino di baskerville* Brezzo Di Bedevero, Liberamente, 2020

Dunbar Robert “Language Legislation and Policy in the uk and Ireland” *International Journal on Minority and Group Rights* , Vol. 23, No. 4, *Special Issue: Territoriality, Language Rights and Minorities – European Perspectives (Nov 2016)*, pp. 454-484

Erikson E.H. *Young man Luther*, New York, 1962 p.186; trad. It. *Il giovane Lutero* Armando 1979

Ejzenstein Sergei *Il principio cinematografico e l'ideogramma in La forma cinematografica* 1929

Gallio Nicolò, Martina Marta *Lo spettacolo del cibo. I cooking show nella televisione italiana*. Archetipo libri, Bologna 2014

Gentile Emilio *Il culto del littorio* Bari, Laterza, 1994

Giotti Fabio, Roncaglia Gino *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*. Laterza, Lecce, 2000

Goal Cathan “Teilifis na Gaeilge: Ten Years A-Growing” *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua* , Summer, 2007, Vol. 11, No. 2 Summer, 2007

Gunster Shane *Revisiting the culture industry thesis: mass culture and the commodity form* “Cultural Critique”, n.45, primavera 2000

Hartmut Kable *Comparative and transnational history in Ricerche di storia politica (ISSN 1120-9526)* Il Mulino- Rivisteweb, fascicolo speciale, ottobre 2017

Hagège Claude *Morte e rinascita delle lingue. Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità* Feltrinelli, Milano, giugno 2002

Hesmondalgh David *Le industrie culturali* Egea, Milano 2015

Hibberd Matthew *Il grande viaggio della BBC, Storia del servizio pubblico britannico dagli anni Venti all'era digitale* Rai Eri, Roma 2005

History of the Irish television consultato su <https://www.teletronic.co.uk>

Hickey Tom *A farm drama that gripped the nation* *The Irish Times*, 7 febbraio 2009. Consultato su <https://www.irishtimes.com/>

Hobsbawn Eric J. *L'Età degli imperi 1875-1914* Laterza Editori, Bari 2018

Holmes Jeff *This is Scotland: the first fifty years of scottish television*, Cadeel Publishing, Glasgow, 2009

Iba Takashi *Pattern Language and the Future of Education in Light of Constructivist Learning Theories, Part 1: Consideration with Generic Epistemology by Jean Piaget in EuroPLop '19: Proceedings of the 24th European Conference on Pattern Languages of Programs*

Keating Sara *Ordinary life but full of drama* intervista a Paul Mercier su <https://www.irishtimes.com> 16 marzo 2021

Keio University, consultato su [www.ACM](http://www.acm.org) Digital Library.org, luglio 2019

Kinealy Christine *The great irish famine. Impact ideology and rebellion* Palgrave Macmillan 2001

Innocenti Veronica, Pescatore Alberto *Le nuove forme della serialità televisiva contemporanea. Storia, linguaggio e temi* Archetipo libri, Firenze, 2008

Lischi Sandra *Il linguaggio del video* Carrocci, Vignate, 2019

Lotz Amanda *Post network. La rivoluzione della tv.* Minimum fax, Frosinone, 2017.

Lysaght Ruth “Dramatising identity on Irish language television: Aifric (TG4)” *Estudios Irlandeses* marzo 2013

Lysaght Ruth *Teanga & Tikanga: A Comparative Study of National Broadcasting in a Minority Language on Māori Television and Teilifís na Gaeilge* University Of Auckland, Auckland 2010

Mac Dubhghaill Uinsionn “Harry Potter and the Wizards of Baile na hAbhann: Translation, subtitling and dubbing policies in Ireland's TG4, from the start of broadcasting in 1996 to the present day”

MacCoinnich Gòrdan Hamaltan *Minority Language Media, Status Planning & Linguistic Attitudes in Scotland: the sociolinguistic impact of the Gaelic television channel - BBC Alba* University of Glasgow, 2018

Mercator media forum vol.9 (2006), University of Wales

Malte König, La propaganda di guerra tedesca durante la prima e la seconda guerra mondiale: metodologia, evoluzione, conseguenze, in *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, a cura di S. Cavazza e F. Triola, Bologna, il Mulino 2017

Martin Brett *Difficult Men. Dai Sopranos a Breaking Bad, gli antieroi delle serie TV* Minimum Fax, Roma 2018

Matherson Catherine e Matheson David “Languages of Scotland: culture and classroom”, *Comparative Education*, May, 2000, Vol. 36, No. 2, Special Number (22): Nigel Grant Festschrift (May, 2000), pp. 211-221, Taylor and Francis Ltd. pp.1-5

McLuhan Marshall *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna* Net, Cles 2005

McGarry Patsy *Tom Hickey obituary: An actor with a vocation for his craft* The Irish Times. 2 maggio 2021. Consultato su <https://www.irishtimes.com/>

Menduni Enrico *Televisione e radio nel XXI secolo* Laterza, Urbino 2016

Menduni Enrico *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali.* Laterza, Bari, 2007.

Mosse George *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Mulino incontri, 2000, p. 39

Morash Chris “Reviewed Work: *A Loss of Innocence? Television and Irish Society 1960-72* by Robert J. Savage”, *Irish university review*, Vol.41 n.2

Neville Patricia *Cosmopolitan Kitchen: The Representations of Nationality in the Irish TV Series*, RAW University Of Bristol, 2011, consultato su <https://www.academia.edu/>

Mullin Angela *Director Paul Mercier on “Aifric”* intervista su <http://www.iftn.ie> 14 luglio 2008

Newsinger John *Il libro nero dell'impero britannico* 21 Editore, Palermo, 2014

O' Toole Fintan *The lie of the land: Irish identities* Presso, Londra, 1997

Panarari Massimiliano, “I linguaggi della politica nell’età della compagna permanente”, in *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, a cura di Stefano Cavazza e Francesco Triola, Bologna, il Mulino 2017

Papa Mauro *La rappresentazione del corpo maschile nell’arte dell’Italia fascista. in Memoria e ricerca: rivista di storia contemporanea. fascicolo 14, 2003.*

Pecnikova Jana “Language Maintenance and Language Death: The Case of the Irish Language” *Russian journal of linguistics* dicembre 2019.

Piazzoni Irene *Storia della televisione in Italia. Dagli esordi alla web tv* Carrocci, Città Di Castello (PG), 2015

Pompei Bruna *Il proiettile di carta. L’uso dei simboli nella propaganda del regime fascista e della Repubblica Sociale.* Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 2004

Pravadelli Veronica *La grande Hollywood. Stili di vita e regia nel cinema classico americano* Marsilio, Vicenza, 2010

Jana Pecnikova, Anna Statinska “Language maintenance and language death: the case of the irish language”, *Russian journal of linguistics*, vol.23 n.1 pp.40-61

Jannarone Kimberly “Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the

French Revolution”, «*TDR: The Drama Review*» n,61 2017

Jenkins Henry *Cultura convergente* Apogeo, Milano, 2006

Keidan Artemij *Natura innata del linguaggio secondo Noam Chomsky* Academia.edu, Università La Sapienza di Roma, 2016

Milizia Paolo *Le lingue indoeuropee* Carrocci, Urbino, 2002

Ruhlen Merrit *L'origine delle lingue* Adelphi, Milano 2001

Saussure F. de *Corso di linguistica generale* Laterza, Bari, 2003

Sweeney Sheamus “Rebellion”, *Estudes Irlandeses*, Fasc. 11, N. 16, 2016, Seattle, pp.313-317.

Semerano, Bernal, Burkert, Banfi, Pilati, a cura di Bocchi Gianluca e Ceruti Mauro *Le radici prime dell'Europa. Gli intrecci genetici, linguistici, storici* Mondadori, Milano 2004

Sheehan Helena *Irish television drama: a societies and its stories*. RTE, Dublino, 2004.

Sheehan Helena *Soap opera and social order: Glenroe, Fair City and Contemporary Ireland*, testo pubblicato in occasione della conferenza del 31 ottobre 1993 all'*Irish Film Centre*.

Skopcol Theda, Somers Margaret *The use of comparative history in macrosocial inquiry in Comparative Studies in Society and History* Vol.22, no.2, aprile 1980

Sky. *Annual report 2016*. Isleworth: Sky plc. 2016

Stokes Tom “Rebellion’ series and its propaganda value” *The irish republic*. Consultato su:
<https://theirishrepublic.wordpress.com/2016/01/18/rtes-rebellion-series-and-its-propaganda-value>

Youngblood Gene *Expanded Cinema* Dutton, New York, 1970

Teske Kaytlin “Duolingo” *Calico journal Equinox*, n.3, 2017
consultato su <https://www.jstor.org>

The history of Irish television consultato su

<https://www.teletronic.co.uk>, 2014.

Toibin Colm “*Gay Byrne: la vita irlandese come cabaret*” *The crane bag*, Vol.8 n.2 (1984), pp.65-69

Townshend Charles “The irish republican army and the development of guerrilia warfare, 1916-1921”, *The English historical review*, vol.94, n.371, pp.318-345

Titley Alan “The hidden history of irish Ireland”, *American journal of irish studies*, vol.10, 2013

Tyron Chuck *Cultura on demand. Distribuzione digitale e future dei film* Minimum fax, Frosinone, 2017

O’ Hanlon Fiona, Paterson Lindsay *Scotland’s Census 2011: Gaelic report (part 2)* University of Edimburgh, National Records of Scotland, 29 ottobre 2015.

Zamponi Simona Frasca *Lo spettacolo del fascismo* Catanzaro, Rubettino, 2003

Valenti Cecilia *Blob resiste: un’analisi di Blob, il laboratorio postmoderno di Enrico Ghezzi*, consultato su <https://www.iltascabile.com>, 2017

Whannel Garrison *Field in Vision: television sports and cultural transformation* Routledghe, Londra 1992

Watson Iarfhlaith *Irish language broadcasting: history, ideology, identity* University college Dublin, Ireland

Watson Iarfhlaith *Recent and current trends in Irish language broadcasting* University College of Dublin press, 2007

Watson Iarfhlaith “The Irish Language and Television: National Identity, Preservation, Restoration and Minority Rights” *The British journal of sociology* Vol.47, n.2, Jun., 1996, pp.255-274

Zimmermans Clemens “From Propaganda to Modernization: Media Policy and Media Audiences under National Socialism”, in *German History* n.24 (2006)

SITOGRAFIA

www.academia.edu

www.ACM Digital Library.org

<https://antoglach.militaryarchives.ie/>

www.apparatusjournal.net

<https://books.google.it>

<https://www.coe.int>

<https://www.cso.ie>

<https://dahg.maps.arcgis.com>

<http://debordiana.chez.com>

<https://www.gaa.ie/news/hurling-history-and-evolution>

<http://www.iftn.ie>

<https://www.iltascabile.com>

<https://www.irishfamine.ie>

<https://www.irishtimes.com>

<https://www.logainm.ie>

<http://www.luxflux.net/>

www.marxist.org

<https://www.militaryarchives.ie/digital-resources/dramatisations>

<https://www.nytimes.com/>

<https://www.jstor.org>

<https://www.rte.ie/history/first-dail/2020/0123/1110440-the-first-dail-on-film/>

<https://www.rte.ie/history/the-great-irish-famine>

<http://www.scienzepostmoderne.org/>

<https://shinty.com/history>

<https://www.telegael.com>

<https://www.teletronic.co.uk>

<https://theirishrepublic.wordpress.com/2016/01/18/rtes-rebellion-series-and-its-propaganda-value>

<https://twitter.com/cluicheamaid>

<https://twitter.com/gaidhligtv>

<https://www.ucc.ie>

<https://www.youtube.com/intl/it/about/policies/#community-guidelines>