

La Decima Musa.

La divulgazione dell'Antico tra cinema e televisione

di Adolfo Conti

Seconda parte.

- 6. *Alburnus Maior* : come nasce un documentario.**
- 7. Scrivere**
 - 7.1. Stesura del soggetto.**
 - 7.2 Stesura del trattamento e della sceneggiatura**
- 8. Organizzare**
 - 8.1 I permessi alle riprese e gli annessi problemi organizzativi**
 - 8.2 L'organizzazione delle riprese e della troupe.**
- 9. Girare**
 - 9.1. I criteri di ripresa: esigenze tecniche.**
 - 9.2. I criteri di ripresa: esigenze espressive.**
- 10. Montare**
 - 10.1. Considerazioni preliminari.**
 - 10.2 Il montaggio di *Alburnus Maior*.**
- 11. Il futuro del mezzo televisivo. Il futuro della divulgazione in tv.**
- 12. Bibliografia**

6.1 Alburnus Maior: come nasce un documentario

Da alcuni anni Rosia Montana (che i Romani ribattezzarono *Alburnus Maior*), un'area di eccezionale pregio umano storico e ambientale situata nel cuore della Romania, corre il pericolo di essere distrutta per sempre. Al suo posto gigantesche miniere a cielo aperto e un bacino d'acqua al cianuro cancelleranno un angolo intatto d'Europa. La caccia dell'oro, il leggendario oro che Daci Romani Absburgo estrassero da queste miniere, è il motore di questa apocalisse. I villaggi verranno distrutti, sommersi e insieme a loro tutto, perfino i cimiteri. Gli uomini saranno alloggiati in nuovi confortevoli quartieri-dormitorio e lasceranno per sempre la loro terra. Sotto alla quale si annida un tesoro in gran parte inesplorato. Che non è l'oro.

E' un tesoro archeologico: la rete di gallerie sotterranee è un complesso storico unico al mondo, risalente a prima della conquista romana. Talmente unico da aver rivelato aspetti del mondo antico finora sconosciuti. Alla fine dell'Ottocento vennero scoperte diverse tavolette su cui venivano registrati i contratti dei minatori. Uomini liberi dunque, non schiavi come la tradizione ci ha sempre indotto a pensare.

La società mineraria canadese interessata all'affare attacca su tutta la linea, il governo rumeno nicchia stretto fra le sirene della ricchezza occidentale e i richiami allarmati della Comunità Europea contro una politica economica e ambientale dal fiato cortissimo. La comunità scientifica rumena e internazionale si è mobilitata in difesa di Rosia Montana .

Quando Livio Zerbini ci descrisse la prima volta questo scenario, il nostro pensiero fu: “ Bisogna far qualcosa, bisogna che la cosa non passi sotto silenzio”. Così è nata l'idea di *Alburnus Maior*, un documentario di denuncia, un documentario che intende rivolgersi a scuole e università, un documentario autoprodotta, a bassissimo budget, ma che al tempo stesso, per essere davvero efficace, non può rinunciare ai seguenti requisiti:

1. Raccontare la Storia o, meglio, storie tratte dalla Storia ufficiale, ma che normalmente, per un loro calibro “minore”, sfuggono tra le maglie larghe della grande divulgazione.

La Storia ha una caratteristica che ci ha sempre affascinato: è molto più sorprendente della Fantasia. La Storia è sempre pronta a contraddire i pregiudizi e gli stereotipi di cui noi Moderni la infarciamo. Ripensiamo alle tavolette cerate scoperte a Rosia e alla rivelazione che il mondo delle miniere non fosse un mondo di schiavi.

Sono dettagli, particolari, granelli di polvere della grande Storia. Eppure sono proprio questi granelli di polvere che permettono da un lato di verificare la vulgata ufficiale e dall'altra di sviscerare l'argomento attraverso la lente del racconto e di consegnarlo allo spettatore in un modo scientificamente corretto ma anche più incisivo dal punto di vista della divulgazione.

2. Mostrare ciò che è inedito o raro.

Se è determinante raccontare gli aspetti più sorprendenti e insoliti della Storia, è altrettanto importante per noi che il documentario riveli allo spettatore situazioni delle quali altrimenti sarebbe difficile che ne venisse a conoscenza.

Tutta la storia di Rosia Montana è inedita e pressochè sconosciuta. Non solo la scabrosa situazione attuale, taciuta o minimizzata dai grandi mezzi di comunicazione, ma anche il suo passato rivela vicende e personaggi ignoti al grande pubblico. Come il fatto che l'estrazione mineraria fosse in antico (almeno in questa parte del mondo) una prerogativa delle genti illiriche. Gli Illiri si spostavano in clan, si insediavano sul nuovo territorio, costruivano villaggi e lavoravano in miniera. Era la loro specializzazione.

3. Raccontare con ritmo.

Il racconto, qualsiasi racconto, dal romanzo di appendice al trattato filosofico deve sottomettersi a una legge: il ritmo. Ritmo significa: 1. dare **un andamento modulare** al quale lo spettatore abbia la possibilità di uniformarsi 2. **alternare i registri** del racconto.

1. Andamento modulare non significa usare sempre lo stesso ritmo: ci possono essere sottoritmi più frequenti e sovraritmi più dilatati, ma l'importante è una cadenza unica. L'esempio migliore sono le onde del mare: il mare ha un ritmo ondoso uniforme, ma le onde non sono tutte uguali, ci sono onde piccole più frequenti e onde lunghe più lente...

Un andamento modulare orienta lo spettatore, gli permette un approccio più rilassato e disponibile all'argomento da seguire.

2. Il racconto non può mantenere dall'inizio alla fine un solo registro, perchè diventa noioso, esaurisce presto le energie di attenzione e concentrazione del lettore e manca il suo obiettivo: essere ascoltato. Questa legge, a maggior ragione, deve regolare una forma di divulgazione come il documentario, dove si presume che la quantità di dati da elaborare con l'intelletto siano superiori.

I registri principali sono due: uno si rivolge alla nostra parte emotiva, l'altro alla parte razionale. Un capitolo, anche solo un paragrafo che spezzi un flusso divulgativo e didattico in due parti con un intervallo teso a colpire le nostre emozioni, permette al nostro cervello di memorizzare con meno stress i dati appena incamerati. Spesso, in *Alburnus*, questa funzione viene assolta dalla parola dell'io narrante antico (Critone-Traiano), costruito con citazioni di fonti originali: da una parte essa corrobora la tesi scientifica, dall'altra la drammatizzazione della parola (cioè la sua lettura da parte di un buon attore e l'accompagnamento con una musica adeguata) sposta la comunicazione dalla testa al cuore.

Altro elemento fondamentale del ritmo è **la sorpresa**. Se uno spettatore sa cosa si aspetta dal documentario, è un brutto segno: almeno un terzo della potenzialità divulgativa del documentario è vanificato. Sorprendere lo spettatore non significa giocare con lui, aspettarlo dietro l'angolo per spaventarlo. Sorprendere lo spettatore significa dare una soluzione inaspettata a un problema. Più il problema è banale più la sua soluzione inaspettata sarà di impatto.

4. Divulgare l'Antico per parlare dell'Uomo.

Spesso ai Festival di cinema archeologico in cui abbiamo presentato i nostri documentari, l'accoglienza è stata positiva, altre volte di netto rifiuto. Per la stessa ragione: i nostri documentari non sono film di archeologia nel senso stretto del termine, ma si allargano verso orizzonti e punti di vista che in un primo momento sembrano fuori tema.

In *Alburnus Maior* convivono due registri: quello **scientifico-didascalico** e quello **speculativo**. Il primo ha il compito di illustrare un contesto e denunciare una situazione allarmante. Il secondo ha un ruolo più complesso: quello di portare all'attenzione dello spettatore la mentalità degli Antichi, il loro punto di vista sull'argomento del documentario. C'è Traiano, un imperatore che ha fatto una guerra durata sei anni per mettere le mani sull'oro dei Daci, e c'è Critone, il suo medico personale che ha scritto il proprio diario seguendo l' illustre paziente. Un imperatore e un medico. Due punti di vista probabilmente diversi su molte cose. Da una parte il Potere, la Ricchezza, il Dominio su persone e cose. Dall'altra l'attenzione per l'Uomo e il suo rapporto con l'Ambiente (è una riflessione che risale addirittura a Ippocrate, figura di riferimento di ogni medico dell'Antichità), la fragilità del nostro Corpo, la sua caducità.

La Ragione di Stato versus la Ragione dell'Uomo.

Tutto il documentario è punteggiato dalle riflessioni di Critone. Solo alla fine scopriamo che la voce non appartiene a Critone, ma al suo signore, Traiano. Critone è morto da tempo e l'imperatore rilegge pagine del suo diario. Pagine che ora, quando anche per l'imperatore è arrivato il momento di fare i conti con il proprio corpo ormai disfatto dalla malattia , acquistano un senso nuovo e condivisibile. Il senso originario di Ippocrate: l'Uomo vive bene se vive in armonia con l'Ambiente che lo circonda . Non dovrebbe essere questa la considerazione di partenza anche per noi Moderni?

Il rapporto tra Uomo e Natura, tra Uomo e sfruttamento della Natura in nome dello Sviluppo. Sono temi che abbiamo visto trattare da Franco Piavoli e Pier Paolo Pasolini.

Seguendo la loro lezione volevamo mettere in evidenza l'eterno ciclo della natura, di cui l'uomo – ahinoi più ieri che oggi, più al tempo dei Romani che al nostro – sente di far parte. E per questo ha un rispetto quasi sacro per la Natura. Sembrano evocazioni arbitrarie e fuori luogo rispetto all'argomento trattato ma in realtà crediamo diano allo spettatore un senso universale, antropologico del tema in oggetto, un senso di rottura o di continuità col Passato che permette a chi guarda di entrare maggiormente in contatto con esso. Crediamo in ultima analisi che questo tipo di suggestioni possano stimolare una riflessione più personale e approfondita sull'argomento.

Ci siamo sempre sorpresi che campi del sapere come la storia, l'archeologia e l'arte, che rivelano continuamente lo spirito innovatore e rivoluzionario dell'uomo, vengano trattati nei documentari con una rigidità monolitica, una seriosità ufficiale che ne impoverisce la forza vitale.

Un documentario di archeologia che voglia rendere onore a questa disciplina, che voglia illustrare i meriti di questa scienza non si deve limitare a mostrare dei tecnici al lavoro sotto terra o in un asettico laboratorio di restauro. Un documentario di archeologia deve andare oltre il dato archeologico, deve attraversarlo, deve usarlo per estrarne ogni possibile frutto. Un documentario di archeologia – secondo noi – non deve parlare solamente di archeologia, deve parlare di cosa l'archeologia ha potuto desumere dalla sua ricerca riguardo l'Uomo. Un documentario di archeologia (o di Storia o di Arte) è come uno specchio in cui ci riflettiamo, deve parlare **di noi** perché è **con noi** che deve parlare.

Noi che ci sediamo davanti a un televisore a guardare l'Antico non siamo esiti occasionali di ingegneria genetica, siamo i figli di quelle immagini.

In questo senso anche un "semplice" documentario di archeologia può assurgere alla dignità dei grandi modelli del passato: da *Nanook l'eschimese* a *Gente del Po*.

La palabra. El hexàmetro. El espejo

...El infinito lienzo de Penelope.

El tiempo circular de los estoicos.
La moneda en la boca del que ha muerto.
El peso de la espada en la balanza.
Cada gota de agua en la clepsidra.
Las aguilas, los fastos, las legiones.
César en la mañana de Farsalia.
Las formas de la nube en el desierto.
Cada arabesco del calidoscopio.
Cada remordimiento y cada lagrima.
Se precisaron todas esas cosas
Para que nuestras manos se encontraran.
(da Las Causas di Jorge Luis Borges)

Esistono come abbiamo visto nei capitoli precedenti molti modi per realizzare un documentario di archeologia in una scala di complessità che varia dall'audiovisivo amatoriale alla documentario che ricostruisce intere situazioni narrative con attori scenografie e costumi appropriati, il cosiddetto docu-drama. Oggi questo è il modello di punta, quello che viene perseguito dalle grandi televisioni con grandi budget. Noi personalmente non ne abbiamo mai realizzati e perciò non ne parleremo. Parleremo della nostra esperienza, di alcuni aspetti della lavorazione di un documentario come *Alburnus*, dal budget minimo e dai tempi di lavorazione ridotti, e di quei problemi peculiari che affliggono o nobilitano questo tipo di documentario.

7.1. La scrittura

7.1.1.Stesura del soggetto.

Come in una qualsiasi produzione cinematografica il primo passo per realizzare un documentario è la scelta dell'argomento, del soggetto.

Nel caso di un documentario come *Alburnus*, l'argomento da scegliere deve soddisfare alcune priorità:

1. La spettacolarità
2. La scientificità
3. La visibilità ovvero la ricchezza di un corredo iconografico da illustrare.

In genere si procede alla definizione del soggetto con un lavoro di gruppo tra autori, regista e consulenti scientifici. Si parte da un tema, da una domanda, da una curiosità, da una suggestione o da una notizia di cronaca: tutto può portare alla definizione dell'argomento. In questa fase non bisogna aspettarsi di lavorare con metodo perché è la fase più liberamente creativa e come tale non ha metodo. E non è neppure automatico che siano gli autori a proporre l'argomento, molte idee buone vengono ad esempio dai consulenti.

Una volta messo a fuoco l'argomento (ad esempio: il rischio di distruzione di un'area archeologica) è fondamentale il dialogo con i consulenti scientifici: solo quest'ultimi infatti danno la misura della spettacolarità, scientificità e visibilità dell'argomento.

I consulenti scientifici sono perciò figure cardine nella realizzazione del documentario. Non solo perché sono i garanti della scientificità del progetto, ma anche perché, a seconda della loro capacità di intendere l'importanza dell'elemento spettacolare, possono dare un contributo determinante alla stesura della sceneggiatura. Fornendo le fonti antiche e moderne, sintetizzando i risultati scientifici più eclatanti e indicando i luoghi e le opere da riprendere riducono al minimo il tempo della documentazione e offrono agli autori della sceneggiatura gli elementi narrativi più interessanti.

Scelto l'argomento agli autori non rimane che scrivere: scrivere il soggetto, il trattamento e la sceneggiatura.

Il soggetto è la forma più sintetica di scrittura, con cui si mette a fuoco l'argomento del documentario. Il soggetto di un cortometraggio o quello di un lungometraggio deve limitarsi a poche pagine, meglio se una sola. In genere si dice che il soggetto è il racconto di un film fatto a un amico per invogliarlo ad andarlo a vedere. Scrivere bene il soggetto ti permette di capire se la "macchina" narrativa regge oppure se nasconde delle falle.

7.1.2 Stesura del trattamento e della sceneggiatura

Il trattamento è il racconto completo ma sintetico del film. Vengono indicate le scene (esse cambiano ogni volta che cambiano i set o c'è un passaggio di tempo), e si puntualizzano anche le condizioni di luce per la ripresa (Scena 1 Esterno giorno. Bosco di montagna. Scena 2 Interno luci a effetto. Grotta. Scena 3. Esterno giorno. Bosco di montagna ecc).

Approfondendosi la conoscenza della documentazione fornita dai consulenti si specificano i siti più significativi da riprendere, si individuano le persone da intervistare e si abbozza il testo scientifico.

Soprattutto si delineano le diverse parti del racconto e si inseriscono i passi più importanti delle fonti.

Infatti nella stesura del racconto le fonti hanno un ruolo di primo piano. Nel caso del nostro documentario si sentiva l'esigenza di rappresentare con una certa drammaticità la conquista della Dacia. Le fonti dirette erano minime. I resoconti storici scritti sono andati per la maggior parte perduti: ne restano dei frammenti e dei riassunti. Ma siamo indubbiamente più fortunati per quanto riguarda le fonti visive: infatti Traiano ha celebrato la conquista nella costruzione del Foro a Roma, dove eresse la Colonna Traiana, un vero e proprio film dei fatti salienti della conquista. Le scene dei bassorilievi della Colonna entrarono di forza nella composizione del trattamento.

Il trattamento è uno strumento indispensabile per il regista che in questa fase fa i sopralluoghi in tutti i set indicati dagli autori per valutarne l'efficacia visiva e le potenzialità spettacolari e per incominciare a ragionare su come effettuare le riprese.

La sceneggiatura è l'esito perfezionato delle fasi precedenti di scrittura ed è la visualizzazione su carta di quello che sarà il film una volta ultimato.

Scena per scena si scrivono per esteso il testo scientifico, i brani tratti dalle fonti e le domande per coloro che verranno intervistati.

La sceneggiatura non serve solo agli autori o al regista per avere il film sulla carta, ma è indispensabile per organizzatore e produttore esecutivo, cioè per chi dovrà preparare e organizzare le riprese, chiedere i permessi, contattare gli intervistati, insomma stabilire tutti i fabbisogni e il piano di produzione. Per questo motivo più la sceneggiatura è scritta con cura e con ricchezza di dettagli più le riprese procederanno veloci e senza intoppi.

8. L'organizzazione.

8.1 I permessi alle riprese e gli annessi problemi organizzativi

Uno dei compiti più delicati da svolgere nella fase di preparazione del documentario di archeologia è la raccolta dei permessi di ripresa. La prassi di richiesta dei permessi è relativamente breve ma attraversa delle tappe burocratiche inderogabili: il nullaosta del Soprintendente, l'inoltro e il disbrigo delle richieste ufficiali e l'adempimento delle garanzie assicurative da parte di chi richiede i permessi.

Lavorare in siti monumentali unici, preziosi e spesso fragili comporta che per ogni situazione si presentino problematiche diverse di tutela e conservazione. Ci sono siti in cui l'accesso è consentito col contagocce perchè gli ambienti necessitano di un microclima stabile e di continui interventi di restauro.

Altri siti invece impongono limitazioni differenti e solo il loro rispetto assoluto permette di accedere ed effettuare riprese. L'atteggiamento dei funzionari delle Soprintendenze è ovviamente segnato da un rispetto totale delle regole quindi in genere non c'è nessun margine per deroghe. Se il permesso viene concesso a condizione che non si usino luci artificiali bisogna prevedere telecamere molto sensibili e non illudersi che una volta entrati nell'area di ripresa si possa fare quello che si vuole. In altre parole è molto importante prevedere – proprio per la difformità delle condizioni di ripresa (un giorno con luci artificiali, il giorno dopo solo naturali, il terzo con un cavalletto leggero ecc) e per evitare che i permessi di ripresa vengano revocati da severi funzionari - un equipaggiamento tecnico che possa soddisfare le più diverse condizioni di ripresa. In questo un documentario di archeologia è molto simile a un documentario sui leoni: bisogna avere pazienza, disponibilità ed essere pronti a girare in ogni situazione...

“Grazie” alla Legge Ronchey chiunque voglia effettuare riprese all'interno di siti di pertinenza delle soprintendenze statali, deve pagare un canone giornaliero. Il canone è molto alto (circa 2000 euro al giorno) ma può essere oggetto di contrattazione. Alcune Soprintendenze (come quella archeologica di Napoli e Caserta perlomeno quando era diretta dal professor De Caro) esonerano chi fa documentari dal pagare il canone in virtù di una finalità didattica dell'audiovisivo, ma sono casi rari. Questo dimostra però che il Soprintendente ha libertà di decidere in merito.

Anche le altre istituzioni non statali - come la Sovrintendenza ai Beni Culturali di Roma - che non rientrano nella legge Ronchey, hanno adottato il sistema del canone anche se generalmente con tariffe più contenute.

Roma è per i permessi un caso davvero speciale: i suoi numerosi monumenti archeologici sono soggetti a due diverse Soprintendenze e ad una serie di altri interlocutori. Esiste una Sovrintendenza comunale e una Soprintendenza statale.

Il caso più curioso è l'area dei Fori: al Comune spetta l'area dei Fori Imperiali e dei Mercati Traianei, ma non la Colonna Traiana che è dello Stato al quale spetta anche la zona più antica a ridosso del colle Palatino fino alle pendici del Campidoglio. Ma se vogliamo fare delle riprese nella Chiesa di S.Lorenzo in Miranda, che poi è il Tempio di Antonino e Faustina, dobbiamo chiedere il permesso al Presidente della Corporazione dei Farmacisti perché da secoli è la loro sede.

La chiesa dei Santi Cosma e Damiano che incorpora il cosiddetto Tempio di Romolo invece è del FEC (Fondo Edifici di Culto) e fa riferimento al Ministero degli Interni...

A volte è davvero difficile capire a chi rivolgersi per ottenere i permessi!

Per *Alburnus Maior* la questione dei permessi fu relativamente più semplice. Infatti sia in Italia (Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma) sia in Romania (siti archeologici di Rosia e museo di Cluj) le richieste vennero presentate a nome dell'Università di Ferrara per fini di documentazione scientifica. Il fatto che si trattasse di un istituto culturale che promuoveva un progetto senza fini di lucro ci permise di ottenere le autorizzazioni con relativa facilità e senza il pagamento di canoni.

8.2 L'organizzazione delle riprese e della troupe.

I siti storici sono i set più numerosi nei documentari sull'Antichità e non condizionano la produzione solo per le misure della loro tutela e conservazione ma anche perché molto spesso sono luoghi musealizzati, cioè aperti al pubblico. Questo fattore incide grandemente sull'organizzazione di una produzione. Infatti di norma le Direzioni e le Soprintendenze competenti danno l'autorizzazione alle riprese ponendo come condizione che esse vengano realizzate al di fuori degli orari di visita, per tutelare la sicurezza dei visitatori e non disturbarli visto che sono pubblico pagante.

Data l'uniformità degli orari di visita del patrimonio artistico italiano si può immaginare quanti documentari si girerebbero avendo a disposizione 52 lunedì all'anno ! Per fortuna anche in questo caso l'organizzatore può intavolare trattative (talora estenuanti) per lavorare durante i giorni di visita, ma è tutto a discrezione dei responsabili dell'area monumentale! Chiaramente un conto è fare le riprese nella Pinacoteca di Villa Borghese dove davvero presenza simultanea del pubblico e di una troupe è impensabile, un conto è farle nel parco archeologico di Paestum. Nel secondo caso i margini di una trattativa dall'esito favorevole sono molto ampi.

E' difficile che nei musei (anche i meno frequentati) vi facciano lavorare negli orari di visita, anche per un problema di organico del servizio di custodia. Di norma i custodi sono appena sufficienti a sorvegliare le sale (che devono sorvegliare anche se deserte) e la direzione non può distaccarli a seguire il lavoro della troupe.

Perciò l'organizzazione dei tempi e degli orari della troupe per un documentario del genere è questione molto delicata e richiede un lavoro di incastro e di capacità di prevenire gli imprevisti notevole.

Visti i presupposti, le difficoltà di conciliare orari dei set con quelli della troupe sono minori quando si lavora in orari decisamente anormali, come la notte (chiaramente se sono previste riprese notturne!). Tale autorizzazione generalmente viene negata nei musei per ragioni di allarmi antifurto, ma non nelle aree all'aperto come Pompei. Si paga una vigilanza speciale ma almeno si è garantiti di non dover lavorare nelle poche ore che precedono l'apertura o seguono la chiusura dell'area.

Altri elementi da tenere in considerazione durante l'organizzazione delle riprese sono i fabbisogni tecnici. Se in un museo il regista vuole riprendere delle statue avulse dal contesto espositivo sarà necessario prevedere una struttura portante a cui appoggiare dei fondi neutri. Questo fabbisogno tecnico delle riprese - come qualsiasi altro - non può apparire all'ultimo minuto pena lo sconcerto e il giustificato terrore negli occhi dei funzionari museali, i quali avranno tutto il diritto a vietarne l'uso se non previsto nella richiesta di autorizzazione.

Ultimo elemento da considerare nella organizzazione delle riprese ma forse il più importante : la durata delle riprese. Tutte le aree monumentali italiane sia quelle pubbliche che quelle private si reggono su un fragile talora alchemico rapporto fra il personale scientifico e quello di sorveglianza. Per evitare la rottura definitiva di questo rapporto (e la cacciata della troupe che ancora non ha finito le riprese) bisogna sempre prevedere e patteggiare in fase di richiesta gli sforzi di tempo. Novantanove volte su cento vengono utilizzati. L'un per cento no ma lascia un buon ricordo nei guardiani per quando si tornerà.

In Romania la disponibilità di archeologi e guardiani fu totale anche se per motivi opposti. Infatti la situazione di Rosia è resa complessa da una spaccatura netta tra chi è favorevole e chi è contrario alla ripresa dello sfruttamento delle miniere. Gli scavi archeologici in corso nell'area vengono finanziati dalla società mineraria canadese al duplice scopo di promuovere un'immagine positiva di sé agli occhi della comunità scientifica (grazie ai loro finanziamenti vengono svolte per la prima volta indagini archeologiche approfondite) e di poter procedere – una volta terminati i sondaggi – con l'opera di distruzione... Gli archeologi assunti dalla compagnia mineraria si misero a nostra disposizione mostrandoci le ultime scoperte e cercando – vero paradosso ! – di minimizzarne

l'entità. E alle nostre ingenuità osservazioni che nei tempi prefissati non si sarebbe compiuta un'indagine esaustiva su un'area grande tre volte Pompei, rispondevano che non si può mai fare una ricerca millimetrica!

D'altra parte gli archeologi e gli abitanti contrari al progetto di sfruttamento ci aprirono le porte di musei e siti che dimostravano quali tesori fossero già emersi e quanti ancora giacevano sottoterra... Una situazione quasi comica se non si trattasse di un'apocalisse imminente !

9. Le riprese

9.1. I criteri di ripresa: esigenze tecniche.

Quando si iniziano le riprese in qualsiasi produzione cinematografica e televisiva il tempo diventa un fattore che condiziona fortemente il lavoro. Per questo motivo a seconda delle esigenze emerse durante l'organizzazione è fondamentale creare una troupe che sia composta dalle persone giuste in giusta quantità. Essere in pochi non significa procedere più leggeri e dunque più veloci rispetto al piano di produzione né è vero il contrario. La troupe è come una squadra sportiva : ognuno deve conoscere esattamente i propri compiti ed eseguirli senza cercare – anche se per spirito di collaborazione – di coprire i ruoli degli altri. L'importante è che le esigenze delle riprese vengano coperte dai componenti la troupe in modo organizzato: questo significa che una persona in una troupe può svolgere due mansioni differenti ma deve sapere quali sono, deve essere esplicitamente incaricata a farlo, altrimenti più persone cercheranno di coprire quel ruolo creando confusione. D'altra parte se il lavoro in modo imprevisto aumenta, la persona che copre due ruoli allungherà i tempi di lavorazione. In Rai ad esempio la figura dello specializzato alle riprese può svolgere tre mansioni: assistente dell'operatore (si preoccupa delle batterie della telecamera, delle cassette e di tutto l'occorrente per l'operatore), elettricista (posiziona le luci su indicazione dell'operatore), fonico (si occupa dei microfoni, della registrazione sonora). In una situazione di ripresa semplice, come può essere un'intervista ad un persona alla luce naturale del giorno, uno specializzato può essere sufficiente. Ma se si tratta di riprese complesse, come un'esecuzione musicale a luce artificiale, uno specializzato non è in grado da solo di svolgere bene e nei tempi giusti il proprio lavoro.

In questo caso è importante che la troupe venga rinforzata con un fonico e con altri elettricisti.

Per le riprese di *Alburnus* la troupe era composta da :

- regista
- consulente scientifico e autore (che per la sua conoscenza di luoghi e persone faceva anche da organizzatore)
- operatore di ripresa (che in genere fa la funzione anche di direttore della fotografia)

Una troupe, come si dice in gergo estremamente “leggera”, ma anche estremamente funzionale alla situazione: c'era parecchia tensione a Rosia mentre facevamo le riprese, alcuni abitanti furono apertamente ostili, altri chiamarono la polizia. E il fatto di essere pochi con telecamere di piccole dimensioni tranquillizzò i poliziotti e non ci mise in situazioni difficili...

D'altra parte la leggerezza dell'attrezzatura tecnica e la sua flessibilità ci permise di fare riprese in ogni situazione: dall'intervista registrata “al volo” dell'abitante che vuole esprimere la sua protesta alla ripresa “rubata” dell'unica miniera di stato ancora in funzione.

Il documentario aveva numerose esigenze da un punto di vista sonoro: lunghe interviste all'aperto (cioè in condizioni facilmente critiche: il vento è grande nemico dei fonici!) e effetti di ambiente. In Italia anche il grande cinema ha spesso sottovalutato questa parte del film, eppure ne costituisce la metà del suo successo o del suo insuccesso. Immaginatoci quanto gli effetti vengano considerati in un prodotto televisivo dove la qualità del suono degli apparecchi di casa è generalmente scadente.

Ma il suono è fondamentale per comunicare allo spettatore cosa sta guardando, dove si trova, se in una situazione reale, nel presente, nel passato, in una finzione. Le immagini devono essere decodificate dallo spettatore prima che gli rivelino il loro contenuto informativo. Occorre un tempo. I suoni no, sono immediati, sono immediatamente riconoscibili, a differenza delle immagini pescano nella memoria uditiva dell'ascoltatore (è questo il segreto del fascino della radio) che è molto più selettiva e puntuale di quella visiva. Durante le riprese abbiamo fatto grande attenzione alla registrazione degli effetti ambientali.

Girare un documentario sia esso sui leoni o sul Colosseo comporta, più di altri tipi di riprese, il rischio di imprevisti e la necessità di risolverli in tempi brevi. Molto spesso sono imprevisti che risolve un macchinista. Il macchinista è un falegname, un fabbro, un pittore ma al tempo stesso un tecnico di ripresa: monta i binari per un carrello ma allestisce la struttura in legno per isolare una statua con dei panni neri, esegue piccoli lavori di scenografia come ritoccare una quinta ma deve essere in grado di smontare (e rimontare) un elemento del set che intralcia le riprese. Per questo il macchinista è indispensabile.

9.2 I criteri di ripresa: esigenze espressive.

Le riprese di un documentario si confrontano sempre con una realtà data, diversamente dal cinema di finzione dove si ha a disposizione un set interamente costruito ad hoc.

Perciò il lavoro del regista deve essere quello di ottenere il massimo da un compromesso: fra le proprie idee e i limiti imposti dalla realtà. Al tempo stesso questo compromesso non deve mancare due prerogative: la correttezza scientifica dell'immagine e la sua suggestione spettacolare. Riprendere un oggetto significa sceglierne un aspetto a discapito degli altri, dove aspetto ha proprio il senso etimologico del termine latino "aspectus", cioè visione, punto di vista. Nel momento in cui ne sottolineo uno, nascondo o metto in secondo piano gli altri. E' un'operazione legittima, anzi doverosa (altrimenti a che serve il regista?) ma non deve stravolgere la valenza scientifica dell'oggetto.

In *Alburnus* non ci sono ricostruzioni complete di situazioni come in un normale docudrama. Non avevamo i mezzi per farlo in modo convincente. Ma ci consolammo ben presto di questa mancanza (e non voglia sembrare una giustificazione degna della Volpe e l'uva): avevamo i luoghi autentici al posto di scene artefatte e gli attori a ben vedere c'erano ed erano straordinari, con una carica espressiva unica. Erano autentici, disponibili e il loro cachet era estremamente ragionevole. Erano perfetti per evocare o recitare i brani tratti dalle fonti.

Erano i bellissimi bassorilievi della Colonna Traiana, e i monumentali fregi traianei dell'Arco di Costantino. Decidemmo di riprenderli in modo tale da evidenziare questa funzione ma non stravolgemmo la loro essenza. Il realismo della statuaria romana era perfettamente restituito dal tipo di ripresa che effettuammo: luci di taglio e inquadrature strette conferivano una forte espressività ai volti ma al tempo stesso esaltavano il modellato plastico, la cura del dettaglio, l'espressione che lo scultore romano aveva voluto conferire alla sua opera. L'Antico, l'Uomo antico emerge dal buio dello sfondo, dal buio del Passato e ci guarda negli occhi (come si dice in gergo punta gli occhi dentro l'obiettivo, "guarda in macchina"). Si rivolge a noi, al Presente come testimone e protagonista della sua Storia.

Questo fu proprio il primo dei criteri con cui curammo le riprese dei soggetti antichi: evidenziarne la loro carica vitale, come se quei volti , quei luoghi non avessero mai smesso di respirare.

Altro criterio fu la continuità e la omogeneità spaziale. Volevamo dare allo spettatore la sensazione di attraversare luoghi intatti o che quantomeno presentavano scorci e porzioni ancora integri. L'intenzione non era quella di negare la loro Storia, il loro vissuto successivo, anche perchè tranne rare eccezioni è impossibile farlo. L'intenzione era quella di permettere allo spettatore di entrare nello spazio abitato dagli antichi.

Usammo abbondantemente **la macchina a mano**, (cioè tenuta a spalla o tra le mani, senza cavalletto) che col suo movimento realistico restituiva una parte dell'attualità giornalistica di certe interviste (vedi la sequenza dell'intervista ai due giovani archeologi) dall'altra poteva far apprezzare ogni tipo di ambiente, scoprendolo progressivamente come fa chi entra per la prima volta in un luogo sconosciuto. In *Alburnus* le gallerie minerarie sono le protagoniste del racconto: cercammo di riprendere ogni tipo di gallerie, sia quelle abbandonate, buie e con venti centimetri d'acqua a terra, sia quelle che venivano mostrate ai turisti, perciò in buone condizioni e illuminate. In ogni caso era indispensabile per noi restituire la eccezionale estensione di questa rete sotterranea per evidenziarne l'unicità e il valore. Per ottenere questo risultato dovevamo fare lunghi piani sequenza: per questo privilegiammo l'uso della macchina a mano e di piccole luci portatili, a volte sostituite da lampade da minatori o da torce elettriche. Adoperammo obiettivi con lunghezze focali che non distorcessero eccessivamente le proporzioni degli spazi e la loro volumetria. Illuminammo gli ambienti con misura, lasciando zone d'ombra perché pensiamo che la luce piena e diffusa sia una conquista moderna.

Questa attenzione ci portò ad uniformare il tipo delle riprese nei vari set nel tentativo anche di dare una sensazione di continuità, di spazio ininterrotto tra l'uno e l'altro, di ricreare un tessuto spaziale perduto per sempre.

Alburnus ha due piani narrativi: il primo ai giorni nostri con la illustrazione di un caso socio-archeologico (il rischio di distruzione ambientale e archeologico di un macro contesto ancora intatto), il secondo nel passato si riferisce agli anni della conquista della Dacia da parte di Traiano nel 105 d.C. Le riprese dovevano tener conto di questo e differenziare il più possibile le due situazioni. Questa esigenza determinò un terzo criterio di ripresa. La parte diciamo "di inchiesta" venne sempre ripresa con luce naturale, molto contrastata e netta, le inquadrature erano semplici, miravano a evidenziare l'univocità e la chiarezza dei dati che via via si andava raccogliendo.

Il piano temporale antico venne reso con i criteri prima descritti. Ma questi da soli non erano sufficienti. Serviva un terzo elemento che rafforzasse il rapporto tra ambiente e storia, che facesse da tessuto connettore, da legante tra i due per conferire all'insieme un'ulteriore aura armonica. Cercammo di riprendere quelle che noi chiamiamo "immagini evocative". Dedicammo perciò molta attenzione alle riprese della natura di Rosia: la vegetazione rigogliosa, gli abitati intatti da secoli, la microfauna ricca e variegata, come le innumerevoli specie di farfalle tra cui quella che diventa nel film il simbolo di un microcosmo in cui tutto il creato si rispecchia ...

A Roma abbiamo girato in studio le scene che evocano la presenza di Traiano e di Critone: i papiri su cui sono scritte le note del diario; il mantello purpureo e il bracciale a simboleggiare l'autorità dell'imperatore; i minerali, le lucerne e gli strumenti per rievocare le cure che il medico apprestava al suo paziente. Scene semplici, volutamente semplici per non assorbire totalmente l'attenzione dello spettatore, ma per farlo entrare quasi inavvertitamente in un'atmosfera "storica".

10. Il montaggio e la postproduzione

10.1. Considerazioni preliminari.

Il montaggio è una fase altamente creativa al pari della scrittura e delle riprese. In questa fase un lavoro può essere strutturalmente stravolto rispetto a come era stato pensato in origine e risultare migliore della sua ideazione!

Il montaggio è l'ultimo passaggio ma al tempo stesso è il primo in quanto per la prima volta si materializza effettivamente tutto il lavoro fin lì svolto.

Il montaggio è uno spietato punto di osservazione del proprio lavoro, perché ormai quello che è stato girato è stato girato e indietro non si torna...

Fino a cinquant'anni fa la moviola meccanica era l'unico sistema di montaggio: nella sua semplicità non richiedeva particolari competenze tecniche. Oggi con la continua innovazione dei mezzi di montaggio, ulteriormente accelerata dall'avvento dei sistemi informatici e digitali, il montatore si è trasformato in una figura dalle molteplici caratteristiche.

Il montatore deve avere una formazione tecnica elevata. Deve intendersene di computer e di elettronica, di videografica e di effetti di postproduzione, deve essere tecnico del suono e tecnico del video. Ma al tempo stesso deve avere requisiti artistici: senso del ritmo narrativo e occhio per la costruzione della sequenza, sensibilità e gusto per l'immagine, per la musica, per l'impaginazione grafica.

Il sistema di montaggio oggi più usato è quello digitale. Significa che le immagini riprese vengono acquisite dalle potenti memorie di un software installato su computer. Le immagini vengono acquisite su dischi e assemblate su disco. Cosa significa questo e che vantaggi ha portato rispetto al precedente modo di lavorare? Prima si montava analogicamente, cioè da un nastro che conteneva le riprese si sceglieva un'immagine e la si copiava su un altro nastro (Master), poi di seguito si attaccava, copiandola, l'immagine B, poi la C, la D fino alla Z. Se a un certo punto, rivedendo il montato, si voleva modificare la sequenza - ad esempio mettere l'immagine L dopo la O e la N prima della E - bisognava rimontare tutto a partire dalla E, con perdita di tempo e di pazienza. La sequenza montata in digitale non condiziona per sempre la posizione delle immagini, è come una file di carte da gioco sul tavolo: possiamo cambiare la disposizione di una due tre carte senza per forza ogni volta fare mazzo e ridisporle sul tavolo. Addirittura puoi fare due o più montaggi paralleli e confrontarli. Questa estrema flessibilità è una prerogativa unica del montaggio digitale ma può rappresentarne un limite. Il limite di dare ad autori e regista troppe opzioni di scelta e di confonderli. Il montaggio analogico ti costringeva ad essere estremamente cauto e a fare scelte ponderate: si andava in montaggio con le idee chiare, con una sceneggiatura definitiva da rispettare.

Un tempo, finito il montaggio, si passava alla fase della postproduzione: lavorazioni che riguardano sia il video (i titoli, la grafica ed effetti video) sia l'audio (montaggio delle colonne audio e loro missaggio). Oggi la potenza dei software digitali permettono di lavorare tutto il documentario sia per il montaggio che per la postproduzione.¹

Il montaggio è molto utile per un regista: gli permette di capire vizi e difetti del suo modo di fare riprese. Se una scena è stata girata frettolosamente o senza ragionare è molto faticosa da montare. Nel buio della saletta di montaggio, lontano dalla concitazione del set, un regista ha molto tempo per riflettere... Chi vuole capire come si gira un film deve seguirne il montaggio, e chi sa montare, molto spesso sa girare un film.

Uno dei difetti maggiori del regista in montaggio è la difesa ad oltranza di scelte fatte durante le riprese: noi diciamo che "si innamora delle sue immagini". Per questo è molto importante la collaborazione col montatore basata sulla fiducia e sulla estraneità. Il montatore non coinvolto nelle fasi precedenti della lavorazione ha un occhio molto più fresco e distaccato dal materiale che sta lavorando e privilegia, con maggiore imparzialità del regista e degli autori, la visione di insieme del prodotto anche se a volte questa significa tagli o rinunce dolorose. Ma la possibilità di intervento è concessa al montatore solo in virtù di una totale fiducia da parte del regista: per questa ragione è così importante il sodalizio tra i membri di una produzione cinematografica. Conoscersi e rispettare le competenze dei diversi ruoli permette a tutto il gruppo di lavorare meglio e di ottenere risultati migliori.

¹ Ovviamente continuiamo a fare riferimento a una produzione dal budget ridotto come *Alburnus*. Le grandi produzioni continuano a tenere separato montaggio da postproduzione.

10.2 Il montaggio di *Alburnus*.

Quando entrammo in saletta di montaggio la sceneggiatura e le riprese effettuate sulla base di quella, facilitarono e abbreviarono la prima parte della lavorazione, la cosiddetta *messa in fila*, che consiste in una imbastitura del vestito fatta per rendersi conto se la struttura regga davvero.

La struttura reggeva e si passò nel giro di pochi giorni alla seconda fase, la più importante: quella della messa a punto del ritmo.

Il ritmo, abbiamo detto, significa due cose: cadenza e alternanza.

La cadenza, cioè la modularità del racconto, non è un fatto meccanico legato al cronometro, ma un tratto organico, vivo del film: è il suo respiro. Il rapporto tra i due piani narrativi, quello attuale e quello antico vive sulla cadenza.

Il respiro si dilata nei momenti divulgativi e si contrae in quelli evocativi. Abbiamo deciso che i passaggi nel Passato avvenissero attraverso citazioni da fonti antiche oppure attraverso una libera ma corretta rielaborazione delle stesse e che queste fossero brevi per essere più incisive e drammaturgicamente di più forte impatto. Abbiamo allargato gli spazi dell'Oggi per distendere il più possibile la quantità di informazioni in modo da non appesantire la visione per lo spettatore.

Di solito è uno stacco musicale a sottolineare l'inizio di una scena del Passato (oltre ovviamente al cambio di immagine), mentre il tempo Presente è introdotto da una battuta dei protagonisti o da effetti ambiente.

Nel ritmo del montaggio il sonoro è fondamentale. E' sempre stata nostra intenzione evitare che la musica fosse semplicemente il sottofondo, il tappeto sonoro delle immagini. La musica deve avere un ruolo narrativo e drammaturgico alla stregua delle parole e delle immagini. La scena in cui si evoca la conquista finale della Dacia non solo venne montata seguendo la musica, ma anche le riprese – veloci spostamenti della telecamera da una figura all'altra del fregio traiano – vennero fatte tenendo presente quella musica.

Anche la voce di chi leggeva le parole degli Antichi è stata scelta con un preciso disegno.

Sergio Fiorentini, attore e doppiatore di grandissima esperienza, dalla voce profonda e duttile possiede la dote di non colorare eccessivamente le parole. Porge l'intonazione giusta senza enfasi. Infatti il rischio maggiore che si corre quando si vuole drammatizzare il Passato è quello di cadere nella retorica e ancor peggio nel ridicolo.

La parola e la musica comandano quando parlano gli Antichi e le immagini vengono montate seguendo il ritmo della musica e il senso delle parole. Se – come spesso succede – si evocano atmosfere e situazioni drammatiche il ritmo interno alla sequenza si fa ancora più contratto e generalmente le immagini si susseguono a stacco.

Lo stacco è il passaggio netto e immediato tra due immagini, esprime contiguità di spazio e tempo, realismo linguistico. La dissolvenza è un passaggio sfumato tra due immagini, può sottolineare un'ellissi temporale e spaziale e un certa artificiosità linguistica.

Se lo stacco è usato perlopiù nei momenti drammatici, la dissolvenza è adatta ai momenti lirici.

C'è una scena chiave nel documentario quando Critone esprime compiutamente l'importanza di rispettare la Natura per salvare noi stessi e invita lo spettatore a fissare lo sguardo su una farfalla: nel pulviscolo infinitesimale che compone il disegno della sua ala, dentro a quel nulla impalpabile

e perfetto c'è l'Universo, ci siamo tutti noi. La musica composta da Pasquale Catalano² è un melodia per arpa, le immagini sono lenti zoom a ingrandire lastre diafane e colorate di onice. Non c'era alternativa all'uso della dissolvenza per esprimere una continuità astratta, senza fine che termina appunto con l'inquadratura della farfalla.

Abbiamo visto come le macchine di montaggio più evolute e oggi più usate possano effettuare anche la postproduzione di un documentario. Così avvenne nel nostro caso.

Tutti gli altri interventi grafici – titoli, didascalie e sottopancia – vennero messi in montaggio. A proposito delle didascalie adottammo una scelta minimalista che rispettasse unicamente l'esigenza basilare di informare lo spettatore sull'identità delle persone intervistate o dei luoghi archeologici mostrati. Pensiamo infatti che troppe informazioni in questo tipo di comunicazione possa essere distraente: meglio scrivere “ Tizio Caio, archeologo” che “ Tizio Caio, professore di archeologia all'Università di Bologna “. L'informazione è la stessa, l'interferenza con i flussi informativi compresenti è minima.

Rimane invece una lavorazione a parte la realizzazione di ricostruzioni 3d (di cui non facemmo uso in *Alburnus*).

Le ricostruzioni virtuali e tridimensionali di monumenti archeologici sono oggi uno degli strumenti più validi ed apprezzati di divulgazione dell'Antico. Prima ancora sono strumenti di ricerca scientifica: infatti abbiamo avuto modo di vedere che la squadra di archeologi impegnata nei recenti scavi del Foro di Traiano lavorava applicando i dati di scavo, acquisiti via via, a ricostruzioni volumetriche delle architetture. Queste ricostruzioni non erano elaborate su carta, ma al computer. Ancora una volta la flessibilità dello strumento informatico, la grande libertà di opzioni che offre lo rendono un ausilio superiore e indispensabile.

Il lavoro di ricostruzione virtuale interessa dunque in prima battuta gli addetti ai lavori ma è un elemento ormai imprescindibile del discorso divulgativo audiovisivo, anche perché la videografica trova nel video il suo miglior contesto di diffusione. Oggi software sempre più aggiornati ed elaboratori di calcolo con memorie sempre più capaci permettono cose incredibili fino a pochi anni fa. Le ricostruzioni virtuali arrivano ad un livello di dettaglio quasi microscopico stimolando lo studioso a porsi i quesiti più sottili sulle caratteristiche dei monumenti da ricostruire. Un tempo si riempivano le superfici (pareti, tetti, pavimenti) con colori uniformi e veniva privilegiato l'elemento volumetrico, oggi la definizione dell'immagine tridimensionale ti pone mille domande: sono superfici dipinte, piastrellate, stuccate, intonacate? Con quali colori, con quali decorazioni, con quali fregi? Per questo è importante che chi elabora le ricostruzioni non sia solo un tecnico ma quantomeno un cultore della disciplina archeologica e che il suo lavoro proceda sotto la guida di un esperto professionista.

Il montaggio non si conclude mai in una tornata sola di lavorazione. Quasi organismo vivo un film necessita di decantazione e chi l'ha lavorato deve tornare a giudicarlo dopo un intervallo di tempo. Così accadde anche per *Alburnus Maior*. Dopo una seconda visione decidemmo di accorciare alcune interviste e le parti didascaliche troppo corpose.

² Pasquale Catalano è autore di alcune delle più belle colonne sonore del recente cinema italiano: valga per tutte ricordare le musiche per *Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino.

11. Il futuro del mezzo televisivo. Il futuro della divulgazione in tv.

Al burnus Maior è finito e pronto per essere visto dal pubblico.

Spesso mi sono chiesto che ne sarà di questo documentario. Avrà ancora senso fra dieci vent'anni o nel frattempo sarà avvenuta una tale rivoluzione tecnologica e di senso da far apparire la nostra fatica una traccia obsoleta ?

Quale futuro siamo in grado di immaginare oggi per la televisione e la divulgazione dell'antico in televisione?

Nei prossimi anni un nuovo standard televisivo sostituirà completamente quello attuale analogico : il digitale terrestre (DVB/T).

Si pensa che intorno al 2018 tutta la televisione sarà digitale.

Il sistema digitale terrestre permette di scomporre il segnale televisivo in un sistema numerico.

Numerosi sono i vantaggi rispetto all'attuale sistema analogico:

1. Senza dover cambiare nulla, nè antenna nè televisore, ma applicando un decoder abbiamo a disposizione centinaia di canali. Nella banda di un canale analogico ne possono essere diffusi fino a 8 digitali.
2. Sostituendo il televisore con i nuovi schermi al plasma o con grandi schermi su cui l'immagine viene proiettata e mettendo un impianto audio professionale possiamo sperimentare una visione e un ascolto di altissima qualità, inimmaginabile per i televisori d'oggi. (sostanzialmente la qualità dei DVD).
3. I programmi televisivi (corredati di audio stereofonico e multilingue) sono trasmessi insieme a segnali sonori e a dati (testi, grafica). La capacità del canale diventa una risorsa flessibile, da impiegare in modo dinamico tra i vari servizi.
4. Potremo richiedere specifici programmi a un centro di servizio di un fornitore. Da Internet – che quindi si appresta a diventare una sorta di rete “televisiva” (nel senso che potrà entrare nella televisione con tutti i servizi che offre già oggi) alla televisione “on demand”. Quest'ultimo è un servizio che nelle grandi città viene già offerto – almeno sulla carta – da alcune società private.
5. Riduzione dell'inquinamento elettromagnetico.

La televisione “generalista” (cioè dall'offerta mista e eterogenea) non è affatto destinata a morire, e proprio per questo il grande pubblico, abituato a una visione televisiva “passiva” e tutto sommato molto mirata e localizzata (la maggior parte dell'utenza guarda la tv di sera per poche ore) non recepirà immediatamente la grande novità: l'esplosione del numero dei canali e quindi dell'offerta di programmi. Un fenomeno che ovviamente fa gola all'industria dello spettacolo (più aumenta la domanda più sale il prezzo del prodotto) ma che riguarda il discorso della divulgazione in tv molto da vicino. Questi canali, proprio per differenziarsi dai “generalisti” e accaparrarsi una fetta di pubblico, si specializzeranno per temi. Ciò significa che avremo canali che offriranno films, sports di tutti i tipi (il canale del golf, quello del tennis, quello dell'equitazione) ma anche ogni genere di divulgazione scientifica: dall'archeologia alle scienze naturali, dalla filosofia alla botanica. Sarà lo

spettatore a scegliere il canale per lui più interessante, sicuro di vedere programmi che parlano di ciò che lui desidera.

Come saranno fatti questi programmi?

Crediamo che le tipologie di programmazione non cambieranno di molto: documentari, inchieste, docudrama e programmi con ospiti continueranno a perpetuarsi, magari con linguaggi aggiornati e mediati dal cinema o dalla videografica, ma pur sempre cloni e copie dei modelli consolidati.

Quello che cambierà è sicuramente la mole di lavoro per gli operatori del settore: infatti è ipotizzabile una crescente richiesta di prodotti audiovisivi di divulgazione. Altrimenti con cosa si riempiranno gli spazi di queste decine e decine di nuovi canali?

Di fronte a questo scenario ci vengono in mente tre riflessioni:

Il potere della pubblicità continuerà, invece di diminuire

Il digitale sta molto a cuore dei grandi operatori televisivi pubblici e privati per una sola ragione: il profitto economico.

Il pubblico monolitico degli attuali canali “generalisti” si trasformerà in un pubblico parcellizzato e suddiviso tra le decine di canali tematici, tv on demand e web tv. Sarà un pubblico di piccoli numeri ma probabilmente più fedele (e più attento ad esempio alla pubblicità mirata).

Aumentando il numero dei canali aumenterà la raccolta pubblicitaria ma variazioni di ascolto anche piccole, all'interno del singolo, canale potrebbero provocare consistenti perdite economiche.

Questo significa che non avremo una programmazione svincolata dagli indici di oggi ma anzi ancora più condizionata da pubblicità e dall'apprezzamento immediato dell'utente (che altrimenti potrebbe non solo cambiare canale ma anche disdire il contratto).

Il potere dell'industria audiovisiva americana rimarrà incontrastato a scapito delle identità nazionali

L'industria americana consoliderà il proprio ruolo primario nell'industria e nel mercato degli audiovisivi. La forte esperienza produttiva, i suoi cataloghi vastissimi, i marchi di grande presa popolare aprono agli Stati Uniti una strada sicura anche nel nuovo scenario televisivo. Già ora la programmazione dei canali sparsi in ogni angolo del globo si sta sempre più omologando ai formati statunitensi. Lo sviluppo delle nuove tecnologie favorirà sempre più questa globalizzazione culturale: già oggi per esempio MTV, la televisione interamente musicale, ha un palinsesto identico, eccetto che per poche ore, in tutti i paesi in cui trasmette. Il rischio è che sia vanificato qualsiasi rapporto dialettico: le televisioni nazionali dovrebbero assimilare le influenze straniere al fine di arricchire il proprio repertorio di offerta ma dovrebbero valorizzare le proprie fonti originali per non smarrire la propria identità, anche storica.

La Televisione come forma espressiva aperta alla sperimentazione scomparirà

Una televisione sempre più sottoposta ai condizionamenti economici, politici e industriali sopra esposti necessariamente viene sempre più considerata e utilizzata come mezzo e non come fine.

Gli spazi per sperimentare nuove forme espressive saranno progressivamente ridotti a nulla poiché nessuno vuole rischiare di perdere pubblico.

Sarà il trionfo definitivo dell'Audiovisione sulla Televisione.

I nuovi linguaggi dell'Audiovisione arriveranno dal cinema, dalla computergrafica o da mille altri sorgenti ma certo non dalla Televisione.

L'unica alternativa a questa tendenza potrebbe essere il formarsi di un'isola televisiva generalista, svincolata dalla pubblicità, ma attenta all'indice di gradimento. Nel nuovo mondo ipertrofico della televisione potrebbe avere un spazio di qualità e non di quantità. Una televisione che parta da zero,

addirittura senza spettatori. A quel punto, senza l'obbligo di istruire, intrattenere, informare, potrebbe forse finalmente riflettere su se stessa.

Perché se la televisione è lo specchio della società, lo specchio - come diceva Paul Valery – a volte dovrebbe riflettere prima di riflettere.

Da queste previsioni sia la Televisione che la Cultura escono con le ossa rotte.

Sappiamo, per esperienza personale, che le previsioni sul futuro della televisione non si avverano mai. Almeno nei termini più catastrofici, come quelli qui paventati.

Eppure è giusto domandarci: quali modelli culturali verranno proposti allo spettatore mondiale da queste superpotenze multinazionali dell'audiovisivo? Che livello di manipolazione raggiungerà la divulgazione scientifica?

La nostra Storia da chi ci verrà raccontata ?

La scandalosa forza rivoluzionaria del Passato interesserà più a qualcuno?

Anche per questo è importante conservare la nostra memoria ed imparare a raccontarla agli altri.

12. Bibliografia

Contratto di servizio 2003-2005 tra Ministero delle Comunicazioni e Rai

AA.VV. Voce "Telecomunicazioni" e "Televisione" Enciclopedia Treccani, Roma, Volume di aggiornamento 2000

G.Bettetini, C.Giaccardi (a cura di) Televisione culturale e servizio pubblico. Gli anni '90 in Francia Germania Gran Bretagna Italia, Rai Eri 1997

L.Bolla, F.Cardini, Le avventure dell'arte in TV. Quarant'anni di esperienze italiane. VQPT/Eri, 1994

L.Carlassere, Televisione e "sviluppo della cultura", in AA VV Il diritto dell'informazione e dell'informatica, Milano, 1994

U.Eco, " Verso una civiltà della visione?", in Pirelli, n.1, 1961

F.Fellini, Fellini TV, Cappelli, 1972

F.Fellini, Satyricon, Cappelli, 1969

A.Grasso, Linea allo studio, Bompiani,1989

A.Grasso (a cura di), Dizionario della Televisione, Garzanti, 1996

A.Grasso, Storia della Televisione italiana, Garzanti, 2002

M.Horkheimer, T.W.Adorno, Dialettica dell'Illuminismo, Einaudi, 1948

F.Lever,P.C.Revoltella,A.Zanacchi, La Comunicazione.Il dizionario di scienze e tecniche, ??, 2002

F.Monteleone, Storia della Rai dagli Alleati alla DC, Laterza, 1980

F.Monteleone, Storia della radio e della televisione in Italia, Marsilio, 1999

E.Morin, L'industria culturale, il Mulino, 1963

R.Rossellini, Il mio metodo. Scritti e interviste, Marsilio ed.,1987

Paola Scremin, Alcune note intorno al film sull'arte. Da Emmer ad Andreassi, attraverso critofilm e work in progress, reperibile in rete all'indirizzo:

www.cinetecadibologna.it/lumi/2001_8/scremin.htm

P.Scremin, voce *Film sull'arte* in Enciclopedia del Cinema Treccani, 2003

S.Trasatti, Rossellini e la Televisione, La Rassegna ed, 1978

B.Winston, Il documentario britannico e nord americano

in AAVV Prix Italia Napoli 1996 Dal documentario al docudrama. Rassegna cinematografica, 1996

