

La Decima Musa.

La divulgazione dell'Antico tra cinema e televisione

di Adolfo Conti

1. Introduzione.

Prima parte

2. Il documentario: breve storia di un genere cinematografico.

2.1. La nascita del documentario tra avanguardia e industria.

2.2. Il documentario in Italia Da Comerio al Neorealismo.

2.3. Il documentario d'arte.

2.3.1. Luciano Emmer e i documentari "drammatici"

2.3.2. L'impegno produttivo: la LUX di Gualino.

2.3.3. Carlo Ludovico Ragghianti e i *Critofilm*

2.4. Folco Quilici. L'uomo, l'ambiente e la storia.

2.5. Rossellini. Il cinema incontra la televisione per parlare dell'Antichità.

2.6. Pasolini: "La scandalosa forza rivoluzionaria del Passato"

2.7. Fellini e l'Antico. Il sogno di un mondo mai esistito.

2.8. La crisi del documentario tra cinema e televisione. La solitudine di Piavoli.

3. La Televisione e la Cultura Nascita (e morte) di un nuovo medium

4. Storia breve della divulgazione scientifica in Rai

4.1. 1954 – 1964. L'impegno per l'alfabetizzazione totale dello spettatore

4.2. 1964 – 1980. La stagione dei grandi maestri del cinema

4.3. 1980-2006. La presa di potere della inchiesta giornalistica e della "super fiction".

1.Introduzione.

*Pastori zoticoni, vile marmaglia, pance e nient'altro !
Sappiamo raccontare molte favole che sembrano vere,
ma quando vogliamo, sappiamo proclamare anche la verità.*
(Esiodo, Teogonia, 24 segg)

Il Cinema è stata l'ultima forma artistica a vedere la luce. In una catalogazione tradizionale gli spetterebbe di diritto la protezione di una Musa, che chiaramente Esiodo non poté prevedere con tanto anticipo. O forse no? Infatti le parole del poeta sembrano adattarsi magnificamente non solo al Cinema ma in particolare al contraddittorio sistema di riferimenti in cui si muovono i moderni cantori del passato, cioè noi autori di documentari di archeologia. Verità e finzione. Leggenda e realtà. Supino rispetto della tradizione e ribelle spirito di fantasia artistica. Questi sono solo alcuni degli aspetti più problematici di chi oggi vuole cimentarsi nel campo della divulgazione dell'Antichità.

Il documentario di archeologia è solitamente visto come la sottospecie di una sottospecie. In principio c'era e c'è il documentario d'autore che si prefigge di raccontare storie vere di uomini veri, storie strettamente legate all'attualità, storie finora invisibili che il regista rende visibili grazie al suo film. Il documentario *per eccellenza* non mostra una realtà verisimile ma concepita artificialmente, come il cinema di finzione, il documentario rende testimonianza di una realtà vera, indiscutibilmente vera. Per la sua forte origine autorale questo tipo di documentario viene considerato arte. Da esso deriva il documentario di divulgazione scientifica. E già qui molti cinefili storcono il naso perché per decenni questo sottogenere è stato considerato privo di un valore artistico. Come può essere artistico un racconto che deve essere rigorosamente (cioè piattamente) scientifico? Sono stati soprattutto i documentari sull'arte visiva, i film sull'arte, a cambiare questa tendenza, dimostrando che si può divulgare l'arte con uno stile d'autore.

Ma il documentario d'archeologia è ancora oggi condizionato da interpretazioni parziali del termine "archeologia".

La diversa declinazione del significato di questa disciplina ha senz'altro influenzato negli anni i documentari che trattano questo argomento. C'è stato un tempo in cui l'archeologia era intesa unicamente come storia dell'arte antica, trascurando l'aspetto dell'indagine scientifica che necessariamente coinvolgeva l'analisi di un contesto storico sociale. Analogamente i registi di documentari puntavano le loro macchine da presa verso gli innumerevoli capolavori, esaltandone e isolandone l'aspetto formale e artistico. Oggi che questa inclinazione è stata in gran parte corretta, corriamo rischi differenti. Quanti documentari abbiamo visto concentrarsi nell'illustrazione pedissequa di un'indagine scientifica, nella restituzione capillare di un contesto archeologico, e dimenticarsi di riportare poi tutto al protagonista vero di ogni discorso: l'Uomo, cioè, alla fine dei conti, noi spettatori.

Volgendo in metafora il famoso detto cinese dello stolto che guarda il dito teso verso la Luna, invece di alzare lo sguardo a contemplare la bellezza del pianeta, potremmo dire che il dito è l'indagine archeologica, la Luna è l'Uomo e il documentario potrebbe essere il filo che conduce il

nostro sguardo dall'uno all'altra. Ma molte volte ci siamo sentiti un po' stupidi, perché il filo era annodato con un bel fiocco attorno al dito e il dito non indicava un bel niente.

Quando si fa divulgazione la parola, il testo, le fonti sono sua parte primaria ma le immagini sono indispensabili. Le immagini sono le figure che compongono il fumetto della nostra Storia.

Queste immagini hanno trovato nel documentario la forma narrativa più idonea e ci è sembrato imprescindibile accennare ad alcuni momenti salienti della storia di questo genere. Noi non siamo storici di cinema e tantomeno storici del documentario, perciò non abbiamo nessuna pretesa in questo senso. Gli autori le opere di cui parliamo rientrano per così dire in un percorso personale di formazione, formazione culturale prima ancora che professionale.

Così ci siamo presi alcune libertà nel tracciare il percorso storico, libertà che comprendiamo possano sembrare discutibili in quanto frutto di gusti e scelte personali ma vogliamo correre questo rischio. Come si fa a pensare che chi oggi voglia fare divulgazione audiovisiva dell'Antico debba avere unicamente una conoscenza del mondo dei documentari e non, ad esempio, di alcuni dei più importanti film di "finzione"? Come prescindere da *Satyricon* di Fellini o da *Edipo Re* di Pasolini, capitali momenti di riflessioni sul rapporto tra Antichità e Cinema, tra Antichità e immagine in movimento? E avremmo voluto allargare il discorso alla cinematografia mondiale, (*Andrei Rubliov* di Tarkowsky è un testo imprescindibile per chi voglia raccontare l'Antico per immagini), ma esigenze di sintesi ci hanno costretto a restringere il campo.

Con l'affermarsi prepotente della Televisione anche il documentario – come tutti gli altri generi cinematografici – si è dovuto adattare ai tempi nuovi e “passare al nemico”. In realtà si è trattato di un passaggio tra tradizione e innovazione che ha denunciato ancora una volta la mancanza di una vera e propria identità del nuovo medium. Noi sosteniamo infatti che la Televisione nei suoi assunti più alti sia un progetto **mai** realizzato.

La Televisione non è solo un mezzo di comunicazione, è anche e soprattutto una **forma** di comunicazione. Una forma, un linguaggio che genera altre forme coerenti con lo specifico televisivo.

La Televisione è come un coltello. Il coltello è stato inventato per tagliare, ma lo si può usare per pulirsi le unghie, come cacciavite, per rubare soldi dalla fessura di un salvadanaio o per recuperare un foglio scivolato dietro un mobile. Il coltello funziona in queste funzioni, ma lo usiamo al meglio? E soprattutto: è per queste funzioni che nel tempo l'uomo ha studiato leghe diversi di metallo, modi migliori per affilarlo, impugnature più comode o più belle? No.

La Televisione secondo noi è un coltello usato male. Per di più nella sua breve vita studiosi e operatori del settore si sono affannati in tutti modi per definirla “pulisci-unghie”, “cacciavite”, “nuovo originalissimo strumento per muovere soldi o pezzi di carta”. L'abuso nel corso degli anni ne ha definito funzioni e identità. Oltre al danno la beffa.

La crescita esponenziale della Televisione in termini di ascolto e popolarità ha catalizzato negli ultimi decenni forze mezzi uomini e talenti. Una rapida e sintetica panoramica della sua storia conclude la prima parte di questa dispensa per focalizzare gli episodi più importanti della divulgazione televisiva dell'Antico.

Nella seconda parte raccontiamo la nostra esperienza personale nella realizzazione di un documentario storico-archeologico: *Alburnus Maior*.

Alburnus Maior è un documentario realizzato per essere mostrato in ambito di conferenze e lezioni universitarie, ma in nulla è differente da un prodotto pensato per la tv. La differenza consiste nella sua diffusione: in una sola trasmissione televisiva cattura tanti spettatori quanto duecentomila proiezioni ad una mostra.

Anche in questo caso non si è voluto scrivere un manuale su come si fa un documentario e quindi alcuni elementi di carattere generale della produzione audiovisiva sono stati appena toccati. La

nostra attenzione si è concentrata, invece, sugli aspetti che sono tipici di un documentario storico archeologico: aspetti creativi, didattici, organizzativi ed espressivi.

Questa dispensa cerca di colmare una lacuna bibliografica ma siamo consapevoli delle sue molte carenze. E di questo ci scusiamo coi lettori. Dei pochi pregi il merito va a Livio Zerbini, che ha sempre supportato con entusiasmo il nostro lavoro, e a quanti col loro impegno e la loro passione ci hanno insegnato quello che sappiamo.

2. Il documentario: breve storia di un genere cinematografico.

2.1. La nascita del documentario tra avanguardia e industria.

*Il cinedramma è oppio per il popolo...
Il cinedramma e la religione
sono un'arma mortale in mano ai capitalisti...
Viva la vita qual è!
(Dziga Vertov)*

Il documentario nasce negli anni '20 del secolo scorso.

Nasce – più o meno condizionato da ideologie politiche - per contrapporsi al cinema letterario, romanzesco, teatrale, cresciuto all'ombra delle grandi industrie nei teatri di posa.

E' questo l'intento – declinato poi diversamente a seconda delle diverse personalità – di **Dziga Vertov**, di **Robert Flaherty** e di **John Grierson**, che a buon diritto possono rivendicare la paternità del nuovo genere cinematografico.

Nel 1922 Dziga Vertov (1896 – 1954) fonda a Mosca il gruppo del Kinoglaz (“Cineocchio”). I principi del movimento si possono così riassumere: il cineocchio è in favore dell'azione dei fatti contro l'azione della finzione; la cinepresa, occhio che vede meglio dell'occhio umano, è il microscopio e il telescopio del tempo; bisogna cogliere la vita all'improvviso; il cineocchio è al servizio della Rivoluzione; bisogna liberare il cinema dagli elementi estranei come teatro, scenografia, musica, attori ecc., cioè isolare la condizione essenziale della comunicazione cinematografica, il movimento, e organizzare un “insieme artistico-ritmico conforme alla proprietà del materiale e al ritmo interno di ogni cosa”.

Un processo che Dziga Vertov definì poi “ ristrutturazione leninista del cinema”.

L'esito più famoso della poetica rivoluzionaria di Vertov fu “ *L'uomo con la macchina da presa* “ (*Celovek s kinoapparatom*) del 1929.

Nel 1922 Robert Flaherty (1884-1951) realizza “*Nanuk l'eschimese*” (*Nanook of the north*). Al contrario di Vertov che piazzava la cinepresa in un posto, aspettando che succedesse qualcosa, Flaherty cercava un avvenimento preciso e lo riprendeva quando avveniva, affidandosi ad una sorta di messinscena documentaristica, fondata su una drammatizzazione (la lotta dell'uomo contro la natura), e ricorrendo ad attori non professionisti ai quali chiedeva una collaborazione effettiva. Il film più famoso di Flaherty è sicuramente *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*) del 1934.

A metà degli anni '20 lo scozzese John Grierson fa un viaggio in America e scopre Flaherty.

Al suo rientro in Inghilterra, mette in piedi una struttura per la produzione di documentari. Convinto che il cinema commerciale non avrebbe mai sostenuto questo genere, sollecitò una

sponsorizzazione ufficiale, facendo appello alla retorica dell'educazione civica, e gli ambienti governativi britannici convinti della forza persuasiva del nuovo genere risposero all'appello. Nasce nel '27 l'EMB, Empire Marketing Board, che aveva l'obiettivo di incoraggiare gli scambi commerciali all'interno dell'Impero, con ogni mezzo compresi i film pubblicitari. Nacque così *"Pescherecci" (Drifters)* del 1929, film sulla pesca delle aringhe. Ecco alcune delle asserzioni fondamentali del "Manifesto del documentario" elaborato da Grierson all'inizio degli anni Trenta

*Noi crediamo che dalla capacità che il cinema possiede, di guardarsi attorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita...si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte...
Noi crediamo che l'attore "originale" e la scena "originale" costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno...
Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati sul "posto" siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla finzione.¹*

Da quel momento in poi il documentario fu un genere di sempre maggior successo. Grierson e i suoi seguaci continuarono negli anni una produzione basata su grandi sponsor industriali che sicuramente mettevano la sordina alla durezza dei temi sociali trattati.

In quegli anni a sinistra di Grierson, si muovevano altri registi che non avevano sponsor industriali o pubblici. Tra questi spicca Joris Ivens². Ivens ha fatto un cinema di testimonianza, combinando la lezione di Vertov con quella di Flaherty, la presa diretta con la messa in scena documentaristica. Scrive Ivens: *"Il documentario è l'espressione della realtà nel suo aspetto casuale e inevitabile. La mia prima constatazione è che il film documentario è l'unico mezzo che rimane al cineasta d'avanguardia per lottare contro la Grande Industria...espressione di una cattiva produzione che blandisce il cattivo gusto del pubblico...Il cinema d'avanguardia è un cinema che tende a suscitare l'interesse e la reazione dello spettatore"*³

L'aderenza alla realtà (in contrapposizione alla finzione romanzesca del cinema) e la coscienza di essere un'avanguardia porteranno sempre più il documentario ad acquisire una doppia identità: da una parte il film "politico" che documenta una realtà antropologica, sociale o naturale (positiva o negativa), dall'altra il film di "divulgazione" dove l'aderenza alla realtà si traduce in garanzia di serietà nel trattamento della materia e l'avanguardia significa trattare argomenti che il cinema industriale non tocca.

In altre parole il documentario si apre alla didattica e alla divulgazione scientifica.

¹ La citazione è tratta da F.Lever, P.C.Revoltella, A.Zanacchi "La Comunicazione. Il Dizionario di scienze e tecniche", 2002, alla voce "Documentario"

² Joris Ivens (1898-1989) è nato a Nimega in Olanda.

Tra le sue principali opere ricordiamo: *Borinage* (1934) in collaborazione con Henri Storck, *The Spanish Earth* [Terra di Spagna, 1937] sulla guerra civile spagnola con un commento scritto e letto da Ernest Hemingway, *The 400 Millions* [I quattrocento milioni, 1939] cronaca filmata della resistenza e della lotta del popolo cinese contro l'aggressione giapponese, *Power and the Land* [Energia e campagna, 1940], *Indonesia Calling* [L'Indonesia chiama, 1946], *La Seine a rencontré Paris* (1957), *L'Italia non è un paese povero* (1960), *17^{me} parallèle, la guerre du peuple* [17°parallelo, 1968] sulla guerra del Vietnam, *Comment Yukong déplaça les montagnes* [Come Yu Kung rimosse le montagne, 1976], amplissimo documentario sulla società comunista cinese in dodici capitoli, *Une Histoire de vent* [Io e il vento, 1988]

³ Cfr F.Gianmatteo, Dizionario del Cinema alla voce Documentario

2.1 La documentaristica in Italia **Da Comerio al Neorealismo.**

Già dalla metà del primo decennio del '900 la produzione italiana di film "dal vero" (attualità, riprese turistiche, film naturalistici) conosce un pubblico di estimatori e tre validissimi autori: Roberto Omegna, Giovanni Vitrotti, Luca Comerio. In particolare per quest'ultimo riprendere l'attualità diverrà il campo di lavoro privilegiato: fatti di cronaca, cerimonie ufficiali, manifestazioni sportive sfilano davanti alla sua macchina da presa a partire dal 1907.⁴

Particolare rilievo hanno le riprese effettuate durante la guerra di Libia e quelle girate sui fronti della Grande Guerra.

Sarà la politica, con l'avvento del fascismo, a dare un impulso notevole alla produzione di documentari in Italia. Nel 1924 viene fondato l'Istituto LUCE, che svolgerà un ruolo chiave ed egemone in questo settore per tutto il ventennio fascista. L'Istituto assunse ruoli didattici e divulgativi, attivando una serie di sezioni, e realizzando produzioni specializzate: nel settore della cultura nazionale, del turismo, dell'igiene, dell'addestramento militare... Ad esso fu inoltre affidato un nevralgico ruolo informativo-comunicativo attraverso la creazione di un cinegiornale (1927) che sarebbe diventato il principale mezzo di comunicazione di massa del regime.

Con il LUCE esordisce anche Michelangelo Antonioni, il regista ferrarese, che darà fin dall'inizio impulsi forti e originali al genere del documentario.

Le drammatiche vicende del '45 costringono Antonioni a interrompere le riprese di "*Gente del Po*" che vedrà la fine solo nel 1947. Eppure malgrado la difficile e lunga gestazione, "*Gente del Po*" segno un punto di svolta nella cinematografia e nella cultura italiana.

Da una parte l'approccio realistico che porta alla scoperta di un'Italia povera, arretrata e richiama l'attenzione sull'umanità che la popola. Dall'altra il recupero di una tradizione moderna, l'attenzione per valori squisitamente formali. Gli uomini e le cose sono tenuti a distanza, inquadrati spesso da dietro, separati dalle più immediate evoluzioni e letture melodrammatiche: tracce in nuce della poetica matura di Antonioni.

L'idea di un nuovo cinema concepita negli anni 40 sfocia nell'esperienza concreta del Neorealismo. Il metodo dell'inchiesta, la nozione di attualità, la valorizzazione della cronaca, il rifiuto della drammaturgia romanzesca costituiscono il tentativo più avanzato di prefigurare un cinema in cui principi "realistici" sostituiscano le regole drammaturgiche della finzione cinematografica. "*Paisà*", 1946, di Roberto Rossellini si affida a materiale di repertorio per l'apertura e l'ancoraggio dei suoi capitoli.

2.3. Il documentario d'arte.

Alla fine degli anni Quaranta l'incremento produttivo di film sull'arte è un fenomeno che tocca diversi paesi dell'Europa, in particolare l'Italia e la Francia. Anche il nuovo concetto di divulgazione della cultura storico-artistica riconosce nel film sull'arte il mezzo per mutare i vecchi modelli comunicativi d'élite. Il cinema contribuisce alla diffusione di una prima cultura di massa anche se, a queste date, tende ad oscillare fra linguaggi accademici e anticonformisti. La lettura rigorosa di un dipinto svolto nei minimi dettagli, la parabola stilistica dell'opera di un protagonista a confronto con i suoi coetanei, ma soprattutto, la manualità del fare, il gesto dell'artista sulla tela che dà vita ad un *work in progress*, sono motivi innovativi che avvicineranno alla fruizione dell'arte un largo pubblico. La summa spettacolare di quest'ultimo genere è *Le Mystère Picasso* (1956) di Henri-Georges Clouzot dove, per la prima volta, la figura carismatica dell'artista scompare dietro

⁴ Attenzione alle date: siamo quindici anni prima di Vertov e Flaherty, ma questo non significa affatto che Comerio e compagni precedano gli illustri colleghi. Comerio filma l'attualità la cronaca, non teorizza nè realizza alcun genere cinematografico nuovo.

1955:

una tela-schermo per dare la precedenza all'atto figurativo e ciò grazie a speciali colori che agiscono sulla trasparenza.

2.3.1. Luciano Emmer e i documentari “drammatici”

Protagonisti dei primi film sull'arte creativi, dove il regista tratta il materiale con intenti drammaturgici, sono i personaggi ritratti, con i loro volti, occhi e mani, resi espressivi grazie all'utilizzo sperimentale del linguaggio cinematografico. Il pioniere di questo metodo è Luciano Emmer che, nel 1938, inizia a narrare le storie dipinte da Giotto e Bosch (*Racconto da un Affresco; Paradiso terrestre*, 1940), passando in rassegna, per oltre dieci anni, l'opera narrativa di pittori come Beato Angelico, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Carpaccio.

Nei suoi film sull'arte, Emmer non esce mai dai limiti della cornice del quadro. André Bazin, futuro padre della *novelle vague*, riferendosi alla natura originale e autonoma dei film di Emmer, notava come lo spettatore poteva entrare nella narrazione grazie al fatto che il dipinto non si vedeva mai per intero, ma solo per frammenti.

Emmer tende a negare il carattere oggettivo del prodotto artistico (la pittura come quadro, affresco miniatura) a tutto vantaggio dell'elemento figurativo. Si concentra sulle molteplici potenzialità narrative dell'immagine, in questo influenzato da un contesto culturale più ampio (quello della critica e della storia dell'arte) che parallelamente privilegiava lo studio della forma a prescindere da un inquadramento storico sociale o quantomeno iconografico.

Nondimeno i lavori di Emmer hanno rappresentato in quegli anni una novità rivoluzionaria: il regista utilizza soluzioni linguistiche audaci e che a prima vista sembrano adattarsi poco al contenuto della narrazione. Un linguaggio visivo spinto all'eccesso, a tratti quasi sperimentale (grandangolo, carrellate e zoom a schiaffo st le veloci sequenze di campi e controcampi, i sinuosi carrelli della macchina da presa, l'importanza del dettaglio e del taglio dell'inquadratura) che ispireranno, tra gli altri, il giovane regista Alain Resnais (*Van Gogh*,1948, *Gauguin* 1949, e *Guernica*,1950).

In quegli anni storici dell'arte del calibro di Roberto Longhi stigmatizzarono questi procedimenti “romanzati”.

Lo stesso Carlo Ludovico Ragghianti, che considerava i *film sull'arte* di Emmer ben confezionati, non li riteneva idonei alla divulgazione.

Giulio Carlo Argan notava che nei repentini movimenti di macchina impiegati dal regista, per un documentario su Beato Angelico (*Fratelli miracolosi*, 1949), si celava la possibilità di svelare lo spazio del dipinto in un “tempo del racconto pittorico”. Ma pochi avevano capito la potenzialità comunicativa di questi brevi film e la maggior confusione proveniva dall'ambiente accademico che stentava a concedere al cinema il diritto di intaccare l'aura dell'opera d'arte, la sua sacralità, la sua essenza di creazione intoccabile.

2.3.2. L'impegno produttivo: la LUX di Riccardo Gualino.

Le difficoltà ad aprirsi alle nuove forme di divulgazione cinematografica non sembravano diminuire neppure di fronte all'impegno produttivo messo in atto dalle case di produzioni . Tra le quali spiccavano personalità di altissimo profilo culturale, come Riccardo Gualino⁵.

Gualino è un industriale torinese, antifascista, che prima della guerra aveva animato la vita culturale della sua città con iniziative a largo raggio. Grande conoscitore e appassionato collezionista d'arte, Gualino fu infatti un mecenate memorabile per l'architettura, la pittura, il teatro e il cinema. Nel 1936 fonda tra l'Italia e la Francia una casa di produzione cinematografica, la Lux, sicuramente la più importante società del settore nei venticinque anni successivi. A partire dal dopoguerra la Lux produce più di cento documentari. Ecco alcuni titoli :

- *Serie I Misteri dell'Arte*, 1947
- *Esperienze del Cubismo*, di Glauco Pellegrini, 1949
- *Chagall*, di Fernaldo Di Giammatteo, 1952
- *Immagini siciliane popolari profane*, di Mario Verdone, 1952
- *Mosaici di Ravenna*, di Giuseppe Fatigati e Riccardo Freda, 1953
- *Lezioni di geometria*, di Virgilio Sabel e Leonardo Sinisgalli, 1958
- *Lezioni di anatomia*, di Rodolfo Sonego e Glauco Pellegrini, 1959

Quasi a voler fronteggiare i pregiudizi del mondo accademico contro gli eccessi interpretativi del mezzo cinematografico, Gualino affida la realizzazione dei documentari a registi che sono per la maggior parte critici e studiosi di cinema come Pellegrini, Verdone, Di Giammatteo.

Un caso? O davvero Gualino ebbe l'intenzione di dare una svolta "impegnata", potremmo dire "seria" a questo genere di produzione ? Che Gualino cercasse un rafforzamento scientifico è indubbio: chiama a collaborare pittori come Renato Guttuso (che sarà il consulente del documentario sul Cubismo), scrittori e sceneggiatori come Sinisgalli e Sonego. In sostanza Gualino per primo capisce che anche un " piccolo " documentario d'arte non poteva fare affidamento per la sua buona riuscita solo sul talento estroso e sull'inventiva del regista ma richiedeva il supporto di un gruppo di lavoro al livello di quelli usati per il grande cinema. In altre parole per ottenere un buon risultato si doveva investire in uomini e mezzi.

⁵ Riccardo Gualino (Biella 1879, Firenze 1964). Proveniente da famiglia di imprenditori orafi, si dedicò al commercio dei legnami e costituì, sempre in campo edilizio, l'Unione Italiana Cementi. Noleggiò e costruì flotte di navi per il trasporto del carbone dagli Stati Uniti, fondando a Torino la Snia (Società di Navigazione Italo Americana) che poi trasformò in Snia-Viscosa creando in Italia grandi stabilimenti per la produzione di filati artificiali.

Ebbe un ruolo importante anche nella Fiat di cui fu anche vicepresidente e presidente. Nel 1920, quando la Fiat subisce il tentativo di acquisizione ostile da parte dei F.lli Perrone di Genova, che controllavano l'Ansaldo (siderurgia) si schiera a fianco di Giovanni Agnelli condividendo con lui il pacchetto di controllo. Creò altre imprese nel campo della chimica (Rumianca), dell'industria del cioccolato (Unica) e cinematografica (Lux Film), ed anche nell'attività bancaria e finanziaria, la Banca Agricola Italiana, poi confluita nell'Istituto San Paolo di Torino . Fu anche un grande mecenate e amante delle arti, Raccoglie una importante collezione di arte antica, con i consigli del noto critico Lionello Venturi che donò poi alla Galleria Sabauda di Torino. La crisi del 1929 trovò Riccardo Gualino eccessivamente esposto in speculazioni finanziarie. Antifascista, non fu aiutato dal governo a superare il crollo del suo impero finanziario ed industriale e fu inviato al confino a Lipari nel 1931, con l'accusa di bancarotta fraudolenta.

Gualino e la Lux furono la punta del cinema italiano di qualità fino all'inizio degli anni Sessanta, poi la crisi e la chiusura della produzione nel 1964.

2.3.3. Carlo Ludovico Ragghianti , Roberto Longhi e i “ critofilm”

Negli anni '40, malgrado l'esperienza di Emmer, gran parte degli storici dell'arte che si dedicarono al documentario, sceglievano il cinema senza comprenderne le intrinseche potenzialità. Solo gli storici dell'arte sensibili al problema della riproduzione dell'opera, hanno dato importanti contributi per lo sviluppo del documentario sull'arte.

Storico dell'arte, teorico e critico cinematografico, docente universitario, Ragghianti pubblicò il suo primo scritto sull'espressione cinematografica nel 1933, a soli ventidue anni. In esso egli affermava precocemente che le immagini in movimento erano portatrici "di carattere non dissimile, anzi della stessa natura di quelle in cui si realizza un'opera di scultura o di pittura". Nel 1952 Ragghianti pubblicò una raccolta di saggi dal titolo assai esplicativo: *Cinema arte figurativa*. Tra il 1954 e il 1964, nell'ambito delle attività legate a SeleArte, la famosa rivista di alta divulgazione voluta e promossa da Adriano Olivetti, Ragghianti realizzò 18 documentari di durata inferiore ai venti minuti.⁶

Una serie di documentari che aveva lo scopo di leggere, attraverso un nuovo occhio critico, arte e ambiente. Nacquero così i *Critofilm*.

I *Critofilm* prendevano le mosse da un'osservazione iniziale di carattere teorico per procedere come una "lezione" in cui il valore visivo, restituito dal mezzo cinematografico, esaltava le potenzialità dell'espressione artistica presa in considerazione. Il documentario d'arte di Ragghianti fu fortemente innovativo per l'epoca sia sul piano dei contenuti che sul piano tecnico: uso del cinemascopo, vedute aeree, speciali carrelli per i movimenti di macchina da presa.

Nello stesso anno di nascita del *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Longhi, in coppia con il regista Umberto Barbaro, realizza due documentari: *Carpaccio* e *Caravaggio* (1948). Longhi, che già dagli anni Trenta, utilizzava le diapositive, emerge con la sua voce come conoscitore e narratore, per condurre il pubblico dentro brani di centimetri quadrati di pittura e ciò, grazie ad un racconto solo apparentemente fantasioso. La precisione della sua parola rivela particolari pittorici inediti all'epoca. La proposta di Longhi ribadisce un cinema che riproduce, con estrema precisione, l'oggetto artistico lasciando al critico la libertà di scegliere e inquadrare, nella giusta prospettiva critica, l'immagine proiettata. Longhi e Ragghianti usarono lo strumento cinematografico per attuare un loro particolare processo critico e visivo, ma mentre per Longhi il documentario rimane un'esperienza di efficace divulgazione, per Ragghianti riveste un significato singolare: il cinema, come forma di pensiero dava corpo alla sua "critica d'arte dinamica".

⁶ 1954: Cenacolo di Andrea del Castagno, Comunità millenarie. 1955:Stile di Piero Della Francesca. Storia di una Piazza, Stile di Angelico, Lucca città comunale.1957:Urne Etrusche a Volterra, L'Arte di Rosai, Arte della moneta nel Tardo Impero, 1958: Pompei Urbanistica. 1959:Pompei Città della Pittura, 1961:Fantasia di Botticelli, La Certosa di Pavia, Terre Alte di Toscana. 1962: Tempio malatestiano. 1963: Antelami: il battistero di Parma, Canal Grande. 1964: Stupinigi,

2.4. Folco Quilici. L'uomo, l'ambiente e la storia.

Se il documentario storico artistico vive il suo momento più alto negli anni '40 e '50, è alla metà di questi ultimi che si afferma per la prima volta in Italia il documentario come racconto scientifico ed etnografico. Il merito spetta a Folco Quilici.⁷

C'è chi l'ha etichettato documentarista, ma la classificazione gli va stretta. E' vero che il suo modello di riferimento è il gran patriarca Robert Flaherty, ma è anche vero che in ultima analisi L'uomo di Aran o Louisiana Story sono dei romanzi di genere particolare. Asseriva Mario Soldati: "Non si può bere una bibita se dentro non c'è un po' di alcol". Analogamente il nostro cineasta sembra convinto che un documento senza un pizzico di fantasia non ha sapore."⁸

Quilici fin dall'inizio della sua carriera chiama alla stesura dei suoi film scrittori e sceneggiatori: ad esempio Ennio Flaiano collabora a *Ultimo Paradiso* del 1956 e Italo Calvino a *Tikoyo e il suo pescecane* del 1961, a dimostrare un eguale interesse per l'elemento documentario e quello narrativo del film.

Folco Quilici è dunque un personaggio anomalo nel panorama italiano del documentario.

Anomalo perché appare molto più vicino per interesse e sensibilità al mondo del documentario anglosassone.

Un mondo questo dove il documentario è genere tenuto da sempre in grande considerazione, dove la ricerca naturalistica ed etnografica è in continuo sviluppo e incremento, dove non appare insolito - come succede al contrario in Italia, paese della sclerosi specialistica - avere interessi eclettici e quindi spaziare dai documentari di storia a quelli naturalistici, da quelli sull'arte e l'archeologia a quelli etnografici. Un mondo infine aperto su tutto ciò che lo circonda, curioso di incontrare, registrare e osservare altri popoli e altri orizzonti.

Da subito Folco Quilici è uno dei pochi in Italia a dare dignità e credito assoluti al genere documentaristico e a non considerarlo una sorta di fratello minore del cinema.

Da subito - siamo a metà degli anni '50, quando l'antropologia in Italia significa le tradizioni locali e popolari - Folco Quilici volge con curiosità il proprio sguardo fuori dei confini nazionali indirizzando l'obiettivo della macchina da presa verso quei luoghi che erano il centro della ricerca internazionale antropologica e etnografica: Oceano Pacifico, Polinesia, Africa.

Da subito Folco Quilici alterna e varia gli argomenti della sua ricerca, in un coerente eclettismo. Dopo *Sesto Continente*, il lungo documentario sul rapporto tra Uomo e Mare che lo porta alla

⁷ Nato a Ferrara nel 1930, Folco Quilici si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Quilici ha al suo attivo una filmografia impressionante per qualità e quantità. Citiamo solo alcuni titoli.

Sesto Continente 1954, Tikoyo e il suo pescecane 1961, Oceano 1970.

Nel campo dei medio e cortometraggi sono oltre 300 i titoli. Moltissimi dedicati alla divulgazione di temi legati all'Arte e all'Antichità. Paul Gauguin, 1957, Il mondo di Scipione 1968, Il mondo dei Lorenzetti 1970, L'Italia vista dal cielo 1970, Siena: un giorno, i secoli 1971, Il mondo di Andrea Mantegna 1972, Mediterraneo 1972-78, L'Uomo Europeo 1976-79, Festa Barocca 1980-82 Botticelli, una nuova Primavera 1982, Il Linguaggio dei luoghi 1983, Mare Antico 1984, La Grande Epoque 1985, Etrusco Vivo 1986, Codex Pupureus Rossanensis 1987, Il mare dei Fenici 1988, Il restauro della Cappella Brancacci 1991

⁸ T.Kezic "Folco Quilici. Il mondo non basta", articolo reperibile in rete all'indirizzo: www.folcoquilici.com

ribalta al Festival del Cinema di Venezia del 1956, Quilici gira *Paul Gauguin*, in cui evocando l'ultimo giorno di vita del pittore, e dando voce alle parole del suo diario, fa rivivere l'avventura di un artista che cerca di far sua una diversa e lontana eredità culturale.

E poi Quilici andrà in Africa per girare il primo film per la televisione, *I tre volti del deserto*, e poi ...

Da cinquant'anni Folco Quilici continua a spaziare tra i temi portanti della sua avventura di "testimone onesto", rubando una felice definizione di Fernand Braudel: l'Uomo inteso nella sua varietà culturale e nelle sue radici etno-antropologiche, la Natura come complemento imprescindibile della nostra vita, come teatro della nostra Storia, la Natura come Divinità da rispettare, l'Arte e l'Archeologia come tracce, testimonianze di una sintesi felice, della complementarità tra Uomo e Natura.

Proprio in questa direzione muove l'opera divulgativa di Quilici sull'Antichità: essa non viene mai mostrata al di fuori del suo contesto di sviluppo, del suo farsi Storia dell'Uomo. Anche solo i titoli rivelano l'intendimento dell'autore: *Il mondo di Andrea Mantegna*, *Il Mare dei Fenici*, *L'Uomo Europeo*, *Mare Antico*, *Il Linguaggio dei luoghi*. Si vede frequente il riferimento allo spazio di azione storica, uno spazio una Natura visti come protagonisti attivi della Storia dell'Uomo.

Il Linguaggio dei luoghi è una ricerca che nasce da una sola domanda: può la natura e la sua forma, la sua materia, condizionare e ispirare la creatività dell'uomo?

Nel 2003 Quilici torna ancora una volta sul rapporto tra Uomo Natura e Storia, tra Contesto e Antichità, con *L'Impero di Marmo* (58 min, prodotta da Istituto Luce). Un lungo viaggio ci porta sulle tracce delle antiche cave di marmo che dislocate tra Egitto, Grecia, Asia Minore ornarono Roma dei suoi decori più preziosi e più belli.

Natura e Storia sono state al centro di altre tappe memorabili della filmografia di Quilici, quelle che nascono dalla collaborazione con Fernand Braudel: *Mediterraneo* (1972-78) e *L'Uomo europeo* (1976-79)⁹.

Quilici mette in scena il frutto della ricerca storica di Braudel: raccontare il Mediterraneo come "spugna della Storia", come testimone e protagonista dell'avvento delle Grandi Civiltà europee antiche e moderne. Non deve essere stato semplice conciliare in un modo efficace dal punto di vista divulgativo la profondità e la complessità del pensiero di Braudel con la forza autoreferenziale delle immagini di Quilici. E infatti Braudel ricorda con gratitudine

*E' questo il raro piacere che offre il suo L'uomo Europeo: le immagini, anche se esse per conto loro non chiedono che di uscire dalla propria cornice, sono immobilizzate, messe a nostra disposizione. Soltanto le parole corrono, e noi dietro ad esse...*¹⁰

Anche questo è un aspetto dell'anomalia di Quilici: la sua discrezione, il non voler a tutti i costi essere al centro dell'attenzione. Se l'immagine deve cedere spazio alla parola, lo faccia. Se la parola vibrante e appassionata toglie luce all'immagine, abbassi i toni.

Con ragione Folco Quilici è più discreto di me:

⁹ Quilici si è sempre avvalso della collaborazione di grandi scrittori: oltre ai già citati Flaiano e Clavino, ricordiamo qui Leonardo Sciascia, Ignazio Silone, Guido Piovene, Giovanni Comisso. A fianco di Fernand Braudel ricordiamo Sabatino Moscati, George Vallet, Claude Levi-Strauss, Leroy-Gouran

¹⁰ La testimonianza di Fernand Braudel è reperibile in rete: www.folcoquilici.com

le tesi, le prese di posizione appassionate, si manifestano in lui il minimo necessario, affinché l'immagine si inquadri meglio e la parola colpisca il bersaglio. Inoltre egli non fa nessuna polemica, non ha tempo da perdere. Mostra paesaggi, indica concatenazioni, lascia parlare cose e uomini. Sua cura è mostrare la realtà tale e quale è stata, quale continua e quale dovrebbe essere: un testimonia onesto.¹¹

2.5. Il caso Rossellini. Il cinema incontra la televisione per parlare dell'Antichità.

Spiegherò perchè ho scelto l'immagine visiva come mezzo di educazione. [...] Comenio¹² il grande pedagogo moraviano del XVII secolo, disse che l'insegnamento è la regina delle arti, e che un metodo di insegnamento è altrettanto necessario delle mappe per il navigatore. Ammise però l'inefficacia dei metodi (allora) disponibili, perchè non si poteva insegnare con immagini dirette visive ma solo attraverso discorsi che spesso divenivano lunghi e oscuri. Invece di "visione diretta" Comenio usò la parola "autopsia", nel suo significato originale di "vedere coi propri occhi". Stabilito ciò, mi sono chiesto quali immagini si dovessero proporre. Anche chi non è professionista di cinema e di televisione conosce la differenza tra le immagini dei cosiddetti film "documentari" e quelle dei film spettacolari. Le immagini dei "documentari" spesso non riescono a risvegliare l'interesse dello spettatore, forse perchè essi sono fondamentalmente troppo dimostrativi, troppo esplicitamente didattici e informativi. [...] Un metodo educativo deve essere piacevole. Le immagini visive ci hanno abituato ad aspettarci uno spettacolo. Quindi le immagini usate per educare devono avere l'attrattiva del film spettacolare e nel contempo mantenere il rigore documentaristico.¹³

¹¹ ibidem

¹² Jan Amos Komenský. (Nivnice, Moravia, 1592-Amsterdam 1670). Membro della comunità protestante pietista dei Fratelli Boemi, della quale divenne vescovo (1632), compiuti gli studi alle università di Herborn e di Heidelberg, si dedicò all'insegnamento e alla predicazione nelle sedi di Prerov e Fulneck. Le persecuzioni di Ferdinando II contro i protestanti dopo l'inizio della guerra dei Trent'anni lo costrinsero ad abbandonare la Boemia e da allora iniziò le sue peregrinazioni attraverso Germania, Inghilterra, Svezia, Polonia e Olanda. Comenio può essere considerato l'ideatore del metodo pedagogico: egli promuove infatti il tentativo di trasferire la dimensione empirica dell'educazione a un livello di riflessione sistematica e perciò scientifica. Alla base della sua concezione pedagogica è posto un ideale di sapienza universale (pansofia) che accomuni tutti gli uomini senza distinzione di religione o nazionalità. Questo ideale presuppone la natura come norma del sapere e del metodo dell'educazione. Comenio nella scuola rivendica la necessità dell'esperienza sensibile, quindi il carattere attivo della prassi pedagogica al di là di ogni astrattismo o apprendimento mnemonico. I suoi scritti più importanti sono: *Didattica ceca* (1631), tradotta poi in latino e apparsa ampliata col titolo *Didactica Magna* (1657), *Janua linguarum reserata* (1631), *Orbis rerum sensalium pictus* (1658), *Linguae bohemicae thesaurus (incompiuto)*, *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* (1623), capolavoro della letteratura ceca del sec. XVII.

¹³ Lettera di R.Rossellini a Peter H.Wood pubblicata in "The New Republic", 2 luglio 1977

Queste parole sono state scritte da Roberto Rossellini il 20 luglio 1972. Da otto anni il maestro del cinema italiano si era dedicato totalmente ad un colossale progetto di cinema divulgativo. Ecco i titoli nell'ordine dato dal regista:

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (durata 12 ore)
L'età del ferro (5 ore)
Atti degli Apostoli (6 ore)
Socrate (2 ore)
Agostino d'Ipbona (2 ore)
L'età dei Medici (Lo sviluppo del Mercantilismo e dell'Umanesimo)
(4 ore e 10 minuti)
Blaise Pascal (2 ore)
Rene Descartes (Cartesio, 2 ore e 40 minuti)
La presa di potere di Luigi XIV (1 ora e 35 minuti)¹⁴

L'opera che Rossellini consegnò ad un progetto divulgativo per la televisione rappresenta in percentuale meta' della sua intera filmografia, e viene realizzata in soli dieci anni.

“ Perché mi sono indotto ad abbandonare il cinema spettacolare? Perché piano piano si è radicato in me il sentimento dell' inutilità del cinema che con l'apparenza di denunciare ingiustizie, torti, aberrazioni, storture e disagi in effetti si crogiuola in essi ed in tutte le chiavi, dalla drammatica alla comica, declama con intenti artistico-socio-commerciali, problematicismi, risentimenti, pettegolezzi e vari lamenti. Tutto ciò è assai grave se si tiene conto che l'aspetto forse più drammatico della civiltà attuale è rappresentato dal fatto che le migliorate condizioni di vita, conseguenti alle conquiste della scienza e della tecnica, anziché produrre felicità e salute morale hanno provocato sconcerto, disagio e smarrimento: nell'aria c'è la sensazione che la nostra è una civiltà provvisoria, interiormente scardinata.”¹⁵

Rossellini vuol riportare l'arte alla funzione di “bussola” per l'uomo.

Come? Attraverso il cinema didattico.

Il regista trova nella televisione un mezzo di diffusione più ampio flessibile e libero del cinema..

La televisione da molta più libertà del cinema perché non vive immediatamente del successo, di quanti biglietti si vendono. Una televisione di stato ha degli obblighi sociali e se non li sente perlomeno si possono sollecitare, si può provocare, si può addirittura ricattare.

Le strutture del cinema sono infinitamente più ristrette, sono molto più prudenti e quindi tentare qualche cosa di nuovo, perché è questo quello che conta, diventa sempre più difficile.¹⁶

¹⁴ R.Rossellini, Utopia Autopsia Dieci alla decima, Armando ed 1974, p.197

¹⁵ R.Rossellini, “Difendere la speranza che è dentro di noi”, ne “Il Giornale d'Italia”, 6-7 marzo 1965

¹⁶ Intervista radiofonica del 22 settembre 1974

*Il pubblico della tv è profondamente diverso da quello del cinema. Il pubblico del cinema ha la psicologia della massa. Alla tv ci si rivolge a dieci milioni di spettatori che sono dieci milioni di individui, uno dopo l'altro. Il discorso diventa quindi infinitamente più intimo, infinitamente più persuasivo.*¹⁷

La TV non è usata da Rossellini a fini linguistici, per sperimentare nuove forme espressive legate al medium. Rossellini non vede tra cinema e televisione differenze sostanziali sotto questo aspetto: ne fa semplicemente una questione di grandezza dello schermo. Il linguaggio filmico del regista è sempre stato fin dagli esordi estremamente sobrio e controllato. I suoi film fanno un uso minimale della tecnica di ripresa. Agli studenti di cinema Rossellini raccomanda di evitare inutili virtuosismi tecnici: la macchina da presa deve scomparire, divenire invisibile presenza tra spettatore e messinscena.

Per il regista cinema e televisione sono mezzi per comunicare.

Comunicare nel modo più semplice possibile, evitando spettacolarizzazioni o messaggi propagandistici. Solo a questo riguardo Rossellini parla di linguaggio televisivo, con affermazioni che ricordano gli assunti del teatro di Bertold Brecht

*La televisione, coltivando l'emozione, anziché il discorso ragionato, come del resto tutta la nostra tradizione culturale, ha fallito la sua missione. Essa doveva consacrare le sue forze essenziali a coniare un nuovo linguaggio, tanto rigoroso nella sua struttura quanto quello dei sapienti, dunque tanto lontano quanto il loro dalla lingua del sentimento.*¹⁸

La lingua dei sapienti, il discorso ragionato contro la lingua del sentimento, l'emozione. Per ottenerla Rossellini non inventa né aggiusta un linguaggio per la televisione, ma adopera coerentemente lo stile e la poetica che ha maturato in più di vent'anni di cinema.

È il "cinema dell'attenzione", il "cinema della constatazione". La contemporaneità è una caratteristica del cinema rosselliniano: un personaggio, immerso nel suo ambiente, viene seguito dalla macchina da presa passo dopo passo. E Rossellini chiama accanto a sé lo spettatore per accompagnarlo nei suoi esperimenti, quasi ad assisterlo a esperimenti scientifici *in vitro* tanto cari al regista.

La sua didattica è tacciata di oscurità e incompletezza.

Troppo oscuro. Ma Rossellini non vuole essere semplice, pretende un dialogo vivo con lo spettatore. Come Brecht, rifiuta di fare dello spettatore un semplice osservatore e lo vuole attivo, quando mostra il mondo nella sua dinamica complessità, quando chiede al documento di assolvere una funzione straniante per togliere allo spettatore l'incanto dell'illusione.

Rossellini adotta continuamente soluzioni estranianti. Una per tutte la scelta di attori non professionisti: il loro modo "innaturale" di recitare spiazza la critica (soprattutto quella americana)¹⁹ e impedisce un'adesione acritica dello spettatore allo spettacolo.

La critica arranca dietro l'entusiasmo creativo di Rossellini, che in una manciata di anni realizza una serie di film divulgativi a basso costo in tempi produttivi strettissimi.²⁰

¹⁷ Cinema et Television. Un entretien d'Andre Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini, in «France-Observateur», 4 luglio 1958

¹⁸ Tempo, 26 maggio 1972

¹⁹ cfr "Roberto Rossellini: Where are we going?" in "Changes", n.87, aprile 1974

²⁰ "Per montare La presa di potere di Luigi XIV mi ci sono voluti due o tre giorni, non di più, perché ogni scena è composta praticamente da una sola inquadratura." In "An interview with Rossellini", May 1-20, 1979: Rossellini

L'età del ferro

(1965, regia di Renzo Rossellini, supervisione di Roberto Rossellini, durata: 5 ore)

L'inaugurazione a Taranto nel 1964 del Quinto Centro Siderurgico offre lo spunto per ripercorrere l'evoluzione dell'uomo esaltandone il progresso in campo industriale. Il film utilizza in modo innovativo materiali diversi: una parte documentaristica appositamente girata, spezzoni di cinegiornali, brani di film storici e opere di Rossellini padre.

La presa di potere di Luigi XIV

(1967, durata: 1 ora e 35 minuti)

Con un budget limitato (un centinaio di milioni di lire) Rossellini realizza per la O.R.T.F., la televisione francese, l'ultimo dei suoi grandi successi e offre con il suo stile semplice, la sua conoscenza storica, il suo magistero artistico il primo grande film di finzione storica, modello di riferimento assoluto in questo genere. Il regista sopperisce con la sua esperienza artigianale alla mancanza di mezzi scenografici. Ricorre come sempre ad attori non professionisti scelti per somiglianza fisiognomica col personaggio da interpretare o addirittura per antichi legami storici²¹

Quello che interpretava il re si vergognava tutto il tempo, non aveva il coraggio di dire le battute; era timido e se le dimenticava. Io dovevo sfruttare quell'elemento, perchè fisicamente era proprio il tipo di cui avevo bisogno. Bastava un po' di astuzia per riuscirci. Proprio perchè era così rigido, dava l'impressione di essere molto forte, di avere una grande volontà. Capivo che dovevo puntare tutto su quella rigidità. Come fare per renderlo ancora più rigido? E' abbastanza semplice. Basta scrivere le battute su una lavagna messa alla giusta distanza, in modo che non debba muovere gli occhi per leggere: tenderà ad essere molto rigido. Erano queste le astuzie necessarie per farlo recitare.²²

Rossellini gira il film in 24 giorni e lo monta in tre.

Ogni inquadratura di Rossellini e' molto molto lunga e richiede quindi una preparazione estremamente minuziosa... Quando Rossellini gira una scena di dialogo trova il punto ideale e vi piazza la macchina da presa. A partire da lì e grazie ad un procedimento di sua invenzione comanda a distanza una specie di zoom per riprendere i volti da vicino, a suo piacere. Del resto effettua questi movimenti senza preavvisare gli attori, cosa che gli ha permesso di ottenere dei primi piani molto più vivaci e che si legano all'ambiente in modo ammirevole.²³

La televisione francese trasmette il film l'8 ottobre 1966 sul primo canale, raccogliendo venti milioni di spettatori!

La *Presa di potere* racconta, in una serie di quadri alcuni momenti significativi della vita di Luigi XIV, dalla morte del cardinal Mazarino al compimento della metamorfosi di un ragazzo (apparentemente) normale in un sovrano determinato, avveduto, dotato di un innato senso del potere.

²¹ L'attore che interpreta il Mazarino ne "La presa del potere di Luigi XIV", Giulio Cesare Silvagni, era il discendente di un abate segretario del cardinale.

²² " An interview with Rossellini", May 1-20, 1979: Rossellini

²³ R.Rossellini : « Je sais bien que le monde moderne est plein de gens inquiets... » in « Téléciné », n.168, marzo-aprile 1971

*(Il film) ha un rigore storico assoluto: un saggio sulla tecnica del colpo di stato.*²⁴

Luigi XIV e' pedinato passo passo nella sua ascesa.²⁵ Lo stile rosselliniano si sposa alla perfezione col mezzo televisivo: lo spettatore che guarda e ascolta ha l'impressione di una cronaca in presa diretta. All'inizio predominano sullo schermo le figure di contorno e Luigi appare anche fisicamente goffo e insignificante. Poi, progressivamente cresce il nostro coinvolgimento, la nostra immersione in "quel" tempo presente, il contorno perde forza e autorità e cresce la figura del re, fino a rimanere solo nel finale.

*(Luigi XIV) vive di rappresentazione. Vive per gli altri, ma anche per sovrastare gli altri. Fino a quella scena finale, quando chiede di rimanere solo e si sbarazza dell'abito. Lì si riscatta. Le sue conquiste lo hanno portato all'amarezza. Parla del sole e della morte che non si può guardare. E' il dubbio. In quel momento, Luigi XIV ritrova un aspetto molto umano. Ciò che conta per lui è che l'amarezza lo porta a un giudizio. " Voglio restare solo e in pace", dice. In quell'istante non c'è traccia di orgoglio. Spogliandosi, disfa tutta quella mascherata in cui gli altri, per idiozia, l'hanno seguito. Si riscatta del tutto. Di questo personaggio amo l'audacia assoluta...*²⁶

Le ultime parole del re consegnano allo spettatore una morale ambigua, in bilico tra coscienza dei limiti umani e compiacimento sfrontato del loro superamento.

Né il sole né la morte si possono fissare lungamente.

Atti degli Apostoli

(1969, durata: 6 ore)

Nei limiti consentiti dal budget lo sceneggiato in cinque puntate vuole essere una produzione altamente spettacolare. Gli attori non sono famosi (San Pietro e' interpretato da un clown francese) e la sceneggiatura e' il risultato di un complesso lavoro di equipe. Rossellini gira in Tunisia perché rassomiglia alla Palestina di duemila anni fa più dei luoghi originali e decide di girare tutto dal vero compresi gli interni.

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza

(1970, durata: 12 ore)

Il progetto più vasto e ambizioso di Rossellini. Costa oltre 800 milioni di lire (di cui 120 della RAI). Vengono impegnate 11.000 comparse per ricostruire grandi avvenimenti collettivi. La lavorazione dura 4 anni. La regia e' del figlio di Rossellini, Renzo. Lo stile e' lineare e la ricostruzione estremamente dinamica; si distacca con decisione da un metodo nozionistico e scolastico, lasciando spazio all'intervento personale nei passaggi non supportati da una rigorosa documentazione.

Il racconto inizia dalla comparsa dell'ominide sulla Terra e procede per inevitabili salti narrativi: la rievocazione delle tappe evolutive e delle conquiste tecniche che hanno segnato il cammino dell'uomo si muove tra documento e finzione.

²⁴ Roberto Rossellini: La prise de pouvoir par Louis XIV, in Cahiers du Cinema, n.183, 1966

²⁵ "Mostro un uomo – un innovatore – che affronta le paure, i pregiudizi, le aspirazioni di un'epoca. E ottengo un dramma pari a ogni altro dramma mai concepito o ancora da concepire. Evito sempre la tentazione di esaltare questa personalità; mi limito ad osservarla" in Lettera di R.Rossellini a Peter H.Wood pubblicata in "The New Republic", 2 luglio 1977

²⁶ Roberto Rossellini: La prise de pouvoir par Louis XIV, in Cahiers du Cinema, n.183, 1966

Socrate

(1971, durata: 2 ore)

Socrate non ha lasciato neppure una parola scritta: è un'altra delle caratteristiche che ne fanno un uomo assolutamente moderno. Perché in lui non fu un caso o una pigrizia, ma una scelta. Socrate era contrario alla scrittura, e mi sembra che il suo atteggiamento fornisca un elemento di riflessione assai contemporaneo. La scrittura immobilizza e congela il pensiero, lo rende stabile, definitivo e dunque morto. La cultura scritta è uno strumento autoritario: non ammette contraddittorio, non concede a chi ne fruisce alcuna possibilità di dissenso o di risposta. La cultura orale è invece dialettica, mobile, in continuo divenire: uno strumento di comunicazione collettivo e, diciamo democratico. [...]Oggi noi abbiamo altri strumenti che possono ripristinare la cultura orale: i mezzi audiovisivi. Possiamo tornare al dialogo.²⁷

Rossellini racconta la vita del filosofo delineando al tempo stesso un vasto affresco dell'antica Atene. La descrizione dell'ambiente sfuma progressivamente e lascia emergere la figura a tutto tondo del personaggio e del suo dramma spirituale.

Agostino d'Ippona

(1972, durata: 2 ore)

Il film ripercorre gli ultimi trent'anni della vita del santo, dall'elezione a vescovo di Ippona alla vittoria sul tribuno Marcellino nella disputa coi donatisti; sullo sfondo il declino dell'Impero romano di cui Agostino è testimone, ma di cui annuncia al tempo stesso il superamento. Attento ai particolari e fedele fino all'ossessione alla realtà storica dell'epoca, il film fa assurgere la parola a protagonista con la funzione di rivelare il pensiero del santo e del filosofo più che di narrare gli episodi della vita dell'uomo.

L'età di Cosimo de' Medici

(1972, durata: 4 ore e 10 minuti)

Due sono i protagonisti del film: Cosimo de' Medici e Leon Battista Alberti, le cui vicende si intrecciano con altri personaggi famosi dell'epoca: Donatello, Ghiberti, Lorenzo il Magnifico. Il fervore del Rinascimento è reso attraverso un'ambientazione efficacemente realistica (molte le riprese in esterni) e un ritmo veloce. Desiderio di verità e ansia di potere animano per Rossellini questo periodo storico e proiettano interrogativi sulla condizione esistenziale contemporanea.

Blaise Pascal

(1972, durata: 2 ore)

Le due puntate ripercorrono la vita del filosofo francese e offrono una riflessione su alcuni valori fondamentali della civiltà occidentale. Le soluzioni stilistiche adottate, come l'indugio sui particolari, l'eccessivo tono dottrinale, una certa lentezza della narrazione, hanno contribuito a uno scarso successo di pubblico.

Cartesio

(1974, durata 2 ore e 40 minuti)

Dopo aver raccontato l'entusiasmo del cuore con Pascal, Rossellini parla dell'emozione delle idee.

“Non credo che si possa avere una gioia maggiore di quella di pensare”²⁸

Cartesio viene seguito nel periodo chiave della sua vita, dal 1618 al 1643, cioè dagli anni della formazione nel collegio La Fleche a quelli della riflessione nei Paesi Bassi. Rossellini ce lo presenta mentre contesta la dottrina degli scolastici alla Sorbona, mentre si dedica alla ricerca scientifica,

²⁷ Intervista di Lietta Tornabuoni a Rossellini in “Appunti del Servizio Stampa della RAI”, agosto 1970

²⁸ In “Entretien avec Roberto Rossellini” (a cura di J.Domarchi, J.Douchet, F.Hoveyda), in “Cahiers de Cinema”, n.133, 1962

mentre sostiene dispute con i dotti nelle università olandesi. Sullo sfondo, un quadro storico complesso e turbato, in cui si stagliano i conflitti di religione in Francia e la guerra dei Trent'anni in Germania.

Cartesio e' l'ultimo film che Rossellini realizza per la televisione.

2.6 Pasolini: "La scandalosa forza rivoluzionaria del Passato"

L'episodio di Rossellini scuote profondamente le abitudini e le consuetudini produttive di cinema e televisione. Si può dire che dopo Rossellini la divulgazione audiovisiva non sarà più la stessa di prima: dal cinema, come luogo primario di produzione e consumo, si passa alla televisione. Se la scelta di Rossellini non ha condizionato di fatto il mondo del cinema, certamente l'ha condizionato da un punto di vista simbolico. La televisione non appare più come un misterioso (e volgare) contenitore che stravolge gli specifici narrativi del grande schermo. Rossellini ha dimostrato a tutti che si può continuare a fare cinema di altissima qualità destinato al piccolo schermo.

Ma il documentario non è il genere privilegiato da questa piccola rivoluzione. Del resto Rossellini aveva promosso un formato divulgativo più vicino al film di ricostruzione storica che non al documentario. E su questa strada procederà la TV come vedremo più avanti.

Intanto anche al cinema si prospettano tempi difficili per il documentario. Una delle difficoltà maggiori è la sua intrinseca fragilità di fronte ad un cinema che incomincia a vivere sui fondi elargiti dallo Stato e all'ignoranza dei produttori italiani, per nulla interessati a promuovere il genere.

Ricorda Mario Verdone:

Il film sull'arte si distingueva tra le centinaia di documentari che allora (anni Cinquanta e Sessanta) venivano realizzati, favoriti anche dai "premi di qualità" della Direzione Generale Spettacolo, e dalle proiezioni che accompagnavano nelle pubbliche sale i film di finzione e di trattenimento. Purtroppo questo tipo di produzione fece gola ai soliti "furbastrì" che approfittarono di leggi protettive. Molti produttori, spesso improvvisati, acquisito un considerevole "premio di qualità" ministeriale che accontentava il loro giustificato desiderio di lucro per il lavoro fatto, si guardarono bene di stampare molte copie e diffonderle. Molti, e ne sono stato io stesso testimone, si limitavano, una volta ottenuto il "premio di qualità", a stampare una sola copia, eludendo così quei fini divulgativi ed educativi cui le leggi in maniera onesta avevano mirato. L'abbinamento dei documenti ai normali film proiettati in pubblico sparì progressivamente.²⁹

L'altro aspetto che sfavoriva la crescita del genere era ancora una volta legato alla poca familiarità della cultura italiana col documentario. Questo genere di cinema era (è) visto dai registi e dai produttori come una forma di apprendistato, come il primo passo per la carriera cinematografica.

In Italia il documentario non ha il carisma sufficiente – che per esempio gli viene riconosciuto nel mondo anglosassone – per soddisfare il narcisismo dei registi.

²⁹ M. Verdone " Il Critofilm" ,articolo disponibile in rete all'indirizzo: www.democraticidisinistra.it/cinema/

Per sfuggire a questo ingrato destino il documentario deve in qualche modo ritornare alle sue origini “politiche” e recuperare una contrapposizione al cinema ufficiale, come luogo di espressione del dissenso, luogo di recupero di temi rimossi o censurati dal cinema narrativo.³⁰

In questa ricerca il documentario incontra un personalità eccezionale: Pier Paolo Pasolini.

A differenza di Rossellini, Pasolini non si dedica programmaticamente ad un’attività documentaristica né tantomeno didattica, ma la sua cultura, il suo impegno politico e artistico, la sua figura umana sono perfettamente in linea con le nuove (vecchie) tendenze del genere documentario.³¹

L’opera del regista è una incessante invito a rapportarsi con il Passato, la Storia, l’Antico. Un rapporto fatto di confronto e riflessione per indagare la nostra storia, ma soprattutto la società e la cultura in cui viviamo.

In questo senso il cinema di Pasolini (pensiamo soprattutto a *Edipo Re* 1967, *Appunti per un film sull’India* 1967-68, *Appunti per un’Orestide africana* 1969, *Medea* 1970, *Decameron* 1971, *I racconti di Canterbury* 1972, *Il fiore delle Mille e una notte* 1974) fa continua opera di divulgazione dell’Antico. E lo fa con una forza innovativa e dirompente che lascerà segni incancellabili in futuro. Basti pensare al tipo di attori scelti per interpretare i personaggi aulici della tragedia greca: a Silvana Mangano viene affiancato Sergio Citti, un volto e una recitazione che riportano agli esordi iperrealisti di Pasolini...Basti pensare alla rottura con le messinscene classiche: *Edipo re* è ambientato tra l’Italia degli anni ‘20 e la Grecia arcaica perché la storia del principe di Tebe deve introdurci alla lettura e alla interpretazione dell’Italia del nostro tempo.

*“Pasolini inizia con Edipo re a percorrere, con i suoi lavori, la via di una denuncia sempre più aperta, provocatoria e priva di intenti giustificatori, che avrà la sua massima espressione nella rappresentazione delle atrocità di Salò. Pasolini è un intellettuale che conosce la realtà, l’avvenuta "mutazione antropologica" del suo tempo, e che sente, quale suo primario compito morale, civile e politico, di dovere richiamare l’attenzione dei suoi contemporanei affinché non diventino "ciechi", affinché non accettino come ineluttabile il divenire dei fatti e della Storia”.*³²

A proposito di *Medea* Pasolini dichiara:

" Quanto alla pièce di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione. [...] Medea è il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico. Giasone è l'eroe attuale (la mens momentanea) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. È il “tecnico” abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo. [...] Confrontato all'altra civiltà, alla razza dello “spirito”, fa scattare una tragedia spaventosa. L'intero dramma poggia su questa reciproca contrapposizione di due “culture”, sull'irriducibilità

³⁰ Il ruolo politico del documentario si accentua col ‘68 (in quegli stessi anni si afferma in Francia il **Cinema Verite**). Il documentario è giudicato l’unica forma comunicativa che può sottrarsi alle manipolazioni del romanzesco e la sola in grado di sostenere il discorso della rivoluzione. Ricordiamo tra gli altri: *La salute è malata* 1970, di Bernardo Bertolucci, *Matti da slegare* 1974, di Marco Bellocchio, *Fortezze vuote* 1975, di Gianni Serra.

³¹ Questa tendenza venne anticipata da Pier Paolo Pasolini con *Comizi d’Amore* (1964).

Comizi d’Amore offre un ritratto inedito sul rapporto tra la società italiana del tempo e temi come l’amore, il sesso, le aberrazioni sessuali, l’emancipazione femminile. Il film inchiesta di Pasolini opera una sintesi felice tra linguaggio televisivo (le interviste alla gente comune) e contenuti “di impegno”, tabù allora per televisione e cinema.

³² da S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Editrice Il Castoro- l’Unità 1995, Milano

reciproca di due civiltà".

"Medea [...] potrebbe essere benissimo la storia di un popolo del Terzo Mondo, di un popolo africano, ad esempio, che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica. "33.

Le parole di Pasolini riportano continuamente il Passato a contatto con il Presente, se ne alimentano ma al tempo stesso lo alimentano illuminandolo di nuove interpretazioni politiche e sociologiche. Interpretazioni sperimentali magari opinabili e forzose ma che per la prima volta abbattano i piedistalli accademici su cui era stato fino ad allora elevata l'Antichità per annullarne la distanza con noi, per farla compagna viva della nostra vita..

Pasolini indica nuove stimolanti direzioni di ricerca anche con un piccolo grande capolavoro, nato quasi per caso: *Le Mura di Sana'a*. (1970-1974)³⁴. Il documentario – della durata di 13 minuti – viene girato da Pasolini nell'ottobre del 1970, al termine del periodo passato nello Yemen per le riprese del *Decameron*. Sana'a, capitale dello Yemen del Nord, è una città monumentale dall'intatto aspetto medievale. L'improvviso contatto con la modernità avvenuto negli anni '60 mette in pericolo questo tesoro: le mura della città, i suoi palazzi antichi sono a rischio di incuria, crolli e distruzione per far posto a quelle che Pasolini definisce "catapecchie moderne".

Ho girato questo breve documentario una domenica mattina. Era l'ultima domenica che passavamo a Sana'a, capitale dello Yemen del Nord. Avevo un po' di pellicola avanzata dalle riprese del film. Teoricamente non avrei dovuto posseder l'energia per mettermi a fare anche questo documentario; e neanche la forza fisica, che è il requisito minimo. Invece energia e forza fisica mi son bastate, o perlomeno le ho fatte bastare. Ci tenevo troppo a girare questo documento. Si tratterà forse di una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione che come lebbra la sta invadendo, mi feriva con un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di far qualcosa, da cui sono stato perentoriamente costretto a filmare.³⁵

Il documentario - sotto forma di appello all'Unesco - denuncia il pericolo che incombe sulla preziosa città yemenita. Ma Pasolini – come nel resto della sua opera cinematografica – allarga il discorso nel tempo e nello spazio: i rischi e i danni della modernità sono gli stessi che hanno già colpito irreparabilmente uomini e paesaggi di Italia.

Ormai, del resto, la distruzione del mondo antico, ossia del mondo reale, è in atto dappertutto. L'irrealtà dilaga attraverso la speculazione edilizia del neocapitalismo; al posto dell'Italia bella e umana, anche se povera, c'è ormai qualcosa di indefinibile che definire brutto è poco.

³³ Jean Dufloy, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Il sogno del centauro*, Roma 1983, in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.

³⁴ Il cortometraggio fu proiettato per la prima volta il 20 giugno 1974, al cinema Capitol di Milano, in occasione dell'anteprima italiana del *Fiore delle Mille e una notte*.

³⁵ cfr. "Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città" " in *Corriere della Sera*, 29 giugno 1974

La macchina da presa cambia repentinamente scenario e soggetto: descrive lo scempio della città di Orte, borgo medievale arroccato a trenta chilometri da Roma e assediato dal nuovo devastante insediamento moderno. La contrapposizione Antico – Moderno è violenta, grida nella sua inequivocabile oggettività, allo scandalo, chiama le nostre coscienze ad un risveglio morale ed estetico. Troppo tardivo, forse impossibile.

Ma la voce di Pasolini accorata commossa sdegnata mentre invoca pietà per le mura di Sana'a e condanna contro le violenze edilizie di Orte rimane una lezione incancellabile di coscienza civile e di emozionante capacità di comunicare.

*In nome degli uomini semplici che la povertà ha
mantenuto puri.*

In nome della grazia dei secoli oscuri.

*In nome della scandalosa forza rivoluzionaria del
passato.³⁶*

La Modernità che porta con sé gli antivalori estetici, sociali e ed economici del brutto e della speculazione edilizia, è inesistente, irreali proprio perché incapace di espressione. La Modernità non può essere circoscritta da un discorso, perché è una ridda di linguaggi compresenti e disorganici. Il Moderno è alogico, ruttura parole sempre più sconnesse, quindi esiste, certo, ma solo come motore di disarmonia, non come creatore di un linguaggio che determina ed è determinato da una cultura.

Pasolini, scrittore prima che regista, sa benissimo che dal momento della nascita della parola, l'umanità esiste in quanto autrice di comunicazione. Noi esistiamo se comunichiamo. Il Moderno, l'uomo moderno non è più in grado di comunicare in modo organico un'idea di sé e dunque paga pegno della sua afasia. L'uomo moderno non esiste, è irreali.

L'Antico invece esiste, è l'unica vera realtà ad esistere, è scandaloso e rivoluzionario.

Perché l'Antico è reale, scandaloso e rivoluzionario?

Perché l'Antico sfugge a classificazioni omologanti e anacronistiche.³⁷

L'Antico è un mondo organico e coerente con se stesso, fino alle estreme conseguenze. E' un mondo di verità. Un mondo di pensiero e azione non predeterminato da idealismi condizionanti ma che ad esempio contempla senza pregiudizi la compresenza di concetti politici contrari.³⁸

Neoclassicismo, Idealismo e Romanticismo hanno cercato di mettere ordine in un mondo che a loro appariva bello per certi aspetti ma incoerente (secondo i loro schemi) per altri. Anche le Chiese hanno fatto la loro parte condannando un'etica quotidiana ed esistenziale che non rispondeva ai loro dettami. Basti pensare all'approccio che gli Antichi avevano col Sesso o con la Morte per rendersene conto...

Il Novecento ha cercato di ristabilire questa verità scandalosa e rivoluzionaria dell'Antico e in gran parte ci è riuscito. Fino ad arrivare a intellettuali come Pasolini che hanno scoperto una valenza politica dell'Antico.

La lezione di Pasolini incide profondamente sul modo di raccontare ogni forma dell'Antichità.

³⁶ Sono queste le parole con cui Pasolini chiude l'appello all'Unesco nel finale del documentario.

³⁷ Un esempio: la scultura e l'architettura antiche non sono candide e gessose come volevano i Neoclassici, sono rutilanti di colori cangianti, che talora sembrano stravolgere la purezza delle linee fisiognomiche e strutturali

³⁸ Pensiamo alla in-coerenza profonda e sincera tra la Atene esaltata da Pericle nella famosa *Orazione per i caduti del primo anno di guerra* (in Tucidide, La guerra del Peloponneso, II,35 segg) e quella che deve affermare il proprio dominio militare. Atene scuola dell'Ellade, culla della democrazia, ma anche polis dominatrice di terre e mari non si nasconde dietro a pretesti politico-morali per distruggere spietatamente i Meli. Quanta profonda differenza dall'ipocrisia degli stati imperialisti moderni!

In precedenza i registi – fedeli ad una tradizione anglosassone - raccontavano con uno sguardo distaccato, quasi esterno all’oggetto del racconto e spesso usavano una voce fuori campo neutra per sottolineare i punti salienti della loro narrazione.

Pasolini, con l’utilizzo della propria voce e quindi di tutto il suo portato emotivo, fatto di entusiasmi, esitazioni, sorprese e sdegni, coinvolge fortemente lo spettatore. Lo rende partecipe del suo modo di leggere la realtà.

Dopo Pasolini l’argomento offerto all’attenzione dello spettatore non può più essere semplicemente illustrato, ma deve essere oggetto di passione e di vita per chi ce la mostra.

2.7 Fellini e l’Antico.

Il sogno di un mondo mai esistito.

La Storia è un incubo da cui non riesco a risvegliarmi
(Joyce)

Il Mondo Antico raccontato da Fellini rappresenta la sintesi più originale delle istanze sostenute da Rossellini e Pasolini. Per il regista riminese la rappresentazione dell’Antico è frutto di processi mentali soggettivi: l’Antico deve essere filtrato attraverso il punto di vista del narratore ; in linea con la visione di Pasolini dell’Antico come nostro vissuto personale.

Al tempo stesso Fellini riconosce la profonda frattura che ci separa da quel mondo, frattura che si risolve in un estraniamento totale e funzionale, in questo molto vicino alla poetica di Rossellini.

Il mondo fantastico di Fellini è continuamente percorso e sostenuto dal dialogo col Tempo, dal rapporto col Passato e la sua memoria. Era inevitabile perciò che il regista si misurasse direttamente con l’Antico. *Satyricon* (1969) rappresenta sicuramente il vertice di questa riflessione, ma Fellini non abbandonerà mai questo filone di ricerca artistica: pensiamo ad esempio al lungo episodio della Metropolitana in *Roma* (1972).

Satyricon si colloca in un momento delicato, potremmo dire di crisi, della vita del regista. Fellini è reduce dalla fallita preparazione di *Mastorna*, progetto che lo accompagnerà fino alla morte, e da un periodo di malattia, che gli consente di sperimentare farmaci allucinogeni a base di lsd e mescalina.

Iniziate il 9 novembre 1968 al Teatro 2 di Cinecittà, le riprese di *Satyricon* si concluderanno nel maggio successivo. Oltre due miliardi di spesa, una troupe composta da 100 elementi, 89 ambienti ricostruiti, 80.000 i metri di pellicola girati. Insomma un vero e proprio “kolossal”.

Come rivela il titolo, il film è la messinscena del romanzo di Petronio: le avventure di Encolpio, Ascilto e Gitone offrono un ritratto crudo e disincantato della Roma neroniana.

Una sorta di Dolce Vita di duemila anni fa. E infatti Fellini in diverse occasioni riconosce le analogie tra la società di oggi (fine anni ‘60) e quella descritta da Petronio. Il film “ *potrebbe essere un affresco in chiave fantastica, una satira allegorica potente e sintetica del nostro mondo attuale*”³⁹

³⁹ Cfr F.Fellini, *Fellini Satyricon* , a cura di Dario Zanelli, 1969, Cappelli ed.

Una personalità come quella di Fellini non può limitarsi alla trasposizione per immagini del testo letterario.

Fellini riporta tutto a sé in un'azione di smantellamento continuo della realtà oggettiva, o presunta tale. Non si tratta di superbia, di riduzione totale ad un compiaciuto autobiografismo, no tutt'altro, è opera estrema, rivoluzionaria, di abbattimento di un'autorità assoluta che detenga il potere della conoscenza, che celebri la liturgia del sapere al cospetto di una massa di fedeli che devono adeguarsi a questo rito. E' l'affermazione del primato del relativo rispetto alla monoliticità ottusa dell'assoluto.

Ho veduto e studiato più che potevo ma non perché abbia preoccupazioni culturali in senso libresco. Non è certo un film storico quello che voglio fare; né mi propongo di ricostruire con devota fedeltà gli usi e i costumi dell'antica Roma. Ciò che mi interessa è tentare di evocare medianicamente, come sempre fa l'artista, un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più. Tentare, cioè, di ricomporlo mediante una struttura figurativa e narrativa di natura quasi archeologica. Fare un po' come appunto fa l'archeologo, quando con certi cocci, o con certi ruderi ricostruisce non già un'anfora, o un tempio, ma qualcosa che allude ad un'anfora, ad un tempio: e questo qualcosa è più suggestivo della realtà originaria, per quel tanto di indefinito e irrisolto che ne accresce il fascino, postulando la collaborazione dello spettatore.⁴⁰

L'Antico: un mondo che non è più perché la sua conoscenza diretta e integrale ci è negata per sempre. La conoscenza dell'Antico significa rassegnarsi a una conoscenza frammentaria, fatta di lacerti che non possono più restituire un'integrità. Ma quello che davvero interessa a Fellini è dare allo spettatore altre conoscenze, altre verità, più profonde, spiazzanti. L'Antico allora viene totalmente reinventato dal regista per farne un mondo vergine, distaccato dai nostri preconcetti. Un approccio rappresentativo molto simile a quello che vediamo nei documentari naturalistici...

Ciò che importa [è] che i personaggi e le loro avventure vivano davanti ai nostri occhi come colti di sorpresa e con la stessa libertà con cui si muovono...le belve del folto della giungla quando non sanno di essere spiate.

Il distacco, l'estraniamento è – dice Fellini – uno dei punti di forza del film. Così lo spiega in un'intervista rilasciata ad Alberto Moravia

Moravia. Torniamo al tuo senso di estraneità...

Fellini Per esprimerlo ho voluto prima di tutto eliminare quello che di solito si chiama storia. Cioè in fondo l'idea che il mondo antico sia "realmente" esistito. Dunque l'atmosfera non sarà storica ma onirica. Il mondo antico forse non è mai esistito; ma non c'è dubbio che ce lo siamo sognato. Dei sogni il Satyricon dovrebbe avere la trasparenza enigmatica, la chiarezza indecifrabile. Lo sforzo maggiore che mi ha richiesto questo film è stato di far coincidere due operazioni parallele e completamente opposte. Nel film tutto è inventato: le facce, i gesti, le situazioni, gli ambienti, gli oggetti. Per ottenere questo risultato, mi sono abbandonato alla dimensione appassionata e accesa della

⁴⁰ ibidem p. 21

*fantasia. Ma poi il frutto di questa operazione fantastica ho dovuto oggettivarlo, distaccarmene del tutto per poterlo riesplorare da un'angolazione inquietante, per poterlo ritrovare insieme intatto e irriconoscibile. Con i sogni appunto succede la stessa cosa. Essi hanno dei contenuti che ci appartengono profondamente, attraverso i quali noi esprimiamo noi stessi, ma alla luce del giorno il solo rapporto conoscitivo che possiamo avere con essi è di natura intellettualistica, concettuale. Per questo i sogni appaiono alla nostra coscienza così sfuggenti, incomprensibili ed estranei. Per dare quindi al film un senso di estraneità, ho adottato un linguaggio onirico, una cifra figurativa che abbia l'allusività e l'ineffabilità di un sogno. Il Satyricon sarà un sogno. Anzi per essere più precisi sarà il documentario di un sogno.*⁴¹

Fellini attacca la concezione classica di "storia": "l'idea che il mondo antico sia realmente esistito" e dunque per noi moderni oggi ricostruibile. No, dice Fellini, da un punto di vista della conoscenza, la frattura è tale da farci sospettare che " *il mondo antico forse non è mai esistito.* "

Fellini sembra qui esprimere una totale provocatoria divergenza dal pensiero di Pasolini: un rapporto diretto consapevole integrale con l'Antico è perduto per sempre. Non siamo più in grado di vedere l'Antico e dunque l'Antico non esiste.

Pasolini invece ribaltava il problema: l'Antico è l'unico mondo a sopravvivere oggi perché è l'unico mondo capace di parlarci.

Ma la differenza tra i due registi è solo apparente: il mondo che Pasolini afferma vivente grazie ad una visione basata sul linguaggio, su un sistema di significati e sulla politica, Fellini lo raggiunge per altre vie.

Il mondo antico forse non è mai esistito; ma non c'è dubbio che ce lo siamo sognato.

Se non possiamo recuperarlo attraverso la conoscenza, possiamo farlo attraverso le strutture profonde dell'Io, attraverso il nostro inconscio. L'Antico appartiene dunque al mondo dei nostri sogni, e lì riaffiora con " *la trasparenza enigmatica, la chiarezza indecifrabile.* "

L'Antico come Sogno: quale modello rappresentativo potrebbe avere più significati e rimandi di questa? Cosa c'è di più intimo, di più connaturato in noi dei nostri sogni? Cosa c'è di più lontano, di più enigmatico? Cosa meglio di un sogno potrebbe esprimere la frammentarietà della nostra conoscenza? Cosa il profondo senso di distacco che ci lega all'Antico?

Il Satyricon è un sogno, anzi il documentario di un sogno.

Documentario come rappresentazione scientificamente corretta, ma estraniata e dai limiti evidenti, proprio come sono quei film che spiano la vita degli animali della foresta. Illustrazioni ben fatte ma riprese da lontano, frammentarie di un mondo che vuole rimanere nascosto. Eppure - sembra dirci Fellini - questo è l'unico tipo di racconto che ci permetta di conservare il Sogno, quando questo svanirà al nostro risveglio.

⁴¹ ibidem p.69

2.8 La crisi del documentario tra cinema e televisione. **La solitudine di Piavoli.**

E' con gli anni '80 che si assiste al momento di massima crisi del documentario.

Il "grande" cinema italiano è ormai solo un ricordo: mancano De Sica, Germi, Visconti. I maestri indiscussi come Fellini e Antonioni non trovano grandi opportunità produttive. Il nuovo cinema stenta ad affermarsi, a trovare un'identità culturale e nazionale, stretto tra un'aggressivo modello americano e un apparato produttivo italiano basato sulle sovvenzioni statali e quindi soggetto a ogni tipo di pressione eccetto quelle del botteghino e della qualità.

La Rai si impegna nelle coproduzioni cinematografiche, vedendo in questo campo uno dei punti di forza dei palinsesti futuri.

Eredità solo formale della lezione di Rossellini, in Tv trionfa il film di finzione storica: *Marco Polo, Verdi, Quo Vadis, I Promessi Sposi*.

La divulgazione percorre la strada del programma di informazione, dove il conduttore media tra ospiti in studio e servizi filmati (*Mixer, Quark*).

La Televisione – scatenatasi con l'avvento delle tv commerciali la guerra degli ascolti – boccia il documentario come forma divulgativa obsoleta, dal ritmo troppo lento e dalla forma troppo scolastica per poter fronteggiare le esigenze del pubblico abituato ormai a linguaggi nuovi mediati da pubblicità e cinema di finzione, linguaggi basati su ritmi sempre più veloci, su immagini sempre più spettacolari.

Il documentario viene condannato da un'ignoranza diffusa, incontrastata e complice, ad essere qualcosa che non è mai stato: retaggio di un scienza polverosa, lontano dalla realtà spettacolare, lontano dalla vita degli spettatori...

Quando gli viene offerta la chance di esprimersi secondo le proprie potenzialità il documentario sbanca ai Festival. Come accade per *Il Pianeta Azzurro* di Franco Piavoli⁴², autentica rivelazione del Festival del Cinema di Venezia del 1982.

Franco Piavoli è una figura rara nel panorama del cinema: nato e vissuto sempre nella provincia di Brescia, Piavoli svolge per lungo tempo il lavoro di insegnante. Al lavoro accompagna la passione del cinema realizzando a partire degli anni '60 una serie di brevi documentari. Poi una lunga fase di silenzio per arrivare alla realizzazione de *Il Pianeta Azzurro*.

Piavoli è un artigiano della macchina da presa⁴³, lontano dai circuiti produttivi e distributivi del grande cinema. Vicino per la sensibilità nell'osservare la "piccola" realtà che lo circonda alla cinematografia di un altro regista che gli è quasi coetaneo e quasi conterraneo: Ermanno Olmi.

Come Olmi Piavoli scrive con semplicità ma grandissima profondità, scrive quando sente l'impellenza di scrivere, scrive quello che desidera scrivere: insomma quanto di più lontano dalle leggi commerciali del cinema internazionale.

Il Pianeta Azzurro è un delicato ed emozionante poema sul rapporto tra l'uomo e la natura visto nell'avvicinarsi delle stagioni in una valle prealpina. Nessun commento fuori campo alle immagini, solo i suoni prodotti dalla natura o dalle attività degli uomini. La Natura e lo scorrere del Tempo sulla Natura vengono osservati con l'occhio rispettoso e attento di un entomologo alle prese con un formicaio, di un astronomo alle prese con l'universo stellato.

⁴²Franco Piavoli (Brescia, 1933) Filmografia: 1953 – 1964 Serie di cortometraggi: 1953 Uccellanda, 1954 Ambulatorio, 1955 Incidente, 1961 Le stagioni, 1962 Domenica sera, 1963 Emigranti 1964 Evasi. 1982 Il pianeta azzurro, lungometraggio a colori, 1986 Lucidi inganni, 1986 Il parco del Mincio, 1989 Nostos. Il ritorno, 1996 Voci nel tempo, 2002 Al primo soffio del vento.

⁴³ In genere Franco Piavoli lavora insieme alla moglie, Neria Poli, e al figlio Mario. Questa è la troupe base!

Non c'è nessun intento didattico nell'opera di Piavoli: eppure insegnare è stato il suo primo lavoro. Piavoli rifugge dalla immediatezza didascalica e lo dimostra con l'opera che più si avvicina alla divulgazione di un testo antico: *Nostos, il ritorno* (1989).

Nostos è una personale rilettura dei cicli epici legati alla fine della guerra di Troia.

Piavoli riprende l'avventura omerica ma la cala dalla dimensione storica in quella naturale: i protagonisti agiscono più nella Natura che nella Storia. Ci sono evidenti riferimenti alla Grecia preclassica, nei costumi, nelle armi, nelle scene, ma a Piavoli non interessa una restituzione puramente formale, a Piavoli preme di spingere lo scandaglio dell'osservazione negli spazi e nei tempi che noi uomini moderni non riusciamo più a cogliere: la percezione della Natura e la convivenza dell'Uomo (molto spesso la sottomissione) con essa. Una convivenza basata su ritmi temporali talmente dilatati da risultare per noi ormai insopportabili. La lingua dei personaggi è una koinè fonetica dell'area mediterranea in cui prevale il greco, e per noi del tutto incomprensibile. Dunque allo spettatore distratto o meno disposto ad accettare la purezza del cinema di Piavoli, la cifra è solo questa: incomprensione razionale e pesantezza percettiva.

Ma questi elementi negativi sono in realtà i punti di forza di un raffinatissimo discorso divulgativo che Piavoli conduce lungo tutto il film con pudore e riserbo. Come per Rossellini e Pasolini anche con Piavoli si ha l'impressione che chi voglia fare seriamente opera di divulgazione, capisca che il primo pericolo da evitare è la banalità, il racconto condotto per stereotipi e luoghi comuni.

Piavoli lancia un ponte tra noi e il protagonista di *Nostos*, ci offre una mappa per decifrare l'Antico: questa mappa è la Natura. I ritmi, gli elementi, i suoni, i colori, i profumi sono gli stessi che vedeva e sentiva l'uomo dell'Antichità. Essi sono invariati da sempre, da sempre accompagnano l'uomo. Nel recupero più profondo e sensuale del rapporto con la Natura (il discorso già iniziato ne *Il Pianeta Azzurro*) noi moderni abbiamo la possibilità di aprire una finestra, forse la più grande, per tornare a guardare e a dialogare con l'Antichità.

Con *Nostos*, caso isolato di un autore isolato, si arriva agli anni '90, che confermano la crisi del genere documentario già in atto da decenni. Neppure la nascita dei primi canali televisivi a pagamento (che gradualmente daranno spazio nei loro palinsesti a questo genere) modificherà la situazione. I pochi titoli ad essere presi in considerazione sono i documentari di inchiesta sociale e politica: *La Cosa* di Nanni Moretti, *Alla Fiat era così* di Mimmo Calopresti, 1990, *Vite di ballatoio* di Daniele Segre, 1996, *Sogni infranti: ragionamenti e deliri* di Marco Bellocchio 1996.

E i documentari scientifici, di storia, di archeologia e d'arte? La loro produzione è strettamente connessa alla trasmissione in televisione: si realizzano audiovisivi a condizione che sia garantita la loro messa in onda televisiva.

Raramente questi documentari sono frutto di progetti editoriali ampi e dalle ampie risorse di budget.

Caso raro in questo senso è quello costituito dalla serie *Imago Urbis* (1990)⁴⁴. Si tratta di un lungo documentario cinematografico in quindici puntate dedicate a Roma antica. L'articolazione del racconto è tematica: il Mito, le Gesta, le Mura, la Casa, l'Immortalità, lo Stato e il Diritto, la Natura e Mito, le Opere, i Volti, l'Immagine, i Colli, gli Spettacoli, gli Dei, gli Acquedotti, le Vie.

E questa è forse – insieme alla fotografia di Vittorio Storaro – l'unico aspetto innovativo e rilevante del film. Infatti sia a livello di linguaggio che di scrittura *Imago Urbis* rimane troppo ancorato a un vecchio modo di fare documentari, quel modo che già Rossellini aveva indicato come responsabile del crescente disinteresse dello spettatore: essere troppo dimostrativi, troppo esplicitamente didattici e informativi.

⁴⁴ Coproduzione della New Trans World e della Rai, con la regia di Luigi Bazzoni, la fotografia di Vittorio Storaro, la musica di Ennio Morricone e la consulenza scientifica di Lidia Storoni Mazzolani

Imago Urbis è la dimostrazione lampante di quanto noiosa possa diventare la divulgazione quando si vuole dare all'Antichità un'aura quasi sacrale, e avvolgerla in un compiacimento di bellezza formale e orgoglio intellettuale.

Imago Urbis è la dimostrazione di quanto almeno in Italia le lezioni di Rossellini e Pasolini sul modo di rapportarsi con l'Antico per farne materia viva di divulgazione, siano rimaste lettera morta.

Ma almeno *Imago Urbis* può vantarsi di essere un caso di grande produzione per un tipo di documentario che altrimenti non riesce a trovare in Italia neanche l'ombra di un finanziatore.

Il documentario di storia, di archeologia deve accontentarsi dei budget risicati che i produttori strappano alla televisione in cambio della messa in onda oppure deve lottare contro i concorrenti stranieri. Infatti l'industria audiovisiva anglosassone è sempre più padrona del mercato internazionale, vuoi per la lingua ma soprattutto per una garanzia di qualità e relativa economicità del prodotto, che in Italia non si è assolutamente in grado di offrire a livello generale .

Succede quindi sempre più spesso che la televisione italiana, dopo di aver illuso i pochi autentici autori del genere a vedere in lei l'ancora di salvezza, si rivolga all'estero per confezionare "collage" di immagini da inserire nei propri programmi.

In conclusione il documentario in quanto strumento di divulgazione scientifica dell'Antico si trova oggi in Italia in una condizione culturale e produttiva di morte apparente. Apparente perché i segnali di autori isolati che si sforzano di risollevare le sorti del genere sono labili ma evidenti⁴⁵.

Apparente perché abbiamo fiducia. Fiducia che le "mappe" – come le definiva Comenius – lasciate in eredità dai grandi maestri italiani siano un tesoro unico per formare le prossime generazioni di registi e produttori . Generazioni che dovranno lavorare molto e duramente per riempire di buoni contenuti i numerosi canali tematici (quanti saranno riservati alla divulgazione dell'Antichità? Noi crediamo parecchi) che la televisione del futuro porterà nelle nostre case.

3. La Televisione. Nascita (e morte) di un nuova forma di comunicazione.

*Professor McLuhan....Ognuno conosce
il suo assioma : il medium è il messaggio.
...Possiamo spiegarlo dicendo che
non dobbiamo leggere la lettera ma il postino?⁴⁶*

Nel 1963 Pier Paolo Pasolini interviene in un convegno sulla Televisione, organizzato dalla Rai. Il suo intervento verrà pubblicato nell'Annuario ufficiale dell'azienda con il titolo: *La Televisione non esiste.*

"Ho l'impressione che qui si stia un po' farneticando...La televisione non esiste in senso profondo...In sostanza la TV non ha offerto, sinora, niente che fosse un fatto stilistico, preciso, che ponesse i rapporti tra forma e contenuto...Se vogliamo fare una discussione proficua dobbiamo puntare sulla TV come

⁴⁵ Pensiamo al gruppo di lavoro di Piero Angela e in particolare a Marco Visalberghi. Marco Visalberghi messo in condizioni produttive e finanziarie di operare con libertà è autore di grandi documentari sull'Antichità che nulla hanno da invidiare alla concorrenza anglosassone.

⁴⁶ Da Ennio Flaiano, Opere complete. Scritti postumi, pag 1347, Bompiani, 1988

*genere espressivo e non letterario, cioè come specifico televisivo.*⁴⁷

Se la Televisione fino ad allora non era esistita, cosa era stato trasmesso? Cosa avevano visto fino ad allora milioni di italiani?

La televisione nasce come esito della ricerca di un mezzo di comunicazione più completo della radio, del fonografo e del telefono. Finalmente con la televisione non solo si sentiva ma si “vedeva lontano”.

Alla fine degli anni '40 le potenze televisive al mondo erano solo quattro: Stati Uniti, Gran Bretagna, Unione Sovietica e Francia.⁴⁸ In soli due anni, tra il 1954 e il 1956, diciannove paesi europei avviarono ufficialmente servizi televisivi, tra questi l'Italia.

La Televisione italiana inizia i suoi programmi il 3 gennaio 1954, ma era un progetto di ricerca nato nel 1929. Se non ci fosse stata la guerra, probabilmente a inaugurare le prime trasmissioni televisive sarebbe stato un discorso di Benito Mussolini.

Non c'era Mussolini quel 3 gennaio 1954 a Milano, ma in compenso c'erano un ministro del governo, il cardinale e il presidente della Rai.

Era chiaro che la Televisione - da utensile tecnologico per vedere lontano - era diventato da subito il più irresistibile strumento di consenso che il potere politico potesse manovrare a scapito di un pubblico di abbonati ancora con la bocca aperta davanti al fascino della nuova “lanterna magica”.

L'accelerazione in questo senso è frutto di uno scontro politico.

Mentre cinema ed editoria producevano beni di consumo culturale largamente influenzati e influenzabili dall'area politica di sinistra, la televisione, attraverso un nuovo modo di produrre, doveva rispondere alle aspettative dell'area cattolica: formare un nuovo tipo di pubblico e riqualificare un nuovo genere di consumo culturale di massa, più rispondente alle esigenze di controllo sociale dello schieramento politico al potere.

*Nella crisi del sistema culturale generale, in una dimensione asfittica dell'organizzazione della cultura, tra l'indifferenza delle classi medio-alte e dei ceti intellettuali più politicizzati, la televisione conquista le masse all'insegna dell'egemonia cattolica la quale controlla e governa negli anni 50 e fino ai tardi anni 60, l'innesto delicatissimo fra la cultura di massa prodotta dalla società industriale con forti elementi di importazione e la tradizione culturale della piccola borghesia urbana, predisposta ai contenuti edonistici dei nuovi modelli di comportamento e dei nuovi stili di vita.*⁴⁹

La televisione nasce con connotati del tutto nuovi per l'Italia.

E' separata dagli altri apparati del tempo libero, quali il cinema e il teatro.

Funziona secondo la logica di un'impresa orientata a produrre su scala industriale.

Opera in regime di monopolio.

Infine - ma è forse il dato più interessante - rovescia la tradizionale logica capitalistica secondo la quale è il mercato che condiziona la produzione, perché essa programma al tempo stesso sia la produzione che il consumo.

⁴⁷ Cfr. P.P. Pasolini “La Televisione non esiste” in *Annuario Rai 1963*, ora anche in *PPP Pasolini “Per il Cinema”* Mondadori, 2001

⁴⁸ Fu la Gran Bretagna a trasmettere il primo programma quotidiano: era il 2 novembre 1936 e naturalmente lo trasmetteva la BBC. Negli Stati Uniti la RCA trasmise i primi programmi nell'aprile del 1939.

⁴⁹ F. Monteleone “Storia della Rai dagli Alleati alla DC”, Laterza, 1980

La Rai punta a una rapidissima diffusione dell'ascolto, consapevole dell'importanza che il fenomeno televisivo avrebbe assunto nella vita dell'italiano medio. Mentre in altri paesi come Francia e Gran Bretagna, che da diversi anni usufruivano di programmi tv, gli enti concessionari procedevano con cautela nella diffusione della rete televisiva, in Italia la strategia adottata dalla Rai per conto del governo fu quella di estendere il servizio il più rapidamente possibile.

Gli effetti negativi sulle altre arti spettacolari non si lasciarono attendere.

Il teatro perde tra il '50 e il '55 4 milioni e 400000 spettatori.

Quando nasce la tv il 78 per cento della spesa destinata ai divertimenti va al cinema, ma nel giro di pochi anni il numero dei biglietti venduti registra un calo consistente. Nel 1956 nel momento del massimo successo di *Lascia o raddoppia?* si giunse addirittura all'accordo fra mondo del cinema e la Rai per l'installazione di apparecchi tv nelle sale cinematografiche!

La televisione nasce e cresce dunque non tanto per sviluppare una nuova forma espressiva autonoma che determini e sia determinata dai propri contenuti. Anzi proprio ciò che è più squisitamente televisivo - la ripresa diretta di un evento - rischia per sua natura di sfuggire al controllo dei programmisti e dunque rivelarsi un pericoloso boomerang!

La televisione nasce e cresce per divertire, informare ed educare. Là dove i primi due obiettivi (divertire e informare) sono in realtà strumenti essenziali per l'ultimo (educare).⁵⁰

Che cosa hanno visto in tutti questi anni gli spettatori italiani?

Troppo impegnata in questa operazione politica complessa e non sempre riuscita, la televisione non ha mai fatto i conti con lo specifico televisivo, accontentandosi di trasmettere film, telefilm, commedie, riviste musicali, documentari, dibattiti, concerti senza chiedersi se per caso fosse sua vocazione produrre e trasmettere qualcosa di sostanzialmente diverso (da questo tipo di programmi) e simile al proprio specifico. In altre parole crearsi un linguaggio e forme autonome dalle altre arti spettacolari.

C'è il miracolo della televisione, una realtà vivente che ci sta di fronte, pronta ad annullare l'esperienza del cinema muto e sonoro...La televisione ci darà il corso degli eventi stessi, presentati nel momento in cui hanno luogo. (S.Eisenstein, 1946)

Il "miracolo" della Televisione: mostrare in tempo reale avvenimenti lontani e altrimenti invisibili ai più.

Di più: avvenimenti lontani e invisibili ai più che accadono in quel momento preciso.

Data questa imprescindibile condizione di partenza la Televisione avrebbe dovuto:

- a) essere IN DIRETTA
- b) riguardare EVENTI di RILIEVO.

Che cosa è di rilievo per un mezzo di comunicazione come la Televisione?

⁵⁰ A riprova di questo abbiamo assistito al ripetersi della medesima strategia nell'affermazione della tv commerciale in Italia. Prima ha divertito (la tv commerciale si forma il pubblico su spettacoli di intrattenimento leggero e sui film), poi ha informato (nascono i telegiornali) e il risultato è stato quello di educare (è innegabile che i successi politici del proprietario del gruppo privato derivino anche da un successo mediatico, dove il suo nome viene subito associato al prodotto di successo).

Un evento è di rilievo se all'altezza dei costi e dell'impegno di una diretta televisiva, poiché una diretta costa grande impegno tecnologico e umano ed è incongruo sprecare tale sforzo per oggetti che non lo sono.

La Televisione come tutte le forme artistiche emancipatesi nel secolo scorso dalle accademie o nate al di fuori delle stesse deve muoversi libera da qualsiasi pretesa di funzione o utilità. La Televisione non deve servire a nulla per essere innanzitutto Televisione, o meglio deve servire a se stessa, per essere se stessa, per esprimere se stessa .

La Televisione non deve necessariamente trasmettere cultura perché la cultura in televisione ha senso e vita solo se è cultura DELLA televisione, cioè ricerca costante e continua di nuove forme linguistiche e tecnologiche all'altezza dei differenti contenuti trasmessi.

Noi non apprezziamo un'opera d'arte perché l'oggetto rappresentato è colto o educativo bensì perché valutiamo il rapporto tra forma e significato dell'opera, il rapporto tra lo sforzo e il talento dell'autore nel dare una certa forma ad un certo contenuto al fine di comunicarci una certa idea (e una certa emozione).

Altrimenti l'"Orinatoio" di Duchamp o la "Merda d'artista" di Manzoni non sarebbero sui libri di storia dell'arte ma sarebbero stati distrutti come arte degenerata o peggio ancora non sarebbero considerate espressioni artistiche.

Far credere che cultura in tv significhi mostrare opere d'arte e d'intelletto è un'operazione di manipolazione intellettuale molto rischiosa. E' pericoloso far credere al pubblico che guardare in televisione un quadro, un film o una messinscena teatrale possa sostituire la loro visione nei contesti originari. Significa svilire l'importanza dei contesti stessi (il museo) o addirittura delle forme di comunicazione (il cinema, il teatro). Non solo.

"La storia dell'arte - dice Malraux - è diventata la storia di ciò che è fotografabile". Quante volte noi studiamo e formiamo la nostra conoscenza su riproduzioni delle opere d'arte? L'atto di riprodurre, isolando l'immagine dell'opera dal suo contesto è un atto di decontestualizzazione. La decontestualizzazione si duplica nel momento in cui un'opera musealizzata viene riprodotta (in una fotografia come in un audiovisivo). Che cosa arriva a noi dell'opera originale?

La televisione ha come scopo qualcosa di diverso che semplicemente riprodurre i quadri di un museo, perché quelle opere sono visibili dal vivo a tutti, in condizioni di percezione che nessun medium può eguagliare né DEVE eguagliare.

Questa contrapposizione divulgazione culturale e televisione era già chiara a pochi anni dalla nascita della televisione pubblica, quando Umberto Eco scriveva " Per lo spettatore televisivo medio, il problema di una formazione culturale non sarà affatto quello di mettersi al corrente di tutti i dati dell'erudizione ufficiale; e il problema della tv come fattore culturale non sarà dunque quello di renderla veicolo passivo di informazione erudita (...). Tipico mezzo per una comunicazione alla massa, la tv dovrà trovare la propria misura di cultura nel proprio ambito: il massimo di gusto realizzabile nei limiti di uno spettacolo di varietà costituisce un fatto di cultura, là dove una brutta visita al museo etrusco, realizzata riprendendo passivamente la passeggiata di un erudito che illustra via via i pezzi esposti, rappresenta un fatto anticulturale per eccellenza"

Questa dovrebbe essere la Televisione, questa è la sua potenza dirompente e rivoluzionaria rispetto ai suoi rivali più diretti: cinema e Internet.

Ma proprio il suo aspetto rivoluzionario di essere occhio aperto " in diretta" sul mondo e su tutto quello che vi succede (che guarda caso è il fascino maggiore di Internet) non può piacere al potere che vuole formare e mantenere una massa docile di elettori-consumatori.

Perciò la Televisione non esiste, perchè è morta nella culla, sostituita da un surrogato maneggevole che si potrebbe chiamare Audiovisione: un sistema di diffusione di audiovisivi (film, varietà, intrattenimento, musical, commedie, documentari, dibattiti, notiziari) privo di pretese di una propria forma e di un proprio contenuto.

4. La televisione e la cultura

Storia breve della divulgazione scientifica in Rai

Lo scenario apocalittico descritto ora riguarda quella che noi consideriamo la TV con la T maiuscola cioè intesa non come un mezzo bensì come una forma di comunicazione.

Se si parla di televisione (mezzo di diffusione di contenuti perlopiù incoerenti con il suo specifico e da noi ribattezzata audiovisione) la sua storia è un'altra: è l'unica storia che si sia realizzata ed è quindi l'unica di cui si possa parlare.

E' una storia in cui il rapporto con la cultura e la sua divulgazione è stato ed è uno degli elementi predominanti, sempre al centro dell'attenzione sia degli operatori televisivi che del pubblico.

E' una storia che tenteremo di delineare sinteticamente nei suoi passaggi temporali e nei suoi modi di realizzazione più importanti.

I cinquant'anni di storia della divulgazione in Italia si possono dividere in tre periodi:

1954 - 1964 L'impegno per l'alfabetizzazione totale dello spettatore.

1964 - 1980 La stagione dei grandi maestri del cinema.

1980 - 2003 La presa di potere della inchiesta giornalistica e della super fiction.

Va sottolineato che si tratta di una suddivisione che evidenzia l'elemento secondo noi dominante in ciascun periodo. Come tale questo criterio è totalmente soggettivo.

In televisione poi non ci sono cesure nette, i programmi vivono e sopravvivono attraverso i diversi periodi. I maestri del cinema (Liliana Cavani, ad esempio) iniziano a collaborare con la Rai prima del 1964...Così come dopo questa data continuerà l'impegno per l'alfabetizzazione totale (*Orizzonti della scienza e della tecnica* dal 1967 al 1973 e *Sapere* dal 1967 al 1971).

4.1. 1954 – 1964. L'impegno per l'alfabetizzazione totale dello spettatore

La televisione fedele ai principi che ne determinano la nascita e che ne determineranno lo sviluppo si presenta subito come strumento di didattica.

Sono passati quasi dieci anni dalla fine della seconda Guerra Mondiale e se l'emergenza della ricostruzione sembra avere perso il proprio slancio, l'Italia deve comunque fare i conti con una società dalla larghe fasce di analfabetismo e di minima scolarizzazione.

La Rai si impegna a fondo in un'opera di istruzione dei propri spettatori (è cosciente di quanto abbia successo nelle fasce socialmente e culturalmente arretrate) e promuove una serie di programmi da studio in cui i conduttori si rivolgono al pubblico come veri e propri maestri: basti ricordare il professor Cutolo (*Una risposta per voi*) o Alberto Manzi (*Non è mai troppo tardi*).

Nasce la figura del divulgatore / detentore del sapere scientifico che gode di un'autorità assoluta, favorita in questo dalla fascinazione tecnologica che scaturisce dall'apparecchio televisivo. E' in questi anni che si crea la fortuna di due modi dire: “ L'ho sentito in televisione / L'hanno detto in televisione” e “ I potenti mezzi della Rai...”

Oltre a questi programmi che spesso sono vere e proprie lezioni scolastiche, i generi di divulgazione più adottati sono il documentario e l'inchiesta giornalistica.

Per la loro grande valenza divulgativa meritano una menzione i grandi sceneggiati basati su testi letterari – *Cime Tempestose*, *Piccole donne*, *L'isola del tesoro*, *L'idiota*, *Il Mulino del Po*, *La Cittadella*, *I miserabili*, *David Copperfield*, *Il conte di Montecristo*, *Il circolo Pickwick*, *I Buddenbrook*. Gli sceneggiati pur non rientrando strettamente tra i generi divulgativi hanno svolto un ruolo determinante nel processo di acculturazione del pubblico televisivo.

Ecco in ordine cronologico alcuni titoli di programmi:

1954 Le avventure dell'arte

1954 Una risposta per voi (di A.Cutolo)

1957 Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini (di M.Soldati)

1959 Avventure di capolavori (di E.Garroni e A.Di Laura)

1960 Non è mai troppo tardi (con A.Manzi)

1961-62 La Storia del Terzo Reich di Liliana Cavani,

1963: Almanacco di storia, scienza e varia umanità

1963 L'Approdo (fino al 1972)

1964 Vita di Michelangelo

La storia della televisione inizia con l'arte. Il 3 gennaio 1954, il primo giorno di vita, viene trasmesso *Le avventure dell'arte: Giambattista Tiepolo*.

Vale la pena di osservare che il termine "avventure", così suggestivo ed evocatore, sembra indicare quale sarà la forma privilegiata della divulgazione attraverso il piccolo schermo. Il mondo dell'arte è un mondo ricco di sorprese, soprattutto di incognite. Addentrarsi in questo mondo attraente ma inesplorato significa "avventurarsi" in esso alla ricerca di un sapere intellettuale. Al tempo stesso "avventure" carica il mondo dell'arte – quasi ce ne fosse bisogno – di un'aura romantica legata al fascino e al carisma del genio, contrapposto al mondo semplice di noi gente comune, privo di sussulti creativi e slanci intellettuali.

In altre parole questa tendenza esalta il valore totale dell'arte per confermarne la collocazione sul piedistallo della contemplazione estetica.

Il documentario risente tantissimo di questa concezione dell'arte: il rispetto per l'oggetto di divulgazione è assoluto, ogni tipo di commento (musica e testi) deve essere all'altezza della situazione. Due sole le istanze comunicative: la lettura estetica e formale dell'opera e la finalità didattica.

Il linguaggio delle immagini deve essere rigoroso e privo di qualsiasi tentazione sperimentale. In questi anni solo Luciano Emmer si discosta – come abbiamo visto – da questa linea, cercando una via di interpretazione personale e drammaturgica della divulgazione.

L'immagine d'arte è materia prima dei documentari, la sua immediata percezione ne facilita la divulgazione rispetto a temi più ostici, quali la filosofia, le scienze o la storia.

Eppure è proprio in questo campo che Liliana Cavani ottiene risultati straordinari, perché *La Storia del Terzo Reich* (ma anche *Pétain-Processo a Vichy*, 1965, Leone d'oro a Venezia nella sezione documentari) rimane uno dei più bei documentari di storia mai realizzati. Certo in questo caso agiscono la possibilità di repertorio visivo di qualità (cosa non sempre disponibile nei documentari storici) e l'argomento di grande richiamo.

Il 1964 segna secondo noi un punto di svolta nella divulgazione televisiva: Rossellini abbandona il cinema per la televisione e inaugura un ciclo di documentari e di film a soggetto storico innovativi sia come metodo che come linguaggio. Nello stesso anno viene trasmesso *Vita di Michelangelo* che propone una variante di successo del documentario: il docudrama, ovvero una contaminazione di

sequenze documentaristiche e ricostruzioni in studio dei momenti salienti della vita dell'artista. Seguiranno negli anni successivi la *Vita di Dante* (1965) e la *Vita di Cavour* (1967).

4.2. 1964 – 1980. La stagione dei grandi maestri del cinema

Gli anni '60 portarono grandi rivolgimenti politici in Italia e di conserva in Rai. Se nel '62 per la prima volta era stato formato un governo di centro sinistra con la partecipazione del partito socialista, nel '64 uomini laici e di sinistra entrano nella stanza dei bottoni della televisione pubblica (il nuovo presidente Pietro Quaroni e i vice presidenti Italo De Feo e Giorgio Bassani ad esempio). Sicuramente questo spostamento dell'asse politico ai vertici della televisione pubblica incise sul nuovo rapporto che si andò stringendo allora e che oggi costituisce uno degli assi portanti della televisione: il rapporto col cinema. Vediamo alcuni titoli di film e programmi di quegli anni:

1964 L'eta' del ferro di Roberto e Renzo Rossellini
1965 La via del petrolio, di Bernardo Bertolucci
1966 Francesco d'Assisi di Liliana Cavani
1967 La Presa di potere di Luigi XIV di Roberto Rossellini
1967 Tuttilibri (fino al 1987)
1967 I Promessi Sposi di S.Bolchi
1968 Antologia dei capolavori nascosti di Anna Zanolì
1968 Odissea di Franco Rossi
1970 I clown di F.Fellini
1971 Eneide di Franco Rossi
1971 La vita di Leonardo da Vinci di Renato Castellani
1972 Nascita di una dittatura di Sergio Zavoli
1972 Io e... di Anna Zanolì, regia di Luciano Emmer
1973 Diario di un maestro di borgata di Vittorio De Seta
1973 Chung Kuo Cina di Antonioni
1973 Cartesius di R.Rossellini
1974 Milarepa di L.Cavani
1974 Mosè di De Bosio
1975 Orlando Furioso regia di Luca Ronconi
1976 Padre Padrone dei fratelli Taviani
1977 L'albero degli zoccoli di Ermanno Olmi
1977 Gesù di F.Zeffirelli

Gli sceneggiati televisivi concludono negli anni '60 la loro gloriosa parabola: sintesi perfetta di intrattenimento e educazione, è un genere che mostra segni di stanchezza e deve essere rinnovato nel linguaggio e nella forma. Secondo noi anche per questo motivo la Rai rivolge la sua attenzione al cinema.

E' naturale che i più disponibili siano i giovani talenti - Cavani, Bertolucci, Olmi - mentre quelli già affermati non nascondono le loro perplessità. Scrive Fellini nel 1972:

Il fatto di entrare nelle case toglie alla comunicazione il suo carattere, diciamo così, religioso. Voglio dire che quando un certo numero di persone si raccoglie in un sol luogo, dove, alzandosi un sipario o illuminandosi uno schermo, appare qualcuno che racconta una storia, avviene di fatto la

comunicazione di un messaggio... Questa condizione non esiste in televisione. Non può esistere, quindi viene a mancare l'aspetto sacrale dello spettacolo. ...C'è da vincere l'atteggiamento padronale dello spettatore. Chi ha la televisione è il padrone della televisione. Ciò non accade né in teatro né al cinema... Tu devi tener conto che ti rivolgi ad un pubblico che va interessato o divertito subito. Perché questo pubblico, questo padrone, poiché ti ha comprato, se non lo diverti immediatamente ti chiude...

Ma è significativo che un anno dopo la messa in onda dei *Promessi Sposi* di Sandro Bolchi, il kolossal degli sceneggiati televisivi vecchia maniera, arrivi in televisione *l'Odissea* di Franco Rossi. *L'Odissea* viene realizzata da un grande produttore di cinema, Dino De Laurentiis, è una coproduzione internazionale e si avvale di un cast internazionale. Non solo: la ricchezza della ricostruzione scenografica e dei costumi, l'abbondanza di effetti speciali, e il linguaggio visivo sono altri elementi che riportano *l'Odissea* più alla tradizione cinematografica che non a quella televisiva. Sul solco del primato di Rossellini - e del suo capolavoro *La presa di potere di Luigi XIV* - la televisione sceglie il cinema come grande mezzo di divulgazione: seguiranno *l'Eneide*, *la Vita di Leonardo da Vinci*, *Pascal*, *Cartesius*, *Mosè*...

Rispetto al documentario storico-artistico, il cinema "storico" offre allo spettatore un coinvolgimento maggiore e supera l'impasse di una divulgazione spesso, troppo spesso ingessata e accademica.

Ma anche su questo genere sarà proficuo il rapporto con i grandi maestri: nel 1972 Sergio Zavoli realizza la grande inchiesta *Nascita di una dittatura*, nel cinquantesimo anniversario della Marcia su Roma. La serietà scientifica delle ricostruzioni, i filmati d'epoca, le interviste inedite coniugano suggestioni emotive e sobrietà documentaristica.

Nel 1973 Vittorio De Seta gira il memorabile *Diario di un maestro di borgata*, in cui l'elemento di finzione della storia è superato dal realismo del contesto, del linguaggio usato dal regista e soprattutto dalla verità degli scolari e dalla bravura del "maestro", l'attore Bruno Cirino.

Nello stesso anno Michelangelo Antonioni gira *Chung Kuo-Cina*, il ritratto più originale della Cina di Mao, lontano da ogni oleografia ideologica.

Tre maestri, tre stili, tre declinazioni differenti del genere documentario-inchiesta che segnano in modo indelebile la televisione futura e preparano il terreno all'ultima stagione della divulgazione televisiva, quella attuale, segnata dalla contaminazione dei generi e dal predominio del giornalismo spettacolare.

Nel panorama segnato da una produzione di così alto livello, la divulgazione specifica dell'arte e dell'antichità trova in Anna Zanoli un'interlocutrice all'altezza⁵¹. Anna Zanoli realizza come autrice e curatrice diversi programmi memorabili. Tra questi spicca sicuramente *Io e...*, una serie di quattordici puntate dirette da Luciano Emmer.

Io e... rinnova l'immagine del programma d'arte, adottando forme meno ingessate nella divulgazione della cultura e una maggiore autonomia nelle scelte di linguaggio. La serie si ispira ad un programma della BBC condotto dallo storico dell'arte Kenneth Clark che parlava a tu per tu con un'opera d'arte.

⁵¹ Anna Zanoli si laurea in Storia dell'Arte a Bologna, dove forte era ancora il ricordo dell'insegnamento di Roberto Longhi. E il primo contatto con la documentaristica avvenne proprio attraverso i film realizzati da Longhi e Barbaro. " *I suoi assistenti, che erano divenuti i miei maestri, proiettarono in aula il Carpaccio. Il taglio delle inquadrature fatto da Longhi stesso, il tono incalzante della sua voce - che assecondava il montaggio veloce - nella lettura di un testo che metteva in luce tutti gli elementi narrativi contenuti nella scena dipinta, del tutto diverso nell'impostazione da un testo scritto, e perfettamente in sincrono con le immagini, il commento musicale che aggiungeva espressività alle azioni sottolineate nell'isolamento delle singole inquadrature: tutto questo mi sembrò di inarrivabile seduzione* " brano tratto da un'intervista ad Anna Zanoli disponibile in rete sul sito di Golem

Dal 1975 Anna Zanoli ha realizzato, come regista e autrice del testo, numerosi documentari.. Il tratto di rilievo è l'estrema sensibilità nel riprendere le opere d'arte: una dote arricchita e accresciuta dalla preparazione storico-artistica della regista. Il taglio delle inquadrature, la sequenza narrativa che permette all'occhio della macchina da presa di raccontare allo spettatore gli aspetti più segreti dell'opera d'arte, sono le caratteristiche che rendono i documentari di Anna Zanoli un'esperienza unica nel palinsesto tv.⁵²

4.3. 1980-2007. La presa di potere della inchiesta giornalistica e della “super fiction”.

Una delle conseguenze della legge di riforma televisiva del 1975 fu la nascita di Raitre (15 dicembre 1979).

Raitre ha rappresentato - sotto la direzione di Angelo Guglielmi (1987-1994) - l'esperimento di pratica televisiva più innovativo degli ultimi vent'anni.

Per molti è stata una “bella “ televisione.

Ma cosa faceva vedere Guglielmi? Documentari d'arte? Film storici ? Appassionanti dibattiti sulle più recenti scoperte scientifiche? Nulla di tutto questo.

“ Ciò che fa la qualità di un prodotto televisivo non è tanto se risponde ai criteri di eleganza, bellezza ed elevatezza dei contenuti (...) ma se ha saputo utilizzare creativamente le proprie specifiche modalità di comunicazione.”

Questa idea è il motore della Raitre di Guglielmi.

Non siamo in grado di dire quanto sia stata effettivamente realizzata, di certo è stato l'ultimo tentativo di sperimentazione prima dell'avvento della Grande Paura.

La Grande Paura è legata alla vera svolta storica di questi ultimi decenni. Svolta che non è sortita da una legge, ma da una serie di leggine e ancora di più da circostanze che legano mercato, politica e industria: la nascita della televisione commerciale. Il 30 settembre 1980 Canale 5 inizia le sue trasmissioni.

Nel momento in cui nel panorama televisivo arriva chi ragiona solo in termini di ricavi pubblicitari (ricavi che però devono essere spartiti con la televisione di stato), allora si scatena la Grande Paura degli ascolti. All'inizio il fenomeno della televisione commerciale viene sicuramente sottovalutato dai vertici di Viale Mazzini, finchè non si rendono conto che a Canale 5 fanno sul serio. E' con Biagio Agnes, direttore generale della Rai dal 1985 al 1990, che si prende atto della guerra alle porte e che bisogna correre ai ripari. Si inventa l'Auditel e si scende in trincea.

La lotta per il primato degli ascolti non solo dissangua la televisione di stato (le centinaia di miliardi pagati nel '96 per i passaggi televisivi di un pacchetto di film della Cecchi Gori) ma segna la paralisi della sperimentazione. Tutto deve avere un successo immediato da misurarsi unicamente in termini di ascolto. Strano paradosso per la televisione parlare di indici di ascolto quasi a sottolineare la perdita del primato visivo a favore di qualcosa che cattura solo le orecchie, come le grida di un mercato appunto.

Anche la divulgazione viene spettacolarizzata attraverso nuove forme di programmi.

Di seguito alcuni titoli:

1980 Mixer di Giovanni Minoli

1981 Quark di Piero Angela

1982 Verdi di Renato Castellani (fiction)

1982 Marco Polo di Giuliano Montaldo (fiction)

1985 Linea Diretta di Enzo Biagi

1985 Serata Manzoni di Beniamino Placido

⁵² Alcuni titoli della filmografia di Anna Zanoli: Serie delle Grandi Mostre (Alberto Savinio, 1978 - Pop Art, 1980 -Il Settecento lombardo 1991), La Cappella Brancacci, 1988 Il Trionfo della Morte di Palermo, 1990 Piero della Francesca, 1992 Isabella d'Este, 1994 Lorenzo Lotto, 1998 L'Ultima Cena di Leonardo. Diario di un restauro, 1998

1985 Quo Vadis? di Franco Rossi (fiction)
1987 Viaggio intorno all'uomo di Sergio Zavoli
1987 Linea rovente di Giuliano Ferrara
1988 I Promessi Sposi di S.Nocita (fiction)
1989 La notte della Repubblica di S.Zavoli
1990 Babele, condotto da Corrado Augias
1990 Benvenuto Cellini di Giacomo Battiato (fiction)
1993 La Bibbia (fiction)
1994 Misteri condotto da Lorenza Foschini
1994 Carlo Magno di Clive Donner (fiction)
1995 Credere o non credere di S.Zavoli
1995 Il fatto di Enzo Biagi
1995 Misteri di Lorenza Foschini
1997 Passaggio a Nord Ovest di Alberto Angela
1998 La Grande Storia
2001 Ulisse di Alberto Angela
2003 Voyager di Roberto Giacobbo

Agli inizi degli anni '80, mentre proseguono gli appuntamenti con grandi film per la tv come *Verdi* di Renato Castellani e *Marco Polo* di Giuliano Montaldo, nascono due programmi di grande successo, ma del tutto antitetici: *Mixer*, ideato e condotto da Giovanni Minoli e *Quark*, ideato e condotto da Piero Angela.

Quark ripropone aggiornandoli gli stilemi e la filosofia divulgativa del passato (vedi *Orizzonti della Scienza e della Tecnica* di Giulio Macchi): un conduttore con grandi doti comunicative di chiarezza e semplicità che riesce a rendere comprensibili al pubblico anche i temi più astrusi, aiutandosi con interviste in studio a consulenti di calibro e bei documentari (generalmente acquistati sul mercato internazionale). “*Quello che a me sembra giusto si faccia è di puntare alla più alta soglia dei contenuti con la più semplice soglia del linguaggio. E' in quel varco che possono entrare pubblici numerosi e diversi*”. Le parole di Piero Angela riprendono esattamente il progetto divulgativo degli esordi della televisione, eppure il grande successo di pubblico è importante per sottolineare quanto sia fittizio il rapporto che, a partire dagli anni '80, si vuole stabilire tra programma di divulgazione culturale e calo di ascolti.

Diverso fu il caso di *Mixer*, che irruppe nel palinsesto della seconda rete portando una ventata innovativa. “*Mixer nasceva dall'esigenza di superare i ritmi dei programmi culturali e i modelli narrativi tradizionali della televisione del monopolio*”.

In questa affermazione di Minoli è interessante notare la convergenza “programma di informazione” (quale è *Mixer*) e “programmi culturali” e la consapevolezza, già nel 1981, che Canale 5 aveva fatto tramontare definitivamente l'epoca del monopolio. La concorrenza per accaparrarsi il favore del pubblico doveva spingere a cambiare i modelli tradizionali.

Con *Mixer*, primo esempio di programma giornalistico che si definisce culturale, anche la divulgazione televisiva è a una svolta. Nasce il programma da studio con ospiti ma basato su di un ritmo serrato, su una miscela di informazione, cultura e spettacolo, dove gli argomenti si moltiplicano per offrire allo spettatore ricchezza e varietà di spunti. I documentari sono sempre più inchieste giornalistiche anche quando non fanno riferimento all'attualità.

Del resto anche il consumo culturale in Italia sta cambiando: l'esposizione dei Bronzi di Riace finalmente restaurati fa esplodere la passione per l'archeologia e le grandi mostre d'arte con file interminabili di visitatori diventano un rito collettivo. Il turismo culturale ha fame di nuovi itinerari

e di nuovi temi di interesse: è il momento delle piccole città d'arte e delle discipline fino ad allora poco frequentate, come la tutela ambientale, l'urbanistica, il design.

I giornalisti diventano divulgatori e studiosi come Federico Zeri e Vittorio Sgarbi sono chiamati sempre più spesso alla ribalta televisiva.

In questo assommarsi delle funzioni tradizionalmente separate della "paleotelevisione" – intrattenere, informare ed educare – sta la cifra della nuova divulgazione alla ricerca disperata di non perdere terreno di fronte a quei prodotti televisivi di sicuro successo, come i grandi film e gli spettacoli di varietà.

In questo nuovo panorama i formati tradizionali sono penalizzati duramente

Il documentario non vive più di vita propria ma deve essere contestualizzato in un programma che ne giustifichi la trasmissione o, come succede il più delle volte, deve essere inserito e fatto a pezzi in un contenitore. Il documentario come elemento autonomo del palinsesto, capace di andare in onda sulle proprie gambe sembra essere defunto.

Col risultato che quando i programmi-contenitori esauriscono la loro forza attrattiva, anche il documentario o il programma di divulgazione tradizionale non hanno più ragione di essere inseriti in palinsesto.

Su loro si abbatte la semplicistica quanto falsa equazione: divulgazione = noia = bassi indici d'ascolto. La domanda per ogni programma divulgativo sembra essere la stessa: la Rai deve assolvere al suo ruolo di servizio pubblico (impostole dal canone di abbonamento) o deve fare ascolto (per godere dei cospicui introiti pubblicitari)?

Nella morsa di questa tenaglia agonizza oggi la possibilità di fare divulgazione culturale in televisione.

Ma esiste davvero questa contrapposizione tra servizio pubblico e ascolti ? O non si tratta invece di un falso problema, la cui risposta (la vera risposta!) sta nella capacità degli autori televisivi di ideare e realizzare programmi che rispettino i requisiti della televisione e quelli di un pubblico che - statistiche Istat alla mano – richiede sempre maggiori offerte culturali?

Scrivo Gianfranco Bettetini:

Se invece si abbandona l'idea di cultura come " l'accesso al patrimonio delle opere presentate nei musei, nelle biblioteche, nelle sale dei teatri o di concerti" è più facile comprendere come la programmazione televisiva possa assumere quel ruolo di promozione culturale di cui si è detto; la televisione può lavorare sulle proprie potenzialità linguistiche e strutturali e cercare " di fare atto di creazione, cioè di proporre al telespettatore una nuova visione, un nuovo approccio sull'uno o sull'altro aspetto della realtà o dell'immaginario"; essa può dunque proporre, più che dei contenuti culturali, un'esperienza culturale.⁵³

⁵³ Cfr G.Bettetini, C.Giaccardi (a cura di) Televisione culturale e servizio pubblico. Gli anni '90 in Francia Germania Gran Bretagna Italia, Rai Eri 1997

