

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA**

Dottorato di ricerca in LAVORO, SVILUPPO E INNOVAZIONE

Ciclo XXXVII

FORME E NARRAZIONI DEL LAVORO NELLE PRODUZIONI RAI

Candidato MATTEO MACALUSO

Relatore (Tutor): Prof. NICOLA DUSI

Correlatore (Co-Tutor): Prof. CHIARA STROZZI

Coordinatore del Corso di Dottorato: Prof. YLENIA CURZI

Abstract

Che ruolo ha ricoperto il tema del lavoro all'interno dell'"audiovisivo di Stato"? In quali forme, dalle origini del mezzo alla contemporaneità, esso è stato rappresentato e narrativizzato? La tesi intende esplorare il rapporto tra Rai, principale industria culturale italiana, che da sempre opera per svolgere le funzioni di Servizio pubblico nel settore della comunicazione radiotelevisiva, e quello che lo storico Luigi Dal Pane (1968) ha individuato come concetto cardine dalla cui prospettiva è possibile riconsiderare la Storia nel suo complesso: il lavoro.

Si tenterà di circoscrivere la ricerca ad un corpus relativo esclusivamente all'azienda Rai permettendo così di sottolineare le specificità del mezzo televisivo tradizionale, così fondamentali e pervasive per buona parte del Novecento (il palinsesto, la diretta, il *flusso*, l'interazione con lo spettatore) e al contempo di concentrarsi in maniera più ravvicinata sul contesto socio-politico (la Rai come autorevole garante e emanazione governativa). Attraverso un approccio storico e un andamento cronologico, si proverà a indicare una genealogia di autori e macrotemi, a cominciare dall'attività di Cesare Zavattini e dal formato dell'inchiesta; le metodologie della semiotica e della narratologia consentiranno di analizzare le strategie discorsive e formali dei singoli testi. Abbracciando un arco di tempo molto vasto, si cercherà infine di riflettere sulla progressiva perdita o meno di centralità nella sfera pubblica contemporanea da parte di un medium tradizionale come la televisione generalista.

Forme e narrazioni del lavoro nelle produzioni Rai

Indice

INTRODUZIONE	1
CAP. 1 IL LAVORO E LA TELEVISIONE IN CESARE ZAVATTINI	14
1.1 INTRODUZIONE.....	14
1.2 ZAVATTINI E LA TRANSMEDIALITÀ	16
1.3 L'INCHIESTA E IL VIAGGIO	18
1.4 IL PAESAGGIO PADANO.....	20
1.5 L'UOMO QUALUNQUE VERSO LA NEO-TV	24
1.6 UN PO' PRIMA E UN PO' DOPO IL '68. I CINEGIORNALI LIBERI E LA RAI.....	26
1.7 IL RUOLO DELLA RAI NELLA REALIZZAZIONE DI <i>LA VERITÀAAA</i>	29
1.8 SU ALCUNI SOGGETTI MAI REALIZZATI.....	30
1.9 CONCLUSIONI. LE RICADUTE NEL POPULISMO.....	31
CAP. 2 IL FORMATO DELL'INCHIESTA E LE CULTURE DEL LAVORO NELLA "PALEOTELEVISIONE" (1957-60)	35
2.1.1 <i>La genesi dell'inchiesta tra neorealismo e operaismo</i>	37
2.1.2 <i>L'intervista e l' "uomo qualunque"</i>	40
2.2 <i>VIAGGIO NELLA VALLE DEL PO. ALLA RICERCA DEI CIBI GENUINI</i> (1957)	41
2.3 <i>VIAGGIO NEL SUD. LA QUESTIONE MERIDIONALE</i> (1958)	49
2.4 <i>LA DONNA CHE LAVORA</i> (1959)	51
2.5 <i>CHI LEGGE? VIAGGIO LUNGO IL TIRRENO</i> (1960)	57
2.6 <i>L'ITALIA NON È UN PAESE POVERO</i> (1960). LA RAI, L'ENI E IL CINEMA INDUSTRIALE	63
2.7 CONCLUSIONI.....	64
CAP. 3 GLI ANNI SESSANTA E LE PRIME IBRIDAZIONI DEI GENERI	66
3.1 GLI ANNI SESSANTA. UN CONTESTO	66
3.2 LA PARODIA	71
3.2.1 <i>La parodia del Viaggio nella valle del Po</i>	71
3.2.2 <i>La parodia de La donna che lavora</i>	73
3.2.3 <i>Il troncio della Val Clavicola ovvero la teoria del valore-lavoro</i>	76
3.3 <i>CONTROFAGOTTO</i> DI UGO GREGORETTI (1961)	76
3.4 <i>CANZONISSIMA</i> DI DARIO FO E FRANCA RAME (1962)	78
3.5 <i>VIAGGIO NELL'ITALIA CHE CAMBIA</i> (1963).....	80
3.5.1 <i>L'inchiesta nel pieno del Boom</i>	80
3.5.2 <i>Un incipit all'insegna del gioco</i>	82
3.5.3 <i>La conformazione geografica e industriale del paese</i>	83
3.6 <i>LA CASA IN ITALIA</i> DI LILIANA CAVANI (1964).....	85
3.7 <i>L'ETÀ DEL FERRO</i> DI RENZO E ROBERTO ROSSELLINI (1965)	88
3.8 IL DOCUMENTARIO D'IMPRESA. <i>LA VIA DEL PETROLIO</i> DI BERNARDO BERTOLUCCI (1967)	92
3.9 <i>BENE, BRAVO, SETTE PIÙ!</i> (1968).....	94
3.10 CONCLUSIONI.....	95
CAP. 4 UN PO' PRIMA DEL PIOMBO. IL SETTORE OPERAIO A CAVALLO DELL' "AUTUNNO CALDO"	97
4.1.1 <i>L'immagine politica</i>	100
4.2.2 <i>Il ruolo politico della Rai</i>	104
4.2.3 <i>Turno C</i> (1970).....	104

CAP. 5 GLI ANNI SETTANTA E LA RIFORMA	109
5.1 GLI ANNI SETTANTA	109
5.2 IL LIBERO ACCESSO ALL'UOMO QUALUNQUE	113
5.3 <i>UN SECOLO DI LOTTE CONTADINE</i> DI GIORGIO BOCCA (1970)	114
5.4 IL PROGRESSO TECNOLOGICO: AUTOMAZIONE E CALCOLATORI ELETTRONICI IN MARIO SOLDATI E ANSANO GIANNARELLI	115
5.4.1 <i>Il toyotismo. Mario Soldati in Giappone</i> (1972)	115
5.4.2 <i>Ragioniamo con il cervello</i> (1971). <i>Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli</i>	120
5.5 <i>CRONACA</i> E LA LEZIONE ZAVATTINIANA (1974-1985)	122
5.6 <i>ONDA LIBERA</i> (1976-77)	128
5.7 <i>IL LAVORO CONTRO LA VITA</i> (1979)	129
5.8 CONCLUSIONI. VERSO GLI ANNI OTTANTA	130
5.8.1 <i>La marcia dei Quarantamila</i> (1980)	130
5.8.2 <i>L'avvento della Terza Rete</i>	131
CAP. 6 DALLA TV-VERITÀ AL CONTEMPORANEO.....	135
6.1 GLI ANNI DEL "RIFLUSSO"	135
6.1.2 <i>La scala mobile</i>	137
6.1.3 <i>La Rai tra lavoro e tempo libero</i>	138
6.1.4 <i>Gianni Amico e la televisione</i>	141
6.1.5 <i>Milano '83 di Ermanno Olmi</i> (1983)	142
6.2 VETRINIZZAZIONE DI UNA CLASSE IN DECLINO. RAFFAELLA CARRÀ E IL "CASO BISIDER" (1986)	145
6.3 LA TV-VERITÀ	151
6.4 LA PIAZZA	153
6.5 IL LAVORO NELLE PRODUZIONI DI ANNI NOVANTA E DUEMILA. UNA PANORAMICA	156
6.6 <i>BLOB- DANNI COLLATERALI</i>	158
6.6.1 <i>Il gioco del montaggio</i>	158
6.6.2 <i>Danni collaterali – la morte al lavoro</i>	159
6.7 IL CONTEMPORANEO E L' ARCIPELAGO RAI	160
6.7.1 <i>OPERAI</i> DI GAD LERNER (2017)	161
6.7.2 CONCLUSIONI	164
CAP. 7 UNO STUDIO DI CASO: <i>BOSS IN INCOGNITO</i> (2014-)	166
7.1 INTRODUZIONE	166
7.2 DALLA "TV VERITÀ" ALLA <i>REALITY TELEVISION</i>	167
7.3 IL FORMAT ORIGINALE	169
7.4 L'ADATTAMENTO ITALIANO	170
7.4.1 LE MACRO-VARIANTI DELL'ADATTAMENTO ITALIANO	170
7.4.2 <i>Lo schema narrativo</i>	170
7.4.3 <i>The Italian Job. Rappresentazione standardizzata del dipendente italiano</i>	172
7.5 LA MODALITÀ CONFESIONALE	175
7.6 ENFATIZZAZIONE DELLA STORIA FAMILIARE	177
7.7 SPAZIALITÀ E TEMPORALITÀ	178
7.8 L'OCCHIO DEL PADRONE INGRASSA IL CAVALLO. LA RICOMPENSA	181
7.9 CONCLUSIONI. <i>BRAND INTEGRATION</i> E SERVIZIO PUBBLICO	184
CONCLUSIONI.....	186
BIBLIOGRAFIA.....	191
PROGRAMMI RAI.....	203

Introduzione

1) Laborintus/laboratorio. Struttura dell'elaborato

Questa tesi ha come oggetto il rapporto tra un determinato mezzo di comunicazione (la televisione pubblica italiana) e il lavoro. Essa si propone di indagare come un intero settore della vita e della società (la centralità del lavoro, com'è noto, è esplicitata fin dall'art. 1 della Costituzione) abbia trovato rappresentazione nella principale industria culturale del Paese.

C'è una specifica prospettiva, una concezione esplicita del lavoro nel mezzo televisivo “di Stato”? C'è o non c'è nella nostra storia televisiva pubblica un *corpus* di testi dai tratti comuni, o quantomeno ricorrenti, che abbia al centro dei suoi temi e delle sue preoccupazioni la porzione di vita che si svolge “nel lavoro”?

Sulla base di tali domande la ricerca procederà soprattutto nel tentativo di rintracciare nelle produzioni Rai prospettive di derivazione storica o economica non immediatamente e chiaramente presenti a un primo sguardo, ma perlopiù mediate da categorie estetiche - soprattutto la *nonfiction* - dietro le quali spesso si celano ipotesi riconducibili a una specifica idea sia di estetica televisiva che di lavoro. Lo scopo della ricerca diventa, così, quello di provare a individuare tali concezioni, di svolgerne il significato, di scoprirne implicazioni e conseguenze.

Se la strada da seguire è la tradizionale analisi del contenuto, allora le vie descrittive, e dunque esemplificative, potrebbero essere innumerevoli: il suddetto contenuto sembra essere difficile più di qualunque altro da perimetrare. La scelta, ad esempio, di escludere dal *corpus* i prodotti di pura *fiction* è un primo tentativo di delimitare la nostra indagine.

Da dove cominciare? Sembra paradossale, ma, come vedremo, la situazione in cui viene a trovarsi chi intraprenda una ricognizione delle rappresentazioni Rai del lavoro rende problematico persino accertare, prima di ogni altra cosa, l'esistenza e la consistenza del suo oggetto di indagine. Abbiamo scelto di occuparcene per offrire delle indicazioni o, meglio, indicare delle direzioni di ricerca che possano coprire alcuni vuoti o colmare alcune “dimenticanze”.

Per la gran parte, la letteratura su audiovisivi e il lavoro si presenta come rassegne commentate di film, pescando qua e là nei decenni¹. È curioso che, in quella imponente proposta di analisi orientata al confronto con il vasto orizzonte della tradizione cinematografica nazionale che caratterizza i volumi del *Lessico del cinema italiano*, curati da Roberto De Gaetano e editi da Mimesis, non sia presente la voce *Lavoro* ma quella di *Fatica*²; a sua volta, la voce – curata da Federica Villa – viene sviluppata dividendo in tre ulteriori sotto-classificazioni (*lavoro, forza, sofferenza*) contemplando una definizione del campo semantico di pertinenza.

Scopo di questa tesi è innanzitutto fornire una panoramica abbastanza ampia (per forza di cose tutt'altro che completa, ma non vaga) del tema del lavoro. L'ipotesi da dimostrare è che in questi prodotti audiovisivi vi sia la possibilità di:

- a) individuare nel neorealismo e in particolare in Cesare Zavattini una matrice comune (in negativo e in positivo) per una genealogia possibile.

¹ Cfr. Elisa Veronesi, *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Torino, Effatà, 2004; Roberto Lasagna, *Da Chaplin a Loach. Scenari e prospettive della psicologia del lavoro attraverso il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2019; Karen Pinkus, *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta in Italia*, Verona, Ombre Corte, 2021.

² Federica Villa, *Fatica*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp. 373-398.

- b) riconoscere nell'estetica televisiva una vocazione quasi mai originale ma, al contrario, rivolta alla riappropriazione di stilemi provenienti da altri ambiti nei vari momenti storici.

Per quanto riguarda il primo punto, proveremo a cercare, attraverso Cesare Zavattini, la presenza di una *residualità* neorealista che permane a lungo nella televisione italiana, attraverso alcune specifiche modalità: l'inchiesta, l'attenzione all'uomo qualunque e il paesaggio padano. Quest'ultimo, infatti, oltre a costituire lo scenario di molti film del canone neorealista, rappresenta un luogo fondamentale per la storia italiana da molti punti di vista: nel volume di Crainz (Crainz 1994), esso è territorio di battaglie di rivendicazioni condotte dai lavoratori della terra, di vicende politiche, oltre che asse portante dell'economia italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento. Tali modalità, se col neorealismo venivano applicate nel dopoguerra per porre l'attenzione su "questioni di lavoro" di soggetti popolari, già negli anni Cinquanta vengono assorbite dal nuovo mezzo e ritornano in auge negli anni del benessere, e quindi in quelli del cosiddetto "riflusso", quando la televisione ha fame di "verità", di "privato" e di "gente comune" (l'esito a cui facciamo riferimento è soprattutto la Rai Tre diretta da Angelo Guglielmi, 1987-1995).

È sufficiente la conclusione del primo capitolo (*Estetica neorealista e pensiero del cinema*) del volume di Roberto De Gaetano dedicato alle teorie del cinema italiano per giustificare il nesso tra le questioni estetico-teoriche cui abbiamo accennato più sopra e la via che intendiamo prendere: «Bisognerà aspettare il secondo dopoguerra e il superamento dell'estetica idealista [...] per poter percepire qualcosa di realmente nuovo in Italia. Sarà Cesare Zavattini che interpreterà, sia come autore sia come teorico (anche non sistematico), questo cambiamento»³.

In un capitolo di un libro fondamentale a questo proposito, *Il neorealismo cinematografico italiano* curato da Lino Micciché nel 1975 e frutto dei dibattiti avvenuti al Festival di Pesaro, una serie di studiosi (autonomizzati Gruppo Cinegramma), che ben presto si sarebbero affermati in vari ambiti proprio legati, oltre che al cinema, alla televisione (Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso e Tatti Sanguineti), notavano con un certo anticipo due aspetti importanti che rappresentano dei presupposti per i primi capitoli della nostra tesi: da un lato, il neorealismo italiano rappresenterebbe un "padre" della televisione in Italia, dall'altro la televisione stessa può retroattivamente illuminare la produzione cinematografica neorealista, costituendone una sua componente *a posteriori*. Dopo aver infatti ricordato che in Italia la TV diventa un'istituzione attiva esattamente un mese dopo il celebre congresso di Parma del 3,4 e 5 dicembre 1953 (*Convegno sul neorealismo*, di cui Cesare Zavattini è protagonista assoluto), notano che:

se un discorso cronologicamente deterministico ci porterebbe al massimo a dire che il neorealismo è fra i padri della televisione italiana, un'ottica attenta ai fenomeni dell'intertestualità ci permette legittimamente di considerare la televisione come un elemento del testo neorealista. Vi è soprattutto un film (e non a caso esso è, assieme a *Roma città aperta*, il film che detiene ogni record per quanto riguarda i suoi passaggi televisivi) che ci consente di vedere il rapporto tra i due media, ed è *Paisà*. Esso ci si presenta oggi come un grande viaggio-inchiesta per l'Italia, un servizio in sei puntate sulle condizioni del paese durante l'avanzata alleata. Servizio realizzato con grande dispendio di mezzi, come una grossa produzione televisiva di oggi: non lasciamoci ingannare dagli stereotipi o dalle leggende: *Paisà* fu il film più costoso fra quelli prodotti nel 1946, e aveva precise ambizioni di discorso rivolto

³ Roberto De Gaetano, *Teorie del cinema in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 31.

alla nazione. La sovraregionalità del cinema neorealistico è appunto anche una sovraregionalità televisiva, e come questa venata di neo-romanesimo linguistico, ideologico e produttivo⁴.

Successivamente, i quattro critici rinvergono anche le affinità tecniche che un film come *Paisà* di Roberto Rossellini ha in anticipo rispetto alla futura televisione:

Insomma, ci si aspetta solo che l'“autore preso dalla strada” saluti con la manina. [...] Siamo di fronte, insomma, alla tecnica di ripresa televisiva, in questa fisiologia della cinepresa che con la simbiosi uomo-macchina porta nel cinema neorealista l'uso della macchina a mano e dell'occhio estensibile dello zoom, cioè il corredo dell'operatore televisivo⁵.

Richiamandosi alle teorie di André Bazin, gli autori sottolineano, come ulteriore dato, la quantità di nomi che scorrono nei titoli di testa dei film appartenenti al canone neorealista (“un democristiano, un comunista, uno che sa costruire una storia, uno che trova la gag, uno che fa buoni dialoghi, uno che ha il ‘senso della vita’”), in una modalità produttiva e ideativa così simile al modello del cosiddetto “rullo” televisivo, ovvero lo scorrere di moltissimi nomi che siglano le trasmissioni in conclusione; oltre che, aggiungiamo, simbolizzare bene il sistema delle nomine in quota politica che continua a caratterizzare i vertici e le cariche principali “a monte” delle produzioni. Infine, è proprio l'utilizzo del *repertorio* a costituire l'ultimo aspetto analizzato. Non a caso, essi scrivono, l'affermarsi del documentario come genere pienamente autonomo, in Italia, si ha in concomitanza con la legge andreottiana del 1949 che “uccide” il neorealismo:

Ma, se si pensa all'uso che del materiale documentario fa il cinema neorealista in relazione alla funzione che esso aveva nel cinema prebellico, già l'analogia con l'impiego televisivo dei materiali di repertorio si accentua⁶.

Le citazioni soprariportate ci sembrano utili, oltre che a giustificare le scelte e i prelievi via via effettuati nel corso della tesi, anche per anticipare le prossime pagine attraverso le parole chiave che ne costituiranno l'ossatura principale: *neorealismo*, *inchiesta*, *viaggio*, *documentario*. Il passaggio tra i due *media*, proprio attraverso il neorealismo e le istanze ad esso correlate, è a questo punto dato per certo, rendendo quindi più comprensibile perché le stesse istanze ritornino in gioco quando si affrontano gli anni successivi a proposito dell'*isotopia lavoro*, ovvero il concetto forse principale, se non vero e proprio presupposto, di qualunque riflessione sulla realtà sociale e sulla vita umana.

Per quanto riguarda il secondo punto, invece, quella che viene indicata è una direzione di indagine che consiste nel considerare il medium televisivo, sulla scorta di quanto ha detto Marshall McLuhan, in una prospettiva lineare e, in qualche modo, figlia della “galassia Gutenberg”: storicamente, l'introduzione di un nuovo medium contribuisce a smantellare e ricostruire la cultura edificata sul medium precedente. L'introduzione della stampa, ad esempio, ha influito anche sugli aspetti più diversi della cultura, come le arti figurative. Questo spiega, retrospettivamente, perché, dal punto di vista estetico e tematico, la Tv appaia, ad uno sguardo critico, sempre “in ritardo”: l'inchiesta sociale dei primi anni – con i problemi da essa mostrati – arriva sul piccolo schermo dopo l'esperienza del cinema neorealista e delle produzioni radiofoniche; il documentario di impresa giunge dopo il suo sviluppo cinematografico (a cominciare dalla Olivetti, che lo utilizza già dal 1948); la prima rubrica sindacale arriva dopo i fermenti sociali dell'autunno caldo e l'approvazione dello Statuto dei lavoratori; la presa di parola da parte della “gente comune” arriva dopo che ciò era stato fatto in radio (si pensi al noto caso di *Chiamate Roma 3131*, Rai Radio 2, 1969-1995); i prodotti di puro montaggio

⁴ Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso, Tatti Sanguineti (Gruppo Cinegramma), *Neorealismo e cinema italiano degli anni '30*, in L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975: 339-385, p. 383.

⁵ *Ivi*, p. 384.

⁶ *Ibidem*.

si sviluppano con continuità solo dopo l'esperienza unica di Roberto Rossellini, ecc. Tutto ciò è evidentemente collegato alle dinamiche di potere e alle politiche interne a un ente così imponente come la Rai (tra rapporti di forza, prassi aziendale, gerarchie), un organismo a base fortemente burocratica e dipendente dalla politica; ma anche alla *governance* di un apparato da parte della Democrazia Cristiana che già non era stata particolarmente accondiscendente con il neorealismo e, paradossalmente, ad un Partito Comunista, il più grande d'Europa, che ha osteggiato a lungo il mezzo televisivo⁷, salvo poi affrontarlo direttamente, nel tentativo di modificarne conformazione e dinamiche, attraverso organizzazioni culturali come la casa di produzione Unitelefilm che proprio in Cesare Zavattini troverà uno degli animatori più attivi e propositivi.

Per dare risalto a questi problemi, la tesi è stata così articolata: nel primo capitolo consideriamo Cesare Zavattini come capostipite di una genealogia che, per sensibilità e *modus operandi*, ha affrontato anche televisivamente i temi lavorativi; si ipotizza poi una possibile ascendenza verso una concezione "populista" o "qualunquista" dello stile documentario e dell'inchiesta.

Il secondo capitolo si sofferma sulle prime inchieste sociali degli anni Cinquanta, a cominciare dal celebre *Viaggio nella valle del Po* di un "anti neorealista" come Mario Soldati che, col pretesto della cultura alimentare, ritrae il paesaggio umano e ambientale anche nel comparto produttivo durante la fase di ricostruzione del Paese. Nel terzo capitolo si ravvisa nel decennio dei Sessanta una prima tendenza all'ibridazione dei generi e ci si sofferma, a proposito del lavoro, sulla propensione ad affrontare il tema più attraverso il taglio comico e parodico che non quello strettamente documentaristico. Il capitolo quarto si rivolge al solo biennio 1969-70, così cruciale per la storia del lavoro in Italia, culminato nel cosiddetto "autunno caldo", e al ruolo politico che la Rai, volente o nolente, si ritrova a ricoprire nel concitato clima sociale del momento. Il quinto capitolo prende in considerazione gli anni Settanta e il rinnovato interesse per le istanze zavattiniane operato da alcuni "discepoli" (Ansano Giannarelli ma, soprattutto, l'esperienza del programma *Cronaca*) nei cosiddetti "anni di piombo". Per quanto riguarda la storia della televisione, tale decennio è quello che vede attuata la Riforma del 1975, la quale nasce proprio dalle spinte contestatarie provenienti da vari settori e soggetti sociali, a partire dal tema del *decentramento*, forse uno dei più sentiti e dibattuti. Il sesto capitolo prende avvio dagli anni Ottanta, ovvero un periodo storico di apparente disinteresse sia nei confronti della classe operaia, ormai in declino, sia per la gravità che un tema come quello del lavoro porta con sé, per giungere poi agli anni Novanta, quando si palesa con più evidenza una tendenza populista, soprattutto attraverso la modalità dei collegamenti in diretta con le cosiddette "piazze arrabbiate" e con la rielaborazione dell'immaginario padano da parte del neonato partito Lega Nord. Un ultimo sguardo è infine rivolto al panorama contemporaneo: nel capitolo di chiusura proponiamo come *case-study*, un esempio di tematizzazione del lavoro circoscritto ad un ambito discorsivo ristretto: il format internazionale *Undercover Boss* (*Boss in incognito* nell'adattamento italiano). Un programma che ben esemplifica le mutazioni radicali, anche in ambito televisivo, del periodo post-Duemila, e ci permette una serie di riflessioni non solo sulla comunicazione d'impresa, che trova nel progetto un efficace pretesto per portare avanti le proprie strategie aziendali, ma anche sul ruolo assai problematico del mandato di "servizio pubblico" che la Rai continua formalmente a svolgere.

2) Il lavoro e la letteratura esistente

Definire il concetto di lavoro è evidentemente qualcosa che va ben al di là degli intenti di questa tesi. C'è tutto un insieme di ambiti disciplinari – dal Diritto all'Economia, dalla Sociologia alla

⁷ Sul rapporto tra PCI e televisione cfr. Giandomenico Crapis, *Il frigorifero del cervello. Il PCI e la televisione da "Lascia o raddoppia?" alla battaglia contro gli spot*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

Filosofia - che se ne occupa da secoli e non è nemmeno pensabile avventurarsi su una strada di tale complessità e di tale portata. Al termine *lavoro*, infatti, non è tuttora attribuito da parte degli studiosi, e dall'opinione pubblica più in generale, un significato univoco. La società industriale, iniziata a metà del Settecento e declinata a metà del Novecento, è vissuta nel mito del lavoro inteso ora come condanna e espiatione del peccato originale (*Genesi*, Leone XIII), ora come fonte del valore di ogni prodotto (Adam Smith), ora come essenza dell'uomo (Karl Marx).

Per trarci d'impaccio, com'è d'uso in simili casi, possiamo prendere a prestito una definizione altrui e fare riferimento a due categorie di base sinteticamente delineate da Mingione e Pugliese (2002, 2010), ovvero il lavoro come *attività* e il lavoro come *occupazione*:

Nel primo significato indica l'attività stessa, cioè tutti quei compiti che svolgiamo per sopravvivere, a parte le attività di cura della propria persona (dormire, mangiare, lavarsi ecc.) e le attività di svago. Già qui mettiamo in gioco distinzioni complicate senza rendercene conto. Una persona che fa jogging normalmente non sta lavorando. Ma quando è l'allenamento di un atleta può essere considerato lavoro. [...] L'altra accezione con la quale utilizziamo il termine [...] è un prodotto della rivoluzione industriale e di complicati e variabili parametri culturali, storici e sociali. *Lavoro*, in questo senso, è sinonimo di *occupazione* e non comprende indiscriminatamente tutte le attività che svolgiamo per la sopravvivenza⁸.

Le due accezioni, come spiegano gli stessi autori, andrebbero integrate quindi con quella che i sociologi specificano distinguendo tra lavoro *strumentale* e lavoro *espressivo*, intendendo per strumentale quello compiuto per la necessità di ricavarne, sia pure con disagio, i mezzi indispensabili per sostentarsi e stare meglio nelle ore in cui non si lavora, ossia l'occupazione; per espressivo, invece, tutte le attività svolte indipendentemente dal quadro "formale" (contratto, iscrizione a un albo, licenza), come ad esempio la cura domestica. Per il resto e in linea generale, ci appelliamo alla sterminata bibliografia che si è dedicata al lavoro, declinandolo di volta in volta in direzione di altri ambiti del sapere o della cultura, come il cinema, il teatro, la letteratura, senza preoccuparsi più di tanto di definirlo.

L'iconologia del lavoro, travasata dalle arti plastiche e pittoriche negli audiovisivi, è più spesso, come già accennato, riservata al cinema piuttosto che alla televisione. E del resto, tralasciando la storia sociale del piccolo schermo in Italia⁹, basta scorrere un po' di bibliografia per ritrovarla applicata ora al cinema di finzione¹⁰, ora alla fotografia¹¹ e al documentario¹², agli audiovisivi

⁸ Enzo Mingione, Enrico Pugliese, *Il lavoro*, Nuova Edizione, Carocci, Roma 2002, 2010, p. 15.

⁹ Cecilia Penati, *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e culture di visione*, Vita e Pensiero, Milano 2013; Damiano Garofalo, Vanessa Roghi, *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015; Damiano Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 2018; Enrico Menduni, *Videostoria. L'Italia e la TV 1975-2015*, Bompiani, Milano 2018; Andrea Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra a oggi*, Donzelli, Roma 2021.

¹⁰ Bruno Cartosio, *Tute e technicolor. Operai e cinema in America*, Feltrinelli, Milano 1980; Peppino Ortoleva, *Il lavoro nel cinema: il visibile e l'inenarrabile*, «Sociologia del lavoro» n. 82, 2001; Roberto Lasagna, *Da Chaplin a Loach. Scenari e prospettive della psicologia del lavoro attraverso il cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

¹¹ Sergio Nannicola, Marco Pellizzola, Sandro Scarrocchia, *Sesto stato. La rappresentabilità del lavoro oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

¹² Antonio Medici, Fiorano Rancati, *Immagini del lavoro*, Ediesse, Roma 2002.

dell'operaismo contestatario¹³, al cinema industriale e d'impresa¹⁴, a specifici comparti¹⁵ o al femminismo¹⁶.

L'incontro con problematiche genericamente lavorative si determina, in Rai, soltanto in maniera sporadica fino alla già menzionata Riforma del 1975 (Legge 14 aprile 1975, n. 103), la quale, tra le varie novità, confermava il monopolio di Stato sulle trasmissioni, stabiliva la nascita di una terza rete e sanciva l'apertura all'interno della programmazione di spazi dedicati a sindacati, gruppi e minoranze che ne avessero fatto richiesta; dunque, la rilevanza della riflessione, se e quando essa è presente, è certamente secondaria, se non esteriore e occasionale. In prima battuta, le nostre domande di partenza sembrano ricevere una risposta negativa. Si tenterà tuttavia ugualmente di scandagliare la produzione Rai quanto più possibile per verificare se dietro questa (almeno apparentemente) indubitabile evidenza si nascondano delle sorprese. In altre parole, proveremo a verificare se un determinato ordine di problemi e temi sia stato pensato dalla televisione italiana, ovvero, se essa abbia colto alcuni nodi privilegiati solitamente inquadrati negli ambiti della scienza economica, dell'organizzazione, del diritto e della storia.

La bibliografia su audiovisivi e lavoro già evocata non contiene, a oggi e in Italia, studi di ampio respiro specificamente dedicati a questo problema, se si escludono interventi sparsi in riviste di varie discipline e, soprattutto, il pionieristico studio di Franco Rositi dopo l' "autunno caldo" del 1969¹⁷. Dalla ricerca di Rositi prende le mosse, in un breve articolo, anche Paolo Carelli, che ribadisce come

Il rapporto tra televisione e mondo del lavoro in Italia non è mai stato particolarmente intenso e felice: a differenza del cinema [...], si è manifestata negli anni una sorta di «amnesia comunicativa» con i lavoratori – in particolar modo gli operai – che hanno pagato un'assenza pressoché totale nella narrazione televisiva¹⁸.

Le conclusioni di Carelli, necessariamente sintetiche o frammentarie, si limitano a ribadire la particolare complessità delle narrazioni a tema lavorativo, a sottolineare i recenti tentativi della *fiction* italiana di porre le relazioni lavorative al centro della trama e, infine, a notare in tutto ciò il riflesso sul panorama mediale delle strutture economiche che lo governano e lo determinano.

In effetti quello che in questi studi viene messo in rilievo, ogni volta con accenti e consapevolezza diversi, è all'incirca quanto abbiamo già accennato: la scarsità di produzioni specificamente indirizzate al lavoro, nonché la difficoltà di circoscrivere la stessa definizione di lavoro, soprattutto nel mondo contemporaneo.

Un recente quanto breve volume di Jason Russell¹⁹ (il primo titolo di una collana specifica sul tema: *Global Perspectives on Work and Labor*), che si propone di riflettere sul lavoro nelle produzioni

¹³ Giuseppe Sircana, *A partire dall'Apollon. Una rassegna su cinema e mondo del lavoro*, Fondazione Giuseppe Di Vittorio, Ediesse, Roma 2010; Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

¹⁴ Giulio Latini, *L'energia e lo sguardo: il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Donzelli, Roma 2011; Elio Frescani, *Energia, cultura e comunicazione. Storia e politica dell'Eni fra stampa e televisione (1955-1976)*, Mimesis, Milano-Udine 2020; Carlo Baghetti, Jim Carter, Lorenzo Marmo (eds.), *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, Peter Lang, Oxford 2021.

¹⁵ Andrea Sangiovanni, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma 2006.

¹⁶ Anna Frisone, *Femminismo al lavoro. Come le donne hanno cambiato il sindacato in Italia e in Francia (1968-1983)*, Viella, Roma 2020.

¹⁷ Franco Rositi, *Lavoratori e televisione*, FrancoAngeli, Milano 1970.

¹⁸ Paolo Carelli, *Come il lavoro è rappresentato da fiction, reality & co.*, in «Aggiornamenti sociali», 11, 2017, pp. 576-577.

¹⁹ Jason Russell, *Work and Labor in American Popular Culture. Representation in Film, Music and Television in the 1970s and 1980s*, Taylor & Francis Ltd 2024.

di cultura popolare americana, peraltro in un periodo poco affrontato per quanto riguarda la televisione (dal 1970 al 1989), si riduce in realtà a un capitolo di una ventina di pagine, in cui l'autore elenca semplicemente un elevato numero di *sit-com* e *televisione* in ordine cronologico, indicando per ciascun prodotto la professione svolta dai protagonisti.

Nel campo della letteratura, invece, vi sono romanzi²⁰ (in generale, narrazioni di vario tipo) indagati negli studi di settore non solo italiani.

3) Perché le produzioni Rai?

Per due motivi abbiamo scelto di considerare esclusivamente le produzioni Rai: primo, la Rai opera in regime di monopolio ed è sinonimo di televisione in Italia almeno fino alla metà degli anni Settanta, e ha quindi come alternativa e diretta concorrenza audiovisiva, fino a quel momento, soltanto il cinema (peraltro nella sua stagione più fertile). Secondo: è diretta emanazione del Governo, prima, e del Parlamento poi. La dialettica fra testo e contesto è quindi un primo dato essenziale, configurando l'intrattenimento (o l'informazione) nella sua dimensione industriale e produttiva, ma anche statale. Già il primo punto sembra essere problematico, nel momento in cui le certezze sulla specificità televisiva vengono meno, alla luce soprattutto dei fenomeni attuali di *rimediazione*²¹ e della nascita di altri contesti più o meno derivati o ibridi.

Chiamiamo in ogni caso *televisione* una cosa che sicuramente è esistita, indipendentemente dalla possibilità che essa oggi non esista più (analogamente a quello che si è chiamato *cinema*). Per lo più, partendo direttamente dai primi anni di attività nazionale della Rai, avremo a che fare con un momento particolare – in verità durato a lungo – in cui il discorso sulla televisione sembrava avere caratteristiche di fondazione e di centralità in quanto esperienza estetica nuova, portatrice di una qualità specifica, legata all'esperienza della visibilità e della modernità. La televisione è quindi un dato di fatto. E anche la storia della televisione è innanzitutto un insieme successivo di eventi, come provano i numerosi testi citati in precedenza.

Umberto Eco, come non si manca mai di ricordare, battezzò con i termini “Paleotelevisione” e “Neotelevisione” rispettivamente il periodo del monopolio Rai e il periodo della nascita e dell'affermazione delle emittenti private, in particolare il duopolio Rai/Fininvest-Mediaset. Un terzo periodo, cioè quello contemporaneo, coincide con gli effetti diffusi della rivoluzione digitale. Già a partire dall'incipit del celebre *La condizione postmediale*, Ruggero Eugeni suggerisce quanto il *mediascape* sia radicalmente cambiato a partire dall'avvento del personal computer («Questo libro parte dall'idea [...] che i media siano definitivamente morti»²²), collocando anche la nostra tesi in una prospettiva *post-televisiva*.

In ogni caso, esiste ancora una istituzione chiamata Rai, che giocoforza si ricollega alla sua storia passata, e che ancora mantiene i palinsesti, gli orari fissi e i generi differenziati in fasce orarie, continuando a produrre testi audiovisivi che talvolta si occupano di lavoro. Abbracciando un arco temporale così vasto, considerando che il secondo capitolo prende avvio dalla metà degli anni Cinquanta, della *condizione post-mediale* terremo conto solamente al momento opportuno, cioè dagli anni Duemila in poi.

²⁰ Citiamo soltanto alcuni contributi recenti: C. Baghetti, A. Ceteroni et al. (a cura di), *Il lavoro raccontato. Studi su letteratura e cinema italiani dal postmodernismo all'ipermodernismo*, «Civiltà Italiana» Terza serie, 35, 2020; R. Calzoni, V. Serra (a cura di), *Representations of Work in Literature and Visual Culture*, «Between» Vol 13 No 26, 2023.

²¹ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, 2003.

²² Ruggero Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015.

Per quanto riguarda il secondo punto, sotto il marchio Rai si trova una istanza di produzione discorsiva che ha diffuso e diffonde tutt'oggi prodotti mediali valorialmente orientati; essa permette di convogliare con comodità un insieme eterogeneo di prodotti audiovisivi sotto un unico "ombrello", indipendentemente dalle singole volontà autoriali. In sintesi, la Rai risulta utile per cominciare a definire i confini della testualità con cui ci confronteremo. Il suo impiego ci consente anche di avere un primo criterio di organizzazione, che consenta di non essere sopraffatti da insiemi di altri prodotti, come quelli fotografici e pubblicitari, sempre molto difficili da circoscrivere. Un *corpus*, quindi, il nostro, che sarà costituito da numerose produzioni di un periodo storico molto ampio, a partire, cioè, dai primi anni di attività della televisione italiana fino al panorama contemporaneo

Già il tentativo di proporre un corpus ragionato evidenzia il carattere di termine ombrello – e come tale plurivoco - di questo appellativo. Da punto di partenza, la costituzione del *corpus* si rivelerà così l'occasione di un giro d'orizzonte su una geografia di programmi da cui ricavare, come punto d'arrivo, una griglia astratta di caratteristiche "lavorative" e di tratti secondo cui classificare più o meno il lavoro.

Detto questo, il problema fondamentale è quello della rappresentatività del suddetto *corpus*. Sono pochi, infatti, i casi in cui il ricercatore può permettersi di analizzare un insieme di testi che coincida con l'universo completo dei fenomeni che lo interessano. Possiamo farlo se studiamo la produzione di un certo autore, ma certamente sarà impossibile pensare, occupandosi di televisione in un arco temporale così esteso, di avere a disposizione tutto quello che sia mai stato prodotto. Questo anche se tentiamo di circoscrivere il campo imponendoci dei limiti temporali (i vari capitoli saranno infatti per lo più scanditi a seconda dei decenni che affrontano) o di altra natura. Un *corpus* è considerato rappresentativo quando è possibile pensare di estendere i risultati ottenuti anche ad altri casi che non siano stati esplicitamente presi in considerazione ma che siano, tuttavia, giudicati analoghi. Potrà essere considerato, quindi, ben costituito se le conclusioni cui l'analista sarà giunto analizzando un numero finito e circoscritto di casi manterrà un'efficacia esplicativa anche rispetto a casi che non sono stati esplicitamente considerati. Quanto più risulta possibile estendere i risultati, tanto migliore sarà stata la scelta del *corpus*. Non soltanto non si può pensare di raggiungere l'eshaustività, ma anche la rappresentatività è tutt'altro che univoca, dal momento che permane una grande incertezza sulle variabili a partire dalle quali si può pensare di strutturare il campione²³.

4) *Il lavoro e lo spettacolo*

Il tempo dell'*entertainment* (affine al tempo libero, all'ozio, al gioco) viene solitamente contrapposto a quello del lavoro (ad esclusione, ovviamente, di chi lavora nel settore dell'*entertainment*)²⁴. La questione del tempo del lavoro, vista sia come *performance* sia come alienazione, è un fenomeno che è sempre stato avvertito e riprodotto dai media: nel tempo libero vengono mostrate al pubblico le contraddizioni e le anomalie del tempo produttivo, fino al fenomeno di rappresentazione globale del quotidiano improduttivo per il solo fatto di essere messo in scena (si pensi a un *format* di successo transnazionale come il *Grande fratello*).

È tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta che inizia a comparire la nozione di "assessorato al tempo libero", con riferimento al curioso oggetto sociologico così battezzato. Un segnale chiaro di come anche la politica, sotto forma di amministrazioni locali, cominci a considerare il tempo di non lavoro come un tema da affrontare e gestire in termini di programmi e bilanci. Tempo

²³ Cfr. D. Mangano, *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Mimesis, Milano-Udine, 2019.

²⁴ Un volume su *Vertigo* di Hitchcock analizza il film a partire da questa dicotomia: Cfr. Paolo Marocco, *Vertigo – La donna che visse due volte di Alfred Hitchcock. Lo sguardo dell'ozio nell'America del lavoro*, Le Mani, Genova 2003.

libero e benessere diventano due coordinate fondamentali di una società che in tale binomio definisce la propria facciata, fondata sulla considerazione – sociologica ed etica – della perdita della centralità del lavoro o, meglio, dello spostamento del baricentro verso il tempo libero come campo di gratificazione e realizzazione personale. Non è un caso che anche l'Istat cominci a incorporare la voce “tempo libero” da quella più onnicomprensiva dello spettacolo, dedicando statistiche e analisi al consumo di divertimento: la prima e articolata *Indagine sulla lettura e su altri aspetti dell'impiego del tempo libero* del 1984 precede il capillare monitoraggio che solo nei decenni successivi verrà compreso in un più ampio capitolo riguardante *Cultura, socialità, tempo libero*.

Ma le cose si complicano ulteriormente quando a entrare in causa sono nozioni come *informazione, cronaca, servizio pubblico* ecc. Sappiamo ormai che quando si parla di “spettacolarizzazione”, ad esempio, dell'informazione²⁵, si finisce per sottintendere una separazione di principio tra l'informazione presunta “autentica”, semplice rappresentazione del reale “notiziabile” e comunicabile, e i possibili modi per renderla interessante e accattivante; ma si presuppone anche una sorta di giudizio etico negativo nei confronti di un “abbellimento”, nel nostro caso televisivo, in nome di aprioristici, confusi ideali di trasparenza e di oggettività. Anche la pertinenza della stessa dicotomia informazione/intrattenimento sembra quindi, da decenni e per molti versi, sempre più sfumata e poco esplicita, necessitando di ulteriori messe in discussione. Non c'è dubbio che, prima ancora di preoccuparsi di dare informazioni, la tv debba far sì che il proprio pubblico sia portato a sintonizzarsi su di essa: deve, cioè, al contempo attirare spettatori e costruirsi una credibilità. I modi in cui questa credibilità viene costruita possono però essere molto diversi e costituiscono, appunto, l'oggetto delle principali analisi semiotiche.

Si è generalmente d'accordo (sia pur per ragioni diverse) nel ritenere la dimensione estetica non un ornamento esteriore e inessenziale, ma una componente basilare dell'esperienza umana e sociale. In particolare, la riflessione linguistica e semiotica ha mostrato come ogni processo comunicativo sia fortemente intriso di esteticità.

Ma, se ci fermassimo a questo, non avremo detto molto di più di quanto generalmente si dice a proposito. La ricerca curata da Isabella Pezzini e Sandra Cavicchioli nel 1993²⁶, che in parte ha ispirato i nostri capitoli dedicati agli anni Ottanta e Novanta, anche per l'applicazione di una strumentazione semiotica, partiva essa stessa da questo insieme di questioni. Bisogna pertanto ribadire che non c'è da un lato “l'informazione”, che regola un passaggio di sapere, e da un altro lato la spettacolarizzazione, che rendono più o meno accattivante quello stesso sapere. C'è semmai una produzione di senso dove le scelte estetiche agiscono sin dai livelli più profondi, lì dove vengono prodotti e selezionati i valori a partire dai quali si genera l'intera articolazione significativa di un testo. È proprio l'insieme di procedure che, articolando le diverse dimensioni del senso, fa sì che esse si organizzino in una certa gerarchia, a determinare la tipologia a cui il discorso appartiene. Detto in altre parole, quando si produce un certo testo (verbale, iconico, audiovisivo ecc.), non si veicolano soltanto determinati contenuti (o messaggi), ma si determina al contempo la classe (o genere) di discorso entro cui quel particolare testo andrà a collocarsi.

Così, occuparsi dello “spettacolo del lavoro” – se si vuole provvisoriamente conservare questa etichetta - non significa indagare ciò che lo spettacolo elabora o manipola, per ritrovare eventualmente significati occulti che la messa in scena televisiva può veicolare; diversamente, si tratta di capire che cosa quello spettacolo produce, a quali *effetti di senso* esso dà luogo organizzando la messa in scena. Dal punto di vista semiotico, infatti, la significazione di un testo si costruisce a partire dalle sue

²⁵ Cfr. a proposito di questo le analisi semiotiche sul telegiornale: Omar Calabrese, Ugo Volli, *Come si vede il telegiornale*, Laterza, Roma-Bari 1983; Gianfranco Marrone, *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Meltemi, Sesto San Giovanni, 1998.

²⁶ Isabella Pezzini e Sandra Cavicchioli, *La tv verità. Da “finestra sul mondo” a “Panopticon”*, Rai ERI, 1993.

articolazioni formali più o meno profonde, più o meno nascoste. In questo lavoro, concepiremo la semiotica solo come serbatoio di terminologie e/o strumenti e/o apparati concettuali, da utilizzare caso per caso. E la utilizzeremo assieme alla prospettiva storico-culturale. La semiotica, le metodologie di analisi come: l'analisi testuale, la teoria dell'enunciazione, la narratologia, ecc. hanno avuto sicuramente il merito di chiarire la natura narrativa del cinema e della televisione. Quel che ci preme è intenderla come una cassetta degli attrezzi, un *tool-kit* di strumenti analitici e dispositivi teorici prelevati da un'architettura concettuale, sufficientemente flessibili da potersi adattare a testualità circoscritte e localizzate.

5) *Valore veritativo*

Da questo punto di vista, sembra porsi una possibilità efficace: la spiegazione dello statuto dell'immagine televisiva fuori dal testo e nella sua ricezione; ossia la prospettiva adottata da molti studiosi, soprattutto anglosassoni, che si muovono tra analisi pragmatiche e storia sociale, e che fanno riferimento, più o meno esplicito ai *cultural studies* e alla *reception theory*. Questo sguardo storico e sociologico ricostruisce uno spettatore storicamente situato e socialmente determinato, e rende conto degli effetti dei prodotti mediali. In questo caso, la narrazione riappare fuori dal testo, nei dati contestuali, nelle determinazioni sociali, culturali, ideologiche, e cioè nella Storia.

Considerato il tema del lavoro che vogliamo trattare, espressioni come “realtà”, “verità”, “documentario” sembrano imprescindibili. Cercheremo tuttavia di comprendere tali concetti in maniera implicita all'interno delle nostre domande di ricerca e delle nostre storicizzazioni (*post-verità* è, ad esempio, un'altra categorizzazione dei nostri giorni).

D'altra parte, come ricorda anche Pietro Montani²⁷, si tratta di una storia ormai antica di cui stiamo attualmente vivendo gli esiti nella contemporaneità. Lo stesso Dziga Vertov, inaugurando il progetto *Kinoglaz* (“Cineocchio”, 1924) si poneva obiettivi di volta in volta determinati, a partire proprio da quello di documentare la pluralità e l'interdipendenza delle diverse esperienze lavorative di cui è intessuta l'economia reale, secondo interpretazioni ovviamente marxiste. Già l'anno successivo, commenta Montani, il progetto di Vertov fallisce non solo per il sabotaggio subito dall'apparato cinematografico gestito dallo Stato sovietico, ma anche perché il medium di cui avrebbe avuto bisogno non è il cinema ma la Rete, se non addirittura la *realtà aumentata*.

A complicare ulteriormente le cose, nel nostro lavoro giocano un ruolo importante e opaco le nozioni di *informazione*, *giornalismo*, *comunicazione*, con al seguito le relative e sconfinite bibliografie. In fase preliminare, potrebbe allora risultare più utile interrogarsi sulla natura di queste ultime. Ma Roberto Baldassari²⁸ ricorda già dalle prime righe di un suo libro come, in uno scenario complesso quale è quello contemporaneo, i panorami testuali post-moderni e non perimetrati si presentano al lettore ipertestuale sempre più come un *melting pot* in movimento che non permette una lettura univoca e unidirezionale.

6) *La nonfiction*

²⁷ Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, pp. 81-82.

²⁸ Roberto Baldassari, *Giornalismo, informazione, comunicazione*, Venezia, Marsilio, 2022.

Rattrappita, l'idea documentaria si vergogna perfino del proprio nome. Negli anni novanta la parola «documentario» non si pronuncia quasi più e i televisivi sono pronti a snocciolare tutta una serie di «docu-qualcos'altro», ben più alla moda. Meglio evitare e, semmai, usare il termine «non-fiction»²⁹.

Uno dei modi principali quando si tematizza una rappresentazione (non solo audiovisiva) del lavoro, a causa della rilevanza socio-economica del tema, è quello di propendere infatti per la *non-fiction*, o per un'ibridazione dei generi comunque impegnati a distanziarsi da tutto ciò che possa apparire immaginario, fantasioso, lontano dalla realtà e dal vero. Silvia Contarini, a proposito della produzione letteraria sul tema del lavoro, evidenzia come essa «sembra rivendicare un rapporto diretto e immediato con la realtà, sembra volersi risaldare all'attualità, privilegiando indubitabilmente i modi del realismo»³⁰. Parallelamente, è la realtà che, mediata dai mezzi di comunicazione di massa e dalle strategie di marketing, presenta da qualche decennio un grado sempre maggiore di spettacolarizzazione e sospetta di mistificazione. La stessa Contarini evidenzia questo doppio movimento, opponendo la «docu-fiction», impegnata a svelare le strategie del marketing, allo «storytelling», che «si abbiglia di fiction per rimodellare il mondo a sua guisa, e per imporre la propria visione dominante»³¹.

Essendo, quello del lavoro, un concetto “più realista del realismo”, giacché, come abbiamo visto, può risultare coestensivo all'intera esistenza umana, inevitabili sembrerebbero allora le ricadute importanti sul fronte del documentario. Si chiede al “documentario” (si vedrà poi, se già non si è intuita, la ragione di queste virgolette) e alla *nonfiction* di garantire, in ogni caso, la “verità”, o comunque di *far credere vero* al telespettatore il contenuto informativo dei suoi discorsi. Una richiesta di certificazione che ha l'elementare contraltare nell'esercizio opposto: trovare falsità – narrative o iconografiche.

Se si adotta la nozione critica di *realismo*, però, si ha subito a che fare con la categoria (estetica) forse più ingombrante di tutto il Novecento (che richiama immediatamente i grandi nomi delle teorie: Lukàcs³² e Auerbach³³ in letteratura, Bazin³⁴, Arnheim, Kracauer, Chiarini, Barbaro³⁵ nel cinema, solo per citarne alcuni), e in particolar modo in Italia, che ha prodotto quella che è stata a lungo considerata la vera avanguardia cinematografica italiana, non a caso battezzata “neorealismo”, la quale, a sua volta, ha portato studiosi e teorici a rinvenire retrospettivamente nel documentario un predecessore delle sue principali istanze. La storia del pensiero del Novecento saprebbe offrire varie “linee”, tra loro in dialogo, a proposito di un termine talmente ampio da essere già pronto, appena lo si pone, a rilanciare immediatamente obiezioni (di “instabilità del realismo” ha parlato Fredric Jameson³⁶). Il terreno su cui queste questioni prendono avvio è molto antico, e si chiama per l'appunto *verità*: la fiducia nell'esistenza dei fatti sociali e la possibilità di una loro conoscenza oggettiva, posta tra la sua presentazione ermeneutica e la sua rappresentazione conoscitiva: ovvero, il problema riguardante i “modi” in cui la si dice, e se questi modi ne soddisfino o meno l'essenza; dal punto di vista filosofico, il rapporto tra verità e storia è stato approfondito da Paul Ricoeur³⁷.

Anche la rappresentazione neorealistica va in effetti considerata per le opzioni discorsive messe in opera, per le strategie retoriche e stilistiche adottate per produrre degli effetti di realtà e «“far sembrare

²⁹ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008, 2014, p. 13.

³⁰ Silvia Contarini, *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, a cura EAD., in «Narrativa» 2010, 31/32, p. 11.

³¹ Silvia Contarini, Ivi, pp. 23-24.

³² Gyorgy Lukàcs, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1957.

³³ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

³⁴ Cfr. Marco Bertocini, *Teorie del realismo di André Bazin*, LED Edizioni Universitarie, 2009.

³⁵ Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo I*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

³⁶ Cfr. Fredric Jameson, *Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013.

³⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, a cura di D. Iannotta, Raffaello Cortina, 2003.

effettivo” e insieme “far sembrare vero” quanto viene mostrato sullo schermo» (Casetti e Malavasi 2003: 177)³⁸.

Negli ultimi anni, due posizioni si sono radicalizzate nel panorama scientifico, e in Italia ci appaiono rappresentate da due volumi: il primo è *L'era postdocumentaria* di Ivelise Perniola (2014), in cui il punto di vista diventa alquanto radicale, come ben esemplificato dalle seguenti righe:

sono profondamente convinta del tramonto del cinema documentario e di conseguenza ogni nuova teoria in merito mi sembrerebbe, come dire, fuori tempo massimo. Il cinema del reale di oggi riflette soltanto l'immagine di se stesso, non c'è verità, c'è solo infinita rappresentazione, di codici, di norme, di modelli culturali, di stratificazioni mediatriche e storico-sociali. Il cinema del reale è scomparso, come il volto dell'uomo che ricerca i propri tratti nello specchio e vede riflessa soltanto la sua nuca (vedi il celebre quadro di René Magritte, *Specchio*), in un'eterna e frustrante negazione, che rende impossibile ogni conoscenza del reale, di noi stessi e del mondo che ci circonda³⁹.

Il secondo libro è *La passione del reale* di Daniele Dottorini (2018), che postula la più variegata categoria di “cinema del reale”. Anche in questo caso, troviamo una vaghezza semantica, raccolta in ampie parole chiave, se non una vera e propria obsolescenza esplicativa⁴⁰. Qualcosa che va ulteriormente moltiplicantesi nel mezzo televisivo, come fa notare Bertozzi nell'introduzione della sua storia del documentario:

Facile risulta l'inaugurazione di nuovi generi, in un'iperbole tassonomica che camuffa un'ossessione di controllo funzionale ai palinsesti da riempire, ai format da onorare, alle sfere di cristallo dei sociologi da talkshow (per cui le televisioni definiscono documentario l'«utile», cioè il servizio per *Porta a porta* o il vero-finto viaggio per *Geo&Geo*). Un cinema fotocopia di istanze/mondo a lui esterne, in missione di trasparenza, garante del «naturale mimetismo» del dispositivo. Eppure [...] l'idea documentaria bascula fra definizioni sovrapponibili, complementari, antagoniste.⁴¹

Lo sfondo in cui ci muoveremo, comune a tutte le forme di immagini, è in ogni caso quello in cui il *reale* – a cui potrebbero o dovrebbero riferirsi - è solamente uno dei possibili effetti di senso del discorso da esse veicolato. Le immagini televisive che prenderemo in considerazione, benché appartenenti a una televisione generalista e per lo più datata, grazie alle loro strategie interne, verranno considerate esse stesse come effetti del reale. Questo sfondo teorico, qui solo accennato, ci serve in prima battuta per isolare nel setaccio quei testi che si presentano già come “realisti”, favorevoli a quella che Roger Odin chiama “lettura documentarizzante”. Presentano, cioè, un patto di fiducia con lo spettatore circa il grado di verità presente, relativo più alle aspettative cultural-spettatoriali che non alle forme del testo. In seconda battuta ci permette di prendere, come vedremo, nel neorealismo (che nonostante tutto resta un insieme di film soprattutto di *fiction*) un punto di partenza. La scelta, da un lato, è riconducibile all'orizzonte culturale dello scrivente,

³⁸ Francesco Casetti, Luca Malavasi, *La retorica del neorealismo*, in *Storia del cinema italiano*, vol. VII (1945-1948), a cura di Callisto Cosulich, Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, Roma-Venezia 2003, pp. 176-190.

³⁹ Ivelise Perniola, p. 9.

⁴⁰ Si prendano titoli come: Carlo Muscetta, *Realismo Neorealismo Controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976; o Emanuela Garrone, *Realismo neorealismo e altre storie*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

⁴¹ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008, 2014, p. 17.

dall'altro vorrebbe, malgrado tutti i presupposti relativistici, illustrare come certi specifici modi di pensiero su un tema (il lavoro, la tv di Stato) possano condurre verso un'ipotesi di percorso.

Capitolo 1

Lavoro e televisione in Cesare Zavattini

1.1 Introduzione

Questo primo capitolo è dedicato all'esame di alcuni concetti chiave che ritornano come linee guida, o "isotopie", per utilizzare un termine caro agli studi semiotici¹, nello sviluppo del *medium* televisivo in Italia, alla luce dell'opera e dell'attività di Cesare Zavattini. Tali isotopie sono quelle relative a macro-aree semantiche e pragmatiche di un termine ampio come "lavoro", di cui questa tesi si occupa principalmente, e del termine "inchiesta", un vero e proprio genere discorsivo e mediatico che rappresenta un formato fondamentale non soltanto nella televisione delle origini, come vedremo nei capitoli successivi.

È, quella di Zavattini, una scelta di carattere genealogico, arbitraria e forse discutibile, che intendiamo utilizzare come una sorta di grimaldello per introdurre quel panorama di autori, testi e momenti che verranno analizzati e approfonditi nel corso della tesi. Da questo punto di vista, il nostro capitolo diventa una sorta di filtro e un indice tematico soggiacente: attraverso il "prisma Zavattini" è possibile scorgere rifrazioni che illumineranno i restanti capitoli. Ma c'è di più. Lo scopo di queste prime pagine è non tanto quello di mostrare la relazione tra Zavattini e lo sviluppo della televisione (pubblica) o la realtà sociale (e quindi lavorativa) italiana – per evitare di innescare cortocircuiti concettuali su nozioni complesse come quelle di *verità*, *realtà* e *documentario*; ciò che a noi interessa è, più modestamente, sottolineare la relazione, anche e soprattutto cronologica, che rigorosamente Zavattini intrattiene con il mezzo televisivo e con i formati, le estetiche, i temi che quest'ultimo di volta in volta assorbe, mutuandoli da altri ambiti (il cinema *in primis*). È un'interazione talvolta esplicita, perché scandita da partecipazioni dirette o mediate dello stesso Zavattini, attraverso articoli, convegni, progetti non realizzati o realizzati come il caso di *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno* del 1960, ma anche attraverso gli interventi di autori "vicini" e collaboratori all'interno del suo stesso "campo" professional-culturale. Altre volte è invece una presenza implicita, ovverosia riscontrabile in testi e personalità che dichiarano spontaneamente e programmaticamente di richiamarsi a Zavattini; oppure ancora evidenziabile soltanto attraverso un'analisi in grado di farla emergere a livello tematico o stilistico (un caso emblematico è la pervasività del termine *reality* all'interno del panorama mediale a partire dai primi anni del nuovo millennio). Qui ci accontentiamo, in sostanza, di provare a contestualizzare sotto una nuova luce l'estetica televisiva del lavoro considerando ciò che Zavattini ha fatto e escludendo, per quanto possibile, ciò che Zavattini ha detto. Come hanno già specificato studiose come Stefania Parigi, Cristina Jandelli e Anna Chiara Maccari – che riprenderemo abbondantemente – se già numerosi ambiti di intervento frequentati dall'autore portano con sé aloni e riverberi di contraddittorietà, il discorso zavattiniano sulla televisione, oltre a essere più magro e disarticolato, sembra possederne ancora di più; si tratta infatti per lo più di interventi che hanno il tono di illuminazioni ispirate e fuggevoli, più che di riflessioni rigorose.

Per non cadere in queste contraddizioni – che talvolta riguardano la struttura del ragionamento zavattiniano, talaltra la sua controversa ricezione da parte dell'istituzione televisiva (e questo è l'aspetto che più ci interessa) –, vale la pena semmai non perdere di vista due costanti. La prima: le

¹ Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979; Algirdas J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher 1986.

linee principali del suo pensiero sul piccolo schermo nascono come diretta filiazione delle sue teorie cinematografiche. La seconda: tale pensiero è sostenuto da un vero e proprio entusiasmo propositivo nei confronti del mezzo; una fiducia mediatica che gli consente, alla nascita e diffusione della televisione italiana, di scansare l'atteggiamento di disprezzo o indifferenza, al contrario di quanto avviene tra la maggior parte degli intellettuali più o meno appartenenti all'ambiente culturale della sinistra. Zavattini, pur condividendo le loro analisi e visioni politiche, è colpito prima di tutto dalle straordinarie potenzialità della televisione. Per quanto riguarda il primo punto, riportiamo quanto scrive in una lettera a Vittorio De Sica ancora nel 1961:

La TV ha svolto e svolgerà automaticamente, per forma e per contenuto, molti dei temi che il neorealismo aveva proposto; come ho già scritto, la TV è un tipico mezzo di spirito neorealista. Ma basta pensare alle restrizioni censorie di cui la TV va soggetta per capire fino a che punto il cinema, se pur limitatamente, più libero, possa indagare nella realtà italiana, per stare in casa nostra.²

Sul secondo punto, ovvero la capacità di Zavattini di cogliere le sostanziali novità del mezzo televisivo, scrive Giovanni Cesareo alla voce "Televisione" del *Lessico Zavattiniano*:

Basta ricordare la sua costante polemica contro chi, considerando inevitabile – e perdente – la guerra del cinema contro la TV, si rinchiudeva nel vittimismo e si limitava a rivendicare misure protezionistiche contro il "mostro" che avanzava. Questa polemica data addirittura dal 1950: con tre anni di anticipo sul primo vagito della TV in Italia, Zavattini dichiara: «Si dice in giro che la televisione ucciderà il cinema, che la crisi di morte è già iniziata per il cinema. Io non ci credo». Naturalmente, non ci crede perché ritiene che il cinema debba "adeguarsi", come egli stesso specificherà attraverso gli anni, cogliendo "il contemporaneo", praticando "la velocità come fatto morale", prestandosi alla "commistione dei generi", e così via³.

Un'attenzione precoce, quindi, quella rivolta all'avvento e al diffondersi della televisione, che arriva fino agli ultimi anni di attività e si contrappone, come già accennato, alla concezione che prevalentemente ne hanno i principali esponenti dell'intellettualità di sinistra.⁴ Come rimarca ancora Cesareo, le affermazioni di Zavattini riacquistano per noi la loro carica innovativa soltanto se ricollocate nel contesto in cui furono scritte, ovverosia nella primissima fase dell'attività della Rai in Italia, quando l'unico canale disponibile trasmetteva per lo più telegiornali strettamente controllati e programmi che oscillavano tra la cultura da salotto piccolo-borghese e il riadattamento della cultura di massa americana (il caso dei varietà e *quiz show* di larga popolarità).

Per quanto riguarda invece il suddetto assorbimento o rielaborazione delle idee di Zavattini da parte della Rai, esso emergerà più chiaramente, e caso per caso, nei successivi capitoli. Dovremo chiederci in che modo esattamente, a partire dalla sua scomparsa e quindi dalla seconda metà degli anni Ottanta, lo "stile Zavattini" – specificamente alle rappresentazioni dell'isotopia lavoro – venga richiamato in causa (dagli operatori culturali e dalla letteratura) a riguardo di nuove produzioni audiovisive, anche non necessariamente fedeli alle impostazioni teoriche di partenza. Riassumiamo brevemente, a questo punto, il concetto di isotopia che abbiamo introdotto. Come ricorda Patrizia Magli⁵, il concetto di isotopia, estrapolato dal campo della fisica e della chimica, è stato introdotto da

² Lettera di Cesare Zavattini a Vittorio De Sica del 30 aprile 1961, conservata presso l'Archivio della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, collocazione D499/301.

³ Giovanni Cesareo, *Televisione*, in *Lessico zavattiniano*, p. 273.

⁴ Cf., sul rapporto tra televisione e sinistra italiana, F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano: Bompiani, 1998; G. Crapis, *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione*, Roma: Editori Riuniti, 2002.

⁵ Patrizia Magli, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio, Venezia 2004, pag. 124.

Greimas (1966) per designare in un primo momento, l'iteratività dei "classemi", ovvero, dei semi contestuali che garantiscono l'inserzione di un lessema in un campo di compatibilità. In seguito, Greimas ha considerato l'isotopia non come una semplice ridondanza di classemi, ma come la ripresa, lungo la catena sintagmatica del testo, di semi che si ripetono, si rincorrono, si richiamano, che fanno rima e risonanza tra loro. Dunque, si intende per isotopia ogni forma di ricorrenza di semi che produce ridondanza semantica. Questa reiteratività, fondando la strutturazione isotopica, ne permette una lettura coerente. Al di là dei problemi di effettiva plausibilità circa gli esiti di questa lettura, c'è un nesso strettissimo tra lo sceneggiatore e lo sviluppo del mezzo nel corso del Novecento e oltre, ed è questo aspetto a rappresentare per noi il dato più invitante. Scopo di questo capitolo è anche incominciare una ricognizione delle persistenze neorealiste nella tradizione televisiva italiana, cosa che ribadisce la scelta di collocare Zavattini in una posizione d'origine, per fissare l'inizio di un discorso, il punto di partenza.

Dopo un rapido richiamo alla vocazione *transmediale* dello scrittore di Luzzara (primo alfiere o portavoce del *neorealismo*), isoleremo nello specifico tre istanze che a loro volta rimandano, inevitabilmente, l'una all'altra: l'inchiesta, come già anticipato; il paesaggio padano; l'uomo qualunque. Non abbiamo intenzione, invece, di entrare nel dettaglio delle problematiche nozioni di "realtà" e "documentario", come già accennato nell'*Introduzione*. Non è questa la sede, né nostre le competenze, per partecipare a un dibattito tanto annoso e tanto complesso, pur rimarcando quanto esse siano indissolubili dall'attività di un autore così poliedrico. Basti, a titolo esemplificativo, accostare il nome di Zavattini a quella famosa contrapposizione, in auge per molto tempo, che vede da un lato la verità documentaria dei fratelli Lumière e dall'altra le illusioni di Georges Méliès; nel 1949, infatti, Zavattini indicò nei Lumière la via maestra del realismo documentario e in Méliès la perversione e la corruzione⁶. Si tratta ovviamente di una dichiarazione da collocare nel preciso momento storico in cui è stata pronunciata e da considerarsi pertanto come una delle tante espresse da un autore così prolifico di interventi e considerazioni da risultare, proprio per questo, non esente da contraddizioni. Già due anni dopo, nella sceneggiatura di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), gli spazzini prenderanno il volo a cavallo delle loro scope in un finale che non verrà perdonato dai custodi dell'ortodossia realista.

1.2 Zavattini e la transmedialità

Zavattini è uno dei pochi autori che sono riusciti a mantenere nel tempo una reputazione artistica e intellettuale capace non solo di persistere dopo la morte, ma anche di accrescersi e consolidarsi trascendendo talvolta i confini del proprio ambito. In buona parte, questa circolazione transdisciplinare del pensiero e dell'opera dello scrittore è stata favorita dall'estrema varietà e diversificazione delle pratiche su cui quel pensiero e quell'opera si sono focalizzati. Ma ad attrarre lettori, studiosi e critici, più ancora della vastità e varietà degli interessi, è soprattutto una concettualizzazione non sistematica, a tratti quasi contraddittoria.

Se si volesse cercare un principio, un impulso fondamentale alla radice della prestazione intellettuale di Zavattini, questa non potrebbe essere che la *transmedialità*; è quasi scontato ricordare come Zavattini offra un esempio di uso interattivo, oltreché precoce, dei mass media. Non solo: si tratta di una postura intellettuale molto diversa, come accennato, da buona parte del *milieu*

⁶ Cfr. la relazione *Il cinema e l'uomo moderno* tenuta da Zavattini al «Convegno internazionale di cinematografia» svoltosi a Perugia dal 24 al 27 settembre 1949, nella quale egli sostiene tra l'altro: «il cinema aveva fallito completamente la sua missione scegliendo la strada di Méliès e non quella di Lumière dove erano disseminate le spine della realtà». Già nel corso del convegno non mancarono interventi che rifiutavano tale contrapposizione: inviti ad una maggior cautela venivano anche da coloro che trovavano comunque suggestiva la proposta di Zavattini (Galvano Della Volpe, per esempio); cfr. Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano 1979, pp. 61-65.

intellettuale ad egli coevo, a cominciare da Pier Paolo Pasolini⁷. Come ribadito ancora da contributi recenti⁸, infatti, a quattro anni dalla diffusione del nuovo mezzo, nel 1958, Pasolini, su «Vie Nuove», iscrive la televisione nel fenomeno generale del “neocapitalismo”, la identifica come strumento mediatico di classe (la borghesia) utilizzato esclusivamente per veicolare l’ideologia della stessa classe egemone. L’assoluta maggioranza degli intellettuali manifesta, infatti, una totale miopia nei confronti delle novità potenziali che la televisione può offrire e ostenta un vero e proprio disprezzo ideologico.

Come per quanto è accaduto in precedenza al mezzo cinematografico, la legittimazione estetica e culturale della televisione, vista dapprima con sospetto e diffidenza, è avvenuta in maniera graduale e contrattuale. Il che implica almeno due cose: che è stato necessario “lottare” in nome di tale legittimazione e che il potere di contrattazione, seppur non ristretto alle sole élite intellettuali, ha trovato in esse le figure sociali accreditate, in grado di applicare etichette di legittimità anche a un mezzo o a una pratica artistica e comunicativa nuova. Da qui discende il ruolo centrale che intendiamo riconoscere (non siamo certo i primi) a Zavattini innanzitutto come mediatore culturale e, in seconda battuta, come ispiratore di un certo tipo di estetica televisiva⁹.

Non c’è ambito della comunicazione che Zavattini non abbia affrontato direttamente: radio, editoria, popolare e non (scrittore ma anche direttore di collana e consulente per Mondadori), pubblicità (creativo per la Motta), fumetti, pittura, fotografia, cinema. È, inoltre, uno dei primi intellettuali nel nostro Paese a mostrare interesse per i nuovi formati, come il videotape, e l’immagine elettronica. Non è un caso che il nome di Alberto Grifi, che nel 1972 girerà il primo film italiano in elettronica, *Anna*, firmandolo insieme a Massimo Sarchielli, è presente nell’ideazione del progetto (mai realizzato) *Perché*, risalente almeno al 1962, come vedremo più avanti. Le ipotesi che postulavano il lavoro di massa con i videotapes ebbero notevole influenza nel panorama culturale e militante degli anni Settanta¹⁰, specialmente sui giovani della sinistra extraparlamentare, all’interno della cosiddetta “guerriglia semiologica”, secondo una celebre denominazione di Umberto Eco. Ancora negli anni 1981-84¹¹, come ha documentato Alessandro Carri, Zavattini tenta di progettare una televisione alternativa a partire dall’interessamento verso le trasmissioni via cavo, che negli anni immediatamente precedenti ha radicalmente mutato il panorama televisivo italiano. Un anno dopo, nell’83, progetta una serie di trasmissioni intitolata *Telesubito*, in un’ottica ancora una volta antagonista rispetto all’ambiente istituzionale.

Tralasciando gli altri variegatissimi ruoli in cui si è cimentato (da ricordare, dato il nostro tema, la pubblicazione per sua sollecitazione del romanzo *Tre operai* di Carlo Bernari nel 1934, primo titolo della collana di narrativa da lui diretta, *I giovani*, e che verrà trasposto in sceneggiato televisivo proprio dalla Rai nel 1980, in quattro puntate dirette da Citto Maselli), e accantonando per il momento la fertile riflessione portata avanti negli scritti e nei convegni, nel prossimo paragrafo tenteremo di inquadrare, a partire dai contributi già esistenti, le tre modalità zavattiniane principali rielaborate dalla Rai fin dagli anni Cinquanta e in epoche successive per affrontare il lavoro e la realtà sociale.

⁷ Cfr. Angela Felice (a cura di), *Pasolini e la televisione*, Venezia, Marsilio, 2011; su una contrapposizione tra Pasolini e Zavattini si veda anche Antonia La Torre, *Senso ontologico, mimesis e rappresentazione. Analisi letteraria della scrittura filmica di Pier Paolo Pasolini e Cesare Zavattini*, Aracne, Roma, 2022.

⁸ Alessandro Viola, *Il fascismo secondo Pasolini (1942-1975)*, Milano-Udine: Mimesis, 2020.

⁹ Benché singolare, non è tuttavia, Cesare Zavattini, il solo a occuparsi di televisione, venendo dal cinema, negli anni Cinquanta. Cfr. Damiano Garofalo, Pietro Masciullo, *Televisione delle origini e critica cinematografica. Per una genealogia della critica televisiva in Italia (1953-1960)*, in Atti critici in luoghi pubblici, pp. 67-81.

¹⁰ Cf. C. Uva, *L’immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell’Italia degli anni Settanta*, Milano-Udine: Mimesis, 2015.

¹¹ Alessandro Carri, *La televisione di Zavattini. Attualità di Telesubito*, Consulta LibrieProgetti, Reggio Emilia, 2016.

1.3 L'inchiesta e il viaggio

Come ricorda Stefania Parigi, il tema del viaggio è consustanziale all'ispirazione zavattiniana: «la primissima prosa di Zavattini, apparsa su «La Gazzetta di Parma» il 19 agosto 1926, comincia con la parola viaggio, ed è il resoconto in forma umoristica di una gita scolastica a Fano» (Parigi 2006: 125).

Il *film-viaggio* è infatti una costante delle sue teorie, ma esso, pur progettato a lungo fin dagli anni Quaranta, ricorre sempre più innestandosi sulle riflessioni del dopoguerra, e in particolare dalla crisi del neorealismo alla nascita della televisione. Rimandiamo allo scritto di Emiliano Morreale¹², che oltre a riassumere le elaborazioni più significative inerenti tale questione, sottolinea come esso si presenti, nel clima del dopoguerra e della ricostruzione italiana, come la forma fondamentale per tutto il neorealismo per riscoprire il Paese umile, i mille comuni, borghi e città e le loro popolazioni, con un interesse finalmente distante dalla retorica fascista. Al di là di questo elemento quasi ovvio, abbiamo qui subito il primo richiamo diretto con un secondo paradigma, quello dell'*inchiesta*. Si ripropone quindi un'equazione imprescindibile: viaggio, ovvero esplorazione del Paese, quindi inchiesta. Ritorneremo su tutto ciò nel prossimo capitolo.

Altro perno o parola chiave fondamentale dell'universo zavattiniano, il modello dell'inchiesta è stato ampiamente studiato e ricostruito da molta letteratura, all'interno del sempre crescente *corpus* di contributi dedicati allo scrittore di Luzzara. In questo paragrafo intendiamo semplicemente introdurre e sottolineare il legame presente tra le teorie e le riflessioni di Zavattini attorno all'inchiesta e buona parte delle trasmissioni realizzate dalla Rai delle origini, a cui dedicheremo più spazio nei capitoli successivi. Benché, come vedremo, quello dell'inchiesta sia un *format* portato avanti fino ai giorni nostri, anzi lo chiameremmo un *pattern* per le implicazioni che esso ha con il mondo dell'informazione, della sociologia, dell'antropologia e del giornalismo rispetto ai fatti e alla realtà indagata, è senz'altro vero che esista una linea diretta con i primissimi “capolavori” della televisione a partire dalla metà degli anni Cinquanta.

All'interno della nomenclatura di Zavattini, tutte le imprese cinematografiche che coinvolgono pattuglie di registi e che vanno dal “film-lampo” al “cinegiornale d'attualità”, rappresentano un laboratorio per l'esplorazione del mondo circostante che dal cinema neorealista approderà ben presto alla televisione (e trovano un loro “padre nobile” in Dziga Vertov).

Scriva ancora Parigi:

Credo che le teorie sul film-inchiesta – avviate all'inizio degli anni '50 e successivamente rinforzate sempre con nuove, radicali, angolazioni – aprano la fase più incandescente del pensiero zavattiniano, portando al massimo grado di tensione la sua volontà di fare del cinema il terreno d'azione di un artista nuovo, poeta e antropologo più che narratore, impegnato a rifondare una moderna “scienza dell'uomo” attraverso modi di vedere, sentire, pensare ed esprimersi profondamente diversi da quelli istituzionalizzati. Mediante queste nuove forme espressive egli intende portare alle estreme conseguenze i presupposti teorici ed estetici del neorealismo, che trovano il loro sbocco quasi naturale nell'indicazione di un cinema antropologico, impegnato nel lavoro di documentazione. Precorrendo le forme dell'inchiesta televisiva, del *cinéma-vérité* e del *direct cinema*, Zavattini abolisce il concetto di opera chiusa e promuove quello di ricerca collettiva sul campo, fondata sulla “flagranza” dei rapporti tra il regista e i suoi materiali¹³.

¹² Emiliano Morreale, *Viaggi in Italia, viaggi a Luzzara. Su Zavattini e dintorni*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015, pp. 51-62

¹³ Cfr. Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 218-223; ID. *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006, pp. 279-294.

A giudizio di Zavattini, a caratterizzare il neorealismo è innanzitutto uno «spirito d'inchiesta» che porta gli autori e le produzioni a misurarsi concretamente con le dinamiche fisiche e culturali del territorio in cui intendono girare e, anzi, a modulare il percorso del film sui dati direttamente ricavabili dall'esperienza sul campo. Non più, soltanto, la vecchia pratica dei sopralluoghi, della verifica di adattabilità degli spazi alla storia narrata, ma un'immersione nell'ambiente che può modificare la storia, diventando essa stessa la materia del racconto.

La teoria del film-inchiesta come sviluppo radicale dello «spirito d'inchiesta» del neorealismo viene avanzata, secondo quanto riporta la stessa Parigi, nel 1951¹⁴ (forse il primo anno di decadenza del neorealismo; basti pensare a un film come *Bellissima* di Luchino Visconti, su soggetto sempre di Zavattini), dopo la realizzazione di *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), e segna la volontà di distaccarsi dai residui narrativi attraverso il perseguimento di un cinema saggistico, capace di sostituire alle tradizionali, per non dire vecchie, pratiche di sceneggiatura il contatto diretto con i materiali della ripresa.

L'archetipo del film-inchiesta, benché si tratti di un'ennesima etichetta onnicomprensiva, è il viaggio alla scoperta del paese che è alla base del progetto mai realizzato *Italia mia*¹⁵. Il processo esplorativo, che può riguardare una nazione, una città, un paese, unito a forme che nelle intenzioni di Zavattini, vorrebbero sconvolgere il vecchio concetto di documentarismo e muoversi piuttosto in un ambito pluridimensionale dove la pratica cinematografica implica una dialettica costante tra il vissuto e il filmato, tra il fatto osservato e la sua interpretazione analitica; anche per questo, l'atteggiamento diaristico è parte integrante del *modus operandi* zavattiniano. Con Mino Argentieri:

Zavattini propugna un'attitudine sperimentalistica, una ricerca che muova da alcune cognizioni e da alcuni lineamenti, ma che sia pronta a ridisegnare i suoi solchi nel contatto vivo con le cose e gli uomini. Affinché l'inchiesta non sia imbastardita, occorre la massima disponibilità e duttilità in coloro che investigano, un dosaggio controllatissimo tra le supposizioni accarezzate a tavolino e la realtà dei fenomeni e delle persone, tra intuizione sociologica e poetica e verifica del "vissuto", tra idee generali e astratte e immersione nella vita, tra distacco intellettuale e indulgenza o complicità, affettiva. Nell'intervista così come anche in un fuggevole incontro, al cospetto di un essere umano, il peccato da scongiurare è la superficialità. Affacciarsi dall'esterno su quella infinitesimale fetta dell'universo sarebbe il modo peggiore di intraprendere il dialogo, ma lo sarebbe non meno se passivamente la macchina da presa si limitasse alla mera trascrizione.¹⁶

Se gli esempi cinematografici, ampiamente analizzati nella storia del cinema¹⁷, a partire da *L'amore in città* (forse il primo film-inchiesta in senso proprio, del 1953), rappresentano un patrimonio consolidato, nei prossimi capitoli tenterò di rintracciare non solo una "linea zavattiniana" nella televisione pubblica italiana ma anche gli elementi di questa "matrice" all'interno di contenuti non immediatamente percepibili come affini ad essa. Se da un lato è infatti relativamente facile riconoscere nelle inchieste realizzate nei primi anni della "paleotelevisione" una parentela o appartenenza allo stesso genere, ad esempio in opere come *Viaggio nella valle del Po. Alla ricerca dei cibi genuini* di Mario Soldati, *La donna che lavora* di Ugo Zatterin e Giovanni Salvi, o a figure autoriali appartenenti alla stessa "scuola" come Ugo Gregoretti, Ansano Giannarelli e altri (tutti prodotti mediali e autori di cui parleremo in questo elaborato), meno intuitivi risultano invece certi accostamenti derivanti da progetti e riflessioni poco conosciute e mai realizzate; per fare un esempio,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Sul soggetto mai realizzato di *Italia mia* si veda la scheda di Nicola Dusi in: C. Zavattini, *Soggetti cinematografici mai realizzati*, a cura di N. Dusi e M. Salvador, Marsilio: Venezia 2023.

¹⁶ M. Argentieri, *Inchiesta*, in G. Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano*, Marsilio: Venezia, 1992, p.107.

¹⁷ Cf. S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio: Venezia, 2014.

potremmo notare un carattere sperimentale e “avanguardistico” nel soggetto mai realizzato del 1943 *Un minuto di cinema* molto simile a certe elaborazioni della trasmissione *Blob* ideata molti anni dopo (1989) da Enrico Ghezzi e Marco Giusti.

Il viaggio attraverso l'Italia e i moduli investigativi vengono perciò riproposti da Zavattini come punti di partenza intorno a cui convogliare le intelligenze registiche del momento. In uno scritto del 1959, immaginando ancora una volta di lanciare per la penisola i registi, fantastica su Roberto Rossellini in giro con una telecamera sciolta e libera; oppure Luchino Visconti impegnato a raccontare la storia d'Italia; Luigi Zampa inviato in un'indagine sull'infanzia; Michelangelo Antonioni intento a scrivere le sue poesie con le immagini; Mario Monicelli osservatore di un match di boxe; Federico Fellini che narra una domenica qualunque; e, ancora, Mario Soldati assorto in un ritratto di Roma; Vittorio De Sica che filma Napoli; Renato Castellani che gira a Trieste e inoltre pattuglie di giovani documentaristi che tendono agguati in ogni angolo d'Italia, dal più noto al più sperduto¹⁸. L'idea non è più così profetica, considerando che da qualche anno la Rai ha già cominciato a produrre operazioni simili, benché strettamente controllate e irregimentate nel contesto statale. Sta di fatto che, tra tutti i mezzi di comunicazione, la televisione non gli appare soltanto il più influente, per le immense quantità di pubblico che coinvolge e condiziona, ma anche il più umano per questa incessante scoperta dello spazio e del tempo in cui l'individuo vive, e della sua continua presenza nel mondo.

In una prima conclusione, che riprenderemo più avanti, è sufficiente soffermarsi anche solo ai titoli di molti dei principali programmi che si occupano, in maniera esplicita o meno, di lavoro, e in un periodo di tempo molto ampio, per notare la ricorrenza del termine “viaggio”: *Viaggio nella valle del Po* (1957); *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno* (1960); *Viaggio nel Sud* (1958); *Viaggio nell'Italia che cambia* (1963); *Viaggio sentimentale nell'Italia dei vini* (1980); *Viaggio nell'Italia del Giro* (2019); *Il nostro capitale umano. Viaggio nell'Italia che trova lavoro* (2019-).

1.4 Il paesaggio padano

Sulla rivista «Cinema», già a partire dagli anni Quaranta, il problema del rinnovamento del cinema italiano ruota intorno a un argomento centrale: l'ambientazione. È un modo per cambiare i modelli a cui si guarda per realizzare l'idea di una nuova poetica capace di indirizzare la produzione nazionale. La questione è complessa. Per Visconti, Antonioni, Puccini, Alicata, Aristarco e gli altri intellettuali coinvolti si trattava certamente, in primo luogo, di enunciare la necessità di una presenza, contro un cinema dell'assenza del paesaggio e della caratterizzazione (nazionale, ambientale ecc.), un cinema sordo alla poesia dell'ambiente, un cinema popolato da stereotipi derivati da una tradizione artificiosa, banale, fermo alle ricostruzioni anonime nei teatri di posa. Ma il paesaggio non parla da solo. Su di esso vanno compiute operazioni specifiche. Ecco allora entrare in gioco un sistema di mosse possibili, dove ricopre un ruolo essenziale il modello rappresentato dalla letteratura verista e in particolar modo da Giovanni Verga e la tradizione letteraria del realismo europeo ottocentesco. D'altra parte, il proposito di portare la macchina da presa fuori, tra le cose del mondo, deve attuarsi mediante un rapporto interno tra le cose stesse e l'uomo: il paesaggio non avrà importanza se non ci sarà l'uomo (un'altra categoria concettuale, quella dell'*uomo*, che ritornerà a breve nel nostro discorso). A tale complicazione, il futuro regista Giuseppe De Santis dà il nome di *linguaggio dei rapporti*, proprio per intendere i legami profondi tra soggetto e mondo che lo circonda, in direzione di una capacità del

¹⁸ Cesare Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di V. Fortichiari, Bompiani, Milano 1979, pp. 421-435.

cinematografo di dare importanza a tutti i particolari ordinari, a ogni segno di presenza dell'uomo, nella sua dimensione intima ma anche corale e di relazione con la natura¹⁹.

Quindi, ecco che, nelle riflessioni degli intellettuali di «Cinema», due estremi che si richiamano: la caratterizzazione del paesaggio potrà toccare tutti i gradi del particolare e del tipico (nazionale, regionale, provinciale, corale, intimista) ma lo potrà fare proprio perché in questo modo dovrà connettersi a un orizzonte più ampio. La rappresentazione del paesaggio non deve solo evitare il rischio della genericità, ma anche lo stereotipo, la riconoscibilità più convenzionale, l'eccesso di tipicità e di decorativismo. Qui si innesta la polemica contro il formalismo, l'elzevirismo, il *calligrafismo*. Si tratta a ben vedere della polemica in cui meglio si misura lo scarto tra «Cinema» e le altre riviste di settore dell'epoca. Se altrove il calligrafismo può apparire come una declinazione di professionalità e di alto artigianato, qui diventa un esempio di confronto erroneo con la tradizione letteraria e al contempo un caso di rapporto controproducente con la tradizione pittorico-figurativa. La severità verso la corrente calligrafica è forte e si sostanzia nell'accusa di distogliere l'attenzione dai veri segni del cambiamento. Rimane un paradosso, quindi, che nella neonata televisione italiana, come vedremo, sarà proprio un "calligrafico" come Mario Soldati a declinare le istanze del neorealismo sul paesaggio dapprima con *Viaggio nella valle del Po* e in seguito, assieme proprio a Cesare Zavattini, in *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno*.

Il termine "paesaggio" non va inteso solo come *setting*, sfondo, ma come spazio di narrazione: prima del neorealismo, la pianura padana al cinema non esiste. Sono gli anni in cui Michelangelo Antonioni scrive nel 1939 *Per un film sul fiume Po*, che nel 1943 diventa il cortometraggio *Gente del Po*.

Il paesaggio in questa prospettiva riveste una triplice funzione: collocare la vicenda in uno *spazio riconoscibile come specificamente nazionale* attraverso i suoi tratti visivi; fornire al regista un *materiale già organizzato semioticamente*, ad alta densità comunicativa e ulteriormente trattabile [...] Non a caso, uno dei luoghi più rappresentati dal cinema neorealista e a lungo produttivo successivamente sarà uno spazio interamente lavorato dall'uomo, la Pianura Padana, culla del movimento resistenziale e ritratta da *Caccia tragica*, *Paisà*, *Gente del Po*, *Riso amaro*, *Il mulino del Po*, *Il cammino della speranza*, o nei successivi documentari di Michele Gandin, Renzo Renzi o Florestano Vancini [...] Infine, il paesaggio svolge un terzo, importante ruolo nella discussione avviata sulle pagine di «Cinema»: *offrire un luogo di interazione tra uomo e ambiente*, o meglio, tra personaggi e spazio, tale da accrescere l'efficacia della rappresentazione²⁰

Il paesaggio, spiegano Pitassio e Noto, consente il rimando a una tradizione nazionale nelle arti figurative altamente formalizzata, e in grado di assicurare una patente di nobiltà. Inoltre, lo spazio dell'azione costituisce un ambiente diegetico significativo preesistente all'affermazione della finzione, rivestendo pertanto uno statuto ambiguo tra narrazione e documentario volutamente irrisolta nei vari registi. Il paesaggio (padano) diventa quindi nel cinema italiano del dopoguerra la misura di un progetto realistico, disponibile a rivelare il volto altrimenti trascurato di un paese, e in cui collocare figure umane parimenti veridiche.

Il tema del lavoro è a nostro avviso indissolubile da tutta questa riflessione e anche dalle opere da esso scaturite: l'esordio come regista di De Santis, *Caccia tragica* del 1947, è un'interpretazione epica e sanguigna della lotta di classe dei contadini della bassa padana contro i grandi proprietari terrieri (non diversamente da quanto, negli stessi anni, fanno in ambito pittorico Renato Guttuso, Giuseppe Zigaina e Domenico Purificato, portando sulla tela le stesse aspirazioni e ritraendo il popolo

¹⁹ Giuseppe De Santis, *Per un paesaggio italiano*, «Cinema», 116, 25 aprile 1941; *Il linguaggio dei rapporti*, «Cinema», 132, 25 dicembre 1942.

²⁰ Francesco Pitassio, Paolo Noto, *Il cinema neorealista*, ArchetipoLibri, Bologna 2012, p. 6.

nelle sue prerogative di classe lavoratrice). La mancanza di un lavoro soddisfacente caratterizza la vita delle persone ritratte da Florestano Vancini nel documentario del 1951 *Delta del Po*, vicino a Ferrara. Il lavoro scarso e mal pagato si ritrova ancora in *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi, documentario d'inchiesta, sempre del 1951, realizzato in collaborazione con Sergio Zavoli. Le misere condizioni di vita e lavoro dei braccianti è ripreso, ancora nel 1951, nel cortometraggio di Fabio Pittorru *Comacchio piange*; il documentario, senza farne mai menzione, mostra le misere condizioni di vita e lavoro dei braccianti, che diedero spinta alle lotte sindacali («più di 15.000 abitanti si dividono i frutti di 6115 ettari di terra. Terra ancora da bonificare, concimata solo dal sudore dei braccianti il cui guadagno non supera le 70 80 mila lire l'anno»²¹).

Dopo questa premessa contestuale sul cinema italiano, torniamo a Zavattini: per scovare anche in lui la relazione con il paesaggio padano, è sufficiente rimandare ai titoli di alcuni soggetti non realizzati²² negli anni di nascita e sviluppo della televisione italiana come *La donna del Po* (1951), *Viaggio sul Po* (1953), *La grande vacanza* (1953) e *Luzzara mia* (1969) (questi ultimi due sul paese natale di Zavattini), *La bassa* (1969), oppure ai libri fotografici come *Un paese* (1955) e *Fiume Po* (1966), nati dall'incontro con Paul Strand e con il giovane fotografo William M. Zanca.

Zavattini pensa fin dal 1944 a un viaggio in Italia (a cui darà il titolo di *Italia mia*), che è proprio *Le mille e un'Italia*. Per lui la culla della civiltà italiana è la Padania, fecondata dal fiume che la traversa («Il Po è il padre e la madre, è la vita, è la terra»)²³

Ciò che a noi interessa, è ricordare come il contesto padano, in quanto asse portante dell'economia italiana, sia transitato dall'immaginario fascista²⁴ a quello, rinnovato e dirompente, del neorealismo²⁵; e infine come esso sia approdato nelle inchieste paleotelevisive nel periodo di sviluppo e crescita economica a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta. In verità, come vedremo nel prosieguo della tesi, la Pianura Padana costituisce una tradizione fino ai giorni nostri all'interno dei palinsesti Rai che, con il pretesto di approfondire la cultura enogastronomica, esplora in parte le piccole e medie imprese dislocate nell'area, l'intero comparto agricolo e le attività artigianali. A sua volta, tale zona geografica diventa quasi sempre l'occasione per ribadire le contrapposizioni e il divario, soprattutto economico, tra Nord e Sud. Volendo estendere ancora la riflessione, e anticipando un po' alcune questioni affrontate in seguito, tutto ciò corrisponde anche al retroterra dell'immaginario simbolico che porterà alla nascita del partito politico Lega Nord (televisivamente documentato da *Profondo nord* condotto Gad Lerner nei primi anni Novanta). Come specifica fin dalle prime pagine Letizia Bindi nel suo volume del 2005 *Bandiere, antenne, campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*, la spaccatura del Paese, dalla nascita della Repubblica fino alla contemporaneità, non è soltanto nella divisione lungo la linea verticale tra Nord e Sud, ma anche trasversalmente tra le forme di vita contadina e quelle urbane nei singoli contesti regionali²⁶.

²¹ *Comacchio piange*, Fabio Pittorru, 1951.

²² Cfr. Cesare Zavattini, *Soggetti cinematografici mai realizzati*, a cura di Nicola Dusi e Mauro Salvador, Marsilio, Venezia 2023.

²³ Gian Piero Brunetta, *Dal neorealismo al neorealismo*, in Antonio Vitti (a cura di), *Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo*, Metauro, Pesaro 2008, p. 72.

²⁴ Domenico Bruno, Enrico Cavalieri, Luca Pastore. *La pianura e il conflitto. Fascismo, resistenza e ricostruzione a Castel Maggiore 1919-1946*, Venezia, Marsilio 2010.

²⁵ Un'analisi di tale sfondo è stata fatta nel 1989, a partire dal libro *Narratori delle pianure* di Gianni Celati (1985) da Guido Fink; cfr. *Viaggi verso la foce* in G. Fink, *La doppia porta dei sogni. Scritti di cinema 1977-2001*, a cura di A. Calanchi e P. Cristalli, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022, pp. 269-279

²⁶ Cfr. Letizia Bindi, *Bandiere, antenne, campanili: Comunità immaginate nello specchio dei media*, Meltemi, Roma 2005.

1.5 Qualche dato sul settore agricolo e sul divario Nord/Sud

Rimaniamo al periodo storico preso in considerazione, cioè gli anni Cinquanta. Come riporta Castronovo²⁷, fin dal 1951 la produzione di metano in Italia risulta superiore di quasi venti volte a quella del 1946, grazie alla scoperta da parte dell'Agip dei primi giacimenti proprio in Val Padana; e negli anni successivi, tra il 1952 e il 1961, l'estrazione di metano passa da 966 milioni a quasi sette miliardi di metri cubi. Nel quadro più generale dello sviluppo industriale, un posto rilevante assumono le attività più moderne (metallurgia, meccanica, mezzi di trasporto, chimica, estrazioni minerarie, lavorazione di minerali non metallici). Insieme alle fonti d'energia, accresciutesi sia per la scoperta dei giacimenti metaniferi sia per la valorizzazione di nuovi impianti termoelettrici e geotermici, la quota fornita da questi settori supera per la prima volta, fra il 1961 e il 1962, la metà del valore aggiunto totale. Anche lo scarso dinamismo o l'arretratezza di una parte consistente del settore agricolo assumono un peso importante. Al momento dell'adesione al Mercato comune, ribadisce Castronovo, l'agricoltura italiana è per molti versi la "cenerentola" fra tutte quelle dell'Europa occidentale, anche e soprattutto perché l'Italia è il paese dove le aziende agricole "non produttive", o ai margini di una economia di sussistenza, sono quasi il 65% del totale e le piccole imprese famigliari hanno continuato ad ampliare la loro presenza senza dar luogo ad adeguate forme associative nella produzione e nel collegamento con i mercati. Circa l'80 per cento della superficie coltivata è distribuita fra due milioni e mezzo di unità aziendali, di cui due milioni con dimensioni inferiori ai cinque ettari. A rendere quanto mai precaria la situazione dell'agricoltura risulta poi il fatto che le terre più fertili riguarda poco più di un terzo della superficie coltivata, prevalentemente concentrate in Val Padana, mentre quelle povere o mediocri rappresentavano un carico variante dal 60 al 65% della popolazione agricola attiva e si dividono un reddito equivalente a non più del 33% della produzione nazionale.

In queste condizioni il forte declino degli addetti all'agricoltura, che scenderanno tra il 1950 e il 1962 di oltre il 13% sul totale della popolazione attiva, non darà luogo, di fatto, a un processo complessivo di ammodernamento né a una migliore utilizzazione delle risorse.

Dopo la riforma fondiaria del 1950, la politica agraria si identifica sostanzialmente con quella della Coldiretti, ossia con gli orientamenti di un'organizzazione collaterale alla Democrazia cristiana, che ha puntato soprattutto sull'espansione della piccola proprietà, sulla protezione delle colture tradizionali e su una strenua difesa dei prezzi. Come sottolineeremo nei capitoli seguenti, la Coldiretti e in particolare Paolo Bonomi, dal punto di vista dello sfruttamento del mezzo televisivo pubblico per veicolare comunicazioni e informazioni "di categoria", giocheranno un ruolo importante per la realizzazione e promozione di programmi seminali come *La Tv degli agricoltori* (1955-1969) e *A come Agricoltura* (1971-1981).

Soltanto tra il 1955 e il 1957 la graduale liberalizzazione del mercato e il ribasso dei prezzi del grano, venendo a cadere in coincidenza con il crescente esodo dalle campagne, contribuiscono a modificare questo complesso di equilibri statici o precari, e a sollecitare una maggior diffusione delle colture foraggere e della frutticoltura. Ma non sono sufficienti alcune iniziative per rialzare d'un tratto gli indici di produttività e sciogliere i nodi che stringono il settore agricolo, soprattutto nel Mezzogiorno, dove la frammentazione delle terre date in affitto o in colonia (alle cui basi non esiste, all'epoca, una vera e propria unità podereale) impedisce oltretutto la diffusione di aziende ad economia industriale. In definitiva il Mezzogiorno, negli anni Cinquanta, si trova ancora in grembo i mali antichi della sua agricoltura, senza esser riuscito a far molti passi avanti sulla via dell'industrializzazione. E ciò, nonostante la politica degli incentivi finanziari (inaugurata nel 1957)

²⁷ Cfr. Valerio Castronovo, *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri*, Einaudi, Milano 2021.

espressamente finalizzata a sostenere le iniziative dell'imprenditoria locale e ad attirare al Sud una parte dei nuovi investimenti delle grandi imprese settentrionali.

Sta di fatto che, dopo un decennio di interventi pubblici (dalla Cassa per il Mezzogiorno alla politica degli incentivi, aspetti divulgati, come vedremo, anche nelle prime inchieste Rai), non si sono ancora delineate le premesse né per l'ammodernamento dell'agricoltura né per lo sviluppo di una piccola e media industria. Si è così delineato, al posto di una struttura agricola sempre più inconsistente, un processo di terziarizzazione sia per l'espansione disordinata del tessuto urbano, sia per l'addensamento dell'occupazione nel settore edilizio e in quello del pubblico impiego. In pratica, l'ingresso nel Mercato comune europeo, imponendo un accrescimento dei livelli di efficienza e di competitività, ha finito per sancire l'esistenza di due sistemi profondamente diversi: da un lato, quello del Centro-Nord, orientato sempre più verso l'aumento della produttività e l'integrazione alle aree europee più avanzate, per non perdere l'aggancio con il mercato internazionale; dall'altro, quello del Sud, la cui esigenza fondamentale è la creazione di nuovi posti di lavoro dovunque e comunque sia possibile, per poter sfuggire a una condizione di sottosviluppo. In questo contesto crescono le pratiche clientelari e le lotte di potere fra gruppi e correnti del partito di maggioranza che si contendono il controllo delle amministrazioni locali e dei flussi finanziari pubblici.

Di fatto, più della metà degli addetti occupati nel 1961 nell'industria e nel commercio risiederanno nel Nord rispetto a meno del 20 per cento nel Sud. Per giunta, nelle regioni meridionali l'attività manifatturiera conserverà nel suo complesso caratteri semiartigianali (giacché oltre il 60 per cento degli addetti appartiene a imprese con non più di dieci dipendenti). L'esistenza di larghe quote di disoccupazione e la prevalenza del settore terziario-burocratico nell'assorbimento delle nuove leve lavorative ha influito, inevitabilmente, sull'andamento del reddito pro capite, che – lungi dall'avvicinarsi a quello del Nord – non è nemmeno riuscito a tenerne il passo.

1.6 L'uomo qualunque verso la neo-tv

Dopo aver rapidamente contestualizzato l'economia italiana degli anni presi in considerazione, torniamo alle nostre parole chiave di partenza. Abbiamo introdotto i termini "paesaggio" e "inchiesta", vediamo ora di delineare meglio la questione del cosiddetto "uomo qualunque". Simbolicamente (e forse anche impropriamente) incarnato dagli attori non professionisti nel neorealismo, il mito dell'uomo "preso dalla strada", è ricorrente nella riflessione di Zavattini.²⁸ L'attore non professionista manifesta e incarna importanti istanze culturali e politiche nel contesto italiano postbellico: una maggiore prossimità con il "popolo", cui le narrazioni erano ipoteticamente destinate (nonostante il risaputo insuccesso commerciale dei titoli principali), e di cui i non professionisti erano emblematici; o addirittura una rivendicazione di classe, poiché la rappresentazione degli strati subalterni della società veniva delegata a persone provenienti da quei segmenti invece che ai celebri divi del cinema. Il caso di Lamberto Maggiorani è storia: l'interprete del personaggio di Antonio Ricci in *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1948) era un operaio della fabbrica romana Breda, prima di essere scelto e tramutato in attore. In entrambi i casi, la necessità di una tipizzazione dell'interprete traeva vantaggio e forza dalla scelta di questo tipo ideale nella realtà. Del resto, come ricorda Giaime Alonge, elencando i dialoghi che nel film evocano i dettagli su salari, assegni familiari e guadagni dovuti agli straordinari, *Ladri di biciclette* è esso stesso soprattutto la «storia di un tentativo mancato di ascesa sociale» (Alonge 2007: 88).

²⁸ Maurizio Grande, *Attore*, in G. Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 31-38.

Da un lato, quindi, l'uomo, così frequentemente e periodicamente chiamato in causa, dall'altro l'attributo *comune*²⁹, forse anche in contrapposizione a una delle novità principali dell'avvento del cinema, ovvero il divismo, costituiscono il punto di partenza della celebre formulazione del "pedinamento", assieme all'interesse per la banalità quotidiana e ai piccoli fatti. La "teoria del pedinamento", cioè del seguire in un film un personaggio nello svolgersi delle sue attività quotidiane, desunta dalle posizioni poetico-teoriche di Zavattini costituisce però, ancora una volta, anche una semplificazione della complessità del fenomeno neorealista. Si tratta di dichiarazioni di poetica con più implicazioni, che vanno dal modo di produzione (si propugna un'alternativa a basso costo rispetto al modello hollywoodiano) al piano stilistico (si postula un cinema antinarrativo), fino alla presupposizione di un valore gnoseologico del mezzo cinematografico: attraverso il cinema, la società e i suoi membri prendano coscienza gli uni degli altri. Questi aspetti trovarono applicazione concreta in alcune sequenze celeberrime dei film realizzati con De Sica, in special modo *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952).

Forte di queste premesse teoriche, già applicate al cinema degli anni Quaranta, anche il carattere testimoniale della tv si caricherà, a questo proposito, di valenze periodizzanti: il ritratto dell'uomo ordinario, preso a caso tra la folla, del *coinquilino* sconosciuto, diventa un emblema della quotidianità, di quello «spettacolo del non spettacolo» che il cinema non è riuscito a portare a compimento. Pur non precludendo nessun orizzonte comunicativo ed espressivo al piccolo schermo, Zavattini pensa che lo «specifico televisivo» debba consistere proprio nella ripresa dello spirito investigativo del dopoguerra.

Benché non abbiamo esaminato che occasionalmente le dichiarazioni di natura teorica formulate da Zavattini, anche poche citazioni sono sufficienti a condurci verso i prodromi di una presunta declinazione populista del "progetto" zavattiniano messa in atto dalla televisione. L'attenzione costante al "popolare" suscita l'impressione che le mutazioni della tv italiana a partire dagli anni Ottanta rappresentino di fatto la componente più superficiale di tale attenzione. Si ha l'impressione che in queste proposte³⁰ la tv richiami da vicino idee molto antiche del progetto zavattiniano, come il suo concetto di «televerità», passato, nelle strategie della televisione italiana. Negli anni Ottanta si afferma infatti l'idea di *neotelevisione* e di Tv-verità, fondata sul «contatto» diretto tra il mezzo e il singolo individuo, più o meno anonimo: la confessione, la testimonianza, la presa diretta dell'esperienza diventano gli elementi caratterizzanti. Ai modi della narrazione e della rappresentazione, ancora imperanti nella vecchia televisione, si sostituiscono le procedure di una ininterrotta simulazione dell'effetto di realtà, i cui tempi sono quelli diretti, apparentemente senza mediazioni, della quotidianità. Il *pedinamento* e il *buco nel muro* di Zavattini smettono di essere metafore dell'intraprendenza conoscitiva e diventano direttive aziendali. Il *reality show* assume le caratteristiche di un genere che, mentre sembra tradurre letteralmente l'idea di spettacolo della realtà più volte evocata da Zavattini, ne sancisce la più radicale delle negazioni: il suo siderale ribaltamento in una *simulazione* perfettamente sceneggiata. La tv, come ha rilevato fin dagli anni Ottanta Umberto Eco con la sua idea di "neotelevisione", diviene quella serra autoreferenziale dove la messa a morte della realtà, anzi la sua continua e protratta agonia – diagnosticata dal filosofo Jean Baudrillard³¹ quale caratteristica dominante della nuova società mediatica – produce modelli virtuali per lo spettatore: un vero che non è il vero, ma rischia di diventare più vero del vero, confondendo ogni linea divisoria tra il mondo reale e la sua rappresentazione.

²⁹ Cfr. Jean Louis Schefer, *L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata 2006.

³⁰ Su Zavattini e la tv si veda anche *Za e la televisione* in P. Nuzzi (a cura di) *Una vita Za*, cit. pp. 251-268.

³¹ Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Come ha intuito anche Anna Chiara Maccari³², benché la televisione pubblica riformata, mossa da leggi puramente di mercato, risponderà all'avvento della concorrenza privata adottando una politica generalista e perdendo quindi la sua primaria funzione di servizio (una nozione, quella di *servizio pubblico*, dai confini tutt'altro che pacifici), solo l'esperienza della Terza rete RAI negli anni Ottanta e Novanta sembrerà riaprire la strada alle vecchie istanze zavattiniane e, di conseguenza, alle loro ricadute populistiche.

[...] sin dal suo battesimo ufficiale nel 1979, la Terza rete viene indirizzata ad un'offerta di servizio per rispondere alla necessità di una televisione campanile, decentrata e culturale. Rai Tre, dopo un iniziale periodo di "magra" terminato con la nomina del suo direttore storico, Angelo Guglielmi, determina la nascita di un nuovo modo di comunicazione – la cosiddetta *tv verità* – nettamente innovativo [...] Alcuni studiosi hanno ravvisato la vicinanza di questi programmi alle istanze zavattiniane e, insieme, la sostanziale estraneità della neotelevisione alla profonda tensione umanistica che anima il sogno democratico di Zavattini. Un sogno destinato a non realizzarsi anche e proprio quando sembra essere seguito alla lettera. Negli anni più recenti la spettacolarizzazione della realtà, attraverso la forma del reality show ha comportato, anziché la rivoluzione, la scomparsa progressiva del "reale" e dell'"umano", in un orizzonte comunicativo ormai completamente artefatto, dominato dalle leggi della finzione.

Scopo del nostro lavoro è anche quello di approfondire più dettagliatamente questa contraddizione insita nell'attuazione del presunto "modello" zavattiniano nella televisione a partire proprio dalla sua scomparsa e per il decennio successivo. Dopo gli anni Novanta, la proliferazione del termine "reality" complica ulteriormente le cose, inficiato com'è dall'avvento del web e dalla conseguente perdita di centralità da parte delle reti generaliste. Per ora, rimandiamo questa riflessione ai successivi capitoli e proseguiamo invece l'approfondimento sul rapporto di Zavattini con l'utilizzo delle immagini nell'accesa fase contestataria degli anni Settanta. A partire dalla realizzazione di un circuito produttivo e distributivo – ovvero i "Cinegiornali Liberi" – pensato in alternativa non solo al cinema, ma anche alla stessa televisione di Stato.

1.7 Un po' prima e un po' dopo il '68. I "Cinegiornali Liberi" e la RAI

Oggi è possibile rivedere attraverso l'archivio dell'AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) il dibattito, nato dalla spinta propulsiva dello stesso Zavattini, per la realizzazione di una vera e propria "controinformazione" antagonista al "Sistema" radiotelevisivo. In questo paragrafo, senza ricostruire scrupolosamente la storia relativa al progetto dei "Cinegiornali Liberi", una ricostruzione peraltro già ampiamente svolta, in particolare da Tullio Masoni e Paolo Vecchi³³ (ai quali ci richiameremo più volte), segnaleremo alcune linee di tangenza rispetto agli argomenti già presi in esame.

Le analisi e le ipotesi messe in campo tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo per una reinvenzione della televisione costituivano uno degli aspetti più interessanti della generale battaglia culturale che investiva i diversi settori della comunicazione di massa (giornali, cinema, musica ecc.). Un tale interesse derivava dal fatto che per formularle era risultato necessario fare i conti con il settore più avanzato dell'industria culturale e con l'apparato istituzionale che lo dominava.

³² A.C. Maccari, *Zavattini ha le antenne*, Bulzoni: Roma, 2010, pp. 90-91.

³³ T. Masoni e P. Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000.

Nell'impresa televisiva l'organizzazione industriale del lavoro intellettuale veniva portata alle sue ultime conseguenze (nonostante il "modello" italiano fosse già allora viziato dalle prime forme di lottizzazione e di clientelismo), la destinazione del prodotto veniva incorporata nel processo produttivo (attraverso la disposizione del palinsesto, il gioco dei "generi", gli "appuntamenti fissi"), il flusso unidirezionale veniva codificato nonostante le possibilità di "comunicazione circolare" che il mezzo per sua natura comprendeva (un terreno privilegiato per quella "creatività nel cuore degli avvenimenti" che Zavattini auspicava). Per "reinventare" – il termine è proprio di quegli anni – la TV bisognava quindi prendere di petto quel modello, le sue articolazioni, il suo funzionamento³⁴.

Come vedremo anche in un prossimo capitolo, dedicato all'autunno caldo del 1969, la stessa Rai e i suoi dipendenti entrano di fatto nell'acceso discorso politico:

Non per caso le prime istanze di cambiamento radicale germogliarono, nel cuore stesso della Rai, dal movimento dei programmisti che elaborarono, sviluppando creativamente un'ipotesi nata nell'apparato televisivo francese durante il maggio '68, la proposta delle "unità di produzione": nuclei destinati a comprendere competenze diverse secondo un'organizzazione democratica del lavoro intellettuale e abilitati a "contrattare" con i vertici gli spazi di programmazione riunificando le tre fasi del processo produttivo (ideazione, realizzazione, trasmissione) che nel modello vigente erano separati. È utile notare come a questa elaborazione partecipassero anche alcuni intellettuali di intelligenza e di cultura assai fini, che si differenziavano dall'insieme del mondo intellettuale dell'epoca proprio in quanto dipendenti della Rai (ovviamente penalizzati dalla direzione).³⁵

Negli anni Settanta, le ipotesi che teorizzavano il lavoro di massa attraverso forme alternative (a partire proprio dai videotapes) in voga negli ambienti della sinistra extraparlamentare si collocheranno per lo più nell'orizzonte di un totale anti-istituzionalismo (cfr. Uva 2015). Ciò significa che si preferiva trascurare l'analisi specifica dell'apparato televisivo e del suo modo di produzione, escludendo ogni possibilità di intervento sulla Rai e di collegamento con coloro che nella Rai lavoravano. A nutrirle tali premesse era la convinzione che bastasse semplicemente operare in uno spazio alternativo per creare liberamente una cultura alternativa e di controinformazione, che tuttavia lasciava presagire una prospettiva di ghettizzazione e di soffocamento. Di lì a poco, paradossalmente, sarebbero esplose le emittenti commerciali che proprio su questi presupposti avrebbero fatto leva, proponendo in concorrenza alla Rai un panorama di omologazione e produzioni "commerciali" nel senso più deteriore. In ogni caso esistono ben note eccezioni, che riprenderemo in considerazione proprio nei prossimi capitoli.

Zavattini in quel periodo è, come abbiamo visto, ben consapevole della necessità di incidere sulle strutture e sui modi di produzione, al di là delle esigenze soggettive degli autori. Il progetto collettivo dei *Cinegiornali Liberi* rappresenta senz'altro uno degli atti più radicalmente incisivi da parte dell'artista. Benché abbozzati fin dal 1962 (in un articolo sul settimanale del Pci "Rinascita" del 19 giugno, rispondendo al questionario intitolato *Quattro domande agli uomini di cinema*), è soltanto nel 1968, per via del notoriamente concitato e violento clima ormai instauratosi nel Paese, che i cinegiornali iniziano il loro percorso, a partire dal sostegno istituzionale del sindaco di Reggio Emilia Renzo Bonazzi, per arrivare poi a coinvolgere l'ANAC (associazione dei cineasti democratici) (tra i vari contatti, rientrano poi quelli con i circoli ARCI e il segretario della CGIL Luciano Lama). Come

³⁴ Giovanni Cesareo, *ivi*, cit. pp. 277-278.

³⁵ Giovanni Cesareo, *ivi*, cit. pp. 277-278.

ricorda Sandro Zambetti³⁶, premendo sull'ANAC affinché partecipi attivamente all'iniziativa, Zavattini intende attuare un'attività organizzativa incentrata sui termini allora in voga, e su cui torneremo nella tesi, di "decentramento" e "autonomia", al servizio della collettività.

Cinema continuo è soltanto uno dei tanti slogan che lo scrittore associa all'idea di cinegiornale libero, di volta in volta denominato *cinema di tanti*, *cinema di guerriglia*, *servizio pubblico*, *cinema a basso costo*, *cinema quotidiano*, *cinema di urgenza*, ecc., ma è bene sottolineare, in prima battuta, il dubbio da parte di Zavattini e degli altri collaboratori sulla necessità di denominare i cinegiornali "del proletariato" o "dei lavoratori", a conferma di quanto detto sull'impegno generalmente rivolto alle tematiche del lavoro che vedranno il loro culmine nel cosiddetto "autunno caldo" del 1969. In secondo luogo, come scrivono efficacemente Valeria di Bitonto e Paola Scarnati, tutta l'esperienza si pone in evidente e diretto legame con l'ambiente televisivo:

La prima conseguenza fu che l'Unitefilm dette vita a una sorta di periodico cinematografico, denominato "Terzo canale" (la denominazione "Terzo canale" si contrapponeva polemicamente ai due canali allora esistenti nella RAI-TV), da diffondersi in quel circuito "alternativo" che la sinistra in Italia aveva costituito nel corso degli anni e che utilizzava come punti di proiezione le sedi politiche, le case del popolo, le sedi sindacali e le sedi dell'Arci e di altre associazioni. La testata "Terzo canale" dipendeva formalmente dalla sezione stampa e propaganda del PCI, ma ebbe una sostanziale autonomia operativa.

La seconda conseguenza fu che la Unitefilm offrì la sua collaborazione all'iniziativa dei cinegiornali liberi che Zavattini aveva lanciato: una collaborazione che si manifestò sotto il profilo produttivo e anche, dal 1969, con la presenza del direttore e dell'amministratore dell'Unitefilm, Mario Benocci e Ventura Valentini, nel Direttivo del Centro Nazionale dei Cinegiornali Liberi.³⁷

Non sfugge allora che le contestazioni sindacali, gli scioperi, gli scontri, le assemblee e i consigli di fabbrica così al centro delle vicende del periodo vadano a rappresentare il nucleo tematico delle principali opere realizzate a partire da questa operazione culturale: *Il Cinegiornale libero di Roma n.2 – Apollon, una fabbrica occupata* (1969), di Ugo Gregoretti e altri collaboratori, e *Contratto* (1969), diretto sempre da Gregoretti su mandato dei sindacati Fiom, Fim e Uilm.

Inoltre, è stato rintracciato il primo "servizio" del *Cinegiornale libero di Torino n.1*, del 1968, intitolato *Scioperi unitari alla Fiat*, che riveste un particolare interesse perché si trattò di un esperimento di quel "cinema istantaneo" auspicato da Zavattini – quando ancora non esistevano le telecamere portatili – come forma immediata di intervento filmico sui fatti quotidiani: infatti le riprese furono effettuate su pellicola invertibile, che offriva la possibilità di visione immediata dopo lo sviluppo e che poteva essere sonorizzata con la stesura di una pista magnetica direttamente sulla pellicola stessa³⁸.

Ma si prenda, per quanto riguarda una tematica più distanziata nel tempo e non direttamente legata alle contestazioni del periodo, quanto dice Luigi Di Gianni a proposito del *Cinegiornale della Pace n.1*, a ulteriore conferma del ruolo che, volente o nolente, la Rai incarnava negli sviluppi e nelle ideazioni delle opere concepite all'interno dell' "orbita Zavattini":

³⁶ S. Zambetti, *Sempre avanti di qualche passo*, in T. Masoni e P. Vecchi (a cura di), *Zavattini Cinema*, 1988, pp.57-68. Sullo stesso tema cfr. il recente saggio di Stefania Parigi, *Cinegiornali Liberi. Utopie e pratiche*, in V. Zagarrìo, C. Uva (a cura di), *L'eccezione e la regola*

³⁷ Di Bitonto e Scarnati, *I cinegiornali liberi nell'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico*, in Masoni e Vecchi, 2000, pp. 130-131.

³⁸ Di Bitonto e Scarnati, *ivi*, cit. pag. 132.

Fu fatto nel 1963, dopo “I Misteri di Roma”. Dopo il fallimento del progetto del “Don Chisciotte 63”, c’è stata quest’altra iniziativa, sempre capitanata da Cesare Zavattini, il “Numero Uno”, nonché unico, “Cinegiornale della Pace”; poi in seguito sono usciti i “Cinegiornali Liberi”, che sono un’altra cosa. Al “Cinegiornale della pace” abbiamo partecipato io, Ansano Giannarelli, Beppe Ferrara ed altri registi. L’introduzione era di Mario Soldati. Il mio contributo riguardava l’eccidio di Marzabotto. Lo feci perché il lavoro sullo stesso argomento, che avevo realizzato per la Rai, era stato censurato, anzi proprio bloccato, e la cosa aveva fatto una certa sensazione. (...) il dirigente Rai Sergio Pugliese mi commissionò un documentario sulla strage di Marzabotto per una nuova rubrica che si chiamava “Osservatorio”. Indubbiamente quello che ne venne fuori, come le dichiarazioni del tutto inedite dei testimoni, era un documentario davvero “crudo”, “terribile”, però d’altra parte, ed era quello che io dicevo a mia giustificazione, ad un dirigente Rai che mi accusava di essere stato “crucele”, addirittura “atroce”, era che, se si voleva dare un messaggio contro la guerra, bisognava mostrare l’orrore proprio come tale. Per come era stato. Non bastarono le mie argomentazioni; ci fu anche una interrogazione parlamentare del comunista Orazio Barbieri e del socialista Alberto Jacometti, ma nemmeno questa riuscì a far cambiare idea alla Rai. Decisero che non doveva andare in onda e non ci andò. Di questo filmato ora non rimane nemmeno più traccia presso le Teche Rai. E questo, messa in onda a parte, mi dispiace davvero ...³⁹

L’esperienza dei “Cinegiornali Liberi”, dal 1968 al 1970, e il generale movimento per la creazione di centri autonomi locali e regionali che promuovano strumenti di espressione e di informazione accessibile a tutti, connesso alle contestazioni operaie che porteranno allo Statuto dei Lavoratori, hanno contribuito indiscutibilmente ad alcuni esiti all’interno della Rai di non poca importanza: la nascita della prima rubrica autonomamente gestita dalla compagine sindacale, *Turno C* (su cui torneremo) nel 1970 e il suddetto “decentramento” della Riforma del 1975.

Come ha scritto Anna Chiara Maccari, in quello che è probabilmente il più importante contributo attorno al rapporto Zavattini-televisione, nel 1973 Zavattini in una lettera a Gaetano Afella avalla la tesi del decentramento lanciando l’idea provocatoria di creare un canale libero, un *Canale degli italiani*. Questa proposta anticipa la deludente esperienza dei programmi dell’accesso (spazi televisivi autogestiti della durata di 15 minuti) introdotti dalla riforma e trasmessi sotto il nome di *Spazio aperto* dal 14 febbraio 1977 fino alla loro graduale scomparsa nel 1995 (riprenderemo queste trasmissioni in un successivo capitolo dedicato agli anni Settanta).

1.8 Il ruolo della Rai nell’ideazione di *La verità*

Come ha ben ricostruito Cristina Jandelli⁴⁰, le vicende dell’unico film interamente diretto da Zavattini prendono avvio nel 1962, quando lo sceneggiatore deposita alla Siae un soggetto dal titolo significativo: *Assalto alla T.V.*, prima ipotesi di un film che verrà realizzato vent’anni esatti più tardi. Le idee e le teorizzazioni di Zavattini che abbiamo descritto in precedenza trovano una declinazione ulteriore in questo progetto (più volte rimaneggiato e modificato prima dell’effettiva realizzazione), il quale nel mezzo televisivo in generale e nella Rai in particolare individua il nucleo del suo sviluppo narrativo. Il protagonista del soggetto originale, il giovane Enzo, è convinto di poter cambiare il mondo attraverso la televisione e, dopo essersi impadronito di un’unità mobile della Rai, attraversa Roma con lo scopo di realizzare un’inchiesta attraverso cui dare a chiunque la possibilità di esprimersi liberamente. È sufficiente questo stringato riassunto del bozzetto iniziale per riconoscere alcune

³⁹ E. Lavagnini, *Rapporto confidenziale. Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Nuova Cultura: Roma, 2012, pp. 80-81.

⁴⁰ Cf. C. Jandelli, *Autunno cinetelevisivo in La scena pensante. Cesare Zavattini fra teatro e cinema*, Bulzoni: Roma, 2002, pp. 157-168.

dinamiche ricorrenti, come abbiamo visto in precedenza, non solo del pensiero di Zavattini ma anche del movimentato periodo storico che di lì a qualche anno porterà alla fine del monopolio Rai e ad ulteriori sviluppi e cambiamenti sia di natura stilistica che produttiva. Innanzitutto, ovviamente, la portata innovativa del mezzo in quanto strumento “epistemologico” e, di conseguenza, applicabile all’inchiesta, anche per le sue possibilità di “presa diretta”; in secondo luogo la libertà di accesso da parte di un comune cittadino, con chiaro riferimento all’episodio di inaugurazione del Canale degli Italiani o ai *Programmi dell’accesso*, sui quali torneremo in seguito; e infine l’immediata interdizione da parte dell’istituzione per impedire che ciò possa effettivamente avvenire.

Ma qui la riflessione si allarga fino ad investire il ruolo del mezzo televisivo di cui viene proposto un uso morale come efficace strumento conoscitivo. La parabola dell’aspirante telecronista evidenzia ancora una volta la divaricazione esistente fra pensiero e azione: la tv consentirebbe un salto qualitativo nell’indagine sulla realtà attraverso la diretta ma l’accesso al mezzo viene negato, così che un atto di pirateria via etere si rivela l’unica possibilità di impadronirsene⁴¹.

Tra i numerosi rifacimenti e cambiamenti di scrittura avvenuti nel corso dei vent’anni, il ruolo della Rai raggiunge infine una valenza ancora superiore nel momento in cui diventa anche produttore del progetto. Come ricorda Jandelli, dapprincipio *La veritàaaa* viene produttivamente incluso nei programmi sperimentali, fornendo la chiave del film in quanto progetto intrinsecamente televisivo per motivi, oltre che teorici, anche relativi ad un budget limitato, essenziale e funzionale.

1.7 Su alcuni soggetti mai realizzati⁴²

Un ulteriore esempio di come le isotopie cui abbiamo accennato nei paragrafi precedenti costituiscano delle costanti importanti nell’opera di Cesare Zavattini è rappresentato da quell’insieme tanto consistente quanto variegato dei soggetti scritti e mai realizzati, né al cinema né in televisione. Intendiamo qui affrontarne soltanto due, che riteniamo fondamentali sotto molti punti di vista: *Tu, Maggiorani* del 1950-53 e *Perché*, databile nella prima metà degli anni Sessanta.

Tu Maggiorani è un progetto di film sulla vicenda umana e professionale di Lamberto Maggiorani, l’interprete principale di *Ladri di biciclette*; ripercorre la storia di Maggiorani, l’operaio della Breda che era stato scelto come protagonista di *Ladri di biciclette*, impegnandosi, una volta finito il film, a tornare al lavoro senza pensare più al cinema. Ma l’anno successivo, in un momento di recessione, è tra i primi a essere licenziato. Il finale alza i toni fino a fare del protagonista il simbolo dei tanti eroi-antieroi che nel dopoguerra hanno cercato inutilmente la solidarietà degli uomini. La sinossi presenta da subito il soggetto come un’operazione meta-cinematografica: Vittorio De Sica, nella Roma del 1948, è alla ricerca di un operaio che possa interpretare il protagonista del suo film, Antonio Ricci; finalmente trova nello stabilimento della Breda il tornitore Maggiorani; il regista ottiene per l’uomo un permesso di tre mesi con l’assicurazione che verrà riassunto dopo le riprese, ma alla fine Maggiorani verrà licenziato, assieme a molti altri operai, finendo così nella miseria. L’autentica vicenda di Maggiorani è l’occasione per Zavattini di trarre un bilancio dell’esperienza neorealista, non esente da inflessibili autocritiche per come il mondo del cinema abbia non solo sfruttato la partecipazione di persone comuni e sprovvedute per ricavarne facili patenti di bontà e umanità, ma sia anche penetrato appieno nelle loro vite scompigliandole fino a esiti drammatici (*Il grande inganno*

⁴¹ C. Jandelli, *ivi*, p. 158.

⁴² Questo paragrafo è costituito da rielaborazioni di alcuni testi tratti da C. Zavattini, *I soggetti cinematografici mai realizzati*, a cura di Nicola Dusi e Mauro Salvador, Marsilio: Venezia, 2023, a cui ho collaborato.

è il titolo del soggetto originale del 1948). Le implicazioni di queste dinamiche si possono facilmente rintracciare nella televisione che verrà, e nelle sue varie declinazioni di “neo-tv”, “tv-verità” e “reality-tv”.

“Metadiscorsivo” è anche il ruolo ricoperto dal lavoro, in una sorta di *trompe l’oeil*: Antonio Ricci, che notoriamente rischia di perdere l’impiego dopo il furto della bicicletta e si riduce a sua volta a rubarne una, è sovrapponibile a Lamberto Maggiorani che, licenziato per diminuzione del personale, tenta di inserirsi con scarso successo nel mondo dello spettacolo, al quale tuttavia ha prestato uno dei volti più emblematici della storia del cinema mondiale.

Perché?, databile all’incirca al 1962, è invece un film-inchiesta sui numerosi “perché” che le giovani generazioni italiane pongono alle precedenti. Gli appunti raccolti da Zavattini (per lo più lunghi elenchi di domande ricavate da sessioni di *brainstorming*) e dai numerosi giovani collaboratori (tra i quali Alberto Grifi) toccano uno spettro ampio e variegato di tematiche, sempre nell’intento di alternare a una rappresentazione ufficiale e istituzionale, ancora una volta identificabile nella televisione di Stato, una più reale e colta direttamente sul terreno e nei contesti più disparati. Il progetto è contemporaneo agli interventi di Zavattini sul settimanale comunista «Rinascita», dalle pagine del quale prenderà forma, il 9 giugno 1962, il “Cinegiornale della Pace”.

Infine, il soggetto mai realizzato *La cavia* rimanda ai materiali elaborati nel corso di una lunga e complessa gestazione dal 1961 al 1963. Se per un verso si riallaccia alla carica polemica dei soggetti degli anni Cinquanta come *Tu, Maggiorani e Bellissima*, in cui il tema dell’attore preso dalla strada e dei concorsi per volti nuovi innesca il processo al cinema, alle sue illusioni mistificanti, per un altro verso riprende la struttura dell’inchiesta che era stata al centro dell’esperienza neorealista e del progetto mancato di *Italia mia*. In questo caso Maurizio Arena, già divo e volto noto del grande schermo, è il soggetto-oggetto di questa ricognizione a tutto campo tra vita privata e vita pubblica. Da sottolineare, inoltre, come lo stesso Arena, da attore ormai in declino, si ritroverà diversi anni dopo a vivere una fase di rinnovato divismo proprio grazie alla televisione. L’esperienza delle sue partecipazioni alle trasmissioni di *Acquario* (Rete 1, 1978-79) condotto da Maurizio Costanzo lo porteranno ad incarnare un caso di divismo televisivo, confermato anche dalle numerose lettere, poi pubblicate, inviategli dagli spettatori⁴³.

1.9 Conclusioni. Le ricadute nel populismo

La scelta di cominciare da tali problemi una riflessione sulle estetiche del lavoro in Rai ci sembra a questo punto sufficientemente giustificata. Se quanto detto non bastasse, nel volume del 1992 *Mass media e società di massa*, il noto sociologo Franco Ferrarotti dedica due interi capitoli al rapporto tra neorealismo e storia italiana, soffermandosi abbondantemente su Cesare Zavattini e sulla pervasività, all’epoca già ampiamente consolidatasi, della televisione rispetto al cinema, riuscendo a sintetizzare in poche pagine i punti essenziali di cui ci siamo fin qui occupati. Scrive infatti, a proposito della televisione:

Mi sembra più che fatale, del tutto normale che la televisione sia oggi il consumo culturale e l’intrattenimento di massa, mentre il cinema accentuerà nel prossimo futuro la sua natura artistica e sperimentale di élite. Già oggi nell’epoca d’oro della produzione di massa, standardizzata ed intercambiabile, e della riproduzione meccanica dell’opera d’arte, si torna a parlare di cinema e televisione come strumenti di documentazione e di creazione messi in moto artigianalmente, secondo

⁴³ Cfr. *Dopo Acquario. Lettere a Maurizio Arena. I telespettatori testimoniano sulle guarigioni*, Milano, SugarCo Edizioni, 1979.

moduli e interessi di gruppi ristretti, in base a produzioni indipendenti in cui un'idea può svilupparsi e farsi progetto, prodotto⁴⁴.

Agli occhi di Ferrarotti, Zavattini sembra essere, ancora a distanza di molti anni dalla sua morte, la personalità più chiara ed efficace per comprendere le trasformazioni del Paese Italia nel cruciale passaggio verso la modernità, non solo a partire dalla transizione da un mass media tradizionale come il cinema a uno più innovativo come la televisione, ma anche per quanto riguarda le più invasive metamorfosi verso l'industrializzazione e lo sviluppo; Zavattini è, in sostanza, un grande "momento sociologico":

Zavattini non indulge peraltro ad alcun facile mito d'una industrializzazione e urbanizzazione tutta d'un pezzo, alla transizione netta dalla campagna alla città, ad una concezione a bianco e nero, comodamente dicotomica per accomodarla come si conviene nelle linde categorizzazioni dei professori che presumono di conoscere la società e qualche volta sentenziano su vita e morte senza uscire dal loro studio o anche senza lasciare la loro poltrona. (...) La situazione era disperata vent'anni fa, nel 1955, con un tasso molto alto di disoccupati. Le cose, oggi, vanno molto meglio. Non basta neppure la manodopera locale; c'è bisogno di lavoratori forestieri. Eppure, le tracce di ieri non sono cancellate. L'industrializzazione può coesistere con modi di produzione e rapporti sociali pre-industriali, paleotecnici. C'è un passato che non passa mai⁴⁵.

Proprio in quanto tale, in quanto, cioè, analista sociologico (o antropologico), Zavattini permette più di altri di essere scelto oggi, a trentacinque anni dalla sua scomparsa, come punto d'osservazione iniziale o come primo esponente di una genealogia, che definiremo nel corso della tesi, che dal passato prossimo conduca fino al presente e all'attualità apparentemente così mutata.

Vale la pena non perdere di vista quell'accento fatto in precedenza sulla transizione del pensiero zavattiniano "popolare" in favore del più recente "populismo". Occupandoci specificamente di televisione, non possiamo tuttavia eludere quanto è già stato sottolineato in ambito cinematografico. Un numero della rivista «Cinema e storia» del 2019⁴⁶ ha ribadito come quella attenzione sull'"ordinarietà" del soggetto populista torni a più riprese e ricorrentemente nelle riflessioni, anche visive, e nell'immaginario, sollecitando diverse strategie nelle configurazioni del popolo da parte dei vari media e generi (a cominciare dalla *commedia all'italiana* sorta sul finire degli anni Cinquanta).

La questione, ovvero se e come le produzioni di massa abbiano inevitabilmente delle ricadute dalle dinamiche popolari verso quelle populiste, è stata affrontata più volte, facendo spesso riferimento al celebre volume di Vittorio Spinazzola *Cinema e pubblico*, edito nel 1985, che individuava una netta contrapposizione in due filoni principali: film sul popolo e film per il popolo; contrapposizione cruciale, soprattutto per la critica marxista, sulla fine dell'esperienza neorealista. Da esso parte anche, a proposito proprio del rapporto tra *popolare* e *trash* dagli anni Cinquanta, Alberto Pezzotta⁴⁷, il quale collega l'annosa riflessione alla progressiva perdita di centralità nel dibattito pubblico da parte della classe intellettuale; un dibattito che si sviluppa, sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate, proprio in contemporanea con i primi anni del mezzo televisivo.

⁴⁴ F. Ferrarotti, *Mass media e società di massa*, Laterza: Bari, 1992.

⁴⁵ F. Ferrarotti, *ivi*, cit. pp. 30-31.

⁴⁶ Valeria Coladonato e Andrea Sangiovanni (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli immaginari di una categoria politica*, «Cinema e storia», Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

⁴⁷ Cfr. Alberto Pezzotta, *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash*, atti del convegno a cura di Guglielmo Pescatore, *Media Mutations. Le frontiere del popolare tra vecchi e nuovi media*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 24 e 25 maggio 2010.

La liquidazione del neorealismo rosa ha segnato la prima frattura tra la critica italiana e il cinema medio e popolare moderno: prima ancora della nascita commedia all'italiana, molto prima del cinema di genere "basso". È la prima grande occasione persa da parte di una critica che sarà quasi sempre incapace di dialogare col cinema e di comprendere le ragioni e le virtù della popolarità. Che cosa fecero, dal punto di vista del pubblico, film come quelli del neorealismo rosa? Spinazzola, che da sociologo ha strumenti più sensibili della maggior parte dei critici, afferma che unificarono il pubblico, accomunando città e provincia, centro e periferie, togliendo spettatori ai film di Matarazzo e alla fine sostituendoli. Spinazzola, in questi film, valorizza gli elementi di innovazione a livello tematico (l'autonomia e l'intraprendenza dei personaggi femminili), che pure convivono con gli elementi conservatori (il bozzettismo, il dialettismo, la morale sostanzialmente - ma non sempre - tradizionalista). [...] La seconda occasione persa dalla critica italiana rispetto al cinema popolare è quella della commedia all'italiana. Rispetto a ciò che successe con il neorealismo rosa c'è una differenza sostanziale⁴⁸.

In una delle prime antologie sulle teoriche del cinema, nel 1978, anche Barbera e Turigliatto concludono la loro breve introduzione alla proposta di Zavattini notando che «nella sua tensione [...] a colmare la distanza tra il cinema e il "popolo", appare oggi molto più avanzata, nella sua sincerità populistica, di tutti i rozzi schematismi zdanoviani e lukacsiani della cultura d'opposizione dell'epoca» (Barbera e Turigliatto 1978: 319).

Dal punto di vista televisivo, e abbandonando il cinema, l'asse principale sembra riguardare ancora una volta la contrapposizione popolo/élite, una delle unità di base dell'immaginario populista. In primo luogo, un tentativo è quello di sovrapporre pubblico e classi popolari indipendentemente dall'effettiva stratificazione del pubblico che emerge dalle analisi sociologiche; la forza retorica di quell'identificazione consente di formulare una serie di richiami nobilitanti alla vocazione "popolare" della tv. Al contempo, il rovescio negativo di questo "mito" consiste nell'immaginare il popolo come consumatore passivo della tv stessa, in quanto prodotto della cultura di massa intrinsecamente "manipolatoria".

Possiamo allora introdurre un'ipotesi, tutta da verificare: nelle variazioni retoriche sul rapporto tv/popolo, la "tv-verità" della seconda metà degli anni Ottanta (l'età dell'individualismo per definizione) e successivamente il *format* del cosiddetto "reality show", documenta un percorso di recupero e appropriazione del patrimonio neorealista ai fini di un progetto populista. Le due genealogie, il neorealismo di Zavattini e la televisione, hanno, evidentemente, un'ampiezza assai diseguale e, come abbiamo visto, difficilmente perimetrabile. Non meno evidenti, però, sono le correlazioni e i rimandi reciproci tra l'una e l'altra. Al di là della vorace transmedialità e delle diverse euforie zavattiniane.

Il contraltare di tutto ciò ci sembra essere quanto scrive Ivelise Perniola nel capitolo di *L'età postdocumentaria* in cui prende in considerazione le ascendenze documentaristiche della televisione, senza nominare Zavattini, anche se compare in un capitolo dedicato a quello che Perniola ribattezza *neoverismo italiano* e che distingue dal neorealismo zavattiniano, ma chiamando in causa il noto documentarista Friedrich Wiseman, il programma televisivo *Grande fratello*:

il pubblico non sembra affatto nauseato dalla melassa audiovisiva dominante (che certamente domina sia in campo cinematografico che in campo televisivo) dal momento [...] che ricerca proprio nel film documentario gli elementi che la televisione gli offre già da qualche anno in maniera massiccia. La televisione, infatti, sia quella ormai più stancamente generalista che quella satellitare o digitale, non fa altro che ripresentare stralci di realtà secondo varie declinazioni; quindi la televisione si nutre di realtà, vive grazie alla realtà, proprio nel trionfo della realtà ha trovato negli ultimi dieci anni il segreto della propria sopravvivenza. L'intuizione dello stretto legame che intercorre tra cinema documentario e format

⁴⁸ Alberto Pezzotta, *ivi*.

televisivo è stato intuito in maniera esemplare da Stella Bruzzi, che supera finalmente lo steccato che divideva con snobistica ostinazione : due campi (cinema documentario di creazione e format televisivo), osando affermare con lodevole coraggio che un reality show di successo planetario come *Il Grande Fratello* (*The Big Brother*) non sia altro se non un'evoluzione in chiave spettacolare del cinema osservativo di Frederick Wiseman⁴⁹.

In realtà, non è del tutto “innocente” accostare due situazioni così diverse come il cinema di Wiseman e un *reality-show* come *Il Grande Fratello*: il primo è caratterizzato da tempi molto lunghi e libertà di espressione da parte dei soggetti coinvolti mai incanalata in strutture rigide; al contrario il secondo prevede una componente di sceneggiatura forte, che organizza e articola azioni e comunicazioni dei protagonisti rendendoli non completamente liberi. Allo stesso tempo, però, *Il Grande Fratello* non è nemmeno uno sceneggiato con attori che recitano un copione: il corteggiamento di Pietro Taricone nei confronti di Cristina (prima puntata, settembre 2000) è un vero corteggiamento, e il primo bacio tra loro è un vero primo bacio, benché ripreso dalle telecamere e visto da circa 16 milioni di spettatori.

Specularmente, però, resta il fatto che anche il cinema documentario si è progressivamente trasformato in un format, di facile e immediata applicazione, incanalandosi all'interno di norme estetiche e tematiche convenzionali, garanti di un successo sicuro e di concrete possibilità di acquisto da parte dei grandi network interazionali. A sua volta, il mezzo televisivo ha intuito le potenzialità del documentario osservativo, privandolo dell'aspetto socio-politico; ne ha invece preservato la struttura di contenitore di storie di vita comune (di volta in volta battezzato come *inchiesta*, *servizio giornalistico*, *docu-reality*, *docu-fiction*, *infotainment*), valorizzando l'emozione rispetto alla descrizione ambientale. L'aspetto però più interessante di questa osmosi risiede nel suo carattere di reversibilità: la neotelevisione prende ispirazione dal documentario osservativo e il documentario contemporaneo prende ispirazione dalla neotelevisione, riportando in chiave cinematografica il format televisivo. Il legame fortissimo tra cinema documentario e neo-televisione, ribadisce Perniola, non è una caratteristica solo italiana, anche se in Italia trova senza dubbio un terreno privilegiato che investe anche altri settori della produzione culturale. Per certi versi, il *reality* porta alle estreme conseguenze delle linee di tendenza non molto distanti dalla teoria del “pedinamento” zavattiniano, e in seguito del Direct Cinema e del Cinema Vérité a partire dagli anni Sessanta. Anche nel caso del *Grande Fratello*, è bene ricordarlo riacciandoci al rapporto tra popolare e gruppi intellettuale di cui abbiamo parlato poco sopra, la reazione del mondo culturale fu talmente ostile e incondizionata da non tentare neppure di riconoscere in tale operazione un pur minimo motivo di ispirazione. A questo proposito, vedremo, il caso di un prodotto come *Boss in incognito* simboleggia la sintesi di tutti questi aspetti attraverso l'adattamento italiano di un *format* mondiale che, in stile più o meno documentaristico, esplora le realtà d'impresa e il mondo del lavoro focalizzandosi, seppur illustrando in parte le dinamiche lavorative, sulle individualità e sui drammi personali.

⁴⁹ Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pag. 88.

Capitolo 2

Il formato dell'inchiesta e le culture del lavoro nella "paleotelevisione" (1957 – 1960)

2.1 Introduzione. L'inchiesta sociale e la RAI

Per poter affrontare le rappresentazioni del lavoro nella RAI delle origini sembrerebbe necessario tenere presente la celebre distinzione, coniata da Umberto Eco nei primi anni Ottanta, tra "neotelevisione" e "paleotelevisione"¹, poi in seguito ripresa da molti (Casetti-Odin 1990). Tramite essa il semiologo tratteggia le caratteristiche della prima alla luce della modernità e novità della seconda. Fin dalle prime righe del saggio, in cui elabora i due concetti, Eco individua due fattori determinanti: la "paleotelevisione" è costituita da pochi prodotti e controlla che il pubblico apprenda "solo cose innocenti, anche a costo di dire le bugie". La televisione in bianco e nero e monocolore, fortemente pedagogica, avverte da subito, com'è noto, l'esigenza di nobilitare i propri contenuti anche a fronte di una classe dirigente piuttosto scettica nei confronti del nuovo *medium*. Si tratta di una strategia, che perdura per circa tutto il ventennio coincidente con il monopolio (1954-1974), contraddistinta da una programmazione unidirezionale e che non offre alternative allo spettatore se non quella di spegnere l'apparecchio (almeno fino al 1961, con la nascita del Secondo Canale).

Tuttavia, per quanto riguarda lo specifico tema del lavoro, i titoli delle grandi inchieste analizzate in questo capitolo, molto ricordate dagli studiosi di televisione ma forse poco riviste, sembrano smentire fin da subito il punto di vista di Eco: la realtà che appare, tramite esse, sugli schermi italiani degli anni Cinquanta e Sessanta è tutt'altro che costituita da "cose innocenti", e anzi rispecchia in maniera piuttosto fedele gli aspetti anche tragici delle trasformazioni sociali del Paese. Ciò è confermato, tra l'altro, dalla ricorrenza con cui questi titoli vengono citati nella letteratura di storia contemporanea².

Un'altra caratteristica, notata sinteticamente da Eco, è poi il fatto che "neppure la telecamera si doveva vedere": un aspetto immediatamente smentito, come vedremo, nelle riprese esterne di Mario Soldati, in cui tutta l'attrezzatura della carovana televisiva (sei automezzi, lampade, elettricisti, macchinisti, macchine da presa) è un protagonista esplicito delle traversate del regista lungo l'Italia. Il *Viaggio nella valle del Po*, benché fortemente rielaborato in fase di montaggio, non rinuncia completamente al proprio *retroscena*, ma anzi lo integra in buona parte alla messa in scena e al proprio funzionamento. Tuttavia, è senz'altro vero che questi casi rappresentano per lo più delle eccezioni rispetto al palinsesto medio della RAI dei primi anni, e non contraddicono né sminuiscono affatto l'esattezza delle considerazioni che definiscono la svolta della cosiddetta "Neo-Tv" degli anni Ottanta.

¹ Cfr. U. Eco, *Tv: la trasparenza perduta* in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 163-179; ora in *Sulla televisione*, a cura di G. Marrone, La Nave di Teseo, Milano, 2018.

² La televisione, e le inchieste in particolare, ricorrono ad esempio nelle opere di Guido Crainz come: G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 1995, 2005; oppure ID., *Il paese mancato*, Donzelli, Roma 2015; ma anche in Fabio Martini, *La fabbrica delle verità. L'Italia immaginaria della propaganda da Mussolini a Grillo*, Marsilio, Venezia 2017; Vittorio Emiliani, *Cronache di piombo e di passione*, Donzelli, Roma 2017, solo per citarne qualcuna. Altri storici, che torneremo a citare e che attingono pienamente dalla storia dei media in Italia, sono John Foot e David Forgacs.

In linea di massima, è bene inoltre tenere presente, tratteggiandolo brevemente in poche righe, lo sfondo che il nuovo mezzo televisivo si trova a dominare sul finire degli anni Cinquanta, per rimarcare senza troppi approfondimenti la pervasività e il ruolo, peraltro ormai ampiamente accertati, svolti dalla TV all'interno del tessuto sociale:

Alla fine degli anni Cinquanta, la televisione è il più seguito mezzo di comunicazione nazionale: nell'arco di un quinquennio, nonostante solo il 5 per cento degli italiani la possedeva, il consumo televisivo coinvolge circa 20 milioni di spettatori, radunati nelle poche case private e, soprattutto, nei locali pubblici. In un paese in gran parte analfabeta la paleo televisione gode di un forte afflato educativo [...] e conduce il cittadino/spettatore verso un rinnovato processo di unificazione nazionale³.

Tra i vari contributi in letteratura, l'inchiesta televisiva è oggetto di un intero paragrafo⁴ della *Storia del documentario italiano* di Marco Bertozzi, che ben riassume i titoli principali della fortunata stagione di tale formato; titoli che, nel complesso, sono gli stessi che approfondiremo in questo capitolo, cercando di sottolinearne le forme di lavoro in essi rappresentate, contestualizzandole all'interno della più generale storia del lavoro in Italia.

Un ulteriore aspetto da tenere presente è la confusione terminologica, nell'insieme di formati e generi paralleli o affini e di non facile definizione, che vanno dal più ampio *documentario* al *reportage* passando per il *servizio televisivo* o *giornalistico*. Al di là delle sfumature, è in ogni caso nostro interesse ribadire una genesi "neorealista" di queste opere, come già accennato nel primo capitolo dedicato a Cesare Zavattini, e come peraltro è confermato in queste righe di Simonelli:

Se all'origine del rotocalco televisivo c'era evidentemente un modello consolidato della carta stampata, all'origine di quell'esperienza di giornalismo televisivo che chiameremo semplicemente di inchiesta – senza più ribadire i già accennati sconfinamenti e sovrapposizioni sulle strade parallele del *reportage* e del documentario – c'è, oltre ai modelli della stampa, anche il cinema. Il cinema italiano, in particolare il cinema neorealistico dei fondatori, Rossellini, Visconti, De Santis, Zavattini e anche quello dei registi più giovani cresciuti a quella scuola, Antonioni, Risi, Comencini, Pasolini, aveva teorizzato e ampiamente praticato, in varie forme, l'inchiesta. Il passaggio da un mezzo audiovisivo all'altro fu in Italia un fatto quasi naturale. La tv offriva, inoltre, la possibilità di trovare nuovi formati, di organizzare le inchieste secondo strutture più libere rispetto alla compressione all'interno di limiti di durata piuttosto rigidi del cinema. La soluzione televisiva semplice e originale, antica e innovativa, fu quella delle puntate. La tv italiana aveva da poco compiuto due anni quando mandava in onda la sua prima inchiesta articolata in dieci puntate sui temi della sicurezza stradale, *La strada è di tutti* di Giuliano Tomei. Di lì fu un susseguirsi di produzioni destinate a lasciare un segno profondo [...] La divisione in puntate diventa la forma tipica dell'inchiesta televisiva, senza escludere la possibilità di realizzare lavori che esauriscano il loro discorso in un unico blocco⁵.

Quanto detto andrebbe inoltre considerato – ci limitiamo a farlo sinteticamente – alla luce del ruolo centrale che Tullio De Mauro ha riconosciuto al mezzo televisivo (dopo i giornali e la radio) nel processo di diffusione e unificazione della lingua italiana, dedicando, com'è noto, ampio spazio alla funzione della TV in direzione della regressione dei dialetti. Nel 1963 lo stesso De Mauro formula la

³ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pag. 182.

⁴ Ibidem, pp. 182-186.

⁵ G. Simonelli, *Ci salvi chi può: cronache della TV italiana dal 2000 a oggi*, Torino, Effatà Editrice, 2006, pp. 80-83.

fortunata ipotesi che individua nel parlato televisivo (insieme alla commedia cinematografica) il fondamentale fattore di unificazione linguistica del Paese, ben al di fuori del purismo dell'italiano parlato in Toscana. La teoria viene poi accolta nel volume collettivo, commissionato dalla Rai nel 1968, che istituzionalizza, anche da questo punto di vista, la sua affermazione all'interno della società italiana⁶. L'orgoglio di avere contribuito alla modernizzazione del Paese, svolgendo una propria funzione socializzante, rimane a lungo uno dei tratti distintivi della Rai, prima di ridimensionarsi secondo i nuovi canoni "neotelevisivi" degli anni Ottanta.

2.1.1 La genesi dell'inchiesta tra neorealismo e operaismo

Come ricorda anche Palmira di Marco, in un saggio su cui torneremo, proprio grazie all'inchiesta, la televisione sembra voler proseguire quel compito che anni prima si era dato il cinema del Neorealismo, cosa che venne peraltro sottolineata da Edoardo Bruno, fondatore di *Filmcritica*, nel suo intervento alla «I Tavola Rotonda sull'Inchiesta Filmata», organizzata nell'ottobre 1964 dal Centro Culturale Estense:

Quando nel 1958 la televisione italiana iniziò la programmazione della serie intitolata *Viaggio nel sud* di Virgilio Sabel, questo irrompere tra le pieghe – in un lavoro che si proponeva l'esaltazione delle opere e dei giorni – di una realtà italiana più dimessa, più amara, più disperata, la realtà dei contadini lucani, delle donne e degli uomini che non conoscevano l'altra parte della civiltà, costretti a umilianti lavori nelle pietraie, nelle terre aride e nere, nelle piccole fabbriche, fu un fatto estremamente positivo. Era la prima incrinatura di quel diaframma di conformismo che la Tv alimentava e alimenta con la sua produzione di routine. *La donna che lavora* di Zatterin e *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, hanno continuato a sottolineare una esigenza di scoperta, una serie di oggettivazioni di una realtà da molti ignorata e distorta. Da tutte queste immagini è possibile scorgere aspetti reali di una società che stenta a definirsi, la conferma della validità della denuncia operata dal neorealismo⁷.

La prospettiva post-neorealista e le teorizzazioni di Zavattini, come mostrato in precedenza, trovano nell'inchiesta uno strumento metodologico fondamentale per rendersi, e rendere conto, delle condizioni ambientali e dei loro soggetti umani. Al contempo, quello dell'inchiesta sociale, per via degli intenti educativi, pedagogici e formativi della RAI delle origini, è da subito il *format* più utilizzato. A questo proposito è bene ricordare come, in verità, lo sia già in anni precedenti all'avvento televisivo anche all'interno di altri mezzi di comunicazione: dall'editoria, alla quotidianistica, alla radio. Citiamo i titoli principali: dal 21 maggio al 28 luglio 1951, la voce di Sergio Zavoli accompagna gli ascoltatori con la trasmissione *Inchiesta in Occidente* (ideata da Giovan Battista Angioletti); una troupe di giornalisti inviati gira per l'Europa documentando le peculiarità e le caratteristiche della cultura, del sistema politico e statale, dell'apparato produttivo dei maggiori paesi europei, nel tentativo di documentare i primordi dell'unità europea. Citiamo poi, benché solo trasversalmente legata ai temi qui trattati, la trasmissione in onda tra il 1950 e il 1951 *Inchiesta sul neorealismo* condotta da Carlo Bo sul Terzo Programma⁸. Sempre su incarico della Rai, Guido Piovene realizza dal maggio 1953 all'ottobre 1956 (93 puntate, il lunedì e il sabato alle 21) la trasmissione radiofonica,

⁶ Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza 1963; ID., *Lingua parlata e TV*, in AA.VV., *Televisione e vita italiana*, 2 voll., Torino, ERI, 1968, pp. 245-294.

⁷ P. Di Marco, *Il viaggio televisivo di Mario Soldati*, in A. Gimbo, M.C. Paolicelli, A. Ricci (a cura di), *Viaggi, itinerari, flussi umani: il mondo attraverso narrazioni, rappresentazioni e popoli*, Nuova Cultura, 2014, p. 143.

⁸ Carlo Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, 1951.

poi raccolta in volume, *Viaggio in Italia*, battendo per due anni e mezzo il paese provincia per provincia, e notandone ogni aspetto, incluso quello lavorativo; quello che emerge è un resoconto delle varie contraddizioni irrisolte nella struttura geografica della penisola, a partire dai mutamenti in corso dovuti alla rapida industrializzazione e alla tumultuosa crescita urbana; proprio per questo, però, Piovene è uno dei pochi a descrivere in maniera oggettiva, talvolta semmai con un certo entusiasmo, non più solamente le campagne ma anche le città. Sempre alla radio, anche Paolo Valenti realizza dei veri e propri audio-documentari su varie realtà, che vanno dalla caccia al cinghiale in Maremma alla Stazione Termini di Roma, dalle leggende pagane sulla Sibilla tra gli abitanti dell'Appennino marchigiano agli sviluppi della fisica atomica italiana sull'atomo; in particolare, ricordiamo qui *La macchina fa da sé* del 1957, sulla progressiva automazione nella grande industria, realizzato nel reparto laminatoio a caldo di uno stabilimento per la lavorazione dell'acciaio, nonché in una scuola di specializzazione di periti e ingegneri; ma anche *La clinica del lavoro* del 1958, dedicato agli infortuni sul lavoro, visitando reparti e degenti del Centro Traumatologico Ortopedico dell'INAIL di Roma.

La produzione radiofonica è numerosa, come scrive Rodolfo Sacchettini:

Tra il 1950 e il 1963 vengono prodotti e mandati in onda oltre 350 documentari, con il coinvolgimento dei più importanti radiocronisti dell'epoca, come Lello Bersani, Aldo Salvo, Sergio Zavoli, Paolo Valenti. [...] Si scopre l'Italia anche nei suoi margini sociali, nell'emergere dei nuovi fenomeni di povertà (*Barboni* di Roberto Costa, 1949), nei luoghi inaccessibili (*Clausura* di Sergio Zavoli, 1957), nelle recenti macerie della guerra (*Firenze 1944*, di Amerigo Gomez e Victor De Santis)⁹.

Guardando al fronte editoriale, invece, nel 1956, Luciano Bianciardi e Carlo Cassola scrivono *I minatori della Maremma*, a seguito dell'esplosione della miniera di Ribolla; Antonio Cederna firma *I vandali in casa*, sul cosiddetto "sacco di Roma" e i disastri architettonici e urbanistici perpetrati nella Capitale; nel 1957 Edio Vallini scrive *Operai del Nord* edito da Laterza; nel 1959 Franco Alasia e Danilo Montaldi pubblicano *Milano, Corea: inchiesta sugli immigrati negli anni del "miracolo"*; a queste si possono aggiungere inoltre le opere di Rocco Scotellaro (*I contadini del Sud*, 1954), di Franco Cagnetta (*Inchiesta su Orgosolo*, 1955) e Danilo Dolci (*Banditi a Partinico*, 1955, e *Inchiesta a Palermo*, 1956). Tutti questi libri si fondano sulla testimonianza diretta che viene riportata in prima persona. Più istituzionale, trattandosi infatti di un'inchiesta parlamentare, è quella relativa alla miseria del 1952-53, che verrà pubblicata da Einaudi, in un volumetto a cura di Paolo Braghin, solo nel 1978 (*Inchiesta sulla miseria in Italia. 1951-52*).

In maniera ancora più stringente, se possibile, rispetto al mondo del lavoro, si colloca inoltre quella corrente filosofica e sociologica di impostazione marxista nota con il nome di "Operaismo" che, proprio sul finire degli anni Cinquanta, conquista una certa e progressiva posizione nel dibattito pubblico italiano¹⁰, a partire dal pensiero e dalle opere di Raniero Panzieri, il quale nel 1963 interromperà la collaborazione con la casa editrice Einaudi, insieme a Renato Solmi, per l'appoggio dato alla pubblicazione di *L'immigrazione meridionale a Torino* di Goffredo Fofi, che sarà invece pubblicato da Feltrinelli nel 1964. L'interesse manifestato dall'operaismo (si pensi alla rivista «Quaderni rossi» fondata da Panzieri e Mario Tronti nel 1961) per uno sguardo sociologico sulla figura dell'operaio e sul contesto lavorativo della fabbrica fordista trova, naturalmente, un'ovvia paternità in Karl Marx, e in particolare in un suo scritto apparentemente marginale: *L'inchiesta*

⁹ Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze University Press, 2018, p. 104.

¹⁰ Esiste anche un legame tra operaismo e neorealismo identificabile in Gaspare De Caro (1930-2015), storico e saggista, che proprio nella sua ultima opera riflette sul cinema italiano e la società: Cfr. G. De Caro, *Rifondare gli italiani? Il cinema del neorealismo*, Milano, Jaca Book 2015.

operaia del 1880. Come ricorda Carlo Emilio Chesta¹¹, il dibattito attorno al metodo inchiesta a partire dagli anni della Ricostruzione italiana si estende sino alla stagione dei movimenti sociali del 1968. Una stagione che vede non soltanto il moltiplicarsi, come abbiamo visto, delle esperienze intellettuali, ma problematizza in modo singolare le implicazioni pratico-politiche del fare inchiesta, dalle grandi fabbriche alle periferie delle metropoli.

Come spiega Marica Tolomelli¹², nella volontà di tentare concretamente il superamento di una critica astratta alla sinistra istituzionale attraverso una strategia di azione, l'*inchiesta operaia* fu ritenuta la pratica più innovativa sul piano sia scientifico che politico: una modalità di studio del proletariato industriale che, attraverso l'approccio della *conricerca* – il coinvolgimento attivo dei soggetti che si intendeva indagare – poneva in diretto rapporto la dimensione politica e lo studio.

Per quanto riguarda il cinema, invece, David Brancaleone¹³, riassumendo dal canto suo questo stesso contesto storico-culturale a partire, ancora una volta, da Zavattini, ricorda che tra il 1945 e il 1955, il cinema italiano produce ben 600 documentari l'anno, arrivando a 1000 nel 1955. Si tratta di una tradizione neorealista del documentario italiano prettamente etnografica, rivolta soprattutto al mondo rurale o comunque subalterno. Non a caso, sostiene Brancaleone, molti dei documentari appartengono alla sfera di influenza di Zavattini e tutti, in un modo o in un altro, sono riconducibili alla falsariga dei film-inchiesta da lui teorizzati. Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Citto Maselli, Elio Petri, Giuseppe Ferrara sono i nomi più rappresentativi. Zavattini stesso collaborerà direttamente con Mingozzi alla realizzazione di un'inchiesta sull'esperienza di Danilo Dolci, *La violenza*, e con Elio Petri (e Luigi Chiarini e Renato Nicolai) al documentario *I sette contadini* (1957) sull'eccidio dei fratelli Cervi e ruotante attorno alla testimonianza del padre superstite, Alcide, sotto forma di un'intervista.

Il dibattito italiano del Dopoguerra appare rinnovare in maniera interessante la questione del rapporto tra conoscenza sociologica e trasformazione sociale. A suo modo, la RAI (e i vari autori che si trovano a lavorare per essa) partecipa attivamente a questo dibattito.

Proprio l'inchiesta (giornalistica, investigativa ecc.) e l'intervista si presentano come rappresentazioni concrete e particolarmente *appealing* per lo spettatore (come già lo erano state per il lettore). Michela Menghini¹⁴ ha offerto alcune caratteristiche base di tale metodologia, pur premettendo, da prassi, le difficoltà di perimetrarla.

Inchiesta è il termine con il quale si indica un approfondimento ottenuto attraverso l'impiego di un certo numero di mezzi utili a determinare cause ed aspetti di una data questione, di un fatto o di una vicenda. Inchiesta come servizio o, più spesso, serie di servizi che approfondiscono un argomento. Mutuato dal lessico giudiziario, il termine designa l'andare oltre le informazioni provenienti dalle fonti ordinarie e finisce per somigliare ad una ricerca o, in casi particolari, ad un'indagine. Per questo, l'inchiesta permette di scoprire situazioni scarsamente conosciute, segnalandole alla pubblica opinione; è dunque lo strumento che più si adatta a un giornalismo attivo, che non si limita a selezionare informazioni ma sa produrle autonomamente. Il che significa essenzialmente due cose: ricostruzione e interpretazione. Ricostruzione spesso di vicende oscure, interpretazione di fatti sociali, politici ed economici. La tecnica dell'inchiesta si basa su tutte le regole giornalistiche ma è anche il genere in cui il giornalista gode di più ampia autonomia e di maggior fiducia. L'autore dell'inchiesta sceglie gli argomenti, la loro suddivisione, come trattarli, con quale

¹¹ Cfr. C. E. Chesta, (a cura di), *Sul campo. L'inchiesta operaia di Marx: comprendere il mondo per cambiarlo*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2018.

¹² Marica Tolomelli, *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Roma, Carocci, 2015.

¹³ David Brancaleone, *Zavattini il neorealismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Diabasis, Parma, 2023, p. 103.

¹⁴ Michela Menghini, *L'inchiesta giornalistica*, in R. Baldassari, *Giornalismo, informazione, comunicazione*, Venezia, Marsilio, 2024.

taglio, con quale scrittura, tenendo conto che una prerogativa è quella di collegare apertamente notizie e commenti sulle stesse, fatti e interpretazione degli stessi. Può essere isolata, a sua volta, una particolare tipologia di inchiesta, quella *documentaria*¹⁵: che mira a diffondere informazioni già esistenti ma poco conosciute, perché racchiuse in testi o ambienti specialistici o comunque non illuminati dai riflettori dei mass-media. A seconda del modo in cui si riportano i fatti troviamo: il servizio, il reportage, l'inchiesta, l'intervista ecc.

Dal punto di vista formale, e più specificamente "televisivo", possiamo invece notare come le inchieste rientrano appieno nel formato seriale che costituisce, per l'industria culturale del Novecento, le modalità di consumo e di produzione privilegiate¹⁶: si tratta, innanzitutto, di prodotti che riconfigurano lo spazio-tempo attraverso una strutturazione a episodi che si protrae per diversi giorni. In secondo luogo, la struttura narrativa non si limita a organizzare gli eventi in uno schema preordinato; essa è anche una proposta di adesione ai valori della narrazione; proposta che un autore modello (o Enunciatore) dirige a un pubblico modello (o Enunciataro), intesi in termini semiotici come una sintesi delle competenze previste per disambiguare il messaggio (Eco 1979). Nel nostro caso, l'autore è duplice, essendo collocato all'interno del palinsesto della televisione statale, e quindi mai disgiunto, volente o nolente, da una funzione, anche solo in parte, di "portavoce", soprattutto in questa fase storica.

2.1.2 L'intervista e "l'uomo qualunque"

In una prospettiva che abbiamo chiamato "post-neorealista", riteniamo che siano fondamentalmente due le modalità attraverso cui l'inchiesta TV rielabora il portato della tradizione teorica precedente: l'intervista e l'identità dell' "uomo qualunque". L'intervista, intesa in senso più ampio come raccolta di testimonianze di storia orale¹⁷ è, da diversi anni, oggetto di tutela e di valore patrimoniale, nonché considerabile già nelle scienze sociali come una pratica strumentale. Mutuandola dal giornalismo e dalla radio, la televisione ne sfrutta appieno le potenzialità e, in alcuni casi, (come per Soldati, che approfondiremo più avanti) la applica in maniera assai moderna, senza occultare il ruolo dell'intervistatore e anzi sottolineando il rapporto di scambio tra i due dialoganti, in maniera simile alle attenzioni prestate da un antropologo. Per quanto riguarda l'identità dell' "uomo qualunque", espressione che riprendiamo da Bertozzi¹⁸, essa si ritrova sempre nel dialogo orale e implica un ruolo centrale del paesaggio sonoro catturato dalla macchina da presa; il coinvolgimento dell'intervistato (il suo disagio, le sue sgrammaticature linguistiche, la sua curiosità) ne rivela appieno la natura di persona comune, già oggetto del cinema neorealista, almeno sulla carta. Bertozzi cita nuovamente i titoli delle inchieste per sottolineare che:

Modalità come l'intervista o il «cosiddetto montaggio lento o lungo, che tende a conservare alle riprese il loro respiro naturale; l'impiego dell'obbiettivo trasfocatore, che permette di passare, senza soluzione di continuità, dal "campo lungo" al "primo piano"» consentono di passare dalle convenzioni classiche

¹⁵ Cfr. Carlo De Martino, Fabio Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, Roma, Ugo Mursia Editore, 1990, pp. 119-120.

¹⁶ Cfr. Sergio Brancato, Stefano Crisante, Emiliano Ilardi, (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Volume II. Il Novecento: dalle narrazioni di massa alla svolta digitale*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2021.

¹⁷ Cfr. L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Che storia siamo noi? Le interviste e i racconti personali al cinema e in televisione*, Venezia, Marsilio, 2008; M. Pistacchi (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, 2011.

¹⁸ M. Bertozzi, *Il culto della fotografia, dal diva system al mito del selfie*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, Roma Tre Press, 2018, pp. 517-526.

del tempo cinematografico – con salti, tagli, ellissi – a un tempo prossimo della vita quotidiana, un tempo sovrapposto a quello del ‘normale’ fluire della vita quotidiana.

Per quanto riguarda l’analisi dei programmi, secondo un’impostazione di taglio anche semiotico, ci proponiamo nei prossimi paragrafi di analizzare anzitutto alcuni “casi”, qualcuno piuttosto celebre, riconducibili a quella fortunata stagione televisiva tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, cioè nel periodo storico che vede l’avvento del cosiddetto Boom economico. Il gruppo analizzato è dunque costituito dalle seguenti trasmissioni: *Viaggio nella valle del Po. Alla ricerca dei cibi genuini* (1957), *Viaggio nel Sud* (1958), *La donna che lavora* (1959), *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno* (1960), *L’Italia non è un paese povero* (1960), *Viaggio nell’Italia che cambia* (1963). Una rassegna completa delle intere produzioni RAI tematicamente affini al lavoro sarebbe, per ovvi motivi, impossibile. Tra i molti rimandi che si potrebbero fare, *en passant*, è giusto ricordare che il 25 novembre 1958 iniziano le trasmissioni di «Telescuola», il primo corso televisivo di Avviamento professionale a tipo industriale destinato agli alunni residenti in località prive di scuole secondarie, le cui lezioni andranno in onda quotidianamente dalle 14 alle 15.10. Come supporto e facilitazione per l’apprendimento, è ideato un sistema di efficace mediazione tra gli allievi sparsi per l’Italia e i “teledocenti” (scelti in collaborazione con il ministero della Pubblica istruzione): sono istituiti 1626 Posti di Ascolto di Telescuola (pat), e grazie alla presenza mediatrice di un coordinatore la lezione dalla tv è adattata alle esigenze del gruppo di ascolto. È il primo corso di istruzione televisiva attuato in Europa, e la frequenza consente di conseguire un regolare diploma di scuola media professionale. Le materie sono infatti le stesse contemplate dai programmi ministeriali per normali scuole di avviamento. Il 16 ottobre 1961 la Rai, su richiesta del Ministero (che si assume l’impegno di organizzare 1200 classi televisive), inizia i corsi per la prima classe della nuova scuola media unificata, che entrerà in vigore su scala nazionale due anni dopo. Le lezioni trasmesse ogni giorno, dalle 8.30 alle 14.45, prevedono la presenza di alunni in studio, le dimostrazioni sperimentali e l’utilizzo di materiale illustrativo e didattico, nonché l’integrazione del corso con un libro di testo distribuito nelle sedi. Il *Corso di scuola media unificata* si rivela in realtà prezioso anche per la formazione degli insegnanti¹⁹.

2.2 *Viaggio nella valle del Po – Alla ricerca dei cibi genuini (1957)*

2.2.1 *Mario Soldati l’ “antineorealista”*

Mario Soldati e il tema del lavoro sono presenti fin dal primo giorno di programmazione regolare delle trasmissioni Rai, il sempre menzionato 3 gennaio 1954 che segna l’inizio delle “storie della televisione italiana”. Della programmazione non è rimasta alcuna traccia visiva, ma sappiamo che alle 17:30 è prevista la messa in onda di *Le miserie del signor Travet*, film tragicomico del 1946, girato contemporaneamente a *Roma città aperta*, e apologia della dignità della piccola borghesia sabauda che svolge meticolosamente il proprio dovere nell’ “Italiotta” pre-fascista.

Un richiamo rapido alla produzione cinematografica di Soldati è necessario per rimarcare innanzitutto la solitaria concezione che l’autore ha dell’immagine: egli non crede infatti alla capacità di rivelare la realtà attraverso l’audiovisivo. Dopo aver scavalcato il neorealismo da prima della sua stessa nascita, nel dopoguerra, continuerà anche nelle incursioni televisive a non avere fiducia nella giovinezza e freschezza dell’immagine, a non credere alla forza propria della realtà. Curatore raffinato e colto della messa in scena, Soldati considera l’immagine già vecchia, datata, carica di passato (ha

¹⁹ Cfr. Natasha Leal Rivas (a cura di), *Prospettive discorsive e di educazione linguistica internazionale*, Federico II University Press, Napoli 2022, p. 235.

da subito fama di passatista e reazionario, pur essendo uno dei pochissimi intellettuali puramente antifascisti fin dal 1929 – cosa che lo spingerà ad abbandonare l'Italia per andare in America) e, in ultima istanza, artificiale. Quando esploderà la polemica sul cosiddetto passaggio dal neorealismo al realismo, nel 1954, con l'uscita di *Senso* di Luchino Visconti, Soldati farà ironicamente notare che egli stesso aveva anticipato tutte le questioni in gioco molto tempo prima, con *Piccolo mondo antico* del 1941.

Un soggetto di film non realizzato, raccolto poi nei Meridiani Mondadori (Soldati 2009), ha mostrato una vera e propria critica, neppure molto implicita, nei confronti del neorealismo già negli anni Cinquanta: si tratta di una sorta di parodia barocca e comica, una pseudo *candid camera* (anticipando lo *Specchio segreto* di Nanni Loy e Giorgio Arlorio degli anni Sessanta), da girarsi in stanze d'albergo in cui si susseguono una serie di episodi tipicamente da bozzetto zavattiniano; un finto film-verità in cui soltanto nel finale si svela l'artificio della *mise en scène*, con l'apparizione dell'operatore e di un protagonista che addirittura vola via dalla finestra. Alla luce di tutto ciò, risultano curiose non soltanto la breve collaborazione con lo stesso Cesare Zavattini²⁰ per *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno*, ma anche l'importanza storica che la produzione televisiva di Soldati indiscutibilmente riveste circa la trasformazione sociale e le dinamiche del lavoro in Italia. Che un profondo sostenitore dell'artificiosità del mezzo audiovisivo abbia realizzato le più pionieristiche e simboliche inchieste sociali del neonato *medium* è, d'altra parte, un'ennesima conferma della sua ambivalenza.

Il caso emblematico di cui stiamo parlando è il soggetto intitolato *Camera 207*, l'unico tentativo da parte di Soldati di ricavare un film da una propria idea originale. Pensato, come detto, in ironica e sperimentale polemica con le teorie zavattiniane, scritto con Carlo Musso, intende dimostrare la solitudine dell'uomo moderno, piazzando nove macchine da presa per sei mesi consecutivi all'interno di una camera d'albergo, osservando così ciò che accade alle persone lì capitate, in una sorta di *Grande fratello ante litteram*. Era infatti sua convinzione che le teorie di Zavattini sul pedinamento avrebbero portato semplicemente a smascherare il niente e la povertà spirituale delle persone osservate e riprese. Il soggetto è stato analizzato da Emiliano Morreale²¹, che ha individuato l'ascendenza, seppur non dichiarata, sul film di Mario Monicelli *Camera d'albergo* (1981), in cui l'ironia ai danni dell'ossessione "realista" sarà ancora più marcata. Come si vede, la differenza è sostanziale: per Soldati la verità del cinema, e dell'immagine in generale, la sua specificità, è piuttosto un costrutto, un effetto di senso che ha ben poco di naturale. La differenza, che abbiamo qui semplificato, è l'effetto di quella sostanziale divergenza nella concezione dell'immagine, o, per dirla in un altro modo, del suo valore di verità. Per Zavattini, detto in estrema sintesi e con un certo grado di approssimazione, l'immagine ha invece la capacità di articolare una visione non mediata dagli usi e dalle abitudini che viziano la nostra percezione normale; per egli, le cose viste (al cinema) sembrano viste per la prima volta o rinascono in un'apparizione aurorale.

Il *Viaggio nella Valle del Po - alla ricerca dei cibi genuini* viene trasmesso dal 3 dicembre 1957 sul Programma Nazionale alle 21.05. Si tratta dell'irruzione in contesti fino a questo momento sconosciuti; la prima volta che la televisione invade il territorio in maniera quasi violenta. Ma è anche la prima volta che la TV racconta il Paese. Direttamente derivante da quanto appena detto, la modernità accompagna Soldati per tutto il viaggio, rivelando la profonda convinzione del regista, intimamente persuaso che tutto quanto sia moderno (nella conservazione e nella produzione dei cibi) porti inevitabilmente del danno. Proprio lo scontro tra il personale assunto di base e la realtà che si trova ad affrontare quotidianamente nell'itinerario costituisce, in un certo senso, l'innescò

²⁰ I due autori sono però stati analizzati (con Diego Fabbri) nel comune sentimento religioso in M. Vanelli, *Chi è Dio? Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini*, Genova, Le Mani, 2013.

²¹ Emiliano Morreale, *Mario Soldati: le carriere di un libertino*, Le Mani – Cineteca di Bologna, 2006.

drammaturgico del programma: nell'intervistare gli industriali dell'alimentazione, che gli descrivono i processi dell'allevamento intensivo con le vacche che mangiano la soia o l'uso dei fertilizzanti nei campi, Soldati non manca di guardare in macchina manifestando il proprio sconcerto. A distanza di anni, si può dire che in Italia, oggi, queste due visioni parallele non hanno ancora smesso di dialogare o di scontrarsi. Da tutto questo si capisce facilmente anche perché Soldati fosse abbastanza "digeribile" per il modello democristiano di tv pedagogica: un riformista progressista ma non comunista, estraneo al neorealismo, con anche, dal punto di vista estetico, una maschera rétro ottocentesca; colto e immediatamente e inconsciamente familiare per il pubblico, come una specie di vecchio zio.

2.2.2 Il settore primario e la civiltà materiale

Due saggi, il primo di Palmira di Marco e il secondo di Anna Bisogno²², ci permettono di approfondire le due principali trasmissioni di Soldati (della seconda, *Chi legge? Viaggio lungo il tirreno* ci occuperemo in un prossimo paragrafo) in relazione con gli aspetti più significativi dell'identità nazionale italiana e delle trasformazioni in corso nel cruciale periodo della realizzazione dei programmi: il nuovo mezzo televisivo e la sua "nazional-popolarità", il paesaggio (la Bassa Padana tanto cara proprio al neorealismo: distese di campi a perdita d'occhio, la nebbia, la neve, le brume invernali, la nuvola di fiato che accompagna i parlanti), la cultura alimentare non più strettamente legata alla pura sopravvivenza.

La partecipazione di Soldati all'ideazione di programmi per la Rai, dunque, non sorprende; appare anzi inscritta, fin dall'origine, nel suo profilo di "professionista" dell'immagine, nella sua curiosità popolare, nella sua attitudine alla sperimentazione e, non da ultimo, come osserva Garboli, nel suo narcisismo, in quell' "io della notorietà" che lo conduce spesso, nelle due inchieste, a usare il mezzo come ribalta e specchio²³.

Anche il critico cinematografico e funzionario Rai Vieri Razzini, presentando alcune puntate di montaggio per *Fuori orario* su Rai Tre, parla di un certo narcisismo, calibrato però attraverso una continua ricerca della propria immagine, quasi frenetica e in parte ancora ottocentesca, nel contemporaneo. Un comunicatore, dunque: servendosi di questa voglia di esibizione in quanto dote formidabile, la tecnica comunicativa di Soldati arriva ad applicare con largo anticipo quei principi che Umberto Eco codificherà una decina d'anni più tardi, nella seconda metà degli anni Sessanta, coniando i termini "paleotelevisione" e "neotelevisione".

Enrico Ghezzi (il testo pubblicato nel volume a cura di Emiliano Morreale è la trascrizione delle presentazioni alle due puntate del 10 e 11 luglio 1999 su Rai Tre, dopo la scomparsa di Soldati) sottolinea ugualmente come:

le inchieste tv siano straordinarie per l'effetto di presenza: c'è un investimento di sé come intervistatore, provocatore, che poi però taglia corto, in rapidi cortocircuiti, che non approfondisce, che dà per scontato una sorta di gergo rapido, veloce, da divulgatore, salvo poi incespicare, inerpinarsi in digressioni, in denunce. Una specie di acting del personaggio-autore-

²² P. Di Marco, *Chi legge? In viaggio con Mario Soldati e Cesare Zavattini*; A. Bisogno, *I viaggi in Italia di Mario Soldati tra cinema e televisione*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana*, pp. 445-454 e 455-461.

²³ L. Malavasi, *Mario Soldati*, Torino, Il Castoro, pag. 172.

intervistatore, che diventa il soggetto primo, con la sua cultura, la sua vitalità straripante, la sua capacità di operare nessi²⁴.

L'operazione di *Viaggio nella valle del Po* è complessa; un'operazione di organizzazione mentale, in primo luogo, e poi tecnica. Mettendosi direttamente in scena, Soldati, percorrendo le sponde del fiume, tematizza il suo amore (non necessariamente la sua competenza) per il cibo e i vini, ai quali inoltre ha dedicato moltissime pagine, e per le varie realtà della filiera produttiva italiana. Dall'interesse per quello che mangiano gli italiani, e per il modo in cui preparano i cibi, nascono le dodici puntate (un paio sono andate perdute) che compongono l'inchiesta, alla cui ideazione partecipano Carlo Musso, Lorenzo Rocchi e Tino (Agostino) Richelmy, mentre il fidato Nino Rota compone le musiche. Soldati, avendo per guida il corso del Po, come in una sorta di pastorale bucolica – visita caseifici, industrie vinicole, fabbriche di salumi e panettoni, documentando il lavoro di trasformazione delle materie prime in cibo e bevendo e intervistando dirigenti o semplici operai, curioso allo stesso modo di “politiche aziendali” come dei piccoli gesti automatici e ripetitivi, dei luoghi e dei mestieri, delle memorie e dei desideri. Conversa di rane con Gianni Brera, ma anche di football, cultura enologica, divagando com'è nel suo stile e alternando al girato per strada lunghe introduzioni didattiche e digressioni in studio, con tanto di cartina geografica alle spalle.

Abbiamo qui un primo testo in cui è possibile rilevare in pratica alcune caratteristiche della produzione discorsiva da un punto di vista semiotico. La nozione di *testo* comprende al suo interno sia fenomeni relativi alla significazione (enunciato) sia fenomeni relativi alla comunicazione (enunciazione). Al momento della produzione di determinati contenuti, è implicita anche la produzione del soggetto enunciante, la costruzione cioè dell'immagine di colui che sta parlando e portando avanti un determinato discorso (*Enunciatore*) e di colui che sta ascoltando (*Enunciatario*)²⁵. Parlare, dunque, significa non solo porre una serie di significati da condividere al momento della prassi comunicativa concreta; vuol dire anche introdurre nel proprio enunciato una certa immagine di sé e una certa immagine del proprio interlocutore, intesa come una somma di competenze previste. Di conseguenza, a seconda del modo in cui si parla e del genere a cui questo modo di parlare rimanda, viene costruito un certo tipo di Enunciatore e un certo tipo di Enunciatario (che possono poi, più o meno somigliare al locutore e all'ascoltatore empirici, presenti al momento dell'atto comunicativo concreto). Da questa semplice osservazione deriva, pertanto, il principio per cui l'unico modo per costruire una certa immagine di sé come soggetto Enunciatore è quello di enunciare (nel caso di Soldati di “parlare” e gestire i modi della ripresa). E, se si vuole fare in modo che questa immagine di sé sia stabile e riconoscibile – che sia, cioè una forma di *identità* -, bisogna mantenere un modo stabile e riconoscibile, ovvero possedere e usare un certo *stile*. Lo stile, dunque, è l'insieme di quelle procedure comunicative che porta alla determinazione di un'identità comunicativa: più esso è sedimentato e riconoscibile, più l'identità sarà forte²⁶.

Il porsi interlocutorio di Soldati – a livello di tratti visivi, prossemici e paralinguistici - non si esplica mai nell'atteggiamento di chi, parlando ad esempio con un agricoltore o con il cuoco di una trattoria di campagna, si pone allo stesso livello. L'operazione è esattamente contraria, volta a sottolineare una costante e autentica curiosità per un mondo popolare (per classe, ambiente, cultura) considerato lontano dal regista. Dal punto di vista *relazionale*, Soldati accompagna un primo aspetto in qualche modo costruttivo e innovativo, mirante a esplorare, conoscere e interagire, ad un secondo più conservatore, volto a differenziarsi programmaticamente dall'altro e a perseverare con costanza

²⁴ E. Ghezzi, *Due notti Fuori Orario*, in E. Morreale (a cura di), *Mario soldati e il cinema*, Roma, Donzelli, p. 32.

²⁵ Cfr. Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1994.

²⁶ Cfr. Jean-Marie Floch, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Franco Angeli, Milano 1997.

e determinazione il proprio modo d'essere e di fare, al di là delle istanze di cambiamento che dall'esterno possono sopraggiungere. Lo stile e l'identità di Soldati diventano per estensione quelli della Rai: una strategia che non ritroveremo nelle inchieste più o meno contemporanee, dove l'identità è demandata più facilmente a una voce fuori campo (solitamente un attore che legge).

L'inchiesta fa di Soldati una vera e propria *star*, il primo letterato trasformato in divo televisivo. Egli sembra prolungare sullo schermo lo stile secco e nervoso della sua prosa, procedendo nelle inchieste per saltuari scossoni, per sbalzi, per irregolarità, stravolgendo i canoni tradizionali del reportage. La messa in scena del sé è fortissima, e l'importanza di questi documenti è anche, non secondariamente, biografica, per l'imporsi dell'onnipresenza del regista all'interno dell'inquadratura e per il costante riferimento alla memoria e alle conoscenze personali. Protagonismo ma, anche, sofisticata strategia comunicativa: perché Soldati domanda, risponde, interviene, interrompe, introduce e completa, e finisce per assumere spesso il doppio ruolo di intervistatore curioso e "ignorante" e di *voce off* che riassume e sintetizza e "insegna", senza tuttavia sconfinare nel puro pedagogismo. È anche attraverso questa procedura che si rileva come un discorso - che si pone come giornalistico/informativo - si preoccupa di presentarsi come veritiero: come, cioè, produca testualmente sui propri destinatari determinati effetti di credenza²⁷. Soldati non si limita a riprendere la parola altrui riportandola all'interno del suo contesto, non è un'entità neutra del mondo che riprende ma fa parte del mondo stesso, interagisce con esso, lo influenza e ne viene influenzato, ponendosi come attore sociale tra gli altri e non come semplice osservatore di altri attori. Un ulteriore spia di questo aspetto è l'uso del dialetto: non solo perché traspare nelle voci delle persone intervistate anche quando si esprimono in corretto italiano, ma anche quando, già nella prima puntata, Soldati si rivolge in piemontese al contadino che quasi non riesce a farsi comprendere nella lingua nazionale, illustrando i "cardi gobbi".

Attraverso la televisione egli ha inoltre modo di prolungare in forma nuova il racconto dell'Italia provinciale, tradizionale e contadina che punteggia tutto il suo cinema, e di approfondire l'osservazione ravvicinata della "gente", al tempo stesso popolo e individuo, che gli ha sempre fatto preferire il ritratto "al singolare" al racconto corale, gli interni agli esterni, le case alle strade.²⁸

Nel corso della sua inchiesta nelle valli del Po, e poi a Sud in quella successiva, colpisce l'attenzione costante per le piccole cose, i dettagli apparentemente insignificanti e i personaggi di contorno, la stessa che contraddistingue molto suo cinema, col quale, inoltre, i due lavori Rai possiedono un'evidente continuità tematica (citiamo solo *La donna del fiume* del 1954 ambientato nelle valli di Comacchio). Il programma unisce il *reportage* giornalistico al racconto del territorio e dei suoi prodotti enogastronomici, trasformandosi in un piccolo evento per le comunità toccate dalla carovana della *troupe* televisiva.

Da un lato, come accennato, essi proseguono, grazie a nuove perlustrazioni geografiche, il racconto dell'Italia e dei suoi abitanti, consentendo un'inedita messa a fuoco della predilezione soldatiana per le cose "piccole", minori, marginali e, non senza tentazioni "epiche", per le classi subalterne, la cultura locale, gli arcaismi e il folclore. Dall'altro lato, e a partire da qui, si accentua

²⁷ Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher 1979).

²⁸ L. Malavasi, *ivi*, pag. 172.

il sentimento nostalgico degli ultimi film: dalle industrie vinicole del Piemonte alle coste della Sicilia, Soldati non perde occasione per rimarcare la fragilità degli scenari che attraversa, restituendo nel contrasto tra il presente e la memoria ancora viva di un recente passato la sensazione di muoversi in un tempo sospeso tra fantasmi e ultime cose.²⁹

Come accadrà anche nell'inchiesta successiva (si veda il paragrafo 2.5), Soldati non nasconde certi piccoli incidenti o imbarazzi rivelatori dell'intrusione del mezzo televisivo nella vita reale delle persone coinvolte. Visitando lo stabilimento della grappa Ghelfi, ad esempio, una delle sorelle della famiglia si impunta perché non vuole mostrare la propria casa alle macchine da presa e minaccia la troupe di chiamare la polizia. Soldati ottiene solo un'inquadratura di fortuna. Lo ritroviamo, dopo uno stacco di montaggio, nello studio televisivo Rai, davanti a un albero di Natale, in cui chiede personalmente scusa alla signora e approfitta per farle gli auguri. Anche in questo piccolo dettaglio non è difficile rilevare un'anticipazione dei tempi mediatici che verranno. È soltanto un primo esempio dell'aspetto metalinguistico dell'opera, che rappresenta in questo senso un antesignano nel tentativo di attivare una riflessione sui meccanismi televisivi attraverso la televisione stessa.

La prima costante da sottolineare è l'interpellazione diretta dello spettatore³⁰, già nelle prime sequenze di ogni puntata. Questa convocazione di un interlocutore ha la funzione di attestare la conformità di quanto si sta per vedere con una realtà specifica; si tratta di un *segmento denegativo*, con il quale si occulta la natura della rappresentazione, come se si affermasse che quanto si sta per vedere non è una finzione. Tale soluzione, come sottolineano Paolo Noto e Francesco Pitassio³¹, nel cinema neorealista era ampiamente sfruttata sia limitatamente a una traccia grafica in apertura del racconto (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948; *Senza pietà*, Alberto Lattuada, 1948) sia, assai più spesso, attraverso l'organizzazione di un impiego della voce esterna alla diegesi che si rivolge direttamente al pubblico; una soluzione, quest'ultima, perdurante al cinema fino agli anni Cinquanta, per scandire i passaggi da un episodio all'altro, e talvolta incorporandosi negli *speaker* radiofonici figurati nella diegesi (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949; *Città dolente*, Mario Bonnard, 1949); in particolare, le *voice over* di alcuni film giocano direttamente contro le immagini mostrate, in funzione direttamente ironica o comica. Tutto questo, come vedremo, si ritroverà ampiamente nei meccanismi delle inchieste televisive, declinato in modalità e forme di volta in volta calibrate ma ugualmente aventi nella tradizione cinematografica una matrice comune.

Dal punto di vista della spazializzazione, come accennato più sopra, l'opposizione generale del *Viaggio nella valle del Po* riguardante lo spazio dell'enunciazione è quella tra il *qui* dello studio, dove viene prefigurato il luogo da cui parla l'Enunciatore, e *l'altrove* dei servizi e dei collegamenti nei quali "si sono svolti" i fatti. In generale, è possibile proporre le seguenti omologazioni tra la macro-articolazione spaziale e altre categorie semantiche: qui/altrove, studio/inchiesta, tv/mondo, ecc. La procedura di apertura e di chiusura di ogni puntata propende verso un tentativo di omologare l'esterno all'interno, figurativizzando "il mondo" al modo di uno spazio spettacolare televisivo (FIG. 1) attraverso una grande cartina geografica con cui seguire il percorso tappa per tappa (Soldati la illustra in piedi, bacchetta alla mano e gesto ostensivo, proprio come un docente), scrivanie coperte di oggetti, eventuali arredi.

²⁹ L. Malavasi, *ivi*, pag. 174.

³⁰ Cfr. Casetti e Di Chio, *ivi*.

³¹ Francesco Pitasso, Paolo Noto, *Il cinema neorealista*, ArchetipoLibri, Bologna 2012, p. 25.



(FIG. 1)

In sintesi, si tratta della procedura di demarcazione - se non di “addomesticamento” - dello spazio, tendente a sottolineare l’opposizione tra interno (enunciazione) ed esterno (enunciato). Lo studio, con bacchetta e cartina, da un lato, e il “fuori” nelle riprese sul campo. Così, se lo spazio enunciato è per definizione collocato nell’altrove enunciazionale, il luogo primo di questo altrove, ossia lo “spazio zero” a partire da cui organizzare le procedure di localizzazione, è certamente quello dove si svolge l’azione narrativa vera e propria, e dove eventualmente rilevare “scene di lavoro”. Il punto di partenza di tutta l’operazione è infatti una mappatura dei luoghi, ampiamente sfruttata in un gran numero di servizi, che trova in queste differenze semiotiche la sua ragion d’essere. Se da un lato infatti i programmi televisivi (a cominciare dai telegiornali) fanno un ampio uso del *débrayage* e dell’*embrayage* spaziali³², che trasferiscono l’Enunciatore all’interno dello spazio enunciato (da cui il mito dell’“essere sul posto” e il conseguente effetto di presenza), da un altro lato questo spazio enunciato viene reso significativo proprio in base alle sue articolazioni interne di tipo narrativo, che sottolineano, ad esempio, una temporalizzazione altrettanto dicotomica e sfasata: se l’atto di enunciazione è collocabile in un “ora” (lo studio), ossia in una concomitanza di base tra chi parla e ciò che fa, quello dell’enunciato (i servizi) sarà dunque il tempo dell’“allora”, un tempo caratterizzato da una radicale non-concomitanza con il primo. Temporalmente, insomma, la produzione discorsiva è in linea di principio sempre sfasata, “debraiata”, rispetto a ciò di cui parla, al tempo dell’evento-notizia che è già accaduto (una modalità che continuerà fino alla diffusione della diretta e del *collegamento in diretta*, ma che resta ancora oggi proprio nelle trasmissioni di inchiesta e giornalismo come *Report* in onda su Rai Tre). Spazialmente, si tende a ricondurre la differenza a una mappa condivisa (la cartina dell’Italia) e costruire le competenze geografiche dello spettatore.

Finora abbiamo riassunto l’assetto enunciativo, in linea generale. Ma se ci limitassimo a questo, il programma non avrebbe per la nostra ricerca alcuna particolare importanza. Il punto cruciale del nostro interesse sta nella presenza del lavoro di volta in volta mostrato all’interno dello sfondo circostanziale.

Perlustrando gli oltre seicento chilometri dalle sorgenti alla foce del Po (le prime cinque puntate sono ambientate in Piemonte), si mostrano scorci (pochi edifici) delle abitazioni dei “salariati fissi”, cioè i contadini, e poi le risaie, gli allevamenti di trote, rane, barbi, cavedani, di fagiani, di suini, le aziende vinicole, i pescatori, i cercatori di tartufi, le pasticcerie, le piccole imprese.

Nella settima puntata, interamente dedicata al caseificio, Soldati visita incredulo una sala di condensazione; descrivendo i tubi, le manovelle, i manometri, ancora rivolgendosi allo spettatore, manifesta quindi il proprio stupore, confessando la sorpresa di ritrovarsi in un ambiente del genere.

³² Cfr. A. J. Greimas e J. Courtés, *Ibidem*, 1979. Ma anche: Patrizia Magli, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio, Venezia, 2004.

Comincia quindi una conversazione con l'industriale proprietario dello stabilimento a proposito dell'industrializzazione su larga scala nel settore alimentare, sul concetto di "genuino" e sull'importanza di non cedere alla facile nostalgia.

L'ultima puntata, dedicata al delta del Po, mostra la manifattura che lavora le anguille e le inscatola in lattine similmente a come ancora viene fatto con il tonno.

Il *Viaggio* soldatiano è il prodotto che più di tutti pone l'accento sulle caratteristiche prevalentemente agricole dell'Italia nel pieno del suo sviluppo e della sua crescita economica. Ma non solo: a partire dall'aggettivo posto nella titolazione – *genuini* – esso si pone come illustre capostipite di una costante all'interno della linea editoriale Rai: l'esplorazione del territorio italiano dal punto di vista agricolo e enogastronomico che era già cominciata il 23 gennaio 1955 con la rubrica settimanale *La TV degli agricoltori*. Come ormai confermato³³, tale trasmissione, seminale all'interno dei palinsesti italiani, oltre a divulgare e informare gli stessi lavoratori appartenenti al comparto dell'agricoltura, è uno strumento specificamente utilizzato dalla Democrazia Cristiana e dalle sue emanazioni (Coldiretti) per contribuire ad una vera e propria trasformazione della classe lavoratrice in classe imprenditoriale, ben oltre il mero ruolo di "proprietari terrieri". Dal 27 aprile 1960 avrà invece inizio l'inchiesta in sei puntate *L'agricoltura in Italia*, a cura di Fabiano Fabiani, Giuseppe Lisi e Emmanuele Milano. Nel 1971 prende invece avvio *A come Agricoltura*, destinato a diventare *Lineaverde* (nelle sue varie declinazioni) dal 1981. A questo punto, cioè dagli anni Settanta e a seguito dell'avvio della Riforma Agraria, il *target* di riferimento delle produzioni è quello del più vasto pubblico generalista, rinunciando definitivamente alla formazione professional-agricola. Del 1980 è invece *Viaggio sentimentale nell'Italia dei vini*, diretto da Mario Mariani, trasmesso in quattro puntate e con protagonista Luigi Veronelli. L'attenzione costante da parte della Rai per il patrimonio e le eccellenze agroalimentari (talvolta espanso a un tentativo di divulgazione delle modalità produttive, delle tecnologie e degli aspetti più specificamente implicati con l'ecologia e la biodiversità) talvolta stride con il generale assetto industriale e economico del Paese, a lungo in ritardo e incline a un certo conservatorismo nei confronti dei cambiamenti più moderni in atto fuori dai propri confini, come sembra confermato dalla storia economica. Da paese ritardatario, infatti, l'Italia ha affrontato tali trasformazioni nel breve spazio di pochi decenni. Basti ricordare che negli anni Sessanta, mentre negli Stati Uniti e nel Regno Unito i servizi acquisivano un ruolo centrale nell'economia, il nostro paese stava ancora completando il passaggio dall'agricoltura all'industria; e mentre elettronica e informatica diventavano i nuovi settori strategici, essa cercava di modernizzarsi, specializzandoci nella petrolchimica (con esiti alterni) e nella meccanica (con grande successo). Nel 1951 un quarto del valore aggiunto italiano e ben il 51% dell'occupazione erano prodotti dal settore agricolo, al quale andò a lungo l'interesse del legislatore italiano nonché della Comunità europea. Tuttavia, la scelta a favore dello sviluppo industriale fu chiara e senza ritorno e trovò espressione nell'affermazione di una cultura industrialista, che pur declinandosi in molteplici forme si confrontò con i modelli elaborati all'estero: ad esempio il dibattito sul fordismo e sulla razionalizzazione del lavoro, che risaliva al periodo fra le due guerre, negli anni Cinquanta e Sessanta divenne un importante tema di confronto politico ed economico. Parti sociali e governo si ritrovarono nell'idea comune che il futuro del paese fosse nell'industria e che di conseguenza a essa andassero indirizzate le risorse. È in questo contesto che in quei vent'anni si completò il processo di industrializzazione dal punto di vista settoriale e geografico con il rafforzamento delle industrie pesanti e lo sviluppo delle regioni dell'Italia settentrionale e centrale: nel 1970 l'agricoltura rappresentava appena il 9% del Pil, mentre l'industria in senso stretto aveva raggiunto il 31%.³⁴

³³ Cfr. G.L. Corinto, "La Tv degli agricoltori". *The Italian television broadcasting for farmers until 1970*, in «Agricoltura Istituzioni Mercati», FrancoAngeli, vol. 2013 (1-2), pp. 273-296.

³⁴ Cfr. Patrizia Battilani, Francesca Fauri, *L'economia italiana dal 1945 a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Come accennato, la stessa presenza fisica di Soldati, attraverso i propri dubbi, sbalordimenti e scetticismi, riesce a personificare le due visioni dominanti circa i temi sopra rievocati: il conservatorismo, da un lato, e il progressismo dall'altro. La centralità della figura del conduttore porta allora a una forte valorizzazione della sua presenza attoriale. Che la figura del conduttore tenda a imporsi porta a veicolare valori relazionali piuttosto che informativi: suo compito non è tanto quello (referenziale) di trasmettere informazioni quanto quello (fatico) di accentuare la funzionalità del mezzo di comunicazione, di tendere a un buon collegamento tra televisione e pubblico. La personalizzazione della conduzione è il segnale manifesto di una tendenza generale: voler trasformare un semplice Enunciatore in un presentatore televisivo, creando quel termine complesso tra informazione e spettacolo che è l'*infotainment* – di cui il conduttore del TG sarà poi il rappresentante per antonomasia. Attraverso le strategie con cui è condotta la prassi comunicativa, lo stile di un prodotto tenderà a identificarsi con lo stile del suo conduttore: cura del look, esibizione prossemica del gesticolare, postura, assieme scelta dei piani e delle inquadrature, e al montaggio - elementi che incidono sulla costituzione di una significazione che va al di là della semplice coerenza comunicativa per creare un sistema riconoscibile e identitario.

2.3 *Viaggio nel sud (1958). La questione meridionale*

Con *Viaggio nel Sud*, la Rai si inserisce a suo modo all'interno della rappresentazione di quelle "due Italie" che Mariangela Palmieri³⁵ ha identificato nel documentario italiano e, di fatto, istituendo e marcando la contrapposizione rispetto a quel paesaggio "padano" di cui abbiamo parlato nel primo capitolo. Il Mezzogiorno è uscito devastato dalla guerra e affronta una lenta risalita, con un'economia prevalentemente agricola e fortemente arretrata, un'industria quasi assente, la povertà dilagante. Di fronte alla difficoltà di trovare lavoro, negli anni del boom, molti decidono di muoversi verso le aree industrializzate del Paese. Lo svuotamento delle campagne meridionali, la vita dura e la miseria che resta, l'arretratezza anche culturale sono al centro dei documentari sociali, incluso *Viaggio nel Sud*.

Un intervistatore doppiato da Arnaldo Foà gira per il Sud e esalta i progressi fatti dal Mezzogiorno italiano grazie alla cassa del Mezzogiorno, alla legge agraria e agli interventi governativi. Il programma ha anche uno scopo propagandistico per la DC, partito di maggioranza relativa, che esprime il presidente del Consiglio, molti ministri e quasi tutti i dirigenti della RAI, le prime puntate vanno in onda nel corso della campagna elettorale per le elezioni politiche del 25 maggio 1958 che vedranno la DC attestarsi al 42,2% dei suffragi, recuperando alcuni punti in percentuali rispetto alle precedenti elezioni del 1953³⁶.

Un anno dopo il viaggio di Soldati, giovedì 24 aprile 1958 viene infatti trasmessa, sul Programma Nazionale in seconda serata, la prima di dieci puntate di *Viaggio nel Sud*, sorta di controcanto all'esplorazione soldatiana e relativa al Mezzogiorno d'Italia. Come sottolineato da Emanuelli nella citazione precedente, l'annosa e cosiddetta "questione meridionale" costituisce anche per il neonato mezzo televisivo un oggetto di indagine imprescindibile, nel doppio tentativo di rilevarne le criticità e le contraddizioni ancora in corso e al contempo sottolineare i progressi politico-amministrativi raggiunti dal Governo. Se la regia è affidata a Virgilio Sabel, per la stesura della progettazione vengono coinvolti gli scrittori Giuseppe Berto e Giose Rimaneli. Arnaldo Foà è la voce narrante,

³⁵ Mariangela Palmieri, *Le due Italie. Il Sud come periferia nel documentario italiano*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma-Tre Press, 2019, pp. 311-320.

³⁶ M. Emanuelli, *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Milano, Greco & Greco, 2004, pag. 85.

mentre Pino Locchi il doppiatore della voce fuoricampo nelle interviste. Per quanto secondario, l'utilizzo di due attori e doppiatori di questo calibro non può che rafforzare la distanza tra l'ideale della presa diretta "neorealista", conferendo dal punto di vista stilistico un'artificialità strettamente cinematografica all'operazione (un aspetto che in realtà riguarda la gran parte di tutte le trasmissioni realizzate), da aggiungersi alle vere e proprie ricostruzioni interpretate. A siglare l'inizio di ogni puntata è il brano *La canzone del Faro* (nota anche come *Per sole cento lire*), cantato da Elio Mauro, su musica di Teo Usuelli e testo dello stesso Sabel, dedicato al Faro di Capo Vaticano.

Gli scenari sono quelli della Puglia (Manfredonia), della Campania (Battipaglia, Napoli, Pomigliano d'Arco), della Basilicata (la pianura di Metaponto), della Sicilia (Ragusa e Augusta), del Molise (Carpinone); l'Irpinia dell'occupazione dei terreni, dove sono crollati i borghi che nel 1957 aveva fotografato l'antropologo americano Frank Cancian.

Dal punto di vista dell'informazione istituzionale, i due riferimenti principali sono gli interventi specifici della Democrazia Cristiana attuati anni prima: la riforma agraria del 1949, con cui si sono distribuiti lotti di terra ai braccianti per trasformarli in piccoli proprietari terrieri, e la Cassa del Mezzogiorno del 1950, per attuare un programma finanziato dai prestiti della Banca Internazionale per la Ricostruzione e lo Sviluppo.

Nello snodarsi delle puntate, *Viaggio nel Sud* alterna abilmente le situazioni di arretratezza e disagio ormai entrate appieno nell'immaginario collettivo a contesti invece di modernità e avanzamento tecnologico. Da un lato, quindi: le masserie, le aziende agricole, i pastori di vacche che non svolgono più la transumanza, il contrabbando, le bonifiche necessarie dopo la malaria e il risanamento dei territori, la disoccupazione stagionale, le donne che lavorano al tombolo, i raccoglitori di cotone, gli interni di abitazioni fatiscenti. Dall'altro lato: il rapido sviluppo dei pozzi petroliferi in Sicilia, la manodopera locale che si va sempre più specializzando, la fabbrica di radar all'avanguardia presso Napoli, l'Istituto Sieroterapico Italiano produttore di vaccini, la Farmochimica Cutolo Calosi, gli stabilimenti Olivetti di Pozzuoli e quelli dell'ILVA di Bagnoli, la raffineria della Mobil Oil e la fabbrica americana di macchine da scrivere Remington, la Resia specializzata in resine sintetiche e lo stabilimento Aerfer di Pomigliano d'Arco.

A tal proposito notò lo storico Atanasio Mozzillo nel 1974:

Viaggio al Sud [...] rimane una delle cose migliori della Televisione italiana, proprio perché riuscì a porre in rilievo, tra l'altro, questa profonda vocazione al rinnovamento, questa metamorfosi che non è affatto miracolosa, ma si spiega con la nuova condizione di taluni nostri paesi. [...] Qui, dove ancora pochi anni or sono i personaggi di Rocco Scotellaro si muovevano in un paesaggio di furente rassegnazione, a Battipaglia, "nel cuore della bufala", nella piana di Sibari, e in tante, tantissime altre zone che costituiscono la "polpa" del Mezzogiorno, al concetto di autonomia familiare si è sostituito, o rapidamente va sostituendosi, il decentramento funzionale degli individui, mentre la mobilità sociale fa sentire immediatamente le sue conseguenze. Le classi si evolvono e così anche il costume. Si dirà che le condizioni dei paesi come Montegrano sono assai diverse da quelle che caratterizzano le zone visitate da Sabel; e questa è stata la critica più frequente mossa alle trasmissioni; ma in realtà la prospettiva di *Viaggio al Sud* non è diversa da quella della più attenta e rigorosa saggistica meridionale³⁷.

Ampio spazio è naturalmente concesso alle riflessioni sulla riforma agraria; in particolare l'episodio dedicato al Metaponto, oltre a segnalare il fenomeno della nuova edilizia sorta lungo le coste proprio dopo le assegnazioni della riforma, tratteggia la nuova figura dell' "Assistente della riforma", un consigliere tecnico laureato con il compito di assistere e consigliare i braccianti nella complessa transizione per diventare "contadini".

La lenta e tortuosa storia del settore agricolo, delle agitazioni contadine e delle lotte sindacali nelle campagne, trova in questa trasmissione una concreta testimonianza durante un periodo cruciale.

³⁷ A. Mozzillo, *Il cafone conteso*, Bari, Edizioni Dedalo, 1974, pp. 51-52.

Come ben ricostruito da Stefano Musso³⁸, nel 1949-50 il problema della redistribuzione della proprietà fondiaria era ritornato alla ribalta e i provvedimenti di riforma, tra il maggio 1950 e l'aprile 1951, portarono all'espropriazione, all'acquisto o alla permuta, a opera degli enti di riforma creati per ogni comprensorio, di circa 750 mila ettari, 680 mila dei quali assegnati a 113 mila famiglie. Si accrebbe in tal modo la presenza della conduzione diretta, seppur tra enormi difficoltà legate alla scarsa redditività e dotazione di servizi a disposizione delle nuove piccole aziende. La vera scomparsa del bracciantato si verificherà negli anni del boom economico, quando le opportunità occupazionali nelle aree urbane e nei centri industriali inizieranno a spopolare le campagne, prima ancora dell'introduzione su vasta scala della meccanizzazione agricola e dell'impiego di prodotti chimici. L'accelerazione dello sviluppo industriale negli anni 1958-63 non risparmia neppure la piccola e troppo precaria proprietà.

Tali sviluppi sembrano dar ragione a quegli economisti che, come Manlio Rossi Doria e Pasquale Saraceno, avevano sostenuto, tanto alle proposte di socializzazione della terra avanzate dalla sinistra che all'esaltazione democristiana della piccola proprietà, l'importanza dell'ammodernamento del settore agricolo nell'ambito di uno sviluppo industriale che utilizzasse la sovrappopolazione gravante sulle campagne; anch'essi apparivano però sconfitti, nelle loro ipotesi pianificatrici, da una crescita impietosa e poco governata, scarsamente attenta alle conseguenze sociali e alla correzione dei nuovi squilibri creati dallo sviluppo³⁹.

2.4 *La donna che lavora (1959)*

Così la trasmissione è riassunta da Aldo Grasso:

In otto puntate, da mercoledì 25 marzo, Ugo Zatterin e Giovanni Salvi analizzano la nuova realtà femminile nell'Italia del boom economico e il contributo delle donne alla vita sociale ed economica del paese. Una troupe di 12 persone gira l'Italia, fermandosi in 31 diverse località, da Cevo in Val Camonica fino a Gallipoli in Puglia, per descrivere l'occupazione femminile attraverso le testimonianze dirette di mondine, cernitrici d'uva, paglierine, operaie, commesse e madri di famiglia; tutta l'inchiesta è realizzata dal vivo, senza l'uso di materiale di repertorio, e offre succosi spunti alla coppia Tognazzi-Vianello per deliziose parodie all'interno di *Un due tre*. Miranda Martino canta la sigla "Stasera tornerò" di Salvi-Peguri. Nel 1993, dal 27 giugno, Raitre realizza con lo stesso titolo un nuovo programma, proponendo i filmati dell'inchiesta e le interviste alle protagoniste di allora, rintracciate molti anni dopo per raccontare con la loro storia l'evoluzione del lavoro femminile nei decenni intercorsi⁴⁰.

Girando con una troupe di dodici persone tutta la penisola, Zatterin e Salvi raccolgono le testimonianze in presa diretta delle protagoniste di quella che appare come una nuova realtà: l'occupazione femminile e il contributo delle donne alla vita sociale ed economica del Paese.

La prima puntata (*Il guaio di non essere uomini*) si apre in una scuola popolare femminile del sud (FIG. 1 e 2), mentre si leggono e spiegano alcuni articoli della Costituzione; la mdp panoramica inquadrando in primo piano i volti di una classe composta da donne di ogni età mentre ascoltano la lezione (FIG. 3 e 4). La voce fuori campo commenta:

Questo dice la nostra Costituzione. Per la prima volta nei secoli la donna italiana vede riconosciuti rigorosamente i suoi diritti di uguaglianza giuridica, di parità salariale e di tutela morale. E questi

³⁸ S. Musso, *Storia del lavoro in Italia dall'Unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 190-199.

³⁹ S. Musso, *ivi*, p. 199.

⁴⁰ A. Grasso, C. Penati, L. Barra, *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 176-177.

fondamentali principi, a volte riaffermati, a volte solo sottintesi, costituiranno il filo conduttore e insieme lo scopo intimo della nostra inchiesta. Quante donne compiono in Italia un lavoro retribuito? Le statistiche più aggiornate riferiscono che 5 milioni e 242 mila donne hanno un'occupazione fissa e 1 milione e 370 mila un'occupazione occasionale. Si può concludere insomma che oltre un terzo dell'intera popolazione femminile italiana esercita in qualche modo un mestiere o una professione. La partecipazione della donna all'attività di lavoro ha avuto grande sviluppo negli ultimi due anni, di pari passo con lo sviluppo della tecnica produttiva che consente di impiegare un numero sempre maggiore di lavoratrici in operazioni precedentemente affidate a lavoratori. Sono ancora le statistiche che ci informano: tra il '57 e il '58 gli uomini occupati in Italia sono aumentati di 81 mila unità. Nello stesso periodo di tempo, l'occupazione femminile è aumentata di ben 363 mila unità. Naturalmente anche altre donne lavorano, oltre i 5 milioni e rotti che godono di un'occupazione retribuita. Sono quelle che rimangono a casa, che lavorano senza orario e senza salario, occupate dietro il marito e i figlioli, alle prese con la cucina, il bucato, il cucito. Il linguaggio burocratico le uguaglia tutte sotto la spicciativa denominazione di *casalinghe*; in Italia sono quasi 16 milioni



(FIG. 1 e 2)



(FIG. 3 e 4)

Si può osservare, già da adesso, come in questo caso la Tv si presenti, oltre che in *funzione testimoniale*, anche come canale di amplificazione, convocando lo spettatore soprattutto nel suo ruolo di cittadino: svolge, cioè, una funzione di educazione civica; seguire la trasmissione porterebbe a conoscenza (di dati, leggi, procedure, statistiche).

Proseguendo la narrazione sulla figura della “casalinga”, accompagnata da una spensierata musica di sottofondo, veniamo trasportati in un salotto borghese dove alcune signore giocano a carte, fumano distese sul divanetto, conversano a un tavolino o ballano un lento jazz. Non senza una certa dose di ironia la *voice off* commenta: «Anche sulla carta d'identità di queste signore c'è scritto “casalinga” ed anche la loro giornata è spesso intensa, la loro fatica valica il limite delle 8 ore regolamentari, si prolunga anzi nella notte, fino alle ore piccole. L'attività che svolgono comincia e finisce davanti alla

toilette, si articola in telefonate, appuntamenti, conversazioni, intrattenimenti di varia natura... Ma forse non hanno alcun rapporto con la nostra inchiesta. Perciò: Stop! Di loro non parleremo più». Il fermo immagine e l'interruzione brusca del sottofondo musicale amplificano la diversità sociale e di classe tra le due categorie sociologiche appena mostrate, sottolineando in maniera netta e lievemente provocatoria l'oggetto di interesse da parte degli autori.

Successivamente, viene spiegato come, all'interno del fenomeno dell'occupazione femminile su scala mondiale, l'Italia si collochi a metà posizione tra i paesi "avanzatissimi" e quelli piuttosto arretrati, seppur con tendenza al progresso. Delle illustrazioni animate (FIG. 5) semplificano quindi le percentuali paese per paese e le statistiche in maniera più visivamente esplicitiva.



(FIG. 5)

Si tratta anche da noi di vincere alcuni pregiudizi e forse uno dei più tenaci a stroncare vuole che la donna sia inferiore all'uomo sul lavoro per una innata deficienza psicologica, cioè per minore intelligenza e per maggiore emotività. Concezione scientificamente falsa questa, come testimonia il Professor Dino Origlia, docente di Psicologia Genetica all'università di Milano.

L'intervento in studio del professor Origlia (FIG. 6) smentisce le presunte differenze sul piano del rendimento tra il sesso maschile e quello femminile, imputandole a un puro e semplice pregiudizio, e certificando invece la parità di rendimento, fatto salvo per motivazioni di carattere sussidiario e contestuale.



(FIG. 6)

La seconda puntata dell'inchiesta (*La fabbrica*) si apre con un rapido montaggio di risposte di alcune operaie di fabbrica durante il turno di lavoro. La voce del narratore fuori campo si carica di intonazioni piuttosto drammatiche nella descrizione contestuale della dura realtà di fabbrica e, al contempo, riprende la riflessione della puntata precedente circa le presunte disparità di prestazione tra i generi:

22 anni, e da 6 anni lavora in fabbrica. Alcune donne vi entrano bambine ma la maturità arriva subito scavalcando l'adolescenza. Un'operaia ci disse: "Si perde lentamente ogni ricordo dell'infanzia, si aspetta solo che la fabbrica diventi più buia di quello che è, e allora vuol dire che è arrivata la sera e che la sirena suonerà tra poco per dare fine al lavoro". Il lavoro, nella sua più cruda e severa immediatezza, uguaglia i sessi di fronte alla macchina, al rumore, alla responsabilità cronometrica, alla fatica muscolare e nervosa. È nella fabbrica che tutti i problemi di parità fra uomo e donna si presentano con clamorosa evidenza. L'industria italiana occupa 1 milione e 590 mila operaie, come dire che oltre un quinto delle donne che lavorano, lavorano nelle fabbriche. Ma è ancora un numero minore rispetto alle donne impiegate nell'agricoltura e nelle cosiddette attività terziarie. Lavoratrici se ne incontrano soprattutto nel settore tessile, in quello dell'abbigliamento e dell'alimentazione, ma sta crescendo la loro partecipazione anche nel settore metalmeccanico.

La giornata di lavoro viene ricostruita, attraverso una serie di dissolvenze incrociate e con il consueto accompagnamento musicale, fin dal risveglio del primo mattino e nel tragitto per raggiungere il luogo di lavoro, riconoscibile per lo spettatore dal suono della sirena che annuncia l'apertura dello stabilimento, in un ingresso tutto femminile che ricorda, seppur per contrasto, la celebre e molto ripresa *Sortie des usines Lumière* (1895).

Per dare un'idea rappresentativa e fedele della vita all'interno della fabbrica, la puntata utilizza a questo punto una voce fuori campo femminile, che legge delle lettere autentiche di giovani operaie alla famiglia, a scopo testimoniale. Tra i temi evocati vi sono: le difficoltà incontrate negli uffici comunali per ottenere il libretto di lavoro dopo ore di attesa e molti viaggi; l'assunzione presso l'ufficio matricole; l'apprendistato presso vasche di soda caustica e cromo in cui immergere ganci di ferro; le considerazioni sul rumore e il frastuono degli ambienti; la tossicità delle vernici nei reparti; gli incidenti gravi; il cottimo che porta ad aumentare la velocità nell'esecuzione per una paga

superiore; la mancanza della maternità per le donne sposate; la nauseante ripetitività del lavoro in serie; in pochi secondi viene evocato con efficacia tutto l'immaginario (soprattutto cinematografico) legato al mondo operaio degli anni a venire. Nello specifico, le sequenze proseguono all'interno di una ditta tessile (un comparto che vede un *boom* autonomo al Nord all'interno del generale Boom del Paese) mostrando le donne addette all'incassatura dei filati. Le interviste si soffermano su questioni di maternità e assegni familiari:

La legge 26 agosto 1950 è una delle più complete di quant'altre al mondo difendono fisicamente, moralmente ed economicamente la madre che lavora. Essa si fonda su 5 punti fondamentali: l'astensione obbligatoria dal lavoro 8 settimane prima e 6 dopo il parto; la lavoratrice madre non può essere adibita al trasporto e al sollevamento dei pesi e in generale ai lavori pericolosi, faticosi e insalubri; l'erogazione di una indennità giornaliera durante il periodo di astensione obbligatoria dal lavoro; la sicurezza del posto dall'inizio della gravidanza fino ad un anno dopo la nascita del bambino; le camere di allattamento. Il problema, come sempre, è di farla rispettare da tutti e di ottenere, tra l'altro, che ogni stabilimento sia dotato dell'asilo nido, una delle più felici istituzioni sociali e indispensabile rimedio contro la pericolosa tendenza del nostro tempo a disgregare per necessità di vita il nucleo familiare. Sfortunatamente, la progressiva diffusione degli asili nido nell'industria non trova corrispettivo neppure minimo in altri settori, specie nell'agricoltura, dove il problema, come vedremo, non pare sia nemmeno stato posto.

In questo senso, la Tv porterebbe un riconoscimento e/o un sostegno alle istituzioni rappresentate. Un'ulteriore riflessione è poi dedicata alle scuole di formazione e alla scarsità di quelle specificamente femminili giacché, viene detto, se le scuole di formazione per uomini sono più numerose e create appositamente, l'apprendistato femminile quasi sempre avviene nella fabbrica stessa, aumentando le difficoltà di adattamento da parte delle operaie reclutate dagli ambiti più diversi. Un caso eccezionale, frutto di un'imprenditorialità illuminata, è la scuola per confezioniste INAPLI creata a Salerno da un industriale del Nord (non nominato).

Le note conclusive sono invece riservate alla disparità di salario: pochi datori di lavoro rispettano gli obblighi internazionali e anche là dove esiste una legge specifica a stabilirlo, come il caso delle portinaie (le prime lavoratrici onorate da una decisione in Parlamento sulla parità salariale) gli obblighi rimangono assai spesso sulla carta, facendo augurare un cambio di prospettiva per il futuro, come affermano le ultime parole che siglano il finale dell'episodio:

Anche questa disuguaglianza, non c'è dubbio, è destinata a sparire. Sui registri delle paghe cesserà di figurare prima o poi la doppia colonna della Paga Uomo e Paga Donna. Ma cosa succederà poi? C'è da chiederselo. Anche perché nessuno si illude che in molti casi le donne vengono assunte perché alle aziende costano meno degli uomini. Tuttavia, per adesso, pensiamo a colmare questa disuguaglianza. Sarà un'altra tappa verso una società più moderna e più giusta, nella quale il lavoro della donna non sia solo un triste episodio della lotta per l'esistenza e il suo ritorno a casa non costituisca solo il risveglio troppo breve da un brutto sogno quotidiano.

Nella puntata intitolata *Al servizio della terra* l'oggetto d'indagine diventa la manodopera femminile che lavora nei campi, ponendo in primo piano il crescente spopolamento delle campagne a fronte del nuovo urbanesimo. Le protagoniste sono quindi donne che lavorano in aziende agricole (a tipo familiare o industriale) e nel bracciantato stagionale: mezzadre, coltivatrici dirette, braccianti. Partendo da Greve in Chianti (Toscana), le interviste alle contadine si estendono anche all'intero

nucleo familiare, marito e figli, che rispondono alle domande nel proprio contesto domestico e quotidiano, nei tinelli e nei poderi. La narrazione precisa anche utili chiarimenti circa le diversità, sul piano sociale e giuridico, delle diverse tipologie di mansione:

La figura della coltivatrice diretta è molto diversa da quella della mezzadra, sotto il profilo giuridico, ma nella sostanza del quotidiano lavoro può considerarsi uguale. È una donna che aiuta il marito, se ce l'ha ancora, o provvede di sua iniziativa a coltivare un pezzo di terra propria o affittata, se il marito è morto; o, come avviene spesso in montagna, scende a lavorare in fabbrica. È anche lei una contadina, come la mezzadra. Anche lei provvede alla casa e alla stalla, all'acqua e al bucato, e il resto della lunga giornata lo dedica ai lavori campestri, accanto agli altri, vecchi o giovani, della famiglia.

La puntata acquista pertanto un ulteriore valore di documentazione storica, relativamente al settore della mezzadria, che verrà abolita di lì a poco, nel settembre 1964. Alcune delle domande poste, in particolare, riguardano la cassa mutua, le assicurazioni sociali, i requisiti per goderne e la pensione ai coltivatori diretti, definita “una conquista recente” in quanto risalente al gennaio 1958.

Ampio segmento è infine dedicato al comparto delle “mondariso” o “mondine” (figura che immediatamente richiama al neorealismo⁴¹), già in parte soppiantate dall'avvento e utilizzo di nuovi macchinari e mietitrebbie nelle risaie. In quanto principale fenomeno di emigrazione stagionale, nelle campagne del vercellese, novarese e pavese, metà dell'episodio vede protagoniste donne braccianti intente al taglio e alla raccolta del riso.

Proseguendo negli episodi (*Braccianti del sud*, *Al servizio del pubblico* incentrata sulle commesse, *Il lavoro in casa* sulle casalinghe), la puntata intitolata *Libere professioni* si differenzia per originalità rispetto alle categorie solitamente ritratte, in questa come in altre inchieste. Le donne protagoniste qui sono infatti giudici popolari in processi d'assise (ulteriore possibilità offerta soltanto da pochissimi anni al sesso femminile; «prima eccezione al principio tutt'ora in vigore che una donna non può essere magistrato» commenta il narratore), avvocatesse, ricercatrici scientifiche, perite di incidenti ferroviari, capostazioni (Giovanna De Santis, la prima capostazione donna in Italia), chirurghie, la fisica Ginestra Amaldi ecc.

L'ingresso delle donne nelle libere professioni emerge come passo fondamentale nel processo diretto a una completa emancipazione e alla parità dei sessi di fronte al lavoro, per quanto il veto sussista ancora, nel 1959, per i più alti gradi della Pubblica Amministrazione. Tali aspetti e riflessioni costituiscono il compendio conclusivo dell'ultimo episodio, non a caso intitolato *Il passato e il futuro*, incentrato sulle maggiori qualificazioni professionali necessarie per i più moderni e avanzati comparti della produzione tecnologica. Ma tra le nuove specializzazioni rientra anche la figura dell'assistente sociale all'interno delle fabbriche, in enti di previdenza o aziende commerciali, in particolare rivolte all'assistenza infantile nei quartieri più popolari. Ulteriore affresco, foriero di una indicativa atmosfera di modernità ormai lontana dai disagi del dopoguerra, è infine la sequenza all'interno di una scuola specializzata per indossatrici, professione tanto ambita dalle giovani donne quanto richiesta e rappresentativa degli anni del Boom.

2.5 Chi legge? *Viaggio lungo il Tirreno (1960)*

⁴¹ Cfr. *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, ma anche, parecchio tempo, dopo *La risaia* (1965) di Raffaello Matarazzo.

Teorizzando intelligentemente su questioni essenziali come la diretta e, in anticipo sui tempi, sull'intreccio tra spettacolo e informazione, Soldati accentua il rapporto tra realtà e artificialità televisiva nella seconda produzione televisiva, dovuta anche alla collaborazione con Cesare Zavattini. Qui la partenza è al Sud, risalendo dalla Sicilia alla Maremma.

Una serie di lettere di quegli stessi anni da parte di Zavattini a Vittorio De Sica, conservate presso l'Archivio Zavattini di Reggio Emilia, informano in poche righe circa i suoi progetti, compreso proprio *Chi legge?*. Scrive da Positano il 27 novembre 1958 rivelando alcune difficoltà:

Sto facendo attraverso Mondadori certe proposte alla televisione; ma si tratta di propaganda letteraria; mentre invece per te penso ancora a quei monologhi. Se il mondo non fosse così fazioso, avremmo potuto fare "Italia mia" con la televisione, essendo Soldati e Sabel senza dubbio bravissimi, soltanto degli epigoni di quel progetto e assai parziali. (Lettera D499/288)

Il 30 aprile dell'anno seguente, Zavattini ribadisce le progettazioni assieme a Soldati e al contempo la stessa incomprensione per l'ambiente televisivo:

Ho proposto delle cose alla TV, una con Soldati, ma sto assistendo a dei fatti assai brutti che dimostrano come sia sempre più faticoso imporre le proprie idee con gli umori che corrono, indipendentemente che si tratti di idee mediocri o geniali. (Lettera D499/282)

Infine, il 12 giugno 1959, scrive proprio alla vigilia della partenza per il programma:

Fra una dozzina di giorni partirò con Soldati per un viaggio attraverso l'Italia allo scopo di realizzare una trasmissione televisiva di carattere culturale ("L'Italia che legge", un mio vecchio progetto), di cui Soldati stesso farà il regista e il presentatore (è nato per queste cose). Starò via una quarantina di giorni. (Lettera D290)

La testimonianza forse più teorica di Zavattini a proposito del progetto è però rinvenibile in un'ulteriore lettera, questa volta indirizzata ad Alberto Mondadori il 25 settembre 1958 e pubblicata nella raccolta edita da Bompiani (Zavattini 2005: 503-512). La lunga missiva di quasi dieci pagine è già, nelle intenzioni dello sceneggiatore, l'abbozzo di una possibile relazione ufficiale per la fase ideativa di un progetto che al momento è ancora solamente un'idea, benché a lungo meditata, e in cui il grande editore verrà coinvolto, dato l'oggetto del programma stesso. Lo scopo prefissato è quello di «stabilire dei rapporti nuovi, immediati e concreti tra il popolo (è proprio la parola) e i poeti, i narratori, gli scrittori, così come ha stabilito dei rapporti *enormi* con i campioni dello sport, della canzone e della "memoria"» (Zavattini 2005: 505). Allargando la prospettiva, e avvicinandosi più chiaramente al macro-tema di cui ci occupiamo, lo scrittore insiste quindi sulla necessità di "spaventare" il suddetto popolo, costituito da umili, da lavoratori (poco più avanti parla di "lavoratori di tutte le categorie"), da persone quotidianamente in situazioni di disagio, circa gli svantaggi e le difficoltà che derivano loro proprio da una scarsa frequentazione con le letture e i testi stampati, per sottolineare di conseguenza i vantaggi e gli utili che deriverebbero dal contrario. Si profila, ancora una volta, quel sostrato didattico-pedagogico che abbiamo evocato ed evocheremo ancora, tipico della televisione nazionale dei primi anni e che, forse, Zavattini sottolinea proprio in funzione del buon esito del progetto. Il piglio autentico di Zavattini emerge poco più avanti, quando ipotizza al contempo la necessità di contrapporre a tutto ciò una smitizzazione della stantia e accademica immagine della Cultura tradizionale, della biblioteca con la sua "uniformità della gente china sui libri". Ad unire

ancora maggiormente le due realtà così distanti ci penseranno, secondo le descrizioni che il soggettista espone a Mondadori, dei veri e propri quiz basati sul modello televisivo (Zavattini cita *Telematch*), con gli immancabili premi, che si svolgeranno nei borghi dei vari paesi visitati e che avranno per oggetto autori e titoli di opere letterarie.

Ad accentuare il sentimento di vorace curiosità, nell'inchiesta, scritta insieme a Carlo Musso e Tino Richelmy, ci pensano i libri, tesori di parole che il regista porta in viaggio con sé quale introduzione poetica ai luoghi che ripercorre nelle sette puntate trasmesse dal 18 dicembre, partendo da Marsala, nel centenario garibaldino, e chiudendo a Quarto (Genova). Soldati accentua questa volta l'invasività dei modi e della forma, a contatto con una realtà talvolta sconosciuta: ferma le macchine per strada (da notare come nel giro di pochi anni la motorizzazione di massa sia già in procinto di diventare una caratteristica del decennio a venire), curiosa nei cortili e si mescola alla gente per capire quanto e cosa leggono i suoi connazionali, condividere con loro le sue preferenze e celebrare i massimi autori attraverso i luoghi in cui hanno scritto e vissuto. Microfoni e macchine da presa entrano di conseguenza nell'inquadratura e l'improvvisazione della "diretta" si trasforma nella strategia privilegiata, con effetti curiosi e involontariamente comici, simpaticamente denunciati da Achille Campanile sull'*Europeo*⁴². Una sfilata di automobili di diverse dimensioni, chiuse dal furgoncino con la scritta Radiotelevisione Italiana, è la componente più visibile dell'apparato industriale assai complesso per quei tempi, costoso e sofisticato, e quindi incomparabilmente maggiore rispetto ai documentari cinematografici impegnati ma privi di risorse realizzati dai registi che operano nello stesso periodo: le riprese cinematografiche avvenivano con cineprese a 16mm, il che significava macchine più leggere e minor costo di pellicola rispetto al 35mm; la troupe è composta da cineoperatori, assistenti, segretaria di produzione e scenografi; le riprese sonore sono da sincronizzare poi alle immagini in fase di postproduzione; c'è un'enorme asta con sopra il microfono per raccogliere le parole delle persone incontrate e intervistate, mentre Soldati – si capisce quando si batte casualmente il petto – un microfono a filo sotto la giacca. Viene data assoluta visibilità a questo spiegamento di mezzi, lo spettatore vede di continuo la carovana che si sposta, l'asta col microfono che entra in campo, l'operatore con l'Arriflex sul cavalletto, a volte il registratore sonoro sul tavolo, a volte tutta la troupe con il ciakkista in evidenza e la segretaria di produzione sulla sedia davanti alla camera pronta a dare i numeri alle riprese. La visibilità della carovana in movimento diventa un elemento caratteristico, straordinariamente in anticipo sui tempi, considerando che i migliori documentari troveranno un effetto *metalinguistico* non prima di mezzo secolo più tardi. Sono tutte caratteristiche che erano già contenute in maniera embrionale nel primo ciclo di viaggi soldatiani, in cui però si avvertiva il limite di una impostazione molto didascalica e da scelte narrative ancora indefinite, soprattutto nel rapporto, come abbiamo visto, tra il tempo narrativo dello studio e il tempo narrativo del viaggio. Stavolta, la formula adottata apporta un processo di maturazione che rende il tutto molto più ordinato e al tempo stesso ambizioso. L'ambizione è nello scopo del programma stesso: la domanda (chi legge?) fa riferimento alla volontà di segnalare a che punto si trovi in Italia l'alfabetizzazione, indice incontrovertibile di civiltà. Se assai più ampie sono le motivazioni e le ambizioni rispetto al viaggio nella pianura padana, ancora più netto è il cambio della formula narrativa. Non c'è più un doppio baricentro, lo studio semplicemente scompare, o per meglio dire viene assorbito dal viaggio, unica motivazione narrativa. I retroscena della produzione si palesano già nella prima puntata: Soldati entra in una libreria e parla con il libraio e quindi con due marinari entrati solo per acquistare una penna con cui scrivere alle fidanzate. La scena è ovviamente preparata, lo si capisce dal fatto che alle finestre della libreria è stipata una piccola folla, soprattutto di ragazzi, che guarda all'interno incuriosita, e Soldati stesso sottolinea ironicamente che quella gente non preme

⁴² Cfr. A. Campanile, *Tranne Soldati e un poppante non legge proprio nessuno*, «L'Europeo», 18 dicembre 1960.

alle finestre perché ardentemente desiderosa di libri, ma perché tutti hanno capito che c'è la televisione, con tutti i mezzi, i cavi, le luci e le attrezzature più varie. È una autentica operazione di trasparenza, in cui si mostra in maniera accessibile a qualunque spettatore, non solo l'esistenza di un imponente apparato di ripresa, ma anche il fatto che questo impedisce radicalmente una ripresa spontanea e veritiera della vita reale.

Così descrive Bertozzi il programma:

Nell'anno della censura a *L'Italia non è un paese povero*, un altro tentativo di attraversare il paese, questa volta grazie alla letteratura, è *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno*. Lontano dalla forza documentaria del film di Ivens, *Chi legge?* è un contenitore ibrido, un po' inchiesta un po' programma educativo, che fonde citazioni della tradizione colta con volti e ambienti di un'Italia popolare. Soldati lo conduce mostrando una sbarazzina modalità autoriflessiva, non occultando i dispositivi di ripresa (come la troupe in strada inseguita da frotte di bambini): peccato cerchi costantemente di elevare i suoi interlocutori con chicche di saggezza e, a volte, altrettanto sbarazzine considerazioni sociologiche. Il limite dell'operazione sta proprio nel ribadire il distacco fra l'intellettuale, che spiega, e il popolo, che ascolta. Nonostante il rifiuto di confrontarsi in una gara antologica con i proverbiali «Grandi viaggiatori», il *road movie* serve solo in parte a incontrare il paese sconosciuto quanto piuttosto, a ribadire la supremazia culturale di un'Italia sull'altra⁴³.

Nonostante le giuste considerazioni di Bertozzi, ricordiamo che una forte componente di realtà lavorativa è presente nelle otto puntate realizzate da Soldati e Zavattini, come conferma anche Malavasi:

Più eccentrico e zavattiniano del precedente, *Chi legge?* possiede tuttavia una maggiore qualità cinematografica, evidente nel preziosismo descrittivo, con cui contempla un paesaggio meno familiare rispetto a quello piemontese (la Calabria, per esempio, è una "terra incognita" per Soldati), e nella grammatica che cuce vedutismo, interviste e letture di poesie e pagine di romanzo. Al tempo stesso, in contrasto con le indicazioni zavattiniane, Soldati vi si mette in scena in modo più autoritario rispetto al precedente, ormai consapevole del proprio ruolo di personaggio e continuamente tentato dalla recitazione: talvolta sembra di assistere al filmato privato di un viaggio turistico, altre volte alla ricerca pubblica di un'affinità libresca con un'Italia che, dicono le statistiche, legge sempre meno e peggio. Ma ciò che più balza all'occhio, per contrasto con la precedente, e che in un certo senso giustifica le scelte comunicative di questa seconda inchiesta, è proprio l'estraneità di Soldati a molti dei luoghi che attraversa e la straordinaria varietà di usi, lingue e costumi con cui si confronta (l'Italia è ancora tutta da fare, e la televisione delle origini raccoglierà l'invito): se *Viaggio nella valle del Po* lo impastava a poco a poco alla sua terra, ritrovata a ogni puntata con stupore e affetto, *Chi legge?*, con il suo spostamento a Sud, ne restituisce un ritratto di vecchio eccentrico, isolato nella sua cultura libresca e nella sua curiosità etnografica.⁴⁴

L'inchiesta *Chi legge?* viene trasmessa dalla televisione italiana a partire dal 19 novembre del 1960. In occasione del centenario dell'unità d'Italia, Zavattini e Soldati ripercorrono al contrario l'itinerario garibaldino, intervistando diversi personaggi, alcuni dei quali daranno vita più in là alle storie narrate nei racconti *La messa dei villeggianti*, del 1959, e nella raccolta di poesie *Canzonette e viaggio televisivo*, del 1962.

⁴³ M. Bertozzi, *ivi*, pp. 183-184.

⁴⁴ L. Malavasi, *ivi*, pag. 175.

I due intellettuali sono ben consapevoli della potenzialità della televisione come straordinario mezzo di divulgazione letteraria. Le loro interviste confermano che ancora un terzo degli italiani è analfabeta, carenza che cercava di compensare nello stesso anno il maestro Manzi, cercando di insegnare a «leggere, scrivere e far di conto» con il noto programma di educazione popolare a cura del Ministero della Pubblica Istruzione *Non è mai troppo tardi*. La dispersione scolastica o, al contrario, le difficoltà di accesso alla scuola media-superiore per le classi più povere bordeggiano in ogni puntata il tema principale relativo alla lettura e alla frequentazione della letteratura da parte degli italiani.

Il 10 Dicembre va in onda la puntata su Napoli, *Capriccio Napoletano*. (...) Soldati parla con alcuni operai, ci sono alcuni che giocano a carte, mentre un operaio ci spiega che esistono tre categorie di lavoratori: carbonai, scaricanti e quelli che vanno a bordo; un altro operaio denuncia la presenza di quelli che chiama veri e propri ‘omicidi bianchi’ a causa di gente inesperta che lavora nel porto; ci vorrebbe un’istruzione, una formazione. Soldati dice di essere lì solo per sapere quanto si legge, ma nell’ambiente portuale in realtà non si legge, ci sono moltissimi analfabeti. Gli operai chiedono istruzione. Sembra assurdo e quasi ridicolo che un intellettuale vada a porgere tali domande in un luogo in cui i problemi sono ben altri, viste le condizioni precarie di lavoro, sembra anche fuori luogo, ma in realtà è una chiara denuncia fatta con il ‘metodo Soldati’, cioè con leggerezza che non vuol dire superficialità, non dimentichiamo che dietro quelle inquadrature c’è anche la penna di Cesare Zavattini, il quale teneva molto al tema dell’istruzione tra gli operai.⁴⁵

Le cosiddette “morti bianche”, considerato il periodo e nonostante si tratti di un breve accenno, risultano un tema insolito e dirimpente. È bene ricordare come appena nel 1962 Dario Fo e Franca Rame, proprio per aver realizzato uno sketch a proposito di cantieri edili e morti sul lavoro, subiranno una censura durante la lavorazione di *Canzonissima*.

Quando la carovana devia dall’Aurelia, arriva a Pontremoli, in Val di Magra, per conoscere il Paese dei Librai e il Premio Bancarella nato nel 1953, Soldati raduna un gruppetto di persone, il microfonista è in campo nel totale della ripresa, con un’inquadratura dall’alto verso il basso. Un uomo anziano racconta che a Montereccio erano tutti portatori di pietre per affilare i falchetti, e all’inizio del secolo scorso partivano per andare a venderli, quando uno di questi ha trovato un certo Guicciardini di Livorno che l’ha persuaso a nascondere sotto le pietre i libri di carattere patriottico che richiedevano da Bastia (Corsica). Da lì, dopo l’Unità d’Italia, tutti a Pontremoli si sono messi a vendere libri.

È proprio questo palese smarrimento nell’attraversare regioni e nell’avvicinare persone di un ceto e di una cultura che, fino allora, gli sono ignote, a produrre una specie di costola letteraria, vale a dire le ventiquattro liriche di *Viaggio televisivo*, pubblicate assieme alle *Canzonette* nel 1962.

Alcune puntate si addentrano più di altre e con maggior forza all’interno delle trasformazioni del lavoro, come nella sequenza dell’incontro con gli operai dei cantieri navali in Liguria; Soldati è seduto sul cofano di un camioncino, inquadrato di schiena (FIG. 7), e davanti a lui centinaia di operai, seduti a terra, che lo ascoltano (FIG. 8 e 9):

La puntata che va in onda il 21 gennaio inizia in un cantiere navale in Liguria dove sono impiegati vari periti, tracciatori di sala, disegnatori. (...) Chiede poi a uno dei tecnici: «Pensa che sia utile

⁴⁵ P. Di Marco, *Chi legge? In viaggio con Mario Soldati e Cesare Zavattini*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma Tre Press, 2019, pag. 449.

questa nostra trasmissione?». La risposta è che una trasmissione può essere uno stimolo e può suscitare interesse. Soldati si trova nel ‘Golfo dei Poeti’ dove tanti scrittori si sono ispirati, in realtà è evidente che gli operai hanno poco tempo per leggere perché lavorano tutto il giorno. Si avvicina a un altro operaio per chiedergli se gli è mai capitato di dover rinunciare a un libro perché troppo caro, dice di volerglielo regalare lui stesso. Vediamo gli operai della Ansaldo uscire dalla fabbrica, Soldati chiarisce subito che non è andato lì per fare lezione, ma ci tiene a dire che: «Il libro non è solo svago o divertimento, ma attraverso un libro si può sapere ad esempio che cos’è l’Italia veramente, che cos’è il mondo, e chi conosce una cosa, chi sa, è in una situazione di indipendenza di fronte alla realtà e alla vita. Si dice che un uomo che legge ne vale due». Ma tutti rispondono che per leggere ci vogliono tempo e soldi. Soldati vuole sapere se questo gruppo di operai approva l’iniziativa della loro trasmissione per la diffusione del libro e che consigli gli possono dare a riguardo. Nessuno sa dare una risposta, ma uno di loro intona uno stornello in dialetto. Soldati esclama quindi: «L’Italia non legge, canta. Ma sarebbe meglio che leggesse un po’ di più e cantasse un po’ di meno»⁴⁶



(FIG. 7)



(FIG. 8)

⁴⁶ Di Marco, *ivi*, pp. 451-452.



(FIG. 9)

La notazione di Soldati, ironicamente sprezzante, è molto personale e lo contraddistingue ancora una volta dal contesto culturale della sinistra più attiva dell'epoca rispetto alla cultura popolare, prevalentemente orale. Pensiamo al nascente interesse, proprio a partire dai primi anni Sessanta, delle tradizioni musicali popolari (non solo Ernesto De Martino, Roberto Leydi, Gianni Bosio ma anche il collettivo nato nel 1957 *Cantacronache* o, dal 1962, il Nuovo Canzoniere Italiano a cui aderirà anche Dario Fo). Come ricorda David Forgacs⁴⁷, negli anni Cinquanta e Sessanta le nuove tecnologie, da una parte producono una modificazione della cultura popolare rurale, e dall'altra si prestano ad un uso radicale da parte degli intellettuali che promuovono una cultura di opposizione. Dall'altro lato però anche la conservazione passa attraverso questo immaginario. Forgacs ricorda un capitolo di un testo rimasto incompiuto di Gianni Bosio che doveva intitolarsi *Integrazione alla società di massa*, in cui l'autore delineava sia la trasformazione della società contadina dovuta all'accaparramento da parte del capitalismo industriale della pianura padana centrale sia, in opposizione dialettica a questo processo, l'aprirsi di nuove possibilità di autoaffermazione politica per le classi lavoratrici rurali.

Ritornando a *Chi legge?*, Soldati visita quindi la sala dove si disegnano le navi a grandezza naturale, illustrando profilati, ponti, lamiera. Intervista un saldatore elettrico, che spiega come fino a poco tempo prima si inchiodasse solamente, secondo una tecnica ormai antiquata.

Dopo aver regalato libri alle popolazioni dei borghi liguri, a Soldati resta in mano soltanto una copia de *La casa col mezzanino* di Anton Checov; decide di declamarne un passo:

«I libri, con le loro pietose massime e sentenze, e i dispensari medici, non possono diminuire né l'ignoranza né la mortalità. Bisogna liberare gli uomini dal gravoso lavoro fisico.» Ecco, è proprio quello che dicevamo l'ultima volta: non si tratta tanto di fare propaganda per i libri; si tratta di creare delle condizioni per cui gli uomini possano lavorare un po' di meno.»

Soldati enfatizza la denuncia civile, sostenendo che in un paese democratico dove tutti votano è meglio rendersi conto dei guai che può provocare l'analfabetismo e cercare di porvi rimedio. In questo senso, risulta, insieme a Roberto Rossellini, colui che più ha riflettuto sull'alfabetizzazione popolare svolta attraverso la TV, partendo dall'assunto per cui il voto di Luigi Einaudi conta quanto quello di un analfabeta.

⁴⁷ Cfr. David Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari, 2015.

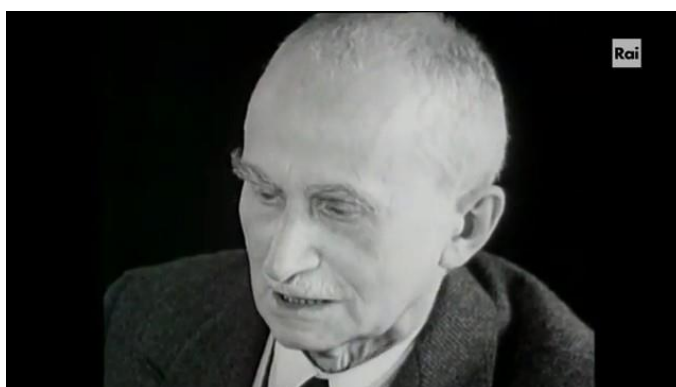
Ulteriore importanza storica del medesimo episodio è infine conferito dalla partecipazione, in conclusione, di illustri personalità come Giangiacomo Feltrinelli (FIG. 10), Salvatore Quasimodo (FIG. 11) e Luigi Einaudi (FIG. 12):



(FIG. 10)



(FIG. 11)



(FIG. 12)

2.6 *L'Italia non è un paese povero (1960). La RAI, l'ENI e il cinema industriale*

Contributi recenti e interessanti⁴⁸ hanno accresciuto aspetti relativi a quello che è un vero e proprio “caso” nella storia della televisione italiana: *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens. I motivi della notorietà di quest'opera nella letteratura di settore sono diversi: il diretto intervento di Enrico Mattei e dell'ENI e il suo interessamento nei confronti del cosiddetto “cinema industriale”, il coinvolgimento, nel progetto, di un autore impegnato (e di molti illustri collaboratori) come Joris

⁴⁸ Cf. M. Bertozzi, *Cinema del petrolio*, «Engramma», 169, novembre 2019, pp. 153-174; E. Frescani, *Energia, cultura e comunicazione. Storia e politica dell'Eni fra stampa e televisione (1955-1976)*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

Ivens e, soprattutto, la censura da parte della televisione pubblica per alcune immagini considerate eccessive. Non è nostro analizzare un'opera che esula dal nostro tema specifico, abbracciando un ambito più vasto legato alla storia del documentario in generale e alle politiche culturali e promozionali nel settore industriale. Ci preme tuttavia dedicarle un breve paragrafo per rimarcare il valore di un prodotto televisivo frutto di un fervido clima culturale e della collaborazione tra istituzioni di settori diversi, nonché di personalità interessate ai cambiamenti in corso nel Paese:

Ne esce un film faro della storia del documentario, concepito per la TV con tecniche innovative per l'Italia di quegli anni, come l'utilizzo della camera a mano e una diversa modulazione della velocità della pellicola. Al film lavorano intellettuali come Alberto Moravia e Corrado Sofia (al commento, letto da Enrico Maria Salerno) e i giovanissimi Tinto Brass, aiuto regista, Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani, sceneggiatori. Il documentario illustra la distribuzione del metano nella valle del Po, la storia di due alberi (un antico olivo e un tecnologico 'albero di Natale', l'attrezzatura che controlla l'imboccatura dei pozzi di petrolio), il matrimonio tra una ragazza siciliana e un uomo del nord Italia che lavora su una piattaforma *off-shore*⁴⁹.

In prima battuta, è bene sottolineare che, esattamente come per gli altri programmi, sono sempre l'itinerario e il viaggio a costituire il "pretesto" e l'occasione per giustapporre realtà, persone e contesti tanto diversi, in particolare la storica dicotomia tra Nord industrializzato e Sud arretrato. Ma citare *L'Italia non è un paese povero* ci permette inoltre di ribadire, ancora una volta, la problematicità dell'isotopia che il termine "lavoro" porta con sé. La ricerca degli idrocarburi, la distribuzione del metano e i pozzi di petrolio, lo sviluppo industriale, il paesaggio, la miseria delle popolazioni lucane: tutto riesce a coesistere sotto l'ombrello semantico di un vocabolo così ampio.

Nel 2006, Daniele Vicari, proprio ispirato dall'opera di Ivens, realizzerà *Il mio paese* (come vedremo nel prossimo capitolo). Pierpaolo Antonello, in un articolo ad esso dedicato, si sofferma in particolar modo sul finale del documentario di Vicari, in cui il confronto con l'opera di Ivens di quarantasei anni prima viene esplicitato: intervistato da Vicari di fronte al complesso di Porto Marghera, lo scrittore e politico Gianfranco Bettin si concede una riflessione sul ruolo ricoperto dal vecchio film:

"Guardando il film di Ivens si ritrova un gusto intellettuale nell'analizzare le condizioni della produzione e del lavoro che oggi è molto raro, e che allora era molto più vivo. Era un'Italia viva, vitale che studiava se stessa." L'indicazione di Bettin è solo parzialmente corretta, visto che il documentario di Vicari svolge esattamente questo tipo di funzione: riproporre una riflessione ragionata e per immagini sull'Italia del lavoro e del precariato, sull'Italia della de-industrializzazione e della crisi economica, attraverso voci e volti di interlocutori non istituzionali, operai e imprenditori in primis.⁵⁰

Conclusioni

Nel numero 6 della rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia «Bianco e Nero» del 1958, vengono pubblicati in progressione singolare due brevi articoli: *Televisione – Bilancio di un trimestre* a firma di Angelo D'Alessandro e *Necessità economiche e sociali del documentario* a firma di Giorgio Trentin. Oltre a esplicitare quanto i due ambiti – quello cinematografico e televisivo –, per quanto si tenti di tenerli separati, debbano inevitabilmente confrontarsi e interessarsi l'uno all'altro, i due articoli confermano quell'attenzione particolare rivolta al documentarismo che sembra essere la forza

⁴⁹ M. Bertozzi, *Cinema del petrolio. L'ENI e il documentario d'impresa*, «La rivista di Engramma», 169, ottobre 2019, pp. 153-170.

⁵⁰ P. Antonello, *Viaggio nell'Italia del dopo-dove: Daniele Vicari e le nuove povertà di un paese*, in P. Chirumbolo (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, NY, The Edwin Mellen Press, 2013, p. 239.

principale del nuovo mezzo. Sul numero 7 del 1960, Mario Verdone dedica invece un lungo saggio a *L'Italia non è un paese povero*. La mera citazione dei titoli di questi saggi, all'interno della rivista ufficiale di un ulteriore polo dell'industria culturale italiana, solitamente rivolto al cinema, serve infatti anche soltanto a confermare la portata che sul finire degli anni Cinquanta la televisione sta assumendo e la legittimità culturale che le viene riconosciuta, anche a partire dalle opere che abbiamo analizzato. I termini in gioco risultano quelli che abbiamo iniziato a delineare: il documentarismo, la realtà sociale e il lavoro, *in primis*, e la dialettica tra cinema e televisione nel contesto culturale di un Paese in via di sviluppo. Nel prossimo capitolo vedremo inserirsi, dal punto di vista estetico, modalità e approcci provenienti da ambiti raramente entrati in contatto col nuovo mezzo televisivo a proposito del tema di cui ci stiamo occupando: il teatro, lo sketch comico, la parodia e le prime forme di ibridazione tra informazione e intrattenimento.

Capitolo 3

Gli anni Sessanta e le prime ibridazioni dei generi

3.1 Gli anni Sessanta. Un contesto

Iniziamo questo capitolo con una citazione che rimarca brevemente le modifiche che il genere dell'inchiesta comincia a subire a partire dagli anni Sessanta, ovvero il periodo che qui tratteremo:

Certo, il periodo d'oro dell'inchiesta televisiva non si esaurisce con i primi anni Sessanta e con la fine del boom. Anzi attraversa la seconda metà degli anni Sessanta e tutti i Settanta. E in quelle stagioni si arricchisce di temi nuovi e di letture trasversali come quelle proposte da Eco, Nelli e De Mauro in *Parlare, leggere e scrivere* (1973) o da Comencini in *L'amore in Italia* (1978); sperimenta formule miste, di contaminazione come *AZ: un fatto come e perché*, in cui il testo dell'inchiesta e la sua tesi sono sottoposti al confronto in studio con interventi e punti di vista diversi; si lancia sulle strade della tv-verità con il celebre *Processo per stupro* del 1979; getta lo sguardo sulle società più sviluppate (*Dove va l'America* di Colombo, Lazzaretti e Stille, *Douce France* e *Made in England* di Enzo Biagi); affronta temi scottanti e delicati come la strategia della tensione in *La forza della democrazia* di Corrado Stajano e Marco Fini del 1977 [...]¹

Eppure, scrive ancora Simonelli, tra tanta ricchezza di proposte e di risultati, c'è forse un calo di tensione nel giornalismo d'inchiesta televisivo rispetto alle stagioni iniziali. Non si tratta certo di un problema di impegno o di qualità, ma è invece il posto, il ruolo che l'inchiesta occupa nell'offerta e nel consumo del genere a cambiare. Rispetto agli anni "eroici" della fine Cinquanta e prima metà dei Sessanta, nelle stagioni successive l'inchiesta tende a perdere quel carattere di familiarità, di vicinanza al pubblico che aveva trasformato alcuni dei suoi autori – come Mario Soldati – in personaggi di grande popolarità. Benché quello dell'inchiesta rappresenti un formato stabile, almeno nelle sue componenti essenziali, e mai abbandonato, vede tuttavia nel decennio dei Sessanta una contaminazione ancora più evidente con altre estetiche e linguaggi: il cinema, il teatro, la satira politica e di costume, la neonata *candid camera* (il caso di Ugo Gregoretti, come vedremo, è emblematico a questo proposito).

Fuori dall'ambito televisivo, è bene a questo proposito ricordare anche il progetto di *Italia sotto inchiesta*, ideato dal direttore del «Corriere della Sera» Alfio Russo nel 1963. Cinque giornalisti (Montanelli, Piazzesi, Ottone, Cavallari e Russo) realizzano per il quotidiano altrettanti *réportage* che verranno poi raccolti in un volume, edito da Sansoni, nel 1965, e il cui sunto può essere racchiuso in un generale ottimismo per gli effetti dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione e del progresso. Di tutt'altra ottica è invece il vero e proprio "cronista del Boom economico", Giorgio Bocca, che pubblica nello stesso 1963, per Laterza, *La scoperta dell'Italia*. Raramente Bocca riesce a non essere costernato quando analizza i cambiamenti in corso in Italia; un atteggiamento che ritroveremo anche nella sua collaborazione con la Rai nel 1970 per la sua serie dedicata alla storia delle lotte contadine.

¹ G. Simonelli, *Ci salvi chi può. Cronache della tv italiana dal 2000 a oggi*, Torino, Effatà, 2009, pp. 82-83.

A livello politico una coalizione di centro-sinistra era ritenuta la formula che meglio interpretava una timida e controllata modernità, con l'alleanza fra democristiani, socialisti e partiti laici minori. Questa formula, quasi eversiva rispetto alle vecchie maggioranze centriste che avevano governato il Paese dopo il 1948, era stata molto contrastata, all'inizio, dai gruppi più conservatori della DC e dai liberali. Questi non riuscivano ad accettare il fatto che il centrismo avesse mancato alle elezioni politiche del 1953 l'obiettivo della maggioranza assoluta: un processo di modernizzazione e di allargamento della base sociale dello Stato richiedeva infatti una cooptazione di forze di sinistra e operaie, a maggior ragione dopo il 1956, quando i socialisti avevano preso le distanze dai comunisti e dall'URSS dopo le rivolte, schiacciate nel sangue, di Polonia e di Ungheria. La contrarietà al centro-sinistra si era resa esplicita con il Governo Tambroni (1960) e l'appoggio esterno ma enfatico dell'estrema destra. Nel corso dell'estate, dimostrazioni di piazza antigovernative erano state represses duramente, con vari morti fra i manifestanti, provocando la caduta di Tambroni. Nell'autunno 1960 un Governo diretto dal democristiano Fanfani e con l'appoggio esterno del PSI aveva aperto definitivamente la strada al centro-sinistra. Poco dopo, nel gennaio 1961, Bernabei, direttore del quotidiano democristiano "Il Popolo" e uomo di fiducia di Fanfani, era diventato direttore generale della Rai e la sua nomina intendeva sicuramente collegare la Rai all'azione modernizzante del Governo. Nel novembre dello stesso anno l'avvio del secondo canale televisivo aveva rappresentato un ulteriore passo in quella direzione.

L'energica direzione di Bernabei, spiega Enrico Menduni², e il suo stretto controllo sui programmi televisivi si erano congiunti a un progetto di cooptazione dall'alto di nuove forze intellettuali nell'attività televisiva, che dette vita ad una stagione di grande creatività. Essa fece della televisione pubblica, nel panorama ristretto dell'industria culturale italiana, il primo medium veramente di massa, presente in tutte le famiglie, di grande seguito popolare che, inserendosi direttamente nel domicilio degli spettatori e in forma pressoché gratuita, era capace di competere con le forme consolidate di intrattenimento nello spazio pubblico (il cinema e lo spettacolo dal vivo). La televisione, inoltre, aveva un grande potenziale educativo, particolarmente sul terreno linguistico, ed era in grado di influenzare nel profondo gli stili di vita e i valori degli italiani.

Nel frattempo, dall'11 ottobre al 4 novembre 1960, va in onda la prima *Tribuna elettorale* che, come scrive Andrea Sangiovanni³, può essere letta come il segno della crescente capacità della Radiotelevisione italiana di essere in sintonia con l'evoluzione politica e sociale del paese, anticipando in qualche misura anche l'impostazione bernabeiana della televisione "nazionale", visto che anche le opposizioni avevano accesso al video (e con buon successo, peraltro, perché un intervento come quello di Togliatti, che vedremo più avanti, fu visto da circa 15 milioni di telespettatori). La trasmissione, in effetti, era nata anche per ragioni di opportunità politica – si era nella fase delle cosiddette "convergenze parallele", il governo guidato da Fanfani che aprì la strada al centrosinistra – e, soprattutto, sotto la spinta di una sentenza della Corte costituzionale che, sollecitata dal tentativo di costruire una televisione privata, aveva confermato la legittimità del monopolio radiotelevisivo pubblico ricordando però che esso doveva garantire un'informazione obiettiva e pluralista. Nel 1959, con la televisione ormai avviata, la questione di un controllo più democratico del mezzo era tornata alle camere; il PCI propose che fosse il Parlamento a nominare i membri del CdA, mentre Ugo La Malfa introdusse l'idea del Comitato di Garanzia, un gruppo di persone indipendenti dal CdA con l'incarico di fornire direttive culturali; la preoccupazione di fondo – relativa alla spartizione del tempo televisivo – era quella di garantire uguale possibilità di accesso alle forze politiche organizzate. L'importante sentenza della Corte costituzionale n. 59 del 1960, che

² Cfr. Enrico Menduni, *Videostoria. L'Italia e la TV 1975-2015*, Bompiani, Milano 2014.

³ A. Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Donzelli, 2021.

sanciva il principio del pluralismo e indicava nel monopolio il modo migliore per garantirlo, trova proprio in *Tribuna politica* una sua concreta manifestazione.

Arrivando alla Rai, nei mesi successivi a questo primo e cauto esperimento, Bernabei poté constatare che, contrariamente alle aspettative di molti, la nuova rubrica politica aveva avuto un considerevole successo anche in termini di ascolto. All'inizio degli anni Sessanta l'Italia appariva, alla sua stessa classe dirigente, un paese caratterizzato da forti passioni ideologiche (se ne era avuta una riprova proprio nel luglio 1960, con gli scontri di piazza che segnarono nei fatti la fine del centrismo), ma anche da un'opinione pubblica in fondo poco informata e poco interessata all'attualità. Un paese caratterizzato da un limitato bacino di lettori di quotidiani, da una perdurante quasi-esclusione delle donne dalla vita pubblica, dalla tendenza autoreferenziale del dibattito politico, tutto interno all'universo dei grandi poteri economici, religiosi, partitici⁴.

Nell'ottobre 1960, quindi, il governo presieduto da Fanfani invita la Rai a trasmettere, in prima serata, un dibattito politico in cui – per la prima volta nel mondo televisivo – le opposizioni hanno le stesse condizioni di espressione della maggioranza. Ritornando al lavoro, ricordiamo che proprio in una puntata di *Tribuna elettorale (Parlano i segretari dei partiti)* del 25 aprile 1963, Palmiro Togliatti, nella sua ultima campagna elettorale per le elezioni politiche, ricorda come i lavoratori abbiano sopportato il peso maggiore del recente sviluppo economico, ancora regolato «dalla dura legge del profitto»: «il popolo ha lavorato forte. Il ritmo del lavoro nelle officine è diventato così intenso che esaurisce un uomo nel corso di non molti anni»⁵. Il riferimento è alla cosiddetta “congiuntura economica”, ovvero la breve crisi del biennio 1963-64, cioè il primo costo del miracolo economico sulla pelle degli operai.

La televisione è ormai il mezzo popolare per eccellenza (proprio alla fine del 1960 c'è un balzo del 25% di abbonati in più in un solo anno) e l'introduzione di una trasmissione di serrato dibattito politico, al contrario delle aspettative, lo ribadiamo, si rivela almeno all'inizio un successo.

Nel 1961 avviene il varo del Secondo Canale, che si differenzia dal Primo per la ridotta quantità di offerta e per una complementarità riconducibile a un paradigma di qualità rispetto a quello generalista dell'altro.

Il 1964 è invece l'anno in cui escono due libri importanti: *Understanding Media* di Marshall McLuhan e, in Italia, *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco, entrambi segnali della centralità che i media stanno raggiungendo in una società in pieno sviluppo, e di una spinta desacralizzante nei modi di intendere il rapporto tra cultura alta e cultura bassa. Il fatto che il saggio di McLuhan venisse tradotto in italiano già nel 1967 (stesso anno in cui viene pubblicato in Francia *La société du spectacle* di Guy Debord) era indice di quanto questa trasformazione fosse impetuosa anche in Italia.

Per quanto riguarda la messa a tema del lavoro, questo capitolo comincia almeno in parte a distanziarsi dai precedenti e a convocare non più solamente l'inchiesta giornalistica e il reportage come testimonianze di una riflessione attenta ai settori lavorativi, ma anche episodi marginali di taglio differente. I prelievi analizzati, proprio alla luce delle trasformazioni sopraddette, riguardano talvolta sketch e servizi censurati o non trasmessi all'epoca della loro realizzazione, documentari veri e propri o gag comiche del varietà più leggero, che tuttavia rimandano in maniera piuttosto esplicita alla realtà lavorativa italiana di quegli anni. Al contempo, così come generi apparentemente lontani dimostrano

⁴ M. T. Di Marco e P. Ortoleva (a cura di), *Luci del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Milano, Electa, 2004, p. 155.

⁵ Cfr. Manfredi Alberti, *Senza lavoro. La disoccupazione in Italia dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 2016, p.147.

per la prima volta di poter tematizzare o dialogare con realtà concrete e spesso critiche, emerge come l'isotopia del lavoro abbia la capacità di essere evocata partendo da prodotti riguardanti argomenti distanti solo ad una lettura superficiale. Ciò era già evidente nel caso delle inchieste analizzate nel capitolo precedente, e soprattutto in *Soldati*, dato che il lavoro riguarda anche le culture gastronomiche, il paesaggio, il folklore, l'alfabetizzazione; dagli anni Sessanta in poi, tale dinamica arriva a investire anche in televisione gli ambiti più diversi come l'abitazione, i dialetti, la socialità, la cultura popolare, la scuola (soprattutto a cavallo della contestazione studentesca del Sessantotto) e attraverso modalità, ripetiamo, non necessariamente documentaristiche o anche solo documentate.

Esemplificativo, per quanto riguarda l'utilizzo del termine "inchiesta", che abbiamo tematizzato già nei primi capitoli, è la realizzazione dei cicli intitolati *Teatro inchiesta* (1966-73), a metà strada tra servizi esterni, diretta e finzione; il 10 novembre 1966, sul Secondo Programma alle 21.15, viene trasmesso *Il caso Fuchs*, prima puntata della trasmissione di approfondimento (promossa da Angelo Guglielmi e ideata da Leandro Castellani) in cui, attraverso la messa in scena teatrale, si ricostruiscono vicende storiche o fatti di cronaca con il supporto di interviste e immagini di repertorio.

Prima di proseguire, per meglio contestualizzare il seguito del percorso proposto, è bene premettere qualche istantanea sulla situazione del Paese nel periodo considerato. L'Italia, da più di un decennio uscita dalla guerra, si ritrova nel 1960 con una popolazione di 50 milioni di abitanti che, nel 1968, raggiunge i 53 milioni. I maggiori incrementi di natalità, dopo quelli del periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, si registrano negli anni 1955-65, benché tutta la generale fase del "boom economico", a partire dal 1959, segni andamenti in crescita. Oltre che più popoloso, il Paese è anche progressivamente più ricco: il reddito medio per abitante, che passa da 149.000 lire del 1949 a 890.000 del 1967, segna i maggiori incrementi percentuali tra il 1959 e il 1960, e poi ancora negli anni immediatamente successivi fino al 1963, con valori che aumentano di oltre il 10% da un anno all'altro. E, se pure i consumi delle famiglie si mantengono sempre prudentemente al di sotto dei livelli di reddito, si segnala la loro impennata nel 1962 e 1963, e ancora nel 1966, quando aumentano in maniera superiore all'incremento del reddito. Va detto tuttavia che ciò non comporta una crescita degli occupati; anzi: il passaggio dal 1960 al 1967 segna la perdita di circa un milione di posti di lavoro (da 20.524.000 a 19.522.000), imputabile agli effetti della trasformazione del Paese da agricolo a industriale.⁶

All'interno della spesa per gli spettacoli, un ruolo determinante è ricoperto dagli abbonamenti radiotelevisivi, i quali presuppongono il possesso di un apparecchio: se nel 1958 gli abbonati a radio e televisione sono poco sopra il milione, cui vanno aggiunti 6 milioni di abbonati alla sola radio, nel 1964, come già accennato, il numero di abbonati radio-televisivi (5.215.503) supera quello degli utenti della radio (4.886.496); mentre nel 1967 si segnalano 7.665.959 abbonamenti radio-televisivi ai quali si aggiungono 3.844.488 abbonamenti alla sola radio.

Dal punto di vista produttivo, è bene sottolineare *in primis*, e come vedremo più avanti, che la Rai si avvicina a partire proprio da questo decennio alla cinematografia. Come scrive Gian Piero Brunetta: «per quanto possa sembrare paradossale, se pensiamo al tipo di politica culturale espressa egemonicamente per anni da Ettore Bernabei, la televisione di Stato si presenta, proprio nel momento

⁶ I dati demografici sono tratti da ISTAT, quelli sul reddito e i consumi dalle *Statistiche cinematografiche, culturali e dei consumi* pubblicate in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954-59*, vol. IX, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004; G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, vol. X, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001; G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, vol. X, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002.

in cui le strutture produttive avvertono i primi vistosi segni di crisi, come il luogo dotato di maggiore tolleranza»⁷.

Per colmare la richiesta di maggiore informazione e qualità, si provvede al varo di programmi giornalistici come *Tv7*, su cui torneremo più avanti, ma anche alla nomina di Enzo Biagi alla direzione del telegiornale del Primo Canale, che tuttavia si scontrerà ben presto con le esigenze extraprofessionali dell'azienda. Biagi rimane meno di un anno e si dimette nel 1962. Come scrive Franco Monteleone, il modello del "rotocalco" si era andato affermando in tutta Europa a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e, dopo le dimissioni di Biagi e l'inizio il 20 gennaio 1963 di *TV7*, il genere acquisisce oltre che una qualità giornalistica impeccabile anche un modello piuttosto originale.

Nel 1963 il Partito Comunista crea una vera e propria società di produzione, l'Unitelefilm, incaricata di produrre materiali di propaganda per il partito, ma anche film qualitativamente rimarchevoli attraverso collaborazioni con registi e autori di peso: oltre al già citato Cesare Zavattini, Bernardo Bertolucci, Carlo Lizzani, Elio Petri, Paolo e Vittorio Taviani e molti altri. A questa produzione cinematografica – quasi esclusivamente documentaristica – collaboreranno poi nella scrittura dei testi scrittori di fama, anch'essi schierati dichiaratamente a sinistra e col Partito Comunista in particolare, come Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo, Franco Fortini e Ignazio Buttitta. L'occasione specifica dell'impegno è di fatto l'occasione delle elezioni amministrative del novembre 1964. In previsione di quanto diremo nei prossimi paragrafi – e alla luce di quanto detto nel capitolo precedente sul caso di *La donna che lavora* – è bene nominare il film del 1964 di Cecilia Mangini, *Essere donne*. Della durata di poco meno di mezz'ora; il film-inchiesta esce nell'ottobre 1964 e rappresenta un ulteriore viaggio nel mondo delle donne e della fabbrica che, dal punto di vista tecnico, costituisce uno dei primi casi di risoluzione creativa del problema di sincronizzazione tra immagine e suono, oltre che nell'impiego dell'intervista:

Questo film è uno dei primi esperimenti di inchiesta cinematografica dove inizia a prendere piede la formula, che poi diverrà dominante, dell'intervista. [...] Erano le prime volte che le persone avvicinate e narrate nel documentario potevano essere ascoltate con la loro voce e non raccontate da quella dello speaker. Per la Mangini l'ascolto delle voci originali era determinante perché aveva il potere enorme di creare empatia con le persone raccontate⁸

La Mangini, da una parte effettua interviste che per la maggior parte restano fuori campo, si ascoltano le parole delle donne inquadrature mentre sono al lavoro e non mentre parlano, eliminando così il problema della sincronizzazione; nei rari casi in cui la persona è inquadrata mentre parla, viene effettuata la sincronizzazione in post-produzione. La condizione quasi disumana delle donne che appaiono, specialmente e ancora una volta nel Sud, risultano talmente dirompenti da portare la commissione per il visto di qualità al film a decidere di respingerlo, dichiarando nel maggio dell'anno successivo la non ammissione dell'opera nel novero dei film destinati alla programmazione obbligatoria⁹.

3.2 Un antefatto: *Un, due tre* (1954-59)

3.2.1 *La parodia*

⁷ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta*, Roma, Editori Riuniti, p. 13.

⁸ Lorenzo Hendel, *24 fotogrammi per una storia del documentario italiano essenziale ma esaustiva*, Roma, Dino Audino, 2024, p. 48.

⁹ Cfr. Mattia Cinquegrani, *Il cinema di Cecilia Mangini*, Venezia, Marsilio, 2023.

Scritto da Giulio Scarnicci e Renzo Tarabusi, *Un, due, tre* con Raimondo Vianello e Ugo Tognazzi rappresenta una prima e singolarissima variazione sul tema all'interno della struttura "paleotelevisiva". Al di là dell'importanza della trasmissione per il ruolo svolto nella configurazione del genere *varietà* e per l'immediato successo ottenuto sul nascente pubblico nazionale come entità univoca¹⁰, ciò che interessa ai fini della nostra tesi è la modalità intertestuale e parodistica applicata alle produzioni dedicate al lavoro che abbiamo affrontato nel capitolo precedente¹¹. Il "viaggio" di Soldati e *La donna che lavora* vengono, più o meno nello stesso periodo, parodizzati dal duo comico non solo in chiave presentativa, giocosa o citazionistica. Se da un lato, infatti, le citazioni e le allusioni possono assumere una funzione consacrante (nel caso di Mario Soldati la svolgono senz'altro, accrescendo la *stardom* del regista), dall'altro lato, la parodia porta con sé alcune implicazioni più profonde. Innanzitutto, semplificando, potremmo dire che la relazione parodica e intertestuale non investe soltanto e primariamente i prodotti, ma anche i discorsi sociali, i temi che trascorrono tra produzioni differenti. Qui come altrove, in sintesi, abbiamo a che fare con formazioni discorsive per cui pare più utile ragionare in termini di circolazione che non solo di derivazione, rilevando, ancora una volta, la vitalità della televisione italiana del dopoguerra, capace di fare propri discorsi sociali diffusi, rimodellando il proprio patrimonio narrativo e i propri stilemi rappresentativi in funzione di essi.

Limitandoci a segnalare solo di passaggio un caso minore in riferimento a quell'elemento neorealista che è l'immaginario padano (Ugo Tognazzi, imitando Claudio Villa, esegue la canzone *Ah, cispadano*), esamineremo un po' più nel dettaglio i due celebri sketch parodistici di *Viaggio nella Valle del Po* e di *La donna che lavora*, per poi soffermarci sulla scenetta del "Troncio della Val Clavicola".

3.2.2 *La parodia del Viaggio nella valle del Po*

Fin dalle marche sintattiche (sigla, titolo, ecc.) l'obiettivo del testo è quello di creare una sintonia tra la memoria dell'autore e quella del fruitore; si riconosce un valore particolare al modello cui si allude e si tenta di iscriversi all'interno della stessa tradizione o linea. La parodia mette in atto una relazione di tipo "diretto" con il testo o il corpus di riferimento, in termini di derivazione o di precedenza cronologica; e, dal momento in cui lo sforzo espressivo è orientato alla ricreazione di moduli stilistici riconoscibili e accreditati, già i dettagli ricoprono un ruolo fondamentale: nella breve sigla, la sagoma di un finto Mario Soldati, con basco in testa, occhiali e sigaro in bocca, avanza in ombra da destra a sinistra dell'inquadratura, per poi svelarsi interamente e interpellando lo spettatore con l'usuale sguardo in macchina dallo studio televisivo (FIG. 1 e 2).

¹⁰ Cfr. Rachel Haworth, *Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, and Un, due, tre: Establishing Italian Television Audiences, Genres, and Expectations in the 1950s*, «The Italianist», Volume 43, 2023, Issue 2, pp. 280-299.

¹¹ Per un confronto con l'ambito letterario a proposito di parodia cfr. Dino Aloï, Claudio Mellana (a cura di), *Un lavoro da ridere. Antologia della satira del movimento operaio dall'Ottocento a oggi*, Feltrinelli, Milano 1991.

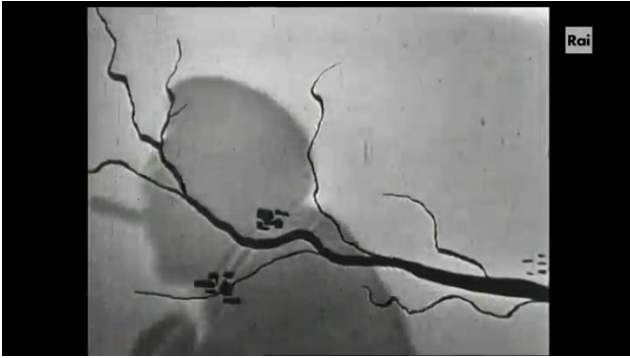


FIG. 1



FIG. 2

L'azione si sposta quindi in esterna (FIG. 3), per l'immane intervista al lavoratore comune: il pescatore Gaspare Brandolin (Tognazzi) si lamenta direttamente con il finto Soldati perché l'intromissione televisiva gli rovina il buon esito della pesca; questo aspetto parodizza, evidentemente, quello *shock* che l'ingerenza improvvisa della *troupe*, abbiamo visto, causava nella quotidianità dei soggetti di volta in volta interpellati. Lo sketch è basato in buona parte sull'incomprensione verbale tra i due, portando all'eccesso quella componente dialettale che abbiamo sottolineato nel capitolo precedente. Le storpiature improbabili della toponomastica ricalcano i luoghi padani: il torrente Marturello (nel quale Brandolin rivela di pescare solo scatole e bussolotti), il comune di Borgo Pescaione, ecc.



FIG. 3

L'inquadratura successiva ci trasporta quindi nella trattoria della "Pesa Trucada" di Borgo Pescaione (FIG. 4); l'intervistatore chiede, arrivando, di poter parlare col *trattore*, in un'ennesima incomprensione linguistica che confonde il *trattore*, inteso come macchinario agricolo, con il gestore della trattoria, e che prende di mira la nota sprovvedutezza e distanza intellettuale di Soldati dal mondo concreto del lavoro popolare; domandando quindi all'oste di poter assaggiare i prodotti tipici del luogo, ottiene in cambio la presunta rinomata "creta al pollo", ovvero creta modellata e inserita in un pollo, che viene successivamente cotto in un forno a legna d'ontano – una non tanto velata critica alla ben nota "genuinità" dei cibi assaggiati ed esaltati nel *Viaggio nella valle del Po*.



FIG. 4

3.2.3 La parodia de La donna che lavora

Andato in onda il 15 giugno 1959, lo sketch annuncia, attraverso la voce fuori campo, il titolo e una canzone popolare in sottofondo, quella che si presenta come un'ulteriore puntata di *La donna che lavora* realizzata per sopperire ad alcuni aspetti trascurati nell'inchiesta realizzata a proposito del lavoro femminile (FIG. 5 e 6).



FIG. 5



FIG. 6

Si passa quindi alle brevi interviste a cinque figure lavorative femminili interpretate in modo caricaturale. La prima è una sigaraia (FIG. 7) che risponde in maniera svogliata alle domande dell'intervistatore fuori campo, simulando quell'impaccio, timidezza e reticenza caratteristiche di alcune delle persone interpellate nelle inchieste originali.

La seconda è una mondina (FIG. 8) che dapprima si affaccia alla finestra (intonando un consueto canto popolare) e in seguito, accolta con applausi e risate in sottofondo, scende inquadrata in piano americano per rispondere più adeguatamente alle domande. La donna, dopo aver dichiarato la professione, lamenta la mancanza di “giovanotti” sul luogo di lavoro e lo spiacevole inconveniente delle “patate sui piedi” per il troppo stare immersa nell’acqua. Nel rapido scambio di domande e risposte, viene esplicitamente citato *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949).

La terza figura (FIG. 9) dichiara di essere una mondina benché palesemente simile a una prostituta (è vestita con una pelliccia e appoggiata a un lampione).

La quarta (FIG. 10) informa circa la scelta di aver comprato una macchina da maglieria per lavorare in casa. (“Lavora a cottimo?” “No no, lavoro a casa mia”).

L’ultima (FIG. 10) è una parrucchiera per signore che si è convertita in barbiera per uomini, essendo a suo dire in grado di fare la barba in soli ventisette secondi (si scoprirà poi che i clienti sono legati alla sedia).



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10

Il primo aspetto che risalta è un’indubbia enfasi, attraverso il travestitismo, sulla fisicità e sulla trasgressione dei confini corporali. Tognazzi e Vianello si vestono da donna e creano scompiglio, non facendo altro che riprendere la tradizione carnevalesca del travestimento. Su questo, possiamo fare riferimento alla descrizione del «carnevalesco» nel celebre studio di Michail Bakhtin (pubblicato in

originale anni dopo, nel 1965)¹². La parodia si presta alla sospensione in tempo di lavoro delle norme e dei bisogni quotidiani. Il ricorso al «corpo grottesco», il mettere in ridicolo pretese culturali e il ribaltamento delle normali concezioni morali che mette in atto lo sketch (o piuttosto lo svelamento della loro ipocrisia), corrispondono perfettamente alla comicità carnevalesca teorizzata da Bakhtin.

I corpi diventano grotteschi, liminali, sulla soglia tra maschio e femmina; sono corpi compositi, abietti secondo la definizione di Julia Kristeva (alla quale, com'è noto, dobbiamo il concetto di *intertestualità*)¹³, che stanno nel mezzo, nella zona ambigua che «disturba» l'identità, il sistema, e l'ordine. Corpi di questo tipo (talvolta donne retrocesse al ruolo di prostituta) potrebbero suscitare imbarazzo perché le immagini giocano con uno spettatore incerto se ammirare o condannare, ma essi sono comunque i catalizzatori della sfida all'ordine normativo: i corpi abietti arrivano a contaminare anche il posto di lavoro con la loro vivace performance.

Sembra essere una caratteristica particolare della cultura italiana la tendenza a proiettare immancabilmente le tipologie del gusto su un piano politico, e di conseguenza questa parodia potrebbe essere ritenuta una forma reazionaria sia in termini estetici sia in termini ideologici. Bakhtin ci permette di rifiutare una tale equazione, in buona parte deterministica, quando ricorda che il carnevale e altre forme di riti e spettacoli organizzati in modo comico rivelano un aspetto non ufficiale, esterno alla Chiesa e allo Stato. Infatti, poi suggerisce che «il carnevale è la seconda vita del popolo, organizzata sul principio del riso». Le parole di Bakhtin senza dubbio idealizzano – ma vale la pena di soffermarsi su quest'idea. Considerare i tipi femminili (e professionali) inscenati dalla coppia Tognazzi-Vianello come un'ulteriore versione (per quanto limitata e in apparenza ridotta) dell'esistenza vissuta dalle classi popolari ci darebbe l'opportunità di andare oltre il vicolo cieco di una presa di posizione ideologica, spingendoci a ritrovare una tensione utopica attivata proprio grazie al godimento dei piaceri dell'evasione e della trasgressione concessi dalla forma comica. Dire che il varietà e la parodia appartengono a una «sfera extrapolitica» andrebbe certamente contro il principio che nessuna forma di rappresentazione può sfuggire all'ideologia e al coinvolgimento in relazioni di potere. Il registro delle scenette di varietà potrebbe essere qui definito come «realismo grottesco». Prendiamo in prestito questo termine dallo stesso Bakhtin, che lo ritiene il modo naturale del carnevalesco, ovvero di un'estetica che «celebra gli elementi anarchici, grotteschi e corporali della cultura popolare, nel tentativo di mobilitarli contro la seriosità priva di humour della cultura ufficiale»¹⁴.

La voce dell'intervistatore, che imita lo stile di Soldati, resta infatti serio nonostante le risposte comiche delle intervistate, a rappresentare la «cultura ufficiale», mentre le risate registrate che accompagnano le risposte istruiscono il pubblico a casa sulla corretta reazione alla scenetta. Lo stile dell'enunciatore a cui si fa riferimento viene quindi ridicolizzato da un enunciatario modello, che commenta attraverso le risate registrate.

Ed è notevole il fatto che il comportamento «festivo» (il travestimento carnevalesco) venga inserito in sequenze ambientate nel posto di lavoro, in una giornata lavorativa come tante altre.

La sequenza di scenette è quindi uno dei mezzi attraverso cui una «comunità immaginata» della nazione Italia è posizionata e rappresentata, a partire dall'italianità dei suoi personaggi (con attributi regionali marcati). Si potrebbe obiettare puntando il dito su come la rappresentazione sia diretta non contro i potenti ma contro i deboli – o almeno contro i *più* deboli: il gruppo sociale delle donne lavoratrici negli anni Cinquanta. Ma in realtà, postulando piuttosto che l'attitudine contestataria sia rivolta verso la «Cultura» (patrimonio e tradizione ma anche élite culturale che indaga quel patrimonio e quelle tradizioni, ovvero Soldati e in generale le «inchieste televisive statali»), si può sostenere come la parodia possa essere apprezzata in quanto affermazione delle rivendicazioni di una rappresentazione più «moderna» e meno pietistica (questo sembra infatti essere il punto di vista degli

¹² Cfr. Michail Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Milano 2001.

¹³ Julia Kristeva divulga il termine in *Semiotikè. Ricerche per una semanalisi (Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse, 1969)*.

¹⁴ Michail Bakhtin, *ivi*.

autori). Il procedimento di *abiezione dislocata* è un elemento caratteristico del carnevale storico, e alcuni studiosi rimpiangono che esso «abbia fallito nella sua missione di scalzare la cultura ufficiale dominante, diventandone invece complice». Umberto Eco ha suggerito¹⁵ che il carnevale è semplicemente una «trasgressione *autorizzata*», e ha affermato il suo conservatorismo di fondo, visto che rinforza lo status quo, e il suo sistema di regole, funzionando come un filtro per gli impulsi destabilizzanti¹⁶. Secondo Eco il carnevale è stato usato come strumento per *soffocare* le rivolte del popolo, e spiega come oggi serva ancora per lo stesso scopo, visto e considerato che i mass media, che egli ritiene strumenti di controllo sociale, operano una «continua carnevalizzazione della vita». Secondo questa lettura, il processo di abiezione dislocata è soltanto una versione più spiccia e diretta della demagogia e dell'ideologia classe dirigente (e della Rai), una trasgressione solo delle buone maniere e una convalida di pregiudizi e dell'oppressione piuttosto che il loro capovolgimento o sovversione. In realtà ci sembra – con il beneficio del tempo trascorso – che il piacere dato allo spettatore dalla visione di una tale “abiezione dislocata” non sia necessariamente un piacere misogino, omofobo, discriminante per le donne. Al contrario, la risata che sorge nei momenti di maggior imbarazzo della parodia di *La donna che lavora*, può essere intesa come espressione che, sorta dopo il riconoscimento dell'abiezione in atto, ne accompagna poi tutto il processo, portando a un'ulteriore consapevolezza lo spettatore.

3.2.4 Il troncio della Val Clavicola ovvero la teoria del valore-lavoro

Lo sketch del “troncio della Val Clavicola” è un rarissimo caso di messa in scena (il fatto che sia uno sketch comico non ha alcuna importanza) della teoria del valore-lavoro. Proprio alle soglie del boom economico italiano, la scenetta del falegname che da un intero ciocco di legno dichiara, di fronte all'intervistatore sbigottito, di ricavare un solo stuzzicadenti racchiude in sé le questioni cardinali dibattute dall'Economia circa la crescita, lo sviluppo, l'innovazione e il divario tra aree diverse del Paese negli anni a venire.

La teoria economica viene spesso descritta come lo studio dell'allocazione di risorse scarse tra mezzi in competizione tra loro. La teoria del valore-lavoro afferma che il valore di un prodotto è dato dal lavoro in esso incorporato. Di conseguenza, qualcosa la cui produzione richiede molto lavoro dovrebbe valere di più di qualcosa la cui produzione richieda una minore quantità di lavoro. Nonostante le migliori intenzioni e la fatica fatta, e benché la sua fabbricazione abbia richiesto grandi quantità di lavoro, materiali ed energia, nessuno probabilmente sarà disposto a scambiare per quello stuzzicadenti risorse di valore lontanamente paragonabili al suo costo di produzione, e conseguentemente il falegname andrà fuori mercato. Non basta che una cosa sia prodotta perché costituisca anche fonte di ricchezza. È questo il sottotesto di una piccola gag del 1959, ultimo periodo di crescita italiana e di competitività sui mercati internazionali.

3.3 Controfagotto di Ugo Gregoretti (1961)

Trasmissione simbolo di segnali di rinnovamento linguistico e di ibridazione dello stile televisivo con la narrazione cinematografica, nonostante la vita breve (9 episodi andati in onda a tarda sera dal 9 febbraio 1961), *Controfagotto – Sguardi sul costume* impose tuttavia una formula stilistica che verrà ripresa già a partire dal poco successivo *Tv7* (a sua volta implicato, come vedremo nel prossimo

¹⁵ Umberto Eco, *Frames of Comic Freedom*, in T. Sebeok (a cura di), *Carnival!*, Mouton, New York 1994, pp. 1-9.

capitolo, nelle lotte operaie del 1969-70); come ricorda anche Bertozzi¹⁷, Tv7, nato nel gennaio 1963, grazie proprio all'inchiesta diventa il *news magazine* più moderno del palinsesto, arrivando, seppur sporadicamente, a produrre servizi in grado di raggiungere un elevato livello estetico come *Appunti per un film sull'India* (1968-69) di Pier Paolo Pasolini (presentato alla Mostra di Venezia del 1968).

Tornando a *Controfagotto*, la novità del suo stile sta soprattutto nell'approccio ironico e canzonatorio ai fatti. Di particolare interesse è il breve servizio (poco meno di un quarto d'ora) intitolato *La raccomandazione*, grottesco racconto di un deputato calabrese che, nel suo ufficio romano, riceve centinaia di lettere (circa seicentomila custodite in un grande archivio) da parte dei propri elettori in ogni provincia calabrese e tutte contenenti pressanti richieste di raccomandazione. Dopo la visita all'archivio, Gregoretti intervista direttamente il deputato alla sua scrivania, cercando inoltre di raccomandargli anche un suo giovane collaboratore romano (definito "caso umano") nel tentativo di farlo assumere come manovale proprio alla Rai. Gregoretti conosce la prima censura (il secondo servizio mai trasmesso sarà invece dedicato agli emigrati italiani in Argentina) ma i dieci minuti verranno mostrati in altri contesti anni dopo (già nel 1962 all'interno di *RT – Rotocalco Televisivo* di Enzo Biagi), e il filmato è a tutt'oggi reperibile.

In un volume di Felice Laudadio in cui si raccolgono alcune interviste a varie personalità della cultura e dello spettacolo, compare una testimonianza (raccolta il 24 luglio 1978, e rielaborata dall'autore) dello stesso Gregoretti che, da un lato, illustra come egli stesso sia riuscito a entrare in Rai proprio tramite una "raccomandazione", dall'altro riassume le modalità stilistiche ed estetiche attraverso cui erano concepite le sue prime produzioni:

Suo padre, chiamato come "tecnico" a presiedere l'azienda tramviaria di Napoli benché non fosse un uomo di destra, era intanto diventato, in qualche modo, un "notabile". Fu così che ebbi il mio primo "posto", prosegue Gregoretti. Tutti noi eravamo in attesa dell'esodo da Napoli, e questo avvenne sulla falsariga di un altro elemento formidabile del "napoletanismo": la raccomandazione. Avevo chiesto di fare il giornalista, e mi ritrovai invece a Milano, a fare l'impiegato amministrativo in un quotidiano laurino, "La Patria". In redazione non ci arrivai mai e d'altra parte, dopo pochi mesi di permanenza a Milano, poiché cominciava l'estate e mi mancava il mare, me ne tornai a Napoli. A casa fui accolto male: ne nacque un dramma familiare. Lo risolsi giurando che, se fossi riuscito a entrare alla televisione, che stava nascendo in quegli anni in Italia, avrei studiato. Ed ebbe così il suo secondo "posto", per raccomandazione, naturalmente. Ma la delusione fu, anche questa volta, cocente: volevo fare il regista, ricorda Gregoretti, e mi ritrovai invece nella segreteria del direttore generale di allora, Sernesi, lontanissimo da quel che mi interessava. Poi finalmente, con Veltroni direttore del telegiornale, riuscii a passare ai servizi giornalistici¹⁸.

Gregoretti prosegue poi circa il proprio metodo di regia:

Cominciai a fare documentari e inchieste e cominciarono anche i primi casini. I miei servizi erano tutti costruiti sugli schemi cinematografici, e io utilizzavo gli intervistati come attori, drammatizzando il racconto, che so, della costruzione di una strada o di una diga. Erano gli anni in cui la Rai era soffocata

¹⁷ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, p. 185.

¹⁸ F. Laudadio, *Ritratti e autoritratti. Cinema teatro tv e la battaglia delle idee*, Rubbettino, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2020, p. 51.

dal potere democristiano, e quel che bisognava mostrare in tv erano le opere del regime. Nei miei filmati, invece, tendevo a far vedere la povertà e lo sfruttamento. Ma non si doveva fare e fui messo da parte¹⁹.

Il successo di *Controfagotto*, ricordato e nominato soprattutto come rotocalco “satirico”, porteranno Gregoretti a esordire al cinema nel 1962 con la Titanus (insieme ad altri giovani o esordienti come Olmi, De Seta, Pasolini, Petri). Come ricordano anche Mancini e Abruzzese, è proprio *Controfagotto* a iniziare una sperimentazione dei linguaggi fondendo in modo originale fiction, reportage e saggistica: il destino della televisione si sta «delineando nella sua vocazione ad accumulare vari testi dentro la sua grande capienza di contenitore: allinearli e diffonderli lungo il percorso giornaliero e settimanale delle varie fasce di spettatori; praticare una serie di innovazioni di prodotto, grazie anche alle richieste dei telespettatori messi nella condizione di indicare essi stessi le modalità di contaminazione tra un genere e l’altro dell’offerta».²⁰

La macro-ibridazione tra *fiction* e documentario, di cui talvolta non è facile il discernimento in mancanza di testimonianze che descrivano nei dettagli le realizzazioni e le eventuali messe in scena, proseguiranno in altri due autori importanti: il primo è Nanni Loy, divenuto celebre per aver costruito sul modello della “candid camera” (che l’americana Cbs trasmette dal 1960) *Specchio segreto* (1964) e successivamente *Viaggio in seconda classe* (1977); il secondo è, come vedremo, Roberto Rossellini che dopo le prime fasi prettamente cinematografiche della sua carriera troverà motivo di interesse nella televisione pedagogica e di impostazione storica.

3.4 *Canzonissima* di Dario Fo e Franca Rame (1962)

Gli attori milanesi Dario Fo e Franca Rame, sensibili ai problemi della realtà operaia, nel corso della conduzione del varietà canoro del sabato sera *Canzonissima* (Programma Nazionale, 1958-1963) nel 1962, scrivono uno sketch su un costruttore edile che si rifiuta di dotare di misure di sicurezza la sua impresa. Giocata su battute semplici, la satira fa però emergere con evidenza la drammaticità della condizione lavorativa. La commissione di censura non ne coglie – o, al contrario, la coglie fin troppo bene - la forza dirompente; tuttavia le notizie sulla gag scatenano le proteste della parte più reazionaria dell’Italia e il plauso di quella progressista. Dario Fo e Franca Rame abbandonano la trasmissione e l’opinione pubblica si divide, con numerose prese di posizione sui giornali per l’una come per l’altra parte. Vi sono anche interrogazioni parlamentari sulla funzione di servizio pubblico della televisione.

Nella prima monografia (del 1977) della collana “Il Castoro” dedicata a Dario Fo, Lanfranco Binni non manca, con parole piuttosto esplicite, di soffermarsi, all’interno di un’attività per lo più teatrale, sulla collaborazione televisiva di Fo. A creare dissenso all’interno della festosità rassicurante della trasmissione è già la sigla, dove la società italiana si presenta per gruppi e cori, reggendo in mano cartelli: sono disoccupati, emigrati, operai in sciopero, carcerati, giovani che intonano la gioiosa *Su cantiam*:

Nell’Italia che ancora non ha ben compreso la portata reale del primo centro-sinistra, già la sigla della trasmissione opera un’azione di rottura, provocando simpatie a sinistra e attacchi da destra. Per gli spettatori di una televisione caratterizzata dal più squallido conformismo e dalla più servile osservanza nei confronti del potere politico ed economico, è senz’altro singolare ascoltare una sigla che allegramente dice, su sottofondo di musica da circo: «Popolo del miracolo / miracolo economico / oh

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cf. P. Mancini, A. Abruzzese, *Sociologie della comunicazione*, Bari, Laterza, 2014.

popolo magnifico / campion di libertà» [...] Attraverso il gioco ironico fra serio e non serio, attraverso le battute sulla stessa televisione, su industriali che amano i «loro» operai, trasmissione dopo trasmissione passano frecciate sempre più caustiche ed esplicite (che incontrano il favore del grande pubblico popolare) finché la censura televisiva non interviene pesantemente sul testo di una trasmissione: proprio mentre nel paese è in corso una dura lotta degli edili (che vede duri scontri con la polizia a Roma), Fo sottopone alla commissione televisiva uno sketch sulle speculazioni degli impresari edili. Il copione viene fatto a pezzi. Dario Fo e Franca Rame respingono il ricatto, e denunciano la repressione dell'ente di stato nei loro confronti²¹.

Da notare, inoltre, come lo stesso Binni sottolinea che, nello stesso anno della vicenda, il 1962, Fo comincia la collaborazione con il «Nuovo Canzoniere Italiano», sorto su iniziativa di un gruppo di intellettuali, fra cui Gianni Bosio, già animatore della rivista *Movimento operaio*, «proprio mentre a Torino Raniero Panzieri organizza la rivista *Quaderni rossi*». Sono ancora una volta i riferimenti culturali dell'operaismo impegnato a contrapporre alla politica culturale interclassista della sinistra italiana un'azione provocatoria e a contribuire alla costruzione di un'egemonia culturale di classe del movimento operaio. E, come già abbiamo accennato nel capitolo precedente, la strategia utilizzata sarà quella dell'esplorazione e della riscoperta della tradizione musicale popolare.

Tornando a *Canzonissima*, Chiara Valentini ricostruisce così i fatti inerenti l'episodio:

Due giorni dopo, il 26 novembre, mentre sta facendo gli ultimi preparativi per andare in onda, Fo riceve una singolare richiesta da Roma: trasmettere in bassa frequenza le prove dello sketch. È una pretesa abbastanza curiosa, visto che le scenette previste per la serata sono già state discusse e ritoccate fino alla nausea. Delle tre che dovevano andare in onda una, sulle ragazze che arrivano in città a far le cameriere e finiscono nelle mani di brutti tipi, è stata addirittura abolita. È passata la seconda, su una coppia di svitati. E la terza, la più sostanziosa, è già stata manipolata. Racconta di un imprenditore edile che quando viene a sapere che un suo operaio è caduto da un'impalcatura si dispera, elenca tutte le misure di sicurezza mai rispettate, promette di cambiare. Ma appena arriva la notizia che l'incidente è stato piccolo si rimangia tutto. Fo non ha ancora finito di esibirsi nelle smorfie e nelle piroette del padrone di cattiva coscienza, che il telefono sta già squillando. Anche se rimaneggiata la scenetta non può essere trasmessa: è in corso nel paese uno sciopero degli edili, è stata anche la mediazione del governo, un ente pubblico come la RAI non può interferire occupandosi dell'argomento. Minacce, preghiere, insistenze di Fo, che convoca anche i suoi avvocati, sono inutili²².

La puntata prevista (l'ottava) di *Canzonissima* andrà in onda in forma ridotta (mezz'ora) e incompleta, ossia mantenendo esclusivamente le canzoni già registrate; così per le puntate successive, salvo la finale del 6 gennaio condotta da Corrado. Successivamente, si scatena una piccola *bagarre* nazionale, fatta di interrogazioni parlamentari, di convocazioni urgenti della commissione di vigilanza Rai (da parte del comunista Davide Lajolo), di cause e denunce; Fo e Rame citano la Rai per danni, la televisione a sua volta fa loro causa, buona parte dell'opinione pubblica nazionale è loro favorevole, buona parte dei giornali dedica al caso editoriali e commenti; il trambusto che ne segue è tale che il premier Amintore Fanfani sostituisce il ministro delle Comunicazioni Guido Corbellini con Carlo Russo. L'episodio marca definitivamente la carriera dei due attori che da quel momento diventano non solo popolari presso ampie masse di pubblico, ma soprattutto acquisiscono quella simbolicità contestataria (l'apice della quale è raggiunto a partire dal Sessantotto) che li caratterizzerà fino alla fine delle loro carriere.

²¹ L. Binni, *Dario Fo*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, pp. 28-29.

²² C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, Seconda edizione riveduta e ampliata 1997, p. 82.

Un articolo di Aldo Grasso²³ ha riportato il canovaccio dello sketch (scritto con Leo Chiosso e il regista Vito Molinari) mai andato in onda:

«IMPIEGATO: Ecco il preventivo delle strutture di protezione per gli operai. Sono sei milioni compresa la rete. Facciamo l'ordinazione?»

INGEGNERE: L'ordinazione di sei milioni, ma dico siamo rinscemiati. Ma come io sto qui che ho una faccia un po' giù che avrei bisogno di riposarmi per far funzionare 'sta baracca... e tu mi vuoi far buttar via sei milioni. Per chi poi? Ma dico, da quando in qua si usano i poggiamano, le balaustre?

IMPIEGATO: Ma veramente le altre imprese...

INGEGNERE: Le altre imprese, le altre imprese. Basta con 'ste ciance.

IMPIEGATO: Allora non se ne fa niente... nemmeno della rete?

INGEGNERE: La rete? Ma uè, e che, siamo al circo equestre... con la rete e senza rete? Ma cosa vuoi che ci metta, anche la banda, il trapezio e le ballerine sul filo? Così, tanto per fare un po' di scena? Ma basta, andiamo! Siamo seri.

RAGAZZA: Antonio io sono ancora qui.

INGEGNERE: Bel stellin... Guarda lei. Scusa di prima sai... ma ecco è stato un momento di debolezza. Ma adesso guardami, sono ritornato un uomo. Vieni vieni che ti porto dal ciafferaiò.

RAGAZZA: Da chi?

INGEGNERE: Dal gioielliere a riprenderti un bell'anellino e che crepi la miseria... per la miseria.

RAGAZZA: Oh caro!

INGEGNERE: Ehi, fai avvertire gli operai che il primo che casca gli spacco il muso.»

Al di là dell'eco che la vicenda ha riverberato e del mero valore di caso storico, è di nostro interesse rilevare come la questione delle morti sul lavoro e della sicurezza per prevenirle – già presente in filigrana, come abbiamo visto, nelle prime inchieste paleotelevisive – costituisca un oggetto di discorso spinoso se non tabù, persino sottoforma di accenno all'interno di uno sketch teatrale. Quando, nel 1975, Dario Fo si ripresenterà negli studi Rai per presenziare nel corso di una *Tribuna elettorale*, in quanto candidato di Democrazia Proletaria, comincerà il proprio intervento proprio partendo dai 13 anni di forzata assenza dalla televisione per una vicenda che non mancherà di riassumere ai telespettatori, entrando nel merito delle motivazioni e dei temi.

Un'ultima notazione è necessaria a proposito di un altro contesto, quello radiofonico. Nel 1953, nel corso del varietà radiofonico *Chicchirichì*, l'esordiente Fo aveva interpretato, su testi di Umberto Simonetta, il personaggio dell'impiegato Gorgogliati, ponendosi in controtendenza rispetto alle raffigurazioni offerte dal settore dell'*entertainment*; è infatti, quella dell'impiegato, una figura sociale e professionale che, come in parte abbiamo potuto notare, risulta pressoché assente dalle produzioni Rai.

²³ A. Grasso, *Dario Fo e «Canzonissima 62», censura che meriterebbe una fiction*, in «Corriere della Sera» del 14 ottobre 2016.

3.5 Viaggio nell'Italia che cambia (1963)

3.5.1 L'inchiesta nel pieno del Boom

Come ricorda Francesca Anania, «Il 4 novembre 1961 si inaugura il secondo canale e in poco più di un anno, la RAI, con la convenzione del 7 febbraio 1963, estende la rete in modo da raggiungere i capoluoghi di provincia e coinvolgere, verso la fine del 1966, l'80 per cento della popolazione»²⁴. Il consumo televisivo è ormai sistematico. La DC controlla a tutti gli effetti la RAI e il 5 gennaio 1961 Ettore Bernabei, Direttore del "Popolo", di provata fede fanfaniana, diviene direttore generale e governa l'azienda per più di un decennio. Parallelamente alle varie "tribune" e alle inchieste, nascono "RT - Rotocalco" (1962) e soprattutto "TV7" (1963) che, ispirandosi alla filosofia del reportage, documenta e colleziona episodi che permettono al pubblico di avere un'immagine dell'Italia e del mondo che nessun giornale stampato né alcuna trasmissione radiofonica sono in grado di cogliere.

L'inchiesta non è solo un genere di successo nella stampa quotidiana e periodica, ma dilaga all'interno della stessa televisione di Stato, come ricerca di un'attualità, nel senso di contemporaneità fra emissione e avvenimento, come informazione legata a una realtà sociale, a una cronaca quotidiana, a un'istantaneità spazio-temporale. Il giornale televisivo ha la possibilità di mostrare in diretta lo svolgersi dei conflitti, di raccogliere testimonianze dal vivo, di penetrare in luoghi e situazioni in cui la maggior parte dei telespettatori non è sicuramente mai stata. Tutto questo naturalmente sconvolge l'ordine e le norme che regolano il servizio pubblico; affrontare il servizio di faccia, ispirandosi alla filosofia del reportage, concentrandosi su certi aspetti, su certi fatti che potrebbero sembrare di superficie, su sintomi esterni, consente al genere di documentare, constatare, collezionare episodi che permettono al pubblico di avere un'immagine, un quadro dell'Italia di allora [...] Si raccolgono dati, documenti, prove, esponendo così a una realtà molto spesso ambigua, sconcertante, catastrofica, pubblici fino ad allora poco inclini a rimettere in discussione schemi interpretativi comodamente acquisiti.²⁵

La rottura epocale, fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, si riassume emblematicamente in alcune trasmissioni come *Cronache di un anno* di Emanuele Rocco, che racconta con belle immagini il boom economico, la crescita edilizia, l'industrializzazione del Mezzogiorno, l'incremento dell'età scolastica, il proliferare delle automobili, l'emigrazione. Nel 1962 (sabato 31 marzo) nasce il primo rotocalco televisivo a periodicità quindicinale, "RT"; ispirandosi ai ritmi e ai contenuti della stampa periodica del settimanale illustrato, il programma si basa su tante piccole inchieste della durata di quindici minuti che trattano di argomenti di politica nazionale e internazionale, di cronaca, di costume; in onda il sabato sera sul Secondo Canale e, in replica, la domenica sul Programma Nazionale, rappresenta un'intuizione di Enzo Biagi e del caporedattore Aldo Falivena (fra i collaboratori, Sergio Zavoli, Brando Giordani, Emilio Ravel, Antonio Ghirelli, Oreste Del Buono, Giorgio Bocca, Gian Carlo Fusco, Ermanno Olmi, Ugo Gregoretti); a un anno di distanza (20 gennaio 1963) verrà sostituito da *Tv7*, il quale adotterà una struttura molto simile a quella di un telegiornale (o cinegiornale), portando il numero dei servizi a 7-8 e trattando gli argomenti in circa cinque minuti, con uno stile ancora più stringato e una struttura "a mosaico". Diretta da Giorgio Vecchietti, la rubrica – quasi mai violentemente critica ma efficacemente osservatrice – consiste in una formula ancora più attenta, rispetto alla precedente, a personalizzare gli avvenimenti: sulla scorta delle produzioni che abbiamo trattato nel capitolo precedente, l'informazione, la notizia, l'evento scaturiscono, ancora una volta e ancora di più, dalle parole del

²⁴ F. Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, p. 75.

²⁵ F. Anania, *ivi*, p. 77.

cronista stesso attraverso la sua ricerca di persone o situazioni (il principale dei redattori è nuovamente Sergio Zavoli). La politica alla base di questa operazione, si comprende, riguarda l'alternativa al Telegiornale unico nel periodo storico che vede la fine del centrismo e la svolta verso il centrosinistra. Zavoli firma una cinquantina di servizi per Tv7, da *La lezione di Marcel* dedicato al tema della disabilità, a *I vivi e i morti di Goro* sul paese del Polesine dove la popolazione è colpita da un'alta mortalità per le malattie causate dalla vicinanza col fiume Po; per non parlare della documentazione (una delle poche) offerta dalle interviste di Zavoli agli scampati del 9 ottobre 1963, quando milioni di metri cubi di roccia del monte Toc travolgono il paese di Longarone e la diga del Vajont; gli intervistati raccontano, si lamentano e denunciano la prevedibilità dell'accaduto.

In anni cruciali per lo sviluppo dell'Italia, tra il 1958 e il 1962, l'accelerazione e il cosiddetto boom economico si riflette in servizi che da un lato indicano i mutamenti profondi delle "aree industrializzate" tali da giustificare l'ottimismo che serpeggia anche fra i più noti economisti di allora (Pasquale Saraceno ne è un esempio²⁶) e dall'altro sembra dare ormai per risolti i problemi del Meridione nati con l'Unità d'Italia, in particolare grazie al ruolo svolto da alcuni fenomeni come quello migratorio. Notevole spazio è infatti dato all'emigrazione transoceanica ed europea.

Alla realizzazione di un'organizzazione del lavoro basata sul decentramento, la flessibilità, l'automazione e sull'artigianato persistente di alcune lavorazioni, si mescolano i problemi derivanti dall'assetto urbanistico delle città, l'espansione dell'area urbana, l'inquinamento, la composizione della popolazione fra residenti e nuove fasce di immigrazione. Siamo alla fine della spinta propulsiva del miracolo economico e già nel 1962 l'incremento della produzione rimane inferiore al 2 per cento rispetto al 1961. La cultura e la società del miracolo trovano però piena conferma in altri servizi come *Un treno per il Sud* (27 gennaio 1963), *Esploriamo l'autostrada* (10 giugno 1963), *Ragazze alla pari* (23 settembre 1963). Ma anche *La casa in Italia* di Liliana Cavani (4 puntate, 1964), *Noi e l'automobile* di Luciano Emmer (5 puntate, 1962).

3.5.2 Un incipit all'insegna del gioco

Viaggio nell'Italia che cambia esordisce il 4 marzo 1963. La sigla è una versione jazz di *O sole mio* e il punto di partenza è, simbolicamente, una riflessione sull'antitesi del lavoro, ossia il gioco. Dice infatti la "tradizionale" *voice over*:

L'Italia incominciò a cambiare e si avviò ad assumere la fisionomia che oggi ci mostra pressappoco quando nacque il Totocalcio, quindici anni fa, ma la coincidenza è puramente casuale. I ventiseimila totomilionari grossi e piccoli, molti dei quali poterono appena assaggiare la felicità di una ricchezza tanto labile quanto improvvisa, non hanno alcun rapporto coi mutamenti economici e sociali avvenuti nel nostro paese in durante gli ultimi tre lustri. Se iniziando la nostra ricognizione nell'Italia che cambia siamo voluti passare da questa ricevitoria napoletana è perché in un'epoca che i cronisti immaginosi hanno battezzato "del miracolo italiano", il Totocalcio, che ogni settimana distribuisce con varia generosità qualche milione ai fortunati tredicisti, appare il solo e verosimile miracolo economico di cui beneficiano gli italiani. Lo spirito miracolistico che anima questi galantuomini, tutti presi dalla cabala calcistica, è dunque esattamente l'opposto del concreto spirito di iniziativa di una società in via di trasformazione e appare semmai un aspetto cambiato dell'Italia che stenta a cambiare.

²⁶ Cf. P. Saraceno, *L'Italia verso la piena occupazione*, Roma, Giuffrè, 1962.

Prima di proseguire, ci limitiamo – a questo proposito - a sottolineare come questo accostamento tra gioco e lavoro sia meno balzano di quanto possa apparire in prima istanza, e ci torneremo nel capitolo dedicato agli anni Ottanta. L’osservazione del ludico (di studiosi come Huizinga, Roger Caillois, Walter Benjamin, Pier Aldo Rovatti) arriva fino ai più recenti *game studies* e alla pervasività della ludicizzazione del mondo del lavoro, con il rimando al dibattito sulla progressiva sovrapposizione fra tempi e luoghi di gioco e tempo del lavoro.

Mauro Salvador²⁷, riferendosi al volume del 2012 di M.J. Nelson *Soviet and American Precursors to the Gamification of Work*, individua almeno due esempi storici di ludicizzazione del lavoro. Nella prima metà del Novecento, in Unione Sovietica venivano organizzate competizioni fra lavoratori per aumentare la produttività. Sebbene l’obiettivo fosse “l’emulazione socialista”, indurre i lavoratori a migliorarsi per raggiungere il livello del migliore fra loro, l’operazione era pericolosamente vicina ai modelli capitalisti: una sfida il cui scopo era prevalere sugli avversari, sanzionata dal conferimento di simbolici distintivi che depotenziavano il valore pragmatico del lavoro. Un secondo esempio, più vicino e ripreso da *Power at Play* di N.A. Andersen, è costituito dalle metodologie di motivazione intrinseca dei dipendenti negli Stati Uniti a cavallo del Duemila: indurre i lavoratori a produrre di più, senza pagarli di conseguenza, tramite la creazione di situazioni lavorative divertenti e “agiate”, includendo punteggi per le prestazioni lavorative e classifiche. È questa una versione germinale delle critiche al *data collection*, la raccolta di informazioni sugli utenti tramite social media e geolocalizzazione che poi vengono riutilizzate per soddisfare i desideri degli stessi utenti in un circolo apparentemente virtuoso.

È tuttavia la Scuola di Francoforte la prima ad aver ragionato sulla questione dell’industria che invade l’universo del *leisure time*: in quell’interpretazione entrambe le pratiche, lavorare e svagarsi, rispondono alla stessa logica della mercificazione. Gli automatismi individuali legati al lavoro sono identici a quelli legati allo svago, di cui il gioco è parte integrante. La conseguenza di questa commistione è la considerazione delle pratiche di consumo come implicitamente controllate dalle routine lavorative. La soddisfazione dell’uomo spersonalizzato passa, secondo tale prospettiva, attraverso l’accettazione passiva di un sistema imposto e programmato, nonché attraverso l’eterodirezione capitalista, non solo in ambito lavorativo o pubblico ma anche nel tempo libero, intimo e privato. I mass media infine contribuiscono all’imposizione di questa struttura fornendo, tramite l’industria culturale, le implicite direttive alla sua realizzazione. Una lettura di questo tipo imporrebbe la revisione del potere conquistato dall’utente. Le libertà spettatoriali in questo paradigma sarebbero, sebbene più esplicite e presenti, comunque costrette all’interno di una sovrastruttura e ogni fruizione ludica sarebbe prevista dal sistema, impedendo qualunque forma di resistenza.

3.5.3 La conformazione geografica e industriale del Paese

Il primo contesto illustrato “in presa diretta” di *Viaggio nell’Italia che cambia* è quello di Carpi, dove, com’è noto²⁸, è esplosa la rivoluzione nel settore del tessile e della maglieria. Seguono interviste a Maria Martinelli, definita “la più ricca magliaia di Carpi”, Benito Gualdi del maglificio Lidia e molti altri.

²⁷ Mauro Salvador, *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 120-126.

²⁸ Cfr. T. Bursi, *Piccola e media impresa e politiche di adattamento. Il distretto della Maglieria di Carpi*, Franco Angeli, Milano, 1989.

Nella seconda puntata sono invece protagonisti la cintura industriale napoletana, a cominciare dallo stabilimento Olivetti di Pozzuoli, e la città di Brindisi con gli stabilimenti Montecatini²⁹. Oltre alle macchine calcolatrici, vengono trattati i temi delle raccomandazioni per ottenere l'assunzione e le diversità fra Settentrione e Meridione. L'episodio mostra una consapevolezza chiara di trovarsi alle soglie dell'industrializzazione:

A Brindisi la fabbrica è arrivata da poco, e l'Italia qui si può dire che abbia appena incominciato a cambiare. Siamo nella provincia che fino a due anni fa figurava nei gradini più bassi nelle statistiche del reddito e della produzione. La sua economia si fondava su una agricoltura in gran parte arretrata, su un porto che aveva perduto con la fine della guerra molto della sua importanza e dei suoi traffici. Neppure l'ombra di una industria degna di questo nome e un carico di disoccupati che nel 1959 raggiungeva i 15 000 (pari a un decimo della popolazione attiva) erano le stigmate della depressione brindisina. (...) D'un tratto è arrivata la Montecatini, cioè il più importante stabilimento petrolchimico d'Italia e uno dei maggiori d'Europa.

A proposito delle tormentate vicende della chimica italiana, al centro spesso delle ricostruzioni di storia industriale del Paese (Trento 2012), ci limitiamo a ricordare che, sulla scorta dei suggerimenti dell'allora governatore della Banca d'Italia Guido Carli nel 1962, ovvero che i proventi derivanti dalla vendita allo Stato delle imprese elettriche private dovessero essere impiegate per sviluppare una industria moderna, di lì a poco (1965) la fusione fra Montecatini e Edison (Montedison) rappresenterà uno snodo cruciale.

Sulla puntata, Francesca Anania ha rilevato la scomodità di certi argomenti affrontati, a riprova di quanto gli autori siano tutt'altro che proni alle volontà governative nel sottacere o nel minimizzare le questioni più spinose:

Nelle due puntate di "Viaggio nell'Italia che cambia" sullo stabilimento dell'Olivetti e sull'insediamento dello stabilimento petrolchimico della Montecatini a Brindisi, attraverso interviste a operai, commercianti e notabili del luogo si individuano i cambiamenti nella struttura sociale e nella mentalità provocate dall'evento-fabbrica. All'Olivetti, la catena di montaggio, che per la sua ripetitività, afferma il direttore dello stabilimento, sembra essere un lavoro molto adatto alle donne (*sic*), si alterna alle immagini della confortevole sala adibita a mensa aziendale; nei discorsi degli operai, in gran parte meridionali e provenienti tutti da mestieri più diversi (pescatori, bagnini, commercianti, insegnanti, attori, marittimi), si parla di assunzioni mafiose, di salario, cottimo, tempo libero e monotonia del lavoro strutturato su ripetitività, precisione, serie³⁰.

Ancora una volta, come nel caso di *Viaggio nel Sud*, le diversità e la spaccatura tra Nord Italia e Meridione assumono un ruolo cruciale nelle descrizioni:

Il Petrolchimico di Brindisi, esempio di contro-emigrazione, è invece paragonato dai suoi abitanti allo sbarco dei marziani; gli operai occupati provengono dal bracciantato agricolo del brindisino e del leccese; sono per lo più molto giovani e sognano l'avventura in fabbrica e le prospettive di carriera. Per

²⁹ Sull'industrializzazione a Brindisi ritratta nella puntata: Cfr. Andrea Ostuni, «La città del petrolio è quattro volte quella degli uomini». *La rappresentazione mediale dell'industrializzazione a Brindisi: tra produzioni aziendali e operaie, reportage fotografici, video-inchieste e documentarismo militante*, in «Cinema e Storia 2022», *Media-Imprese. Discorsi e pratiche cinematografiche e mediali nella cultura industriale*, a cura di Diego Cavallotti, Simone Dotto, Jennifer Malvezzi e Luca Peretti, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2022.

³⁰ F. Anania, *ivi*, pag. 78.

i notabili del luogo, invece, la presenza della Montecatini provoca un intenso sviluppo edilizio e commerciale, ma anche un risveglio troppo rapido della vita cittadina e un danno per le categorie a reddito fisso. L'incontro-scontro fra Nord e Sud è molto ben rappresentato dalle interviste alle mogli degli impiegati del Petrolchimico, che si lamentano della mancanza dei supermercati e della presenza massiccia del piccolo commercio al dettaglio, mentre trovano gli abitanti di Brindisi cordiali, ma fin troppo espansivi. Alcuni dettagli ci mostrano l'enorme divario che caratterizza le due mentalità e insieme la diffidenza e i pregiudizi, che ancora condizionano nel 1963 l'incontro fra le due "Italie"³¹.

L'itinerario prosegue quindi, nelle puntate successive, con la fuga dalla terra e lo spopolamento delle campagne in Toscana (Castellina in Chianti), confrontandola con l'agricoltura più avanzata e moderna lavorata a Fabbrico, in provincia di Reggio Emilia. Un'ulteriore puntata è invece incentrata sull'automazione e le nuove qualificazioni operaie, la trasformazione della fabbrica come base per la concorrenza sul mercato europeo e globale, a partire dagli stabilimenti Innocenti e dalle sue macchine utensili.

Si affaccia poi, come diretta conseguenza della crescita economica, il consumismo. La puntata del 1° aprile 1963 indaga il nuovo ambiente dei supermercati, che un negoziante intervistato definisce "vendita americanizzata". Visto oggi, l'episodio acquista una assoluta carica straniante nell'illustrare con meraviglia e ironia aspetti e oggetti oramai entrati nella vita comune di tutti: il *self-service* ovvero scegliere autonomamente i beni da acquistare senza la mediazione del commesso, il carrello della spesa, gli uomini di casa che fanno la spesa. Nel 1956, in occasione di un congresso internazionale sulla distribuzione alimentare, il Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti aveva allestito un supermarket dimostrativo a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni nel quartiere EUR; nel novembre del '57, a Milano, in una ex officina di viale Regina Giovanna, veniva aperto il primo supermercato italiano, che nel tempo diventerà "Esselunga". Simbolicamente, è lo sbarco di un modello di consumo già diffuso da oltre vent'anni negli Stati Uniti.

Nel seguito della puntata, si affrontano altri simboli della modernità: automobili e motocicli, distributori di benzina, il frigorifero e gli elettrodomestici in generale, le fibre artificiali sintetiche (nylon o affini), la prima lenta fine dell'artigianato. Sicuramente uno dei grandi cambiamenti che hanno caratterizzato la seconda metà del Novecento è stata la progressiva affermazione dei consumi di massa sulla scena economica e sociale dei paesi industrializzati. Al di là della mancanza di unanimità sulla periodizzazione di tale fenomeno tra gli storici, è indubbio il ruolo svolto dall'introduzione di strategie di marketing e pubblicitarie da parte delle imprese, che nel 1963 sta trovando il suo apice, se pensiamo che *Carosello* ha cominciato a essere trasmesso dal 1957, cioè già da sette anni.

Un ulteriore caso degno di nota, e altrettanto emblematico, è, infine, un servizio a Monzuno, paese dei carbonai, dove il gas liquido ha ormai definitivamente sostituito il carbone come nuovo combustibile.

3.6 *La casa in Italia di Liliana Cavani (1964)*

Realizzato da Ugo Zatterin e Brando Giordani, *Meridionali a Torino* (1961) era stato un documentario di mezz'ora interamente incentrato sul fenomeno dell'emigrazione interna dal Meridione al Nord, in particolare a Torino. L'attenzione era volta a evidenziare i molteplici aspetti sociali della vita degli emigrati: le sistemazioni in alloggi provvisori, come vecchie caserme abbandonate, il mantenimento di abitudini e contatti con i luoghi di provenienza, l'integrazione dei

³¹ F. Anania, *ivi*, cit., pp. 78-79.

bambini meridionali a scuola (le cosiddette classi differenziali). Per converso, poi, le interviste ai torinesi mostravano i pregiudizi diffusi nei confronti dei meridionali, ma anche i luoghi di incontro, le differenze sulla concezione della condizione femminile; le interviste ai datori di lavoro sulle iniziali difficoltà dei lavoratori, ex contadini, ad adattarsi al lavoro in fabbrica, ripetitivo e costante.

Il lavoro in fabbrica, contrapposto come sempre al lavoro nei campi, era strettamente legato, già nelle inchieste che abbiamo analizzato nei primi capitoli, alla necessità da parte degli operai emigrati di procurarsi una soluzione abitativa. Con l'accrescimento dell'industrializzazione nelle grandi città del Nord, il problema acquisisce una propria centralità (al cinema, la crisi degli alloggi era stato al centro, ad esempio, di *Arrangiatevi* di Mauro Bolognini del 1959, ambientato però nel 1946). Il permanere di forme di disagio e il nuovo fabbisogno di alloggi, alimentato soprattutto dalla pressione demografica esercitata dai flussi migratori sui principali centri urbani, pongono la casa al centro del dibattito pubblico italiano, diventando inscindibile dalle problematiche lavorative³².

Tre anni dopo il lavoro di Zatterin e Giordani, Liliana Cavani, con la consulenza di Filippo Ponti e Alberto Ronchey e la voce narrante di Arnaldo Foà, ritorna sul tema, espandendolo attraverso le quattro puntate di *La casa in Italia*. La prima, intitolata *Un mondo provvisorio*, è dedicata ancora una volta agli immigrati meridionali a Torino, immortalati uno per uno con un primo piano in fermoimmagine e nome e cognome in sottopancia. I testimoni sono invitati a raccontare i grandi movimenti migratori interni che hanno caratterizzato gli ultimi anni; ancora una volta si tratta di braccianti, contadini, disoccupati e intere famiglie in cerca di lavoro nelle grandi metropoli e attirati dalla prospettiva di un salario industriale. La provvisorietà è il disagio più acuto. Si denunciano la speculazione spicciola di affittacamere e di gestori di dormitori improvvisati che sfruttano al massimo la situazione, dovuta alla sproporzione fra il bisogno e la possibilità di soddisfarlo.

Negli stessi anni in cui vengono diffondendosi la motorizzazione privata e gli elettrodomestici, crescono, come scempenso e risvolto contraddittorio del benessere, la carenza di abitazioni e di servizi a causa della tumultuosa congestione degli agglomerati urbani, col risultato di un vistoso e continuo rincaro degli affitti e di un accrescimento dei disagi per una parte consistente della popolazione. Fra il 1951 e il 1961 era stato ancora rilevante il fenomeno della coabitazione in quanto il rapporto tra il numero delle famiglie e quello delle abitazioni occupate era rimasto sostanzialmente stazionario e risultava comunque superiore a quello di trent'anni prima; mentre quello degli occupanti per abitazione, pur ridottosi, non attestava ancora un sensibile miglioramento delle condizioni abitative³³. Proprio nel settore dell'edilizia vennero formandosi le più vistose tumefazioni redditizie. A produrle era soprattutto (ma non solo) la speculazione sui terreni attraverso cui si aveva modo di accumulare cospicui proventi incamerando la rendita assoluta (la differenza fra il valore agricolo e quello fabbricabile) nei quartieri periferici o lucrando, in quelli centrali, le rendite di posizione. E ciò era avvenuto senza che all'aumento del valore commerciale dei terreni e dei fabbricati corrispondesse, il più delle volte, quantomeno un'adeguata dotazione di servizi e di altre strutture indispensabili. Alla speculazione s'era così aggiunto, ricorda Quirino, un indiscriminato sfruttamento e, di conseguenza, un uso irrazionale dello spazio urbano e suburbano. Dal 1962 venne così delineandosi, per la prima volta, un rovesciamento di tendenza sul mercato del lavoro, ossia una dinamica salariale destinata a crescere più rapidamente della produttività. Questo fenomeno era dovuto, da una parte, al progressivo esaurimento della riserva di lavoratori marginali provenienti dalle campagne, e dal raggiungimento o quasi nelle regioni settentrionali di un regime non lontano dalla piena occupazione della manodopera qualificata; dall'altra, al crescente costo della vita, a una inflazione strisciante determinata sia dal ritardo del settore agricolo rispetto all'evoluzione del mercato, sia dalla speculazione edilizia e dall'eccessivo rincaro del costo della vita per la mancanza di una serie di servizi sufficienti a reggere

³² Cfr. D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Inchieste sulla casa. La condizione abitativa nelle città italiane nel secondo dopoguerra*, Viella, 2019.

³³ Cfr. Quirino P., *I consumi in Italia dall'Unità ad oggi*, in Romano R. (a cura di), *Storia dell'economia italiana. Vol. 3: L'età contemporanea: un paese nuovo*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 216 sgg.

l'incessante processo di urbanizzazione. Il risultato fu l'innescò di una spirale inflattiva che sarebbe stata poi alimentata tanto dal primo forte aumento dei salari monetari, quanto dal fatto che la domanda messa in moto dal miglioramento delle retribuzioni si scontrò con un complesso di rigidità nelle infrastrutture, nell'edilizia residenziale e nei servizi sociali. A farne le spese furono soprattutto le grandi città del Nord, dove la forte concentrazione di fabbriche e di manodopera aveva provocato un'eccessiva congestione delle aree urbane e il crescente indebolimento degli enti locali, per la forte sproporzione fra le opere da realizzare e i mezzi finanziari e normativi a disposizione.

Ritornando a *La casa in Italia*, nel programma la *voice over* elenca, in fase ancora introduttiva, i temi principali del discorso: l'indice di affollamento, i vani, gli alloggi provvisori, le condizioni precarie all'interno di baracche, tuguri, scantinati, ricoveri, rioni vecchissimi, l'assedio di alloggi come fenomeno connesso alla industrializzazione (così come gli *shums* attorno ai centri industriali di Chicago, Detroit e Pittsburgh via via sostituiti da quartieri più moderni); il sistema delle case prefabbricate; le iniziative statali come INA CASA, UNRA CASA, INCIS e Istituto Case Popolari (l'INA aveva chiuso la propria gestione appena il 31 marzo 1963, dopo aver costruito 1 milione e 800 mila vani).

Così racconta Liliana Cavani nel libro-raccolta *Il cinema per capire*, dopo aver ricordato il ruolo svolto dal gruppo di persone che all'epoca gestivano il "canale culturale" (il secondo, inaugurato nel 1961): Angelo Romanò, Mario Motta, Mimmo Gennarini, Sergio Silva, Angelo Guglielmi.

La casa in Italia ('64) erano 4 ore di programma che affrontavano vari problemi uniti al tema «Come vive la gente che non conta, cioè la maggior parte?». Feci un viaggio con troupe da Torino a Palermo per documentare vari fatti: l'inurbamento selvaggio delle città del nord, la trasmigrazione di operai dal Sud, l'analisi su quello che accadeva al Sud coi mezzi che la Cassa per il Mezzogiorno forniva, quello che accadeva in Sicilia, con i soldi dell'Ente Riforma. La speculazione edilizia generale. Lo spreco. L'inadeguatezza delle dirigenze. L'ingerenza rozza di gente di partito che puntava soltanto al potere. La miseria. L'ignoranza indifesa nel Sud per la mancanza di una tradizione liberistica e di una classe dirigente civilmente responsabile. Nel Nord la tradizione industriale aveva creato più facilmente il benessere del dopoguerra ma socialmente parlando non guardavano per il sottile³⁴.

Edifici lesionati e pericolanti, che minacciano di crollare e costringono allo sfollamento, sono presenti a Torino, ma le situazioni sembrano peggiorare spostandosi verso il Sud. Le sequenze della puntata diretta dalla Cavani approfondiscono due tipi di abitazioni provvisorie meridionali: i "catoì" di Palermo, che coprono una superficie di 200 ettari nel solo centro della città, e i "bassi" di Napoli. I primi sono costituiti da uno o due vani privi di servizi igienici, di acqua e talvolta persino della luce, costringendo ad affollamento e promiscuità foriere di degradazione fisica e morale; i secondi sono invece stanze rudimentali senz'altro sfogo che una porta spesso angusta in cui dormono fino a 10 persone, ben descritti alla fine dell'Ottocento da Matilde Serao e rimasti, nel 1964, più o meno immutati. Napoli è anche l'occasione per trattare dell'"economia del vicolo", la rete di clienti abituali, traffici e baratti che avvengono di porta in porta in un vero e proprio sistema di vita.

L'immigrato era soltanto una «unità lavorativa» che trovava sì lavoro ma non trovava accoglienza (Torino specialmente) per sé o per la famiglia. Il Sud desolato da una connivenza (salvo eccezioni) tra partito di potere e autorità religiose. A Palma di Montechiaro c'era – ricordo – una missione valdese che cercava di sollevare la miseria locale come se si fosse in mezzo all'Africa. A Palermo le case fatte col

³⁴ Cfr. L. Cavani, F. Francione, *Il cinema per capire. Scritti scelti 1960-2023*, Milano, Scheiwiller, 2023.

denaro pubblico erano oggetto di speculazione mafiosa e politica. Ho filmato 14 villaggi fantasma. Si tratta di paesini veri costruiti di sana pianta con scuola, chiesa, caserma dei carabinieri ecc. che appena fatti crollavano a pezzi e nessuno li abitava perché lontani da qualsiasi possibilità di lavoro, costruiti spesso in lande desolate. Chi ci aveva guadagnato? I proprietari delle terre, le imprese. Sono riuscita a mandarne in onda solo uno, con pochi accenni, e vengo a spiegare il perché. La DC che allora governava era fatta di due anime, anzi una aveva l'anima l'altra no. Gennarini e Romano erano per il coraggio della documentazione, per il coraggio dell'autocritica, ma un'altra DC non la pensava così. In più, proprio nel periodo nel quale le trasmissioni dovevano andare in onda, si realizzò il centro-sinistra tra DC e PSDI. Il PSDI l'anima non ce l'aveva proprio. Era visceralmente anticomunista e considerava comunista chiunque facesse critica allo stato delle cose sociali. Di conseguenza, le trasmissioni, se da un lato ebbero il consenso di molti cattolici (lo stesso Paolo VI vide le puntate e donò una casa a un immigrato), ebbero come massimo nemico il rappresentante PSDI, diventato vicepresidente della Rai proprio in quel momento³⁵.

Stando alla testimonianza della stessa Cavani, un tema del genere si presenta ancora, nella metà degli anni Sessanta, troppo fastidioso per essere affrontato in piena autonomia e libertà all'interno dell'azienda, procurando imposizioni, modifiche e suscitando un dibattito non troppo dissimile da quello che era seguito all'uscita di *Umberto D* (1952) di De Sica e Zavattini più di un decennio prima, e ancora ne *Il tetto* (1956). Come ricorda anche Bertozzi, il viaggio di Cavani fra carenze abitative e speculazione edilizia costringe i più a riflettere su quegli interessi di casta che, appena nel 1962, avevano fatto cadere il nuovo ministro dei Lavori Pubblici Fiorentino Sullo, sconfessato dalla stessa Democrazia Cristiana perché promotore di una legge di riforma urbanistica contro la rendita fondiaria.

E in quel momento si dava anche il via alla lottizzazione. Di conseguenza l'ultima puntata della trasmissione anziché un'ora durava venti minuti. Ebbi una profonda crisi, l'ebbe anche Gennarini, cristiano autentico. Dopo le mie trasmissioni ne vennero commissionate altre perché raccontassero tutto il contrario. Io venni messa da parte. Mi raccolse il TG e mi permisero di fare *La donna nella Resistenza*. Però mi è capitato più di una volta di dire che da allora fare del giornalismo e del documentario in TV non era più una cosa tanto seria³⁶.

Alla trasmissione sono dedicati alcuni contributi di Bruno Bonomo³⁷, che si soffermano in particolar modo sulla ricezione del programma dopo la messa in onda, e a cui rimandiamo.

3.7 L'età del ferro di Renzo e Roberto Rossellini (1965)

La Rai nel 1965 è ormai entrata nel panorama produttivo (anche cinematografico) nazionale, attraverso un intervento destinato a espandersi negli anni successivi (il culmine sarà rappresentato nel decennio successivo dal successo al festival di Cannes di *Padre padrone* dei "zavattiniani" fratelli Taviani nel 1977 e *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi nel 1978). Si definiscono allora diverse possibilità: opere con finalità didattiche, grandi produzioni spettacolari con ispirazione storica o

³⁵ *ibidem*

³⁶ *ibidem*

³⁷ B. Bonomo, *Boom edilizio, condizioni alloggiative e culture dell'abitare sul piccolo schermo. La casa in Italia di Liliana Cavani*, in «Officina della Storia», X, 2017, numero monografico *La Cuccagna: i media audiovisivi e l'Italia del miracolo*, a cura di P. Cavallo, P. Iaccio, M. Platania; ID., *Condizioni abitative e sviluppo urbano negli anni del boom: il dibattito pubblico sull'inchiesta televisiva La casa in Italia*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Inchieste sulla casa. La condizione abitativa nelle città italiane nel secondo dopoguerra*, Viella, 2019.

letteraria, film d'autore e opere prime di giovani cineasti, aperture verso ai diversi orizzonti espressivi. È un dato di fatto che a un certo punto della sua storia la produzione cinematografica italiana è diventata sempre più dipendente dalla televisione³⁸. Il grande progetto rosselliniano, che andrà configurandosi sempre più come “riscrittura” enciclopedica della Storia e del sapere attraverso il mezzo televisivo, agisce letteralmente da apripista.

Come ha recentemente ricostruito Margherita Moro, in un breve saggio rivolto all'intera produzione televisiva di Roberto Rossellini³⁹ (soprattutto alle modalità produttive), l'inizio ufficiale della collaborazione tra il regista e la Rai viene sancito con *L'età del ferro* nel 1964 in concomitanza del decimo anniversario della televisione in Italia. Le cinque puntate di *L'età del ferro*, dirette prevalentemente dal figlio Renzo e prodotte dalla 22 Dicembre – Istituto Luce e dall'Italsider, furono messe in onda settimanalmente, il venerdì sera alle 21.15, sul Secondo Canale, a cominciare dal 19 febbraio fino al marzo 1965. Ottennero un audience media di due milioni e seicentomila telespettatori per puntata; risultato apprezzabile soprattutto se si considera che contemporaneamente il primo canale trasmetteva produzioni assai seguite e di successo, come l'appuntamento settimanale con la prosa teatrale.

L'opera, in sintesi, procedendo per tappe attraverso le vicende dell'umanità, segue la storia della tecnologia umana e l'evoluzione della cultura del ferro dall'antichità alla contemporaneità in cinque puntate da un'ora circa ciascuna. Di piena attualità è lo spunto di partenza che avvia la realizzazione del progetto, ovvero l'inaugurazione del Quinto centro siderurgico di Taranto nel 1964; il budget di partenza è di cento milioni, ma una metà del costo viene coperta da una sponsorizzazione dell'Italsider. In qualità di *producer* figurano Ermanno Olmi e Tullio Kezich. Roberto Rossellini appare nei titoli di testa come supervisore (oltre che nel ruolo di se stesso in qualità di figura introduttiva di ogni episodio) mentre la regia è affidata a suo figlio Renzo. Si conclude definitivamente in questo modo il percorso di allontanamento (almeno formale) di Rossellini dalla regia, lentamente maturato negli anni precedenti (i 10 documentari di *L'India vista da Rossellini* trasmessi nel 1959 avevano rappresentato la vera rottura). Egli non ha alcuna intenzione di mettersi da parte, anzi, è più che mai coinvolto nella realizzazione ma ha solamente accantonato il ruolo istituzionale di regista e autore, scoprendo e valorizzando un formato differente, forse intuendone le capacità penetrative di gran lunga superiori. L'ideazione, la ricerca, lo studio, la costruzione dell'impianto narrativo, sono fasi che paiono molto più importanti della regia, intesa nella sua accezione più classica. Una volta poste le premesse teoriche, la regia si riduce a mera esecuzione ed egli esprime la volontà di potersene disinteressare (anche se spesso vi è pienamente coinvolto). In *L'età del ferro*, Rossellini, come già accennato, compare al principio e alla fine di ciascuna puntata secondo una consuetudine ormai caratteristica del linguaggio televisivo e delle trasmissioni di studio: seduto a una scrivania sullo sfondo di uno scaffale ricolmo di libri (FIG. 11), nell'iconografia tipica del cosiddetto “mezzobusto” (termine coniato dal giornalista Sergio Saviane), il regista tira le fila del discorso, ne rimarca gli aspetti salienti, introduce considerazioni diverse.

³⁸ Lino Micciché

³⁹ Margherita Moro, *Modi di produzione alternativi. La televisione di Roberto Rossellini*, in V. Zaggarro, C. Uva (a cura di), *L'eccezione e la regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni ottanta*, Venezia, Marsilio, 2024.



(FIG. 11)

L'iconografia della televisione "culturale" non lo spaventa: queste introduzioni discorsive sono altri tasselli del suo puzzle espositivo nel quale egli si serve di ogni tipo di materiale, senza paure, senza complessi. Il tessuto espositivo di *L'età del ferro* fa pensare ad un grande collage, non distante dalle pratiche di *remix* e *remake*⁴⁰. Vi ritroviamo alcuni brani documentaristici girati ex-novo (la voce narrante canonica è di Giancarlo Sbragia), spesso come egli stesso ha dichiarato, per poter meglio raccordare il repertorio; e quindi immagini tratte da classici del cinema storico (da *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, 1937, a *Napoleone ad Austerlitz* di Abel Gance, 1960), sequenze rubate ai suoi stessi lavori (da *Luciano Serra pilota* a *Paisà*, a *Germania anno zero*), brevi sequenze recitate che drammatizzano alcuni passaggi del discorso e perfino lunghi capitoli di racconto orale. Ciò che emerge dalle cinque puntate di *L'età del ferro* è soprattutto questa formula, nella quale convivono documentario e recitazione, certamente la più adatta alle doti di Rossellini, alla sua sensibilità e perfino alla sua proverbiale disorganicità; quest'ultima particolarmente attestata in ambito cinematografico e causa, inoltre, della sfortuna critica che il regista aveva incontrato per molti anni⁴¹. Essa gli consente di dedicare la massima attenzione ai momenti della storia che ritiene più toccanti e significativi; e d'altra parte gli consente di liquidare con poche fotografie d'archivio ed una voce *off* i passaggi che meno lo intrigano.

Dal punto di vista strettamente teorico, *L'età del ferro* aiuta a comprendere un tassello importante di quella rivalutazione che di Rossellini sta attuando, a cavallo di questi stessi anni, la critica francese e solo in parte italiana. Si tratta specificamente delle considerazioni circa il montaggio che Rossellini regala nelle interviste e che mette in pratica proprio attraverso il lavoro televisivo; quelle stesse considerazioni che, seguendo una traiettoria ipotetica iniziata con le avanguardie storiche (dadaismo e formalismo russo) vedono una riscoperta negli anni Cinquanta (ad esempio con i film "situazionisti" di Guy Debord, e la prima *nouvelle vague* di Jean-Luc Godard), che approderà, sempre in televisione, a un programma di montaggio e riciclo come *Blob* di Enrico Ghezzi e Marco Giusti dal 1989. La raccolta edita nel 1989 e curata da Adriano Aprà, *Il mio metodo*, contiene numerose opinioni di Rossellini a questo proposito. Come, ad esempio, quando, su sollecitazione degli intervistatori (Jacques Rivette e altri redattori dei *Cahiers du Cinéma*), parlando dei primi documentari sull'India ribadisce:

⁴⁰ Su tali modalità: Cfr. N. Dusi, L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.

⁴¹ Cfr. gli scritti di Lizzani, Aprà, Rondi, Rondolino, Cosulich, Dagrada, Subini et. al. raccolti in Andrea Martini (a cura di), *L'antirossellinismo*, Torino, Kaplan, 2012.

Si, il montaggio non è più essenziale. Le cose sono lì, soprattutto in questo film. Perché manipolarle? [...] Si mettono dentro tutte queste tecniche e poi si tira fuori un piccione, un mazzo di fiori, una brocca d'acqua ... Il montaggio, considerato almeno in questo senso, è una cosa che mi infastidisce e che non ritengo più necessaria. Voglio dire, il montaggio nel suo senso classico, quello che si impara come un'arte all'IDHEC. Nel cinema muto, probabilmente, era essenziale. [...] Oggi non è più necessario. Certo, nel mio film c'è un fattore "montaggio"; ma riguarda il buon uso degli elementi, non il linguaggio⁴².

In un altro scritto, tra i tanti che si potrebbero citare, nel suo tipico spirito umanista e intitolato *Difendere la speranza che è dentro di noi*⁴³, Rossellini tratteggia un riassunto piuttosto ottimista circa gli esiti delle rivoluzioni industriali e scientifiche, sottolineando come esse siano alla base di *L'età del ferro* e di un futuro lavoro sull'alimentazione (che diventerà poi *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, 1970).

Ma la genesi vera e propria di *L'età del ferro* è offerta da Rossellini nella lunga intervista rilasciata a Adriano Aprà e Maurizio Ponzi per *Filmcritica*. Richiestogli come sia nata l'idea, il regista concede una risposta fluviale:

Non è che è nato *L'età del ferro*. È nata l'esigenza di fare delle cose differenti. [...] La verità è che ci lamentiamo perché abbiamo di fronte a noi un mondo del quale proprio non afferriamo l'architettura. Quindi a un certo punto è nata l'esigenza di avere un profilo, un orizzonte di quello che ci circonda abbastanza preciso. [...] Che ci siano delle automobili è un fatto che tutti quanti fanno, però le automobili poi hanno un motivo che è qualche cosa di maggiore del fatto di essere un veicolo che si compra a rate e poi ci si corre sulle strade. Così, da questa esplorazione ho cominciato a scoprire delle cose [...] Perché l'età del ferro? Perché la nostra età storica è chiamata l'età del ferro. Era veramente una delle prime cose da toccare, no? Se bisogna cominciare a scrivere l'alfabeto bisogna cominciare a stabilire quali sono le vocali. Quindi *L'età del ferro* può essere stabilire quali sono le vocali, poi si proseguirà. Sono programmi che bisognerebbe sviluppare con metodo molto rigoroso, per avere anche efficacia pedagogica, per avere un valore educativo. Io mi sono fatto un certo schema, che poi risponde molto più all'itinerario delle mie scoperte⁴⁴.

Mentre il quarto episodio è ambientato all'epoca della Seconda Guerra Mondiale, presso le acciaierie di Piombino e con protagonista l'operaio Montagnani, l'ultimo episodio, il quinto, ha un valore particolare, in quanto quasi interamente rivolto alla contemporaneità, nel tentativo di terminare un discorso sulla civiltà delle macchine, del ferro e dell'acciaio. È forse l'episodio più "avanguardistico" di tutto il ciclo, anche per certe iterazioni volutamente insistenti che lo riallacciano, come dicevamo, alle sperimentazioni storiche del cinema delle origini, prima di un finale e di un'ultima inquadratura in cui degli uomini tornano a casa dopo il lavoro. L'episodio è quasi interamente basato su materiali di repertorio accompagnati dalla voce *over* e dalla potente colonna sonora di Carmine Rizzo. Nonostante le immancabili critiche suscitate, a distanza di anni sembra appurato il valore linguisticamente innovativo dell'opera:

⁴² R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, p. 175; nuova edizione 2006.

⁴³ R. Rossellini, *ivi*, pp. 328-332. Articolo apparso su «Il Giornale d'Italia» 6-7 marzo 1965 e ripubblicato su «La Fiera Letteraria», 14 marzo 1965.

⁴⁴ R. Rossellini, *Intervista con Roberto Rossellini*, in «Filmcritica» n. 156-157, aprile-maggio 1965, pp. 218-234, poi in *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 333-352.

Sponsorizzato dall'Italsider, il film televisivo è accusato di essere un inno alla retorica industriale, quasi al limite del carosello pubblicitario. Ma le cinque puntate, dedicate al contributo che il ferro e la siderurgia hanno dato al processo di civilizzazione e alla storia umana, dal punto di vista linguistico rappresentano un modo innovativo di fare cinema in televisione, cercando di tenere desta l'attenzione dello spettatore proprio attraverso l'accostamento, a volte anche distonico, di elementi diversi⁴⁵.

L'età del ferro rientra in quell'insieme di opere rosselliniane che Luca Caminati⁴⁶ ha definito "documentari d'occasione", sottolineando come, all'interno di una ricerca che affronti il rapporto tra Rossellini e il documentario, tale produzione risulterebbe fuorviante, in quanto più vicina alla "fiction televisiva" e nonostante le istanze di documentazione che frequentemente vi appaiono.

3.8 *Il documentario d'impresa. La via del petrolio di Bernardo Bertolucci (1967)*

Sette anni dopo il censurato film di Joris Ivens, la Rai e l'ENI collaborano nuovamente a un ulteriore tassello di quell'idea produttiva di Enrico Mattei volta a finanziare vari progetti di testimonianza della propria identità culturale e storica nel panorama dell'industria internazionale. Questa volta la regia del "documentario d'impresa" è affidata a Bernardo Bertolucci. Come già nel caso di Ivens, non si tratta nemmeno qui di mera riproduzione o messa in scena di attività lavorative e fatiche quotidiane, di operai e tecnici che si prodigano in ricerche sul campo. La metafora di partenza, trattandosi di un viaggio nell'antica Persia, è la sovrapposizione tra la via del petrolio e la via della seta, nell'ideale congiunzione di due popoli e due culture. Il viaggio ripreso da Bertolucci è un percorso a ritroso, da Oriente a Occidente, seguendo il tragitto compiuto dal petrolio fino al centro d'Europa. Il soggetto di partenza prevedeva tre puntate da circa 50 minuti ciascuna, tracciando nella prima le origini e la storia del petrolio in un contesto temporale e paesaggistico, nella seconda il viaggio del combustibile a bordo di una petroliera che dal Golfo Persico giungeva fino a Genova per poi raggiungere, nell'ultima puntata, Ingolstad, in Norvegia, sede delle raffinerie.

Senza entrare eccessivamente nel dettaglio, ci preme semplicemente ricordare come l'ENI costituisca, nel decennio degli anni Sessanta, un ente centrale per il dibattito sociale e economico del Paese, e non è certo casuale, come riflesso di questa centralità, la vicenda del film diretto da Joris Ivens (ma anche, tanto per fare un altro esempio, il romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini *Petrolio*). Dopo la nazionalizzazione delle società elettriche private, il settore chimico era nel frattempo divenuto quello su cui erano puntati i fari delle banche e del mercato finanziario. C'erano di mezzo tanti interessi e non si contavano più i progetti di sistemazione. In prima fila c'era proprio l'ENI. Dopo la scomparsa nell'ottobre 1962 di Enrico Mattei (che poco prima della sua morte aveva siglato un armistizio con le «Sette Sorelle»), poi sancito definitivamente dal suo successore Eugenio Cefis), l'ente petrolifero di Stato non faceva più mistero del suo ambizioso obiettivo di dare la scalata alla Montedison. Si era così scatenata una dura lotta per il controllo del più grande impero della chimica italiana che avrebbe impegnato a fondo, a partire dal 1968, molti protagonisti della vita economica.

Nel primo episodio, la macchina da presa di Bernardo Bertolucci compie una carrellata sui volti veraci di donne e uomini, bambini che giocano confusamente e rincorrono la troupe che attraversa senza sosta i loro sguardi. Nel bazar un putiferio di voci e *barbari* corrono all'impazzata trascinando sulla schiena, o su carrozzelle, enormi quantità di mercanzie e oggetti di ogni genere.

⁴⁵ A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, p. 288.

⁴⁶ Luca Caminati, *Una cultura della realtà. Rossellini documentarista*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Carocci, Roma 2011.

Dopo un breve primo piano su una porta a sesto acuto, probabilmente all'interno del bazar di Teheran, e una fugace apparizione di bambini poverissimi accovacciati alle pareti delle abitazioni scalciate, Bertolucci esordisce con la sua stessa voce:

«Anno 1344, un calendario indietro di 626 anni rispetto al nostro [...], forma istituzionale: monarchia, i bambini sono il futuro, nome del Paese: Iran. Teheran, Tabriz, Esfahan Busher, Shiraz, Abadan, Qom, Ahwaz [...] per secoli la tomba di Dario, la tomba di Ciro [...]». «Le mille e una notte, il petrolio, la Persia, sesto posto nella classifica mondiale per la produzione di petrolio».

La colonna sonora del film appare assordante e drammatica. I bambini ostacolandosi l'un l'altro continuano a rincorrere la cinepresa. Il regista chiude il primo ciclo di rappresentazioni con la frase: «Questo film è dedicato ai bambini persiani» (forse proprio quelli che faranno la rivoluzione khomeinista), mentre uno sparo nel vuoto illumina il cielo: è un razzo che incendia i gas di scarico delle perforazioni petrolifere.

Le sequenze successive riguardano una famiglia nomade mentre attraversa un territorio desolato. Le donne hanno grandi cesti sulle teste e i bambini, aggrappati alle vesti riescono a malapena a rincorrerle mentre pastori e pecore si spostano con lentezza. È a questo punto che comincia l'esplorazione della Persia e dei persiani vera e propria, quando la voce del regista, mentre dalla bocca di un giacimento petrolifero impazza il fuoco, afferma che «uomini e animali non si meravigliano allo spettacolo del fuoco, questa è la continuazione del dialogo col fuoco che i persiani hanno da sempre». Bertolucci ricorda, corroborando la metafora o similitudine che percorre tutto il film, come dal racconto di Eschilo si evince la grandezza della Persia, la storia, la sua fine e l'origine dell'olio nero. Non è la prima volta che si rimane sorpresi di alcuni Paesi che appaiono strutturalmente fermi al medioevo: all'industrializzazione forsennata e avanzata non corrisponde parallelamente l'evoluzione e la crescita delle questioni che riguardano i diritti e le conquiste sociali. Questo è almeno quello che appare alla troupe di Bertolucci.

Nella prima parte (le origini) di questa trilogia, la narrazione cerca il filo conduttore di una storia del Vicino Oriente, sfruttando quel *topos* dello spazio incantato che la Persia rappresenta tradizionalmente in modo indiscutibile, a cominciare dal culto del fuoco.

La storia si scompone e si ricompone inesorabilmente, fra le righe di Eschilo ed Erodoto, nei racconti storici e mitici delle terre d'oriente, con le strade rigogliose di fiabe e tragedie. «Bisogna girare molto qui. Impressionare molta pellicola, perché nel bazar nasce la piccola sequenza della contraddizione. Ce lo dice guardando in macchina la bambina che tutti i giorni apre la processione, mentre l'operatore ritorna allo zoom di tutti i giorni», prosegue la voce narrante, a commento delle vere e proprie scorribande visive effettuate dalla macchina da presa,

La ricerca di Bertolucci si protrae anche di fronte al quotidiano di una famiglia autoctona che si tutela per l'inverno, macellando le carni che subiranno un lungo processo per la conservazione. Arriva la notte e i razzi solcano i cieli vicini: bruciano i gas sprigionati dalle trivellazioni, non sono scie di stelle ma fuochi che si spengono senza sogni. Dopo il periodo iniziale sulla terraferma, la troupe si imbarca su una petroliera che dal canale di Suez fa rientro nel mar Mediterraneo. La seconda parte del film è in realtà una fase interlocutoria.

Il terzo episodio è incentrato sul racconto "tecnologico" del trasferimento del petrolio alle raffinerie, un percorso che l'oro nero compie in un tubo da Genova fino a Wurttemberg, in Baviera. Bertolucci ricorre all'amico Mario Trejo, poeta e giornalista argentino in termini di elementi immaginativi. In una delle scene maggiormente apprezzabili, due islamici sunniti pregano mentre si alternano le immagini di trivelle che sembrano riproporre quasi lo stesso movimento degli uomini, genuflettendosi e alternandosi meccanicamente a vicenda. Una litania del muezzin scandisce le scene che scorrono abbastanza lente. Siamo nel Sinai e, in un'abitazione con le pareti di fango, Bertolucci scopre un affresco, il murale di un bambino che vuole raccontare la visita che i fedeli compiono alla città santa della Mecca: «si scopre che il tempo dei cammelli è finito», forse la metafora di un futuro tecnologico e moderno che spazzerà via ogni antica tradizione.

Nella dinamica del film, a questo punto più lento e silenzioso, conquista la scena una petroliera che attraversa un lungo spazio bianco mentre il regista precisa che: «A Suez, i veri dominatori sono il sole e il silenzio. Perché Suez si è rassegnata al silenzio? Eppure, è il capolinea del mondo». Prosegue il viaggio in un mare a “forza 7”, direzione Genova. Da qui la ripartenza per l’Oriente. Intanto, tubi sotterranei solcano la terra, attraversano l’Europa dal sud al nord per dirigersi verso le raffinerie, meta finale del lungo viaggio a ritroso. Migliaia di chilometri di tubi ripercorrono il film, le pianure, le colline e le alture. A Ingolstad finisce la corsa del petrolio.

Nel terzo episodio, l’attenzione si concentra sulle parole del giornalista Trejo, che vuole rappresentare, con la sua narrazione, «l’epopea del tubo», mezzo e strumento del petrolio e della sua dimensione di progresso e tecnologia. La sensazione è che lo stesso Trejo abbia portato quasi a un “riequilibrio” della visione poetica del cinema di Bertolucci, più frammentario, istintivo e irrazionale, che si interroga di continuo e riflette.

In un ulteriore tentativo di distinguere i vari filoni neorealisti e i loro esiti più efficaci, Marco Bertozzi non manca di riconoscere, in questo come in altri testi, l’aspetto “umanista” della produzione del film d’impresa e industriale.

Questa linea umanista pervade anche alcune opere di cinema industriale: Joris Ivens e il suo *L’Italia non è un paese povero* (1960), Bernardo Bertolucci con il visionario *La via del petrolio* (1965), gli stessi film di Gilber Bovay girati per l’Eni. Aldilà delle macchine, sono opere che non dimenticano l’uomo, in una costante attenzione alle vite dei protagonisti. Non solo alle loro condizioni materiali ma anche agli orizzonti simbolici e culturali. Per questo li collochiamo fra i paesaggi di un neorealismo che continua, aldilà di alcun proclami, figli dello spirito del tempo, sulla «esaltante» modernizzazione italiana. Penso a film prodotti dalla Olivetti, come *Una fabbrica e il suo ambiente* (Michele Gandin, 1957) e *Sud come Nord* (Nelo Risi, 1957), dove il paradigma comunitario di Adriano Olivetti si esprime pienamente, coinvolgendo il documentario in una politica d’immagine coerente e articolata. O, naturalmente, a Ermanno Olmi, con i film per la Edisonvolta, laddove alcune sicumere industrialiste si acquietano per lasciare spazio alla processualità del lavoro, a un’umanità sconosciuta, all’evidenza di una drammaturgia epica, fra silenzi della natura ed operosità di una industria «buona». Partiture ritmiche ammirate anche da Roberto Rossellini. Racconti su miti molto concreti che, al di là delle cose dette/mostrate, il documentario medio non sempre era in grado di comprendere. Dal chiasso dei mondi industriali ai silenzi delle campagne abbandonate: mentre il cinema industriale procedeva verso l’artificio del nuovo, l’attenzione cine-antropologica scrutava umanità sepolte⁴⁷.

3.7 *Bene, bravo, sette più! (1968)*

Seppur in apparenza un semplice sketch comico simile a quello mai andato in onda della coppia Fo-Rame, la serie di scenette di Cochi e Renato ambientate nell’aula di scuola sono un’occasione in cui è possibile ancora una volta rinvenire, benché sinteticamente, elementi di rappresentazione di un contesto lavorativo. Non solo: il pretesto è, in verità, uno dei rarissimi esempi in cui al centro dell’enunciazione non sta l’ambiente operaio. Ripreso più volte, - tanto da far diventare un tormentone piuttosto noto nella cultura popolare la locuzione “Bene, bravo, sette più”, - e in vari contesti a partire dal 1968 (*Quelli della domenica*, 1968, *Il buono e il cattivo*, 1971, *Il poeta e il contadino*, 1973), lo sketch vede infatti un maestro di scuola (un dipendente statale) rivolgere regolarmente un problema matematico che coinvolge il proprio magro onorario e ventila possibilità di corruzione seguendo il solito canovaccio:

«Compito a casa. Problema: il nostro maestro spende ogni mese: lire 45 mila per l’affitto di casa; 9.540 spese viaggio; 6495 spese vitto. Tra parentesi: il maestro pesa 42 chili. Lire 165 spese varie, vizi e

⁴⁷ Marco Bertozzi, *Modelli, chimere, anacronismi. Neorealismo e paradossi documentari*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015, pp. 230-231.

divertimenti. Sapendo che il nostro maestro guadagna lire trentauno mila cadauno il mese, si domanda: come si può fare per essere promossi? Fatevi aiutare dai vostri genitori».

Non è quindi complicato rinvenire, nella piccola gag di satira sociale, una porzione di quel deposito di avvenimenti e tensioni riguardanti l'istituzione scolastica a cavallo del Sessantotto. Il 1962, anno dell'introduzione della scuola media unica, vide anche l'introduzione delle *classi differenziali* che in favore delle esigenze di "alunni disadattati scolastici" «diverranno veri e propri ghetti destinati a chi proviene da situazioni di svantaggio socioeconomico, e le classi di aggiornamento per i ripetenti»⁴⁸. Per molti versi, prima delle stagioni riformiste dei decenni successivi, gli anni Sessanta rappresentano il risvolto arcaico (fatto ancora di pregiudizi e classismo) di una scuola che, nel tentativo di diventare più democratica e inclusiva, tuttavia continua a bocciare e a penalizzare «le famiglie più economicamente fragili e le zone più depresse [...] anche per le difficoltà di adattamento di un corpo docente legato al passato»⁴⁹. Nei pochi minuti della gag, Cochi e Renato riescono a far trapelare il sottotesto riferito a tutto ciò, includendo inoltre le sottaciute rimostranze del docente rispetto all'esiguità del proprio compenso, altra questione che emergerà nei dibattiti degli anni successivi. Quello scolastico è un sottoinsieme all'interno del vasto concetto di "lavoro" che, **nel 1972, vedrà** arrivare sugli schermi italiani il ben più complesso e interessante *Diario di un maestro*, ancora una volta a firma di un autore come Vittorio De Seta.

3.9 Conclusioni

Nel presente capitolo abbiamo potuto distinguere come nel decennio si configurino, anche solamente all'interno della forma documentaristica, forme di enunciazione piuttosto diverse l'una dall'altra. Da un caso piuttosto tradizionale come *La casa in Italia*, con una dimensione fortemente "oggettivante" e ormai tradizionalmente relativa all'inchiesta giornalistica, a *L'età del ferro* ovvero una produzione non poco innovativa per la mescolanza dei formati discorsivi tessuta da Rossellini; infine, un caso più "soggettivante" come *La via del petrolio*, talmente metadiscorsivo da far dimenticare la sua genesi di "operazione" su commissione e inserita in un progetto più generale di comunicazione d'impresa.

Il critico cinematografico Adelio Ferrero, in un articolo⁵⁰ del 12 gennaio 1964, originariamente intitolato *10 anni di TV/Uno spettatore di seconda classe*, introduce, già nelle prime righe, un personale bilancio del decennio televisivo come "una grande possibilità elusa e irrealizzata". Nel rendiconto sostanzialmente negativo, per Ferrero – che non manca di ribadire la ben nota nozione di "servizio pubblico" – rientrano poche cose, da *Tribuna politica* a *RT* e *TV7*, ossia tutte esperienze che "o scomparvero subito" o "furono confinate in ore di scarsissimo ascolto e sul secondo canale".

All'interno dei numeri 1 e 2 della rivista «Bianco & Nero» del 1968, Nedo Ivaldi firma il lungo saggio *Este: l'inchiesta filmata tra cinema e televisione*, dedicato alla rassegna dell'inchiesta filmata che proprio a Este ha luogo, riportandoci come il film vincitore sia un servizio realizzato da Angelo Campanella per *Tv7*:

Ad este [...] Pietro Bianchi, Gianni Bisiach, Ivano Cipriani, Italo Moscati e Alberico Sala, premiando *L'uomo da salvare* di Angelo Campanella hanno voluto soprattutto indicare in un impegno giornalistico che ha come riferimento costante l'uomo, una delle forme, e tra le più valide, con cui oggi giorno s'intende fare opera di contestazione, al di fuori e, se necessario, contro le grandi concentrazioni di

⁴⁸ M. Galfrè, *Tutti a scuola! L'istruzione nell'Italia del Novecento*, Roma, Carocci, 2017, p. 207

⁴⁹ M. Galfrè, *ivi*, pag. 212.

⁵⁰ Ora in A. Ferrero, *Dal cinema al cinema. Cronache di tv, teatro, cinema 1960-1972*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Milano, Longanesi, 1980, pp. 88-93.

potere, pubbliche e private, per il rinnovamento delle strutture di una società impreparata ad accogliere, ed infatti la subisce, la rivoluzione tecnologica in atto. Il servizio di Campanella, curato per la rubrica televisiva «TV7» (16mm – 16 minuti) assume come termine di paragone le catene di montaggio degli stabilimenti Fiat di Torino e i servizi sanitari colà predisposti, ma è evidente che il discorso può essere ampliato a tutti i grandi complessi industriali, ove l'operaio è entrato a far parte di un meccanismo del quale ignora quasi tutto, e, più che partecipe di un processo produttivo, ne è succube, riportandone menomazioni psichiche gravissime⁵¹.

La ripetizione meccanica dei gesti del lavoro e la conseguente parola-chiave “alienazione” seguono nella descrizione di Ivaldi che, tuttavia, già in queste righe tratteggia l'immaginario operaio che caratterizza l'accesa fase di scontri del finire del decennio.

In conclusione, è bene segnalare che, mentre si prepara il culmine dell' “autunno caldo”, ovvero il fatidico biennio Sessantotto/Sessantannove, per la prima volta si palesa in televisione il personaggio del ragioniere Ugo Fantozzi a *Quelli della domenica*. Il dato, alla luce delle nostre riflessioni, è cruciale: non solo è presente in esso, ancora una volta, l'ibridazione con il genere della commedia, ma la figura sociale dell'impiegato si prepara ad essere eternata attraverso una delle sue maschere parodistiche più significative del secondo Novecento italiano, per di più negli anni di massima pervasività della classe operaia. Non c'è bisogno, qui, di dilungarsi troppo sulle caratteristiche di “italiano medio” o di rievocare invenzioni narrative come la “Megaditta” (dichiaratamente ispirata alla sede Italsider di Genova, presso cui era stato impiegato lo stesso Paolo Villaggio); per il momento, ci basta soltanto ricordare i prodromi di un consistente immaginario, che assume una veste transmediale (esordio televisivo, traduzione in brevi racconti su *L'Europeo* poi raccolti in libri di enorme successo, trasposizione cinematografica nel 1975): un personaggio che lavora ma, per una volta, estraneo al contesto operaio.

⁵¹ N. Ivaldi, *Este: l'inchiesta filmata tra cinema e televisione*, in «Bianco & Nero», 1 e 2, 1968.

Capitolo 4

Un po' prima del piombo. Il settore operaio a cavallo dell' "autunno caldo" (1969-70) e la nascita di *Turno C*

4.1 L' "autunno caldo". Un riassunto

Il periodo più aspro e convulso dei rapporti di lavoro in Italia prende avvio, fin dai primi mesi del 1969, con le agitazioni aziendali, prima ancora dello scoppio, in autunno, delle lotte per il rinnovo del contratto nazionale dei metalmeccanici. L'accumulo di tensioni, determinate dalla pesantezza delle condizioni di lavoro nelle fabbriche oramai taylorizzate, e dalla carenza di case e servizi nei centri industriali del Nord – un aspetto, questo, presente in numerose produzioni anche del periodo successivo -, affollati da masse di nuovi immigrati determinate a emanciparsi senza ulteriori ritardi dalla loro condizione di esclusione rispetto ai nuovi standard del consumo di massa, forma una sorta di *casus belli*. Il cosiddetto "autunno caldo" del 1969 viene tuttavia preceduto, nel 1968, dalla contestazione studentesca all'interno delle università, e si inquadra in un clima infuocato dagli squilibri dello sviluppo: problematiche che riguardano migrazioni e problemi sociali connessi: distorsione dei consumi per la crescita degli acquisti di autoveicoli ed elettrodomestici a fronte della persistente carenza di beni basilari quali l'abitazione, la salute e le cure mediche, i consumi culturali; insufficienza dei servizi pubblici e inadeguatezza del *welfare*; l'affacciarsi di fenomeni di disoccupazione intellettuale).

Giuseppe Di Vittorio era stato il primo, nel 1952, a parlare di "statuto dei lavoratori", a portare, cioè, nel discorso pubblico il fatto che anche all'interno delle fabbriche venissero difesi i diritti costituzionali dei lavoratori. Non cose scontate, dato che lo stesso '52 si era aperto con il licenziamento del comunista Giovanni Battista Santhià alla FIAT, il quale, proprio in quanto comunista, venne ritenuto incompatibile rispetto al ruolo ricoperto¹.

Una Commissione Parlamentare, ovvero un organismo neutrale, nel 1955 conferma la necessità che i rapporti umani nei luoghi di lavoro corrispondano ai principi etici della Costituzione, inerenti la libertà e la cittadinanza aziendale. Il tema ritorna ancora una volta centrale durante il cosiddetto "centrosinistra organico", il primo governo del miracolo economico, nei primi anni Sessanta. Fra i suoi obiettivi, il primo Governo Moro ha quello di definire uno "statuto dei lavoratori," in sintonia con le parole di Di Vittorio di dieci anni prima. Tutto si ferma, perché nel 1964 il Governo cade e si prospettano le inquietanti ombre di un colpo di stato (il "tintinnio di sciabole" di cui parlerà Pietro Nenni sull'*Avanti*). Si ha un quindi accenno di legislazione nel 1966, una legge contro i licenziamenti senza giusta causa, di fatto una prima pietra dello statuto.

Sono gli anni del fordismo dispiegato, della catena di montaggio, dei movimenti parcellizzati, dei tempi di lavorazione ridotti, delle ferree regole di condotta che scandiscono anche i tempi dei bisogni fisiologici. L'immaginario sembra essere ancora quello di Charlie Chaplin degli anni Trenta: rumore, fatica, situazioni invivibili e malattie psicosomatiche (Giorgio Bocca le descrive nei suoi numerosi articoli su «Il Giorno», parlando di "fabbrica nevrotica").

¹ Cfr. S. Turone, *Storia del sindacato in Italia. Dal '43 ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1984 (terza ed.), pp. 179-80.

La conflittualità interna aumenta progressivamente per tutti gli anni Sessanta. Giacomo Brodolini, Ministro del Lavoro e della previdenza sociale, è sostituito da Carlo Donat Cattin, il quale si pone sulla linea del predecessore. Porta nella discussione parlamentare i temi che emergono nelle lotte di quei mesi. Le lotte contrattuali, inframmezzate da agitazioni per la casa, assegnano al 1969 un primato in numero di giornate di lavoro perdute per scioperi, pari a quasi 38 milioni, mai più eguagliato. Nei sette anni compresi tra il 1969 e il 1975 la media sale di oltre cinque volte, a 21 milioni; l'aumento non è dovuto, se non marginalmente, alla crescita del numero degli occupati. Mentre il clima politico e sociale diventa sempre più teso, specie dopo l'avvio della "strategia della tensione" con la strage di piazza Fontana consumata a Milano il 12 dicembre 1969, le lotte operaie assumono contenuti e modalità in larga parte nuovi, che ne accrescono la dimensione contestativa, oltre al tradizionale conflitto di interessi che investe la disciplina e gli equilibri di potere nelle fabbriche.

Tuttavia, l'accelerazione dei tempi di lavoro e i differenziali salariali non sono gli unici motivi dell'esplosione nel 1969 delle lotte operaie. Vi concorrono anche altre cause di natura diversa: innanzitutto, la nuova ondata di migrazioni dal Sud verso il Nord, avvenuta con il risveglio dell'attività tra il 1965 e il 1968, che, popolando le periferie di nuovi informi quartieri dormitorio e di ricoveri di fortuna, aggrava i problemi sociali delle grandi agglomerazioni urbane e accresce ulteriormente il costo della vita; in secondo luogo, il fatto che, venuto a ridursi il potere d'acquisto degli operai salariati, si sono trovati dopo il 1965 a lavorare più intensamente ma a disporre di una quantità minore di beni reali per via del continuo rincaro dei prezzi. E a pagare i costi più elevati di questa situazione sono le nuove leve di manodopera affacciate nel mondo del lavoro, o perché provviste di un maggior grado di istruzione e quindi frustrate nelle loro aspirazioni; o perché, appena sbarcate al Nord col «treno del sole», sono quelle più colpite dall'insufficienza di case e servizi sociali nelle zone d'arrivo. Tutte queste circostanze, unitamente alla crescente insofferenza nelle fabbriche verso la disciplina imposta dai procedimenti tayloristici, spingono le organizzazioni sindacali a sollecitare, insieme all'attuazione di incisive riforme sociali, sia un forte aumento dei salari, per recuperare quanto è andato perso dopo il 1963, sia una revisione delle condizioni normative e delle modalità di organizzazione del lavoro. Sono, in particolare, le assemblee e i collettivi operai a elaborare gli obiettivi della lotta sindacale facendo leva sul nuovo istituto della contrattazione aziendale. Si apre così la stagione del «sindacato dei Consigli» in cui la Cgil (passata da schemi eminentemente politici, e da una concezione verticistica delle proprie funzioni, a un indirizzo più autonomo e pragmatico sotto la guida di Luciano Lama) stabilisce un'intesa con le altre due confederazioni per rivendicare una trasformazione dell'organizzazione del lavoro e il riconoscimento alle maestranze di nuovi diritti e poteri di controllo. Ma entra in gioco pure la forte carica di combattività delle fasce di manodopera più giovani, pervase dagli stessi propositi di contestazione del sistema espressi in quel periodo dal movimento studentesco nelle scuole e nelle università.

Il contratto nazionale in cui sfocia l'"autunno caldo" accoglie in buona parte la piattaforma sindacale: consistenti aumenti salariali uguali per tutti, riduzione dell'orario a 40 ore settimanali, vincoli al lavoro straordinario. Realizza in particolare l'eliminazione delle "gabbie salariali", vale a dire delle differenze retributive per area geografica fissate con la contrattazione centralizzata dell'immediato dopoguerra. Forti risultano le pressioni del ministro del Lavoro, Carlo Donat Cattin, sulle delegazioni imprenditoriali, affinché accettino una proposta di mediazione che accoglie sostanzialmente i principali obiettivi sindacali. L'Intersind è indotta alla firma anticipata; viene in tal modo ripresa una prassi, sperimentata per la prima volta nel 1962, che durerà un decennio. Ma le notevoli conquiste non placano il movimento, mosso dalla volontà di incidere sulle condizioni della vita di fabbrica e di puntare a una più ampia redistribuzione del reddito a favore del lavoro dipendente, anche attraverso un rapido miglioramento del *welfare* pubblico. Le principali caratteristiche delle agitazioni operaie degli anni Settanta sono la spontaneità delle fermate; la contestazione

dell'organizzazione del lavoro e il rifiuto delle mansioni a scarso contenuto professionale, specie quelle di linea; il tentativo di ridurre i ritmi (chiamato "autolimitazione della produzione"); la lotta contro le mansioni giudicate pesanti, disagiati, nocive, con richiesta di modifiche tecniche, speciali indennità, o rifiuto della "monetizzazione della salute" e rivendicazione di pause e minori carichi di lavoro; le richieste salariali egualitarie, che comportano il restringimento del ventaglio retributivo a favore degli operai meno qualificati.

Le organizzazioni sindacali, che operavano ora unitariamente, devono fare i conti con il nuovo attivismo di base; introducono forme di consultazione di massa per la definizione delle piattaforme e cercano di estendere la propria influenza attraverso l'allargamento delle rappresentanze interne, per radicarsi capillarmente nei reparti dei grandi stabilimenti e riprendere contatto con una realtà e con compartimenti sociali che rischiano di sfuggire al loro controllo. Il sistema della rappresentanza operaia cambia radicalmente: le vecchie commissioni interne lasciano il posto ai consigli di fabbrica, formati dai rappresentanti sindacali aziendali e dai delegati eletti su scheda bianca nei vari reparti a livello di "gruppi omogenei" di lavoratori².

Sul piano istituzionale, la grande novità sarà il varo dello "Statuto dei Lavoratori" (legge 300 del 20 maggio 1970), che da un lato rende operanti anche nei luoghi di lavoro i diritti di libertà costituzionali, contro le politiche repressive della militanza politica e sindacale; dall'altro lato conferisce alle organizzazioni sindacali maggiormente rappresentative (per numero di iscritti, consistenza organizzativa, partecipazione alla contrattazione nazionale e provinciale) il diritto di operare all'interno degli stabilimenti, con la convocazione di assemblee, l'indizione di referendum, l'affissione di testi e comunicati; inoltre, alle rappresentanze sindacali aziendali, tutelate contro il licenziamento e il trasferimento, vengono riconosciuti permessi, retribuiti e non retribuiti, e locali nei quali esercitare le funzioni connesse alla rappresentanza. Lo statuto dei lavoratori, valido per le imprese con oltre 15 dipendenti, diviene un formidabile strumento di tutela sindacale, di influenza delle maggiori organizzazioni esterne all'azienda, dunque dei sindacati di categoria aderenti a Cgil, Cisl e Uil, di promozione dei poteri del sindacato tanto nei confronti dei lavoratori che delle imprese, nonché di sostegno alla contrattazione aziendale. È bene ricordare un aspetto: il Pci si astenne dallo Statuto, che fu un prodotto di giuslavoristi soprattutto di area socialista e cattolica.

Di fronte alla mobilitazione operaia le aziende furono indotte ad accettare la via negoziale, e tentarono di riportare le relazioni di lavoro a un qualche sistema di regole concordate. Anche il sindacato puntò alla contrattazione come sistema di governo della fabbrica per ricondurre a una dimensione normativa la conflittualità spontanea. Tuttavia, mentre le imprese cercavano di limitare gli scossoni, il sindacato finiva per avallare l'estrema articolazione e la capillarità dell'azione rivendicativa e contrattuale, perché gli era utile a radicarsi a più stretto contatto con i lavoratori, guadagnando seguito e consenso. Inoltre, i delegati parlavano di "applicazione dinamica" degli accordi ed esercitavano una pressione per andare continuamente oltre quanto di volta in volta stabilito. Le intese non erano considerate nel loro valore normativo, come conquiste da stabilizzare, ma come semplici punti di partenza per nuove agitazioni in direzione di nuovi obiettivi. Le richieste venivano avanzate a ritmo tanto veloce che le stesse organizzazioni sindacali faticavano a seguirle, e davano spesso immediatamente vita a fermate spontanee.

La strategia sindacale di sostanziale acquiescenza verso l'azione dei delegati operai era dovuta anche alla necessità di sottrarre spazio all'iniziativa dei gruppi di estrema sinistra. Questi ultimi cercarono, specie nei primi tempi, di organizzare un movimento alternativo incentrato su comitati di base composti di lavoratori, studenti, disoccupati, che agivano in aperta polemica con il presunto

² Cfr. G. Romagnoli, *Consigli di fabbrica e democrazia sindacale*, Milano, Mazzotta, 1976.

moderatismo sindacale e puntavano a radicalizzare la protesta operaia. Anche se i gruppi della “sinistra extraparlamentare” non riuscirono a sostituirsi al sindacato nella guida delle agitazioni, favorirono l’emergere di contenuti dirompenti in quanto difficilmente riconducibili a una definizione contrattuale; influirono inoltre su modalità di lotta che scardinavano ogni disciplina produttiva e l’autorità della gerarchia aziendale: scioperi indetti senza preavviso e a scacchiera, brevi e intermittenti, fermate in singoli reparti che bloccavano la produzione a valle con forte danno per l’impresa e scarse perdite salariali per i lavoratori, cortei interni che costringevano anche gli operai riluttanti e persino i capi a interrompere il lavoro e a unirsi alla fiumana in movimento, picchettaggi e manifestazioni caratterizzati dalla veemenza delle parole d’ordine e da episodi di intimidazione.

Il 20 giugno 1969, in chiusura di un Consiglio dei Ministri, lo stesso Ministro del Lavoro Giacomo Brodolini (morirà di lì a poco) annuncia personalmente ai giornalisti le decisioni prese: l’approvazione dello Statuto dei Lavoratori, e l’imminente passaggio all’esame delle Camere, che porterà l’Italia ai primi posti europei nell’attuazione di una legislazione di tutela di libertà e diritti dei lavoratori.

Al termine dell’“autunno caldo”, il contratto nazionale del gennaio 1970 introdusse infatti la “contrattazione articolata”, rompendo con la tradizione che aveva interpretato il contratto integrativo aziendale come semplice regolamento esecutivo e che aveva previsto l’impegno sindacale a non intraprendere azioni di lotta a sostegno di rivendicazioni su materie già disciplinate. Con la contrattazione articolata, già fin dai primi contratti aziendali, il sindacato ottenne vincoli all’utilizzo della forza lavoro, in termini di limitazione degli straordinari, livelli massimi di saturazione degli impianti, riduzione dell’ambito di variazione dei cottimi, fissazione di pause individuali e collettive.

I problemi dei tempi di lavorazione mantennero una notevole importanza tra i nuovi contenuti delle rivendicazioni sindacali. Il contratto nazionale del 1970 lasciò invariata la disciplina dei cottimi. Se l’assegnazione dei tempi alle lavorazioni non rivestiva più grande importanza sotto il profilo dell’incentivo retributivo, essa manteneva un’importanza centrale per l’efficiente organizzazione di cicli produttivi sempre più concatenati, oltre che per la valutazione dei costi. Le imprese pertanto, pur costrette a discutere i carichi di lavoro, non intendevano in alcun modo rinunciare all’autonoma determinazione dei tempi e metodi di lavorazione, ribadendo che si trattava di una funzione di carattere eminentemente tecnico. Anche nei tumultuosi anni settanta, dunque, l’antica e annosa rivendicazione sindacale del diritto di intervento nel merito della determinazione dei tempi di lavoro restò insoddisfatta. Se cinquant’anni addietro, quando si sperimentavano i primi cottimi cronometrati, il suo accoglimento avrebbe significato una congestione sindacale degli elementi determinanti il guadagno dell’operaio in rapporto al rendimento produttivo dei singoli, nella fabbrica meccanizzata e concatenata del fordismo dispiegato avrebbe comportato la partecipazione sindacale alle decisioni sull’organizzazione tecnica dei cicli produttivi: si trattava di un’intromissione assolutamente inaccettabile per le imprese³;

4.1.1 *L’immagine politica*

Analizzare le produzioni Rai a cavallo degli anni Settanta, specificamente quelle rivolte a testimoniare i conflitti sindacali ma non solo, significa contrapporre i contenuti “di Stato” a tutte le autoproduzioni e le operazioni alternative realizzate in uno dei periodi creativamente più floridi della storia italiana. Come ha descritto Christian Uva⁴, il contesto storico del decennio è quello in cui per la prima volta l’immagine, nelle sue varie articolazioni (fotografia, diapositive, immagine elettronica)

³ S. Musso, *Storia del lavoro in Italia dall’Unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 233.

⁴ Cfr. C. Uva, *L’immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell’Italia degli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

dovute a una pervasività di formati facilmente accessibili e quindi popolari, diventa lo strumento principale sul terreno della lotta politica, della contestazione e della creatività, surclassando l'impatto della stampa, della radio e della *performance* dal vivo. Numerose sono le realtà e gli utilizzi dell'immagine che prendono forma tra il 1967 e il '77: i *videotape* del Collettivo Videobase, le fotografie di Paolo Pedrizzetti e Tano D'Amico, i lavori di Alberto Griffi e Marco Bellocchio, ma anche le polaroid che testimoniano la permanenza di Aldo Moro durante la prigionia nel covo delle Brigate Rosse. Tra i tanti, forse i più forniti di un metodo e di una consapevolezza teorica, sono ancora una volta autori che – sia in un contesto indipendente che in un ambito istituzionale come la Rai – proseguono il discorso zavattiniano che abbiamo affrontato nel primo capitolo: Ugo Gregoretti e Ansano Giannarelli, che realizzano alcuni lavori fondamentali in seno alla Unitelefilm. In particolare, Gregoretti, prima con *Apollon: una fabbrica occupata* (1969) (documentario sulla battaglia dei lavoratori della tipografia romana) contribuisce alla riapertura dello stabilimento e innesca occupazioni in altre sedi, e dopo con *Contratto* (1969), farà ottenere una certa risonanza alle istanze degli operai fino alla concessione della prima trasmissione Rai interamente a loro dedicata: *Turno C* (1970).

È bene inoltre ricordare un caso significativo: fra il 1969 e il 1970, Jean-Luc Godard concepisce *Lotte in Italia*, un film commissionatogli proprio dalla Rai e in seguito rifiutato e portato a termine con l'aiuto di un produttore privato e che, tuttavia, non ha mai avuto una distribuzione.

All'interno di questa configurazione generale, sono infine state identificate, isolate e analizzate delle sottocategorie o delle linee ancora più specifiche, come nel caso della fotografia e del suo utilizzo applicato al movimento femminista⁵. Tra gli studiosi che più si sono dedicati a questo periodo storico e al rapporto tra rappresentazione e classe operaia, lo storico Andrea Sangiovanni, oltre ad aver dedicato specificamente all'autunno caldo⁶ un agile testo scritto insieme ad Ada Becchi, ha ribadito più volte l'importanza di un rinnovato interesse, all'interno della *labor history*, verso fonti e materiali generalmente sottovalutati all'interno delle ricerche storiche: oltre alla stampa quotidiana, le espressioni del sentire comune e della cultura popolare, i fumetti e, appunto, la televisione:

nel frattempo, la televisione, che fino alla fine degli anni Sessanta è una fonte molto povera, diventa sempre più importante (non a caso gli operai nel '69 manifestano davanti alle sedi della RAI perché non sono soddisfatti del modo in cui i loro scioperi vengono raccontati dai telegiornali); durante gli anni Settanta è anche attraverso la Tv – grazie a programmi come *Cronaca* che sono fatti anche da operai – che si sedimenta una determinata rappresentazione degli operai, una immagine che tuttavia – essendo fortemente influenzata da una *autorappresentazione* di gruppi politicamente attivi – non tiene conto dell'evoluzione del mondo operaio in quegli anni⁷.

4.2 L'influenza di *Contratto* sulla nascita di *Turno C*

4.2.1 L'attività della Unitelefilm

L'Unitelefilm, struttura collegata direttamente con il Pci e con il movimento sindacale, rappresenta un'apertura verso le varie istanze del Sessantotto da parte del principale partito di opposizione,

⁵ Cfr. Cristina Cesareo (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books, 2021.

⁶ Cfr. Ada Becchi, Andrea Sangiovanni, *L'autunno caldo. Cinquant'anni dopo*, Donzelli, Roma 2019.

⁷ Andrea Sangiovanni, *Passato prossimo e futuro anteriore. La classe operaia nell'immaginario collettivo italiano*, in «Quaderno di storia contemporanea», 46, "Dalla classe operaia alla storia del lavoro", Falsopiano, 2009, p. 36.

concentrata soprattutto verso un rinnovo delle forme di comunicazione audiovisiva. In essa, ritroviamo i principali agenti chiamati in causa nella nostra tesi: Cesare Zavattini, la Rai e l'isotopia del lavoro. Tra le varie ricostruzioni storiche presenti in letteratura, quella di Valeria di Bitonto e Paola Scarnati (già citata nel primo capitolo), oltre a essere una delle prime, riassume in sintesi la produzione principale del patrimonio poi confluito nell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico:

l'Unitelefilm dette vita a una sorta di periodico cinematografico, denominato "Terzo canale" (la denominazione si contrapponeva polemicamente ai due canali allora esistenti nella RAI-Tv), da diffondersi in quel circuito "alternativo" che la sinistra in Italia aveva costituito nel corso degli anni e che utilizzava come punti di proiezione le sedi politiche, le case del popolo, le sedi sindacali e le sedi Arci e di altre associazioni. La testata "Terzo canale" dipendeva formalmente dalla Sezione stampa e propaganda del Pci, ma ebbe una sostanziale autonomia operativa. La seconda conseguenza fu che l'Unitelefilm offrì la sua collaborazione all'iniziativa dei cinegiornali liberi che Zavattini aveva lanciato: una collaborazione che si manifestò sotto il profilo produttivo e anche, dal 1969, con la presenza del direttore e dell'amministratore dell'Unitelefilm, Mario Benocci e Venturo Valentini, nel Direttivo del Centro Nazionale dei Cinegiornali liberi⁸.

Oltre al nucleo dei Cinegiornali, si inseriscono poi alcune collaborazioni rilevanti per la portata sociale che hanno avuto; la maggior parte rientra pienamente nel clima delle lotte operaie di quegli anni. Il primo servizio del *Cinegiornale libero di Torino n. 1*, del 1968, intitolato *Scioperi unitari alla Fiat* è un vero e proprio esperimento di quel "cinema istantaneo" auspicato da Zavattini come forma di intervento immediato sui fatti quotidiani; le riprese furono infatti effettuate su pellicola invertibile con possibilità di visione immediata dopo lo sviluppo e che poteva essere sonorizzata con la stesura di una pista magnetica direttamente sulla pellicola stessa.

Le stesse concezioni zavattiniane, come abbiamo illustrato nel capitolo precedente, erano già entrate nel metodo di lavoro di diversi giovani cineasti emergenti. Il caso di Ugo Gregoretti è forse il principale, attraverso *Apollon: una fabbrica occupata* e *Contratto*. *Apollon* ricostruisce le vicende di una fabbrica, ancora una volta in una specie di fiction che ha per protagonisti gli operai stessi: un lungometraggio a ben guardare lontano dall'idea di immediatezza dei cinegiornali, che risente di una definizione estetica tardo-neorealista e suscita critiche da parte della stampa specializzata (in particolare Adriano Aprà lamenta l'operazione di ricostruzione a posteriori in quanto non dichiarata e pertanto sollecita la tensione a partire da un equivoco) ma che tuttavia ne ricopre la funzione alla luce del successo ottenuto presso le platee di lavoratori, intellettuali, movimenti e associazioni. Non intendiamo qui entrare eccessivamente nel dettaglio nell'analisi di queste due opere, sulle quali esiste non poca bibliografia⁹, quanto piuttosto rimarcare, come esito dell'impatto avuto sul tessuto sociale e sull'opinione pubblica, (non solo in Italia, essendo state distribuite e proiettate in Germania Ovest, Svizzera e Stati Uniti, nonché vendute ai servizi di radiodiffusione pubblici di Svezia e Finlandia) la decisione da parte delle dirigenze Rai di creare per la prima volta, proprio a fronte degli scioperi e delle battaglie dell'autunno caldo, uno spazio di autogestione in seguito allo Statuto dei lavoratori: *Turno C*.

Apollon viene realizzato con il concorso di Unitelefilm, che fornisce i mezzi tecnici, ottiene il visto di censura dal Ministero il 12 luglio del 1969, con il divieto della visione per i minori di quattordici

⁸ V. di Bitonto e P. Scarnati, *I cinegiornali liberi nell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, in T. Masoni e P. Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Cesare Zavattini e la non fiction*, Torino, Lindau, 2000, pp. 130-131.

⁹ Cfr. tra i molti contributi: M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, p. 195; B.M. Santi, *Apollon, una fabbrica occupata: quando la lotta diventa "docufiction"*, in «Diacronie. Studi di Storia contemporanea», 57, 1/2024;

anni, viene infatti proiettato principalmente attraverso il circuito dell'ARCI coinvolgendo le sezioni del Partito comunista, i sindacati, i circoli culturali, i circoli di quartiere, le fabbriche occupate, gli istituti scolastici, le Università, le Case del popolo. Il dissenso verso il film è radicale nelle riviste della giovane critica del periodo: «Cinema & Film» e «Ombre Rosse» ne criticano l'alto costo e lo vedono come un gesto «reazionario», sia a livello politico (per il legame con l'ideologia tradizionale del PCI) sia sul piano estetico. I *Cinegiornali liberi*, e in particolare il n.2, l'*Apollon*, utilizzò una rete alternativa, rivolgendosi per la distribuzione al Partito Comunista Italiano e all'ARCI, la sua organizzazione culturale con sedi in tutta Italia. Entro dicembre, 240.000 spettatori videro il film grazie a tali circuiti alternativi, con una media di 200 spettatori per proiezione, in svariate parti d'Italia, con la partecipazione anche di altre organizzazioni operaie, della FIOM, della CISL e della UIL¹⁰.

Scrivono David Brancaleone:

Il film non solo ricostruisce le vicende della lunga occupazione dei lavoratori romani della tipografia Apollon durante undici mesi di lotta. Profila un'analisi della problematica della lotta operaia durante e dopo il Sessantotto: nel raccontare e inscenare la lotta ricostruendola, comunica tattica e strategia operaia. Gli operai del Comitato di Occupazione dell'Apollon sono i protagonisti che si improvvisano attori e si trasformano in autori e sceneggiatori [...] Non solo. L'*Apollon* divenne anche strumento di lotta che fu diffuso in moltissimi circoli operai a dimostrazione di come effettuare un'occupazione e finanziarla¹¹.

Anche Edoardo Novelli¹², ripercorrendo la storia delle elezioni politiche e delle campagne elettorali in Italia, ricorda come, sul versante comunista, l'iniziativa più importante nell'intero settore dell'audiovisivo sia stata proprio la nascita nel 1968 di *Terzo Canale* (il titolo già richiama la futura Terza Rete), rotocalco cinematografico realizzato dall'Unitelefim fra il 1968 e il 1971, del quale vengono prodotte 21 puntate articolate in inchieste, reportage, lungometraggi, ma anche cartoni animati e fumetti, al fine, scrive il responsabile della Sezione stampa e propaganda Achille Occhetto nella sua relazione all'attivo nazionale sulla campagna elettorale, di «contestare la quotidiana opera di disinformazione e mascheramento della realtà che la televisione mette sistematicamente in opera con ben nota faziosità»¹³.

L'investimento del Pci nel mezzo audiovisivo è consistente, sia perché è necessario recuperare il terreno nei confronti della Dc, che si era rivelata più organizzata in questo settore nella campagna elettorale del 1963, sia perché convinto che il cinema rappresenta «un pezzo di artiglieria che, attraverso le immagini, deve demolire determinati capisaldi della propaganda avversaria» e al quale deve subentrare «la fanteria, cioè l'attivista, il propagandista, che sulle brecce aperte dalle immagini deve sviluppare la necessaria opera di conquista politica e ideale»¹⁴. Così nel 1968 ai circa 500 proiettori già in dotazione alle sedi del partito si aggiungono altri 1.000 proiettori super 8 con i quali diffondere i video realizzati a livello nazionale e periferico da militanti formati nel corso di due seminari di tre giorni organizzati alle Frattocchie all'uso degli autocine 16 mm, dei proiettori 8 mm,

¹⁰ Cfr. Roberto Nanni (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non film. I Cinegiornali Liberi*, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 1988; Sergio Boldini, "L'esperienza collettiva del Cinegiornale Libero sull'Apollon", *Bollettino dei Cinegiornali Liberi* n.3, luglio 1970, 5-9, 9. Delle 41 copie stampate figurano quelle vendute alle sedi ARCI di Roma, Torino, Varese, Ancona, Alessandria e copie per altre organizzazioni operaie, FIOM, ANAIP, CISL, UIL e alcune cooperative.

¹¹ David Brancaleone, *Zavattini il neorealismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Diabasis, Parma, 2023, p. 395.

¹² Cfr. Edoardo Novelli, *Le campagne elettorali in Italia. Protagonisti, strumenti, teorie*, Bari, Laterza, 2018.

¹³ Medici et al., 2004: 234.

¹⁴ Circolare interna alle federazioni del Pci, 3 febbraio 1968, Fondazione Istituto Gramsci - Roma, Fondo Pci, Sezioni Lavoro, Stampa e propaganda, fasc. 547, p. 2288.

dei cinebox 16 e 8 mm, e alle regole del linguaggio cinematografico e del montaggio¹⁵. In molti casi la proiezione dei video nei quartieri, nei cortili, nei condomini, nelle sedi di associazioni, si accompagna ancora a pratiche tradizionali, quali il comizio, l'assemblea pubblica, il volantinaggio e la distribuzione di materiali di propaganda.

4.2.2 *Il ruolo politico della Rai*

Nello stesso periodo i professionisti della televisione – giornalisti e programmisti – cominciarono a rivendicare la propria “autonomia professionale” nei confronti del loro editore, rompendo una tradizione di colletti bianchi privilegiati ad alto reddito. Tutta la categoria dei giornalisti viveva una intensa discussione al suo interno; una catena di oscuri attentati, il più drammatico dei quali fu la bomba alla Banca nazionale dell'agricoltura di Milano, il 12 dicembre 1969, scuoteva l'Italia in quella che fu chiamata la “strategia della tensione”. Tale strategia era un modo per contrastare le rivendicazioni degli operai e degli studenti da parte della destra eversiva o la conseguenza dell'estremismo politico della sinistra? I quotidiani, a cominciare dal “Corriere della Sera”, si schieravano in prevalenza per la seconda ipotesi, ma non tutti i giornalisti erano d'accordo e puntavano a garanzie contrattuali che li allontanassero il più possibile dal ruolo di esecutori della volontà degli editori. La duplice figura del direttore, garante della proprietà e primo fra i pari nella redazione giornalistica, non appariva più sufficiente. Nel 1970 nasce a Milano e a Roma il Movimento dei giornalisti democratici, molto attivo nell'organizzare i comitati di redazione che, nell'autunno del 1970, determinano una svolta nel sindacato unico dei giornalisti, la FNSI (Federazione nazionale stampa italiana).

I giornalisti della Rai erano parte di questo movimento (tra l'altro, per la prima volta il segretario della FNSI, Luciano Ceschia, era un loro collega) e analoghi propositi manifestarono anche i “programmisti” della Rai, cioè gli addetti alla confezione (e spesso all'ideazione) dei programmi non giornalistici della radio e della televisione. L'Associazione dei programmisti fu fondata nel 1968 e si segnalò subito per una rivendicazione di autonomia nell'ideazione e nella produzione dei programmi.⁴

La Rai era entrata ormai prepotentemente nell'arena politica. In precedenza, andava sui giornali per i suoi programmi, per i fenomeni di costume che la televisione suscitava, per la sua efficienza tecnica; i giornali di opposizione sottolineavano talvolta le obbedienze ferree che essa richiedeva al suo interno, emanazione di un potere assai concentrato e dotato di mezzi. Alla fine degli anni sessanta questa compattezza si stava sfarinando. Gli organigrammi aziendali erano oggetto di discussione tra le forze politiche, di interrogazioni parlamentari e di editoriali di giornale; la vita interna della Rai, amplificata sulla scena pubblica, tendeva a presentarsi come una eterna lotta fra innovatori e censori. L'episodio più indicativo fu una critica frontale al giornalista Sergio Zavoli per una sua inchiesta televisiva sul Codice penale Rocco, “Un codice da rifare”, giudicata faziosa dal vicepresidente Italo De Feo, politicamente vicino al presidente della Repubblica Saragat. La classe politica tendeva a concepire la Rai come una sua proprietà; un programma sgradito era visto con sdegno, come un affronto personale o un oltraggio politico. Gli amministratori dell'azienda, per conto delle parti politiche che li avevano designati, erano tenuti ad elevare vive proteste, punire i trasgressori, chiedere riparazioni. Il presidente della Rai, il costituzionalista Aldo Sandulli, solidale con Zavoli, dovette dimettersi. Era il febbraio 1970.

4.2.3 *Turno C*

¹⁵ Documento di preparazione campagna elettorale, 19 gennaio 1968, Fondazione Istituto Gramsci - Roma, Fondo Pci, Sezioni Lavoro, Stampa e propaganda, fasc. 547, p. 2288.

Il clima di tensione del 1970, anche all'interno della Rai, è anticipato da un episodio riassunto da Aldo Grasso nella *Storia critica della televisione italiana*¹⁶, e relativo al magazine di informazione Tv7: il 30 gennaio, venerdì, va in onda – all'interno del *magazine* settimanale del telegiornale, Tv7 – un servizio (uno dei più celebri) firmato da Sergio Zavoli, dal titolo “Un codice da rifare”.

La bomba di Piazza Fontana esplose poco dopo la firma del contratto nazionale dei metalmeccanici; le centinaia di ore di sciopero lasciano ai tribunali una mole enorme di processi da celebrare.

Prendendo spunto dalle migliaia di denunce a carico dei lavoratori”, si mette in discussione la perdurante validità di un codice penale, quello che prende il nome dall'allora guardasigilli, Alfredo Rocco, promulgato nel 1930, in pieno regime fascista, con norme sulle azioni definite sovversive, sugli scioperi e sulla propaganda che potrebbero essere antidemocratiche e incostituzionali.

La discussione in video, a cui hanno partecipato magistrati, giuristi di tutte le provenienze politiche e docenti di diritto, è recensita dalla *Stampa* come “condotta con grande rigore e in maniera tale da interessare e appassionare chiunque”. Nei giorni successivi, però, comincia una forte polemica sul servizio. In particolare, il 3 febbraio, si registra un pesante intervento censorio del vicepresidente della Rai Italo De Feo contro il giornalista, che tira in ballo e mette in discussione anche le funzioni “garantiste” del presidente della Rai, oltre a accusare Zavoli di scarsa o assente obiettività e definire la trasmissione “un errore deplorabile”. Il 5 febbraio la Commissione parlamentare di vigilanza nomina un comitato per verificare se Zavoli abbia faziosamente tagliato alcune interviste a chi il codice Rocco continua a difenderlo. Interviene il Parlamento. Il 13 febbraio, a seguito della polemica e anche per lo sciopero dei giornalisti televisivi, Aldo Sandulli si dimette dalla presidenza, ma questo non basta a placare le acque. A inizio marzo è reso noto uno scambio di lettere tra Sandulli e Bernabei, dove il primo rivela di aver mosso una serie di rilievi e aver indicato numerosi tagli al servizio di Zavoli, andato in onda in una versione ampiamente ridotta (da 120 a 40 minuti), e il secondo indica di non poter procedere a provvedimenti con Zavoli perché la Commissione di vigilanza è già coinvolta.

Nello stesso periodo, centomila metalmeccanici giungono a Roma per protestare davanti alla sede della Rai, in viale Mazzini, e avanzano la richiesta di una informazione che dia conto delle vicende sindacali e operaie, in modo commisurato all'entità delle stesse. Chiedono poi uno spazio da “gestirsi in proprio, insieme ai giornalisti ed ai lavoratori della Rai”. Riusciranno invece ad ottenere una trasmissione della durata di un'ora; un dibattito con l'intervento di sindacalisti in studio e l'immagine di alcune fabbriche occupate. Nient'altro al di fuori di questo. Bernabei interpellato attribuisce la responsabilità al direttore del Telegiornale ed ai limiti imposti, a suo dire, dalla Commissione parlamentare di vigilanza.

La manifestazione dei centomila non passa senza lasciare tracce. Trascorrerà del tempo e la Rai manderà in onda *Turno C*, una trasmissione dedicata al mondo del lavoro e alla condizione operaia. Poi sarà la volta de *La spinta d'autunno*, una inchiesta a puntate inserita nel palinsesto solo un anno dopo. Ma nessuno dei protagonisti di queste lotte avrebbe immaginato che tutto il materiale girato in tante manifestazioni di piazza e in circostanze spesso irreperibili sarebbe finito nel nulla. Un tentativo, di questo si è trattato, di privare di contenuti il fronte strategico per la riforma della Rai. O, peggio, di presentarlo all'esterno come il risultato di un estremismo senza prospettive né speranze¹⁷.

A raccogliere l'appello della Federazione unitaria sono le forze che operano nei centri di produzione Rai di Milano, Torino, Roma e Napoli. Di volta in volta il movimento organizzato del

¹⁶ A. Grasso, L. Barra, C. Penati, *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 382-384.

¹⁷ R. De Rosa, *Rai La riforma svanita*, Bari, Dedalo, 1990, p. 15.

personale si rapporta alla linea della Federazione unitaria raggiungendo significative convergenze. Cresce intorno alla Rai un movimento d'opinione abbastanza esteso, e agli inizi degli anni Settanta si lavora per mettere in piedi un "sistema di intese" per la Rai riformata che, impegnando alcune fondamentali componenti si sviluppa sul terreno delle relazioni culturali e sociali. Il fronte delle proposte è assai articolato e va alle regioni, ai sindacati, ai partiti della sinistra. Poggia, insomma, su una molteplicità di soggetti e di forze. Tanto vigoroso e solido è lo schieramento riformatore da provocare una controproposta della DC che nel 1973 e nel 1974 (governo Andreotti e governo Rumor) redige il "progetto Quartulli" e un disegno di legge a firma DC, PSI, PSDI e PRI successivamente respinto dal movimento per la riforma.

C'è una presa di posizione di CGIL, CISL e UIL che il 12 marzo '73 stilano un documento in cui sono messi a fuoco i punti essenziali del dibattito e si dà risalto all'esigenza di una Rai riformata. Documento ambizioso ma realistico, nel quale si ipotizza "una gestione democratica dell'ente che privilegi il Parlamento nazionale e le regioni, e che, nella formazione degli indirizzi e dei programmi, si avvalga del concorso delle organizzazioni sindacali, sociali e culturali".

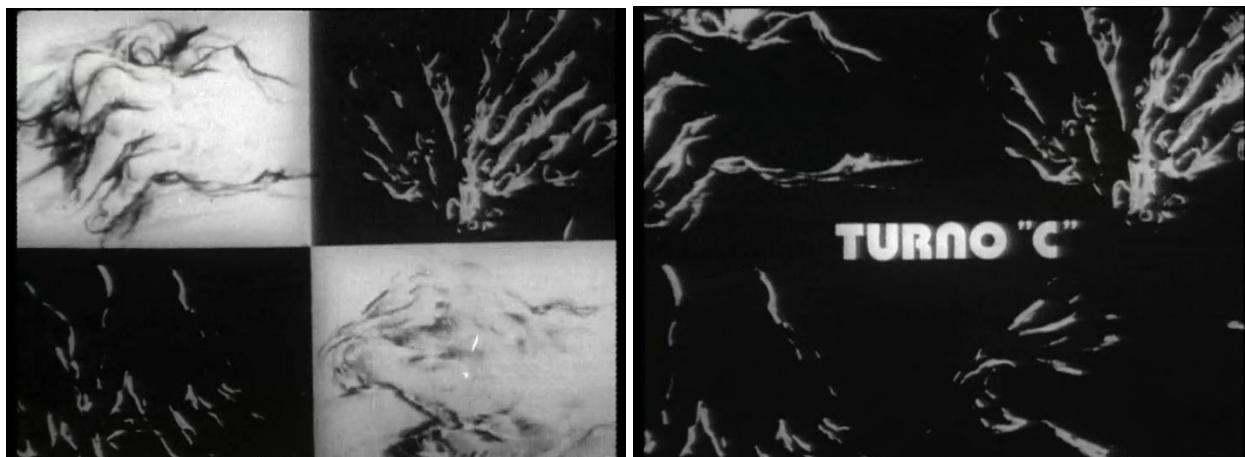
Altro passaggio importante quello che indica caratteristiche e peculiarità del decentramento. Si parla infatti di "una organizzazione decentrata che, nel quadro di una programmazione nazionale, recepisca e rappresenti il policentrismo culturale del paese, contribuendo alla crescita di attività locali, rovesciando le attuali tendenze accentratrici e massificanti". Inoltre, il documento pone alla base di questa prospettiva "una organizzazione del lavoro fondata sulle unità di produzione che, riaggregando la divisione e parcellizzazione del lavoro, divenga momento di partecipazione diretta e creativa di tutti gli operatori alla realizzazione dei programmi". Importante il richiamo alla pubblicità, in ordine alla quale il documento auspica "una equilibrata distribuzione dei budget pubblicitari tra stampa quotidiana, stampa periodica e Rai".

Si è detto delle diversificazioni che si fanno strada. Nello schieramento cattolico si determina un accordo di massima tra i lavoratori della Rai e la DC all'esterno. L'accordo pone alla base di ogni sforzo la tendenza a far rientrare negli schemi della gestione aziendale le "punte avanzate" del movimento. Si vuole, in effetti, contenere il tutto nell'ambito delle attività interne, senza varcare i confini della Rai e raggiungere magari la società civile che si muove all'esterno da dove lancia dei segnali ed esercita pressioni quotidiane: tutto sommato ciò non scalfisce vecchie logiche e anzi le salvaguarda. Se vogliamo agevola il disegno di chi mira a un cambiamento che non modifichi nulla e lasci tutto al suo posto.

Come detto, *Turno C – Attualità e problemi del lavoro*, curata da Aldo Forbice e Giuseppe Momoli, si presenta come un montaggio di sequenze legate al mondo di fabbrica; la canzone della sigla, intitolata *Unità, unità* (di Bardotti-Ducros) è un canto poi entrato a far parte del repertorio delle mondine di Lavezzola.

Curata da Aldo Forbice e Giuseppe Momoli, è una rubrica settimanale attenta a cogliere gli aspetti più significativi della condizione operaia; il turno cui accenna il titolo della trasmissione è infatti quello degli operai nelle fabbriche. I servizi, negli stabilimenti e fuori, cercano di tracciare un quadro esauriente delle condizioni di vita e di lavoro delle diverse categorie salariate. Particolare attenzione è data ai sindacati, visti come reali interpreti delle esigenze del lavoratore e della realtà economica e sociale

italiana. In onda da giovedì 22 gennaio alle 18.45 sul Nazionale, prosegue per diverse stagioni fino al 1976¹⁸



Pasquale Nonno, collaboratore della trasmissione, ricorda:

I metalmeccanici delle tre Confederazioni avevano deciso di anticipare i tempi dell'unità sindacale; Bruno Trentin, Pierre Carniti e Giorgio Benvenuto fittarono un palazzotto umbertino in Via Romagna a Roma [...] e si installarono lì. Io facevo l'ufficio stampa della Fim e collaboravo con una rubrica televisiva. C'era stato l'autunno caldo con la sfilata dei metalmeccanici e alla Rai cominciarono a capire che era necessario avere dei giornalisti competenti di sindacato: Beppe Momoli, Aldo Forbice ed io fummo assunti, in seguito, per questa nostra specificità¹⁹.

4.3 Conclusioni. Lavoratori e televisione di Franco Rositi

Un bilancio del periodo descritto in questo capitolo è offerto da Ettore Bernabei, nel 2004, in termini elogiativi nei confronti dell'azienda che si trovò a presiedere:

Quella dirigenza, nel corso degli anni successivi, si rivelò capace di interpretare i cambiamenti avvenuti nel paese (il '68 e l'autunno caldo) e fu in grado di affrontare con distacco le prime manifestazioni di adeguamento dell'Italia a certi modi di comportamento europei e americani. Quel corpo manageriale non si lasciò impressionare dalla contestazione dei gropuscoli extraparlamentari o dall'uso esteso alle masse popolari di stupefacenti. A differenza di certi organi di stampa, quotidiana o periodica, che mostrarono atteggiamenti di compiacenza o di copertura per quei fenomeni, la Rai non ebbe incertezze o indulgenze, limitandosi a dare informazioni precise, ma distaccate²⁰.

Da altri punti di vista, come quello di Rocco De Rosa (De Rosa 1990), il progetto bernabeiano, proprio quando, durante l'autunno caldo, il movimento per la riforma della Rai si impone all'opinione pubblica nazionale, tenta a tutti i costi di dimostrare la propria capacità di tenuta nonostante il clima politico attraversato da profonde tensioni sociali. Secondo Monteleone (Monteleone 1992: 372), ad avere la meglio sulle "spinte regressive", da destra e da sinistra, fu proprio la modernizzazione italiana, risultato delle grandi opportunità del modello di sviluppo economico crescente e in grado di

¹⁸ A. Grasso, p. 387.

¹⁹ P. Nonno, *Per gioco. Fatti avvenimenti persone personaggi giocatori politici cavalli e giornalisti per riflettere tra la Prima e la Seconda Repubblica*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1997, p. 68.

²⁰ E. Bernabei, *Appunti di un addetto ai lavori*, in M. Maffioli e S. Nespolesi, *ImmagineRAI. Fotografie per cinquant'anni di televisione*, Alinari, Rai Teche, 2004 :8-11, p. 10.

offrire alle famiglie italiane un miglioramento del proprio tenore di vita. L'autunno caldo risulta quindi il banco di prova delle due principali posizioni contrapposte che caratterizzeranno il dibattito politico in tutti gli anni Settanta: l'incomprensione antimoderna della sinistra comunista verso ogni soluzione tecnocratica e la consapevolezza della necessità di un processo di riforma dell'azienda (centrale nell'azione dei socialisti, gli stessi promotori dello Statuto dei Lavoratori e della legge sul divorzio).

Pier Paolo Pasolini, ospite della trasmissione *Cinema 70* del 28 gennaio 1970, intervistato da Oreste Del Buono, parla del decentramento come di un grande obiettivo democratico, a pochi mesi dall'istituzione delle Regioni. Sarà questa una delle parole chiave del dibattito pubblico (politico e culturale) degli anni Settanta, alla base della riforma Rai del 1975 e quindi delle future sedi regionali dislocate sul territorio.

Per quanto riguarda specificamente il tema di cui ci occupiamo, è bene ricordare, come già abbiamo fatto nell'introduzione, il testo fondamentale emerso da questo curioso clima di incrocio tra rappresentazione televisiva, lotta operaia e informazione, ovvero *Lavoratori e televisione*. L'opera documenta il periodo di analisi palinsestuale effettuato da Rositi e dalla sua équipe per rinvenire la quantità di testimonianze mandate in onda circa le manifestazioni e, più in generale, la quantità di immagini relative al contesto lavorativo e operaio. Al di là dei risultati (la rappresentazione operaia è piuttosto insoddisfacente), l'importanza dell'opera sta non solo nel segnalare la relazione che intercorre tra un ente statale che dichiara di voler essere pluralista e democratico e gli spazi concessi alle istanze di protesta, soprattutto in periodo così concitato, ma anche più semplicemente nel considerare l'ambito televisivo come degno di interesse per uno studio sociologico approfondito e in materia di lavoro, rappresentanza e spazio pubblico di risonanza. Anche solo per questo, resta a distanza di anni una testimonianza di fermenti culturali decisivi in un momento di piena modernità. Tale decisività è confermata anche da Damiano Garofalo che, in uno dei pochi contributi²¹ dedicati a questo rapporto, ha recentemente ricordato come, a differenza dello studio di punti di vista "istituzionali" (come può essere il nostro), l'attenzione sistematica nei confronti del pubblico, e della modalità di consumo della televisione, è comparsa solo più recentemente negli studi sulla televisione, coniugando metodologie di derivazione sociologica alla sensibilità mutuata dagli studi culturali. Tuttavia, l'opportunità di dare una profondità storica allo studio sul pubblico e sulle sue pratiche di fruizione è stata finora solo parzialmente colta. Questo anche a causa della necessità di fare i conti con fonti variegata, non necessariamente istituzionali, dalla difficile sistematizzazione/interpretazione.

²¹ Damiano Garofalo, *Il '69 della televisione italiana: memorie, pubblici e immaginari*, in Marco Maria Gazzano, Paola Scarnati, Ermanno Taviani (a cura di), «Annali 21», *Le lotte e l'utopia 1968-70. Il progetto e le forme di un cinema politico/4*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2021, pp. 177-185.

Capitolo 5

Gli anni Settanta e la Riforma

5.1 Gli anni Settanta

Nell'imprescindibile volume di Franco Monteleone sulla storia del mezzo televisivo in Italia, il capitolo dedicato agli "anni di piombo" prende avvio (Monteleone 1992: 377-378) a partire dal fatidico 1969, l'anno che ha rivelato l'esaurimento dei modelli sociali consolidatisi fino a quel momento, sotto una complessa quanto contraddittoria spinta collettiva promossa da vari soggetti sociali (studenti, operai, partiti, sindacati). «Forse, anche se un po' semplicisticamente, si può affermare che la storia della radiotelevisione, per un periodo limitato che va dal 1970 al 1975, può essere vista come una continua oscillazione tra fermenti rivoluzionari e istanze di ristrutturazione capitalistica» (Monteleone 1992: 378). Pur non condividendo l'uso piuttosto disinvolto che da tempo viene fatto del complicato termine "capitalismo", ripartiremo anche in questo capitolo dall'effettiva dicotomia tra fermenti innovatori da un lato e mantenimento dello *status quo* dall'altro. Un altalena di equilibri che può essere rinvenibile, già dal 1970, anche in contesti leggeri per antonomasia come le competizioni canore.

Il recente ritorno del mondo della ricerca sui temi della mediatizzazione, a partire da quella che a lungo si è chiamata industria culturale, ha dedicato talvolta il proprio interessamento alla *popular music*, soprattutto durante gli anni decisivi per i processi di modernizzazione dell'Italia, ovvero dalla ricostruzione al boom economico¹. L'incontro tra questo ambito e la televisione all'inizio del decennio dei Settanta avviene simbolicamente con una presa di posizione "reazionaria" a ridosso delle contestazioni dell' "autunno caldo", e in uno dei contesti di massima visibilità e risonanza: il Festival di Sanremo. La programmazione televisiva, infatti, fin dai primi anni, recepisce e rilancia, come già aveva fatto la radio, contenitori che fanno della canzone di consumo il loro perno. La novità del mezzo aveva conferito da subito un volto ai protagonisti, facendo loro acquisire una popolarità sconosciuta: il divismo dei cantanti – a cui adesso si richiedono ormai qualità che includono capacità performative e buona presenza scenica –, si estende anche a presentatori, direttori d'orchestra e musicisti. In secondo luogo, la tv tende a celebrare la (propria) presenza, assicurando la copertura di eventi di rilevanza nazionale che guadagnano platee amplissime, di diversi milioni di persone. Il Festival di Sanremo, trasmesso a partire dal 1955, offre agli italiani il racconto in tempo reale delle trasformazioni della musica nel Paese. Il meccanismo della gara canora e della classifica stabiliscono un parametro sul quale misurare le variazioni del gusto. Le concitate vicende dell' "autunno caldo" si riverberano immediatamente sulla vittoria della competizione canora, vinta nel 1970 dalla coppia Mori-Celentano con la canzone *Chi non lavora non fa l'amore*.

Il 1970 segna, inoltre, l'inizio del rotocalco *A come Agricoltura*, una tappa fondamentale del rapporto tra televisione e mondo contadino e profondamente legata alla Coldiretti. Come riporta Emanuele Bernardi (Bernardi 2020), se da un lato la ventilata riduzione dello spazio concesso al programma, già poco tempo dopo il suo inizio, porterà il presidente della stessa Coldiretti Paolo Bonomi a inviare personalmente un telegramma ad Ettore Bernabei per difendere tale spazio,

¹ Massimo Locatelli, Elena Mosconi (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano-Udine, 2021.

dall'altro lato, dal 1881 al 1971 il numero dei coltivatori diretti si è dimezzato rispetto alla composizione sociale nazionale (dal 22,5 all'11,9%).

Dal punto di vista strettamente sindacale, è bene ricordare che il 1 maggio di quell'anno è il primo, dal 1948, ad essere celebrato da tutti i sindacati in maniera unitaria.

Come ricorda Aldo Grasso², la conferma di una vocazione di “servizio pubblico” avviene, nel 1971, ancora una volta seguendo la dicotomia territoriale tra Settentrione e Meridione: il 13 gennaio 1971, alle ore 13.00, comincia la rubrica di informazione *Nord chiama sud – sud chiama nord*. Si tratta di un dialogo condotto da Luciano Lombardi e Elio Sparano realizzato attraverso il collegamento della sede regionale di Napoli con quella di Milano e con il contributo delle altre redazioni locali. Attraverso il confronto tra di realtà urbane e industriali, dei cambiamenti che ne hanno segnato la storia e disegnato il volto, la rubrica mira a scoprire le differenze e le analogie per indagare rapporti e contrasti delle due società.

Nel 1972, invece, all'interno della serie Rai *Tre città in guerra* del programma *Passato prossimo*, Ivan Palermo, in collaborazione con Nanni Loy, realizza *Torino – La coscienza operaia*, che ricostruisce il clima degli anni Trenta a Torino durante gli scioperi del marzo 1943, attraverso filmati inediti e interviste; nello stesso anno, agli antipodi del documentario storico e del contesto delle lotte operaie, il comico Mario Marengo dedica uno dei suoi celebri componimenti parodistici all'azienda (dal suo punto di vista, la stessa Rai), all'interno del varietà *Il buono e il cattivo*:

«Tu sei un'azienda/ tu sei la nostra azienda/ Cioè noi non siamo i proprietari dell'azienda/ noi siamo impiegati/ noi siamo condannati/ nell'azienda dove noi siamo entrati/un giorno, anni fa./E da quel giorno/ ogni mattina noi entriamo in te/ o nostra azienda/ Timbriamo il cartellino/sediamo al tavolino e lavoriamo/ o sediamo al tavolino e non lavoriamo/ Noi siamo tuoi/ o nostra azienda/Tu sei buona se noi siamo buoni/ Ma se noi non siamo buoni/ tu ci cacci via/ perché sei tremenda o nostra azienda/[...]»³

Sul piano specificamente televisivo, invece, recentemente Vito Zagarrìo⁴ ha ricostruito il clima culturale che nei primi anni del decennio sollecita un dibattito intorno al tema dell'azienda radiotelevisiva di Stato. Nel 1972, il “Collettivo Rai-Tv” (in pratica, il gruppo di giovani operatori culturali interessati al cinema e alla televisione, raccolti intorno all'ARCI) pubblica il libretto *Rai-tv. La fabbrica del consenso*⁵. Si tratta di un utilissimo documento storico, una ricerca che fa il punto sull'organizzazione della Rai nel momento della diffusione delle videocassette, della diffusione della pubblicità e in una fase di battaglia politica intensa.

Ma anche Enrico Menduni⁶, avviando una ricognizione proprio sulla storia sociale del mezzo nell'ultima fase del Novecento e a cavallo del nuovo millennio, sottolinea il cruciale momento di passaggio dell'assetto radiotelevisivo rappresentato da questo decennio. In particolare, la Rai era diventata un grande centro di potere, con quasi 10 milioni di abbonati alla TV nel 1969 e un ruolo leader nell'industria culturale italiana. Adesso l'alternativa posta è quella di scegliere se diventare un'azienda a tutti gli effetti, adottando cioè gli stili di direzione e i livelli di efficienza e di produttività propri del modello aziendale, oppure avvolgersi completamente nella propria natura pubblica e di emanazione del sistema politico.

² Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano, Garzanti, 2004, p. 227.

³ Mario Marengo, *L'azienda*

⁴ Vito Zagarrìo, *Contro il sistema. Cineasti indipendenti, alternativi, sperimentali*, in V. Zagarrìo, C. Uva (a cura di), *L'eccezione e la regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni Ottanta*, Marsilio, Venezia 2024.

⁵ Collettivo Rai-Tv, *La fabbrica del consenso*, Roma, Edizioni ARCI – Associazione Ricreativa Culturale Italiana, Stabilimento grafico editoriale Fratelli Spada, 1972.

⁶ Enrico Menduni, *Videostoria. L'Italia e la TV 1975-2015*, Bompiani, Milano 2014.

Al di sotto della superficie delle polemiche contingenti, il nodo cruciale è rappresentato dall'avvicinarsi della scadenza per il rinnovo della convenzione fra lo Stato e la Rai, che regola il monopolio radiotelevisivo. Da un punto di vista formale, infatti, lo Stato è l'unico proprietario dello "spettro elettromagnetico" (cioè, della parte di atmosfera sovrastante la penisola italiana in cui si propagano le onde radio) e, volendo dar vita a un servizio radiotelevisivo, ha deciso di non svolgerlo in proprio ma di affidarlo in concessione a una società privata, che a quel punto diviene "di interesse pubblico". La società non è scelta attraverso una gara, una selezione di domande presentate a un concorso, un'asta, ma direttamente dal Governo. L'esecutivo predispone e approva una convenzione con questa società, una sorta di contratto in cui vengono stabiliti le modalità, i termini e i limiti del servizio che le viene affidato. Tale società è appunto la Rai.

La convenzione ventennale fra lo Stato e la Rai istituita nel 1952, in base a cui l'azienda esercita in esclusiva l'attività radiotelevisiva, rappresenta un ottimo esempio della continuità dello Stato. Essa, infatti, non è che il rinnovo della vecchia convenzione venticinquennale tra lo Stato italiano e l'EIAR, l'ente radiofonico dell'Italia fascista, che era scadere proprio nel 1952 e di cui la Rai era considerata l'erede naturale. La convenzione del 1952 ha posto le premesse finanziarie e normative per l'attività televisiva e accentuato il carattere para-pubblico della Rai, che era formalmente un'impresa privata, decretando l'obbligo di una maggioranza assoluta dell'IRI (ben sei consiglieri di amministrazione di nomina ministeriale).

La convenzione Stato-Rai sarebbe scaduta il 15 dicembre 1972, ma in un clima assai diverso rispetto vent'anni prima – con un centro-sinistra fortemente incalzato da sinistra – la soluzione di una convenzione approvata dal Governo, per decreto, non sembra più perseguibile, dati i grandi rivolgimenti sociali che abbiamo visto. Risulta necessario un intenso e serrato passaggio parlamentare e, di conseguenza, il coinvolgimento dell'opposizione e degli altri attori politici: le "forze sociali", in particolare i sindacati, e le "autonomie locali", cioè le Regioni. Pur nella differenza delle posizioni, un'ideologia trasversale alle forze politiche è proprio quella della "partecipazione", cioè di una sostanziale concertazione delle decisioni. Tutti gli attori politici rilevanti si dispongono quindi sul terreno radiotelevisivo. I sindacati unitari CGIL-CISL-UIL, che hanno gestito insieme l'"autunno caldo" operaio del 1969, e godono di un grande potere, anche per delega implicita del partito comunista, escluso dal Governo dal 1947 ma dotato di una forza importante nel Paese e di una rappresentanza parlamentare da cui è impossibile prescindere, soprattutto dopo i risultati delle elezioni politiche del 1968. In un clima di cogestione, ricorda Menduni, la partecipazione dei sindacati ai consigli di amministrazione delle più varie istituzioni (ad esempio la Biennale di Venezia o i teatri lirici) appare adesso come una garanzia di partecipazione e controllo popolare sull'attività di queste istituzioni. I sindacati unitari stilano proposte di riforma e proseguono, come già abbiamo visto nel capitolo precedente, a far sentire la propria voce sul futuro della Rai, sebbene il loro peso nell'azienda sia contenuto a causa della forte presenza del sindacalismo autonomo.

Un altro attore di grande importanza è inoltre rappresentato dalle autonomie locali. Il decentramento dallo Stato verso le Regioni a statuto ordinario, costituite nel 1970, appare come una possibilità concreta per un recupero di efficienza dell'amministrazione e per un miglior rapporto tra istituzioni e cittadini. Aprire alle Regioni e agli enti locali, di cui alcuni hanno una maggioranza di sinistra diversa da quella del Governo nazionale, sembra un altro modo per compensare l'esclusione del PCI dal Governo.

Nel 1973, ancora sotto l'egida dell'ARCI, si tengono vari seminari sul tema "Informazione e movimento operaio": uno, il 26 aprile del 1973, è dedicato alla Rai-tv, con una relazione di Guido Levi e relativo "dibattito"; l'altro è dedicato a "Partecipazione alla gestione dell'informazione e diritto di accesso", con una relazione di Dario Natoli (responsabile dell'Unitelefilm, la casa di produzione del PCI, come abbiamo visto, oltre che futuro primo direttore di Rai Tre). Il "diritto d'accesso" è un

vero e proprio slogan del periodo, soprattutto per un PCI che fa ancora fatica a ottenere un suo canale di informazione pubblica, e si batte per un “accesso” democratico e autogestito, contro il “sistema di informazione” dominante. I nomi coinvolti nel lungo elenco di seminari, convegni, interventi, comunicati in ciclostile e iniziative di ogni tipo son tantissimi, sia di appartenenti al Partito Comunista che di animatori culturali e artisti indipendenti: Mino Argentieri, cofondatore della Consulta Universitaria del Cinema, ma allora responsabile cinema della Direzione del Partito, Gianni Toti (cineasta, poeta, scrittore, futuro inventore della “poetronica”), Virgilio Tosi, grande esperto del cinema scientifico, Riccardo Napolitano, fratello di Giorgio e responsabile della Sezione Cinema, Ivano Cipriani (tra i primissimi esperti di televisione), Alberto Abruzzese (sociologo ed esperto di mass media), Giorgio Napolitano in persona (responsabile della Sezione Cultura in generale). È presente, insomma, il gotha del Partito, salvo forse Abruzzese che si pone in quegli anni in maniera laterale se non antagonista al Pci.

Nel settembre 1974 Ettore Bernabei, dopo esercitato quattordici anni di potere assai ampio, lascia la sua azienda per assumere un ruolo, robusto ma di minor rilievo culturale e sociale, nelle Partecipazioni statali. La Radiotelevisione pubblica sta passando dal controllo del Governo a quello del Parlamento: è in corso un dibattito attorno a varie proposte di riforma della radiotelevisione, e tutte più o meno condividono la fine di un controllo così ampio come quello che, nel bene e nel male, aveva esercitato Bernabei, il quale ritenne giunto il momento di uscire di scena.

Quando si giunge alla riforma, la legge ribadisce il monopolio statale della radiotelevisione in quanto servizio pubblico di preminente interesse generale, la cui finalità è, nel linguaggio tipico dell’epoca, “l’ampliamento della partecipazione” e principi fondamentali “l’indipendenza, l’obiettività e l’apertura alle diverse tendenze politiche, sociali e culturali”. La Rai non sarebbe diventata un ente pubblico ma una società per azioni a totale partecipazione pubblica. La competenza sulla Rai non spettava più al Governo, ma al Parlamento, che l’avrebbe esercitata attraverso una Commissione parlamentare di vigilanza, composta di ben 40 deputati e senatori di tutti i gruppi politici.

Per governare la Rai la legge prevedeva un pletorico consiglio di amministrazione di sedici membri, in maggioranza eletti dalla Commissione di vigilanza, più sei designati dall’IRI. Il meccanismo di elezione prevedeva una maggioranza dei tre quinti per tutti gli eletti, quindi rendeva indispensabile il consenso dell’opposizione di sinistra. Assai consistenti le attribuzioni del consiglio in materia di programmi, contratti, assunzioni, promozioni del personale.

Quattro di tali consiglieri venivano scelti sulla base di rose di nomi predisposte dai Consigli regionali: un premio di consolazione per le Regioni, che peraltro non seppero mai farne buon uso, prestandosi a collaborare alla designazione partitica di tutti e sedici i consiglieri. Venivano inoltre creati in ogni Regione dei Comitati regionali per il servizio radiotelevisivo, che non hanno mai avuto alcun potere reale.

La legge riservava il 5% delle trasmissioni televisive e il 3% di quelle radiofoniche al cosiddetto “accesso”: trasmissioni autogestite di organizzazioni politiche, sindacali e religiose, su scala nazionale o regionale, minuziosamente regolamentate, come vedremo in un prossimo paragrafo. La Rai, se richiesta, doveva aiutare tali organizzazioni a realizzarle.

Un intero e lunghissimo articolo, il numero 13, era dedicato a una minuziosa e vincolante indicazione dell’organizzazione interna, fondata sulla distinzione tra testate giornalistiche, reti televisive e radiofoniche e direzioni di supporto, e sulla previsione di un decentramento ideativo e produttivo e di una terza rete televisiva.

Il finanziamento dell’azienda avveniva tramite il canone di abbonamento e solo in modo “accessorio” attraverso la pubblicità, la cui presenza (“affollamento pubblicitario”) era limitata al 5% della durata complessiva dei programmi. Ogni anno era il Governo a determinare l’ammontare del

canone (uno dei poteri che gli erano rimasti), mentre la Commissione di vigilanza doveva determinare un tetto annuo alla raccolta pubblicitaria della Rai; una norma pensata a tutela degli editori di quotidiani, ma che poi è servita soprattutto alla televisione privata.

5.2 Il libero accesso all'uomo qualunque

Nella fase post-riforma, gli auspici zavattiniani di un accesso libero delle persone comuni al canale televisivo di Stato sembrano quindi finalmente realizzati, benché sempre sottoposti a limitazioni e controlli, soprattutto di durata temporale. Nel 1977, vengono infatti ideati i *Programmi dell'accesso* o *Spaziolibero*, trasmissioni che vengono realizzate in modo autonomo da associazioni politiche, culturali, sindacali, religiose, etnico-linguistiche e sono regolate dalla *Sottocommissione parlamentare per l'accesso* (facente capo alla *Commissione di vigilanza*), a cui deve essere inoltrata la domanda per poter accedere. Il contenuto trasmesso - della durata di dieci minuti - viene realizzato in proprio dalle associazioni che possono anche usufruire dell'assistenza tecnica della Rai. Il programma, lanciato il 14 febbraio 1977, inizialmente va in onda su Rai 2 alle 18:45 e poi anche su Rai 1 il lunedì alle 23:10 e il mercoledì alle 17:45 mentre da Rai 2 il sabato alle 09:00.

La conduzione è affidata in alternanza a diverse annunciatrici della Rai come Marina Morgan, Nicoletta Orsomando, Mariolina Cannuli, Rosanna Vaudetti, Maria Rita Viaggi, Ilaria Moscato e per ultima Alessandra Canale, che introducono gli argomenti trattati nella trasmissione.

Il tema della sigla è tratto dal brano *Ouverture* dell'album *Tommy* degli Who. Questa sigla è inizialmente caratterizzata dall'animazione di un volatile stilizzato, azzurro, realizzato da Michele Spera e sostituito dal 1986 dalla lunga ripresa di un gabbiano, sul mare e nel tramonto. Durante la trasmissione compariva in basso a destra il logo dei *Programmi dell'accesso* (una lettera "A" racchiusa in un quadrato), che sostituisce la scritta RAI per tutta la durata della puntata.

Da metà degli anni Ottanta e fino agli inizi degli anni novanta, *Spaziolibero* viene trasmesso anche alla radio: il lunedì su Radio 1 alle 13:20 e il sabato su Radio 2 alle 09:06 circa.

In onda dal 1977 al 1995, verrà poi trasformato in *10 minuti di programmi per l'accesso*.

Nei confronti di questo originale format televisivo, così si è espresso il critico e storico Aldo Grasso:

Sarà involontario, sarà casuale, sarà indiretto ma in TV non si era mai visto tanto surrealismo. Chi ha il gusto dell'humour nero, della comicità esplosiva, delle letture aberranti, ogni giorno ha un motivo di sollecitazione. Verso le sette di sera o dopo il Tg della notte va in onda un vero e proprio festival dell'autogestione, del fatelo-da-voi, del dilettante allo sbaraglio. Se uno si lascia catturare dal fascino perverso di queste trasmissioni entra in un gorgo di piaceri proibiti, di fulminanti dialoghi, di memorabili inquadrature⁷.

Benché programmi dell'accesso siano considerati un fiore all'occhiello della riforma, si rivelarono presto vistosamente inferiori alle attese. Uno studio su 317 associazioni che avevano realizzato trasmissioni dell'accesso dal 1977 al 1984 dimostra che ben 208 di esse avevano realizzato una sola trasmissione e altre 55 solo due. La Rai peraltro avvertiva queste trasmissioni come un corpo estraneo, forniva con riluttanza la collaborazione tecnica e tendeva a collocarle ai margini della programmazione. Si trattava peraltro di programmi di scarso appeal, dai contenuti spesso auto-esaltativi e propagandistici, rivolti alla promozione del consenso e alla pressione lobbistica sulla classe politica. Già negli anni Ottanta i programmi dell'accesso caddero nel più completo oblio,

⁷ Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano, Garzanti, pp. 298-99.

sembrando quasi confermare i dubbi e le diffidenze, che simbolicamente abbiamo lasciato incarnare a Mario Soldati nel primo capitolo, sulla fiducia e propositività zavattiniana o neorealista.

Scrivono Barra, Brembilla e Innocenti, a proposito dell'autogestito *Spaziolibero*, lanciato il 14 febbraio 1977 in blocchi da 15 minuti:

Le annunciatrici si alternano nell'introduzione degli argomenti trattati, informando che «in base alla legge di riforma della Rai, questi programmi sono organizzati in modo autonomo dai soggetti ammessi alla Sottocommissione parlamentare, i quali se ne assumono la responsabilità civile e penale»: si tratta di porzioni di palinsesto a disposizione dei cittadini e delle loro organizzazioni. Di fatto, questi programmi autogestiti diventano uno spazio del fai-da-te televisivo, in cui si esprimono effettivamente orientamenti differenti rispetto agli standard del servizio nazionale, anche se spesso con linguaggi dilettantistici. Se con l'inaugurazione di *Spaziolibero* il monopolio si apre a molteplici realtà, associazioni e tendenze sociali, la sua messa in onda viene via via ridotta negli anni, senza trovare un reale interesse nel pubblico televisivo⁸.

5.3 Un secolo di lotte contadine (1970)

Sette puntate realizzate da Giorgio Bocca (consulenza di Gabriele De Rosa, regia di Franco Corona) e trasmesse dal 13 novembre al 18 dicembre 1970, raccontano “la più grande rivoluzione avvenuta in Italia”, o anche, come lo stesso Bocca suggerisce di intenderla in fase di introduzione, “la storia della disfatta contadina”. Infatti, il documentario è ancora strutturato secondo quella dinamica che a questo punto possiamo tranquillamente denominare “paleotelevisiva”, ossia il curatore che seduto in poltrona all'interno dello studio introduce, commenta e anticipa le immagini che verranno mostrate. L'operazione è innanzitutto storica: la civiltà contadina viene raccontata e ricostruita a partire dal brigantaggio (che lo stesso Bocca definisce una rivolta anarchica contro il mondo industriale che, provenendo dal Nord, tentava di soffocare il mondo contadino), quindi la “boje” (la rivolta mantovana del 1885), i fasci siciliani (la prima forma di organizzazione sindacale e contadina nell'isola), la Resistenza, la riforma del Sud nel dopoguerra (*La riforma tardiva* titola la puntata sui fatti di Melissa dell'ottobre 1949) e infine l'esodo dalle campagne.

Dal punto di vista formale, *Lotte contadine* è assolutamente canonico, con la tipica *voice over* che commenta o illustra le immagini di repertorio, arricchite da interviste o conversazioni salottiere insieme a storici (Lorenzo Bedeschi) o testimoni degli anni più recenti (Valdo Fusi, ad esempio, membro del C.N.L., o i politici Luigi Arbiziani, Andrea Marabini, don Luciano Allais) e interventi di Bocca a spiegare con lo stesso piglio didattico che già abbiamo riscontrato nella televisione delle origini, iconograficamente ben rappresentato dalla cartina geografica.

⁸ Luca Barra, Paola Brembilla, Veronica Innocenti, *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Pearson, 2024, p. 111.



L'aspetto d'interesse sta tutto nella scelta del tema, approfondito da un punto di vista non solo storico-politico ma anche supportato da dati economici dei periodi e delle aree geografiche di volta in volta prese in considerazione.

La puntata sesta, dedicata alla Riforma, riporta ancora una volta e per contrapposizione a quell'aspetto legato al "paesaggio" di cui abbiamo più volte parlato. Le immagini che illustrano stradoni, campi e case coloniche abbandonate nelle campagne del Sud in seguito alla "riforma tardiva", offrono il pretesto al narratore per sottolineare, nuovamente, il contrasto simbolicamente tracciato da una Resistenza combattuta al Nord e una situazione di immobilismo al Sud, dove il trapasso dal fascismo alla democrazia è avvenuto senza grossi traumi e la vecchia organizzazione del potere è rimasta quasi intatta (con le uniche eccezioni del sindacalismo eroico). I riferimenti alle insanguinate pre-riforme contadine, a Portella della Ginestra, agli scioperi, ai tumulti, alle lotte bracciantili guidate da Di Vittorio ribadiscono l'impressione di un Paese spaccato in due.

Nell'introduzione alla settima e ultima puntata (*La grande fuga*) il monologo di Bocca ricorda allo spettatore (idealmente riallacciandosi alle prime inchieste che abbiamo analizzato nel secondo capitolo) che dal 1953 "ad oggi" quattro milioni e mezzo di contadini hanno lasciato le loro case e se ne sono andati; si riferisce a zone alpine e appenniniche ormai spopolate, e al fenomeno "paradossale e assurdo" per cui, in Calabria, si ricorre agli zingari per fare la raccolta delle olive perché nessuno si vuole più occupare della terra. Le figure umane del bracciante e della mondina sono scomparsi e Bocca sembra constatarlo con un tono di lieve rammarico e malinconia. A fare da controcanto, le cupe e quasi apocalittiche parole della voce narrante nel finale:

Dal 1953 al 1963 sono fuggiti dalle campagne povere del Sud e dall'Appennino un milione e mezzo di contadini. Nel solo 1964 mezzo milione, a ritmo di uno al minuto. E poi, altri due milioni e mezzo, fino al 1970. È accaduto in altri paesi di più antica civiltà industriale, però mai con tanto affanno e disordine. Perché nel nostro esodo si trovano tutte le ragionevoli ragioni degli esuli contadini, ma poi qualcosa di più, un'oscura inquietudine, un rifiuto della terra, come si fosse alla vigilia di chissà quale fuga verso altri pianeti. Come se si volesse chiudere per sempre con una civiltà segnata dalla fame e dalla fatica millenaria.

5.4 Il progresso tecnologico: automazione e calcolatori elettronici in Mario Soldati e Ansano Giannarelli

5.4.1 Il toyotismo. Mario Soldati in Giappone (1972)

Gli anni Settanta, a proposito del tema del viaggio, vedono un rinnovato interesse, per non dire una moda, da parte dei cineasti, italiani e non, verso l'Oriente. Il tema è stato affrontato e ricostruito da Marco Dalla Gassa⁹, non solo attraverso le opere documentarie realizzate in seguito a tali esperienze, ma anche tracciando cronologicamente i percorsi e i soggiorni dei registi nei vari paesi dell'Est. Limitandoci ai casi italiani: Pasolini, dopo Israele e Giordania nel 1963, l'India nel 1967, approda nello Yemen nel 1970; Antonioni atterra a Pechino nel maggio 1972 (realizzerà *Chung Kuo-Cina*); Vittorio De Seta, che negli stessi anni continua a lavorare per la Rai, tra i vari documentari, ne realizza uno dedicato anch'esso all'esplorazione del continente asiatico (*Hong Kong città di profughi*, 1980); l'ultimo sarà Bertolucci impegnato, sempre in Cina, stavolta nei modi della *fiction*, con *L'ultimo imperatore* (1987).

Benché Mario Soldati non sia mai nominato nella ricerca di Dalla Gassa, nel 1972 realizza con l'amico e critico letterario Cesare Garboli due speciali di un'ora ciascuno dal titolo *A carte scoperte*: nel primo, girato in Giappone, Soldati conversa con Soichiro Honda, riflettendo sul *boom* economico del Giappone, mentre nel secondo dialoga con Hailé Selassié a proposito della fine degli antichi regimi in Africa. Per la stessa serie, nel '74 curerà ancora un servizio su Yukio Mishima. Il programma, questa volta a colori, è realizzato in collaborazione con Alitalia e vede Dino Sarti come consulente musicale e Franco Delli Colli come direttore della fotografia.

Un programma prodotto da Carlo Ponti, fascinoso per il modo in cui assume la situazione-Soldati, prevaricando sull'ambiente che viene, nel caso del Giappone, automaticamente gratificato di una credenza assoluta nel nulla, data per scontata prima di cominciare il discorso "a carte scoperte" su Honda, anche molto divertente, sul rumore, sul mito del motore silenzioso, elettrico o meno.¹⁰

In verità, la "credenza assoluta nel nulla" a cui allude Ghezzi è smentita fin dall'incipit: illustrando la discesa dall'aereo di Soldati e Garboli (FIG. 1), la *voice off* commenta: "Materialisti? Automi? Una grande macchina collettiva? Mario Soldati è venuto in Giappone per la prima volta ma con la convinzione istintiva che, in fondo, i giapponesi siano un popolo simile a tutti gli altri". L'ingegnere Soichiro Honda (casualmente nato lo stesso giorno, mese e anno di Soldati) viene quindi sinteticamente definito "un operaio che ha fatto fortuna".

⁹ Marco Dalla Gassa, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

¹⁰ Enrico Ghezzi, *Due notti Fuori Orario*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli, Roma 2007, pag.32.



(FIG. 1)

Risulta però evidente che l'interesse, di Soldati e della Rai *in toto*, per il personaggio è sintomatico di una ben consolidata e acquisita rilevanza a livello mondiale, già simbolica di molte cose: Honda è innanzitutto l'industrialismo giapponese. Negli anni Settanta, il marchio ha già cambiato la storia del motociclismo e dell'automobilismo; al contempo però continuerà ancora a lungo ad alimentare l'interesse e gli studi sulla propria importanza e attività, in particolare la complessa questione circa la capacità imitativa. Nel 1987 uscirà il volume *Imitation and Innovation* di D. Eleanor Westney¹¹, nel quale si analizza come il Giappone abbia avuto la capacità di raccogliere modelli e impulsi occidentali che ha successivamente trasformato e riconfigurato in maniera radicale e autonoma.

Nei primi anni Cinquanta, in piena guerra di Corea, il Giappone è una base importante per sostenere gli sforzi bellici. Questo dà grande impulso all'industrialismo, alle imprese, alle fabbriche, cominciando una corsa allo sviluppo industriale che non si ferma per molto. Honda è uno dei protagonisti. Si aprono le porte dei mercati internazionali, grazie alla capacità di miglioramento e incremento continuativo della qualità. Honda *in primis*, e poi Toyota, Suzuki, Mitsubishi, Sony nel campo delle tecnologie del suono. I tassi di sviluppo del Giappone saranno ineguagliati. Una crescita trainata da questa capacità di adattarsi a un mondo in cambiamento.

Se Honda è sinonimo di motori più spinti, capaci di accelerazioni e grandi performance, non a caso la conversazione con Soldati prende avvio proprio dai motori e dal frastuono da essi generato. L'intervistatore, provocatoriamente, lo definisce un "avversario" in quanto massimo produttore delle "macchine che fanno più rumore" al mondo. I temi diventano quindi quelli relativi al futuro delle vetture elettriche; le cose sono andate ben diversamente, con Honda tra i pionieri dell'ibrido e dell'idrogeno (anche se effettivamente non nel campo delle elettriche pure) e la Fiat che ha invece abbandonato la ricerca tecnologica nel campo dei sistemi di propulsione alternativi al motore endotermico.

Alternando vari *set*, la puntata si suddivide e sviluppa lungo due piani narrativi: l'indagine vera e propria di Soldati e la sua *troupe* (il faccia a faccia con Honda, immagini del Giappone, delle fabbriche e dell'industriale mostrato come uomo tradizionale giapponese attraverso materiale di repertorio) e sequenze di montaggio e fotografie d'epoca che raccontano la storia del marchio a partire dal 1948 quando, nel periodo più duro e difficile della storia giapponese, nasce la Honda Motors.

L'industriale racconta della sua crescita nell'officina del padre, che aggiustava soprattutto biciclette. Le sequenze alternano il primo piano di Honda a immagini di repertorio, fotografie in fermo

¹¹ Cfr. D. Eleanor Westney, *Imitation and Innovation: The Transfer of Western Organizational Patterns to Meiji Japan*, Harvard University Press, 1987.

immagine, spesso in bianco e nero, aggiungendo un supporto al meccanismo di veridizione (effetto di realtà), secondo le convenzioni tradizionali del documentario; ma anche riprese in esterni evidentemente contemporanee, con lo stesso Honda che svolge azioni quotidiane, come guidare la macchina e recarsi in visita agli stabilimenti.

Trasferitosi a Tokyo, alla fine degli anni Trenta diventa imprenditore. Da annoverare tra gli inventori del motociclo moderno (una bicicletta con un motore a scoppio), fonda il primo stabilimento con un milione di yen, all'interno di un capannone qualunque. Comprende che le biciclette a motore sono un prodotto accessibile per una popolazione uscita dalla guerra. Una seconda intuizione sarà quella di credere fin da subito alle competizioni, alle gare di velocità, scegliendo di partecipare alle corse europee, a cominciare dalla più classica e più difficile: il Tourist Trophy dell'isola di Man in Inghilterra, un lungo circuito stradale che mette alla prova i mezzi e i piloti. Honda debutta nel 1959, e per prendere ispirazione e migliorare si misura con le moto italiane: compra due Mondial (casa milanese) da 125 cc e in breve acquisisce i primi successi autonomi. Dagli anni Sessanta, grazie a una "marcia trionfale", la casa giapponese detiene il primato mondiale della produzione, passando quindi alle automobili (Honda Civic uno dei prodotti più fortunati, proprio quando cambia il paradigma energetico dell'industria).

Il montaggio alterna vari momenti: Soldati che conversa con Honda nel suo studio (FIG. 2 e 3), di rumore e motorizzazione elettrica; il regista guarda in macchina, come sempre, rivolgendosi allo spettatore e interpellandolo (FIG. 4); Garboli, Soldati e Romano Vulpitta in una saletta di proiezione commentano il girato, lasciandosi andare a considerazioni e a paragoni con l'assetto industriale italiano ("Assomiglia un po' a Borghi" suggerisce Garboli, riferendosi a Giovanni Borghi, noto imprenditore e dirigente sportivo.).



(FIG. 2)



(FIG. 3)



(FIG. 4)

Vediamo gli stessi che discutono mangiando seduti in stile giapponese: la mitologia di Honda, il nome “Dream” della celebre moto, la Mitsubishi. E poi temi vari: salari, investimenti, garanzie sociali, sindacati, la fabbrica di Osaka, automazione e manodopera, alienazione. Soldati intervista anche lo studioso Håkan Edberg, tenendo in mano il suo libro dedicato all’industrializzazione giapponese¹².

Alcune inquadrature trasportano quindi lo spettatore all’interno dello stabilimento di Osaka, specializzato in motori di tutte le cilindrata (FIG. 5, 6 e 7).



(FIG. 5)



(FIG. 6)

¹² Cfr. Håkan Edberg, *La sfida giapponese. Presente e futuro di un colosso industriale che ha messo in crisi il dollaro*, a cura di Furio Colombo, Milano, Bompiani, 1971.



(FIG. 7)

La fabbrica è illustrata soprattutto attraverso la catena di montaggio, che la *voce off* commenta declamando la poesia di Vittorio Sereni *Una visita in fabbrica* (“e su tutto implacabile e ipnotico il ballo dei pezzi dall’una all’altra sala”). Si sottolineano la calma, il naturale automatismo dei dipendenti (tutti rigorosamente in camici o tute bianche), senza alcun affanno. Al contempo viene sottolineato come, a dispetto dell’apparenza e della fama, l’automazione non sia così sviluppata come in Occidente, e che le vere macchine utensili siano gli uomini giapponesi, la manodopera a buon mercato che ancora sostituisce la tecnologia. Si passa poi alla mensa e alle sale di proiezione, in cui i lavoratori, con grande stupore di Soldati, vengono intrattenuti con documentari ancora una volta sulla vita di fabbrica e sul consumo di prodotti Honda nel mondo. Non si può non notare, al di là delle valutazioni, il contrasto tra una rappresentazione del genere, radicalmente aziendalista, con lo scenario che l’Italia sta vivendo nel cosiddetto periodo degli *anni di piombo*, da poco reduce dall’“autunno caldo” del 1969; una realtà a dir poco agli antipodi.

L’ultima domanda rivolta a Honda riguarda il presunto fenomeno dell’investimento coatto, che l’interlocutore nega di applicare nei suoi stabilimenti, imputando la questione a un grande malinteso da parte dei quotidiani. Chiede infatti Soldati: “Non si tratta solo di salari bassi e delle varie previdenze sociali: in tutta la grande industria giapponese si dice che gli operai siano obbligati a depositare parte dei loro salari in banche controllate dall’azienda per cui lavorano. È così?”.

In conclusione, nell’ultimo scambio con Cesare Garboli girato nella casa ligure del regista, a Tellaro, Soldati dichiara di aspettarsi una sorta di “giapponesizzazione” dell’Occidente industriale: possiamo dire che ciò è avvenuto in parte, con l’importazione dei metodi produttivi e organizzativi del Sol Levante (Toyota tra i marchi principali) ma non completamente, salvo poche eccezioni, per quanto riguarda il tessuto sociale ed industriale: la realtà italiana degli anni successivi fino a quelli odierni ha progressivamente portato a desertificazione produttiva, delocalizzazioni selvagge, perdita di benessere e diritti, precarizzazione del lavoro, risultando decisamente contrastante con quanto preconizzato nel programma. Sarebbe sufficiente confrontare le sorti di grandi aziende italiane, anche di altri settori, (Olivetti, la stessa Alitalia che ha supportato il programma) per averne una conferma. Ad accomunare i due paesi è bene ricordare però come anche lo stesso Giappone abbia subito una stagnazione ventennale. Oggi l’industria non basta a trascinare con sé la crescita di un grande paese. La ricaduta economica in madrepatria c’è, ma è limitata. Il Giappone è anche uno dei paesi più anziani del mondo, con problemi demografici, mancanza di manodopera, crisi del sistema pensionistico, come l’Italia.

5.4.2 Ragioniamo con il cervello (1971). Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli

Come riporta Antonio Medici¹³, curatore di due monografie dedicate al regista, Ansano Giannarelli – ulteriore membro di quella ipotetica “scuola zavattiniana” costituitasi negli anni Sessanta, viene sollecitato dalla stessa Rai a presentare eventuali progetti televisivi, con l’assicurazione di una certa autonomia. Giannarelli accetta di buon grado, sia perché, come molti, interessato alle possibilità di sperimentazione che il mezzo poteva permettere, sia perché convinto di poter attraverso la Tv raggiungere un pubblico vasto, a differenza di quello consentitogli dalla minima tenuta nelle sale delle sue opere precedenti. Il primo progetto è il film (trasmesso in tre parti) *Non ho tempo* del 1970, incentrato sulle vicende del matematico Evariste Galois e scritto in collaborazione con Edoardo Sanguineti e con il matematico Lucio Lombardo Radice come consulente scientifico.

Benché la maggior parte della produzione di Giannarelli (anch’egli figlio di un matematico), forse colui che più di tutti ha “ripreso” il lavoro non solo di fabbrica, sia legata ai documentari prodotti dalla REIAC Film di Marina Piperno, di particolare interesse risulta la serie in sei puntate da mezz’ora l’una per la Rai (ma sempre in collaborazione con REIAC) *Ragioniamo con il cervello* (1971) dedicata alle macchine e ai calcolatori elettronici. Più specificamente, la seconda puntata (*I calcolatori rispondono*) si sofferma, attraverso interviste e riprese di laboratorio (buona parte illustrative delle apparecchiature in esercizio presso il Politecnico di Milano, alla esattoria di Roma e al comune di Bologna), sui calcolatori “a circuito integrato”. Oltre a divulgare, forse per la prima volta alle platee di telespettatori italiani, l’uso concreto dei primi computer (ad esempio i dati anagrafici relativi a tutta la popolazione presso il Comune di Bologna, concentrati su tre dischi magnetici), *Ragioniamo con il cervello* pone in largo anticipo domande e considerazioni sull’utilizzo dei dati personali e sul futuro del concetto di “privacy” alla luce delle moderne apparecchiature.

Altre riprese vengono effettuate negli Stati Uniti (esclusivamente dalla sua troupe, in quanto a Giannarelli viene negato il visto d’ingresso), e verranno riutilizzate per due cortometraggi: *Mani nere* (1973), sul lavoro degli operai di colore nelle fabbriche americane, e *Giochi americani*, sui simulatori di guerra al computer. *Ragioniamo con il cervello*, sintetizza Antonio Costa, «è da considerare oggi una sorta di reperto di archeologia informatica¹⁴».

Entrano qui in gioco, a proposito della storia dei processi produttivi e delle forme di organizzazione del lavoro industriale, i due momenti fondamentali che determinano le principali epoche storiche del lavoro, dell’industria, della tecnologia, della comunicazione: la rivoluzione fordista prima, fino agli anni Settanta, e quindi la nascita di un sistema economico differente, dopo la crisi petrolifera, legato alla ‘rivoluzione’ elettronica e successivamente digitale¹⁵.

La scienza a portata di tutti, controllata non autoritariamente da una élite ma democraticamente dal popolo: questo è in sintesi il messaggio dell’inchiesta. Tale lavoro consente al regista di venire a contatto con il mondo dell’informatica e con l’uso del videotape nella società americana. La sceneggiatura prevedeva delle riprese in una fabbrica americana ma “a causa” di *Sierra Maestra* (film del 1969 contestatario, critico nei confronti della guerra in Vietnam e anti-*establishment*) a Giannarelli non viene concesso il visto di ingresso negli Stati Uniti. La troupe raccoglie il materiale con il quale oltre all’inchiesta, il regista realizza un cortometraggio di montaggio, *Off Limits* (1971) in cui egli stesso davanti alla moviola commenta le immagini girate in sua assenza.

Nel complesso, gli anni tra il 1968 e il 1972 sono quelli in cui Giannarelli realizza film spesso e volentieri interessati ai cambiamenti delle nuove tecnologie, sperimentando formati variabili – dai pochi minuti alle tre ore – e rivolgendosi con appassionata curiosità alle novità tecniche e scientifiche

¹³ A. Medici, *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, Lindau, Torino 2017, pp. 174-175.

¹⁴ A. Costa, *Elogio della messa in scena. Non ho tempo e i documentari di scienza, cultura e cinema*, in A. Medici (a cura di), *Ansano Giannarelli*, Roma, Donzelli, 2013, pp. 47-53.

¹⁵ Cfr. C. Maier, *Secolo corto e epoca lunga? L’unità storica dell’età industriale e le trasformazioni della territorialità*, in C. Pavone (a cura di), *900. I tempi della storia*, Donzelli, Roma, 1998.

applicate al lavoro. Effettua sopralluoghi alle fabbriche della Ibm, Olivetti e Sgs, resta colpito dalle modifiche effettuate all'organizzazione, dalla progressiva disumanizzazione del lavoro (come già in *Soldati*, non necessariamente da un punto di vista negativo) e dal ruolo svolto dalle componenti elettroniche nel manufatto definitivo.

La scienza, il mondo tecnologico, le ultime scoperte, la figura dello scienziato con i suoi mille aspetti umani sono argomenti affascinanti, specie per un regista che, nonostante una formazione umanistica, si è sempre interessato di problemi di divulgazione scientifica.

5.5 Cronaca e la lezione zavattiniana (1974 - 1985)

Per ricostruire l'ambito produttivo in cui un prodotto televisivo come *Cronaca* (realizzato, tra gli altri, da Raffaele Siniscalchi, già curatore di *Turno C*) è stato concepito, è bene partire dalla ricostruzione svolta da Virgil Darelli in un articolo del 2021¹⁶, dove l'autore sistematizza il dibattito dell'epoca inerente i concetti di "decentramento" e "unità produttiva", e in cui *Cronaca* occupa un intero paragrafo. L'articolo offre anche l'occasione per riassumere, cosa che qui ci limiteremo a fare con ancor più sintesi, quella saldatura tra valore della partecipazione e capacità espressiva dei media che proprio negli anni di cui tratta anche questo capitolo prende la forma di una determinata concezione di servizio pubblico.

Negli anni Settanta, come abbiamo visto, il modello televisivo di Ettore Bernabei – controllo indiretto sui programmi grazie alla gestione del personale, dove la gerarchia formale veniva insidiata da un proliferare di vicedirettori di fiducia, promozioni finalizzate a emarginare e sottoutilizzo intenzionale dei dipendenti¹⁷ - si sta avviando al termine. Tuttavia, già nel decennio precedente, i conflitti interni della Rai erano diventati di dominio pubblico e, nel generale clima di forti tensioni politiche e sociali, la questione del pluralismo e della rappresentatività all'interno del *medium* tv si era andata diffondendo sottoforma di convegni, dibattiti e prese di posizione editoriali. Proprio nel 1968 avviene una convergenza tra le varie spinte propulsive provenienti da istanze diverse (il concetto di "unità di produzione" coniato dai produttori e registi francesi dell'ORTF; quello di autonomia discusso in vari settori; lo spirito riformatore; gli scioperi anche da parte dei giornalisti Rai; l'istituzione delle regioni che si concretizzerà nel 1970; i circuiti distributivi alternativi) che porterà a focalizzare di lì a poco l'attenzione generale su una riforma necessaria.

I grandi scioperi del periodo riscossero segnali di apertura su libertà di informazione e gestione. A parere di giornalisti e programmisti, però, ci fu una forte campagna repressiva che ebbe il culmine con l'attacco a una puntata di *Tv7* di Sergio Zavoli da parte del vicedirettore Italo De Feo. Aldo Sandulli prese posizione contro Zavoli in nome dell'obiettività, un principio che l'associazione dei giornalisti televisivi rifiutava. Le forze di governo non accettarono la posizione di Sandulli perché non compatibile con il suo ruolo e egli si dimise (febbraio 1970) dichiarando che la televisione era caduta nelle mani della propaganda populista e di avere più fiducia nelle nuove tecnologie come il satellite, le videocassette e le "ultramicroonde" che avrebbero liberato il pubblico dal lavaggio del cervello televisivo. [...] Senza l'appoggio dei partiti, che erano schiacciati da esigenze politiche, il dibattito si spostò fuori dall'azienda: iniziò la cosiddetta "stagione dei convegni"¹⁸.

I parlamentari più coinvolti instaurano un prolifico dibattito con programmisti, giornalisti, studiosi, associazioni (la più incisiva sarà l'ARCI) e sindacati per tentare di concretizzare le ipotesi di

¹⁶ V. Darelli, *L'unità di produzione: un'idea di servizio pubblico nell'Italia del rinnovamento televisivo (1969-1976)* in «Comunicazioni sociali», 2021, n.2, 227-237.

¹⁷ Cfr. F. Pinto, *Il modello televisivo. Professionalità e politica da Bernabei alla terza rete*, Milano, Feltrinelli, 1980.

¹⁸ V. Darelli, *ivi*, p. 231.

rappresentanza degli utenti. Nel 1975 nasce, per volontà di alcuni giornalisti, tecnici e funzionari, il NID – Nucleo Ideativo Produttivo che, spiega Darelli, è di fatto una versione rinnovata delle unità produttive, costituito da centri dislocati nelle sedi regionali. Tuttavia, essendo cominciato nell'anno precedente, *Cronaca* rappresenta già un'eccezione dal punto di vista storico, anticipando di fatto di un anno la riforma del '75.

Nel 1974, nei Culturali, era nato *Cronaca* per iniziativa di Raffaele Siniscalchi, Piero Dorflès e Renato Parascandolo (che nel 1968 aveva sperimentato il 'dare la parola' in *Per voi giovani*, al punto da essere contattato da Cesareo). Erano tre giornalisti con funzioni di programmista che avevano formato una piccola troupe insieme ai tecnici (montatori, operatori, fonico, elettricista), i quali, nonostante appartenessero al Centro di produzione di via Teulada, timbravano a viale Mazzini. Essi si consideravano l'unica realizzazione concreta del NIP, riunendo ideazione e produzione, ma solo grazie a un particolare accordo tra direzione generale, Rete e Centro di produzione (quest'ultimo gestito da Angelo Guglielmi). Il programma non era molto progettato in quanto basato sull'incontro con i protagonisti dell'inchiesta, con lo scopo di farli diventare soggetti dell'informazione e non solo oggetto tematico, al punto da venir portati in sala di montaggio. Lo stile osservativo, senza voce over, richiamava fortemente il cinema diretto, anche nell'uso dell'attrezzatura filmica leggera (Arriflex 16 mm e microfono Nagra), anche se i riferimenti culturali erano legati al contesto romano dei cineclub, dal Neorealismo di Zavattini (che pochi anni prima aveva proposto i cinegiornali liberi) a Dziga Vertov. Fino al 1981, furono realizzate molte inchieste insieme a sindacati, degenti psichiatrici, abitanti delle periferie, trafficanti di sigarette, e altri. Lo stesso gruppo di lavoro realizzava *Prima Pagina*, che portava avanti l'ormai tradizionale analisi del messaggio giornalistico⁷⁵. Si stabilì un equilibrio per cui il gruppo poté lavorare indisturbato a un singolo progetto, cosa che a loro appariva efficiente e ad altri improduttiva. Il radicale rifiuto dell'autorialità individuale, per cui i collaboratori non potevano firmare il lavoro, causava non poche ostilità. Apparivano a molti come troppo utopici, schierati o localisti. All'interno di una situazione sfavorevole per la realizzazione di quel modello produttivo, *Cronaca* risultò un'eccezione tollerata¹⁹

In onda sul secondo canale diretto da Massimo Fichera²⁰, *Cronaca* parte dal presupposto teorico (decisamente zavattiniano) di riprendere i fatti nella loro dinamica interna e di riuscire assieme agli stessi protagonisti a costruire la puntata in fase di moviola. Si tratta di un presupposto che mette in discussione il concetto stesso di "autorialità". In coda a ogni puntata, un cartello invita gli spettatori a proporre storie e argomenti mettendosi in contatto con la redazione (una modalità caratteristica dell'imminente "neo-tv" degli anni immediatamente successivi) e costituendo di volta in volta un gruppo di lavoro insieme ai diretti interessati. Ciascun episodio prevede mesi di lavoro, composti dai primi sopralluoghi, dalla stesura di una sceneggiatura di base, quindi dalla fase di ripresa secondo gli andamenti casuali di una "deriva" situazionista, e infine dalla post-produzione in sede di moviola, con il montaggio definitivo sottoposto all'autorizzazione dei protagonisti ripresi. Accanto ai protagonisti delle realtà sociali anche i "tecnici" della Rai furono inglobati nel nuovo modello produttivo. In controtendenza rispetto all'irresistibile taylorizzazione del lavoro, l'operatore, il montatore, il fonico, e il responsabile delle luci – figure professionali già a quel tempo demotivate da un'alienante rotazione quotidiana del posto di lavoro – vennero stabilmente e organicamente aggregati alla redazione giornalistica della rubrica. Per sottolineare la collegialità del Nucleo-Ideativo-Produttivo (NIP), le trasmissioni non erano firmate, né dai giornalisti, né dai tecnici.

¹⁹ *Ibidem*, p. 236.

²⁰ Massimo Fichera, direttore storico di Rai Due, socialista, era stato isolato da Bettino Craxi in quanto lombardiano (di sinistra). Esiliato alla Direzione "tecnologica" della Rai, per il segretario del PSI politicamente ininfluenza. Ben presto, tuttavia, Fichera dimostrò il contrario, reinventando le reti facendo brevettare dalla Rai, prima al mondo, la Televisione in Alta Definizione (HD TV), inaugurando il progetto Rai Sat per le trasmissioni dirette da satellite, potenziando i centri Rai di ricerca e sperimentazione, collegando la Rai all'Europa con un nuovo canale EuroNews.

Rigorosamente senza sigla né musica, né voce fuori campo né alcunché potesse imporre suggestioni (salvo le eccezioni costituite dalle primissime puntate in cui minime marche sintattiche vengono ancora mantenute), all'inizio del programma, appariva su sfondo nero la scritta: "CRONACA" (FIG. 8) e più sotto la dicitura: "Il Gruppo di ideazione e produzione Cronaca insieme a" o anche "Gruppo di ideazione e di produzione CRONACA, Rete 2 TV, GR 3" e di volta in volta i vari soggetti collaboratori, nel tentativo di sottolineare la fuoriuscita dal cliché dell'inchiesta d'autore, confermato dall'assenza dello speaker, ma anche per superare, come accennato, la tradizionale logica autoriale, che solo ed esclusivamente all'autore in quanto *dominus* aveva sempre delegato la responsabilità (dei contenuti e della forma).



(FIG. 8)

La prima puntata²¹ (*Insieme ai degenti dell'ospedale geriatrico*, 1974) incontra gli anziani degenti di dell'Ospedale Geriatrico dell'Addolorata di Roma; la terza età e le problematiche ad essa connesse sono ancora affrontate in *Insieme agli anziani del circolo di Ponte Mammolo* (1974); dello stesso anno è anche *Monte Mario e il verde pubblico* (1974, firmato da Paola Faloja). La trasmissione subisce un arresto forzato già alla decima puntata, inerente la smilitarizzazione e la sindacalizzazione della polizia (*Chi ha paura del sindacato di polizia?*). La chiusura definitiva del programma, occorsa in maniera piuttosto turbolenta, avviene infine nei primi anni Ottanta, ed è stata così raccontata da Renato Parascandolo in un'intervista del 2013, che è utile riportare nella sua interezza:

Dopo la messa in onda di un'inchiesta in due puntate di un'ora ciascuna su "I 35 giorni di Mirafiori" capimmo che era iniziato il boicottaggio nei nostri confronti, Ma per quanto fossimo considerati scomodi dal nuovo gruppo dirigente insediatosi a Rai 2 con l'avvento di Craxi, nessuno voleva prendersi la responsabilità di chiudere la testata. L'occasione si presentò nel 1983. Stavamo realizzando un'inchiesta nel carcere di Rebibbia: per la prima volta la televisione entrava in un carcere ponendosi dalla parte dei detenuti. Per oltre due mesi lavorammo in un clima di grande collaborazione con il direttore, i funzionari, le guardie carcerarie e i detenuti. Ricordo che per consentire ai detenuti di partecipare al montaggio, installammo una moviola nel carcere. Finché, un giorno, fummo convocati dal nostro capostruttura che ci mostrò una lettera del Ministro della Giustizia Darida con la quale si comunicava la revoca del permesso e il divieto della messa in onda dell'inchiesta con la motivazione che sarebbero state effettuate riprese e interviste che rischiavano di fornire informazioni logistiche ai gruppi terroristici che, in quei primi anni Ottanta, ancora imperversavano.

²¹ Alcuni episodi sono stati raccolti e pubblicati in P. Dorflies, R. Parascandolo, R. Siniscalchi (a cura di), *Gli anni '70. Antologia delle inchieste di «Cronaca»*, Rai Trade 2000, 12 Dvd.

Anche in questo caso non ci perdemmo di coraggio. Ci facemmo ricevere dal Ministro per assicurarlo e convincerlo a ritirare il provvedimento. Andammo da Darida che ci confessò di avere firmato la lettera senza neanche leggerla. Alla fine del colloquio ci disse: «Se accettate che due magistrati del mio staff controllino le riprese e vi indichino gli eventuali tagli da apportare, vi autorizzo a portare a termine l'inchiesta». Accettammo di buon grado anche perché eravamo i primi a non voler correre il rischio di favorire, per quanto involontariamente, le mire dei brigatisti. Ricordo il giorno in cui vennero i magistrati. Arrivarono a via Teulada scortati da due auto. Entrati nella sala di montaggio, si tolsero dalla tasca la pistola appoggiandola sulla moviola come faremmo oggi con un telefono cellulare. Dico questo, per farvi capire quale fosse il clima dell'Italia in quegli anni. Alla fine della proiezione, ci fecero i complimenti limitandosi a chiederci di fare solo qualche taglio del tutto irrilevante. Dopo aver assicurato il nostro capostruttura, prenotammo la sala di proiezione di viale Mazzini per la presentazione alla stampa del programma: un'inchiesta senza precedenti. Anche per questo la mattina dell'anteprima c'erano duecento persone: parenti dei detenuti, secondini, funzionari e giornalisti di tutti i quotidiani. Quel giorno, alla stessa ora, avevo appuntamento con un consigliere d'amministrazione che quindici anni dopo diventò Presidente della Rai: Roberto Zaccaria. Mentre parlavamo ricevette una telefonata. Lo informavano che l'inchiesta di Rebibbia era stata censurata su richiesta del capostruttura: una decisione avallata dal Direttore di Rete e dal Direttore Generale.

Il giorno dopo scoppiò il putiferio. Fui svegliato al mattino presto da Radio Radicale che chiedeva spiegazioni, tutti i giornali diedero in prima pagina la notizia della censura e riportarono il resoconto dell'inchiesta. Ancora una volta, Siniscalchi e io, senza scomporsi, cercammo di correre ai ripari. Mentre imperversava la protesta, ci facemmo ricevere dal presidente della Camera Nilde Iotti. La Rai, infatti, sulla base di una sentenza appena emessa dalla Corte Costituzionale, non dipendeva più dal Governo ma dal Parlamento. In quel caso, la Iotti prese una decisione senza precedenti: impose alla Rai di mettere a disposizione per 48 ore una sala di proiezione per consentire ai deputati, di giudicare se la Rai aveva fatto bene o male a censurare il programma. I parlamentari si presentarono in massa: tra questi anche leader importanti di diversi partiti. Ricordo Almirante, Pecchioli, Violante e tanti altri. All'ingresso della Rai, non potendo entrare, una pleora di giornalisti si dispose ai lati del cancello per raccogliere le dichiarazioni dei deputati. Tutti, indistintamente, giudicarono l'inchiesta coraggiosa, a tratti dura, ma assolutamente corretta. A quel punto il partito comunista chiese le dimissioni del direttore Generale che aveva consentito la censura. Io e Siniscalchi finimmo davanti alla Commissione parlamentare di Vigilanza dove subimmo un brutale attacco da parte di Martelli che parlò in difesa del vertice aziendale. Il clima si era fatto pesante, la commissione decise di aggiornarsi riguardo alla richiesta di dimissioni del DG. Alcuni giorni dopo, mentre tornavo a casa a tarda notte, comprai il Messaggero. In prima pagina lessi con sgomento che: «Gli autori dell'inchiesta sulle carceri erano indagati come mandanti morali dell'omicidio di un'infermiera di Rebibbia». Nell'articolo si faceva riferimento a un episodio accaduto alcune settimane prima: un gruppo terrorista aveva sequestrato un'infermiera della sezione femminile di Rebibbia, l'avevano sottoposta a «un processo proletario» e giudicandola «colpevole» l'avevano uccisa.

Dal verbale dell'interrogatorio risultava che era accusata di aver fatto morire per negligenza una detenuta per droga, in crisi di astinenza. Il legame con la nostra inchiesta stava nella dichiarazione di un giovane detenuto. A una nostra domanda su chi fosse la ragazza raffigurata in una fotografia incollata alla parete della sua cella, rispose: «Era la mia fidanzata, anzi lo era, perché è morta durante il ricovero nell'infermeria del carcere». Il giudice aveva considerato quella denuncia una possibile istigazione al delitto. Da qui l'apertura di un'indagine nei nostri confronti e il sequestro da parte della Polizia giudiziaria di tutte le riprese filmate, dei nastri audio e anche degli scarti della pellicola. L'accusa era evidentemente surreale, tenuto conto che il programma era stato visto solo dai critici televisivi e dai parlamentari, ma questo bastò per rafforzare la linea di difesa del Direttore Generale in Commissione parlamentare. Si disse, infatti, che la censura era stata giusta e previdente tant'è che se l'inchiesta fosse andata in onda la nostra responsabilità sarebbe stata ancora più grave. Alcuni giornali avanzarono l'ipotesi che qualcuno avesse imbeccato il giudice per salvare il Direttore Generale. Fatto sta che non fummo neanche interrogati e poco dopo l'indagine si concluse con l'archiviazione. A quel punto chiedemmo alla Rai di farsi restituire i filmati sequestrati ma i dirigenti dell'epoca se ne guardarono

bene. Così la nostra inchiesta finì al macero, distrutta. Con questo episodio si concluse di fatto l'esperienza del gruppo di "Cronaca"²².

Nonostante le numerose traversie il gruppo di *Cronaca* realizzò sessanta inchieste della durata di un'ora ciascuna che furono trasmesse sulla Rai 2 intorno alle 22 (la seconda serata di quei tempi) con una media di quattro milioni di telespettatori e punte di sei milioni, nello spazio Rai costituito ancora da soli due canali. Sempre del 1974 è *Giovani detenuti*, sulle rivolte all'interno del carcere minorile di Casal del Marmo (i giovani intervistati, essendo minorenni, si fanno riprendere indossando semplici maschere ricavate da fogli di carta); e ancora: *Appunti sul lavoro di fabbrica: una vita in fabbrica* (Arese-Portello, 1977), *Noialtre se gavemo ribellade e gavemo dito basta* (Verona 1977) che anticipa di poco il celebre *Processo per stupro* (trasmesso nel 1979) riprendendo per la prima volta un processo a porte chiuse, quello che vede coinvolta la sedicenne Cristina Simeoni violentata dal datore di lavoro, ma anche i tafferugli dovuti ai gruppi di giovani femministe che protestano fuori dalle aule; *Dietro l'alibi della follia* (Arezzo 1976); *Seveso: la diossina, il male minore* (Seveso 1976); *Carnevale popolare a Pomigliano d'Arco parte I e II* (Pomigliano d'Arco, 1977); *Io, imprenditore* (Napoli 1979); *Irpinia: notizie dai paesi del terremoto* (Irpinia 1981); *Irpinia: informazione e terremoto* (Irpinia 1981); *Il fantasma del manicomio* (Arezzo 1981); *Il processo per il disastro di Seveso* (Monza 1983). Come si vede anche solo dai titoli, spesso avviene un ritorno sugli stessi luoghi e con gli stessi protagonisti a distanza di un certo periodo, per dare conto di come le cose siano cambiate nei contesti ritratti. Uno dei servizi più noti (*Contrabbandieri di sigarette a Napoli*, 1978) riguarda l'ambiente del contrabbando di sigarette napoletano, in cui il protagonista (un contrabbandiere in pensione) guida *troupe* e spettatori dall'acquisizione del prodotto in alto mare fino a Forcella, località dove avviene lo smistamento per tutta la città partenopea. Diversi reportage vengono realizzati presso l'ospedale psichiatrico di Arezzo, diretto dal basagliano Agostino Pirella: *Insieme ai pazienti*, *Dietro l'alibi della follia* e, dopo l'approvazione della Legge 180, *Il fantasma del manicomio* (1981), insieme agli ormai ex-pazienti (è bene ricordare che già Sergio Zavoli aveva intervistato Franco Basaglia nel 1968, ma nella collocazione di prima serata, ottenendo ascolti molto più alti).

Il tema del lavoro e delle lotte sindacali rappresenta un nucleo consistente: *Fiat: la vigilanza in fabbrica* (Torino 1976); *I 35 giorni di Mirafiori* (Torino 1980); *Democrazia e potere nei luoghi di lavoro*, a sua volta diviso nelle puntate *Alla ricerca del lavoro perduto* (Torino 1981), *La resistibile ascesa del lavoro morto* (Cassino 1982) e *Che fare signor Taylor?* (Varese 1982). Di nostro particolare interesse risultano le 4 ore di trasmissione (per 4 mesi di lavoro) sulla fabbrica dell'Alfa Romeo ad Arese, sollecitata dall'operaio Jacoviello e accolta dall'allora Direttore del Personale Roberto Caravaggi. Di fatto, si tratta di quattro ore di consiglio di fabbrica, inerenti questioni come il doppio lavoro, l'assenteismo, i contrasti con il sindacato. Durante i dibattiti è presente anche il giornalista Giorgio Bocca, in quegli anni (ma in realtà fin dagli anni Sessanta) partecipa in qualità di cronista all'interno delle vicende operaie. *Appunti sul lavoro di fabbrica*, *Una vita in fabbrica*, *Un'ora in fabbrica* (Arese, 1977) sono nell'insieme una testimonianza sia del periodo storico (proprio tra il 1976 e il '77 Avanguardia Operaia viene travolta dalle scissioni interne) che un'anticipazione di ciò che verrà dopo non solo dal punto di vista della produzione televisiva ma anche del genere documentario televisivo nel suo complesso²³.

²² *Fare inchiesta ai tempi di Cronaca*, intervista di Andrea Bottalico e Davide Schiavon a Renato Parascandolo, *Napoli Monitor*, n. 53, marzo-aprile 2013, NapoliMONITOR.

²³ Lo stesso Parascandolo ha spesso teorizzato intorno al medium televisivo: Cfr. Renato Parascandolo, *La televisione oltre la televisione. La TV pubblica nell'era della multimedialità*, Editori Riuniti, 2000.

Come scrive Paolo Frescani (Frescani 2012), anche in Italia la crisi degli anni Settanta assume le forme di rappresentazioni, talvolta anche caricaturali, che sollecitano, proprio dagli schermi televisivi, a guardare dietro la palese recessione che caratterizza il periodo, per considerare la condizione di chi perde il lavoro o finisce in cassa integrazione.

Scrutando negli archivi del servizio radiotelevisivo troviamo le cronache di un'operazione sul campo che dà volto e voce a un paese in difficoltà, come il programma *Cronaca*, andato in onda nel 1974 e poi interrotto. Una difficoltà che, più generalmente, siamo abituati a valutare portando l'attenzione sullo scontro tra istituzioni e «movimenti» e presentando gli anni di mezzo del decennio come l'epoca della realizzazione di azioni eversive culminanti nel rapimento di Aldo Moro. In realtà le avanguardie che si muovono ai margini del partito armato, raccolgono e interpretano un profondo disagio di natura materiale e sociale oltre che politica e trovano seguito in fasce di popolazione duramente toccate dalle oscillazioni dell'economia. Dal mix di eventi legati all'inflazione o alla perdita di status per decentramenti o licenziamenti scaturisce la contrazione dei consumi, il venir meno della sicurezza economica, il rapido cambiamento di abitudini e stili di vita che si coglie nell'universo di testimonianze, scritte e orali, che quel periodo lascia²⁴.

Se guardiamo più attentamente e nel complesso l'insieme delle riprese svolte ad Arese nel 1977 possiamo riconoscere pienamente la matrice zavattiniana, ovvero insolita per i palinsesti del periodo. L'operaio è lasciato a lungo, in piano americano e rivolto frontalmente alla macchina da presa, a raccontare direttamente allo spettatore il funzionamento della catena di montaggio per la realizzazione di un'automobile (FIG. 9).



(FIG. 9)

Il sonoro cattura per minuti a lungo ininterrotti i rumori metallici all'interno dell'ambiente di lavoro (in maniera simile all'importanza che il suono ricopre nel celebre *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri, 1971). I temi sono quelli che più evidentemente rimandano al clima e al contesto operaio consolidatisi ormai già da un decennio: i tempi frenetici di lavoro, la parcellizzazione, il rapporto con i macchinari, le malattie, i disagi dovuti all'emigrazione, l'emarginazione, il cottimo, gli scioperi attivi, l'autonomia, ma non si erano mai viste probabilmente – in Rai – le macchine da presa inserirsi in maniera così diretta e discreta all'interno delle discussioni assembleari e di situazioni così specifiche, in maniera molto simile a quanto era stato fatto dai prodotti Unitefilm; e soprattutto, eludendo tagli e manipolazioni (a cominciare dalla consueta modalità in

²⁴ Paolo Frescani, *Le crisi economiche in Italia dall'Ottocento ad oggi*, Bari, Laterza 2012, pp. 239-240.

cui le immagini funzionano da illustrazione di ciò che dice la voce fuori campo), è rimasta unica la possibilità concessa ai protagonisti di commentare e discutere in comune le sequenze appena mostrate, in un montaggio che assembla progressivamente enunciazioni retrospettive. Superando l'ideologia della casualità e dell'improvvisazione, *Cronaca* trova così il modo per delineare, quasi mai confusamente, il proprio principio di composizione: non solo eliminando la *voice over*, ma anche attraverso l'annullamento delle distanze tra il modo oggettivante delle riprese e i soggetti coinvolti. Ancora una volta, il legame con le teorie zavattiniane si palesa in maniera chiara: in un paio di soggetti mai realizzati, *Censura 1960* e *Perché* del 1962 (già menzionato nel primo capitolo), lo sceneggiatore, tra le altre cose, accusa la pratica Rai di censurare le riprese dal vivo in fase di montaggio.

5.6 *Onda libera* (1976-77)

Dedichiamo un breve paragrafo a *Onda libera* (1976-77) soltanto per ricordare una declinazione "surrealista" dell'immaginario contadino, sottoproletario, seppur in questo caso non "padano", essendo il programma ambientato in Toscana.

La sera del 19 dicembre 1976, sul secondo canale (che fino all'anno precedente era denominato Rete 2) diretto da Massimo Fichera una delle "signorine Buonasera" annuncia: «Signore e signori, fra pochi minuti potrete assistere a *I favolosi anni del pre-Boom*, a cura di Costanzo, Lerici, Terzoli, Vaime e Verde. La regia è di Antonello Falqui...» e sul nome di Falqui entra una rumorosa pernacchia, mentre l'immagine dell'annunciatrice viene deformata da interferenze. In video, da una stalla, compare un giovane Roberto Benigni, dai capelli sconvolti, che, maltrattando una chitarra, sbraita la canzone *Marcia degli incazzati*.

L'espedito di partenza è lo stesso attuato da Orson Welles quando adattò alla radio *La guerra dei mondi*: annunciare una trasmissione ordinaria all'interno della programmazione e quindi fingere un disturbo terroristico nell'etere. *Onda libera* è infatti contemporanea alle prime emittenti private che, dopo le sentenze della Corte Costituzionale di metà decennio, non erano più costrette a trasmettere nell'illegalità. «Televacca» (regia di Beppe Recchia) è una finta e strampalata stazione pirata toscana che trasmette da una stalla e si impossessa delle frequenze Rai trasmettendo da una stalla. Proprio «Televacca» doveva essere il titolo originale che fu invece sostituito, così come gli sketch del prete sessuofobo Don Fascione interpretato da Marco Messeri.

Oltre a una satira dell'estetica delle tv private prima ancora che questa si stabilizzasse (ad esempio, l'esibizione della «valletta ignuda» interpretata da Donatella Valmaggia, che "ignuda" non diventava mai, venendo interrotta dalla ripresa delle frequenze da parte della Rai), il programma riprende l'estetica del dadaismo demenziale abbinato al contesto contadino che aveva avuto in Cochi e Renato due pionieri. Spiazzante energia contadina e popolare (qui nel senso di *pop*) caratterizzano una presenza tanto dirimpante (cfr. Ambrogi 1992) quanto in linea con l'immaginario contadino che sembra essere, come abbiamo spesso visto, quello maggiormente evocato nelle trattazioni Rai del lavoro.

Ai primi del 1976 al Teatro Alberichino di Roma l'allora giovanissimo Roberto Benigni, interpreta un contadino toscano nel monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, un po' saggio, un po' osceno, politicamente sospetto. Il personaggio viene adattato dagli autori Giuseppe Bertolucci, Umberto Simonetta e Beppe Recchia. Ne dà una entusiasta descrizione Natalia Ginzburg sul «Corriere della Sera»:

Fra le vacche, oche, anatre, galline e muli, sulla paglia d'una stalla, Benigni è Cioni Mario, contadino, possessore d'una tivù privata; con lui è un vaccaro, Carlo Monni, e una valletta muta, Donatella Valmaggia. Capitano nella stalla dei cantanti, una ricercatrice folk americana [...], un muto e torvo

mangiatore di sigarette e di lampadine. Irrompono a tratti le immagini della televisione nazionale; si alternano voci casuali e voci programmate²⁵.

5.7 *Il lavoro contro la vita* (1979)

Venerdì 14 e 22 settembre, alle 21.45 su Tv2, si sviluppa un'inchiesta in due puntate sugli effetti drammatici del lavorare e del vivere intorno al polo industriale di Porto Marghera. Gli autori del programma (Anna Layolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi) svolgono da anni una ricerca collettiva sulle tecniche realizzative e comunicative possibili grazie al videotape, già alla base di due produzioni precedenti quali *Sotto le stelle, sotto il tendone* sulla vita del circo e *L'isola nell'isola* sulla comunità ligure di Carloforte in Sardegna. Un raro esempio di conciliazione tra sperimentazione e mandato sociale.²⁶

Nel 1977 in Italia l'industria iniziò a ridurre il suo peso sul Pil nazionale segnando l'ingresso nell'epoca dei servizi, la quale però non fu accompagnata dallo sviluppo di una strategia di modernizzazione né dall'affermarsi di una cultura del terziario. Al contrario si continuò a celebrare l'industria e a muoversi all'interno di un approccio industrialista. L'evoluzione settoriale fu comunque molto simile a quella degli altri paesi: negli anni Cinquanta e Sessanta la componente più dinamica fu quella dei servizi alla persona, soprattutto quelli sanitari e ricreativi, anche in virtù dei bassi livelli di partenza, mentre negli anni Settanta toccò ai servizi alle imprese. L'economia italiana stava entrando nella fase neoindustriale in parte per effetto della crisi della grande impresa, che cominciò a destrutturarsi favorendo la formazione di fornitori specializzati di beni e soprattutto di servizi. Nel 1979 collaborano con la Rai Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, ovvero il gruppo "Videobase", come dicevamo pionieri dell'utilizzo del video elettronico in Italia. Christian Uva ha riassunto recentemente²⁷ il lavoro del collettivo, inserendolo, come l'Unitelefilm, nel generale fermento artistico e informativo "anti sistema" di quegli anni. Videobase si distingue come la prima realtà in Italia che si avvale del video come strumento di attivismo, adottando nei confronti della nuova tecnologia un approccio sistematico e arricchendo costantemente la propria comprensione teorica del mezzo. Il gruppo si forma nel 1971 grazie all'unione di Anna Lajolo e Guido Lombardi, una coppia precedentemente attiva nel campo della produzione cinematografica sperimentale, con Alfredo Leonardi, anch'egli proveniente dall'esperienza dell'*underground*. Lajolo e Lombardi iniziano a dedicarsi al cinema quando si trasferiscono a Roma. Qui, dopo aver acquisito le competenze di base e soprattutto aver scoperto l'*underground* americano del New American Cinema, entrano in contatto con la Cooperativa Cinema Indipendente, dove fanno la conoscenza, tra gli altri, di Massimo Bacigalupo, Gianfranco Baruchello e, appunto, Alfredo Leonardi.

Lo stesso modello di ciclo completo di "comunicazione orizzontale" aveva già trovato ne *L'isola dell'isola* – realizzato in due fasi, tra il 1974 e il 1977 e trasmesso in due puntate dalla Rai nel 1978 con l'introduzione di Italo Moscati – la sua manifestazione e messa a punto più esemplari.

Gli effetti drammatici del lavorare e del vivere intorno al polo industriale di Porto Marghera sono il tema fondamentale di *Il lavoro contro la vita*, che indaga, intervistando direttamente operai e operaie, casalinghe, giovani, su come si convive con l'industria chimica, la degradazione

²⁵ Natalia Ginzburg, *Divertimento nella stalla*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 1976, ora in Aldo Grasso, *L'Italia alla Tv. La critica televisiva nelle pagine del Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano 2010, p. 160.

²⁶ Aldo Grasso, Cecilia Penati, Luca Barra, *Storia critica della televisione italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 567-568.

²⁷ Christian Uva, *Un modo di produzione "orizzontale": il caso Videobase*, in V. Zagarrìo, C. Uva (a cura di) *L'eccezione e la regola. Modi di produzione alternativi nel cinema italiano dal dopoguerra agli anni Ottanta*, Marsilio, Venezia 2024.

dell'ambiente, il rischio di perdere la salute e anche la vita e di vedere come ci si ribella a questa condizione.

Ancora Christian Uva ne offre una descrizione in *L'immagine politica*:

Si tratta di un'inchiesta in due puntate per Rai Tre sul petrolchimico di Porto Marghera in cui si segnalano, dal punto di vista tecnico, per la prima volta nella videografia del gruppo, l'adozione integrale del colore e una forma narrativa maggiormente "confezionata" sugli standard televisivi (si veda ad esempio l'esteso uso delle "coperture" sulle interviste, pratica già in parte impiegata ne *L'isola dell'isola* ma in precedenza risolutamente rifiutata dagli autori). La contrapposizione tra vita e lavoro torna a pervadere questo nastro fin dall'inizio, quando si parla di un incidente avvenuto in un'officina nel quale sono morti tre operai e, successivamente, quando si tocca la questione ambientale e del diritto alla salute, affrontando il tema dell'inquinamento industriale.

Ancora una volta, è la videotestimonianza a costituire l'ossatura principale dell'operazione: ovvero la modalità attraverso cui i fatti oggettivi, in questo caso riguardanti i cascami dell'industrializzazione rispetto all'ambiente e alla salute, vengono divulgati per mezzo della presenza e della viva voce degli interpellati, personalmente coinvolti nelle vicende che il discorso evoca e ricostruisce:

Spicca, nell'ambito delle numerose interviste "d'assalto" realizzate da Videobase, la testimonianza di un giovane che afferma: «la mia idea non è di finire la vita là a Marghera, ho sempre la speranza di spostarmi, di non morire dentro la Montedison, anche perché lì dentro la vita si accorcia, non si allunga». In questa ennesima denuncia del «carattere seccamente immunitario» del capitalismo e dei processi di razionalizzazione da esso imposti si palesa nuovamente il fulcro di quella battaglia biopolitica al centro della militanza audiovisiva di una compagine pur ristretta di autori in grado di interpretare nel modo più diretto ed efficace il lato "in luce" dei movimenti degli anni Settanta, quello attraversato dalle istanze più autenticamente vitalistiche da essi rivendicate.²⁸

5.8 Conclusioni. Verso gli anni Ottanta

5.8.1 La marcia dei Quarantamila (1980)

L'aura simbolizzante della cosiddetta "marcia dei quarantamila" del 1980, tra le altre cose, è offerta dallo scrittore forse più capace di raccontare le trasformazioni del mondo industriale, Paolo Volponi²⁹, che descrive l'evento nove anni dopo, nel 1989 in *La macchina mondiale*, parlando di dirigenti di quarta fila, dei più anziani fuori ruolo, dei corsisti interni, i consoci, i gestori di pasticcerie, drogherie, farmacie, alberghi, sarti, insegnanti, commercialisti, assicuratori, agenti, funzionari di banca, noleggiatori: "un cortile di civile protesta; un corteo che avanza di gente perbene che lavora". Volponi racconta di un incedere composto, di un silenzio nell'aria, i soprabiti che aderiscono al corpo; è il contraltare di quei disordini, di quegli scioperi che bloccavano le città in maniera tanto violenta e rumorosa.

Nell'ottobre 1980, infatti, tale marcia silenziosa chiude le lotte iniziate con l'autunno caldo, ovvero l'entrata in scena del movimento operaio e di Mirafiori. In realtà, la vera sconfitta politica si avrà con il referendum sulla scala mobile, ma a questo rimane l'episodio che mette un punto e a capo nell'immaginario collettivo.

²⁸ Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 143-144.

²⁹ Sul rapporto tra Volponi e la televisione cfr. Fabio M. Rocchi, *Paolo Volponi in video. Note sulle apparizioni televisive dello scrittore*, in «Hortus» n. 27, *E Volponi ci manca*, a cura di Leonardo Mancino e Antonio Tricomi, 2004.

Il periodo comincia con la decisione della Fiat, l'8 settembre, di ridurre fortemente il personale. Si prospettano quindi licenziamenti (di 14.469 dipendenti) e la proposta di messa in cassa integrazione per 15 mesi di 24 mila operai e in seguito il licenziamento della metà di questi. Il direttivo cambia rapidamente idea e annuncia subito il licenziamento dei 14 mila. Cominciano gli scioperi, i cortei, la fabbrica viene bloccata; la Fiat ripropone la cassa integrazione a zero ore e *nominale*: vengono indicati individualmente i dipendenti da mettere a riposo, costretta a propendere per una linea dura: liberarsi degli operai più scomodi (avanguardie di fabbrica ecc.). Lo scontro si inasprisce, i cancelli sono bloccati dai picchetti, la produzione si ferma.

In verità, la produzione era stata bloccata anche nel 1973, ma, come affermano gli storici, lo scontro si gioca questa volta proprio sul piano dell'immaginario collettivo, ed è per questo che la marcia del 1980 è assurda a momento periodizzante. L'opinione pubblica si schiera con la FIAT. Le ragioni industriali sono infatti quelle del progresso, mentre le ragioni degli operai vengono etichettate come corporativismo. La stampa di Torino pubblica il giorno stesso una testimonianza di un operaio che, mentre scavalca la fabbrica per andare a lavorare, muore di infarto; l'opinione pubblica si schiera dalla sua parte, non dalla parte dei picchetti.

Sul finire del decennio, il panorama industriale è in via di trasformazione. Si sta affermando un nuovo modello produttivo, quello della cosiddetta "terza Italia", ossia il nord-est, la fascia adriatica, le piccole imprese con pochi operai, i rapporti personali. Sembra che l'opinione pubblica se ne accorga soltanto adesso, pur essendo un processo in corso da diversi anni. La fabbrica è venata dai problemi di terrorismo e violenza (quando a Torino nel 1977 muore Casalegno direttore della *Stampa*, lo sciopero indetto dai sindacati è un fallimento, gli operai non partecipano).

La gerarchia interna praticamente non esiste più; in fabbrica non ci si veste più con la tradizionale tuta blu ma col maglioncino; ci sono persino momenti di non lavoro, si gioca a carte ecc. L'officina non è più quella di prima, è meno grande, meno rumorosa anche se si fa sempre tornitura, tranciatura, pressatura, ma adesso sta penetrando l'automazione; sta cambiando radicalmente il mondo operaio.

Nel biennio 1978-79 la FIAT assume molto, soprattutto giovani e donne e con alti livelli di istruzione: niente che sembri ricordare un operaio (persino la rivista cinematografica «Bianco & Nero» dedica il doppio numero 1-2 del 1972, curato da Cinzia Bellumori, interamente al lavoro femminile).

Il settimanale «Rinascita» nel 1979 lancia un'inchiesta su questi aspetti, e «Repubblica» commenta i risultati intitolando: "L'operaio ha cambiato pelle": è meno politicizzato, critico nei confronti del sindacato, più attento agli aspetti economici personali, disposto a collaborare. I picchetti sembrano ormai diventati un gioco di falò e chitarre. Si stanno prospettando i "rampanti" anni Ottanta.

5.8.2 L'avvento della Terza Rete

La complessa riforma del 1975, come abbiamo riassunto a inizio capitolo, porta alle trasmissioni a colori e alla nascita di una Terza Rete. Vi si giunge attraverso un laborioso compromesso. Viene istituito un nuovo telegiornale, il TG3, che dopo un notiziario nazionale di dieci minuti cede la linea alle varie sedi regionali per venti minuti di notiziario locale. La Terza rete, contraddistinta da una natura culturale, avrebbe dovuto accogliere per il 60% produzioni effettuate nelle sedi regionali, ma non si avvicinò mai, neanche lontanamente, a tale cifra. Oltre alla sede regionale di Napoli³⁰, le sedi regionali offrono la possibilità a molti giovani provenienti dalla cultura cinematografica e cinefila di sperimentare e realizzare programmi, seppur con budget minimi (nella sede ligure di Genova, attorno ad Arnaldo Bagnasco, muovono i primi passi dal 1978 Enrico Ghezzi, Renzo Trotta, Massimo

³⁰ Cfr. Michelangelo Iossa, *La Rai a Napoli: 1963-2023, sessant'anni di televisione all'ombra del Vesuvio*, Rogiosi, Napoli 2023.

Marchelli; in Calabria Marcello Walter Bruno, ecc.). La moltiplicazione delle poltrone fu impressionante: ventuno direttori di sede, altrettanti caporedattori e responsabili della programmazione, nominati nel 1979. Un'organizzazione pletorica, che consentiva però ai partiti (questa volta il PCI ebbe una parte di rilievo) un'adequata presenza sul territorio, intrecciata con gli equilibri politici locali.

Forse neanche in condizioni di monopolio la Rai avrebbe potuto affrontare un decentramento così capillare e la costituzione di un corposo Dipartimento Scuola Educazione (DSE). I livelli di spettacolarizzazione che un pubblico ormai smaliziato chiedeva alla TV erano difficilmente compatibili con l'austerità di programmi dal budget modesto, spesso confezionati in modo sommario. Inoltre, non era possibile costruire una identità regionale aprendo piccole finestre nella programmazione televisiva un paio di volte alla settimana. Le televisioni private battevano a tappeto la dimensione locale; le sedi regionali Rai si occupavano del capoluogo regionale, i cui palazzetti della politica non erano meno esigenti dei palazzi romani, senza la possibilità di aderire a tutte le pieghe del territorio. Una seconda fase della Terza Rete arriva invece ad anni Ottanta già avviati, ricostruita tra gli altri in maniera schematica ma esaustiva da Enrico Menduni³¹. Il Governo Craxi si riunisce d'urgenza e approva un decreto legge che autorizza temporaneamente l'interconnessione per sei mesi, da tutti definito "decreto Berlusconi". È il 20 ottobre 1984; l'indomani riprendono le trasmissioni in tutta Italia. La Camera però nega il giudizio di costituzionalità, perché la DC è molto tiepida nel sostegno. Il decreto così decade e due dei tre pretori sequestrano nuovamente gli impianti ripetitori, attaccati da un duro comunicato della Presidenza del Consiglio.

Craxi comprende allora che è necessario venire a patti. Si prepara un altro decreto che contiene sostanziose contropartite per la DC, ma anche per altri; si aggiunge una parte del tutto nuova sulla Rai, con cui si ripristina quasi tutto il potere che il direttore generale – tradizionalmente un democristiano – aveva perduto con la legge del 1975 a vantaggio del consiglio di amministrazione. Il PCI ottiene in una trattativa riservata la direzione della Terza rete televisiva e del TG3. Il MSI, che non era mai riuscito a mettere un piede nella Rai non appartenendo all'"arco costituzionale", si vede garantito un sindaco revisore nel nuovo consiglio Rai.

Il decreto Berlusconi-Agnes viene approvato e diventa la legge 4 febbraio 1985, n. 10. In essa prende forma una manovra politica complessa, a suo modo "bipartisan", nel senso che tiene conto sia della Fininvest sia del trasversale "partito Rai"; ma non tutela l'emittenza privata in quanto tale, perché l'autorizzazione ad usare gli impianti per l'interconnessione riguarda quelli che già li avevano, non gli eventuali nuovi venuti

La riforma della Rai del 1975, creando un sistema di reti e testate radiofoniche e televisive connotate politicamente e bilanciate al loro interno, aveva introdotto un'informazione più attenta ai vari partiti e alle loro esigenze, ma anche costretto la politica nei tempi veloci della televisione. La decisione fu quindi quella di assegnare la Terza rete ai comunisti. La nomina di due direttori espressi dal PCI, uno alla Terza rete e l'altro al TG3, oltre ad altre sostanziose designazioni, diventava una opportunità perché il "popolo comunista", cioè la base e i simpatizzanti del partito, costituiva un gruppo sociale consistente che nei confronti della televisione aveva punte di forte ostilità. Tale ostilità era alimentata dallo stesso PCI, ancora immerso in una cultura antitelevisiva (cfr. Crapis 2002), che minacciava inattuabili scioperi del canone e spesso dipingeva la Rai come un apparato propagandistico democristiano e socialista.

Le elezioni politiche del 1979 sono il primo appuntamento elettorale che si svolge in un paesaggio mediale fittamente abitato da televisioni e radio locali. Per interesse, convenienza, militanza o per molti altri motivi sono le televisioni private, a partire da allora, a mandare in onda massicce dosi di

³¹ Enrico Menduni, *Videostoria. L'Italia e la TV 1975-2015*, Bompiani, Milano 2014.

spot elettorali di singoli candidati. Le elezioni del 1979 vedono anche, per la prima volta, un folto gruppo di candidati provenienti dal mondo dello spettacolo.

Il PCI distribuì le due cariche principali con equilibrio interno salomonico; al TG un giornalista comunista ex redattore dell'*Unità*, un pezzo della storia del partito, Sandro Curzi; alla rete un intellettuale da sempre collaboratore dell'azienda, Angelo Guglielmi, che dimostrerà una grande capacità progettuale e che approfondiremo nel prossimo capitolo, ancora una volta partendo dalla componente "zavattiniana" dell'estetica apportata alla propria rete. Una conseguenza fu che il PCI, fino a quel momento nel punto più basso della propria storia e vicino alla fine, conseguisse un risultato che non gli era riuscito nel 1976, quando era il primo partito d'Italia. Di qui l'alone di rispetto per il giovane dirigente che era considerato l'artefice di questo successo, Walter Veltroni.

È l'inizio della cosiddetta "tv-verità" su cui torneremo nel prossimo capitolo. Nel frattempo, a *Non Stop* (Rete 1, 1977-79), Carlo Verdone segna un'ulteriore tappa di quella sorta di parodica iconografia dell' "uomo qualunque", attraverso uno sketch in cui vari personaggi – tutti da lui interpretati – vengono fermati per strada dall'intervistatore televisivo, e ciascuno di essi offre la propria versione dei fatti su un avvenimento a cui hanno assistito.

5.8.3 Il rilancio degli archivi d'impresa

Come ha scritto Letizia Cortini³², il decennio dei Settanta segna uno spartiacque fondamentale nella storia economia italiana: la grande fabbrica va scomparendo e con essa un certo sistema organizzativo e produttivo. In contemporanea con tali fenomeni, prende slancio l'interessamento verso la valorizzazione e la divulgazione dei fondi archivistici e storici d'impresa. Nel 1978, ricorda Cortini, nasce il *Comitato di scienze economiche del CNR*, al cui interno lavora la *Commissione per gli studi di storia dell'industria*, con finalità soprattutto di rilancio della *business history*, quindi di stimolo per le grandi imprese italiane in ritardo rispetto ad altri paesi europei e americani, nella costituzione, nel recupero, nel riordino e nella valorizzazione dei propri patrimoni. Sempre dagli anni Settanta, l'Amministrazione archivistica e l'Associazione nazionale archivistica italiana, attraverso le soprintendenze e le sezioni regionali dell'Anai, si adoperano per il recupero degli archivi d'impresa, di prodotto, di credito, economici, collaborando con società, aziende, fondazioni già costituite, banche, al fine di censire, quindi di valorizzare il patrimonio storico dell'industria italiana, ma anche quello relativo al mondo del lavoro e delle sue associazioni, ovvero, gli archivi sindacali. Numerosi e a cadenza periodica, da allora, anche i seminari, i convegni, le presentazioni di risultati di studi e ricerche, di censimenti, di inventari, nonché le iniziative di formazione per gli operatori culturali addetti al trattamento della documentazione storica e del patrimonio delle imprese. I progetti, tramite la costituzione di fondazioni d'impresa territoriali, quindi di una rete tra le stesse, mirano soprattutto alla valorizzazione dei patrimoni. Nel 1979 si costituisce come associazione anche l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), con Cesare Zavattini come primo presidente.

In questo clima fervido di interessamento per il passato anche recente, concretizzato appunto nelle fonti audiovisive promosse a patrimonio culturale, a fonte storica e a strumento didattico, si cela la conferma e l'accettazione di un panorama industriale ormai mutato, a cominciare dal contesto industriale e di fabbrica, e dal movimento operaio. In genere, l'interesse per il periodo storico degli

³² Letizia Cortini, *Le fonti audio-visive sul lavoro e sull'industria in Italia. Rappresentazione e ricognizione dei luoghi di conservazione e valorizzazione*, «il Mondo degli Archivi - STUDI», maggio 2014, rielaborazione del saggio di L. Cortini, *Profondità di capo e sguardi multipli. Valorizzare le fonti audiovisive d'impresa e del lavoro: il ruolo della professione dell'archivista e l' "interoperabilità" con gli altri saperi*, in «Quaderni della Fondazione Piaggio», 2011-2012, pp. 133-161.

anni Ottanta e oltre nell'ambito degli audiovisivi è frammentario e poco sviluppato. Proveremo, nei prossimi capitoli, a cominciare un discorso a partire da alcune produzioni Rai, tentando di arrivare fino alla contemporaneità.

Capitolo 6

Dagli anni Ottanta al panorama contemporaneo

6.1 Gli anni del “riflusso”

Gli anni Ottanta in Italia costituiscono un decennio guardato, generalmente parlando, con un certo disprezzo, e contrassegnato nell’immaginario collettivo da un senso misto di tardività o anticipazione. Sono infatti per lo più descritti come il decennio della rinuncia alla partecipazione politica, della fine delle grandi ideologie e del «ripiegamento» nel privato: in questo senso vengono spesso considerati come contraltare degli agitati e violenti anni Settanta. Un periodo di vuoto e superficiale edonismo privo di cultura che sarà conseguentemente punito dalla crisi politica successiva alla caduta del Muro di Berlino e agli scandali di Tangentopoli, che sigleranno il decennio (cfr. Scotto di Luzio 2020).

È la cosiddetta «età postindustriale» in cui, stando alla periodizzazione proposta nella ponderosa ricerca di Domenico De Masi (De Masi 2018), il lavoro passerebbe dalla fase costrittiva a quella più propriamente «creativa», in definitiva affermazione nell’era del dominio digitale¹. Ovvero, quella fase storica e politica in cui il lavoro si configura come un ambito più mobile, che non prevede, o sempre meno, uno spazio fisico collettivamente fruito (la fabbrica o l’azienda per l’appunto) e nel quale la creatività del singolo può svilupparsi in modo impreveduto, in un ambiente non codificato.

All’inizio di gennaio 1979 le edicole mostrano il nuovo numero di «Panorama» con una copertina particolare: su un montaggio di foto che raffigura ragazzi sorridenti, un signore che mangia e un’avvenente ballerina, campeggia il titolo: «Il riflusso», ovvero – si spiega – «La nuova filosofia degli italiani: tanto vale divertirsi»². L’Italia degli anni Ottanta è coinvolta infatti nel cosiddetto riflusso economico, che colpisce l’insieme dei Paesi capitalisti e che, dopo l’euforia artificiale del “miracolo”, sembra risultare particolarmente doloroso. Non si è ancora entrati nella crisi vera e propria; tuttavia, molti si vedono costretti a moderare le proprie spese. Le grandi fabbriche si delocalizzano (il neologismo *delocalizzazione* appare in Italia nel 1985) verso le periferie urbane o le campagne. Gli operai al seguito si sistemano in complessi residenziali lontani dai centri. Dal 1971 al 1989 Torino perde 150.000 abitanti e Milano 363.000, mentre l’entroterra milanese ne guadagna quasi un milione. Proprio Milano sarà, come vedremo, al centro di una delle più significative rappresentazioni televisivo-cinematografiche del periodo (*Milano ’83* di Ermanno Olmi). I quartieri frettolosamente costruiti non hanno sale cinematografiche e si ricorre, per lo svago e il tempo libero, alla televisione (o alle scommesse al bar e alle partite di calcio; altro tema, quello del gioco, su cui torneremo). È bene tuttavia rimarcare, come ancora recentemente è stato fatto (cfr. Barile 2024), che i termini di “privato” e “riflusso”, così come quelli di “rampantismo” o di classificazioni popolari come “paninaro”, benché acquisiti nella considerazione comune, sono tutt’altro che pacifici, necessitando di verifiche e nuove precisazioni. Come scrive Barile, ad esempio, il concetto di “privato” non è sinonimo di “riflusso”, né lo spiega; oltre a costituire una caratteristica in corso già negli anni Settanta, all’interno di istanze come quella del femminismo. In questo nostro breve paragrafo di contestualizzazione è però sufficiente limitarsi a rapidi richiami senza addentrarci in approfondimenti che, benché corretti, risulterebbero fuorvianti.

¹ Domenico De Masi, *Il lavoro nel XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2018 (si veda in particolare il cap. XXV, alle pp. 661-708).

² «Panorama», 2 gennaio 1979.

Nel numero di «Cinema & Storia» dedicato a tale decennio, Marco Gervasoni³ prende, come testo d'avvio per una considerazione su questo periodo storico, l'articolo di Giorgio Bocca *Un esercito di premibottoni?* Pubblicato su «la Repubblica» del 10 febbraio 1985; nell'articolo, un'intervista all'economista Gian Carlo Mazzocchi svela ai lettori la trasformazione in atto nel Nord del Paese: se fino agli anni Settanta la società italiana poteva essere descritta con una U (alla sua destra la borghesia ricca, alla sua sinistra il sottoproletariato, dentro la massa compatta e sempre più omogenea degli operai e degli impiegati) adesso le curve, le U, sembrano essere due: la prima, piccola, contiene le professioni rampanti e gli Yuppie (la nuova figura sociale del decennio); nella seconda invece si va raccogliendo il *mare magnum* del lavoro ormai frantumato, effimero, mediocre.

Lo *yuppie* diviene l'antitesi dell'operaio e l'emblema di un'epoca che ha fatto letteralmente sparire dall'immaginario le tute blu, così presenti nel decennio precedente. Yuppie sono pertanto tutti i giovani che lavorano e guadagnano nell'informatica, nel terziario, oltre che nelle banche. Questi yuppie sono più propriamente impiegati e non hanno neanche alla lontana il reddito dei loro omologhi americani e inglesi. Però vi si immedesima pienamente, come illustra il film, di scarso successo al botteghino benché interessante, *Impiegati* (Pupi Avati, 1985), in cui i protagonisti indossano abiti Valentino, guidano auto sportive e, diversamente dai piccoli borghesi di un tempo, non nascondono una vita privata "libertina" e spregiudicata.

L'espansione del settore terziario sarebbe la caratteristica dell'età postindustriale (su una analisi della rinnovata «estetica del terziario» negli anni successivi, cfr. Tartaglia 2006). Passeggero, o quantomeno sopravvalutato, risulta tuttavia, e a distanza, il presunto predominio del terziario e dell'automazione, nell'epoca dell'informazione e degli individui per antonomasia, così come il predominio del software e della finanza; presto, dopo questa parentesi, si ritornerà ad una realtà i cui assi principali torneranno ad essere quelli della manifattura, del "metallo", delle grandi classi sociali e dei grandi partiti. A prevedere un ritorno della manifattura a dispetto della retorica del terziario sono anche dirigenti ed economisti.

La popolazione si va riarticolaro intorno ad aree metropolitane più ampie, nelle quali alla caduta del nucleo corrisponde un irrobustimento della corona metropolitana, mentre si assiste ad estesi fenomeni di urbanizzazione diffusa che devastano la campagna dando luogo a nuovi distretti produttivi. La provincia italiana nelle aree della cosiddetta Terza Italia⁴ si prende una rivincita nei confronti dei grandi centri metropolitani che avevano guidato lo sviluppo negli anni precedenti, alcuni dei quali, come Genova e Torino, stanno attraversando una crisi profonda. Lo sviluppo industriale italiano sta definendo nuove gerarchie territoriali dalle quali emergono regioni con una crescente dotazione di ricchezza diffusa che promette un consistente allargamento del mercato dei beni di consumo.

Se guardiamo al lavoro e ai redditi possiamo notare come, nel corso degli anni Ottanta, la tendenza redistributiva ed egualitaria degli anni Sessanta e Settanta si arresti e la forbice dei redditi torni ad allargarsi. Si trattava di un riflesso della contrattazione aziendale e di una complessiva ridefinizione del mondo del lavoro che vedeva la crescita dei piccoli imprenditori, dei liberi professionisti, dei dirigenti di azienda e del settore pubblico. Si allargava così un'élite qualificata professionalmente e a reddito elevato che si rivolgeva a nuovi consumi per costruire nuovi percorsi di identificazione e distinzione. Dopo la flessione, invero abbastanza lieve, dei consumi negli anni Settanta, gli Ottanta facevano perciò registrare un incremento significativo e un mutamento dell'incidenza delle varie voci di spesa, a partire dal calo consistente degli alimentari che passavano dal 30,4 per cento al 23,5 per cento della spesa totale

³ Marco Gervasoni, *Lo spirito di un decennio. Gli anni Ottanta, il cinema, la storia*, in «Cinema & Storia», *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, a cura di Paolo Mattera e Christian Uva, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 50-61.

⁴ Cfr. A. Bagnasco, *Tre Italie. La problematica dello sviluppo territoriale italiano*, Il Mulino, Bologna 1977.

delle famiglie, portando l'Italia su valori simili a quelli degli altri Paesi dell'Europa occidentale. Calava la quota relativa delle voci abbigliamento (che rimase comunque più alta degli altri Paesi europei) e, solo lievemente, anche quella per mobili ed elettrodomestici, che dipendeva dal drastico calo nella formazione di nuove famiglie e nuclei domestici più che a un disinvestimento su questi beni; aumentavano infine le spese per la salute, trasporti e comunicazioni, istruzione, tempo libero e cultura; significativo era inoltre l'aumento della spesa per l'abitazione⁵.

A promuovere tutto questo ci pensa la tv commerciale, ormai consolidatasi nelle centinaia di emittenti private e nel duopolio Rai-Fininvest. La provincia dell'Italia del centro-nord è lo spazio elettivo di questa nuova dinamica produttiva e commerciale: si tratta perlopiù di produttori che stanno passando dall'artigianato all'industria, con innovazioni di prodotto e una vocazione all'esportazione alla quale cercano tuttavia di affiancare la costruzione di un più solido mercato interno. Non a caso, come scrivono Brusco e Paba⁶, è proprio dagli anni Ottanta che i distretti industriali italiani vengono studiati anche al di fuori dei confini nazionali. Queste imprese di piccole o medie dimensioni si servono delle Tv private per allargare il loro mercato: il caso di Aiazzone è significativo perché si insedia a Biella, patria della televisione privata italiana, ma più spesso al centro di questo fenomeno vi sono la provincia veneta, padana e romagnola. La televisione permette di raggiungere una dimensione regionale, che talvolta rappresenta una scala ottimale per il tipo di prodotti commercializzati, ma anche nazionale, grazie ai network che si sono realizzati tra le piccole emittenti. Il consumatore destinatario di queste promozioni pubblicitarie abita gli stessi territori dei produttori, quella «villettepoli padana», che presenta un modello insediativo imperniato sulle case singole o bifamiliari particolarmente adatte, per l'ampia disponibilità di spazio, ad ospitare i caminetti Primerano o i mobili Aiazzone. Alcuni di questi imprenditori entrano nel settore televisivo proprio per garantirsi spazi pubblicitari a basso prezzo, a partire da Giorgio Aiazzone che negli anni Ottanta investe quote importanti in pubblicità, rendendo possibile una rapida scalata da una dimensione locale a una nazionale. Partito dall'acquisizione della storica Telebiella, Aiazzone arriverà a formare il Gruppo Aiazzone Televisivo che controllava anche Teleradio Milano 2, Tele Jolly e Video Brianza.

6.1.2 La scala mobile

Un immaginario e dei valori, quelli che abbiamo rapidamente rievocato, in grado di produrre comportamenti molto concreti, tali da interagire col mondo politico: Bettino Craxi e i dirigenti del "Pentapartito" si rafforzano proprio tutelando gli interessi di questo ceto medio, con un'azione di governo che ne asseconda le aspettative: evitare di porre ostacoli né frenare le iniziative di imprenditori e professionisti. Nel 1985 Craxi decide di raccogliere il guanto di sfida lanciato dai comunisti, che hanno raccolto le firme per un referendum abrogativo del decreto sulla scala mobile. L'occasione diventa presto un fatto personale, estendendo gli esiti del referendum ad un riscontro sul governo nel suo complesso e su Craxi come statista. Il 9 giugno 1985 la vittoria vede il 54% di "No" all'abrogazione. Il segnale sembra essere netto: la maggioranza degli italiani non vuole più mobilitazioni politiche, desidera guadagnare e divertirsi nel "tempo libero" (nozione su cui torneremo). È la consacrazione di un'ascesa che da adesso parrà inarrestabile. A rendere il segretario socialista l'uomo-simbolo di quella stagione si aggiunge infatti la capacità di entrare in sintonia con altri umori profondi dell'epoca. Il piglio e l'immagine di uomo di grinta assecondano il desiderio

⁵ P. Capuzzo, *Consumo e paesaggio mediatico degli anni Ottanta*, in «Cinema & Storia», *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, a cura di Paolo Mattered e Christian Uva, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 67-68.

⁶ S. Brusco, S. Paba, *Per una storia dei distretti industriali italiani dal secondo dopoguerra agli anni novanta*, in F. Barca (a cura di), *Storia del capitalismo italiano*, Roma, Donzelli, 1997, 2001, 2010, pp. 265-334.

diffuso di leader capaci di affrontare i problemi e guidare le persone. Intanto, l'uso di un nuovo stile di comunicazione assecondava le linee di tendenza alla "personalizzazione" e alla "spettacolarizzazione" della politica, che si stanno affermando in tutto il mondo e inducono Craxi stesso a cercare un rapporto privilegiato con il proprietario delle televisioni commerciali, Silvio Berlusconi.

Pur in calo, il Pci continua a raccogliere circa un quarto dei voti e coloro che, pur disperdendosi nei mille rivoli di liste minori, non votano per il "Pentapartito" ammontano a circa il 40 per cento. Una minoranza cospicua, che tuttavia patisce una vera e propria crisi di identità. Un disorientamento che assumeva i toni dell'angoscia tra gli operai intervistati in alcuni documentari girati nelle fabbriche. «La classe [operaia] non c'è più» confermava un reportage dell'inviato de «L'Espresso» Gad Lerner (giornalista specializzato sul tema, come vedremo anche nei paragrafi conclusivi), non tanto in termini quantitativi, quanto di ideali, sostituiti sempre più spesso, ancora una volta, da comportamenti individualistici e valori consumistici.

Il Pci di Enrico Berlinguer, chiusa la stagione del "Compromesso storico", si ritrova privo di alleati potenziali e quindi nuovamente relegato nel ghetto dell'opposizione. Berlinguer tenta allora una carta coraggiosa, sollevando, in un'intervista al direttore de «la Repubblica» Scalfari⁷, la "questione morale", una memorabile requisitoria a tinte apocalittiche sulla corruzione di partiti divenuti «macchine di potere e di clientela [...], senza alcun rapporto con le esigenze e i bisogni umani emergenti» (cfr. Berlinguer 2020).

6.1.3 La Rai tra lavoro e tempo libero

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, come accennato nell'*Introduzione*, inizia a comparire nel linguaggio giuridico-politico la dizione di "assessorato al tempo libero". Un segnale chiaro di come anche la politica, sotto forma di amministrazioni locali, cominci a considerare il tempo di non lavoro come un tema da affrontare e gestire in termini di programmi e bilanci. Tempo libero e benessere diventano due coordinate fondamentali di una società che in tale binomio definisce la propria facciata, fondata sulla considerazione – sociologica ed etica – della perdita della centralità del lavoro o, meglio, dello spostamento del baricentro verso il tempo libero come campo di gratificazione e realizzazione personale. Non è un caso che anche l'Istat cominci a incorporare la voce "tempo libero" da quella più onnicomprensiva dello spettacolo, dedicando statistiche e analisi al consumo di divertimento: la prima e articolata *Indagine sulla lettura e su altri aspetti dell'impiego del tempo libero* del 1984 precede il capillare monitoraggio che solo nei decenni successivi verrà compreso in un più ampio capitolo riguardante *Cultura, socialità, tempo libero*. Così anche i consumi ludici, intesi in senso lato, diventano indicatori necessari a decifrare una società in mutazione e i comportamenti sociali conseguenti.

Anche il consumo di tempo libero diventa quindi uno status, lo determina, quasi a identificarsi nello "spazio della vita" dove "si fanno (ma anche più semplicemente si comprano) le cose che interessano davvero, che fanno significato", trasformando i luoghi e i consumi in "simboli di un'identità costruita secondo bisogni e desideri profondi. Per questo i luoghi di socializzazione e aggregazione vengono frequentati come passerelle di primo piano. I caffè alla moda, le discoteche, i salotti, i teatri, alcune mete di vacanza si trasformano in simboli di riconoscimento sociale, dove si va per farsi notare e per partecipare a un rito di gruppo che richiama persone accomunate dagli stessi ideali o modelli⁸.

⁷ *Dove va il Pci? Intervista a Enrico Berlinguer* di Eugenio Scalfari, «la Repubblica» 18 luglio 1981.

⁸ Anna Tonelli, *Stato spettacolo. Pubblico e privato dagli anni '80 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2010, pp. 17-18.

Anche Enrico Menduni, per affrontare adeguatamente il tema dell'*entertainment*⁹ nella contemporaneità, deve necessariamente spendere alcune parole relative al nesso con il lavoro. Il tema del tempo libero, spiega Menduni, si fa strada con la rivoluzione industriale. Il lavoro con le macchine tiene conto molto meno della meteorologia e delle stagioni, e molto più del tempo di esecuzione del compito affidato agli operai. Nei trasporti meccanizzati, poi, il tempo sotto forma di orario diventa la chiave di volta del sistema. Dalla seconda metà dell'Ottocento le organizzazioni operaie in tutto il mondo sviluppato si battono per le "otto ore", intese come durata massima della giornata lavorativa, che facilmente superava le dieci e anche le dodici ore. Le "otto ore" diventano il simbolo dell'azione per migliori condizioni di lavoro che si muove su due piani, quello della proposta legislativa e quello delle conquiste sindacali, soprattutto da parte delle categorie più forti e capaci di bloccare produzioni e servizi strategici: come i metallurgici e i ferrovieri. Solo dopo la Prima guerra mondiale, tuttavia, tali pressioni portarono a un concreto e non effimero riconoscimento di questo nuovo diritto. Le altre otto ore sono il tempo libero. Ma a cosa è destinato il tempo libero? Cercando nell'iconografia d'epoca (manifesti sindacali) e nell'oggettistica (orologi da tasca decorati) scopriamo che talvolta queste ore sono occupate dallo svago, in altri casi dedicate all'istruzione. Una differenza significativa. Si chiede contrattualmente al lavoratore, in cambio del salario, una porzione definita del suo tempo, che deve essere fornita esattamente negli orari stabiliti, senza ritardi e in buone condizioni fisiche, senza "sregolatezza": cioè, senza dover smaltire, mentre lavora ad una macchina, i postumi di una sbornia domenicale o di una notte brava. Questa vita regolata dall'operaio è l'opposto della vita di espedienti del lavoratore agricolo saltuario o delle classi subalterne urbane. Per amministrare il tempo libero (e il potere d'acquisto) di cui cominciano a disporre le categorie meglio organizzate dei lavoratori (dipendenti pubblici, ferrovieri, operai della grande industria), ormai inquadrati in sindacati e partiti, si mobilitano molte organizzazioni religiose, aziendali, di categoria, sindacali, politicamente orientate. Si costituiscono società di mutuo soccorso, circoli aziendali, gruppi sportivi, cooperative di consumo, generalmente riservati ai soli soci. In molti sono interessati al tempo libero dei lavoratori: le loro aziende, perché lavorino meglio, le chiese, perché rispettino il precetto domenicale, la politica e il sindacato per aumentare i momenti di contatto con i loro referenti, il mondo del commercio, per reclutare nuovi clienti. Tutti insieme organizzano forme di controllo su questo tempo libero organizzato, i cui consumi muovono anche flussi di denaro interessanti.

Già negli anni Trenta era evidente negli Stati Uniti che il tempo libero portava ad una crescente individualizzazione delle persone che finalmente erano in grado di scegliere (oggetti, vestiario, gusti, idee) o ritenevano di esserlo, sulla base di propensioni personali o presunte tali. Non più dunque consumi standard, o servizi ricreativi uguali per tutti proposti da associazioni o circoli aziendali. Dagli anni Ottanta, la cultura del consumo¹⁰ preferisce attrarre le classi lavoratrici in un'indeterminata classe media cui si rivolge la grande distribuzione; i consumi collettivi esistono ma seguono sempre meno la forma della gita aziendale, della casa di vacanze per i dipendenti, del teatrino del dopolavoro. Gli "spacci aziendali" si trasformano in *outlet*. Un complessivo aumento del tempo libero per la riduzione degli orari di lavoro (ma anche per la diminuzione dell'impiego nella grande industria e per un'area crescente di non-lavoro) è coinciso con un'espansione della "cultura di massa" ma, al contrario, con una sua contrazione. Successivamente, il concetto di tempo libero ha perso la sua pregnanza: i lavoratori autonomi, i co.co.co. e i precari non ne hanno affatto, i disoccupati, cassintegrati e simili ne hanno fin troppo. Alle casalinghe e alle donne con compiti di cura il concetto non si applica. Più in generale, i tempi si sovrappongono; *entertainment* e lavoro, mobilità e obblighi

⁹ Enrico Menduni, *Entertainment*, il Mulino, Bologna 2013.

¹⁰ Cfr. le tante opere di Vanni Codeluppi come: *Sociologia dei consumi*, Roma, Carocci, 2022.

sociali s'intrecciano in un mondo *multitasking* in cui tutti tendono fare più cose in una volta. La famiglia non è più così stabile e importante come in passato, il lavoro non è più l'organizzazione suprema della vita, dei tempi e dei pensieri e questa funzione, anche per chi lavora, è assolta dall'*entertainment*.

Scarseggiano le rappresentazioni del lavoro, anche in chi fatica duramente: quasi che il lavoro avesse perso questa capacità di ordinare la vita e di determinarne ogni aspetto¹¹.

Secondo lo storico Pierre Sorlin¹², la nascita della RAI nel 1954 aveva influito poco sulla frequentazione dei cinema, che era diminuita lentamente fino alla seconda metà degli anni Settanta. La televisione ebbe un'influenza incontestabile, però su un altro terreno. Con la fine del monopolio statale (1975) si aprirono reti commerciali che avevano bisogno di materiale da trasmettere. I giovani cineasti, appena usciti dal Centro Sperimentale, o formati sul posto come assistenti di registi consumati, si affrettarono a rispondere alle esigenze dei canali televisivi. Il lavoro era meno impegnativo che nel cinema, la dimensione ridotta degli schermi non autorizzava né movimenti di macchina né movimenti della cinepresa, né profondità di campo, l'immagine dominante era il primo piano dei personaggi.

Prevalse così uno stile distintivo nel quale i dialoghi contavano più delle figure, le riprese si prolungavano, il valore espressivo delle mimiche bilanciava la limitazione degli spostamenti. Le caratteristiche dei film comici [...] furono in parte una trasposizione sul grande schermo di abitudini acquisite girando per la televisione¹³.

Lo stesso Sorlin nota come una serie relativamente omogenea di film prodotti in quel periodo riguardi le grandi fabbriche, affrontando questioni come i licenziamenti e le conversioni delle zone industriali a polo del terziario, il trapianto degli stabilimenti verso posti lontani ecc. Se, come abbiamo visto in precedenza, nelle vecchie inchieste la cinepresa seguiva la catena produttiva, fermandosi ogni tanto per dare spiegazioni usufruendo della voce fuori campo, adesso, con l' "effetto televisione", l'intervista diventa più facile da realizzare grazie ai dispositivi magnetici (il videoregistratore Ampex è del 1976, la videocamera Sony del 1983), tanto più che i primi piani dei volti si addicono perfettamente alla dimensione del televisore. Nei film precedenti il commento veniva fatto in studio, con la voce fuori campo; le opere televisive danno finalmente la parola alle persone filmate (il caso di *Cronaca*, a questo proposito, risulta ancor più eccezionale). Quello che appare non è, come è stato detto, talvolta, «la fine della classe operaia», bensì il declassamento di un intero ceto qualificato, che l'automazione (introduzione dell'informatica nelle fabbriche) e lo spostamento degli impianti relega a posti inferiori, meno specializzati e meno pagati

Una fucina, quella della neotelevisione, che va costruendo un universo autoreferenziale sempre più chiuso, parla essenzialmente di sé stessa, mentre diviene una presenza sempre più pervasiva nella vita quotidiana, grazie alla moltiplicazione delle emittenti e alla dilatazione del tempo delle trasmissioni che arrivano ad occupare tutte le ventiquattro ore della giornata, con una particolare attenzione alla fascia pomeridiana per conquistare l'interesse dei bambini con la programmazione di

¹¹ Enrico Menduni, *ivi*, cit. p. 32.

¹² Pierre Sorlin, *Appunti per la storia di un decennio*, in «Cinema & Storia», *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, a cura di Paolo Mattera e Christian Uva, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 26-40.

¹³ Pierre Sorlin, *ivi*, p. 40.

serie di grandi successo. Il *flusso* è uno dei concetti teorizzati a proposito¹⁴. Con l'introduzione della televisione a colori e la liberalizzazione delle frequenze, infatti, erano cambiati profondamente i tempi della fruizione televisiva e il loro rapporto con la quotidianità, i palinsesti, la segmentazione del pubblico. I fruitori del nuovo duopolio aumentano a ritmi vertiginosi: la programmazione si quintuplica in pochi anni (meno di un decennio tra il 1976 e il 1985) distribuendosi in tutte le fasce orarie possibili: la Tv scandisce la vita delle famiglie, fa compagnia a chi è solo, propone messaggi e orizzonti di riferimento a chi è nell'età della formazione. Un apparecchio di flusso ininterrotto di suoni e immagini capace di carpire l'attenzione e di modificare abitudini consolidate.

Nel 1981 avviene la più lunga diretta della storia della televisione, con la quale la tv di Stato segue la vicenda di Alfredino Rampi, caduto in un pozzo artesiano alla periferia di Roma; l'accaduto si trasforma nel primo media-evento della televisione italiana. Il primo numero della rivista «Bianco e Nero» del 1984¹⁵, ospita il saggio "Cinema e tv fra teoria e didattica" di Mario Arosio, che riconsidera in un unico ragionamento Rossellini, il cinema e la televisione in una fase di mutazione radicale del panorama mediale. A proposito di iconografia del mondo operaio, ricordiamo come nel 1985, Antonio Ricci (a *Drive In*), riesce in un'operazione che rafforzava il suo insediamento tra il pubblico di sinistra: traghettare in tv Bobo, il comunista toscano nato dalla penna di Sergio Staino che ne pubblicava le strisce su «Linus» già da diversi anni. A interpretare Bobo è niente di meno che Paolo Pietrangeli, uno dei maestri della canzone di protesta in Italia, autore di *Contessa*, uno degli inni degli anni della contestazione. Pietrangeli, oltre ad essere stato, tra le altre cose, regista del film *Bianco e nero* del 1975, prodotto dalla Unitelefilm, diventerà di lì a poco regista e autore di programmi molto popolari nelle reti di Silvio Berlusconi, come *Maurizio Costanzo Show* e *Amici di Maria De Filippi*.

Gli stessi cittadini comuni che da mesi potevano apparire in un programma televisivo presentato da Enzo Tortora di eccezionale successo: *Portobello*, dove persone anonime conoscevano il loro momento di ribalta proponendo invenzioni e cercando amori perduti. Emergeva così l'Italia profonda della provincia, fatta di persone semplici, tutte mostrate con uno sguardo tenero e affettuoso, che meglio di un trattato raccontava la voglia di evasione dalle brutture della crisi, la carica di disimpegno e di fuga dalla politica di milioni di italiani.

I programmi della televisione di Stato iniziano a virare verso generi considerati più adatti alle trasformazioni di un tempo incerto. In sintesi, un palinsesto che progressivamente aumenta le ore di programmi in grado di competere con la cifra della televisione commerciale: telefilm, commedie, quiz e intrattenimento di vario genere. [...] Una pericolosa sovrapposizione tra finalità e ruoli del servizio pubblico che vengono mescolati e, in una certa misura, confusi con la ricerca ossessiva di una platea più ampia in grado di sottrarre spettatori e risorse pubblicitarie a una concorrenza agguerrita¹⁶.

Gente comune, uomini politici ma anche "capitani d'industria", questi ultimi nelle interviste dei "Faccia a faccia" (con tanto di gigantografia speculare) di *Mixer* condotto da Gianni Minoli: Carlo Debenedetti nel 1982, Gianni Agnelli del 1984, Raul Gardini nel 1987 ma anche il sindacalista Luciano Lama.

6.1.4 Gianni Amico e la televisione

Nell'articolo di Pierre Sorlin che abbiamo già citato sopra, lo storico, abbiamo visto, si sofferma non poco sulla produzione documentaristica italiana degli anni Ottanta, particolarmente attenta alle videotestimonianze del contesto operaio e all'ambiente di fabbrica. All'interno di essa, per quanto

¹⁴ Cfr. Marcello Walter Bruno, *Neotelevisione. Dalla comunicazione di massa alla massa di comunicazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.

¹⁵ Mario Arosio, *Cinema e tv fra teoria e didattica*, «Bianco & Nero», 1, 1984, pp. 83-104

¹⁶ Umberto Gentiloni, *Storia dell'Italia contemporanea 1943-2019*, Il Mulino, Bologna 2019, pp. 281-282.

riguarda la Rai, è bene qui menzionare le opere dirette da Gianni Amico in collaborazione con la neonata Rai Tre nel 1981: *Le mani svelte* e *Lo specchio rovesciato*.

Le mani svelte si concentra sulle differenze generazionali e di genere all'interno di alcune fabbriche torinesi, attraverso una serie di videotestimonianze montate in maniera da ottenere un andamento dialogico: i soggetti coinvolti (un'anziana signora torinese, portavoce della memoria storica cittadina, molte giovani operaie, diversi immigrati, giovanissimi apprendisti poco più che adolescenti) costituiscono nell'insieme una successione di domande e risposte a proposito di temi che risentono direttamente del decennio da poco concluso: il trauma che coinvolge l'inserimento degli emigrati dal sud in una grande metropoli come Torino; la difficoltà di trovare un alloggio; le aspettative dei giovani rispetto al lavoro in fabbrica; la considerazione nei confronti del lavoro operaio, talvolta accettato soltanto in mancanza di meglio. Tra gli interpellati, qualcuno avanza il ben noto luogo comune sui giovani che si lamentano, non avendo conosciuto la miseria, e per questo non sono abituati alla fatica. Qualcun altro riepiloga i successi ottenuti dalle contrattazioni degli anni Settanta. Mentalità di generazioni diverse si rimbalzano l'un l'altra problemi e caratteristiche risalenti, in questa nostra ricerca, alle primissime inchieste Rai: la parità di genere, lo sfruttamento, l'indipendenza femminile (ad esempio, viene menzionata la difficoltà per molte donne di potersi permettere, economicamente, il divorzio), i pregiudizi da parte degli uomini rispetto alle colleghe, l'assenteismo, la cassa integrazione, l'emarginazione. Tutto ciò è sintomatico di una fase storica di transizione, ovvero l'inizio del decennio, non completamente distaccata dagli anni Settanta. Comincia senz'altro, tuttavia, un cambiamento rispetto alla percezione e alla considerazione di questo specifico comparto del mondo del lavoro, che si avvia ad una lenta decadenza: nel finale, infatti, due persone incarnano altrettante posizioni piuttosto radicali: da un lato, una giovane operaia, ripresa mentre guida l'auto all'imbrunire, non nasconde di ritenere quello dell'operaio il mestiere più brutto che ci sia, e rivela di stare recandosi alla scuola serale perché stufa e desiderosa di un diploma che le consenta di cambiare la propria condizione; dall'altro lato, un ragazzo suggerisce quanto l'essere operaio possa rivelarsi motivo di orgoglio, qualora si tratti di una scelta libera, e quindi da rivendicare.

Lo specchio rovesciato. Un'esperienza di autogestione operaia è invece un documentario di tre ore, suddiviso in tre parti e trasmesso dalla Rai il 19, il 26 gennaio e il 2 febbraio 1981. Nato come "programma della sede regionale per la Liguria", da un'idea di Arnaldo Bagnasco (operatore culturale fondamentale per la regione), vede la regia, oltre che dello stesso Amico, anche di Marco Melani. Le tre puntate, intitolate *I caravana e i camalli*, *Compagnia lavoratori merci varie* e *Il sacco e il container*, raccontano la storia e l'attività della Culmv (Compagnia unica di lavoratori merci varie) del porto di Genova, dal Trecento sino alla contemporaneità, alternando ricostruzioni sceniche e inchieste tradizionali. I nomi coinvolti confermano, inoltre, l'interesse per questo tipo di tematiche anche da parte di una branca molto giovane quanto combattiva della cultura cinematografica italiana, quella ligure, appunto, che proprio in questo periodo si sta affacciando all'attività televisiva (Arnaldo Bagnasco diventerà, tra le altre cose, conduttore di *Mixer Cultura*; Marco Melani uno dei primi autori di *Fuori Orario – Cose mai viste*, assieme a Enrico Ghezzi e Marco Giusti).

6.1.5 Milano '83 di Ermanno Olmi (1983)

Ermanno Olmi aveva lavorato in molte occasioni per la Rai: oltre all'esperienza di regista per *Carosello*, fin dal 1966 è collaboratore del programma "Giovani", curato da Gian Paolo Cresci per il secondo canale, con tre puntate: *La cotta... una storia vera che potrebbe essere una fiaba* (49 minuti), *Piccoli discorsi* (quattro filmmini brevissimi da 42 secondi a 6 minuti e il corto *Il ragazzo di Gigliola*,

27 minuti) e *Le delusioni* (sei raccontini corti o cortissimi). Come riporta Morando Morandini¹⁷, le puntate sono realizzate con la milanese Solproduzioni, e vengono trasmesse in prima serata sul Secondo Programma il 16 febbraio, il 22 marzo e il 13 aprile 1967. Nel 1967-68, periodo per Olmi produttivamente intenso, il regista realizza due documentari – *Il profeta della Bassa* (su Don Primo Mazzolari, 60 minuti circa) e *La Borsa* (scritto con Vieri Poggiali), che però non furono mai messi in onda. Del 1970 è *La fatica di leggere* (27 minuti), trasmesso sul Secondo Programma alle 22.15 del 18 giugno, un viaggio ironico e divertito per biblioteche, librerie, case editrici e redazioni di giornali. Tra il 1971 e il 1973, Olmi realizza cinque puntate a carattere storico per la trasmissione *Nascita della Repubblica*. Nel 1972 *Le radici della libertà* (54 minuti), presentato nei titoli di testa come «un programma di Ermanno Olmi e Corrado Stajano» è dedicato a quattro personaggi storici di epoche diverse. Quando, per la serie internazionale “Capitali culturali dell’Europa”, realizza *Milano ’83*, dalla Rai coprodotto e mandato in onda il 5 marzo 1984 (oltre che presentato alla Mostra di Venezia e al Festival dei Popoli di Firenze), suscita diverso fastidio al Comune, alla Provincia e alla Regione Lombardia. Della durata di sessantacinque minuti, il film, di cui Olmi cura il montaggio e la fotografia 16mm Eastmancolor con il contributo dell’amico e allievo Maurizio Zaccaro, viene coprodotto dalla Rai, all’interno della serie *Capitali culturali d’Europa*, con la collaborazione della Regione Lombardia, del Comune, della Provincia e della Camera del Commercio di Milano, tutti enti istituzionali che, come si deduce dalle polemiche che seguirono alla messa in onda, aspettavano un film che parlasse della capitale del “design” e della moda, dell’informatica e della tecnologia avanzata, della grande città culturalmente più brillante e socialmente più avanzata. Le stesse dirigenze socialiste osteggiarono il film, ritenendolo probabilmente troppo poco allineato alla volontà di raccontare in maniera entusiastica la città (molto di tutto ciò è raccontato dallo stesso Zaccaro¹⁸ in un libro del 2020, a cominciare dalla reazione del sindaco Tognoli alla proiezione presso il cinema Colosseo).

L’opera si presenta senza una parola di commento, a somiglianza di quel sottogenere del documentario delle origini battezzato “sinfonia urbana”¹⁹. Le immagini sono accompagnate da musiche molto diverse, che vanno dall’*ouverture* dell’*Ernani* di Giuseppe Verdi agli astratti ed estranianti accompagnamenti *synth-pop* di Mike Oldfield, fino alle canzoni dei contemporanei Matia Bazar. Lo sguardo di Olmi sulla città e sulla contemporaneità è, come suo solito, interpretato come esclusivamente negativo, come ricorda Lorenzo Pellizzari, che dei contenuti del film dà un resoconto puntiglioso²⁰. In verità, mai in *Milano ’83* si ritrova l’espressione di un giudizio esplicito. Il soggetto di Olmi è Milano vista nell’arco di due giornate ideali che comprimono la quotidianità della città e dei suoi abitanti osservati da mattina a sera. In piena ascesa del mondo paninaro e della “Milano da bere”, Olmi disegna con rarissima precisione l’anatomia quotidiana della vita milanese a cominciare da una serata al Teatro La Scala, osservata dall’interno, cioè dagli occhi di uno speciale spettatore, e poi subito dall’esterno, dove chi lavora nel teatro sta attendendo la fine dello spettacolo. Un *incipit* che ci mostra immediatamente quella che sarà la tendenza narrativa del regista: offrire per ogni tema centrale di questo documentario non solo la prima prospettiva ma, altresì, quella più decentrata, discostata dall’immaginario più convenzionale. Procedendo in questo modo, il film affonda i propri occhi dentro il reticolato sociale di Milano raccontando il lavoro (gli addetti alla pulizia notturna delle strade evitano un senzatetto accasciato a terra; i commessi del *fast-food* Burghy di piazza San Babila servono patatine durante la pausa pranzo), la scuola e i momenti di svago in modo del tutto

¹⁷ M. Morandini, *Ermanno Olmi*, Milano, Il Castoro, 2009.

¹⁸ Cfr. M. Zaccaro, *La scelta – L’amicizia, il cinema, gli anni con Ermanno Olmi*, Firenze, Vallecchi, 2020.

¹⁹ Cfr. Arianna Vergari, *Caleidoscopi urbani. Metamorfosi del city symphony film tra modernità e postmodernità*, Milano-Udine, Mimesis, 2024.

²⁰ Cfr. L. Pellizzari, *La Milano televisiva di Olmi*, in A. Aprà (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Marsilio, Venezia, 2003.

anticonvenzionale, scegliendo di soffermarsi su dettagli precisi (i piccioni, i cartelloni pubblicitari, le ruspe in azione nei nuovi quartieri in costruzione, ecc.) e sulle azioni, che diremmo meccaniche, della ritualità quotidiana. In questo modo osserviamo i vagoni dei treni del mattino con i pendolari di ogni età che guardano fuori dai finestrini, vediamo le mamme e i papà svestire i figli e prepararli con la divisa per l'asilo, vediamo gli anziani camminare verso la spesa la mattina presto e assistiamo all'allestimento di vetrine natalizie e alla Rinascente gremita il giorno della Vigilia.

Che cosa c'entra *Milano '83* con quanto stiamo esponendo? Benché, come spesso accade, il film non si concentra solo ed esclusivamente su aspetti lavorativi, ci è sembrato utile menzionarlo come ulteriore raffigurazione, oltre che del periodo storico, anche di una città che del lavoro ha fatto per molti anni quasi una propria peculiarità. In un suo recente volume, Giorgio Bigatti (Bigatti 2024) ripercorre le cause, le conseguenze e i processi che hanno portato alla “desertificazione industriale” di quella che a lungo ha rappresentato la città industriale italiana per antonomasia. Il documentario di Olmi, anche e soprattutto per l'anno di realizzazione (la vigilia di quella che sta per diventare la cosiddetta “Milano da bere”), simboleggia perfettamente il mutamento di geografie sociali, spazi e tempi, e modi di vivere di una delle principali metropoli italiane capaci di generare ricchezza (sociale e privata) attraverso settori in espansione (servizi, finanza, formazione, comunicazione, moda, design) poco prima del tramonto industriale. Per fare un rapido richiamo al cinema di finzione, pensiamo a due titoli molto popolari del periodo come *Il bisbetico domato* (Castellano e Pipolo, 1980) e *Il ragazzo di campagna* (Castellano e Pipolo, 1984). Nel primo, Adriano Celentano è un contadino che vive nell'immaginaria Rovignano, cittadina nei pressi di Voghera (ma le cui riprese sono state realizzate tra Varese e la Brianza) detestando la città; nel secondo, Renato Pozzetto è ancora una volta un contadino di un non specificato borgo della campagna lombarda che decide di cercare fortuna in una caotica e mutatissima Milano a cui non riesce ad adeguarsi. In entrambi i casi, la metropoli industriale lombarda è vissuta come contesto invivibile e da cui occorre fuggire o tenersi a distanza, in favore di un ritorno al passato, alle tradizioni e al lavoro nei campi. In forme decisamente diverse, i temi sono ben presenti nella filmografia del regista de *L'albero degli zoccoli* (1978), che anche nel caso di *Milano '83* è accomunabile ad una linea contenutistica forse reazionaria e anti-moderna, ma senz'altro capace di cogliere contraddizioni nascenti e tensioni significative. Il tema continua, inoltre, a suscitare interesse e attenzione da parte anche della letteratura: il volume del 2016 curato da Dino Gavinelli e Giacomo Zanolin²¹ raccoglie il frutto di un lavoro multidisciplinare con l'intento di raccontare, anche e soprattutto iconograficamente, le trasformazioni socio-economiche e territoriali dell'area metropolitana milanese attraverso la documentazione fotografica. Anche in questo caso, non mancano i grandi temi sociali come le lotte operaie, la nascita della prospettiva femminile e di nuovi soggetti narranti. Gli scatti a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta ritraggono prevalentemente moltitudini di lavoratori e lavoratrici che in diversi contesti, dalla catena di montaggio al supermercato, dagli scioperi dei metalmeccanici ai comizi di partito, rendono l'idea della trasformazione del lavoro e dei suoi spazi ma anche dimostrano come la combinazione sfruttamento/esclusione/confitto sia stata parte integrante della storia del lavoro nella Milano del miracolo economico.

In meno di un decennio dal film di Olmi, e in seguito all'inizio dell'inchiesta di Tangentopoli, Milano acquista un ruolo televisivamente importante, comparando anche nel titolo di una trasmissione, *Milano, Italia* (1992-94), che, come vedremo, risulta di particolare interesse nel nostro discorso.

Ermanno Olmi continuerà in seguito la collaborazione con la Rai con la direzione artistica di due programmi in diretta video: *Attesa dell'apertura della Porta Santa* (219 minuti, trasmesso su Rai 1

²¹ Cfr. Gavinelli, D. e Giacomo Zanolin (a cura di), *La città “messa a fuoco”. Territorio, società e lavoro nella fotografia della città metropolitana di Milano*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

la sera di Natale del 1999 in diretta dalla Basilica di San Pietro in Vaticano) e *Chiusura della Porta Santa e Santa Messa* (213 minuti), messo in onda la mattina dell'Epifania 2001 sulla stessa rete, realizzato a conclusione del Grande Giubileo dell'anno 2000, in Mondovisione da Piazza San Pietro in Vaticano. La regia televisiva di entrambi è di Marco Aleotti.

6.2 Vetrinizzazione di una classe in declino. Raffaella Carrà e il "caso Bisider"(1986)²²

6.2.1 Introduzione

Questo paragrafo è dedicato all'intervista, datata 19 ottobre 1986, a Mario Varianti da parte di Raffaella Carrà e Piero Ottone negli studi di *Domenica In* (Raiuno, 1976 -). Varianti, operaio del reparto laminatoio della Bisider, appartenente al gruppo di Luigi Lucchini, all'epoca neopresidente di Confindustria, accende i riflettori di Raiuno sulle condizioni e le rivendicazioni del momento all'interno della fabbrica, facendo ottenere nei giorni seguenti una certa risonanza alle istanze dei suoi colleghi.

Pur essendo di dimensioni apparentemente modeste, l'episodio merita di essere considerato con scrupolo in virtù di solide ragioni: tanto per cominciare, per un interesse storico, poiché, come cercheremo di evidenziare, l'intervista, nei suoi dati contestuali e nelle sue determinazioni socio-culturali, rappresenta un momento importante all'interno della genealogia storicamente pertinente dei rapporti tra Rai e tematizzazione del lavoro che stiamo qui tentando. In secondo luogo, descriveremo come, in piena "neotelevisione", essa sembri anticipare di pochissimo le declinazioni tecnico-linguistiche del mezzo, che sfoceranno di lì a poco nel memorabile settennato di Angelo Guglielmi a Raitre (marzo 1987 - settembre 1994) e in quella che verrà definita "Tv-verità" per il suo intento di conciliare talk politico, servizio al cittadino e sperimentazione.

Non deve stupire più di tanto l'utilizzo dell'etichetta "caso", per la semplice ragione che, come abbiamo visto già nell'introduzione, non esistono contributi significativi che si rivolgano alla narrativizzazione del lavoro nella televisione pubblica successiva agli anni Settanta. Una prima legittimazione viene quindi dai pochi testi che citano l'episodio, suggerendolo necessariamente di sfuggita all'interno di ricostruzioni più generali²³. Potremmo muovere proprio dalle parole di Ivano Cipriani che associava l'intervista al celebre caso di censura subita da Dario Fo e Franca Rame a *Canzonissima* del 1962, commentando:

Nella trasmissione *Domenica In*, viene intervistato dalla Carrà e da Piero Ottone un operaio del reparto laminatoio della Bisider. Le sue "lamentele sociali" fanno scoppiare un vero e proprio incidente politico. Sono, comunque, eventi sporadici, tesi più a introdurre qualche elemento di originalità nello spettacolo che a proporre logiche nuove di rappresentazione²⁴.

A voler ben guardare, l'accostamento di due momenti di televisione così lontani l'uno dall'altro, se da un lato ne fa intendere la dignità di menzione per una ricostruzione storica, dall'altro lato lascia

²² Il paragrafo è una rielaborazione dell' articolo intitolato: *Coscienza, di classe. Raffaella Carrà e il "caso Bisider"*, in «Imago. Studi di cinema e media» a. XIV, n. 27, *Capolavoro pop: Media, costume e desiderio nell'immagine globale di Raffaella Carrà*, Bulzoni, Roma 2023, pp. 105-119.

²³ Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2004, p. 463; Ivano Cipriani, *Quando la Rai raccontava il lavoro*, in Antonio Medici (a cura di), *Annali 3. Filmare il lavoro*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 2000, pp. 160-169; Adriana Pannitteri, *Raffaella Carrà. La ragazza perfetta*, Morellini, Milano 2024, pp. 76-77.

²⁴ Ivano Cipriani, *Quando la Rai raccontava il lavoro*, cit. pp. 160-169.

intuire quanto gli studi sulle rappresentazioni audiovisive e specificamente televisive del lavoro avessero al tempo, come lo hanno ancora oggi²⁵, molto da approfondire. Se ciò ancora non bastasse per apporre l'etichetta "caso" all'intervista di Varianti, è bene far notare come essa abbia avuto diverse ripercussioni che la resero presto memorabile al punto da essere citata, non senza una certa enfasi, nelle rievocazioni di storia industriale e sindacale:

Dopo una serie di sconfitte subite dal sindacato nelle aziende di Lucchini, a metà degli anni Ottanta la Fiom sembrò mettere a segno un risultato "spettacolare", da un lato perché alcune sentenze riconobbero i comportamenti antisindacali di alcuni dirigenti della Bisider all'interno della fabbrica, e dall'altro perché un'improvvisa comparsa di un operaio della Bisider, Mario Varianti, 42 anni, ad una popolare trasmissione televisiva, *Domenica In* con Raffaella Carrà, aveva aperto uno squarcio poco lusinghiero sulle condizioni di vita e di lavoro nelle aziende di proprietà di Luigi Lucchini. Ma soprattutto erano le scomposte reazioni dei collaboratori di Lucchini a scatenare per alcune settimane l'attenzione della stampa nazionale²⁶.

6.2.2 *Quindici minuti di notorietà*

Quando martedì 14 ottobre 1986, in occasione di uno sciopero generale, il consiglio di fabbrica della Bisider (con Giorgio Cremaschi, leader della Fiom) invia un telegramma alla redazione di *Domenica In*, la trasmissione rappresenta già da tempo il contenitore per antonomasia della TV generalista domenicale che insiste su una platea vastissima. Come ricorda Daniela Brancati, nel 1986 (anno di inizio dei rilevamenti Auditel per la misurazione degli ascolti), l'edizione di Carrà segna un 40% con 5 milioni di telespettatori²⁷.

L'intervista a Varianti sarà una delle prime occasioni, forse la prima nella storia della Rai, in cui un operaio si fa presenza inattesa e trasversale all'interno del palinsesto generalista, riuscendo a ricavarci uno spazio di parola nel contenitore di massimo ascolto. Non si può negare che in ciò sia presente un sintomo da rilevare. L'assenza di precedenti significativi e la marginalità televisiva della classe operaia vengono colmate in Rai a partire proprio dagli anni Ottanta, quando cioè le politiche del lavoro e le regolamentazioni favoriscono altri settori (lavoro indipendente, libero mercato, relazioni individuali). Detto più semplicemente: è proprio la marginalità sociale degli operai a favorire una loro presenza in diretta Tv. È il ceto medio, infatti, il nuovo soggetto di riferimento e a esso si rivolge con maggiore attenzione la classe politica, attraverso una presenza massiccia proprio nel piccolo schermo.

In una corposa rassegna sul decennio, Guido Crainz²⁸ dà conto dei numerosi aspetti legati alla storia del medium ma anche a quella sociopolitica: una svolta delle culture del consumo, la fine dell'Austerità, l'ampliamento degli spazi pubblicitari, la segmentazione dell'offerta televisiva e la fine del monopolio Rai. Da un punto di vista politico, l'ascesa del Partito Socialista (incarnato dal *bon vivant* Gianni De Michelis) ha indicato il nuovo modello di italiano nonché il nuovo modo di

²⁵ Paolo Carelli, *Come il lavoro è rappresentato da fiction, reality & Co*, «Aggiornamenti Sociali», nn. 8-9, 2017, pp. 575-583.

²⁶ Giorgio Pedrocchi, *Bresciani. Dal rottame al tondino. Mezzo secolo di siderurgia (1945-2000)*, Jaca Book, Milano 2000, p. 276.

²⁷ Daniela Brancati, *Occhi di maschio: le donne e la televisione in Italia. Una storia dal 1954 a oggi*, Donzelli, Roma 2011, pp. 112-115.

²⁸ Cfr. Guido Crainz, *Il paese reale: dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012.

comunicare la politica. Come ha scritto Marco Gervasoni²⁹, è la fine delle grandi ideologie politiche assieme alla ricerca della soddisfazione individuale a caratterizzare il decennio che, da questo punto di vista, inizia – come abbiamo visto – il 14 ottobre 1980, quando durante un contenzioso fra la dirigenza Fiat e i suoi lavoratori, il gruppo dei “quarantamila” sfilò a Torino contro i picchetti operai, contribuendo così a un accordo fra le parti più favorevole alla dirigenza. Il referendum del 1985 che intende abrogare le misure di riduzione della scala mobile introdotte l’anno prima dal governo Craxi, come abbiamo già visto, vede rilevanti sconfitte del Pci anche sul terreno della centralità della classe operaia, affermando la preminenza del lavoro indipendente. Nel 1986, sempre a Torino, la “marcia antifisco” si esprime invece contro la pressione fiscale, spostando così la lotta di classe sul versante del prelievo e della redistribuzione delle finanze. In sintesi: in una decina d’anni, la classe operaia è scesa dal 31 al 26% della popolazione attiva³⁰.

Chiedendo “a Raffaella Carrà” (la sineddoche è utilizzata dalla stampa di quei giorni, a conferma di una iconicità ormai acquisita da parte della *show-girl*) di poter replicare all’intervista rilasciata da Lucchini nella puntata del 12 ottobre, gli operai bresciani, insoddisfatti dal tono eccessivamente conviviale dell’intervista al presidente di Confindustria, intendono spiegare in concreto ai milioni di telespettatori come nelle fabbriche non vengano rispettati i diritti sindacali. La richiesta viene accettata dalla Rai (l’azienda è priva di un Consiglio di Amministrazione dal 1983 e vede insediarsi il nuovo proprio nell’ottobre 1986) e in un primo momento si preannuncia la presenza di due delegati di fabbrica, oltre allo stesso Varianti (Marco Castrezzati, funzionario della Fim Cisl, e Osvaldo Squassina della Fiom Cigil). «Stampa sera» di sabato 18 ottobre 1986 anticipa l’evento in prima pagina, riassumendone le dinamiche:

Varianti, che sarà intervistato nello stesso spazio riservato domenica scorsa a Lucchini, intende smentire l’immagine da “padrone forse un po’ intransigente, ma moderno e che difende l’occupazione”, data dal presidente della Confindustria. Secondo i consigli di fabbrica della Bisider e della Lucchini di Sarezzo e Casto infatti, questo quadro andrebbe corretto. Lucchini – sostengono i sindacati – non è quello che dice di essere, e le condizioni in fabbrica – sostengono sempre i sindacati – non sarebbero così positive come il presidente della Confindustria vorrebbe far credere. È quasi certo che l’intervista dei due operai susciterà un vespaio di polemiche³¹.

Il giorno stesso della puntata esce su «l’Unità»³² un’intervista allo stesso Varianti a firma di Silvio Trevisani. L’operaio anticipa i temi che si troverà a esplicitare a voce nel corso della trasmissione: la cassa integrazione, gli infortuni, la mancanza di un’infermeria e della mensa, le condizioni igieniche e la difficoltà di ottenere un confronto diretto con lo stesso Presidente.

In questa contestualizzazione storica traspare qualche sintomo premonitore della tematizzazione del macrotema del lavoro che, sul piano estetico, si rivelerà perfettamente integrato al sistema Rai, a partire proprio dal 1987. Ad anticiparlo è anche Altan, che suggerisce con il titolo di una raccolta³³ di strisce del suo celebre operaio a fumetti, Cipputi, un’etichetta quanto mai vicina alle riflessioni che seguono.

Come tutti i momenti “a due voci” che prevedono, all’interno del programma, l’intervento di Piero Ottone, la presenza di Varianti è incorniciata per insinuarsi – con valore di intermezzo di approfondimento – nel flusso di puro entertainment del varietà, com’è tipico dei cosiddetti

²⁹ Cfr. Marco Gervasoni, *Storia d’Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010.

³⁰ Cfr. Paolo Sylos Labini, *Le classi sociali degli anni ’80*, Laterza, Bari 1986.

³¹ *Due operai vanno in tv: una replica a Lucchini*, «Stampa sera», 18 ottobre 1986, p. 1.

³² Silvio Trevisani, *Io, operaio di Lucchini*, «l’Unità», 19 ottobre 1986, pp. 1, 24.

³³ Francesco Tullio Altan, *In diretta, Cipputi! Interminabile telenovela italiana in 243 vignette*, Bompiani, Milano 1986.

“contenitori”³⁴. Secondo una dinamica narrativa propriamente televisiva, dopo il breve prologo in cui la conduttrice introduce il tema e l’ospite, l’avvio di un contrappunto è funzionale a demarcare approcci differenti da parte dei due intervistatori. Si sottolinea come il signor Varianti sia seduto sulla stessa poltrona che ha ospitato Lucchini nella puntata precedente (il bersaglio polemico a cui tutto l’intervento rimanda esplicitamente), ottenendo così l’effetto di rimarcare l’eccentricità del “corpo operaio” come figura narrativa all’interno di uno studio televisivo.

Se tra i principi della “tv-verità” ritroviamo la vicinanza, la confidenza e l’intimità, in virtù di una modalità conversazionale filtrata attraverso il sentimento empatico, è bene notare le prime parole rivolte da Carrà all’ospite: «Non sia emozionato signor Mario, non la voglio mettere assolutamente in uno stato che non sia di massima tranquillità, e deve stare a suo agio», a instaurare un clima di confidenzialità, il cui gradiente affettivo, con tanto di mano posata sul braccio dell’uomo, si distanzia dal tono più freddamente giornalistico di Ottone.

C’è poi un breve scambio tra i due conduttori sul ruolo adatto o meno del programma come sede di dibattito, a indicare una consapevole marginalità rispetto all’interlocuzione istituzionale. La progressione è quindi canonica, e comporta una serie di passaggi che investono innanzitutto la vita professionale dell’uomo seguendo una tonalità distesa. L’operaio parla di sé, delle sue mansioni di laminatore e manovratore; fedele a quanto anticipato sulla stampa, tratteggia un quadro dettagliato dell’ambiente di fabbrica e delle relative problematicità: dalla mancanza di una mensa aziendale, che costringerebbe gli operai a consumare i cibi portati da casa in «stanzette luride» agli scarsi servizi igienici, dall’assenza di un’infermeria alle difficoltà di riuscire a interloquire con la controparte («Lucchini non lo conosco, l’ho visto solo due volte di passaggio in fabbrica»). Nella compostezza, l’uomo lascia filtrare chiaramente la propria visione personale e quella dei colleghi di cui si fa portavoce, giustificando la partecipazione a *Domenica In* come un tentativo per smentire il tono enfatico di Lucchini. Carrà, in favore di un ordinario “buon senso” cautamente critico, si augura un tranquillo incontro tra le due fazioni, mentre Ottone, dopo aver sottolineato la fortuna di avere un buon impiego in tempi così complicati, chiede in conclusione come l’operaio prefiguri il futuro del figlio. Varianti, dopo essersi augurato che il figlio non lavori mai nella sua stessa azienda, si commuove e saluta i colleghi.

Questo riassunto sommario non vuole solo rimarcare il valore della videointervista nel restituire una verità storico – conoscitiva; abbiamo infatti già potuto vedere come i saperi vengano legittimati anche attraverso testimonianze dirette e narrazioni in prima persona condivise. Si noti piuttosto come all’individualismo sociale già evidenziato, corrisponda una dimensione formale altrettanto individuale. Mai come qui si tematizza il singolo, le proprie emozioni, speranze e frustrazioni nella relazione quotidiana con le pratiche, gli spazi e le tecnologie del proprio lavoro. La storia esemplare a tendenza soggettivante si distanzia considerevolmente dalle narrazioni “di massa” tipiche, ad esempio, dei documentari dei primi anni Rai o dell’immaginario cinematografico degli anni Settanta, in cui impianti e ambienti erano diffusamente mostrati e la classe operaia visibile in gruppi nutriti se non in masse indistinte. Su questo piano e sulla scorta di quanto si è da tempo osservato³⁵, possiamo dire che dagli anni Novanta, quando la Tv italiana porta a piena maturità le trasformazioni “neotelevisive” introdotte nel decennio precedente, non solo si diversificano le occasioni di intreccio tra la politica e le nuove forme di spettacolarizzazione, ma la personalizzazione ibridata con i linguaggi dell’intrattenimento acquista un ruolo decisivo anche nei confronti della cittadinanza e della

³⁴ Sulle caratteristiche del genere “programma contenitore”, Cfr. Enrico Menduni, *I linguaggi della radio e della televisione*, Laterza, Bari 2002, pp. 133-139.

³⁵ Gianpietro Mazzoleni, Anna Sfaridini, *Politica pop. Da «Porta a porta» a «L’isola dei famosi»*, il Mulino, Bologna 2008.

partecipazione democratica. Persone concrete, retroscena dei fatti, dominio dell'emozione sulla parola e il ragionamento, spesso giocando sulle corde della rivelazione e dell'intimità, con il trionfo della quotidianità, la privatizzazione delle questioni sociali e l'enfasi sulla *performance* di sé da parte di chi sale sulla ribalta: la Tv, ospitando il pubblico, si propone come un interlocutore che ammicca, interpella, conforta, si fa confidente. La "gente", notano ancora Mazzoleni e Sfardini, entra nello spazio simbolico del mezzo televisivo portandovi i saperi e le esperienze della vita di tutti i giorni, rendendo così il "quotidiano" e l'informalità modelli di riferimento.

6.2.3 Reazioni e conseguenze

Come non si manca mai di ricordare, la Tv è (stata) un potente apparato discorsivo in grado di incidere sulla realtà sociale. Non c'è quindi ragione di stupirsi che la puntata diventi l'inesco per una matassa di questioni spesso sovrapposte, con implicazioni e ricadute su molta stampa dei giorni seguenti. Ne troviamo conferma già nell'articolo che Beniamino Placido scrive il 21 ottobre, una recensione sulle pagine di «la Repubblica» dove, rimarcando la presenza di un operaio in uno studio televisivo come inedita e dissonante, dedica tutte le critiche ironiche allo stile di Piero Ottone³⁶. «La Stampa» del 25 ottobre riporta più di un'indagine in corso da parte dell'Usl di Brescia sulle condizioni igieniche e la prevenzione degli infortuni di sessanta aziende bresciane³⁷. Tra queste, rientra anche la Bisider con uno stabilimento di 300 dipendenti. Il 28 ottobre anche «l'Unità» riprende il caso:

Ricordate quell'operaio serio con i baffi neri spioventi che due domeniche fa si presentò in mezzo alla Carrà e Piero Ottone? Il caso non è affatto chiuso. Il presidente della Bisider, l'acciaieria rilevata da Lucchini nel 1979, non ha gradito nel modo più assoluto la cattiva pubblicità fatta dal suo dipendente Mario Varianti, una vita operaia al laminatoio, delegato iscritto alla Fiom. Ha preso carta e penna e ha scritto al responsabile della trasmissione RAI *Domenica In* la sua "verità". [...] Sindacalisti e delegati raccontano che il giorno dopo la comparsa in tv dell'operaio Varianti, la direzione Bisider ha provveduto a fare le pulizie "pasquali" di tutto lo stabilimento, comprese le stanzette della discordia dove i lavoratori consumano il pasto. Come succede in caserma quando arriva il generale³⁸.

Il 1° novembre gli stessi operai della Bisider scioperano per tre ore contro la decisione di Lucchini di acquistare intere pagine di quotidiani locali per smentire le parole di Varianti, accentuando un piccolo attacco *ad personam*. Il giorno seguente, Raffaella Carrà prende pubblicamente posizione, invitata dal direttore del «manifesto» Valentino Parlato. Il giornalista, nel camerino della conduttrice, esordisce ringraziandola perché una trasmissione di intrattenimento che, confessa, non lo appassiona, ha portato a milioni di spettatori il problema della condizione operaia. Carrà ribadisce che la polemica è stata voluta dal destino, non essendo stata organizzata per far crescere il numero di telespettatori.

Non mi sentirò soddisfatta fino a quando la direzione della Bisider non si incontrerà con gli operai. Ma insisto ancora – e non mi importa nulla delle vostre possibili critiche di sinistra – penso che ci voglia calma. Siamo nel 1986 e anche gli operai se vogliono guadagnarsi il rispetto o l'ampliamento dei propri diritti devono avere calma e gesso, come dicono i giocatori di biliardo³⁹.

Ancora il 3 marzo 1987, molti mesi dopo, un articolo di Giorgio Lonardi su «la Repubblica» riferisce delle ripercussioni di una vicenda che nel tempo prenderà altre strade:

Ormai è una telenovela. Lo scontro che divide il sindacato bresciano, coinvolgendo Luigi Lucchini in veste di protagonista e proprietario della Bisider ha prodotto l'ennesimo colpo di scena. La Uilm, infatti, ha ottenuto dalla maggioranza dei lavoratori della Bisider (168 su 290) la delega a trattare direttamente

³⁶ Beniamino Placido, *Che strano! L'operaio non ama la fabbrica*, «la Repubblica», 21 ottobre 1986.

³⁷ *Brescia, inchiesta Usl alla Bisider (Lucchini)*, «La Stampa», 25 ottobre 1986, p. 6.

³⁸ Antonio Poffio Salimbeni, *Quanto irrita il padrone l'operaio in televisione*, «l'Unità», 28 ottobre 1986.

³⁹ Valentino Parlato, *Quell'operaio è proprio un uomo a posto*, «il manifesto», 2 novembre 1986.

con il presidente della Confindustria. [...] Lucchini è stato pubblicamente sbeffeggiato davanti ai teleschermi dall'operaio Mario Varianti della Bisider. Dopo quell'episodio, il presidente della Confindustria l'ha giurata alla Fiom-Cgil fino ad affermare di non voler negoziare “né ora né mai” con il suo gruppo dirigente⁴⁰.

Non può sfuggire a questo punto quella contiguità quasi simbiotica tra il piccolo schermo e il suo “fuori” che, ancora una volta, sfocerà in episodi di rilevanza ben maggiore (Tangentopoli) di lì a qualche anno:

Non sono state certo le denunce de “L'Espresso” a far scoppiare il bubbone della corruzione partitica, nella quale avevano avuto qualche cointeresse anche vari rappresentanti dei media. [...] La singolare storia della RAI ci offre l'evidenza più lampante della subalternità dei media al potere politico. Per missione l'istituzione cui è affidato il servizio pubblico dovrebbe essere garanzia di pluralismo e apoliticità dell'informazione. È stato vero il contrario. La RAI, come sappiamo, è stata usata prima della riforma del 1975 come espressione dei governi e successivamente come palcoscenico su cui è andata in onda un'exasperata parcellizzazione partitica, chiamata eufemisticamente anche “lottizzazione”. Le nomine della dirigenza, le assunzioni di programmisti e giornalisti, le ripartizioni degli incarichi, specialmente all'interno delle numerose redazioni radiofoniche e televisive, sono state tutte effettuate dopo attenta consultazione del “manuale Cencelli”, con l'accordo di maggioranze e opposizioni consociate nella prima repubblica, e su decisione del “partito pigliatutto” nella seconda repubblica⁴¹.

6.2.4 Verso la “tv-verità”

Nei suoi quindici minuti, l'intervista a Varianti trasforma lo scorrere tranquillizzante della quotidianità festiva di *Domenica In* in spazio rivendicativo, investendo la trasmissione di una funzione pragmatica, come organismo di mediazione istituzionale, all'interno del conflitto sindacale. Non sembra improvvido, a questo punto, individuarla come punto di svolta a suo modo periodizzante, nel suo offrire in maniera inedita la ribalta dell'*entertainment* di Stato a un operaio libero di esprimersi. Nel già citato e pionieristico studio di Franco Rositi, un intero paragrafo⁴² veniva dedicato a questo aspetto e proprio relativamente alla rappresentabilità della classe operaia all'interno del “nuovo mezzo” e alla predisposizione di strumenti adeguati perché tale diritto venisse soddisfatto sul piano sostanziale.

All'interno di una narrazione di massa, non escludente e non rivolta a singole comunità di gusto, il caso si connota come frutto di quell'intersezione tra arena civico-politica e televisione, tipico del periodo che va dalla fine del decennio all'inizio degli anni Novanta.

Al di là delle etichette di comodo, è evidente il filo diretto tra questo episodio e la cosiddetta “Tv-verità” che incomincia simbolicamente proprio nel 1987 – e con i suoi titoli principali: *Telefono Giallo* (Raitre, 1987-1992), *Linea rovente* (Raitre, 1987-1988), *Un giorno in pretura* (Raitre, 1985 -), più avanti *Mi manda Lubrano* (Raitre, 1990-95, poi *Mi manda Raitre*, 1996 -). Tra i programmi di maggior ascolto ci sono *Samarconda* condotto da Michele Santoro (Raitre, 1987-1992), seguita poi da *Il rosso e il nero* (Raitre, 1992-1994), entrambe caratterizzate dalla sperimentazione dei collegamenti tra lo studio e le piazze, così come dal 1992 *Milano, Italia* condotto alternativamente da Enrico Deaglio, Gianni Riotta e Gad Lerner (Raitre, 1992-1994).

⁴⁰ Giorgio Lonardi, *Caso Bisider, la Uilm tratta con Lucchini*, «la Repubblica», 3 marzo 1987.

⁴¹ Gianpietro Mazzoleni, Anna Sfardini, *Politica pop*, cit. p. 66.

⁴² Franco Rositi, *Lavoratori e televisione*, cit., pp. 47-49.

Soltanto con la fine del decennio il lavoro inizia a esondare dai confini della cronaca filmata, del notiziario e del documentario, ibridandosi definitivamente con le formule dell'intrattenimento fino a sfociare nel genere principale della "neo-tv": il talk-show. Una coda lunga di tutto questo vedrà protagonista la stessa *Domenica In* (non a caso inserita da Mazzoleni e Sfardini nella loro rassegna di "politica pop" del nuovo millennio) quando, a partire dal 2005, il segmento di apertura dedicato ai dibattiti su cronaca e politica, dopo due anni in seconda posizione, viene anticipato in seguito agli ottimi ascolti: ci riferiamo a *L'Arena* (Raiuno, 2004-2007), condotto da Massimo Giletti, che vedrà ogni settimana alcuni ospiti discutere tematiche di attualità, dando luogo a confronti anche molto aspri e a scontri verbali che ne giustificano il titolo.

Se si volesse a questo punto osare una prima conclusione, è nostra convinzione che sia possibile sostenere come buona parte delle caratteristiche estetiche sopra descritte, considerate in contemporanea alla crisi della classe operaia, ben aderiscano a quella "nobilitazione della vittima" di cui ha scritto Daniele Giglioli⁴³, il quale non si limita, in effetti, al solo ambito letterario. Il valore testimoniale di un gruppo sociale in progressiva minoranza ha trovato spazio rivendicativo, per più di un decennio, in un medium interessato più alla testimonianza diretta in quanto singolarità sofferente che non a un'occasione di dibattito condotto sul filo del ragionamento e delle evidenze (l'esatto contrario, tanto per intenderci, di una puntata di *Tribuna politica*).

Oltre agli esponenti politici, saranno le piazze e gli operai ad apparire, con cadenza regolare, tra i soggetti sociali ricorrenti dell'offerta Rai, intensificandosi e spesso definendosi per una sinteticità chiassosa e sbrigativa negli anni a venire.

6.3 La Tv-verità

La radio può essere considerato uno dei primi media che fa entrare il privato nella quotidianità dei propri contenuti. A partire dalla metà degli anni Settanta, e in maniera crescente negli anni successivi, sia la radio pubblica che la radio "libere" affrontano temi legati alla "sfera privata" utilizzando un efficace mezzo di comunicazione: la telefonata in diretta dell'ascoltatore. Un esperimento riuscito con successo a Radio Due con *Chiamate Roma 3131* che, già a partire dal '69, inaugura il "nuovo corso dell'etere" con protagonisti gli ascoltatori, invitati a raccontare le proprie storie, casi e problemi personali, a chiedere consigli e aiuto agli esperti dei settori più vari. Dal 1981, il programma è condotto dallo stesso direttore di Radio 2, Corrado Guerzoni. La formula appare nuova e senza precedenti, in cui qualunque cittadino ha pari dignità di chiunque altro e il diritto di rappresentare se stesso. Analogamente a quanto accadrà con la televisione, si impongono soprattutto richieste di aiuto che ben presto si declinano in testimonianze di casi umani, vicende talvolta lacrimevoli, storie dolorose e disgraziate.

Con la nuova impostazione di Rai Tre vengono lanciati numerosi programmi, in gran parte influenzati dalle idee innovative del capostruttura Lio Beghin, che mettono in scena drammi e problemi della gente comune, persone scomparse, delitti irrisolti – *Chi l'ha visto?*, *Telefono giallo*, *Mi manda Lubrano*, *I racconti del 113* e molti altri – alternando lo studio televisivo al collegamento telefonico con gli spettatori e agli strumenti dell'inchiesta, del documentario e del docudrama, cioè la ricostruzione con attori dei fatti, nei luoghi in cui si sono realmente verificati.

Il successo di questi programmi, in particolare di *Chi l'ha visto?*, è immediato, portando la rete tra il 5 e il 10% dell'ascolto. Essi diventano così una linea editoriale caratteristica, una "bandiera di rete",

⁴³ Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma 2014.

nonostante una narrativizzazione dei problemi del quotidiano è già visibile per tutti gli anni Ottanta, nelle forme più diverse, a partire dal *Portobello* di Rai Due (1977-1983) che abbiamo già citato.

Citando esplicitamente il neorealismo, che, ricordiamo, aveva come riferimento le classi popolari e amava portare sullo schermo attori “presi dalla strada”, la TV-verità si autodefinisce una televisione di servizio, che farebbe propri tutti i meccanismi narrativi dell'intrattenimento e della fiction per applicarli alla vita quotidiana.⁴⁴ Una televisione che esce dal suo ruolo di osservazione e accompagna, nel loro lavoro, operatori pubblici (psicologi, pompieri, giudici, poliziotti), si mette a cercare persone scomparse con *Chi l'ha visto?* insieme ai familiari addolorati, assiste a processi in *Un giorno in pretura*, interviene in crisi personali e di coppia, tenta di risolvere misteri. Sceglie con cura i protagonisti, che devono essere assolutamente “presi dalla strada”, programmaticamente ordinari. Con *Mi manda Lubrano* si mobilita a favore dell'uomo comune vessato da burocrazie e truffe, con *Telefono giallo* cerca di risolvere misteri e delitti insoliti, ma il telefono sembra suggerire che la soluzione può venire solo dallo spettatore che chiama da casa (come in *Portobello* i centralinisti erano in vista, inquadrati all'interno delle cabine) con un continuo scambio bidirezionale tra la condizione privata del pubblico domestico e la dimensione pubblica del caso che viene risolto.

Chiamare in causa la “realtà” o addirittura la “verità” è un suggestivo espediente retorico, che mette in ombra l'artificio contenuto nella narrazione televisiva e nella confezione del programma. Il pubblico ha l'impressione di partecipare ad un programma che viene scritto mentre va in onda, in diretta, di essere lui lo sceneggiatore, perché a risolvere l'arcano è stata la telefonata di una persona semplice come lui. Come nel neorealismo e un po' in tutte le estetiche populiste, si tratta anche qui di una finzione, che tiene in disparte la mediazione professionale, assai raffinata, con cui tutto ciò viene trasformato in spettacolo.

Anche se la dichiarata teorizzazione della TV-verità favorisce la partecipazione popolare alla soluzione di problemi sociali, agendo anche in sostituzione di poteri pubblici carenti, e aggiornando una tradizionale funzione pedagogica della TV pubblica, in realtà lo scopo delle sue trasmissioni non è solamente quello di risolvere casi giudiziari o di raddrizzare i torti, bensì far condividere al pubblico emozioni e passioni dei soggetti umani coinvolti. L'impatto della TV-verità sul modo di fare televisione è stato comunque profondo e ha generato un complesso di programmi investigativo-drammatici, di testimonianze, processi e confessioni su tutte le reti televisive. L'originaria concezione pedagogica e di servizio di Rai Tre sarà lasciata cadere senza grandi scossoni, lasciando prevalere lo spettacolo e spesso sconfinando in una TV dell'eccesso, esagerata e barocca, fondata sulla strumentalizzazione di situazioni dolorose e conflittuali, su litigi e risse, sull'esibizione di intimità e di rapporti conflittuali, che prenderà il nome di *reality show*.

6.4 La piazza

Samarconda, che inizia le trasmissioni nel 1987, diventa, assieme al suo conduttore Michele Santoro, il modello di un nuovo modo di fare approfondimento giornalistico nel quale confluiscono i contenuti dell'informazione, la forma del talk-show e i linguaggi dello spettacolo. Il giornalista passa dal ruolo di conduttore-moderatore a quello di star; il pubblico dal ruolo di spettatore a quello di protagonista, o almeno questa è la funzione che nell'evocazione della “piazza” gli viene attribuita; la politica dal ruolo di ospite d'onore, a quello d'imputata. All'*infotainment* di *Samarconda* e dei suoi molti epigoni si affianca la Tv-verità. Questo particolare genere televisivo che inizialmente contraddistingue la linea editoriale della terza rete Rai diretta da Angelo Guglielmi e in breve contamina i palinsesti delle altre emittenti, generando un filone di programmi di servizio, fa propri

⁴⁴ Cfr. Stefano Balassone, Angelo Guglielmi, *RAI-TV – L'autarchia impossibile*, Editori Riuniti, Roma 1983; ID. *Senza Rete. Politica e televisione nell'Italia che cambia*, Rizzoli, Milano 1995.

tutti i meccanismi narrativi dell'intrattenimento e della fiction per applicarli alla vita quotidiana. Nelle intenzioni dei protagonisti di quella stagione televisiva nasceva così il racconto in diretta e cioè la messa in atto di una struttura narrativa in cui gli accadimenti più che essere riferiti venivano "messi in scena" e i telespettatori, oltre che fruitori, diventavano protagonisti di ciò che vedevano. Si trattava di un rovesciamento totale del rapporto televisione pubblico. Con simili presupposti, la tv verità allargò in breve il suo raggio d'azione passando dal trattare fatti di cronaca nera e casi giudiziari irrisolti, come in *Chi l'ha visto?* (1989) e *Telefono Giallo* (1987), sino ad investire frontalmente la politica ed i suoi protagonisti, sulla base di un nuovo patto comunicativo col pubblico, chiamato a scendere nella piazza elettronica. Chiamando per così dire "il popolo" (quello stesso popolo da cui siamo partiti nel primo capitolo) nell'istituzione, la televisione otteneva lo stesso tipo di consenso che poi sarebbe toccato a Di Pietro: diventava una televisione "a furor di popolo". Non è un caso che Giovanni Gozzini abbia riassunto la storia televisiva dalle origini al primo decennio degli anni Duemila sotto il titolo *La mutazione individualista*⁴⁵.

Non ci dilunghiamo qui sulle implicazioni del mezzo televisivo sulle vicende giudiziarie italiane⁴⁶. La televisione amplifica la portata dei processi: i personaggi inquisiti, alcuni dei quali, come Enzo Carra, sono letteralmente in catene, vengono umiliati in pubblico tramite il mezzo televisivo, in veri e propri "rituali di degradazione", secondo la categoria data da Giglioli, Cavicchioli e Fele⁴⁷, in cui si celebra l'annientamento della vecchia classe dirigente, o così sembrava all'epoca. Il pubblico ministero Antonio Di Pietro, con il suo inseparabile computer, l'oratoria arguta, l'aggressività inquisitiva dell'ex poliziotto, diventa un personaggio popolarissimo, testimonial di quella che appare una rivolta dei semplici contro i potenti, amplificata da movimenti della "società civile", moltiplicata all'infinito nei rimandi che gli altri media compiono partendo dalla materia prima televisiva: la trasmissione delle vicende processuali e giudiziarie. La natura eminentemente teatrale dell'aula di giustizia, tante volte sfruttata dal cinema, dal teatro e dai telefilm, agevola la tv nel suo porgere al pubblico questa materia incandescente, che si presenta nel formato di un *court show* seriale all'italiana, con Di Pietro protagonista e mattatore, gli imputati con le loro difficoltà e imbarazzi, i "caratteristi" come il presidente del tribunale Giuseppe Tarantola. Sergio Cusani è l'unico fra gli imputati a riuscire nel tentativo di tenere testa e controbattere a Di Pietro con freddezza. Per le sue caratteristiche tematiche e narrative, queste due annate diventeranno, molti anni dopo, serie televisive con cui la pay per view Sky Italia marcherà la sua distanza dalla TV tradizionale e dalle vicende politiche che l'avevano plasmata.

Da un lato, le trasmissioni della TV-verità attribuiscono alcuni ruoli a degli individui, di modo che l'uomo qualunque diventa, a seconda delle esigenze comunicative, l'inquilino sfrattato, il tifoso della squadra di calcio, il giovane, il leghista, il consumatore o il tipo umano generico e collettivo dell'uomo qualunque, la cosiddetta "gente", metaforizzata tramite l'immagine della "piazza pubblica"; dall'altro, la diretta sarebbe garanzia dell'obiettività giornalistica, poiché riprenderebbe senza filtri ciò che accade nella realtà esterna. Sappiamo che le cose sono in realtà ben diverse: già dalla fine degli anni Cinquanta, per esempio, Umberto Eco⁴⁸ ha chiarito che la ripresa diretta non è mai una rappresentazione fedele del reale. Essa viene normalmente costruita a partire da un certo numero di telecamere collocate in punti precisi dello studio (o del set esterno) dal regista, il quale decide, durante la trasmissione, quali immagini di volta in volta selezionare in funzione della messa in onda. La diretta, dunque, se pure fa coincidere il momento della ripresa con quello della messa in

⁴⁵ Giovanni Gozzini, *La mutazione individualista. Gli italiani e la televisione 1954-2011*, Laterza, Bari 2011.

⁴⁶ Cfr., tra i tanti contributi, Giandomenico Crapis, *Televisione e politica negli anni Novanta. Cronaca e storia 1990-2000*, Meltemi, Milano 2006.

⁴⁷ P.P. Giglioli, S. Cavicchioli, G. Fele, *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani*, Bologna, il Mulino, 1997.

⁴⁸ Cfr. U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. Marrone, La Nave di Teseo, Milano, 2018.

onda, mantiene, per quanto rapido e quasi impercettibile, il momento centrale del montaggio. Il prodotto è così una strana interazione di spontaneità e di artificio, dove l'artificio definisce e sceglie la spontaneità ma la spontaneità guida l'artificio nel suo compimento.

Dicevamo della piazza. Analizzando i cortometraggi del dopoguerra, Paolo Villa⁴⁹ sottolinea come, a differenza degli altri paesi, l'Italia condensi nella piazza caratteristiche uniche, in quanto luogo catalizzatore dell'identità cittadina, centro di affermazione e irradiazione del potere nelle sue diverse forme e epicentro di memorie condivise. Esattamente come per il paesaggio padano, su cui ci siamo soffermati all'inizio della ricerca, già nel dopoguerra la piazza è oggetto di rielaborazione in direzione del superamento dell'immaginario fascista da parte del cinema, documentaristico e non.

L'immagine di alcune piazze si è sedimentata gradualmente nell'immaginario collettivo attraverso la pittura, le incisioni e i disegni, la fotografia, le cartoline illustrate, la stampa nazionale, infine il cinema e i cinegiornali. Nel dopoguerra queste modalità di rappresentazione non poterono ignorare la recente storia nazionale. Anche la piazza, come altri elementi culturali, dovette essere sottoposta a un processo di riappropriazione che superasse la declinazione datane dalla propaganda fascista: spazio sempre gremito, luogo di comizi e arringhe per folle oceaniche, profondamente politicizzato, diretta emanazione (fino all'apice negativo di Piazzale Loreto) del corpo del Duce⁵⁰.

Di fatto, il ruolo che assume nel periodo a cavallo tra anni Ottanta e Novanta è, secondo noi, un'ulteriore tappa di tale processo socioculturale e connotativo della piazza. Un processo, ancora una volta, indissolubile dai soggetti "comuni" e popolari (spesso lavoratori; gli anni Novanta vedono sorgere un potente sindacalismo autonomo, che segnava la fine delle esperienze sindacali «socialdemocratiche» incarnate dalle grandi confederazioni a base operaia) che non solo occupano lo spazio, ma vengono sollecitati a manifestare le proprie opinioni, lamentele, proteste, rivendicazioni. I collegamenti sul grande schermo che invadeva lo studio centrale, il pubblico non di figuranti ma di testimoni, gli sfondamenti tecnologici dei sondaggi e della telematica), forme capaci di aprirsi alla "realtà", di rispecchiarla o, meglio, di scoprirla. I contenuti si presentano così rivestiti dalla forte mediazione soggettiva che il giornalista-conduttore (che può essere Santoro, Lerner, Deaglio, Mannoni) pone loro addosso. Sono in qualche modo deconcettualizzati, ridotti al dato primario della reazione viscerale, della faccia e delle emozioni dei tanti che li incarnano nelle loro stesse persone.

Come ha scritto Renato Stella, in un saggio, dal punto di vista temporale, abbastanza ravvicinato all'oggetto di indagine (Stella 1999), il conduttore-autore diventa protagonista del prodotto di *infotainment*, declinandosi secondo varie modalità:

Pacato e moderatamente autoritario Santoro, rigoroso, a volte indisponente Lerner, «fazioso» per autoammissione e umorale Ferrara. Vi è però anche una struttura d'impianto del programma che mira, più o meno palesemente, a creare spettacolo. Santoro e Lerner possono essere accomunati in uno stile di conduzione che si rifà a poche regole ferree: mantenimento di una posizione formale *super partes* in caso di conflitti, rispetto di una gerarchia precisa tra «ospiti eccellenti» e «ospiti comuni», difesa dei soggetti più deboli in caso di prevaricazione o di incidente, applicazione di norme generali di buona educazione e di arbitrato per quanto riguarda i tempi e gli spazi di accesso (Lerner «punisce» chi viola i turni di conversazione o non risponde alle domande proposte. Nell'insieme si costruisce un'«arena

⁴⁹ Paolo Villa, *Film in the Piazza. Le piazze d'Italia come luogo dell'identità nazionale nei cortometraggi del dopoguerra*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zaggarro (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma-Tre Press, 2019, pp. 549-557.

⁵⁰ Paolo Villa, *ivi*, cit. p. 550.

collettiva» in cui gli scontri appaiono gestiti e contenuti sul momento dal conduttore, mentre in realtà sono stati quantomeno stimolati in anticipo e in qualche caso fomentati nel corso della trasmissione⁵¹.

Come sempre accade, l'estetica dominante subisce un ritratto deformante nella parodia: in questo caso, la piazza e il dibattito confusionario, possono essere rinvenuti nello sketch che i quasi esordienti Aldo, Giovanni e Giacomo inscenano nel programma satirico condotto da Paolo Rossi *Su la testa* (sempre Rai Tre, 1992, in onda la domenica alle 22.50) seguendo la stessa modalità ormai ben consolidata: un giornalista in mezzo a due persone qualunque che, incalzate dalle domande, espongono le proprie opinioni (spesso identiche, a loro insaputa) in un'escalation di animosità che culmina con un vero e proprio "darsi addosso" fino a coprirsi vicendevolmente (FIG. 1).



FIG. 1

È questa una deformazione tipica della tradizione, non solo televisiva, al momento del passaggio dalla fase popolare a quella *populista*. Sul significato di "popolare", oltre ai riferimenti che abbiamo richiamato già in fase di introduzione, Franco Monteleone dedica un intero paragrafo della sua "storia" (Monteleone 1992: 458-463), ribadendo, proprio attraverso una considerazione sui contenitori e le piazze convocate da Santoro, che

Samarconda possiede tutti i caratteri della neotelevisione ma anche tutti gli ingredienti che della neotelevisione fanno il momento contemporaneo della modernità televisiva. [...] essa è smaccatamente di parte, tuttavia cerca il consenso popolare, la simpatia della piazza, coinvolgendo il pubblico in diretta e sollecitandone la simpatia onde farsi accettare anche dallo spettatore domestico⁵².

6.5 Il lavoro nelle produzioni tra anni Novanta e Duemila. Una panoramica

Se la Rai Tre di Angelo Guglielmi acquista, com'è ormai assodato, una vera e propria estetica di rete, è anche vero che, a partire proprio dalle sue premesse, rimane sostanzialmente l'unico canale Rai (salvo le eccezioni che vedremo) a tematizzare il lavoro. Diretto discendente di *Samarconda* (e delle varie esperienze realizzate da Santoro dalla fine degli anni Ottanta) è *Profondo Nord* (1991-92) condotto da Gad Lerner, fino ad ora sconosciuto al grande pubblico, e rivolto a illustrare e indagare

⁵¹ R. Stella, *Box Populi. Il sapere e il fare della neotelevisione*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 125-126.

⁵² F. Monteleone, 1992, p. 463.

il nascente partito politico Lega Nord⁵³ (*Nella tana della Lega* è la prima puntata, andata in onda in sordina il 16 marzo, che cattura quattro milioni di spettatori, pur essendo in seconda serata). Ancora una volta, l'itinerario/viaggio è la struttura che scandisce le varie tappe di un percorso, in questo caso le puntate trasmesse in diretta ogni volta da diverse città del Nord Italia: Bolzano, Trieste, Verona, Milano, Valenza Po, Parma, Reggio Emilia, Brescia. Il paesaggio padano è ormai, com'è naturale, radicalmente mutato rispetto alla televisione delle origini ma i contesti posti sotto la lente delle inchieste mantengono una linea di continuità perenne. Se consideriamo la sesta puntata, realizzata a Parma, quello stesso cibo e filiera alimentare da cui era partito Mario Soldati, ritornano qui al centro dell'attenzione, benché necessariamente adattati allo spirito del tempo (le nuove forme di alimentazione come il vegetarianismo, l'attenzione prestata alle diete ecc.); tuttavia i veri protagonisti sono i produttori e gli imprenditori parmensi, a garanzia del fatto che, come viene detto, più del 50% del prodotto lordo locale è riconducibile al cibo e all'industria alimentare.

La puntata ambientata a Ivrea amplifica e discute, invece, assieme a delegati sindacali, membri della direzione aziendale e una rappresentanza di tecnici, lo stabilimento Olivetti pochi giorni prima che, il 25 gennaio 1992, si proceda al licenziamento di 2.500 dipendenti. Eccezionalmente spostatasi al Sud, l'ultima puntata è a Melfi, per dare conto di un nuovo stabilimento Fiat che è in procinto di assumere 7.000 operai specializzati.

Prima di proseguire, è utile ricordare, a proposito delle continue ripercussioni che la Rai ha sul contesto politico, che nel 1995 viene proposto da Radicali e Lega Nord un referendum per aprire la strada della privatizzazione dell'ente. L'obiettivo, dichiarato dai promotori, è quello di interrompere il connubio, ciclicamente presente nel dibattito pubblico, tra politica e televisione statale, immaginando un azionariato diffuso e risolvendo il quesito di fondo, ovvero se per garantire il pluralismo sia meglio lo Stato oppure la concorrenza.

Se l'autoriferimento è una delle caratteristiche della "neotelevisione", nel nostro caso possiamo trovarne un esempio lampante nella rielaborazione che, nel 1993, viene realizzata con il *reprise* di *La donna che lavora*. A trentacinque anni dall'inchiesta originaria, la Rai torna a trovare le donne lavoratrici dell'epoca per documentare come le storie individuali di allora siano nel frattempo diventate una presa di coscienza collettiva. In onda nell'estate in 7 puntate, con la regia di Piero Farina, il programma è introdotto e commentato da Tina Anselmi, prima donna ministro della Repubblica, del Lavoro e poi della Sanità. Alla giornalista Raffaella Spaccarelli è affidato il compito di ripercorrere le tappe del programma del 1958 per reincontrare quelle stesse donne, intrecciando insieme le biografie delle relative figlie e nipoti. Le immagini d'epoca vengono commentate dalle stesse ex-lavoratrici (ora in pensione) e dalle figlie.

L'inchiesta giornalistica in senso stretto ritorna, anche a partire dai mezzi utilizzati, con *Effetto Video 8 – Professione reporter* (ideato da Giovanni Minoli e Aldo Bruno, coordinato da Milena Gabanelli) del 1994, embrione di ciò che diventerà *Report* a partire dallo stesso 1994. Improvvisazione, uso di tecniche agili, non appesantite dalle consuete apparecchiature, trovano spazio e forma (ancora una volta con un certo ritardo rispetto al contesto cinematografico) in Rai e offrono la nuova estetica del videogiornalismo d'assalto italiano (anche acquistando servizi di operatori *free lance* realizzati autonomamente), occupandosi spesso di casi inerenti il lavoro, soprattutto negli anni successivi e fino ad oggi.

⁵³ È bene ricordare, come ulteriore elemento di congiunzione con quell'immaginario padano che abbiamo evocato in fase introduttiva, che proprio la Lega Nord sarà promotrice nei primi anni Novanta di dibattiti e referendum circa la "privatizzazione della Rai": Cfr. Barra, L., "11 giugno 1995: quattro referendum sulla televisione", [La rivista il Mulino: 11 giugno 1995: quattro referendum sulla televisione](#), 11/06/2023.

Come abbiamo visto altre volte, l'inchiesta può però essere anche "deformata" nella direzione del *nonsense*, pur mantenendo al tempo stesso le istanze del realismo. È quanto accade in *Troppolitani* (1999) di Antonio Rezza e Flavia Mastrella (regia di Jacopo Quadri) in cui, benché gli spazi, le persone, la dinamica dell'intervista appaiano e vengano utilizzate in forma canonica, a imporre una direzione "straniante" sono le domande poste e le risposte che ad esse seguono. Come in una parodia del pedinamento zavattiniano, Antonio Rezza galoppa per le strade di Roma, s'intrufola all'improvviso nei pensieri delle persone in transito, le insegue, le rincorre e porge loro l'estremità del suo braccio sinistro dove sulla mano si arrampica un microfono, pronta ad accogliere parole. Non sono vere interviste, ma piuttosto pensieri resi in qualche modo tali solo dalla presenza di due telecamere, una professionale e una *handycam* digitale gestita da Flavia Mastrella. Le domande sono del tipo: "Chi è più vicino alla purezza di un Platini: una persona che corre e suda o un disabile?". Oppure: "Perché i baffi ricrescono e un braccio non ricresce?". Se c'è una telecamera accesa è possibile trovare delle risposte, questa sembra essere l'ambizione del progetto, peraltro perfettamente riuscita. Intrusioni nella vita anonima di tutti i giorni, nei gesti, ma soprattutto nelle parole quotidiane, quelle superflue, non necessarie, diventano qui l'unica via praticabile per quella televisione che cerca ossessivamente di catturare la realtà. Ma, certo, allo stesso tempo, sono interviste che demoliscono le fondamenta di un senso logico. Gli spunti, infatti, sono le domande intrise di volontarie provocazioni, assurde divagazioni e generalizzazioni a cui nessuno reagisce, e che trascendono la banalità. Tra gli ambienti attraversati, oltre allo stadio, l'ippodromo, l'università, i mezzi pubblici, il cimitero e la stazione, nella puntata intitolata "Collocamento", ecco l'ufficio di collocamento e i suoi impiegati e disoccupati, i quali sono il pretesto per domande semanticamente assurde come "Le persone alte non dovrebbero essere privilegiate nel trovare un posto di lavoro?". Nonostante ciò, le testimonianze vengono catturate allo stesso modo delle inchieste più profonde, meditate e approfondite.

Romano Benini e Maurizio Sorcioni sono gli autori di *Okkupati*, in onda dal 1998 al 2011 e condotto da Federica Gentile. Per loro stessa ammissione, *Okkupati* nasce (in collaborazione con il Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali) dalla volontà di parlare di lavoro ai giovani nel tentativo di orientarli verso le nuove opportunità professionali e formative del mercato, evitando sia i rischi della retorica culturale sia quelli della superficialità dei fenomeni di costume. Viene adottata la logica dell'*infotainment*, attraverso brevi servizi assemblati per una durata complessiva di mezz'ora. Il risultato è quello di un contenitore di filmati girati da video reporter, in cui gli attori sono le persone comuni, che parlano della propria esperienza di lavoro o studio. Più seriosi, ma sempre molto brevi ed incisivi, gli interventi dell'esperto, l'autore Romano Benini che nei suoi editoriali approfondisce alcuni dei temi fondamentali del mondo del lavoro, della formazione e dei servizi per l'impiego. Il tono è, una volta tanto, esclusivamente informativo e illustrativo, volutamente distante da considerazioni più generali, ottenendo così un quadro complessivo sull'aggiornamento professionale, sui servizi sociali, sulle realtà del commercio, dell'agricoltura, delle imprese artigiane e dei distretti industriali: si va dall'esposizione del Corso di Laurea in Scienza dei Materiali dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca a una panoramica del Distretto spumantistico del Conegliano Valdobbiadene; oppure, dalle competenze preparate all'Istituto centrale del Restauro ai servizi offerti dalle associazioni e dagli enti locali per i disoccupati over 40. Su questa impostazione, ovvero secondo strategie discorsive simili, si collocano, in anni più recenti, altre due produzioni: *Il posto giusto* (trasmesso dal 2015, in collaborazione con ANPAL e Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali) e *Il nostro capitale umano. Viaggio nell'Italia che trova lavoro*, trasmesso dal 2019, in collaborazione con Assosomm, Associazione italiana delle Agenzie per il Lavoro, e ideato da Metis Di Meo.

Come testimoniato dal lavoro di Ilenia Colonna (Colonna 2014), gli ambiti mediali nei primi decenni del nuovo millennio, oltre ad essere notoriamente sempre più ibridi, consentono anche alla

televisione tradizionale di approcciarsi ai periodi di crisi economica per fornirne una rappresentazione attraverso peculiarità estetiche proprie. Nello specifico, la recessione e il lavoro vengono sempre più raccontati e approfonditi attraverso la modalità del *talk-show*, il cui ruolo cresce di importanza a partire dalla stagione televisiva 2011-12, in seguito alla caduta del governo Berlusconi e il conseguente insediamento del governo Monti nel novembre 2011. Le stagioni televisive italiane del 2008 e degli anni 2011-2014, analizzate da Colonna, riguardano soprattutto una comunicazione attuata dai rappresentanti politico-istituzionali ospiti dei vari programmi e dai giornalisti – conduttori. In particolare, Colonna rileva come dai dati emerge come quello televisivo sia stato un racconto soprattutto italiano di una crisi economico-finanziaria dalle dimensioni globali: solo il 12% delle unità di analisi considerate ha trattato la crisi attraverso una prospettiva internazionale. La crisi finanziaria del 2008 ha infatti subito una mutazione ed è diventata a tutti gli effetti la crisi dell'euro e dell'intera struttura dell'Unione Europea. Sono le stagioni 2011-12, 2013-14 e 2014-15, quelle che hanno visto lo sviluppo di una narrazione più interessata al contesto mondiale, europeo, in particolare; sono gli anni segnati dall'attesa delle valutazioni delle agenzie di rating, dagli attacchi speculativi all'euro e all'Italia, dalla crisi del debito greco e dell'eurozona. I temi chiave attraverso i quali si è parlato della crisi sono stati soprattutto tre: Fisco, Europa e Lavoro. Il primo è stato sempre utilizzato in funzione anti-crisi, infatti tutti i provvedimenti fiscali sono stati presentati come aventi l'obiettivo di contrastarne l'impatto. L'area tematica "lavoro" è emersa sin dalle prime fasi della narrazione, assumendo da subito una connotazione negativa, all'interno di frames costruiti sulla preoccupazione, l'allarme, il disagio, la disperazione. Anche il tema chiave della "finanza" è stato caratterizzato sin da subito da un racconto ostile verso gli attori ad esso riferiti: in particolare le banche, più degli altri, sono state al centro di un clima narrativo astioso, probabilmente perché più facilmente individuabili e identificabili rispetto agli sfuggenti e incorporei speculatori e mercati finanziari.

Dal punto di vista più largamente politico, nonostante l'ascesa di una forza partitica come il Movimento Cinque Stelle che, almeno agli inizi, costruisce la propria identità a partire dal Web e attraverso una retorica "anti-televisiva", e nonostante le analisi che un po' frettolosamente sanciscono la fine della centralità del mezzo televisivo in questi anni, in realtà la tv generalista rimane ancora un contesto in grado di fiancheggiare, influenzare, amplificare messaggi e parabole dei soggetti politici, come il caso di Matteo Renzi, che Giandomenico Crapis ha definito (Crapis 2016) in termini di una «leadership televisiva» e marcatamente *pop*.

6.6 Blob – Danni collaterali

6.6.1 Il gioco del montaggio

Come abbiamo visto nel terzo capitolo, a proposito dell'incipit di *Viaggio nell'Italia che cambia* (1963), la dicotomia gioco/lavoro è spesso chiamata in causa nella letteratura delle varie discipline che a vario livello e profondità si occupano ora dell'uno ora dell'altro concetto. Il sociologo Domenico De Masi, nella monumentale monografia sulla storia del lavoro, dedica un paragrafo⁵⁴ al rapporto tra lavoro e gioco, illustrando quel progressivo spostamento dell'asse che porta, a cominciare proprio dagli anni Ottanta, da mansioni esecutive (operai, impiegati) a mansioni cosiddette *creative*, nelle quali il lavoro confina col gioco.

Un ulteriore spunto ci è offerto invece dal celebre filosofo Paolo Virno, esponente della cosiddetta *italian theory* o comunque della corrente post-operaista (con filosofi di fama come Giorgio Agamben, Franco "Bifo" Berardi ecc. che abbiamo deciso volutamente di trascurare anche per la radicalità delle posizioni da essi portate avanti), che nella raccolta di scritti *Esercizi di esodo* (in un testo che ne

⁵⁴ Domenico De Masi, *Il lavoro nel XXI secolo*, Einaudi, Milano 2018, pp. 752-755.

precede un altro intitolato, guardacaso, *All'epoca del flipper*), sollecitava una riflessione proprio tra due ambiti in apparenza così lontani: «Per inciso: sarebbe il caso, prima o poi, di studiare in parallelo l'affermarsi del postfordismo e il diffondersi del gioco d'azzardo di massa, in Italia⁵⁵».

Tutto questo per sottolineare che una delle menti più decisive nella strutturazione del palinsesto della rete che poi è diventata Rai Tre, ovvero il critico cinematografico Enrico Ghezzi, oltre a inserire la nozione di “gioco” spesso e volentieri nelle sue riflessioni scritte e orali (fino a coniare il termine “giocolavoro” per definire la propria attività professionale), anche per la sua formazione “situazionista”⁵⁶, esordisce come neoassunto nella sede regionale Rai di Genova con il documentario *Qui e là giocare* (1980). Ideato in collaborazione con il sodale Marco Giusti, riprese effettuate da Enrico Aonzio, il servizio ritrae varie forme e ambienti adibiti al gioco in Liguria (Mura dello Zerbino, stadio di Marassi, fabbrica di videogiochi a Carasco): si parla così di scommesse, schedine, Totocalcio, flipper, videogiochi, bocce, micromodellismo su piste elettriche.

La nozione di gioco sembra quindi essere alla base dell'attività di Ghezzi a cominciare dal celeberrimo *Blob* (1989-) e dal suo montaggio veloce, spudorato, spesso sorprendente se non sconcertante (tra i primi collaboratori, anche Filippo Porcelli, autore nel 1991 del premiato *Viaggio in Italia*, omaggio fin dal titolo a Roberto Rossellini e al neorealismo, e tutto composto dalla rielaborazione degli archivi Rai):

ne risulta una striscia di immagini, parole, suoni, che oscilla tra il nonsense e un effetto di senso assai pungente, accompagnata da titolini-cornice in alto a sinistra che declinano e deformano il nome stesso della trasmissione ibridandolo con lo spunto tematico (a propria volta deformato) della sequenza discorsiva del giorno. Non ci sono, però, sequenze separate e tutto il montaggio è un unico flusso di immagini-suoni-parole con richiami interni, ripetizioni tematiche e associazioni libere, dall'andamento quasi onirico, che vengono a formare, per una specie di osmosi, qualcosa di simile a un plot⁵⁷.

Dalla capacità di memoria storica, altra componente decisiva in *Blob*, che consiste nell'individuazione e nella capacità di andare a disseppellire vecchie o vecchissime immagini, e dall'utilizzo delle citazioni interne, nasce anche la serie di puntate curate da Simona Bonaiuto intitolate *Danni collaterali*, di taglio monotematico sulle morti e la sicurezza nei luoghi di lavoro.

6.6.2 *Danni collaterali. La morte al lavoro*

L'espressione “danni collaterali” allude al linguaggio militare, utilizzato per indicare le conseguenze indesiderate nelle operazioni belliche che comportano costi molto alti in termini umani. In collaborazione con ANMIL (Associazione Nazionale fra Lavoratori Mutilati e Invalidi del Lavoro), Simona Bonaiuto realizza saltuariamente dal 2006⁵⁸ una serie di episodi così intitolati, che, oltre al consueto lavoro di montaggio, aggiornano di volta in volta i bilanci delle morti sul lavoro sovrapponendo le cifre ufficiali al repertorio Rai. Gli stralci di testimonianze di archivio di infortunati e superstiti del lavoro che iniziano dall'anno 1959, sezionati e condensati, liberi dall'esigenza di inserirsi in lunghe trame narrative, si alternano a pagine di rassegna stampa riportanti le notizie di incidenti, per passare quindi a un montaggio alternato di interviste ai cottimisti degli anni Settanta, di servizi speciali sulle incursioni degli ispettori del lavoro, di fotografie e dati sulle morti in edilizia e

⁵⁵ Paolo Virno, *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Ombre Corte, Milano 2002, p.194.

⁵⁶ L'aggettivo si riferisce al turbolento movimento (Situazionista) sorto alla fine degli anni Cinquanta per iniziativa del filosofo francese Guy Debord, spesso attento ai mass media e alla comunicazione politica.

⁵⁷ Pier Aldo Rovatti, *Elogio di “Blob”*, in «Aut Aut», *Davanti alla televisione*, 336, 2007.

⁵⁸ Rimandiamo all'intervista di Simona Bonaiuto da parte dell'ANMIL del 2022: [Intervista a Simona Bonaiuto, autrice della puntata di Blob sugli infortuni sul lavoro | ANMIL.](#)

in agricoltura alla fine degli anni '60, per approdare infine a servizi telegiornalistici contemporanei (solitamente con i dati del mese precedente a quando la puntata viene trasmessa).

Formalmente brusco e totalmente disarticolato, il montaggio ribadisce l'inefficacia della divulgazione istituzionale su questo tema nel corso del tempo, sottolineando le carenze odierne nella formazione e l'applicazione delle norme e dei presidi relativi alla sicurezza sui luoghi di lavoro. Proprio utilizzando come esempio *Blob*, Nicola Dusi (Dusi 2003) notava una sua possibile lettura attraverso le categorie di *contagio* e di *risonanza*, in cui la messa in risonanza delle isotopie figurative, quali modulazioni ritmiche, tensive, aspettuali, permettono il costituirsi degli effetti di continuità, di progressione e di dinamizzazione che rendono il testo se non proprio coerente, certo coeso nella sua forma a flusso. Nel caso di queste puntate curate da Simona Bonaiuto, l'effetto è decisamente più definito ed esplicito – e quindi non rientra nella costruzione media delle puntate di *Blob* nel corso degli anni -, frutto di una intenzionalità didattica, denunciataria e informativa più accentuata, e meno propenso all'accostamento casuale o provocatorio che caratterizza solitamente il programma.



6.7 Il contemporaneo e l'arcipelago Rai

Nel panorama contemporaneo la televisione non soltanto non è più esclusivamente accoppiata alla dimensione della domesticità, ma si dispiega promiscuamente su una molteplice eterogeneità di schermi e *devices*, diventando satellitare, digitale, smart, *on line*, in *streaming* e algoritmica. Oggi la Rai è molto più ramificata di quanto si pensi. Non più le sole tre reti generaliste ma tredici canali. Oltre a Rai 1, che eredita il ruolo della primogenita Rete Nazionale, Rai 2 arrivata nel 1961 come Secondo Programma e Rai 3 dal 1979, nel 2009 debutta Rai 4, nel 2010 Rai 5 che, con Rai Storia e Rai Scuola è gestita dalla struttura Rai Cultura, infine Rai Movie, Rai Premium, Rai Yoyo, Rai Gulp, Rai News24 (dal 2009) e Rai Sport. Ma la struttura è ancora più complessa. All'interno ci sono testate che hanno la possibilità di gestire in maniera autonoma programmi sia per le reti generaliste che per quelle tematiche, come Rai Fiction, Rai Gold o Rai Vaticano. Rai Parlamento è adibita all'informazione istituzionale, con tre telegiornali al giorno, uno per ogni rete generalista (senza contare il canale radiofonico Rai GR Parlamento) e due canali satellitari. Tra le ultime anche Rai Quirinale e Rai Com, quest'ultima tra le altre cose gestisce le Teche Rai e la distribuzione di canali all'estero come Rai Italia (ex Rai International), ovvero quattro canali televisivi a pagamento distribuiti nei cinque continenti. Poi la poliedrica Rai Play, piattaforma streaming gratuita figlia di Rai tv – in funzione fino al 2016 – e nipote di Rai Click tv del 2005, e a sua volta gestita da un'ennesima struttura, Rai Digital.

Apriamo, in conclusione di paragrafo, una parentesi sociodemografica, per introdurre l'ultima inchiesta in senso tradizionale che intendiamo analizzare. Nel 2017 è proseguita nel nostro paese la diminuzione della fecondità, con un numero medio di figli per donna sceso a 1,322. A partire dagli anni Settanta, rimanendo sotto la soglia del ricambio generazionale, l'Italia si attesta all'interno di un'ininterrotta parabola demografica discendente. Continua invece ad aumentare la durata media della vita, fattore in funzione del quale l'Italia si colloca regolarmente tra i primi paesi classificati, a livello mondiale. È noto che, per effetto di tali fenomeni demografici, l'Italia è uno dei paesi tendenzialmente più vecchi: nel 2018 l'indice di vecchiaia è di 168,9 persone anziane ogni 100 ragazzi; inoltre, dei 28 membri dell'Unione Europea, è proprio l'Italia a contare il maggior numero dei cosiddetti "grandi vecchi", di persone cioè di età superiore a 85 anni. La piramide della popolazione italiana è stata caratterizzata, negli ultimi due secoli, da una progressiva inversione degli equilibri tra le sue singole porzioni: tale capovolgimento è destinato a consolidarsi ulteriormente e ad accentuare la preponderanza della cima della piramide demografica rispetto alla base. Non essendo più in grado di rinnovare la sua popolazione, come ormai è attestato, l'Italia manterrà tra le generazioni future l'attuale «malessere demografico». In un paese strutturalmente caratterizzato dall'invecchiamento e dalla crescente situazione di dipendenza di un'ampia fascia di popolazione, la domanda di personale addetto alla cura degli anziani si annuncia così, anche per i decenni a venire, come un dato peculiare del mercato nazionale del lavoro.

Nonostante una stagnazione demografica di portata storica, a partire dal 2001 la popolazione italiana è aumentata: se nel 2011 viene raggiunta la quota, ad alto valore simbolico, di 60 milioni di abitanti, è esclusivamente per effetto dell'amplificazione dei flussi migratori. Il 2002, data di attestazione ufficiale del neologismo "badante", è anche l'anno dell'entrata in vigore della legge Bossi-Fini in materia di immigrazione (legge 30 luglio 2002, n. 189), che disciplina l'ingresso, la permanenza e l'accesso al mercato del lavoro degli stranieri in Italia. Lo stesso anno viene concessa la maxi sanatoria per la legalizzazione del lavoro irregolare degli stranieri presenti sul territorio italiano: su quasi 700.000 regolarizzazioni, circa 340.000 vengono allora accordate a personale incaricato di assistenza o collaborazione domestica, cioè, essenzialmente, proprio alle badanti. Dopo un aumento del 58% nel decennio precedente, il numero delle badanti, dichiarate e non, si aggirava nel 2013 intorno a 1.655.000 e, secondo le stesse stime ufficiali, dovrebbe superare, nel 2030, la soglia dei due milioni. Anche la categoria delle "badanti", tra le tante mansioni, si ritrova nell'inchiesta *Operai* del 2017, forse una delle ultime a riferire di un momento storico preciso, dal punto di vista lavorativo, assommando contesti apparentemente lontani tra loro (collaboratrici domestiche, appunto, ma anche *rider*, *free lance*, manovali edili precari ecc.) partendo dal presupposto che la storica "classe operaia" non sia scomparsa ma semplicemente trasferita dalla fabbrica (radicalmente cambiata oggi) ad altri ambiti sociali e lavorativi.

6.7.1 *Operai* (2017)

Il titolo di questa produzione realizzata da Gad Lerner ricalca quello del libro⁵⁹, pubblicato dallo stesso Lerner nel 1988, in cui il giornalista coglieva i sintomi della progressiva fine della parabola operaia, per lo meno quella che era stata sempre raccontata dai mezzi di informazione di massa. L'inchiesta del 2017, ideata da Lerner con Laura Gnocchi, si sviluppa in sei puntate con lo scopo di identificare i principali cambiamenti avvenuti nei quasi trent'anni trascorsi e se, eventualmente, la

⁵⁹ Gad Lerner, *Operai. Viaggio all'interno della Fiat – la vita, le case, le fabbriche di una classe che non c'è più*, Feltrinelli, Milano 1988.

“classe operaia” – per utilizzare una vecchia dicitura – si sia solamente trasferita in altri settori, al di fuori della vecchia fabbrica post-fordista.

La prima puntata, *Dopo la lotta di classe*, prende avvio dalla tomba di Karl Marx a Londra (si leggono brani del *Capitale* sull’abolizione del lavoro salariato) per poi spostarsi immediatamente a Mirafiori dove, assieme a Pietro Perotti (autore di *Senza chiedere permesso*, documentario del 2014), intervistato davanti ai cancelli dell’ex fabbrica, si riconsidera e rivendica il ruolo sindacale svolto per tutti gli anni Settanta, fino alla “sconfitta” del 1980. La marcia dei “quarantamila”, si ribadisce, è la fine della classe operaia e l’inizio della “normalizzazione” della fabbrica. Le immagini della Mirafiori “attuale” - ovvero FCA (Fiat Chrysler Automobile) – mostrano una realtà che consta in quel momento di tremila unità. Gli impianti sono rinnovati, l’età media delle maestranze è di 51 anni, quasi nessuno ha un titolo di studio superiore alla licenza media, il badge ha sostituito dal cartellino.

Il giornalista viene accompagnato in un *tour* all’interno degli stabilimenti per seguire il processo produttivo nelle sue fasi. Si tratta, veniamo informati, di *World class manufacturing*, ovvero fabbricare auto con l’utilizzo di robot collaborativi. Il pavimento è una linea di montaggio che si muove, evitando agli operai di camminare e l’ergonomia fa sì che non ci sia più la necessità, per il lavoratore, di piegarsi o di sollevare pesi. I “capi” sono più giovani degli operai, per lo più ventenni e non ancora laureati.

La sequenza successiva sposta nella in casa di due operai che si sono conosciuti (in seguito sposati) proprio alla Fiat, dove ancora lavorano. Nella chiacchierata informale con Lerner essi si dichiarano contenti delle attuali condizioni di lavoro, degli stabilimenti, dei turni; riconoscono inoltre i progressi che la vita personale ha raggiunto, anche soltanto rispetto ai loro genitori. La lotta è stata sostituita dal dialogo con l’azienda. Alcune inquadrate trasportano a Mirafiori Sud, dove oggi alloggiano studenti (molti dei quali stranieri) del Politecnico di Torino.

La puntata si sposta quindi alla sede di Amazon a Castel San Giovanni per introdurre il tema, ben presente nel dibattito pubblico, della logistica, con problemi come: distribuzione, smistamento, magazzino di merci assortite, stoccaggio. Nell’ordine troviamo un’intervista con l’ad Tareq Rassal; un incontro con lavoratori stagionali assunti per i “picchi” del periodo natalizio, che rivelano il vantaggio da parte di Amazon di cambiare con frequenza il proprio personale, offrendo mille euro in busta paga a chi decide di lasciare l’impiego *dopo* il periodo del Natale. Si affrontano i temi del *transit time* delle spedizioni, calcolate direttamente dai computer; della musica messa in sottofondo mentre si lavora alle postazioni, e si descrivono le varie fasi: impacchettamento, prelievo, spostamento dei bancali.

Quindi di nuovo a Londra, sede simbolica della *gig economy* e dei “lavoretti” *on demand*. Lerner utilizza un taxi Uber e conosce il guidatore Andrea Damulescu, al quale domanda dei guadagni, della quota riservata a Uber, del costo personale in carburante, della mancanza di orari. Intervista quindi il sindacalista inglese Jason Moyer Lee nuovamente davanti alla tomba di Marx: la discussione riguarda Deliveroo, il servizio di *delivery*, i giovani italiani che fanno i camerieri a Londra (*runner* prima che cameriere, che sarebbe una qualifica superiore). La puntata, infine, si conclude con l’intervista a Ken Loach per presentare il film *Io, Daniel Blake*, nella quale il regista espone le critiche nei confronti del panorama mondiale del mondo del lavoro che stanno alla base di tutta la sua filmografia.

Nel secondo episodio, intitolato *Inferno e paradiso*, Lerner incontra nell’incipit alcune lavoratrici di imprese cooperative di pulizie in protesta a Genova per i tagli di orario (3 ore a settimana), dovuti al capitolato d’appalto che punta al ribasso maggiore (di fatto, commenta Lerner, è il cottimo. Dalle pulizie nei bagni si passa al Pronto Soccorso Civico di Palermo, dove infermieri e OSS (cosiddetti “somministrati” cioè non assunti, non molto diversi dalle partite IVA) vengono presentate come la categoria peggio retribuite. Contratti precari (da 120 ore al mese) e rinnovati ogni tre mesi.

Lerner conosce quindi a Pero le badanti appartenenti all'Associazione dei rumeni in Italia; una badante rivela di lavorare in Italia per poter pagare la badante alla madre in Romania. Le badanti sembrano aver sostituito "le servette venete o sarde" dei tempi di Antonio Gramsci.

A Sedico (Belluno) c'è una sede di Luxottica, dove il giornalista incontra all'ingresso il primo turno, alle 4 del mattino, nel settore logistica degli occhiali. Poi va ad Agordo (dove la ditta è nata), a intervistare Luigi Francavilla, il vice di Leonardo Del Vecchio, il fondatore. Ad una breve riflessione sulla casa di Del Vecchio, costruita nel '68 vicino alla fabbrica, come un piccolo "padroncino brianzolo", seguono illustrazioni della stampante 3D, quindi un'intervista sul welfare aziendale e sull'"ingaggio emozionale" teorizzato dai dirigenti per combattere l'assenteismo. Piergiorgio Angeli direttore delle risorse umane sottolinea il senso di appartenenza, la fidelizzazione, la valorizzazione delle competenze individuali e per l'azienda, la riduzione del reddito d'impresa, in un meccanismo che sembra convenire a tutti. Lerner ribatte domandando se il *welfare* non dovrebbe essere beneficio di tutti i cittadini, e soprattutto chiedendo quanto pesi tutto questo sul bilancio dello Stato e sui contribuenti; la risposta, ovviamente, sottolinea quanto i buoni risultati aziendali incidano sui bilanci generali dell'intero Paese.

Nel corso delle puntate successive, vengono esplorati "nuovi" settori e modalità lavorative come le *start-up*, il *co-working*, la manifattura digitale, l'*open innovation*, le piattaforme online, le tecnologie immersive. L'episodio intitolato *Precari e finti tirocinanti*, il terzo, alterna i precari del settore editoriale (il caso di Vittorio Novelli, per trent'anni giornalista anni pubblicista che adesso ha deciso di chiudere la partita Iva e che Lerner incontra a un corso per lustrascarpe organizzato dalla Confartigianato di Palermo) ai 2500 tirocinanti nei tribunali, "parcheggiati" da sette anni in attesa di diventare assistenti giudiziari, fino alla manifestazione del 27 febbraio organizzata da MGA il sindacato degli avvocati, ai giovani *riders*, concludendosi infine con un'intervista a Domenico De Masi sul ruolo della sempre più diffusa intelligenza artificiale.

Il proletariato e la nazione è il titolo della quarta puntata, in cui Lerner incontra gli operai, provenienti da varie parti del mondo, della Fincantieri di Monfalcone (costruzione di navi), assunti, tra appalti e subappalti da ditte con sedi all'estero. Paragonati agli stessi italiani che emigravano dal Sud per farsi assumere alla Fiat di Torino, lasciano trasparire nelle interviste la "non concorrenzialità" degli italiani sul mercato del lavoro. L'incontro con le operatrici dei call center è l'occasione per incontrare Agron Shehaj arrivato in Italia dall'Albania nel 1991 e oggi imprenditore nel settore dei call center. La Fiamm di Avezzano e la Saes Getters sono altre due realtà coinvolte nel viaggio, prima delle due interviste conclusive, una a Susanna Camusso e l'altra a Lech Walesa.

La puntata *L'uomo flessibile* è interamente dedicata ai morti sul lavoro nei cantieri edili: i rischi del lavoro in quota di gruisti, dei cosiddetti "magutti" lombardi, manovali, addetti alla sega circolare, degli operai anziani. L'epidemiologo Paolo Vineis si sofferma sulle malattie e nocività come ricaduta del lavoro manuale non qualificato, dei turni, dello stress da precarietà. Da qui si sviluppano una serie di segmenti sulla temporalità e i ritmi del lavoro contemporaneo. Oltre a un giovane esercente cinese del quartiere Paolo Sarpi di Milano, a difendere l'estensione dei tempi di apertura è il titolare della focacceria Il Mulino Vecchio, aperta 24h, con 18 dipendenti: la discussione sul rapporto sonno/veglia richiama in causa il governo Monti, la liberalizzazione degli orari commerciali, il decreto "Salva Itali" a. Lerner fa visita al Carrefour di Milano aperto tutta la notte, cita il celebre volume *24/7. Il capitalismo all'assalto del tempo* di Jonathan Crary, e la puntata si conclude all'outlet di Serravalle Scrivia, documentando lo sciopero svoltosi nel giorno di Pasqua 2017.

Le conclusioni tratte nella puntata finale, *Il lavoro serve ancora?*, si riallacciano, naturalmente, alle origini, attraverso la descrizione di una fotografia, scattata a Vercelli nel 1906, che ritrae le mondine in festa per la conquista della giornata lavorativa di 8 ore. Le parole di Lerner siglano un punto di arrivo: "Di lavoro ce n'è molto meno da spartirsi, ma una giornata lavorativa può durare

molto più di 8 ore per 26 euro di guadagno. La questione sociale al tempo dei robot tocca di nuovo tanta gente. La dignità del lavoro è rimessa in forse. Spesso gli dicono che non esistono più, vorrebbero nasconderli, ma gli operai ci sono eccome. E noi li salutiamo con rispetto”.

Nella prefazione di quel libro del 2019 che abbiamo citato in precedenza⁶⁰, Ada Becchi pone sinteticamente in chiaro la questione centrale, affermando la distorta attenzione che la televisione, prima fra gli altri media, pone oggi verso i soggetti sociali. Attualmente l’informazione, a partire infatti da quella televisiva, ci parla non di soggetti, ma di gruppi da compiangere, di vittime. Le vittime sono a volte i lavoratori, ma con tipologie di lavoratori peculiari: gli ultra-marginali che consegnano pasti a domicilio (i cosiddetti *riders*), o gli operai industriali, che il lavoro lo stanno perdendo a causa della rilocalizzazione all’estero di attività un tempo detenute da imprese di nome, e poi cedute ad aziende straniere. Le vittime sono principalmente i poveri, sebbene risulti così difficile individuarli in un paese che non sa far pagare le imposte. Le vittime sono i “tartassati delle imposte”, che a volte tendono pericolosamente a coincidere con gli evasori. La questione “vittimale” (teorizzata in un volume di Daniele Giglioli ricordato più sopra) sembra essere talvolta un’ipoteca risalente all’estetica neorealista da cui siamo partiti nella nostra ricerca, talaltra una chiave di lettura imprescindibile nelle rappresentazioni del mondo lavorativo, che necessariamente tendono a rivolgersi ad ambiti marginali, difficili se non a situazioni di vero e proprio disagio, verso le quali solitamente si assumono posizioni politiche specifiche. L’esito opposto, come vedremo, è solitamente quello smaccatamente pubblicitario o promozionale.

6.7.2 Conclusioni

Oltre alle già citate *Il posto giusto* e *Il nostro capitale umano. Viaggio nell’Italia che trova lavoro*, e a *Boss in incognito* (a cui dedicheremo il prossimo capitolo), la produzione contemporanea sembra confermare una propensione rivolta alla comunicazione d’impresa o a una più generale divulgazione delle realtà imprenditoriali anche dal punto di vista degli stessi imprenditori, oltre che dei dipendenti, a vari livelli. Alcuni, come vedremo più avanti, confinando nella vera e propria promozione. Per quanto riguarda l’attenzione rivolta al punto di vista “femminile”, *Le ragazze* (2016-), seppur non specificamente dedicato al mondo del lavoro, si colloca all’incrocio tra rievocazione storica e biografismo, sottolineando imprescindibilmente il ruolo che il lavoro ha ricoperto nelle vite delle donne che offrono la propria testimonianza (in maniera non troppo dissimile dalla ripresa di *La donna che lavora* del 1993). Dal punto di vista estetico, il caso di *Caro marziano* (dal 2017) esporta in Rai l’immaginario proveniente dal web attraverso la realizzazione di episodi documentaristici (e molto personali, avendo sul regista e conduttore Pif il perno di tutta l’operazione) mediante la più ordinaria delle webcam, e con un’abbondanza di tagli in maniera molto affine ai contenuti di un qualunque *youtuber*. Un documentario stilisticamente più tradizionale, ma insolito per l’oggetto trattato, è *Veloce. La leggenda della Motor Valley* (2024, trasmesso il 31 maggio su Rai Due) diretto da Paolo Civati, che esplora e illustra il distretto dell’Emilia-Romagna sede delle principali case automobilistiche e motociclistiche al mondo, condensando l’indagine storica e sportiva con l’innovazione industriale, all’interno di un comparto così importante del “Made in Italy”. Sempre del 2024 sono i programmi: *Fondata sul lavoro*, un ulteriore “viaggio”, questa volta dedicato alle imprese familiari italiane e ai distretti produttivi nei quali si sono sviluppate (Gragnano in Calabria, il distretto della nautica di Viareggio, quello del vetro di Murano, le imprese tessili di Biella); *Eccellenze italiane*

⁶⁰ Cfr. Ada Becchi, Andrea Sangiovanni, *L’autunno caldo. Cinquant’anni dopo*, Donzelli, Roma 2019.

segue un impianto da *talk show* più tradizionale, alternando a dibattiti e interviste in studio servizi giornalistici di approfondimento.

Capitolo 7

L'adattamento italiano di *Undercover Boss*: uno studio di caso

7.1 Introduzione.

In queste pagine¹ cercheremo di analizzare l'adattamento italiano del *franchise* internazionale *Undercover Boss*, in Italia trasmesso da Rai 2, evidenziandone lo schema narrativo e considerando il contesto in cui viene prodotto e trasmesso all'interno della televisione generalista italiana. Alla luce di quanto esplorato nei capitoli precedenti, risulta evidente come tale produzione abbia una certa rilevanza all'interno di una rassegna che intenda riflettere sui rapporti tra rappresentazioni del lavoro e televisione pubblica negli anni più recenti. In primo luogo, si tratta di convocare nozioni come quelle di *reality show* e *reality television*. Secondo Lemi Baruh e Ji Hoon Park², la *reality television*, ritraendo il mondo sociale a noi contemporaneo, offre, più di ogni altra forma di messa in scena televisiva, una serie di implicazioni rilevanti circa la personale percezione della realtà da parte dello spettatore, in termini di etica, politica e condizionamenti. Sulla base di queste premesse, molti studiosi hanno indagato i modi in cui le rappresentazioni televisive, ad esempio delle classi sociali, siano aumentate, per visibilità e complessità, proprio a partire dall'avvento della *reality tv* nell'ultimo decennio del XX secolo³. Sebbene l'appellativo "reality" per descrivere programmi televisivi di questo tipo meriti di essere accolto con un certo scetticismo (la critica e gli analisti si interrogano in primo luogo sulle modalità attraverso cui le principali produzioni di successo mettono in scena, manipolano o montano il girato per adattarlo a schemi narrativi prestabiliti), l'affinità che alcuni prodotti in stile *reality* mostrano con altri formati, come il *reportage* e il puro documentario che abbiamo analizzato in precedenza, ci invita a riflettere su tutto questo.

Il termine *reality television* è ampio e comprende al suo interno una varietà di formati (formule, stili, modelli) piuttosto ampi, ciascuno dei quali si presenta sottoforma di natura ibrida, come i *docusoap*, i *talk show*, i *talent show*, i video-diari, le ricostruzioni di cronaca nera, i *makeover show* e i *gamedocs*. Un termine così generale è tuttavia necessario per valutare non solo l'ampiezza delle estetiche utilizzate ma anche l'ampiezza delle ideologie che possono essere veicolate da un insieme così complesso e eterogeneo di produzioni. In effetti, la *reality television* può essere intesa a sua volta come un sottoinsieme del *factual entertainment* o della più generale *non-fiction*⁴; la gamma di categorizzazioni disponibili fornisce in ogni caso una panoramica dei cambiamenti più significativi che si sono verificati all'interno dell'industria televisiva con l'espansione di nuove formule e strategie di programmazione all'interno dei palinsesti.

¹ Il capitolo è una rielaborazione ed espansione dell'articolo *The Italian Adaptation of Undercover Boss and the Rai's Public Service Remit*, in «Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature» Vol 13 No 26 (2023), edited by Raul Calzoni and Valentina Serra, pp. 128-142.

² Cfr. Baruh e Hoon Park, 2010, 2020.

³ Relativamente alla *reality television* e ai temi del lavoro, Cfr. Beverly Skeggs e Helen Wood, *The productive person: recognizing labour and value*, in *Reacting to Reality Television: Performance, Audience and Value*, London and New York, Routledge, 2012: 187-214.

⁴ Cfr. Axel M. Fiacco, *Unscripted Formats. Teoria e pratica dei programmi televisivi globali*, Roma, Castelvecchi 2020.

Il termine *factual* in particolare, come confermano anche Barra, Brembilla e Innocenti, è tanto ampio da racchiudere in sé una tale varietà di contenuti da inglobare al suo interno, e anche retrospettivamente, moltissime modalità degli anni precedenti all'utilizzo comune del termine stesso:

Con il termine *factual* si intende tutto quello che non è *fiction*. In televisione l'espressione *factual entertainment* racchiude allora quei programmi che offrono rappresentazioni veritiere del mondo e forniscono agli spettatori contenuti e strumenti per comprendere e affrontare la realtà che li circonda. Nel più ampio racconto televisivo della realtà, il *factual* è un macro-genere che si è imposto di recente ma ha radici profonde, in particolare nei Paesi anglofoni. [...] Il *factual* è un genere quotidiano, non "eventizzato", che trova una collocazione primaria nel daytime e ottiene la prima serata solo sulle reti tematiche. Spesso adattato da format globali, affronta temi legati alla quotidianità: cucina, moda, motori, make-up, fai-da-te e salute⁵.

Gli stessi autori, inoltre, sottolineano il legame diretto tra il *factual* e l'italiana "tv-verità", risentendo dei lasciti di un periodo di benessere e di moltiplicazione di canali e palinsesti. L'approccio, anche in questo caso, è incentrato e focalizzato sugli aspetti ordinari e sul vissuto quotidiano delle persone comuni.

Come d'uso in buona parte delle produzioni televisive degli ultimi anni⁶, anche *Boss in incognito*, proprio in quanto programma *factual*, utilizza una seconda modalità di messa in scena, preponderante in questo tipo di contenuti, quella della cosiddetta *makeover television*. Fin dal titolo, l'espedito della trasformazione fisica costituisce un segmento fondamentale nel *concept* dell'operazione. Il trucco, il camuffamento, la maschera che il datore di lavoro assume per inserirsi in segreto all'interno della propria azienda con l'obiettivo di controllare, estorcere informazioni e confidenze, implica, vedremo, alcune corrispondenze con la sorveglianza e con quella che, nella letteratura giuridica, è chiamata "investigazione interna", con strategie di indagine come il *whistleblowing*, ovvero la denuncia di illeciti da parte di una fonte interna ad un ente o ad un'organizzazione.

In quanto show di intrattenimento, sarà poi utile evidenziare come *Undercover Boss* offra una serie di portati concettuali e valoriali, specificamente sul mondo del lavoro, utilizzando molte delle strategie narrative e visive che si ritrovano anche in altri contesti non strettamente legati alla rappresentazione delle realtà lavorative. Una su tutte, la modalità "confessionale", caratteristica non solo dei più semplici *reality show*, ma anche, come ha recentemente analizzato Giacomo Tagliani⁷, di un certo immaginario politico illustrato dal cinema italiano di *fiction*.

Un'ultima considerazione sarà infine dedicata, proprio a partire da *Boss in incognito*, alla progressiva continuità produttiva e tematica instauratasi negli ultimi decenni tra televisione pubblica e televisione commerciale, in maniera quasi simbiotica. Il capitolo, quindi, non cerca solo di confermare questo discorso critico, ma suggerisce una incoerenza tra questo programma e il contesto istituzionale (Rai) in cui è prodotto e collocato in Italia.

7.2 Dalla "tv-verità" alla *reality television*

Solitamente, in una schematizzazione imprecisa se non erronea, il *reality show* viene classificato come tipico contenuto della televisione commerciale: è una incongruenza, che nasce dal dubbio se

⁵ Luca Barra, Paola Brembilla, Veronica Innocenti, *La televisione italiana. Storia, generi e linguaggi*, Pearson, 2024, p. 249.

⁶ Cfr. Veronica Innocenti, Marta Perrotta (a cura di), *Factual, reality, makeover. Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*, Bulzoni, Roma, 2013.

⁷ Cfr. Giacomo Tagliani, *Estetiche della verità. Pasolini Foucault Petri*, Pellegrini, Cosenza 2020.

includere o meno le reti Rai all'interno della nozione di "commerciale". In ogni caso, basti pensare a una produzione come *L'isola dei famosi*, trasmessa su Rai 2 dal 2003 al 2012 e successivamente sulla concorrente Canale 5, per sottolineare una vicinanza tra le due emittenti principali per un lungo periodo in Italia (una vicinanza su cui torneremo in conclusione di capitolo). Al di là di questo, è ormai assodato che il *reality show* rappresenta una componente fra le più significative della televisione *tout court* a partire dagli anni Duemila.

I toni neorealisti e la componente di servizio della "Tv-verità" cedono il posto, in seguito alla diffusione dei *format* internazionali, ad una prevalenza assoluta dell'intrattenimento, lasciando maggior spazio a passioni ed emozioni, intimità, commozioni, sempre fortemente esibiti. Il caso di *Boss in incognito* rappresenta la saldatura tra tali modalità estetico-narrative e l'isotopia del lavoro. Elementi di continuità tra le due istanze, quella di "Tv-verità" e quella della *reality television*, erano già stati rilevati, seppur non con questa terminologia, nel già citato volume del 1993 di Sandra Cavicchioli e Isabella Pezzini⁸. Le autrici già ponevano in successione la "triade" cronologicamente conseguente costituita da neorealismo, neotelevisione e tv-verità, e anticipando in parte le produzioni che sarebbero sorte di lì a poco, chiamando in causa il concetto del *panopticon* teorizzato da Michel Foucault. In sintesi, a differenza della produzione precedente, nella *reality television* non c'è alcuna particolare esigenza documentaria, quanto piuttosto il bisogno di rappresentare la parte più privata e intima della vita dei soggetti coinvolti, sottoponendola alla contemplazione partecipe della platea. All'istanza documentaria si sostituisce soprattutto quella del gioco, nelle forme e declinazioni più varie di *contest* e competizioni a tutte le latitudini e in tutti i contesti. Il *reality* si scompone così in vari elementi, spesso presenti nello stesso programma. L'*emotainment* affronta in forma d'intrattenimento questioni intime e passionali, con molte concessioni al narcisismo; la struttura del "contenitore" organizza eventi, procura incontri, scatena e poi dirime controversie, fa beneficenza, esibendo i casi più drammatici. Un grande spazio ha la TV dell'intimità, che è la risultante di due processi convergenti: la privatizzazione della sfera pubblica e la pubblicizzazione della sfera privata. Negli anni Novanta la sua forma principale è la confessione pubblica o l'enunciazione del conflitto con l'intervento drammatizzato degli antagonisti. Si impongono le modalità della testimonianza, delle emozioni e dei sentimenti, l'esperienza diretta della gente comune e il buon senso di conduttrici partecipi. Tutto ciò, come in parte abbiamo visto, era già arrivato nella televisione fin dagli anni Ottanta, nella fase più esplosiva del mezzo come luogo di superficiale negoziazione e intermediazione dei conflitti e dei problemi. La *reality television* degli anni Duemila sembra da un lato portare alle estreme conseguenze (attraverso il monitoraggio continuo di persone chiuse in un ambiente nei modi simili a quelli immaginati da Mario Soldati nel soggetto *Camera 207* che abbiamo sintetizzato nel secondo capitolo) e dall'altro prefigurare il ruolo che presto svolgeranno i *social network*.

Il *Grande Fratello*, trasmesso in Italia su Canale 5 a partire dal settembre 2000, rappresenta il più compiuto tentativo di fabbricare in laboratorio apparenze di realtà, con un contenuto spettacolare arricchito rispetto a quanto può offrire il reality show. Come nel *Decamerone* di Giovanni Boccaccio dieci giovani di ambo i sessi, che non si sono mai conosciuti prima, vengono reclusi in un piccolo appartamento, senza poter uscire né avere contatti con l'esterno, se non abbandonando il programma. Non dispongono di giornali, radio o TV, e telecamere e microfoni li seguono in ogni momento, compresi quelli intimi. I dieci sono anche dei concorrenti, in gara l'uno contro l'altro per non essere eliminati dal programma. L'eliminazione avviene con un complesso meccanismo che combina la delazione e il giudizio del pubblico; chi sopravvive vince il premio finale. Ideato dalla Endemol (la stessa casa di produzione di *Boss in incognito* per la Rai) a partire da un *format* olandese, il

⁸ Sandra Cavicchioli, Isabella Pezzini, *La tv-verità. Da finestra sul mondo a Panopticon*, Rai VQPT n. 118, Eri, Roma 1993.

programma miscela il modo di narrare il quotidiano proprio della *soap opera* viene con l'utilizzo di attori non professionisti, ovvero persone comuni, in una ennesima citazione del neorealismo, che danno corpo con la loro presenza ad un "quasi-personaggio", discusso in sede di sceneggiatura e nel corso del programma (offrendo agli analisti l'occasione per coniare il termine "docu-soap")⁹. La verosimiglianza è accentuata dal fatto che il patto con gli sceneggiatori è incompleto: i partecipanti non sanno infatti come e quando gli autori del programma decideranno di scaricarli, se la loro resa scenica si indebolirà. Il pubblico ha l'impressione che non vi sia una sceneggiatura, che essa sia svolta direttamente dai partecipanti, e dunque che l'andamento del programma sia casuale, fuori dal controllo degli autori, magari prodigo di sensazioni piccanti con una sottintesa complicità fra esibizionismo dei partecipanti e voyeurismo del pubblico domestico. Naturalmente si tratta solo di un effetto di autenticità, abilmente orchestrato dalla sceneggiatura che regola passo per passo il programma fino al risultato finale. *Boss in incognito* rientra nella sottocategoria del *docu-reality*, dove la componente documentaristica si manifesta nell'osservazione di soggetti e ambienti, fornendo una illustrazione ravvicinata delle mansioni svolte dai dipendenti di medio-grandi imprese italiane.

7.3 Il format originale

Prodotto per la prima volta nel 2009 per il canale britannico Channel 4, *Undercover Boss* opera oggi come un *franchise* globale con varianti locali ed edizioni regionali prodotte in più di trenta Paesi. Attualmente va in onda negli Stati Uniti sulla CBS e su diversi canali via cavo (TLC, OWN ecc.). In Italia, la serie (2014 - oggi) va in onda in prima serata sul secondo canale del servizio pubblico radiotelevisivo italiano (Rai). Il *franchising* globale della serie esemplifica una tendenza attuale nella produzione mediatica globale, secondo cui un modello-format astratto diventa personalizzabile e viene di volta in volta abbinato a un cast e a un'ambientazione locali.

In un'intervista rilasciata a Algerino Marroncelli per la rivista «Link. Idee per la TV» nel 2018¹⁰, l'ideatore Stephen Lambert racconta, oltre che la propria carriera, anche la genesi del progetto. Già produttore, per sedici anni alla BBC, di documentari legati ai temi della gerarchia e dei rapporti di potere (come *The Century of the Self* di Adam Curtis, 2002), Lambert – tramite la sua casa di produzione, "Studio Lambert" - approda a Channel 4 e inventa il *concept* di *Undercover Boss* a partire da una vicenda personale:

Undercover Boss nacque dal fatto che British Airways aveva appena aperto un nuovo terminal a Heathrow, ma non funzionava bene. Un mio amico giornalista chiese al CEO Willie Walsh, che difendeva il modo in cui erano state fatte le cose, se avesse mai viaggiato in incognito con British Airways per vivere in prima persona l'esperienza di un passeggero qualunque. Lui rispose: "no, non potrei mai farlo, la gente mi riconoscerebbe". Mi chiesi se fosse davvero così, o se con un po' di trucco magari sarebbe stato possibile. Raccontai l'idea a Channel Four e ci commissionarono la prima stagione. Appena finito di girare il pilota, montammo rapidamente un *sizzle* e lo facemmo vedere a Nina Tassler di Cbs, negli Stati Uniti. Le piacque moltissimo. Programmarono la prima puntata subito dopo il Super

⁹ Secondo quanto scrive Annette Hill, la *docu-soap* (talvolta chiamata anche documentario *fly-on-the-wall*) si sviluppa nella seconda metà degli anni Novanta nel Regno Unito come spazio alternativo, ma talvolta complementare, alle produzioni di *infotainment*; Cfr. A. Hill, *Reality Tv. Audiences and popular factual television*, Routledge, London and New York, 2003, p. 27.

¹⁰ Cfr. Algerino Marroncelli, *Intervista a Stephen Lambert*, «Link. Idee per la TV», 23 Luglio 2018, [Intervista a Stephen Lambert - Link \(linkideeperlatv.it\)](http://linkideeperlatv.it).

Bowl. Era il primo show di Studio Lambert negli Usa e facemmo quasi 40 milioni di spettatori. Non poteva esserci inizio migliore!¹¹

In seguito all'immediato successo, il *format* viene venduto e adattato in numerosi paesi di tutto il mondo, inserendosi in un sistema di produzione transnazionale.

La premessa del *concept* (la formula dello show, episodio per episodio) è abbastanza semplice. In ogni episodio di *Undercover Boss*, l'amministratore delegato (o un altro dirigente di alto livello) di una azienda viene travestito e messo nella condizione di fingersi un impiegato di primo livello (*entry level*) che è stato assegnato a una serie di tirocini con altri lavoratori o supervisori di livello inferiore, andando sotto copertura nella propria azienda. Svolgendo cinque mansioni in cinque giorni consecutivi, e a contatto con cinque diversi dipendenti, il "capo" osserva le pratiche lavorative, riceve feedback dai lavoratori (presumibilmente, userà queste osservazioni per migliorare la politica aziendale), incontra una serie di dipendenti che solitamente rappresentano la classe medio-bassa in difficoltà. Dopo aver trascorso alcuni giorni svolgendo una serie di lavori - o scoprendo di non essere in grado di svolgerli - e dopo aver ascoltato i dipendenti descrivere le difficoltà che incontrano quotidianamente sul posto di lavoro e nella vita, gli amministratori delegati/imprenditori tornano nella sala del consiglio di amministrazione e affrontano ciascuno dei lavoratori incontrati durante il periodo sotto copertura, rivelando loro la propria vera identità e distribuendo premi - denaro, vacanze, fondi per l'università e così via - a coloro ritenuti meritevoli, e criticando duramente gli altri. Nel prossimo paragrafo, prima di sottolineare le implicazioni legate ai temi della confessione, del patetismo melodrammatico e del *voyeurismo*, analizzeremo più nel dettaglio le varianti dell'adattamento italiano.

7.4 L'adattamento italiano

7.4.1 Le macro-varianti dell'adattamento italiano

In primo luogo, questo capitolo si preoccupa di comprendere *Undercover Boss* nel contesto delle pratiche culturali nazionali. Come affermato da Ilana Gershon¹², confrontando ad esempio la versione statunitense con quella britannica, è possibile da un lato mettere a fuoco le differenze nazionali attraverso la stessa produzione, e dall'altro rivelare quali tipi di critiche (nel suo caso, al capitalismo contemporaneo) sono possibili, transcendendo i confini nazionali. Questo suggerisce anche che ci sono alcuni fattori dominanti, che riguardano molti Paesi e che possono essere identificati analizzando la struttura narrativa. In un capitolo sull'internazionalizzazione dello spettacolo televisivo, Luca Antoniazzi e Luca Barra, facendo riferimento alla nozione di Albert Moran, osservano che:

Three intertwined levels of decision-making determine the nature of the end product: first, decisions about forms and styles, the poetics of television, involving sound, mise-en-scène, shooting, editing and all the choices that shape the show's audiovisual aesthetic; second, intertextuality, relating to the codes and norms of both television production cultures and cultures of consumption (see for example changes in casting practices and, in turn, on the narratives of some adapted

¹¹ Algerino Marroncelli, *ibidem*.

¹² Ilana Gershon, *Undercover Boss's Travels: Comparing the US and UK Reality Shows*, «Journal of the Society of Visual Anthropology», 35, 2 (2019): 176-186.

programmes); third, the broader national culture and society, often leading to controversial decisions on issues like religion, gender and language¹³.

Al momento in cui scriviamo, tutti i 48 episodi di *Boss in incognito* (prodotto da Endemol Shine Italy) seguono questa struttura di base. Come abbiamo accennato sopra, nonostante la segmentazione della sua formula ricorrente, uno sguardo più attento all'adattamento rivela scelte specifiche della prassi produttiva italiana. In primo luogo, un'espansione della durata: mentre il progetto originale era strutturato per episodi di poco meno di un'ora, come tipico dei canali tematici, l'adattamento italiano prevede puntate da due ore ciascuna per essere collocate in prima serata. Inoltre, a partire dalla prima serie, un volto popolare o un *talent* appare in ogni episodio e funge da "conduttore" dello show: Costantino Della Gherardesca (2014, 2015), Flavio Insinna (2016), Nicola Savino (2017), Gabriele Corsi (2018-19 e 2019-20), Max Giusti (2022, 2023). A partire dalla terza edizione, a tutti coloro che interagiscono col boss viene fatto credere di partecipare ad un finto *talent show* dal titolo *Work in progress* dove il premio finale è la vincita di un posto di lavoro e la compilazione di una scheda di valutazione con cui valutare l'operato del finto collega, ovvero l'imprenditore. Nella quarta edizione, il pretesto narrativo diventa invece la finta partecipazione a un ulteriore gioco televisivo, *Cambio lavoro, cambio vita*.

Il programma inizia con un'introduzione in stile tipicamente televisivo, alternando lo stesso volto noto a una voce narrante, che stabilisce il punto di vista del pubblico in sintonia con quello di un amministratore delegato, il quale, dopo un'autopresentazione (abbinata a un contesto familiare su cui torneremo in un prossimo paragrafo) e un processo di trasformazione, impersonerà il concorrente di un *reality show*. Ciò che potrebbe essere di particolare interesse è che, a partire dalla settima stagione, nella primavera del 2022, grazie alla presenza del comico Max Giusti, lo stesso conduttore partecipa come personaggio nei panni di un secondo dipendente in incognito, aiutando il vero Boss a "scoprire" la realtà del posto di lavoro e dei dipendenti. Nel corso di tutte le serie italiane, nessuno viene licenziato (cosa che invece accade nell'originale americano) e non sono presenti supervisori ad affiancare il protagonista. È (tristemente) degno di nota il fatto che, tra i 47 amministratori delegati coinvolti nello show, solo sette sono donne (Chiara Nasi per CIRFOOD, Franca Semplici per Magnani Sposa, Nenella Impiglia Curzi per Linea Marche, Giulia Adragna per Premiati Oleifici Barbera, Francesca Ossani per Crik Crok, Carmela Schettino per La Contadina e Martina Oliviero per Oliviero). È fondamentale, inoltre, evidenziare come l'adattamento del format sia anche legato al contesto sociale e connesso a eventi esterni¹⁴. In particolare, pensiamo al finale di stagione della quinta edizione, che è ambientato ad Accumoli e vede protagonisti quattro diversi amministratori delegati (Bachisio Ledda, Eugenio Preatoni, Guido Di Stefano e Federico Lombardo) nell'aiutare Gianfranco Castelli (del Salumificio Sano) dopo il terremoto del 2018 nel Centro Italia. Tuttavia, è la pandemia di Covid ad avere un impatto importante e diretto sulla produzione audiovisiva di tutto il mondo, a partire dalla prima metà del 2020. Dopo la chiusura della produzione di *Boss in incognito* nel 2019, la stagione successiva ha inglobato in sé l'evento della pandemia da COVID-19 in relazione allo spettacolo e al suo rilancio trasformativo, similmente a quanto avvenuto per buona parte della produzione mondiale¹⁵; nella successiva sesta stagione, infatti, la giustificazione implicita e il pretesto per sbirciare nella vita privata di persone reali è un documentario sul lavoro e la disoccupazione

¹³ Luca Antoniazzi e Luca Barra, *Internationalization and localization of media content: the circulation and national mediation of ready-made TV shows and formats*, in *The Routledge Handbook of Translation and Media*, Esperança Bielsa (ed.), London and New York, Routledge 2022: 74-90, p. 83.

¹⁴ Solo per fare un esempio, l'amministratore delegato protagonista del secondo episodio (Giovanni Battista Pizzimbone) è stato arrestato nel 2022 per bancarotta e *insider trading*.

¹⁵ Luca Barra and Massimo Scaglioni, *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production models and transnational circulation*, London and New York: Routledge 2021.

durante la pandemia realizzato da una troupe televisiva, attraverso un espediente meta-televisivo degno di nota.

7.4.2 *The Italian Job. Rappresentazione standardizzata del dipendente italiano*

Come abbiamo accennato in precedenza, nel tentativo di esplorare le implicazioni testuali di *Undercover Boss*, è stata prestata molta attenzione da parte della letteratura critica a come la serie svolga un ruolo centrale nella trasmissione di valori ideologici specifici (per lo più facenti riferimento a categorie come quelle di *capitalismo* e *neoliberismo*)¹⁶. Al di là dei singoli punti di vista, concordiamo sul fatto che il ritratto del mondo del lavoro presentato dalla serie è privo di attenzione rivolta all'organizzazione aziendale o alla regolamentazione del lavoro (con la sola esclusione di piccoli accenni al tema della sicurezza), evidenziando invece maggiormente gli aspetti drammatici e patetici delle relazioni lavorative tra dipendenti e dirigenti. Susan Schuyler¹⁷, attraverso la chiave di lettura del melodramma vittoriano, sottolinea come *Undercover Boss* tragga direttamente dalle convenzioni e dagli stilemi che hanno definito la cultura popolare americana e britannica fin dal XIX secolo (un esempio citato è Charles Dickens). Oltre a collocarsi in pieno nelle modalità seriali che abbiamo più volte evocato nei precedenti capitoli, *Boss in incognito* ripete episodio dopo episodio una narrazione progressivamente familiare agli occhi dello spettatore, e che, in prima battuta, rimanda effettivamente a un elemento tipico dell'immaginario melodrammatico ottocentesco, ovvero la differenza di classe: un individuo socialmente ed economicamente privilegiato si maschera da popolano per indagare le condizioni di vita delle classi subalterne. La serie televisiva, come i suoi predecessori teatrali e letterari, utilizza la familiarità delle convenzioni melodrammatiche per depoliticizzare le questioni socio-economiche contemporanee. Questa analisi dimostra, secondo Schuyler, la continuità e l'elasticità della modalità melodrammatica, rivelando al contempo una "preistoria" della *reality television*: strutture narrative astratte che vengono ripetute nel mito, nel melodramma e nelle serie televisive. Lo show fa questo consegnando agli spettatori una serie di dispositivi drammatici e di sceneggiature emotive, nel senso di percorsi di trasformazione narrativa e affettiva dei personaggi, incentrate sull'individuo (individuo è il datore di lavoro e individuo è il dipendente) e rivolte a svelare il fattore umano delle relazioni e delle mansioni, al posto di un'analisi delle condizioni economiche e di vita che vengono mostrate e risolte attraverso regali e promozioni. Così come vengono rappresentate, tali condizioni sono materia per un mix di rivelazioni finali emotivo-personali da parte dei lavoratori, ottenute attraverso inganni e trucchi. L'espedito del mascheramento, ulteriore motivo mitologico e fiabesco, è un problema di modalità veridittive, nel suo far credere vero qualcosa che non lo è.

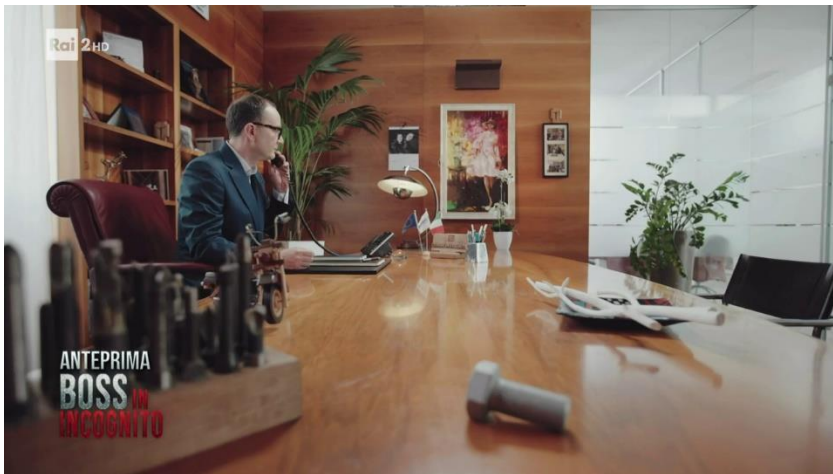
Secondo Brayton, *Undercover Boss* rafforzerebbe il "mito del sogno americano" incarnato dal capitalismo aziendale. In questo schema, il duro lavoro permette di ottenere ricompense proporzionate al proprio impegno (giustizia capitalistica), dispensate dai dirigenti a individui meritevoli; il personaggio dell'amministratore delegato (agente di giustizia) dispensa pertanto ricompense, di solito consistenti in una formula di tempo/denaro (tempo libero, tempo indeterminato; aumenti salariali, somme regalate, ecc.). In questi termini, il dirigente assume il ruolo di "Destinante giudice" (soprattutto, come vedremo, nella sequenza finale), cioè di sanzionatore.

¹⁶ Cfr. Sean Brayton, *Family Matters: Neoliberal Narratives of Welfare Capitalism in Undercover Boss*, in *Studies in Media and Communications*, 2 (December 2014); Kristen A. Hungerford, "Doing It for the Dream": *Neoliberal Narratives of Working-Class and Immigrant Employees on CBS's Undercover Boss*, in *The Northwest Journal of Communication*, 48 (1), 2020, pp. 99-128;

¹⁷ Cfr. Susan Schuyler, *Reality Television, Melodrama and the Great Recession*, in «*Studies in Popular Culture*» 37 (2) 2015, pp. 43-65.

Analogamente, questo investimento emotivo è predominante anche in *Boss in incognito*, che aderisce completamente al *concept* originale. Come uno dei tanti reality incentrati sui lavoratori, presenta al pubblico un inventario dei luoghi di lavoro e delle mansioni di servizio, impiegatizie e manifatturiere svolte oggi in Italia: netturbini (Biancamano), magazzinieri (LogiMed, Mail Express), camerieri e cuochi di fast food (Fratelli La Bufala, Queen's Chips Amsterdam), addetti alla lavorazione e all'industria alimentare (Cerealitalia, Decottopia, Pastificio G. Di Martino, Pomì, Salumificio Sano, Crik Crok, Megic Pizza, Birra Peroni, Oliviero), lavoratori delle compagnie di crociera (Moby Line), lavoratori dei parchi di divertimento (Zoomarine), e così via. Oltre alla variabile delle diverse mansioni in modi e ambienti diversi, la formula ricorrente ruota attorno alle condizioni precarie e alla dura vita dei lavoratori. Come nel format originale, l'adattamento ritrae individui che lavorano per molte ore in condizioni di lavoro precarie e con compensi inadeguati, che non possono permettersi tenori di vita sufficienti a pagare le tasse universitarie, le cure mediche o a crescere i figli (spesso sono genitori single), lottando per un sogno di miglioramento che la mancanza di istruzione e l'impiego rendono irraggiungibile. Questa narrazione evidenzia anche le dubbie conseguenze della disuguaglianza di classe e della scarsa mobilità sociale di un sistema in cui solo la classe media benestante può permettersi di sovvenzionare l'accesso ai tipi di lavoro più desiderabili; infatti, le mansioni mostrate sono per lo più esecutive.

Le demarcazioni di classe e di censo si esplicano in maniera fortemente dicotomica nell'introduzione di ogni puntata, quando il "boss" protagonista si auto-presenta (coadiuvato però da un montaggio che alterna vecchie fotografie o immagini relativi alla storia imprenditoriale) riassumendo la propria attività, la propria biografia, alternando vicende di fallimenti e di successi, i propri valori, spesso riflessi, secondo le intenzioni del messaggio comunicato, nella stessa azienda. I dirigenti sono intervistati spesso nell'abitazione privata (FIGG. 1, 2, 3, 4) o più raramente in ufficio (ufficio che diventa la *location* fondamentale nella parte finale, con il momento di rivelazione e ricompensa).



(FIG. 1)



(FIG. 2)



(FIG. 3)



(FIG. 4)

Per quanto informale e disinvolto sia l'atteggiamento tenuto nell'introduzione di se stessi, il divario di appartenenza sociale si accentua quando, dopo aver mostrato alle proprie spalle abitazioni che denotano un tenore di vita di alto livello e un contesto benestante, l'imprenditore si trasforma in un falso dipendente: sia dal punto di vista fisico e estetico (mediante l'applicazione di trucchi, dentature e capigliature finte, ecc.) sia nella simulazione di movimenti e parlata, l'operazione calca fortemente verso la costruzione di personaggi piuttosto malmessi e appartenenti a categorie sociali di bassa classe, in modo da rimarcare il divario rispetto a quanto visto all'inizio di puntata. Di conseguenza, il dipendente italiano si presenta sempre, a partire dalle persone scelte e quindi coinvolte nel programma, come un soggetto in perenne difficoltà esistenziale (difficoltà di vari tipi:

economiche, sanitarie, con importanti debiti formativi), in paziente attesa che il proprio datore di lavoro possa aiutarlo attraverso iniziative dovute a spontanea bontà e riconoscenza, secondo quindi una mentalità pienamente paternalista.

Dal punto di vista individuale, il “Boss in incognito”, che fin dal titolo ci è offerto come protagonista della produzione, oltre a compiere la “performance” e ad essere istanza dell’enunciazione (un “io” che si colloca in un “qui” e in un “ora”), è anche incarnazione del marchio commerciale che rappresenta - e di cui condivide e porta avanti i valori -, il quale a sua volta è fatto proprio da chi racconta la storia, ossia l’istituzione statale Rai, ovvero ancora l’Enunciatore in senso proprio (la testata emittente).

7.5 La modalità confessionale

Nel corso di ogni episodio, lo spettatore ascolta una serie di confessioni da parte dei lavoratori sulle loro vite, sui loro problemi, sulle loro difficoltà finanziarie personali, sulla loro infelicità, con rivelazioni circa la loro salute o quella dei loro familiari, sulle tragedie personali, sui traumi e così via, tutte pronunciate nella forma di un confessionale informale e confidenziale: il pretesto è infatti quello di una chiacchierata durante una pausa dal lavoro. Così, le confessioni dei lavoratori nello show sono radicate in una cultura televisiva di auto-aiuto e individualità, piuttosto che in pratiche di advocacy o di organizzazione del lavoro secondo cooperazioni e rivendicazioni collettive. Lo spettatore è sempre consapevole che i lavoratori visti sullo schermo stanno parlando con un “boss in incognito”, e non con un altro lavoratore alla pari; e questo viene confermato esplicitamente dai sottotitoli del programma, oltre che dalla voce extra-diegetica fuori campo (FIG. 5). Ma il dipendente che vediamo sullo schermo non sa di parlare con il proprio capo nel momento in cui si lascia andare alle confidenze (benché sia comunque consapevole di essere ripreso dalle telecamere); crede infatti di interagire con un apprendista in prova. Dal punto di vista enunciazionale, la situazione narrativa prevede un falso dipendente che carpisce informazioni al vero dipendente, cosicché alla strategia dell’enunciazione che li mette in scena e li riprende si aggiunge una strategia comunicativa diretta allo spettatore, con i sottotitoli che esplicitano il non detto della situazione visiva. Questo elemento potrebbe a credere che il termine “confessione” sia utilizzato qui in modo improprio perché vi è il deliberato collocamento della propria privacy sotto i riflettori; in realtà la distinzione che abbiamo esplicitato è fondamentale: il dipendente è sì consapevole di essere ripreso (ammesso che lo sia) facendo parte di un progetto audiovisivo nel quale l’azienda per cui lavora ha deciso di partecipare, ma è comunque ingannato sulla natura di questa partecipazione e “forzato” dalla messa in scena a rivelare le proprie sensazioni, idee, fatti privati e opinioni, per liberarsi di un peso o per denunciare pubblicamente ingiustizie personali e problemi sociali, magari sperando in qualche intervento (che puntualmente si realizzerà nella sequenza finale). Oltre al mascheramento, una situazione di inganno. È come se l’azienda, ponendosi al servizio del vero Destinante (la Rai, il programma) diventasse momentaneamente per il dipendente un falso Destinante, che approfitta del patto di fiducia intrinseco all’interno della situazione lavorativa per manipolare la credenza del proprio dipendente.

L’insieme dei piani di ripresa, il montaggio, la musica trasmettono un senso di familiarità e autenticità, incoraggiando il voyeurismo e l’osservazione ravvicinata dell’ambiente reale e dei soggetti coinvolti. Il suddetto voyeurismo non si manifesta tanto mediante una ennesima variazione della *candid camera* (osservare azioni e reazioni di soggetti inconsapevoli, spesso simbolizzata dall’immagine del “buco della serratura”), quanto nella sicurezza data dall’occultamento della propria reale identità, in una manipolazione della situazione comunicativa tra dipendente e falso pari. Ad un secondo livello, poi, esso implica un’espansione dei metodi di sorveglianza: il dipendente, pensando

di sorvegliare addestrando colui che gli è stato presentato come neoassunto in prova, è in realtà sorvegliato dal proprio superiore. La voce fuori campo istruisce lo spettatore, guidando l'interpretazione delle parole pronunciate dai partecipanti, relative, ripetiamo, a fatti personali, consentendo di avvicinare gli spettatori alla “verità” secondo la solleticazione delle corde patetiche e della commozione. Nella serie, il discorso presentato non è la testimonianza di individui che chiedono voce nella società civile; è invece composto da un insieme di confessioni individuali che vengono presentate agli spettatori come illustrative dell'esperienza di un singolo lavoratore. All'interno di questo ambiente incentrato sulla confessione, la narrazione in prima persona viene innalzata al rango di unica verità, richiamando il qualunquismo di cui in precedenza era stato imputato il neorealismo. La figura del lavoratore che ne emerge è sempre quella di un sottoproletario, economicamente e spesso culturalmente deficitario, bisognoso di aiuto.



(FIG. 5)

Negli ultimi tempi, le questioni della confessionalità e della testimonianza relativamente alle produzioni audiovisive sono state analizzate in maniera consistente. Giacomo Tagliani, in un suo studio in cui applica a certo cinema italiano le considerazioni sui temi di biopolitica, sorveglianza e potere del “secondo Foucault”¹⁸, parte proprio dalla confessione come tecnica imprescindibile del potere costituito al fine di produrre una verità soggettiva in grado di vincolare maggiormente “il pastore al gregge”, secondo la metafora del filosofo francese. L'utilizzo della confessione come dispositivo o rituale discorsivo e la presenza di una controparte rappresentante del potere in grado di richiedere la confessione e quindi intervenire per giudicare, punire, perdonare e consolare, come indicava Foucault¹⁹, sono perfettamente integrati in *Boss in incognito*. Come vedremo, la sequenza finale acquisisce un valore catartico: la rivelazione da parte del manager circa la propria identità ai singoli dipendenti; quindi, le timide critiche circa le mancanze e insufficienze “spiate” sul posto di lavoro e infine la manifestazione di apprezzamento e di comprensione con la conseguente elargizione di doni (somme di denaro, promozioni, periodi di vacanza pagata e viaggi-premio).

Più ancora vicino al nostro ambito è lo studio di Giulia Scomazzon²⁰ che si concentra sul rapporto tra documentario e produzioni audiovisive legate alla cronaca nera e al *crime* di natura *non fiction*. Fin dal titolo, le questioni di colpa e testimonianza si esplicitano come le categorie chiave della contemporaneità in relazione alla tanto ricercata nozione di verità: la verità dialogica e la *performance* argomentativa sono messe alla prova nella testimonianza e nella confessione, luoghi, scene, azioni,

¹⁸ Cfr. Giacomo Tagliani, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri, Pellegrini*, Cosenza, 2020.

¹⁹ Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino, 1976.

²⁰ Cfr. Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

in cui la parola ha pretesa di rivelazione. Anche la ricerca documentaria della verità – che si assume il rischio della fallibilità, consapevole della ambiguità delle immagini e della loro verità lacunosa – ha infatti una funzione innanzitutto testimoniale grazie alla sua dimensione performativa, nella dichiarata promessa di sincerità che la muove.

7.6 Enfatizzazione della storia familiare

Come visto più sopra, nella sequenza di apertura l'amministratore delegato o l'imprenditore è quasi sempre ritratto a casa o in ufficio, mentre si presenta come un capo genuinamente preoccupato ed empatico. Questi momenti di "auto-presentazione" inquadrano il punto di vista del programma come solidale al progressivo avvicinamento dei dirigenti ai dipendenti. Successivamente, gli spettatori assistono alla trasformazione fisica dell'aspetto, del comportamento e dello status sociale dei capi dell'episodio, che cercano di presentarsi ai propri dipendenti come uno di loro. Lo studio di Boyle e Kelly del 2016²¹ ha dimostrato quanto sia pervasiva la presenza dell'imprenditore nel *mainstream* della cultura popolare britannica, evidenziando al contempo che gli affari e l'imprenditorialità possono fornire materiale per le produzioni *factual* di intrattenimento. In Italia, questa presenza sembra essere minore²² ma, esaminando le modalità in cui il mondo dell'amministrazione e dell'imprenditorialità è rappresentato in *Boss in incognito*, è possibile ritrovare ciò che affermano recenti riferimenti socio-economici²³ affermano, quando sottolineano che:

Italian capitalism is essentially a family affair. Behind the largest industrial groups and banks, family firms have traditionally been the leading players. Family-owned and managed firms represent a key component of the Italian entrepreneurial fabric, not only numerically but also for their contribution to GDP and employment. In Italy, it is estimated there are around 784,000 family firms, accounting for more than 85% of the total number and contributing to approximately 70% of the employment, in line with the major European economies. [...] Two main features set apart Italian family firms. First, less reliance on external managers: 66% of the Italian family firms are fully managed by family members compared to 26% in France and only 10% in the UK²⁴.

Il riassunto della storia imprenditoriale si sovrappone quindi alla storia familiare. Nel programma televisivo che stiamo analizzando, una volta truccato, e poco prima di immergersi nella missione in incognito, il dirigente "sfila" di fronte ai propri familiari in un divertente siparietto (FIG. 6) che mira a sottolineare le reazioni divertite dei parenti ad una trasformazione così radicale del congiunto.

Le imprese familiari contribuiscono in modo significativo all'economia italiana ed è possibile osservare come queste aziende rappresentino la spina dorsale dell'imprenditoria. L'impresa familiare è un'organizzazione commerciale in cui il processo decisionale è influenzato da più generazioni di una famiglia, legate da vincoli di sangue, matrimonio o adozione, che hanno la capacità di influenzare

²¹ Cfr. Raymond Boyle e Lisa W. Kelly, *The Television Entrepreneurs. Social Change and Public Understanding of Business*, London and New York, Routledge 2016.

²² Come per la rappresentazione del dipendente pubblico, anche quella dell'imprenditore sembra essere più diffusa all'interno della letteratura romanzesca e del cinema; Cfr. Gianfranco Rebori, *Il management nel cinema e nella letteratura*, Liuc Papers n. 178, Serie Economia aziendale 23, ottobre 2005.

²³ Cfr. Rodrigo Basco, Roger Stough e Lech Suwala, *Family Business and Regional Development*, London and New York, Routledge 2021.

²⁴ Stefano Amato e Alessia Patuelli, *Family Firms and Local Roots. Implications on Economic Performance and Corporate Social Responsibility*, Springer 2023, p. 107.

la visione dell'impresa e la volontà di utilizzare questa capacità per perseguire obiettivi distintivi. Pertanto, queste imprese si distinguono da altre forme organizzative per la sovrapposizione di sistemi familiari e lavorativi, in quanto i membri della famiglia controllante influenzano in modo significativo la direzione strategica e, di conseguenza, le prestazioni e la sopravvivenza delle loro imprese. Di solito sono più complesse di imprese simili non familiari. Come tutte le imprese, per essere longeva e prospera, un'azienda familiare deve raggiungere obiettivi aziendali incentrati sull'efficienza e sull'efficacia.

Queste considerazioni portano immediatamente al segmento iniziale di ogni episodio di *Boss in incognito*, indissolubilmente legato alla famiglia del CEO. La sequenza documenta spesso, come abbiamo detto, un'apparenza familiare di alto livello (case, abiti, attività del tempo libero, valori, interessi e comportamenti quotidiani), che rafforza le norme dominanti e evidenzia le disuguaglianze perpetuando la proliferazione di differenze e distinzioni.



(FIG. 6)

7.7 Spazialità e temporalità

Come insegna la semiotica testuale, è sul piano del discorso che le procedure di enunciazione permettono di articolare in dettaglio la sintassi narrativa, attraverso la spazializzazione e la temporalizzazione. Le vicende narrative vengono così installate in uno spazio e in un tempo discorsivo. Per quanto riguarda lo spazio, in ogni puntata, tra le due estremità di localizzazione, rappresentate dall'abitazione personale dell'imprenditore all'inizio (la fase di auto-presentazione) e dal proprio ufficio in cui avviene il disvelamento alla fine, la *location* centrale è ovviamente la sede aziendale, solitamente introdotta con piani di ambientazione esterni e interni (FIGG. 7, 8, 9).



(FIG. 7)



(FIG. 8)



(FIG. 9)

Nel corso delle nove edizioni, numerosi sono gli ambienti e i contesti lavorativi mostrati, più che sufficienti a fornire un quadro complessivo ricco di varietà e settori dell'Italia contemporanea: tessile (7 Camicie), ecologico (Biancamano), televendite commerciali (QVC), sicurezza (Gruppo Corpo Vigili Giurati), alberghiero (Blu Hotels, Domina Vacanze), dolciario-alimentare (Cerealitalia, Decottopia, Industria Dolciaria Belpasso – Condorelli, California Bakery, Salumificio Sano, Crik Crok, Birra Peroni, Oliviero, Megic Pizza, Dolcissimo, Biscottificio Casilino), ristorazione collettiva (CIRFOOD, Pomì-Consortio Casalasco del Pomodoro) e non (Fratelli La Bufala, Pastificio G. Di Martino, Queen's Chips Amsterdam, L'Antica Pizzeria da Michele in the World), abbigliamento (Ferrone S.p.a., Magnani Sposa, O Bag, Don the Fuller), trasporti marittimi (Moby Lines) e crociere (MSC Crociere), distribuzione merci (LogiMed), ma anche calzaturiero (Linea Marche), acconciaturiero (BH Salon), vitivinicolo (Firriato), stampaggio acciai (Bifranghi), poste private (Mail Express), componenti per industria di trasporto (Adler Group), tessile (Maglificio Gran Sasso), oleario (Premiati Oleifici Barbera), semilavorati in legno (ILCAM), ceramiche (Ceramica di Vietri Francesco De Maio), materassi (Per Dormire), parchi divertimento (Cinecittà World, Zoomarine), ecologia (Tekneko), agricolo (Costieragrumi, La Contadina), nautica (Arcadia Yachts), imballaggi (Chimer Spa), funghicoltura (Profunghi) e tartuficoltura (Urbani Tartufi), edilizia (Pinto Srl).

Per ciascun contesto, l'espedito della sorveglianza in incognito consente di mostrare abbastanza diffusamente le relative mansioni che i dipendenti svolgono quotidianamente. Il pregio del programma è quindi anche documentario, mostrando molte realtà diverse nelle loro routine produttive e nei loro spazi di lavoro.

La temporalità è invece strutturata in uno schema in cui l'asse temporale anteriorità/posteriorità procede in un processo narrativo lineare, cioè in avanti per consecutività. Gli eventi, semplicemente, si svolgono uno dopo l'altro, dal passato al presente al futuro; tuttavia, il tempo della storia raccontata

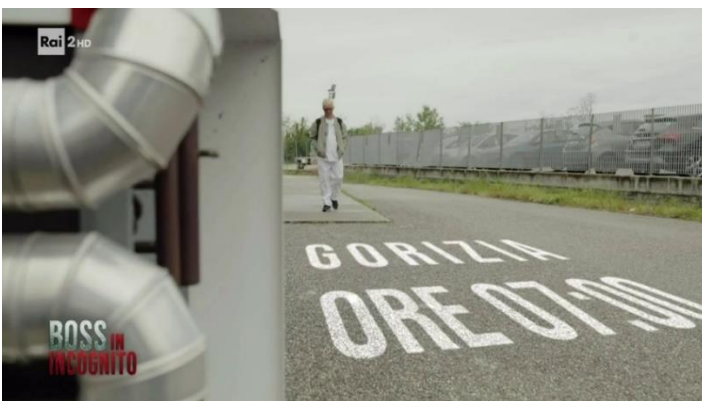
si organizza grazie a un prologo, una fase di preparazione (il trucco e parrucco) e tende al momento finale, cioè alla rivelazione della vera identità del capitano d'industria o del *manager*. Le enunciazioni esplicite della temporalità (FIG. 10, 11, 12, 13), ottenute mediante particolari effetti di manipolazione delle immagini (a ulteriore conferma di una dubbia funzione veridittiva o documentaristica del prodotto), cominciano ad apparire solamente dal momento in cui il "boss" si tramuta in dipendente ed entra come tale nel luogo di lavoro. I rimandi all'orario che appaiono sullo schermo hanno pertanto la funzione di scandire le sequenze secondo i rigidi riferimenti temporali dell'orario di lavoro.



(FIG. 10)



(FIG. 11)



(FIG. 12)



(FIG. 13)

Il tempo è anche un “imperativo narrativo” che potenzia la scansione: l’espedito del *time-lock*, cioè la determinazione di una scadenza temporale interna alla storia, diegetica (le giornate di lavoro di una settimana di lavoro), produce un obbligo alla progressione. L’assenza di coordinate temporali nelle sequenze in cui l’imprenditore è se stesso, ovvero, come detto, l’inizio e la fine di ogni puntata, collocano quelle stesse sequenze in una sorta di acronia all’interno dell’organizzazione temporale concreta della narrazione. L’autopresentazione è inserita in un “tempo zero”, o prologo, collocandosi prima della partenza in cui viene fatto scorrere l’asse temporale, che permette anche una prolessi (anticipazione): il boss autentico è egli stesso, prima e indipendentemente dell’esperienza che sappiamo si troverà ad affrontare, ed è lo stesso che sappiamo ritroveremo alla fine, quando svelerà la sua vera identità. Tutto ciò è evidentemente reso familiare e rafforzato da una visione continuativa e serializzata, sempre uguale a se stessa. La temporalizzazione produce, infine e retrospettivamente, un tempo al futuro, quando, sui titoli di coda, alcuni filmati autoprodotti dai dipendenti informano il datore di lavoro (e gli spettatori) dell’apprezzamento per i premi e i benefit ricevuti: spesso sono videomessaggi inviati dai luoghi di vacanza o in generale comunicazioni di ringraziamento, realizzate successivamente e integrate alla narrazione, in grado di reintrodurre un “allora” e un “altrove” rispetto a quanto è stato poco prima mostrato.

7.8 L’occhio del padrone ingrassa il cavallo. La ricompensa

These are, surprisingly, not the ubiquitous advice of corporate consultants worldwide: benefits reductions, downsizing, and massive lay-offs. Instead, *Undercover Boss* repurposes the well-known free-market script in an attempt to charge it with positive imagery. In the show, the extreme measures taken are an affective investment in the average worker, heart-felt personal contact between CEO and employees, as well as financial rewards for hard work²⁵.

La struttura della trama e la caratterizzazione del personaggio dell’amministratore delegato, prima distante e ricco e poi tramutato in dispensatore vulnerabile e premuroso di giuste ricompense per i dipendenti meritevoli, implicando che l’azienda protagonista di ogni puntata non solo debba soddisfare i criteri di ammissibilità, ed essere disposta a concedere il proprio tempo, ma deve anche impegnarsi concretamente nella fase di “ricompensa” dello show. Questo avviene alla fine di ogni

²⁵ Tanja Aho, *Reality TV and It’s Audiences Reconsidered: Class and Poverty in Undercover Boss*, in Sieglinde Lemke and Wibke Schniedermann (eds.), *Class Divisions in Serial Television*, London: Palgrave Macmillan 2016, pag. 94.

episodio, quando il capo sotto copertura si rivela ai dipendenti con cui ha lavorato e offre loro ricompense finanziarie per aiutarli nelle loro situazioni personali. I singoli lavoratori vengono allontanati dal loro ambiente quotidiano e dai loro colleghi e portati nella sede centrale del loro datore di lavoro per la rivelazione finale (FIG. 14). Le sequenze di attesa insistono in maniera evidente sugli stati emotivi agitati dovuti all'incertezza circa il proprio futuro: i dipendenti telefonano a casa per comunicare di essere stati convocati direttamente dall'amministratore, senza ovviamente sapere le motivazioni e manifestando dubbi di ogni sorta. Il capo rivela infine la sua vera identità a ciascuno dei lavoratori incontrati sotto copertura e i singoli "casi" sembrano risolversi definitivamente grazie all'azione benevola di elogi e ricompense (nell'adattamento italiano non sono mai presenti punizioni o licenziamenti). I lavoratori, dopo la rivelazione, parlano direttamente alla telecamera, raccontando come si sentono in merito all'esito dello spettacolo o alla loro sorpresa di esservi apparsi. A sua volta, l'amministratore di solito appare molto commosso in seguito alla lezione di umiltà, rendendosi conto di quanto sia difficile il lavoro dei suoi sottoposti.



(FIG. 14)

Ogni "storia strappalacrime" di un dipendente crea i presupposti perché l'amministratore delegato intervenga successivamente come salvatore eroico ed empatico, alleviando le sofferenze dei suoi sottoposti; dispensa episodicamente ricompense individuali in base alla gravità delle sofferenze; distribuisce soluzioni prescrittive sotto forma di consigli o doni di beneficenza e promozioni, borse di studio, aumenti o bonus, assistenza per le spese mediche, fondi per l'università; doni monetari per compensare le basse retribuzioni; ferie per compensare orari di lavoro opprimenti. Secondo il programma, le ricompense individuali presumibilmente "curano" le difficoltà sistemiche legate a salari bassi, carichi di lavoro eccessivi, orari opprimenti. Spesso i capi in incognito sono profondamente coinvolti emotivamente e desiderano dare ancora di più di quanto hanno inizialmente previsto. Hanno stabilito un nuovo legame con i loro dipendenti e apprezzano l'esperienza di fare cose gentili per i collaboratori che ne hanno bisogno. Tutta la seconda parte della puntata è un momento di agnizione: da confessore in incognito, il dirigente italiano si trasforma inevitabilmente in angelo benefattore, nel momento che esplicita definitivamente l'ideologia paternalista e conservatrice di fondo del programma.

In effetti, *Boss in incognito*, come emanazione del format originale, mostra le difficoltà del posto di lavoro e i problemi della forza produttiva come un problema di singoli lavoratori che possono venir blanditi o parzialmente remunerati, senza mai accennare a proposte di riforme sistemiche che possano ampliare l'accesso dei dipendenti a condizioni migliori, e senza mai suggerire alcuna soluzione o riforma di ampia portata. I lavoratori sono rappresentati come se agissero e facessero la differenza grazie alla loro esclusiva iniziativa, ma le loro esperienze non possono risolvere i problemi senza la carità della loro azienda. In sintesi, il coinvolgimento di ciascun lavoratore nella serie porta

ricompense solo a se stesso come individuo, e tali ricompense sono avulse da qualsiasi esperienza collettiva di *advocacy* o di associazionismo, rispecchiando la considerazione generalista del lavoro contemporaneo come flessibile, parcellizzato e individualizzato.

Dal punto di vista iconografico, infine, è utile spendere qualche parola sulla particolare funzione scenografica che viene implicitamente data all'ambiente dell'ufficio e, in particolare, alla scrivania dirigenziale, dietro la quale il datore di lavoro esegue l'ultima parte della sua partecipazione al programma. Come ricorda Jean-Marie Floch, in un suo contributo proprio intitolato *Scrivanie per dirigenti. Una scenografia del potere*²⁶, oltre a raccontare che cosa fa o non fa un dirigente, le scrivanie possono costituire un racconto a sé, implicando una particolare funzione narrativa del dirigente e indicando i suoi programmi d'azione e le sue funzioni. Scrive Floch:

Il dirigente può incarnare e rappresentare un certo tipo di valori, una certa filosofia aziendale e, in funzione di questi valori, decidere, risolvere, giudicare dopo aver riunito e ascoltato (o non!). Per essere precisi, egli non “fa” niente. È un “decisore”, la cui scrivania è priva di tutto ciò che indicherebbe una semplice gestione dell'ordinaria amministrazione²⁷.

Contemporaneamente, però, è sempre dietro la scrivania che il dirigente esegue i compiti più importanti e decisivi, delle azioni o *performance* che si traducono in conseguenze dirette ed immediate. L'ufficio, lo spazio di lavoro conclusivo e protagonista della seconda parte di ogni puntata di *Boss in incognito*, è l'ambiente uni-direzionale in cui il manager convoca, domanda, redarguisce e infine ricompensa ad uno ad uno i suoi dipendenti. E la scrivania, oltre ad essere uno strumento funzionale alle ordinarie attività, è soprattutto un elemento di visibilità del dirigente stesso: è il tramite attraverso cui il dirigente si dà a vedere agli altri in quanto tale, durante l'esercizio delle sue funzioni, dopo essere stato illustrato nelle sequenze precedenti ora come semplice cittadino, ora come padre/marito o madre/moglie, e quindi come dipendente in incognito. Pur trattandosi di un elemento iconografico tanto banale quanto derivato da una tradizione particolarmente ampia e che sarebbe interessante approfondire (si pensi anche soltanto alla saga cinematografica di *Fantozzi*, in cui gli uffici dirigenziali sono arredati da poltrone in pelle umana e acquari in cui nuotano i dipendenti), la scrivania è però fondamentale e imprescindibile per una caratterizzazione, per quanto convenzionale e immediata, del manager e del suo status sul piano della visibilità sociale.

7.9 Conclusioni. Brand integration e servizio pubblico

Gli studi sulla televisione in Italia si preoccupano spesso di considerare l'ampio quadro economico e istituzionale che ha contribuito a plasmare i modelli di produzione televisiva fin dai suoi primi anni. In genere, si presume che la televisione, in quanto industria, derivi da una combinazione disomogenea di fattori economici, politici, tecnologici e istituzionali, che spesso vengono messi in atto nella pratica e nella politica attraverso individui-chiave all'interno delle organizzazioni radiotelevisive. Al centro di questo complesso processo ci sono discorsi contrastanti sul ruolo e la funzione della televisione nella società contemporanea, che, nel contesto italiano, portano inevitabilmente a confrontarci con la nozione di “servizio pubblico”.

²⁶ J.M. Floch, *Scrivanie per dirigenti. Una scenografia del potere*, in ID., *Bricolage. Lettere ai semiologi dalla terra ferma*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2006.

²⁷ *Ibidem*, pag. 172.

Alla luce di quanto detto, e mentre la Rai continua a occupare un posto centrale nel panorama mediatico italiano come organizzazione PSM (Public Service Media)²⁸, il nostro punto conclusivo è che la rappresentazione del lavoro fornita dal format internazionale che abbiamo analizzato, in un certo senso, compromette gli obblighi di servizio pubblico della Rai. In *Boss in incognito* troviamo un massiccio utilizzo di quello che viene definito un prodotto di *brand integration*, ovvero l'utilizzo di marchi e prodotti non in maniera accessoria ma come protagonisti della narrazione, all'interno del servizio pubblico radiotelevisivo italiano. È importante sottolineare come le narrazioni mediatiche e le rappresentazioni cinematografiche contribuiscano a dettare idee e le tendenze della società, influenzando le credenze e le percezioni del mondo. L'imprescindibile ritorno positivo di immagine ottenuto dalle singole imprese partecipanti e le logiche commerciali che stanno alla base dell'operazione compromettono in partenza l'obiettivo di fornire un autentico spaccato sociale del mondo del lavoro. Non può passare inosservato, infatti, che l'aspetto legato alla visibilità costituisca una componente importante. Da Birra Peroni e Moby Lines a Cinecittà World e Crik Crok, lo *show* ha visto protagonisti alcuni grandi marchi italiani e noti amministratori delegati. I "boss" che partecipano allo show possono trarre vantaggio anche dal punto di vista personale e professionale, inserendo l'esperienza all'interno della propria carriera manageriale; i capi possono acquisire prestigio all'interno delle loro reti di colleghi professionisti apparendo nello show, con l'opportunità di migliorare la competitività della loro azienda. La copertura giornalistica nazionale e locale della serie può consentire alle aziende che appaiono sullo schermo di trarre profitto dalla pubblicità dei loro prodotti o servizi e dal miglioramento della loro immagine nelle pubbliche relazioni. Molte aziende partecipano inizialmente proprio per l'incredibile opportunità di branding e per l'ampia visibilità che deriva dall'essere trasmessi a livello nazionale in prima serata su una delle principali reti televisive in chiaro. Inoltre, questa è un'occasione unica per i vertici aziendali di ottenere un feedback sincero e non filtrato dai dipendenti in prima linea, come non potrebbero mai fare restando dietro le scrivanie, sfruttando questa opportunità più che altro per acquisire una visione delle operazioni dell'azienda e delle relazioni con i clienti. Il vero risultato e il vero beneficio della partecipazione è la capacità di restituire e fare la differenza nella vita dei dipendenti, che sono il vantaggio più prezioso e competitivo di un'azienda.

Per dirla altrimenti, *Boss in incognito*, attraverso la sua retorica di contorno, trasforma la Rai in *brand ambassador* e stabilisce una opaca linea di demarcazione tra contenuto narrativo e promozione, creando adattamenti di format dallo scenario transnazionale che veicolano gli stessi valori della tv commerciale²⁹ (o della radio: si pensi a una rubrica come *Voci di impresa*, trasmessa sulla radio di Confindustria Radio 24). Prendiamo un caso molto simile come *Pensa in grande*, trasmesso su Rete 4 dal 2019: nonostante la collocazione, la produzione è un esempio complementare di racconto, attraverso il solito genere *factual*, di storie con protagonisti imprenditori italiani e top manager di successo.

Alcuni recenti analisti³⁰ hanno evidenziato come il mandato identitario della Rai, che riflette la sua missione di servizio pubblico, abbia in effetti avallato il dettato commerciale del sistema mediatico

²⁸ Cfr. Ewa Polońska e Charlie Beckett, *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*, London, Palgrave Macmillan 2019.

²⁹ O della radio: si pensi a una rubrica come *Voci di impresa*, trasmessa su Radio24, di proprietà di Confindustria.

³⁰ Cfr. Alessandro D'Arma, *Media and Politics in Contemporary Italy. From Berlusconi to Grillo*, London, Lexington Books 2015; ID., "PSM in Italy: Troubled RAI in a Troubled Country", in Eva Polonska e Charlie Beckett (eds.), *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*, London: Palgrave Macmillan 2019; Cinzia Padovani, "Public Service Communication in Italy: Challenges and Opportunities", in Petros Iodifidis (eds.), *Reinventing Public Service Communication*, London, Palgrave Macmillan 2015, pp. 183-196; Giorgia Pavani, *The Structure and Governance of Public Service*

italiano a partire dagli anni Novanta. Durante l'era berlusconiana, caratterizzata da un sistema televisivo duopo-listico, la Rai ha scelto di contrastare la crescente popolarità della televisione commerciale impegnandosi nella stessa logica aziendalista di Mediaset. Così, anziché rafforzare la sua missione di servizio pubblico e consolidare il suo potenziale di coinvolgimento civico, la Rai si è ritrovata perseguire gli stessi formati e le stesse piattaforme rese popolari dalla sua controparte commerciale: game show, varietà danzanti, programmi sportivi di un'ora e talk show sensazionalistici. Attraverso *Boss in incognito*, la Rai continua a compromettere la sua carica originaria di servizio pubblico gratuito, delimitando anche il suo potenziale come rete istituzionale.

Broadcasting. A Comparative Perspective, London, Palgrave Macmillan 2018; Giulio Enea Vigevani, *I media di servizio pubblico nell'età della rete. Verso un nuovo fondamento costituzionale, tra autonomia e pluralismo*, Torino, Giappichelli 2018.

Conclusioni

I curatori del recente volume *Ecologia e lavoro. Discorsi interdisciplinari*, presentando il frutto dell'impegno all'interno della struttura di ricerca OBERT (Observatoire Européen des Récits du Travail), nata nel 2018, ricordano fin dalla prima pagina come uno degli obiettivi principali alla base dell'interesse per le rappresentazioni artistiche del lavoro sia:

quello di analizzare i “discorsi culturali” trattandoli con la medesima dignità che si attribuisce alle fonti storiografiche e sociologiche, legittimando al contempo l'intero campo delle scienze umane, inclusa la critica letteraria, cinematografica, artistica e quelle scienze sociali sensibili alla dimensione discorsiva, come strumenti adeguati e performanti per comprendere il significato del lavoro nel suo farsi storico¹.

Questa tesi vuole inserirsi nel solco di questo vivace e fecondo dibattito, e rappresentare un contributo alla ricerca delle cosiddette *labor narratives*, declinandole in direzione di un contesto tanto multiforme quanto, forse proprio per questo, poco praticato: la televisione pubblica.

Non sembra più necessario, oggi, giustificare l'accostamento tra un settore disciplinare interessato alle testualità audiovisive (nel nostro caso, i *television studies*) e un oggetto di ricerca così complesso e apparentemente distante come il mondo del lavoro; nell'*Introduzione* di questa tesi abbiamo richiamato numerosi e significativi precedenti. In sede di conclusione ci limitiamo a sottolineare come, ancora nel recente *Storia del lavoro nell'Italia contemporanea* di Gallo e Loreto², si ripercorra l'evoluzione del lavoro in oltre centocinquanta anni di storia nazionale anche facendo numerosi richiami alle produzioni audiovisive, considerate più che utili per comprendere appieno i cambiamenti occorsi nel paese; ovvero, le principali tappe della storia politica, economica e sociale di un'Italia per molti decenni caratterizzata da una forte predominanza del settore agricolo, che successivamente ha vissuto i processi di industrializzazione e quindi di deindustrializzazione, con l'affermarsi di una società terziarizzata.

È del resto il suggerimento di uno storico come Luigi Dal Pane³ quello di concepire il lavoro, in quanto attività economica ma anche come soggettività e trasformazione delle vite individuali, come la prospettiva da cui guardare la Storia in generale e nel suo complesso.

Il cinema rimane tuttavia il bacino da cui storici e sociologi attingono con più profitto. Qui si è tentato di procedere oltre, provando a scandagliare il *medium* che, nella seconda metà del Novecento, ha affiancato – se non surclassato – lo stesso cinema per pervasività e penetrazione popolare. Dal cinema, in ogni caso, e in particolare da quel cosiddetto “neorealismo” così fondamentale per la cultura e l'identità nazionale italiana, abbiamo preso le mosse cercando una possibile saldatura a partire proprio dalla metà degli anni Cinquanta, quando cioè il fenomeno “neorealista” declinava, spingendosi a riflettere su se stesso, e la televisione italiana cominciava le sue trasmissioni.

¹ Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter, Paolo Chirumbolo, Maria Luisa Mura, *Un'origine culturale dell'antitesi ecologia-lavoro?*, in AA.VV. (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Mimesis, Milano-Udine, 2023, p. 9.

² Cfr. Stefano Gallo e Fabrizio Loreto, *Storia del lavoro nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2023.

³ L. Dal Pane, *La storia come storia del lavoro. Discorsi di concezione e di metodo*, Patron, Bologna, 1968.

Ci sembra utile rimandare alle citazioni riportate nell'*Introduzione*, oltre che per giustificare un'ultima volta le scelte e i prelievi via via effettuati nel corso della tesi, anche per ripercorrere le pagine precedenti attraverso le parole chiave che ne hanno costituito l'ossatura principale: neorealismo, inchiesta, viaggio, documentario. Il passaggio tra i due *media*, proprio attraverso il neorealismo e le istanze ad esso correlate, è a questo punto dato per certo, rendendo quindi più comprensibile perché le stesse istanze ritornino in gioco quando si affrontano gli anni successivi a proposito dell'isotopia lavoro, ovvero il concetto forse principale, se non vero e proprio presupposto, di qualunque riflessione sulla realtà sociale e sulla vita umana.

Come ci insegnano le varie storie del lavoro e le storie economiche, nell'Ottocento italiano il lavoro è prevalentemente agricolo, caratterizzato da disoccupazione elevata, instabilità occupazionale, e percorso da ampi processi migratori entro i confini e fuori, in condizioni dure sia sul piano salariale che normativo. Seguono quindi i primi passi della legislazione sociale, grazie anche allo sviluppo dei primi sindacati (fino al biennio rosso del 1919-20). Dopo il ventennio fascista (un regime che ha un rapporto privilegiato soprattutto con i ceti medi e in particolare con i ceti medi impiegatizi, caratterizzato dallo squadristico agrario nelle campagne, dalla cancellazione della libertà sindacale e di sciopero, in un periodo molto duro per le classi popolari, mentre nasce il taylorismo) la Costituzione, con il suo incipit perentorio e definitivo, rappresenta una cesura e l'inizio di un'epoca nuova. La storia della modernità è quindi quella delle forme di associazionismo popolare, del sindacalismo, dei conflitti e delle relazioni industriali, dello sviluppo del diritto del lavoro e del *welfare state*, delle specificità del lavoro femminile. Sono, questi, gli snodi della storia del lavoro in Italia, cresciuta in maniera inquieta e a diverse velocità tra campagne e fabbriche, cantieri e uffici, commerci e trasporti, grandi aziende fordiste e piccole e medie imprese, lavoro pubblico e lavoro privato. Il lavoro si è quindi trasformato da questione prettamente individuale a sociale ed economica: relazioni industriali, tecniche produttive, storia culturale in determinati contesti spaziali e lassi temporali.

La stessa Rai, che nasce come EIAR in pieno triangolo industriale, a Torino, riverbera tutto questo nelle inchieste dei primi anni che abbiamo analizzato nei capitoli iniziali, ponendosi come megafono principale del benessere economico. Dopo la Ricostruzione (che abbiamo identificato nell'attenzione al paesaggio, al viaggio e alle diverse forme dell'inchiesta o reportage televisivo della cosiddetta "paleotelevisione", con molti esempi di documentari anche sul tema dell'operaismo e della "donna che lavora"), in un clima politico difficile segnato dallo scoppio della guerra fredda, arriva infatti il *boom*, e la società italiana diventa pienamente industriale oltre che una delle potenze più ricche al mondo. La componente grottesco-parodistica che abbiamo rinvenuto in alcuni episodi è forse sintomatica di questa "euforia del benessere", con uno sguardo più cinico e disincantato rivolto a certe rappresentazioni a questo punto diventate standardizzate. Tuttavia, il periodo è ancora solcato da profonde diseguaglianze, soprattutto al Sud. L'esplosione della contestazione e l'autunno caldo del '69, tra alta conflittualità sociale e conquiste storiche da parte dei sindacati (aumenti salariali, inquadramento unico tra operai impiegati, le 150 ore per il diritto allo studio, diritto di assemblea), si conclude con lo Statuto dei Lavoratori, ovvero una delle Leggi più importanti ancora oggi. La Rai, come abbiamo visto, si colloca anche involontariamente all'interno del dibattito pubblico.

Gli anni Settanta della grande crisi economica internazionale, iniziata con lo shock petrolifero del '73 e l'inedito fenomeno della stagflazione, in un periodo italiano segnato dalla violenza e dal terrorismo, sono stati evocati ragionando su trasmissioni televisive che introducono i temi del

progresso tecnologico, tra automazione e calcolatori elettronici, anche rispetto a paesi competitivi a livello industriale come il Giappone, quando ormai i rapporti di forza stanno tornando a favore delle imprese, come mostra in maniera evidente la vertenza alla Fiat del 1980.

Con gli Ottanta inizia la fase della globalizzazione, accelerata dal crollo del comunismo sovietico e dall'avvento rivoluzionario di Internet, un'epoca di crescente finanziarizzazione dell'economia, di delocalizzazioni produttive e dal cosiddetto "neoliberismo" (nuova politica economica basata sulla *deregulation* dei mercati, sui tagli al *welfare state*, su un concreto indebolimento dei sindacati); l'Italia, che ha un elevato debito pubblico e nodi storici che si protraggono (questione meridionale, inefficienza della pubblica amministrazione, criminalità organizzata), riesce a mantenere alti gli standard economici di produzione e di consumi grazie a un nuovo piccolo miracolo con epicentro "la terza Italia", le regioni del Nord Est, i distretti industriali di piccole e medie imprese, tanto da restare un polo d'attrazione anche per la manodopera straniera immigrata, che cambia in maniera importante il mercato del lavoro (l'inchiesta *Operai*, tra le ultime che abbiamo analizzato, è un'epitome di tutto questo).

A favorire la tenuta del sistema Paese nella delicata fase del nuovo millennio è l'ingresso dell'Italia nella Comunità Europea dopo il Trattato di Maastricht e la realizzazione di quel sistema di concertazione tra i governi, le imprese e i sindacati. Tuttavia, molte ferite: la piaga dei morti sul lavoro che non accenna a diminuire (cosa che abbiamo confermato, notando la sua costanza tematica nelle trasmissioni delle origini come in quelle degli ultimissimi anni), i cosiddetti *working poors*, gli scoraggiati e gli inattivi, i tagli allo stato sociale (pensioni e sanità pubblica), il fenomeno ormai strutturale della precarietà, soprattutto giovanile, sembrano essere i tratti principali dell'ultima epoca. L'adattamento italiano di *Undercover Boss*, al di là delle moltissime considerazioni che può suscitare, rappresenta in ogni caso una produzione interessante per quanto riguarda la soluzione che propone, a cavallo tra comunicazione d'impresa e divulgazione, se non di vera e propria pubblicità (nemmeno occulta), testimoniando allo stesso tempo il radicale cambiamento della televisione generalista, di fatto pienamente sorpassata per quanto riguarda l'informazione e l'approfondimento.

Dicevamo, all'inizio, che la ricerca vuol essere anche l'occasione di un giro d'orizzonte su una geografia di programmi da cui ricavare, come punto d'arrivo, una griglia astratta di caratteristiche "lavorative" e di tratti secondo cui classificare più o meno il lavoro. Questa scelta non si fonda, com'è ovvio, né su alcuna presunta superiorità della comunicazione televisiva tradizionale rispetto alle altre, né, tantomeno, sul valore dei suoi contenuti. Gli esempi tratti da programmi televisivi della principale industria culturale italiana, nel settore del *broadcasting*, permettono di prendere atto dei meccanismi, delle difficoltà, delle opzioni obbligate e scelte originali possibili all'interno di un'istituzione che ha consuetudini e regole - esplicite e implicite - di cui tener conto, e che opera da tempo non ignorando le logiche di mercato. L'autorialità ha quindi, nelle produzioni Rai realizzate in regime di monopolio, un valore diverso e più circoscritto rispetto, ad esempio, all'avvento delle televisioni commerciali. Da subito sono moltissimi i nomi di importanti cineasti chiamati a collaborare fino a un certo momento storico (Soldati, Rossellini, Zavattini, Bertolucci, Olmi); e sempre di meno con l'avvicinarsi alla contemporaneità. In ogni caso, è possibile in fase di conclusione demarcare due macro-insiemi: da un lato, le produzioni televisive in cui il lavoro è "mostrato", dall'altro quelle in cui il lavoro è "parlato". In linea di massima, al primo nucleo appartengono programmi molto diversi, che vanno dalle grandi inchieste paleotelevisive del secondo capitolo, alle parodie in cui l'attività lavorativa è immediatamente mostrata se non altro per

ragioni di economia narrativa, fino al caso del *factual Boss in incognito*, in cui le molte attività nei vari comparti vengono didatticamente illustrate nel loro svolgersi, in determinate sequenze con intento divulgativo. Al secondo nucleo appartengono invece tutti i casi di videointerviste all'interno delle quali un soggetto (un operaio, un dirigente, un esponente politico, un giornalista) si esprime verbalmente su questioni inerenti il mercato del lavoro o la storia del lavoro. Come già premetteva Franco Rositi nel 1970, a proposito delle ricerche qualitative della sua équipe:

Quindi, per affermare che ad una determinata notizia fosse ascrivibile la dimensione lavoro, non era considerato sufficiente, per esempio, che apparissero immagini di fabbrica, qualora con tali immagini si mostrassero soltanto i risultati del lavoro (automobili già pronte per la vendita, o il direttore mentre illustra i dati dell'incremento produttivo o il senso di una recente decisione aziendale); occorreva invece che anche fosse mostrato o detto l'insieme di attività produttive nel momento preliminare al raggiungimento dei fini, e dunque in quel momento di sforzo e di fatica (non necessariamente spiacevole) in cui il fine è ancora, in qualche misura, assente sul piano concreto⁴.

Anche secondo il noto sociologo, quindi, si conferma la connotazione del concetto di lavoro, dal punto di vista iconografico, a partire dalle categorie di "fatica", "sforzo", ecc., come dicevamo all'inizio della ricerca. Non essendo, questa, una ricerca sociologica, abbiamo esteso il *corpus* a momenti televisivi dalle caratteristiche molto diverse.

Le videotestimonianze costituiscono anch'esse un patrimonio di immagini fin dalle origini della Rai, ma riteniamo che a partire dagli anni Ottanta, cioè da quello spartiacque che abbiamo illustrato basandoci sulla letteratura presente sulle categorie di "neotelevisione" e "Tv-verità", si siano moltiplicate alla luce dei cambiamenti del mezzo: un caso come quello della partecipazione di Mario Varianti a *Domenica In* nel 1986 non avrebbe, a nostro giudizio, lo stesso valore se non venisse ricollocato nel suo preciso contesto (storico e palinsestuale) e tenendo conto di un fattore "tecnico" come quello della diretta. Allo stesso modo, la ripresa, nel 1993, di *La donna che lavora* come produzione di *remix* non sarebbe pienamente comprensibile senza tener conto dell'inchiesta originale.

Da ultimo, è bene sottolineare come l'isotopia lavoro abbia offerto la possibilità di riconsiderare la storia della televisione italiana da un unico punto di vista tematico: per quanto possibile, abbiamo cercato di mantenere la ricerca strettamente su questo piano, benché, come detto all'inizio, il concetto è talmente vasto da necessitare talvolta di ribadire il già noto e di riassumere implicazioni più vaste per contestualizzare doverosamente. La selezione di trasmissioni effettuata, tuttavia, ci pare sufficiente a confermare il funzionamento delle coordinate da cui siamo partiti.

Un'ulteriore pubblicazione recente (Alberti 2024), d'altronde, conferma che anche nell'ambito della storia del lavoro vera e propria è legittimo concepire una ricostruzione storica che abbia per oggetto il lavoro in Italia, a patto di considerare le vicende che hanno interessato il lavoro (come attività produttiva, ma anche come soggettività politica e sindacale) nell'ambito più generale della storia del Paese, considerando quindi la "storia del lavoro" come parte integrante della storia dell'economia, della politica, della società. In questo senso, la storia del lavoro non si comprende senza analizzare i rapporti di genere, il dibattito economico e politico, il ruolo delle organizzazioni politiche e sindacali, le forme dell'intervento pubblico in economia e del welfare, le attività economiche e imprenditoriali nella loro accezione più ampia; e, da ultimo, il rapporto con i *mass media*.

⁴ Franco Rositi, *Lavoratori e televisione*, Franco Angeli, Milano, p. 20.

Benché forse impropriamente, il concetto di lavoro può essere avvicinato a quello di *habitus* coniato dal celebre sociologo Pierre Bourdieu, il quale a sua volta si caratterizza per una forte componente di elasticità⁵: mezzo di differenziazione, strumento incorporato di azione e posizionamento sociale. Se, nell'ottica di Bourdieu, all'interno dell'ambito sociale è presente un'ininterrotta lotta per l'acquisizione e il mantenimento di posizioni di potere, il lavoro costituisce un altro modo per definire l'investitura ricevuta e garantita dall'appartenere a un determinato campo, caratterizzata dalle capacità possedute per gravitare al suo interno e adeguarsi alle sue dinamiche. Benché l'*habitus* venga definito come l'insieme delle strutture mentali, dei principi di visione e classificazione del mondo, al principio delle condotte di ciascun soggetto, è abbastanza indubbio che il lavoro svolto (mestiere, professione, ruolo) costituisca un elemento chiave nella determinazione dell'agire pratico di ciascuno. In ogni caso, è qui funzionale per ribadire, un'ultima volta, la forte carica simbolica insita nel concetto, talmente ampia da non consentire, dal punto di vista iconografico, un suo immediato riconoscimento, soprattutto nel contesto audiovisivo.

L'argomento di indagine qui scelto individua una mancanza e prova a colmarla adottando una chiave di lettura mediante cui attraversare la storia della televisione italiana e alcuni suoi testi, rilevanti in assoluto e/o in relazione al tema del lavoro, della sua evoluzione, della sua rappresentazione. Si è cercato di offrire uno sguardo almeno in parte esterno sulla materia televisiva soffermandosi sulle relazioni tra Tv ed evoluzione storica, sociale, politica e culturale del lavoro nel contesto italiano. Essendoci posti l'obiettivo di percorrere un campo piuttosto ampio, coincidente con settant'anni di storia televisiva solo in parte già dissodata, abbiamo scelto di adottare un incedere in larga parte cronologico, suddividendo alcune grandi fasi secondo quanto già attestato in letteratura, limitando qualche addensamento in occasione di figure o programmi che si stagliano come particolarmente rilevanti. Se non si tratta di una struttura particolarmente originale, aiuta però a proporre una traiettoria piuttosto chiara e consente, anche indirettamente, di mettere in luce le linee di innovazione e di continuità che attraversano il fenomeno.

Da ultimo, segnaliamo la possibilità di un'apertura ulteriore del campo d'indagine verso certi aspetti che qui risultano solo accennati, mediante passaggi talvolta esclusivamente compilativi. Un tema principale e di sicuro interesse, per un prossimo futuro, è senz'altro quello di cercare di ricostruire la ricezione critica che ebbero i programmi al momento della loro prima trasmissione.

⁵ Cfr. P. Bourdieu, *Sul concetto di campo in sociologia*, a cura di M. Cerulo, Armando, Roma, 2010; ID., *Forme di capitale*, a cura di M. Santoro, Armando, Roma, 2015.

Bibliografia

- AA.VV. (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- Adorni, D., D. Tabor (a cura di), *Inchieste sulla casa. La condizione abitativa nelle città italiane nel secondo dopoguerra*, Viella, 2019.
- Alberti, M., *Senza lavoro. La disoccupazione in Italia dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 2016.
- ID., *Il lavoro in Italia. Un profilo storico dall'Unità a oggi*, Roma, Carocci, 2024.
- Alonge, G., *Vittorio De Sica: Ladri di biciclette*, Torino, Lindau, 1997.
- Aloi, D., Claudio Mellana (a cura di), *Un lavoro da ridere. Antologia della satira del movimento operaio dall'Ottocento a oggi*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Altan, F.T., *In diretta, Cipputi! Interminabile telenovela italiana in 243 vignette*, Bompiani, Milano 1986.
- Amato, S., Alessia Patuelli, *Family Firms and Local Roots. Implications on Economic Performance and Corporate Social Responsibility*, Springer 2023.
- Ambrogi, S. (a cura di), *Quando Benigni rompe il video. I primi testi televisivi di Roberto Benigni*, Nuova Eri, Torino, 1992.
- Anania F., *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004.
- Antoniazzi, L., Luca Barra, *Internationalization and localization of media content: the circulation and national mediation of ready-made TV shows and formats*, in *The Routledge Handbook of Translation and Media*, Esperança Bielsa (ed.), London and New York, Routledge 2022.
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Milano, 2001.
- Baghetti C., Jim Carter, Lorenzo Marmo (a cura di), *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, Peter Lang, Oxford, 2021.
- Bagnasco, A., *Tre Italie. La problematica dello sviluppo territoriale italiano*, Il Mulino, Bologna 1977.
- Baldassarri, R., *Giornalismo, informazione, comunicazione*, Marsilio, Venezia, 2022.
- Barbera, A., Roberto Turigliatto, *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 1978.
- Barca, F., (a cura di), *Storia del capitalismo italiano*, Roma, Donzelli, 1997, 2001, 2010.
- Barile, A., *La protesta debole. I movimenti sociali in Italia dalla Pantera ai No Global (1990-2003)*, Mimesis, Milano-Udine, 2024.
- Barra, L., Paola Brembilla, Veronica Innocenti, *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Pearson, 2024.

- Basco, R., Roger Stough e Lech Suwala, *Family Business and Regional Development*, London and New York, Routledge 2021.
- Battilani, P., Francesca Fauri, *L'economia italiana dal 1945 a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Baudrillard, J., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.
- Becchi, A., Andrea Sangiovanni, *L'autunno caldo. Cinquant'anni dopo*, Donzelli, Roma 2019.
- Berlinguer, E., *La questione morale. La storica intervista di Eugenio Scalfari*, Aliberti, Reggio Emilia, 2020.
- Bernardi, E., *La Coldiretti e la storia d'Italia. Rappresentanza e partecipazione dal dopoguerra agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2020.
- Bernardi, S. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954-59. Vol. IX*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2004.
- Bertozzi M., *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Bigatti, G., *Milano. Matrici e metamorfosi di una capitale industriale*, Milano-Udine, Mimesis, 2024.
- Bielsa, E., (ed.), *The Routledge Handbook of Translation and Media*, London and New York, Routledge 2022.
- Bindi, L., *Bandiere, antenne, campanili: comunità immaginate nello specchio dei media*, Meltemi, Sesto san Giovanni, 2005.
- Binni, L., *Dario Fo*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.
- Bo, C., *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, 1951.
- Boyle, R., Lisa W. Kelly, *The Television Entrepreneurs. Social Change and Public Understanding of Business*, London and New York, Routledge 2016.
- Bonifazio, P., *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto, 2014.
- Bourdieu, P., *Sul concetto di campo in sociologia*, a cura di Massimo Cerulo, Armando, Roma, 2010.
- ID., *Forme di capitale*, a cura di Marco Santoro, Armando, Roma, 2015.
- Brancaleone, D., *Zavattini il neorealismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Diabasis, Parma, 2023.
- Brancato, S., Stefano Crisante, Emiliano Ilardi (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Volume II. Il Novecento: dalle narrazioni di massa alla svolta digitale*, Meltemi, Sesto san Giovanni, 2021.
- Brunetta, G.P. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. IV. Dal miracolo economico agli anni Novanta. 1960-1993*, Editori Riuniti, 2001.
- Bruno D., Enrico Cavalieri, Luca Pastore, *La pianura e il conflitto. Fascismo, resistenza e ricostruzione a Castel Maggiore 1919-1945*, Venezia, Marsilio, 2010.

- Bruno, M.W., *Neotelevisione. Dalla comunicazione di massa alla massa di comunicazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.
- Bursi, T., *Piccola e media impresa e politiche di adattamento. Il distretto della maglieria di Carpi*, Franco Angeli, Milano, 1989.
- Caminati, L., *Una cultura della realtà. Rossellini documentarista*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Carocci, 2011.
- Canova, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2002.
- Cartosio, B., *Tute e technicolor. Operai e cinema in America*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- Casetti F., Federico Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1994.
- Castronovo, V., *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento al 2020*, Torino, Einaudi, 2021.
- Cavani L., F. Francione, *Il cinema per capire. Scritti scelti 1960-2023*, Milano, Scheiwiller, 2023
- Carri A., *La televisione di Zavattini. Attualità di Telesubito*, Consulta, 2016.
- Casetti, F., Odin, R., “De la paléo- à la néo-télévison. Approche sémio-pragmatique”, *Communication*, n. 51, pp. 9-26, 1990.
- Cesareo, C. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books, 2021.
- Chirumbolo P., (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, NY, The Edwin Mellen Press, 2013.
- Cigognetti, L., L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Che storia siamo noi? Le interviste e i racconti personali al cinema e in televisione*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Coladonato V., Andrea Sangiovanni (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli immaginari di una categoria politica*, «Cinema e storia», Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019.
- Colarizi, S., et al. (a cura di), *Gli anni Ottanta come storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004.
- Colombo F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano: Bompiani, 1998.
- Colonna, I., *Sette anni di crisi italiana nella narrazione dei media. Un'analisi socio-comunicativa*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Crainz, G., *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 1995, 2005.
- ID., *Padania. Il mondo dei braccianti dall'Ottocento alla fuga delle campagne*, Roma, Donzelli, 1994, 2007.
- ID., *Il paese mancato*, Roma, Donzelli, 2015.
- Crapis, G., *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione*, Roma: Editori Riuniti, 2002.
- ID., *Televisione e politica negli anni Novanta. Cronaca e storia 1990-2000*, Meltemi, Milano 2006.

- ID., *Matteo Renzi dal Pop al Flop. Ascesa e declino di una leadership televisiva*, Milano-Udine: Mimesis, 2016.
- D'Arma, A., *Media and Politics in Contemporary Italy. From Berlusconi to Grillo*, London, Lexington Books 2015.
- ID., "PSM in Italy: Troubled RAI in a Troubled Country", in Eva Polonska e Charlie Beckett (eds.), *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*, London: Palgrave Macmillan, 2019.
- De Caro, G., *Rifondare gli italiani? Il cinema del neorealismo*, Milano, Jaca Book 2015.
- De Gaetano, R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- ID. *Teorie del cinema in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- De Martino C., Fabio Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, Roma, Ugo Mursia, 1999.
- De Masi, D., *Il lavoro nel XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2018.
- De Mauro, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza 1963.
- ID., *Lingua parlata e TV*, in AA.VV., *Televisione e vita italiana*, 2 voll., Torino, ERI, 1968.
- De Rosa, R., *RAI La riforma svanita*, Dedalo, Bari, 1990.
- De Vincenti, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1960-64. Vol. X*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001.
- Di Marco M. T., e P. Ortoleva (a cura di), *Luci del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Milano, Electa, 2004.
- Dusi, N., "La risonanza contagiosa" in: G. Manetti (a cura di), *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, ETS, Pisa, 2003: 153 – 166.
- ID., Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Sesto san Giovanni, Meltemi, 2006.
- ID., *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*, Perugia, Morlacchi Editore U.P, 2019.
- Eco, U., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983.
- ID., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- ID. in *Sulla televisione*, a cura di G. Marrone, La Nave di Teseo, Milano, 2018.
- Emanuelli, M., *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Milano, Greco & Greco, 2004.

- Emiliani, V., *Cronache di piombo e di passione*, Donzelli, Roma, 2017.
- Eugeni, R., *La condizione postmediale. Media linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia, 2015.
- Felice, A. (a cura di), *Pasolini e la televisione*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Ferrarotti, F., *Mass media e società di massa*, Laterza: Bari, 1992.
- Ferrero, A., *Dal cinema al cinema. Cronache di tv, teatro, cinema 1960-1972*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Milano, Longanesi, 1980.
- Fink, G., *La doppia porta dei sogni. Scritti di cinema 1977-2001*, a cura di A. Calanchi e P. Cristalli, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022.
- Floch, J.M., *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, FrancoAngeli, Milano, 1997.
- ID., *Bricolage. Lettere ai semiologi dalla terra ferma*, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2006.
- Forgacs, D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari, 2015.
- Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione (1975)*, Einaudi, Torino, 1976.
- Frescani E., *Energia, cultura e comunicazione. Storia e politica dell'Eni fra stampa e televisione (1955-1976)*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Frisone, A., *Femminismo al lavoro. Come le donne hanno cambiato il sindacato in Italia e in Francia (1968-1983)*, Viella, Roma, 2020.
- Galfrè M., *Tutti a scuola! L'istruzione nell'Italia del Novecento*, Roma, Carocci, 2017.
- Garofalo, D., *Storia sociale della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia, 2018.
- ID. e Vanessa Roghi, *Televisione. Storia immaginario memoria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015.
- Garrone, E., *Realismo neorealismo e altre storie*, Milano-Udine, Mimesis 2015.
- Gavinelli, D., Giacomo Zanolin, *La città "messa a fuoco". Territorio, società e lavoro nella fotografia della città metropolitana di Milano*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Gazzano, M.M., Paola Scarnati, Ermanno Taviani (a cura di), «Annali 21», *Le lotte e l'utopia 1968-70. Il progetto e le forme di un cinema politico/4*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2021.
- Gentiloni, U., *Storia dell'Italia contemporanea 1943-2019*, Il Mulino, Bologna 2019.
- Gervasoni, M., *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010.
- Giglioli, D., *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.

- Giglioli, P.P., S. Cavicchioli, G. Fele, *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Gimbo A., M.C. Paolicelli, A. Ricci (a cura di), *Viaggi, itinerari, flussi umani: il mondo attraverso narrazioni, rappresentazioni e popoli*, Nuova Cultura, 2014.
- Gozzini, G., *La mutazione individualista. Gli italiani e la televisione 1954-2011*, Laterza, Bari 2011.
- Grasso, A., *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992.
- Grasso A., Cecilia Penati, Luca Barra, *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- Greimas, A.J., Joseph Courtès, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze, 1986.
- Guglielmi, A., *Cinema televisione cinema. L'ultima volta dell'istituto Luce*, Milano, Bompiani, 2013.
- ID., Stefano Balassone, *Senza Rete. Il mito di Rai Tre 1987-1994*, Milano, Bompiani, 2011.
- Guerra, M. (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis, 2015.
- Hendel, L., *24 fotogrammi per una storia del documentario italiano essenziale ma esaustiva*, Roma, Dino Audino, 2024.
- Innocenti, V., Marta Perrotta (a cura di), *Factual, reality, makeover. Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Jandelli C., *La scena pensante. Cesare Zavattini fra teatro e cinema*, Bulzoni: Roma, 2002.
- Lasagna R., *Da Chaplin a Loach. Scenari e prospettive della psicologia del lavoro attraverso il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.
- Latini, G., *L'energia e lo sguardo: il cinema dell'ENI e i documentari di Gilbert Bovay*, Donzelli, Roma, 2011.
- La Torre, A., *Senso ontologico. Analisi letteraria della scrittura filmica di Pier Paolo Pasolini e Cesare Zavattini*, Aracne, Roma, 2022.
- Lavagnini E., *Rapporto confidenziale. Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Nuova Cultura: Roma, 2012.
- Laudadio F., *Ritratti e autoritratti. Cinema teatro tv e la battaglia delle idee*, Rubbettino, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2020.
- Leal Rivas N. (a cura di), *Prospettive discorsive e di educazione linguistica internazionale*, Federico II University Press, Napoli, 2022.
- Lerner, G., *Operai. Viaggio all'interno della Fiat. La vita, le case, le fabbriche di una classe che non c'è più*, Milano, Feltrinelli, 1988.

- Maccari A.C., *Zavattini ha le antenne*, Bulzoni: Roma, 2010.
- Maffioli M., Stefano Nespolesi, *ImmagineRAI. Fotografie per cinquant'anni di televisione*, Alinari, Rai Teche, 2004.
- Magli, P., *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Maifreda, G., *La disciplina del lavoro. Operai, macchine e fabbriche nella storia italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Malavasi, L. *Mario Soldati*, Il Castoro, Torino, 2006.
- Mancini, P., Alberto Abruzzese, *Sociologie della comunicazione*, Bari, Laterza, 2014.
- Mangano D., *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.
- Martini, A., *L'antirossellinismo*, Torino, Kaplan, 2012.
- Martini, F., *La fabbrica delle verità. L'Italia immaginaria della propaganda da Mussolini a Grillo*, Marsilio, Venezia, 2017.
- Marocco, P., *Vertigo – La donna che visse due volte di Alfred Hitchcock. Lo sguardo dell'ozio nell'America del lavoro*, Genova, Le Mani, 2003.
- Marrone, G., *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Meltemi, Sesto san Giovanni, 1998.
- Marx, K., E. Chesta (a cura di), *Sul campo. L'inchiesta operaia di Marx: comprendere il mondo per cambiarlo*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2018.
- Masoni T. e P. Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Torino, Lindau, 2000.
- ID. (a cura di), *Zavattini Cinema*, 1988.
- Mattera, P., Christian Uva (a cura di), *Cinema & Storia», Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.
- Mazzoleni, G., Anna Sfardini, *Politica pop. Da «Porta a porta» a «L'isola dei famosi»*, il Mulino, Bologna 2008.
- Medici, A., Fiorano Rancati, *Immagini del lavoro*, Ediesse, Roma, 2002.
- Medici A., *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, Torino, Lindau, 2017.
- ID. (a cura di) *Ansano Giannarelli*, Roma, Donzelli, 2013.
- Menduni E., L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, Roma Tre Press, 2018.
- Menduni E., *Videostoria. L'Italia e la TV 1975-2015*, Bompiani, Milano, 2018.
- ID., *Entertainment*, Bologna, il Mulino, 2013.

- ID., *I linguaggi della radio e della televisione*, Laterza, Bari 2002.
- Mingione E., Enzo Pugliese, *Il lavoro*, Roma, Carocci, 2002, 2010.
- Moneti G., (a cura di), *Lessico zavattiniano*, Marsilio: Venezia, 1992.
- Montani, P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano, 2014.
- Monteleone, F., *Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Morandini, M., *Ermanno Olmi*, Il Castoro, Milano, 2009.
- Morreale, E., *Mario Soldati: le carriere di un libertino*, Le Mani - Cineteca di Bologna, Genova-Bologna, 2006.
- ID., (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, Roma, Donzelli, 2009.
- Mozzillo A., *Il cafone conteso*, Bari, Edizioni Dedalo, 1974.
- Muscetta, C., *Realismo Neorealismo Controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976.
- Musso S., *Storia del lavoro in Italia dall'Unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Nanni, R. (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non film. I Cinegiornali Liberi*, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 1988.
- Nannicola S., Marco Pellizzola e Sandro Scarrocchia, *Sesto stato. La rappresentabilità del lavoro oggi*, Mimesis, Milano-Udine, 2019.
- Nonno, P., *Per gioco. Fatti, avvenimenti, persone, personaggi, giocatori, politici, cavalli e giornalisti. Per riflettere tra la prima e la seconda Repubblica*, Alfredo Guanda Editore, Napoli, 1997.
- Novelli, E., *Le campagne elettorali in Italia. Protagonisti, strumenti, teorie*, Bari, Laterza, 2018.
- Nuzzi, P. (a cura di), *Una vita Za. Le opere e i giorni di Cesare Zavattini. Giornalismo, letteratura, cinema*, Ugo Guanda, Milano, 1995.
- Padovani, C., "Public Service Communication in Italy: Challenges and Opportunities", in Petros Iodifidis (eds.), *Reinventing Public Service Communication*, London, Palgrave Macmillan 2015.
- Palano, D. (a cura di), *Genealogie del populismo. Per la storia di un concetto paranoico*, Milano-Udine, Mimesis, 2024.
- Parigi S., *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006.
- ID. *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio: Venezia, 2014.
- ID., C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma Tre Press, 2019.
- Pavani, G., *The Structure and Governance of Public Service Broadcasting. A Comparative Perspective*, London, Palgrave Macmillan 2018.

- Pedrocco, G., *Bresciani. Dal rottame al tondino. Mezzo secolo di siderurgia (1945-2000)*, Jaca Book, Milano 2000.
- Penati, C., *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e culture di visione*, Vita e Pensiero, Milano, 2013.
- Perniola, I., *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine, 2014.
- Pezzini, I., Sandra Cavicchioli, *La tv verità. Da "finestra sul mondo" a "Panopticon"*, Roma, Rai ERI, 1993.
- Piazzoni, I., *Storia della televisione in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci, 2014.
- Pinto F., *Il modello televisivo. Professionalità e politica da Bernabei alla terza rete*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Pinkus K., *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta in Italia*, Verona, OmbreCorte 2021.
- Pistacchi M., (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, 2011.
- Pitassio F., e Paolo Noto, *Il cinema neorealista*, ArchetipoLibri, Bologna, 2012.
- Polońska E., Charlie Beckett, *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*, London, Palgrave Macmillan 2019.
- Quirino, P., *I consumi in Italia dall'Unità ad oggi*, in Romano R. (a cura di), *Storia dell'economia italiana. Vol. 3: L'età contemporanea: un paese nuovo*, Einaudi, Torino, 1991.
- Romagnoli G., *Consigli di fabbrica e democrazia sindacale*, Milano, Mazzotta, 1976.
- Rositi, F., *Lavoratori e televisione*, FrancoAngeli, Milano, 1970.
- Rossellini R., *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, p. 175; nuova edizione 2006.
- Russell, J., *Work and Labor in American Popular Culture. Representation in Film, Music and Television in the 1970s and 1980s*, Taylor & Francis Ltd, 2024.
- Sacchetti, R., *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze University Press, 2018.
- Salvador, M., *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Sangiovanni A., *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Donzelli, 2021.
- ID., *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma, 2006.
- Saraceno P., *L'Italia verso la piena occupazione*, Roma, Giuffrè, 1962.

- Satta, V., *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, Rizzoli, Milano, 2016.
- Schefer, J.L., *L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2006.
- Scomazzon, G., *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Scotto di Luzio, A., *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Einaudi, Torino, 2020.
- Sebeok, T. (a cura di), *Carnival!*, Mouton, New York, 1994.
- Simonelli G., *Ci salvi chi può: cronache della TV italiana dal 2000 a oggi*, Torino, Effatà Editrice, 2006.
- Sircana, G., *A partire dall'Apollon. Una rassegna su cinema e mondo del lavoro*, Fondazione Giuseppe Di Vittorio, Ediesse, Roma, 2010.
- Soldati, M., *Romanzi brevi e racconti*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 2009.
- Stella, R. *Box populi. Il sapere e il fare della neotelevisione*, Roma, Donzelli 1999.
- Sylos Labini, P., *Le classi sociali degli anni '80*, Laterza, Bari 1986.
- Tagliani, G., *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Luigi Pellegrini, Cosenza, 2020.
- Tartaglia, F., *Estetica del terziario. Bellezza, benessere e felicità della vita come fondamenti del marketing ritrovato*, FrancoAngeli, Milano, 2006.
- Trento, S., *Il capitalismo italiano*, il Mulino, Bologna, 2012.
- Tolomelli, M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima Repubblica*, Roma, Carocci, 2015.
- Tonelli, A., *Stato spettacolo. Pubblico e privato dagli anni '80 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2010.
- Turone, S., *Storia del sindacato in Italia. Dal '43 ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1984 (terza ed.).
- Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano-Udine: Mimesis, 2015.
- Valentini C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, Seconda edizione riveduta e ampliata 1997.
- Vanelli M., *Chi è Dio? Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini*, Genova, Le Mani, 2013.
- Veronesi. E., *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Torino, Effatà, 2004.

Vigevani, G.E., *I media di servizio pubblico nell'età della rete. Verso un nuovo fondamento costituzionale, tra autonomia e pluralismo*, Torino, Giappicchelli 2018.

Viola, A., *Il fascismo secondo Pasolini (1942-1975)*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

Virno, P., *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Ombre Corte, Milano 2002.

Vitti A., (a cura di), *Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo*, Metauro, Pesaro, 2008.

Zaccaro, M., *La scelta – L'amicizia, il cinema, gli anni con Ermanno Olmi*, Firenze, Vallecchi, 2020.

Zagarrio, V., Christian Uva (a cura di), *L'eccezione alla regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni ottanta*, Venezia, Marsilio, 2024.

Zavattini, C., *Neorealismo ecc.*, a cura di M. Argentieri, Milano, Bompiani, 1979.

ID., *Diario cinematografico*, a cura di V. Fortichiari, Milano, Bompiani, 1979.

ID., *Opere. Lettere. Una cento mille lettere. Cinquant'anni e più...*, a cura di Silvana Cirillo e Valentina Fortichiari, Milano, Bompiani, 2005.

ID., *Soggetti cinematografici mai realizzati*, a cura di Nicola Dusi e Mauro Salvador, Marsilio, Venezia, 2024.

Articoli

AA.VV., *Filmare il lavoro*, «Annali 3», Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2000.

Barra, L., "11 giugno 1995: quattro referendum sulla televisione", [La rivista il Mulino: 11 giugno 1995: quattro referendum sulla televisione](#), 11/06/2023.

Carelli, P. *Come il lavoro è rappresentato da fiction, reality & Co*, «Aggiornamenti Sociali», nn. 8-9, 2017, pp. 575-583.

Cipriani, I. *Quando la Rai raccontava il lavoro*, in Antonio Medici (a cura di), *Annali 3. Filmare il lavoro*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 2000, pp. 160-169.

Corinto, G.L., "La Tv degli agricoltori". *The Italian television broadcasting for farmers until 1970*, in «Agricoltura Istituzioni Mercati», FrancoAngeli, vol. 2013 (1-2), pp. 273-296.

D'Alessandro, G., *Televisione: bilancio di un trimestre*, «Bianco & Nero», 6, 1958.

Gershon, I. *Undercover Boss's Travels: Comparing the US and UK Reality Shows*, «Journal of the Society of Visual Anthropology», 35, 2 (2019): 176-186.

Hungerford, K.A., "Doing It for the Dream": *Neoliberal Narratives of Working-Class and Immigrant Employees on CBS's Undercover Boss*, in *The Northwest Journal of Communication*, 48 (1), 2020, pp. 99-128.

Macaluso, M., *The Italian Adaptation of Undercover Boss and the Rai's Public Service Remit*, in «Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature» Vol 13 No 26 (2023), edited by Raul Calzoni and Valentina Serra, pp. 128-142.

ID., *Coscienza, di classe. Raffaella Carrà e il "caso Bisider"*, in «Imago. Studi di cinema e media» a. XIV, n. 27, *Capolavoro pop: Media, costume e desiderio nell'immagine globale di Raffaella Carrà*, Bulzoni, Roma 2023, pp. 105-119.

Marroncelli, A., *Intervista a Stephen Lambert*, «Link. Idee per la TV», 23 Luglio 2018, [Intervista a Stephen Lambert - Link \(linkideeperlatv.it\)](#).

Ortoleva, P., *Il lavoro nel cinema: il visibile e l'inenarrabile*, in «Sociologia del lavoro», 82, 2001.

Ostuni, A., «*La città del petrolio è quattro volte quella degli uomini*». *La rappresentazione mediale dell'industrializzazione a Brindisi: tra produzioni aziendali e operaie, reportage fotografici, video-inchieste e documentarismo militante*, in «Cinema e Storia 2022», *Media-Imprese. Discorsi e pratiche cinematografiche e medialità nella cultura industriale*, a cura di Diego Cavallotti, Simone Dotto, Jennifer Malvezzi, Luca Peretti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.

Pezzotta, A., *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash*, atti del convegno a cura di Guglielmo Pescatore, *Media Mutations. Le frontiere del popolare tra vecchi e nuovi media*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 24 e 25 maggio 2010.

Placido, B., *Che strano! L'operaio non ama la fabbrica*, «la Repubblica», 21 ottobre 1986.

Rebora, G., *Il management nel cinema e nella letteratura*, Liuc Papers n. 178, Serie Economia aziendale 23, ottobre 2005.

Schuyler, S., *Reality Television, Melodrama and the Great Recession*, in «Studies in Popular Culture» 37 (2) 2015, pp. 43-65.

Trentin, G., *Necessità economiche e sociali del documentario*, «Bianco & Nero», 6, 1958.

Verdone, M., *L'Italia non è un paese povero*, «Bianco & Nero», 7, 1958.

Programmi RAI

La Tv degli agricoltori (Programma Nazionale, 1955-1969)

Un, due, tre (Programma Nazionale, 1954-59)

Viaggio nella Valle del Po. Alla ricerca dei cibi genuini (Programma Nazionale, 1957)

Viaggio nel Sud (Programma Nazionale, 1958)

Telescuola (Programma Nazionale, 1958)

La donna che lavora (Programma Nazionale, 1959)

Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno (Programma Nazionale, 1960)

Controfagotto (Programma Nazionale, 1961)

Canzonissima 1962 (Programma Nazionale, 1962)

Viaggio nell'Italia che cambia (Programma Nazionale, 1963)

La casa in Italia (1964)

L'età del ferro (Secondo Programma, 1965)

La via del petrolio (Programma Nazionale, 1967)

Quelli della domenica (Programma Nazionale, 1968)

Turno C (Programma Nazionale, 1970)

A come Agricoltura (Rai 1, 1970-81)

Un secolo di lotte contadine (Rai 1, 1970)

Ragioniamo con il cervello (1970-71)

La spinta d'autunno. Cronaca documentata delle lotte sindacali di un anno fa (1971)

A carte scoperte (1974)

Cronaca (Rete 2, 1974-85)

Programmi dell'accesso/Spaziolibero (Rete 1, Rete 2, 1975 -)

Onda libera (Rete 2, 1976-77)

Il lavoro contro la vita (1979)

La festa, la farina, la forca: società, usi e tradizioni in Sardegna (Rai 2, 1980)

Milano '83 (1983)

Domenica In (Rai 1, 1976 -)

Blob (Rai 3, 1989 -)

Samarcanda (Rai 3, 1987 – 1992)
Profondo Nord (Rai 3, 1991-1992)
Milano, Italia (Rai 3, 1992- 1994)
Su la testa! (Rai 3, 1992)
La donna che lavora 1993 (Rai 3, 1993)
Effetto Video 8 – Professione reporter (Rai 3, 1994)
Troppolitani (Rai 3, 1999-2000)
Okkupati (Rai 3, 1998-2011)
Boss in incognito (Rai 2, 2014 -)
Il posto giusto (Rai 3, 2015-)
Le ragazze (Rai 3, 2016 -)
Operai (Rai 3, 2017)
Il nostro capitale umano. Viaggio nell'Italia che trova lavoro (Rai 2, 2020 -)
Fondata sul lavoro (Rai 3, 2024 -)
Veloce. La leggenda della Motor Valley (Rai 2, 2024)

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore il mio tutor, Prof. Nicola Dusi, per la cura e l'attenzione con cui ha accolto e seguito la stesura di questa tesi fin dalle prime elaborazioni. Ringrazio la co-tutor, Prof.ssa Chiara Strozzi, per i suggerimenti offerti in ambiti disciplinari distanti ma che ho necessariamente evocato in questo elaborato. Ulteriori ringraziamenti vanno, rispettivamente, al Prof. Luca Barra, al Prof. Giacomo Tagliani, al Prof. David Brancaleone, al Prof. Andrea Rapini e alla Prof.ssa Jennifer Malvezzi per aver reinstradato alcune parti lacunose che ho successivamente provveduto a sviluppare o correggere. Un sentito ringraziamento ai colleghi e compagni di strada durante il mio percorso dottorale: Maria Doina Mareggini, Mauro Salvador, Livio Lepratto, Alberto Savi, Luca Conte, Marco Lorenzetti per consigli, idee, suggestioni, collaborazioni. Doverosi ringraziamenti vanno a tutto il personale dell'Archivio Cesare Zavattini presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e al personale della Biblioteca Renzo Renzi di Bologna. Un ultimo ringraziamento a mia madre, Marina.