

Enrico Menduni

La rivoluzione delle tv libere. Cinema e televisione, gli anni Settanta

in Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del Cinema Italiano, volume XIII, 1977-1985*, a cura di Vito Zaggarro, Venezia, Marsilio, 2005

1. Altre televisioni

Negli anni Settanta per la prima volta si determinano in Europa le condizioni sociali per un esercizio diffuso, non concentrato e monopolistico della televisione. Nuove tecnologie microelettroniche, con la diffusione dei transistor e dei semiconduttori, avevano ridotto le dimensioni e i costi di tutti gli apparati di ripresa e di emissione. In particolare esse avevano facilitato la diffusione della televisione a colori e consentito la realizzazione di telecamere portatili, di ridotte dimensioni, di basso costo, di facile uso: agli antipodi dalle goffe e pesanti telecamere, dalla complessità delle regie fisse e dei macchinari elettronici, manovrati da una schiera di tecnici in camice bianco, di una paleo-televisione restia ad uscire dagli studi. Per ragioni politiche, cioè per il timore di essere di essere contaminata dalla realtà che preferiva ricostruire e controllare in studio, ma anche per motivi estetici, come l'imbarazzo dell'ottica elettronica nel riprendere paesaggi e campi lunghi, ed economici, per la complessità dell'impegno produttivo delle riprese in esterni e il loro carattere intrusivo (pullman di regia, troupe numerose, funzionari sulla scena) che modificava irreparabilmente ciò che si intendeva rappresentare. Adesso la Betacam era una telecamera Sony che era possibile portare a spalla, funzionante a batterie, collegata ad un videoregistratore portatile che presto sarebbe stato inglobato all'interno della camera. Per la sua praticità e scarsa intrusività (nessun rumore di macchina durante la ripresa) era la prima alternativa in elettronico alle Arriflex 16 mm. con cui si erano finora girate le news destinate alla televisione.

Si diffondeva intanto nel mondo una modalità di diffusione televisiva basata non irradiazione attraverso le onde elettromagnetiche ("via etere") ma "via cavo", che moltiplicava il numero dei canali disponibili in un determinato territorio. Negli Stati Uniti, dove l'attività televisiva è sempre stata prevalentemente commerciale, la televisione via cavo, svolta quasi sempre in ogni città (salvo le maggiori) da un unico *cable operator*, aveva consentito di affiancare alla televisione gratuita, per i ceti più poveri, una televisione a pagamento in cui venivano offerti in abbonamento canali di cinema, sport, e varie forme di intrattenimento. Mentre i canali gratuiti erano infarciti di pubblicità, quelli in abbonamento ne erano quasi del tutto privi. In Europa la tecnologia del cavo era stata adottata soprattutto dai paesi con grosse difficoltà di ricezione televisiva per gli ostacoli naturali (come la Svizzera) o di natura multietnica e con molte comunità di immigrati (ancora la Svizzera, la Germania, il Belgio). Gli enti televisivi locali, in regime di monopolio, trovarono conveniente diffondere via cavo i programmi di altri stati, linguisticamente vicini, o da cui provenivano le comunità immigrate.

In Italia, come in tutti i paesi d'Europa, una forte pressione spingeva ad un uso diffuso di questi nuovi mezzi e all'apertura della televisione a soggetti diversi dal monopolio pubblico controllato politicamente dal governo.¹ C'era intanto una grossa spinta alla moltiplicazione della pubblicità televisiva, che per il monopolio Rai costituiva una risorsa accessoria, scarsa e attentamente sorvegliata. La televisione giungeva a ceti sociali, come le casalinghe, poco ricettive

¹ Per la ricostruzione di questo periodo mi sono avvalso del mio *Televisione e società italiana, 1975-2000*, Milano, Bompiani, 2002, e di Franco Monteleone, *Storia della radio e televisione in Italia*, nuova edizione aggiornata, Venezia, Marsilio, 2003, e Peppino Ortoleva, *La televisione italiana 1974-92: dall'"anarchie italiane" al duopolio imperfetto*, in *La stampa italiana nell'età della TV. Dagli anni Settanta ad oggi*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, nuova edizione, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 95-177.

rispetto ad altri mezzi ed era considerata determinante per lo sviluppo dei consumi di massa e della grande distribuzione. Solo una televisione commerciale avrebbe potuto accompagnare questa socializzazione al consumo con la pubblicità e con programmi fondati sull'intrattenimento. Vi era però anche chi voleva creare una dimensione locale della televisione, facendone uno strumento di carattere comunitario, magari generatore di influenza politica; ed anche chi pensava ad un uso politico della televisione. Negli stessi anni in cui il cinema era particolarmente vicino ai movimenti studenteschi e operai, si faceva strada – in America e in Italia - l'idea di utilizzare la televisione, divenuta ormai un apparato leggero, per la “controinformazione” e anche per scopi apertamente pedagogici.²

La Rai era in difficoltà. Il suo monopolio non era più indiscutibile. Da paesi vicini (Montecarlo, Svizzera, Jugoslavia) venivano captate emissioni televisive in italiano; imprenditori locali collocavano in cima alle colline impianti ripetitori e gestivano la raccolta pubblicitaria di tali emittenti ormai solo formalmente straniere. Televisioni via cavo e via etere cominciarono a sorgere dal 1971, formalmente illegali e spesso sigillate dalla polizia postale, ma circondate da ampie simpatie perché fornivano gratuitamente una opportunità in più di intrattenimento e di informazione. L'emanazione esclusivamente governativa delle cariche della Rai cominciava ad essere avvertita come una forma di prevaricazione e si parlava ovunque di “riforma” della Rai cogliendo anche l'occasione del rinnovo della convenzione fra lo stato e la Rai, in scadenza nel 1972. Nel luglio 1974 la Corte Costituzionale con due storiche sentenze³ riconobbe il diritto dei privati a ripetere i programmi televisivi esteri e legalizzò la trasmissione via cavo su scala locale. Nel settembre dello stesso anno si dimise il direttore generale Ettore Bernabei, un vigoroso simbolo dell'osservanza governativa della televisione pubblica.

Nel vivace dibattito politico e culturale attorno alla radiotelevisione l'idea di permettere la “libertà d'antenna” era nettamente minoritaria⁴. Le forze politiche di maggioranza e di opposizione non riuscivano a vedere un'altra forma di attività televisiva che non fosse la Rai. Nell'aprile 1975, con il disco verde dell'opposizione comunista, era approvata la “riforma della Rai”⁵ che ribadiva il suo monopolio ma spostandone il controllo verso il Parlamento. “Decentramento” e “programmi dell'accesso” intendevano essere una risposta alle istanze per un esercizio diffuso della televisione, che ne fraintendevano le ragioni economiche e commerciali, legate ad una espansione della pubblicità che solo la televisione privata poteva fornire. Dopo la sentenza della Corte costituzionale non si poteva ignorare il cavo, vissuto come una minaccia. La legge ne limitava l'applicazione al cavo monocolore (con una dizione suggerita dalla Rai), cioè gli toglieva ogni possibile convalida di mercato e ne decretava di fatto la scomparsa dal panorama televisivo italiano.

La partita con l'emittenza locale tuttavia non era chiusa. Appena un anno dopo la legge di riforma, una sentenza della Corte costituzionale⁶ dichiarava legittima la diffusione televisiva via etere “di portata non eccedente l'ambito locale” e quindi distruggeva quel monopolio della Rai su cui tanto si era discusso per riformarlo. Va aggiunto che il Parlamento non seppe o volle disciplinare a cosa corrispondesse il famoso “ambito locale” (un condominio? Una città? Una regione?) e quindi la televisione privata ebbe il diritto ad esistere, ma non fu mai regolamentata fino al 1990⁷, mentre la L. 103 continuava ad essere in vigore, ma solo per quella parte dell'universo televisivo rappresentata dalla Rai.

² Ho esaminato l'azione di questi movimenti in L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo, in Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70, a cura di Lino Micciché, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 58-66.

³ Sentenze n. 225 e n. 226 del 10 luglio 1974.

⁴ La voce più significativa fu Eugenio Scalfari, E ora, libertà d'antenna!, in “L'Espresso”, 23 gennaio 1972.

⁵ L. 14 aprile 1975, n. 103.

⁶ Sentenza n. 202 del 28 luglio 1976.

⁷ L. 6 agosto 1990, n. 223.

Le televisioni private nascevano ovunque, in garage, capannoni, sale da ballo, centri commerciali; il periodo 1976-1980 fu l'era dello "strapaese" televisivo, del localismo più accentuato, del bricolage. Poi dalla fine del decennio emersero gruppi nazionali, in particolare quelli legati agli editori Rizzoli (PIN, Prima rete indipendente), Rusconi (Italia 1), Mondadori (Retequattro), e agli imprenditori Callisto Tanzi (EuroTv) e Silvio Berlusconi (Canale 5). Nel 1984 la Fininvest di Silvio Berlusconi era ormai un network a tre reti e il suo fatturato pubblicitario superava quello della Sipra, la concessionaria della Rai.

2. Una estetica trash

Il 1976-80 fu uno straordinario periodo di improvvisazione produttiva ed estetica. Decine di persone che non avevano alcuna esperienza si improvvisavano produttori, cameramen, autori di programmi. Forse soltanto la diffusione della fotografia amatoriale ha prodotto un simile fai-da-te iconico di massa, ma con effetti sociali ben più limitati perché, generalmente, le fotografie del viaggio di nozze vengono mostrate a pochi parenti votati al sacrificio e non in tutti i condomini della città. La dimensione locale della televisione privata permetteva adesso forme inedite di identificazione e di riconoscibilità da parte di una comunità e dei suoi notabili e il trasferimento di elementi di divismo e di glamour dagli empirei di Cinecittà e di Via Teulada a città di provincia talvolta opulente ma sempre sonnacchiose.⁸

Le televisioni locali erano spesso espressione di imprenditori del luogo, gestori di centri commerciali o luoghi di spettacoli, o commercianti di elettrodomestici ed elettrotecnici. La loro dimensione commerciale era evidente per l'esibizione della pubblicità e di forme allora inedite di mercato come le televendite e le aste tv, ma la loro ideologia prevalente era uno statuto di libertà o almeno di indipendenza, che spesso trovava collocazione anche nel marchio dell'emittente. La libertà di espressione si intrecciava con la libertà di commercio. Giochi e giochi, game show con ampio uso del telefono (sempre con il numero in sovrimpressioni sul video), animavano le mattine e i pomeriggi delle tv private, intrecciati ad una martellante pubblicità, secondo un'estetica sempre più deliberatamente tendente al trash.. Una blanda trasgressione nel costume, anche per quanto riguarda l'esibizione del corpo femminile e l'allusione a piaceri e vizi segreti della vita in provincia, rappresentava l'icona popolare di questa conquistata libertà, in un'Italia che aveva appena riaffermato il diritto al divorzio. L'informazione locale, largamente praticata, optava generalmente per l'osservanza ai canoni espressivi e formali dei telegiornali della Rai piuttosto che praticare un uso "corsaro" della telecamera. Nel 1978 il ritrovamento del corpo di Aldo Moro, rapito dalle Br, non fu ripreso dalla Rai ma da una piccola tv privata romana, Gbr. Le sequenze girate da Gbr furono trasmesse in tutto il mondo, e il cameraman che le aveva realizzate fu assunto in Rai.

Complessivamente l'informazione locale, le televendite (e connesse aste televisive), insieme a qualche spogliarello serale, rappresentano le effettive innovazioni di linguaggio operate da questa vasta schiera di televisioni (se ne contavano circa 400 nel 1978, l'anno in cui la Rai cominciò a marchiare i suoi programmi in un angolo dello schermo per assicurarne la riconoscibilità). Negli altri programmi la televisione locale si rifaceva al modello della Rai, che stava sperimentando modelli (più tardi definiti come "neotelevisivi") che superavano le tradizionali distinzioni fra i generi e tendevano ad organizzare i contenuti dentro un "flusso" privo di cesure forti. Il modello del talk show, che negli stessi anni Maurizio Costanzo stava importando nei palinsesti della Rai, risultò il più facilmente praticabile: attorno a conduttori più o meno improvvisati si organizzavano salotti dedicati allo sport, al gossip, a temi vari di costume o di politica o, frequentemente, ad un misto di

⁸ Per la ricostruzione dei programmi trasmessi grande è l'utilità del testo di Aldo Grasso, Storia della televisione italiana, nuova edizione, Milano, Garzanti, 2000.

tutte queste cose. L'uscita dallo studio fu dedicata a sagre ed eventi locali, corse ciclistiche, spettacoli di cabaret, rappresentazioni della natura e dell'arte del territorio, e spesso le telecamere si affacciarono nel Consiglio comunale e negli altri luoghi della politica, o percorsero disordinate per periferie per mostrare i centri commerciali e i capannoni degli sponsor, grandi rivendite di auto usate, enormi mobilifici.

La televisione privata evocava un mondo di provincia che non era mai stato rappresentato dalla tv di stato. La rappresentazione più luccicante di questo mondo, e delle subculture che per suo tramite venivano alla luce, si trova in una trasmissione televisiva che curiosamente va in onda proprio sulla Rai, "Portobello", inventata e condotta da Enzo Tortora: una originale figura di conduttore radiofonico e televisivo colto e indipendente, legato in particolare a "Campanile Sera", il quiz che aveva rappresentato per la Rai uno dei modi più efficaci di entrare in rapporto con la provincia, quasi una compensazione del carattere romanocentrico della sua programmazione. Per due volte allontanato dai teleschermi per le sue insubordinazioni, Tortora conosceva bene le tv private perché aveva collaborato al lancio di Telealtomilanese e Telelombardia. Per sei stagioni, dal 1977 al 1983, "Portobello, mercatino del venerdì" rappresentò una straordinaria galleria di ritratti di provincia: inventori strampalati, pensionati beffati, spose abbandonate, venditori, inserzionisti, raddomanti, poeti e parolieri, autodidatti, disoccupati. È stato insieme un giornale di piccoli annunci, un'agenzia matrimoniale, una pretura di provincia, un confessionale, un programma dell'accesso, una radio parlata. Una forma di spettacolarizzazione del quotidiano molto simile al tessuto narrativo, ai sapori, all'emotività delle emittenti locali. Ha scritto Carlo Freccero: "Evasione, regressione, ritorno agli anni Cinquanta, strapaese, qualunquismo ispirano la telemania privata. La pubblicità appare a ripetizione: il nome di una ditta sponsorizzatrice di uno spettacolo corrisponde allo 'stacchetto musicale' delle radio libere. Compagno sul video personaggi che con tono profetico pronunziano 'discorsi da treno' (ovvietà, luoghi comuni...). Malgrado il prodotto sia deteriorato e denunci spesso un'assoluta mancanza di professionalità, il gradimento è altissimo. Al critico non resta che porsi questa domanda: quale dottor Mabuse sta dietro a questa industria clandestina? Solitamente in provincia sono abilissimi elettrotecnici che hanno concretizzato i miraggi della scuola per corrispondenza Radio Elettra, unendosi a facoltosi commercianti; nei grossi centri, famosi editori e industriali meno conosciuti, legati – naturalmente – al potere Dc."⁹

3. Il film nelle tv private

Nonostante questo zelo performativo, fu tuttavia subito chiaro che la produzione di materiali di finzione era, per capacità espressive e impegno produttivo, del tutto preclusa alle emittenti locali e nessuna syndication fra piccoli soggetti avrebbe potuto farvi fronte. Gli stessi motivi rendevano impossibile l'accesso delle piccole tv al mercato internazionale dei prodotti televisivi (telefilm, soap opera, sitcom). Gli intraprendenti impresari della televisione locale si rendevano però ben conto che il pubblico considerava la televisione un misto di talk show e giochi da studio, notiziari e telecronache, più grandi quantità di fiction. Chi non riusciva a fornire al suo pubblico questa miscela non poteva sperare di penetrare stabilmente nella sua quotidianità, nelle sue abitudini familiari di visione, e non poteva accreditarsi come un riconosciuto fornitore di storie, di immaginario, di senso della vita. Soltanto il prodotto narrativo per eccellenza, lo spettacolo di finzione, rappresentava il collante dei vari testi televisivi per ne contestualizzava la qualità più ricercata dal pubblico ordinario: la loro comune capacità, al di là dei vari generi e formati, di raccontare storie, vere o verosimili poco importa, purché capaci di supportare la quotidianità "feriale" della vita.

⁹ Carlo Freccero, Il pubblico della critica, in "Patalogo Uno", Milano, Ubulibri-II Formichiere, 1979, p. 536.

La circolazione dei prodotti audiovisivi è regolata dalle leggi sul diritto d'autore e tutelata dalla Siae. Il prodotto filmico, proiettato in Italia in un quasi ottomila sale soggette in quanto locali pubblici al regolamento di Pubblica sicurezza, era abbastanza facile da controllare, anche per la complessità tecnica dell'esecuzione e della distribuzione delle copie ad un numero limitato di esercizi; il prodotto televisivo, o il cinema in tv, era mandato in onda dalla sola Rai e quindi ancor più semplice da monitorare. Non c'era una struttura ispettiva paragonabile a quella che controlla per la Siae le esecuzioni musicali, che avvengono in una miriade di luoghi pubblici e semipubblici permanenti o temporanei. Adesso le tv private moltiplicavano i luoghi di offerta al pubblico del prodotto televisivo e filmico, con una struttura larga e precaria abbastanza simile a quella dei dancing e delle discoteche, ma ancor più vasta perché quotidiana e distribuita su tutta la giornata. Grazie al videoregistratore professionale in 3/4 di pollice (quello domestico in formato Vhs, Beta o Video 2000 si sarebbe diffuso largamente in Italia solo verso il 1985) molte emittenti televisive locali registravano telefilm, spettacoli, eventi sportivi trasmessi dalla Rai e li mandavano in onda, in orari un po' appartati, al di fuori di qualsiasi possibilità di controllo. Ma la pratica più diffusa fu la trasmissione di film, senza alcun pagamento di diritti, delle più varie provenienze: vecchie copie destinate al macero o prelevate da magazzini più o meno compiacenti, oppure videoregistrate con la complicità di qualche proiezionista particolarmente distratto; scambio e compravendita di cassette di ogni tipo tra emittenti di città vicine e molti altri espedienti.

L'insieme di queste pratiche di diffusione e fruizione del film, fuori dei confini della legalità ma assai diffuse, modificò in profondità non soltanto l'economia dell'industria cinematografica ma anche la percezione popolare di quello che era ancora uno spettacolo *theatrical*, esclusivamente sul grande schermo di un locale pubblico, mentre solo negli anni Ottanta in Italia si sarebbe diffusa la riproduzione casalinga dei film in cassetta (venduti, noleggiati, piratati o acclusi a quotidiani e riviste). Come è noto la televisione di stato, in Italia come in altri paesi europei, aveva presto frenato la conflittualità con l'esercizio cinematografico, salvaguardando le serate prefestive di massimo incasso con una programmazione sorvegliata, e mandando in onda soltanto pellicole che avessero esaurito il ciclo di sfruttamento commerciale. Dagli anni Sessanta la Rai iniziò la produzione di prodotti audiovisivi che potevano avere una duplice circolazione, nelle sale come sul piccolo schermo, diventando uno dei più importanti produttori di cinema di qualità che proprio in questi anni Settanta (ma non è l'oggetto di questo saggio) mietevano successi a Cannes e a Venezia. L'attività televisiva si era parzialmente integrata con quella cinematografica, con una circolazione sufficientemente vasta di maestranze, di saperi tecnici, di competenze registiche e (in misura minore) attoriali, compensando la tradizionale originale vocazione teatrale del personale dirigente della Rai, di impianto umanistico più tradizionale. Gli "sperimentali" offrivano a giovani e meno giovani registi la possibilità di lavorare al di fuori delle imposizioni del mercato, gli "sceneggiati" e gli "originali televisivi" fornivano occasioni di lavoro qualificato. Si era insomma realizzato un patto produttivo e una divisione del lavoro fra il cinema italiano e la televisione, ben oltre gli accordi Anica-Rai, in cui una filiera creativa e produttiva differenziata, ma con momenti di integrazione e un certo rispetto reciproco, si dedicava allo spettacolo nelle sale e a quello familiare e domestico degli spettatori.

La televisione privata rompe, insieme a molte altre convenzioni estetiche e politiche, anche il patto con il cinema italiano e contemporaneamente mette a soqquadro tutto il laborioso impianto governativo legato al visto di circolazione dei film. Nell'ordinamento italiano la circolazione delle idee, dei giornali e dei libri è costituzionalmente garantita (art. 21 della Costituzione); tuttavia mentre un libro e un giornale possono essere denunciati e perseguiti soltanto dopo la pubblicazione, i pubblici spettacoli, cinema compreso, sono stati invece tradizionalmente soggetti a tutela preventiva da parte della pubblica autorità, al fine di ottenere il "visto di censura".¹⁰ Per il carattere

¹⁰ Nell'ordinamento repubblicano, a partire dalla L. 29 dicembre 1949, n. 958. Per questa parte mi sono avvalso di: Italia taglia, a cura di Tatti Sanguineti, Ancona-Milano, Transeuropa, 1999; Mino Argentieri, La censura nel cinema

para-governativo della Rai, a nessuno era venuto in mente, nemmeno fra i moralisti più accaniti, di sottoporre a censura i prodotti audiovisivi (ad esempio, i telefilm) che la Rai importava dall'estero o produceva in proprio, limitandosi a regolamentare il passaggio televisivo dei film cinematografici che avevano ottenuto il visto.¹¹ La televisione privata, ormai consentita ma non regolamentata, era completamente al di fuori di questo sistema di convenzioni morali ed estetiche, ne approfittava largamente per forzare il "comune senso del pudore" (per citare un film di Alberto Sordi proprio del 1976) e anche la magistratura è incerta. La trasmissione di pellicole vietate ai minori di 18 anni è comune nelle tv private; Telebari e Teleaia (sic) di Perugia portate in giudizio ne usciranno assolute, mentre ad Aosta il proprietario di Tele Radio Valle d'Aosta, che è anche consigliere regionale per i liberali, è condannato a cinque giorni di arresto per aver trasmesso "Emmanuelle".

4. Le conseguenze sul cinema italiano

Contrariamente a quanto comunemente si crede, la prima fase delle televisioni private non vede una prevalenza del prodotto filmico americano, soprattutto recente, ma una invasione di film italiani di bassa qualità che hanno esaurito il loro ciclo commerciale. Ciò non risponde ad una opzione estetica ma semplicemente alla disponibilità (e al grado di sorveglianza operata sulle copie). Vengono saccheggiate i magazzini minori del cinema italiano, che sono mandati in onda pesantemente interrotti da continui spot pubblicitari, su cui le emittenti fondano la loro esistenza, e generalmente in copie il cui stato di conservazione è pessimo. Spesso gli stessi film, prodotti da case di produzione ormai estinte, commercialmente inutilizzabili per le sale, vengono riproposti più volte. La logica non è ancora quella della competizione fra le reti e della conquista del massimo ascolto, come avverrà negli anni Ottanta, ma più semplicemente risponde alla necessità di riempire un tempo di programmazione televisiva che tende a dilatarsi nella giornata, in modo da ampliare l'offerta pubblicitaria. La stessa Rai passa da 5.120 ore di tv trasmesse nel 1975 alle 9.225 del 1980, anno in cui trasmette ormai 10 ore al giorno (dal 1992 24 ore su 24).¹²

Nel 1979 la Fininvest di Silvio Berlusconi acquista dalla Titanus di Goffredo Lombardo i diritti televisivi un magazzino di 325 film, per la cifra che allora sembra stratosferica di 2 miliardi. Sarà l'inizio di una nuova fase, in cui il prodotto cinematografico di forte impatto commerciale (recente, di cassetta, possibilmente hollywoodiano) viene usato in tv nelle strategie di palinsesto per la competizione tra i network commerciali che si stanno formando e per l'erosione del pubblico della Rai; ma anche per una legittimazione spettacolare della televisione privata commerciale, ormai relativamente affermata, adulta, solida. Per i network televisivi italiani il viaggio a Los Angeles e la ricerca degli accordi con le majors americane e con i distributori italiani diventerà una ragione di vita per assicurarsi, in un clima di esasperata concorrenza con la Rai, i prodotti cinematografici di maggior spicco, in continuo rialzo dei prezzi (anche rispetto ad altri mercati nazionali di caratteristiche e dimensioni simili). Qui avverrà una brusca torsione dell'immaginario italiano verso il prodotto audiovisivo americano e un incontro forte con l'american way of life e i suoi prodotti, necessaria anche per quella socializzazione al consumo, e alla grande distribuzione,

italiano, Roma, Editori riuniti, 1974; Enrico Menduni, La rappresentazione della politica nel cinema italiano del dopoguerra, in Passeggiate Romane-Roma città di cinema, 29 luglio 1999.

¹¹ La L. 21 aprile 1962, art. 13 (tuttora in vigore), proibisce alla Rai di trasmettere film vietati ai minori di 18 anni, mentre può trasmettere dopo le 22.30 quelli vietati ai minori di 14 anni.

¹² Celestino Spada, La televisione, in Rapporto sull'economia della cultura in Italia, 1980-1990, a cura di Carla Bodo, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1994, pp. 586-7. Nell'aumento delle ore trasmesse incide anche l'avvio della Terza Rete Televisiva (1979).

che la tv commerciale italiana ha incluso nella sua missione. La diffusione dell'home video accentuerà ulteriormente questa tendenza.¹³

I danni sull'esercizio cinematografico sono tuttavia molto rilevanti già nella prima fase, perché la visione domestica gratuita del cinema distoglie il pubblico dalle sale, con un effetto negativo di ritorno sull'intera filiera dell'industria cinematografica. Come risulta dalla **Tabella 1**, il picco dei biglietti venduti raggiunse il suo massimo nel 1955, con 819 milioni di presenze nelle sale, ma ancora nel 1970 toccava la significativa cifra di 525 milioni. Tra il 1970 e il 1974 il numero dei biglietti si mantiene stabile con tendenza all'aumento; dal 1975 al 1980 si dimezza bruscamente, scendendo ai 241 milioni del 1980. Nel decennio successivo il processo si accentuerà ulteriormente, scendendo fino ai 90 milioni di biglietti del 1990, e con la perdita di oltre 5.000 sale.

Ciò ha significato soprattutto una battuta d'arresto del cinema italiano, perché questo uso della televisione è avuto effetti profondi sulla cultura italiana e sulla sua industria culturale. La **Tabella 2** mostra chiaramente il declino del film italiano, nel decennio, nella spesa del pubblico; non per un minor gradimento ma per una diminuita capacità produttiva, che non viene minimamente compensata dall'eventuale aumento della produzione televisiva, che riguarda prevalentemente programmi da studio, mentre il ruolo della fiction, soprattutto nella televisione privata, cresce in modo assai rilevante. Una statistica del 1982 (vedila nella **Tabella 3**) mostra chiaramente che il piatto forte delle televisioni private è dunque il film e il telefilm, sempre d'acquisto e spessissimo di provenienza americana.

5. Dopo la cinefilia

Un discorso che ancora deve essere pienamente sviluppato riguarda le conseguenze sul grande pubblico della traslazione del film dal grande al piccolo schermo, prova generale della sua reificazione in videocassetta. Nonostante il cinema rappresenti l'essenza stessa della "riproducibilità tecnica", essa non ha mai coinciso con la facile disponibilità delle pellicole al di fuori delle scelte operate dagli operatori commerciali della distribuzione e dell'esercizio. Tutto un tessuto cinefilo di cineteche, di cineclub, di festival e mostre nasce e si sviluppa come contraltare alla censura del mercato, come avventurosa ricerca di vecchie copie dimenticate in qualche magazzino, da restaurare e proiettare a piccole e amoroze platee. La televisione di stato aveva sempre cercato di contestualizzare i film che mandava in onda (peraltro, come abbiamo detto, al termine della loro vita commerciale) in rassegne e cicli, lavorando nei suoi momenti migliori in senso opposto alla censura di mercato. La trasmissione di film, in forma confusa e casuale, da parte di tante televisioni private locali dopo il 1976, ha rappresentato una vera "perdita dell'aura" quale era legata ad un prodotto filmico tecnicamente riprodotto ma così difficile da visionare nel momento in cui lo si desiderava. La casualità della riproposizione alla rinfusa di tanti film, molti brutti, alcuni rivalutati su due piedi dagli esteti del postmoderno, altri malinconicamente considerati perduti e poi fortunatamente riapparsi, ha cambiato la percezione del film da parte del grande pubblico e, perché negarlo, anche del critico. La randomicità cinematografica televisiva è l'avanguardia della sua riduzione in cassetta, la possibilità di svincolarsi anche dallo scorrimento obbligato della macchina da proiezione per tornare indietro, rivedere alla moviola, scorrere velocemente secondo quelle pratiche che contemporaneamente la televisione applicava alla forma più popolare di video, le telecronache delle partite di calcio. Una riduzione in cassetta tutt'altro che indolore: il passaggio dalla pellicola al magnetico deforma i campi e le geometrie delle inquadrature e delle immagini, snaturando l'originale patto comunicativo sottoscritto con lo spettatore.

¹³ Si veda particolarmente Andrea Marcotulli, Il cinema, in Rapporto sull'economia della cultura in Italia, 1980-1990, cit., part. pp. 655-658.

Il ritmo impresso al film dal regista e dal montatore non risultano più indiscutibili, sottoposti come sono al continuo confronto con quello dei programmi televisivi contigui, in cui è incastonato. Ma il film è sottoposto anche ad una crescente pressione per quanto riguarda il suo significato. Un senso generale trasuda dal contesto televisivo e resta appiccicato al film, contro lo splendido isolamento del film in sala. La pubblicità fa il resto, interrompendo a caso con la perentorietà di chi paga lo spettacolo. L'entertainment in tv diventa un imperativo, le prerogative autoriali vengono levigate dalla rude abrasione dello star system, quasi che il film dovesse assomigliare sempre più a un tv-movie, anche nel diverso rapporto ritratti/paesaggi, primi piani e campi lunghi, interni ed esterni, anche per l'incidenza della bassa risoluzione dello schermo e del formato $\frac{3}{4}$ più favorevole ai primissimi piani (e quindi all'espressione degli attori) che alle scene che descrivono un evento nel suo farsi (battaglie, scene di massa, descrizioni di accadimenti). Più ancora, la formattazione televisiva tende a ridurre il cinema ad oggetto di finzione (perché è ciò che ci si aspetta da lui), o a solo oggetto di finzione, comprimendo la sua innata trasversalità, il suo desiderio di documentare, la sua vocazione saggistica, il suo piacere della citazione, l'ambizione di cucire insieme, in sala di montaggio, tutto questo. Da questo punto di vista, gli effetti di quelle piccole tv non sono stati né locali, né provinciali, ma battistrada di tendenze più vaste e di più lungo periodo.

6. Tabelle

Tabella 1
Biglietti cinematografici venduti in Italia
(dati in migliaia)

1955	819.424
1960	744.781
1965	663.080
1970	525.006
1971	535.733
1972	553.666
1973	544.800
1974	544.356
1975	513.697
1976	454.501
1977	373.893
1978	318.609
1979	276.265
1980	241.891
1985	123.113
1990	90.660

(Fonte: Siae, Lo spettacolo in Italia. Statistiche 1995, Roma, 1996, p. 128)

Tabella 2
Distribuzione della spesa del pubblico
secondo la nazionalità dei film
1960, 1970, 1980
(dati in percentuale)

	Italiana	Usa	altra
1960	41	46	13
1970	59	30	11
1980	43	34	23

(Fonte: Siae, Lo spettacolo in Italia. Statistiche 1992, Roma, 1994, p. 176)

Tabella 3
Tipologia dei generi offerti
dal servizio pubblico e dalle tv private, 1982
(dati in percentuale)

	Rai	Tv private
Informativi	38	9
culturali, educativi e per ragazzi	17	2
film e telefilm	10	70
spettacolo	28	10
altro	7	9

(Fonte: G. Carminati La "guerra" degli indici di ascolto. Ia parte, in: Rai, La televisione che cambia, a cura di R. Zaccaria, Torino, Sei, 1984, p. 68.)