

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

DICoSPE – DIPARTIMENTO DI COMUNICAZIONE E SPETTACOLO

DOTTORATO: *Il Cinema e le sue interrelazioni con il teatro e le altre arti*

SCUOLA DOTTORALE: *Culture e trasformazioni della città e del territorio*

LA MINISERIE RELIGIOSA ITALIANA

Il singolare successo della fiction religiosa anni Novanta e Duemila:
storie di santi, papi e preti esemplari

DOTTORANDO: Sergio Perugini

RELATORE: prof. Gianpiero Gamaleri

MATRICOLA: 7676-S14

CICLO DI DOTTORATO: XXII

ANNI ACCADEMICI: 2006 – 2009

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
CAPITOLO PRIMO	
<i>Le origini della miniserie religiosa tra sceneggiato televisivo e cinema</i>	
1.1. Le origini della fiction religiosa	p. 8
1.2. La televisione del monopolio: progetto educativo, modelli dell'industria culturale, dirigenza democristiana Rai.	p. 9
1.3. Lo sceneggiato televisivo	p. 17
1.4. Il religioso tra cinema e sceneggiato	p. 20
1.4.1. Storie di santi e preti sul <i>Programma Nazionale</i> : padre Tobia, padre Brown e Ambrogio di Milano	p. 23
1.5. <i>Francesco d'Assisi</i> di Liliana Cavani	p. 25
1.6. I L'esperienza didattica televisiva di Roberto Rossellini: <i>Atti degli Apostoli</i> , <i>Blaise Pascal</i> , <i>Agostino d'Ipbona</i> e <i>Il Messia</i> cinematografico.	p. 28
1.7. <i>Mosè</i> di Gianfranco De Bosio e <i>Gesù di Nazareth</i> di Franco Zeffirelli. <i>Apice ed epilogo</i> della produzione cinematografico-televisiva religiosa.	p. 33
1.8. La fine del monopolio e l'avvento della televisione commerciale: nuovo linguaggio, pubblico diverso e nuovo contesto politico-sociale.	p. 37
1.9. Parabola discendente del religioso tra televisione e cinema.	p. 41
CAPITOLO SECONDO	
<i>Il religioso in televisione. La fiction anni Novanta e Duemila</i>	
2.1. Gli anni Novanta-Duemila. Cambiamenti, sfide e tensioni	p. 45
2.1.1. Secolarizzazione o religiosità rinnovata?	p. 48
2.2. Il religioso nei media	p. 52
2.2.1. Opportunità divulgative e smarrimenti di senso	p. 58
2.3. La fiction italiana anni Novanta e Duemila. Occasione di rilancio	p. 62
2.3.1. Congiunture e fattori determinanti per il successo	p. 65
2.3.2. La miniserie in due puntate	p. 68
2.3.3. Miniserie e cinema: confini che si assottigliano e <i>ibridi</i> che nascono	p. 74
2.4. La fiction religiosa: formati e tipologie	p. 76
2.4.1. La serie religiosa: <i>Un prete tra noi</i> , <i>Casa famiglia</i> e il detective spirituale <i>Don Matteo</i>	p. 82
2.4.2. La veste comica della Chiesa: dalla serie <i>Dio vede e provvede</i> , alle sit-com <i>Don Fumino</i> e <i>Don Luca</i>	p. 88
2.4.3. Miniserie e film tv: il <i>Progetto Bibbia</i> , le bio-agiografie di papi, santi e preti esemplari	p. 90

CAPITOLO TERZO

Storie di santi, papi e preti esemplari

- | | |
|---|--------|
| 3.1. Il <i>Progetto Bibbia</i> : uno straordinario successo divulgativo e di audience | p. 92 |
| 3.1.1. Le altre figure bibliche: <i>Gli amici di Gesù</i> | p. 99 |
| 3.1.2. Dal testo sacro al testo audiovisivo: questioni di <i>trasmutazione</i> | p. 100 |
| 3.1.3. Analisi esemplificativa della titolazione | p. 103 |
| 3.2. Storie di santi e beati | p. 105 |
| 3.2.1. Santa Bakhita (<i>Bakhita</i>) | p. 106 |
| 3.2.2. Santa Bernadette (<i>Lourdes</i>) | p. 107 |
| 3.2.3. San Francesco e santa Chiara (<i>Francesco; Chiara e Francesco</i>) | p. 109 |
| 3.2.4. Beata Madre Teresa di Calcutta (<i>Madre Teresa</i>) | p. 112 |
| 3.2.5. San Giuseppe Moscati (<i>Giuseppe Moscati. L'amore che guarisce</i>) | p. 114 |
| 3.2.6. San padre Pio (<i>Padre Pio; Padre Pio tra cielo e terra</i>) | p. 116 |
| 3.2.7. Santa Rita da Cascia (<i>Rita da Cascia</i>) | p. 120 |
| 3.2.8. I santi dell'Impero- <i>Imperium</i> : San Pietro e Sant'Agostino (<i>San Pietro; Sant'Agostino</i>) | p. 121 |
| 3.3. Storie di papi | p. 125 |
| 3.3.1. Giovanni XXIII (<i>Papa Giovanni; Il Papa buono</i>) | p. 126 |
| 3.3.2. Paolo VI (<i>Paolo VI. Un Papa nella tempesta</i>) | p. 129 |
| 3.3.3. Giovanni Paolo I (<i>Papa Luciani. Il sorriso di Dio</i>) | p. 131 |
| 3.3.4. Giovanni Paolo II (<i>Karol. Un uomo diventato Papa; Karol. Un Papa rimasto uomo; Giovanni Paolo II</i>) | p. 133 |
| 3.4. Storie di preti esemplari | p. 139 |
| 3.4.1. Don Giovanni Bosco (<i>Don Bosco</i>) | p. 139 |
| 3.4.2. Don Luigi Di Liegro (<i>L'uomo della carità. Don Luigi Di Liegro</i>) | p. 141 |
| 3.4.3. Don Carlo Gnocchi (<i>Don Gnocchi. L'angelo dei bambini</i>) | p. 143 |
| 3.4.4. Don Lorenzo Milani (<i>Don Milani. Il priore di Barbiana</i>) | p. 144 |
| 3.4.5. Don Pietro Pappagallo (<i>La buona battaglia. Don Pietro Pappagallo</i>) | p. 146 |
| 3.4.6. Don Pino Puglisi (<i>Brancaccio</i>) | p. 147 |
| 3.4.7. Don Zeno Saltini (<i>Don Zeno. L'uomo di Nomadelfia</i>) | p. 149 |
| 3.5. I santi e i film tv religiosi | p. 151 |
| 3.5.1. Sant'Antonio da Padova (<i>Sant'Antonio di Padova</i>) | p. 151 |
| 3.5.2. I tre pastorelli e l'apparizione mariana a Fatima (<i>Fatima</i>) | p. 152 |
| 3.5.3. Santa Maria Goretti (<i>Maria Goretti</i>) | p. 153 |
| 3.6. Non solo santi, papi e preti: le altre miniserie e film tv a carattere religioso | p. 155 |

CAPITOLO QUARTO

Analisi e dinamiche di un successo

4.1. Analisi della miniserie religiosa bio-agiografica	p. 161
4.2. Funzioni della fiction e modelli narrativi ricorrenti	p. 162
4.3. Guadagni metodologici	p. 167
4.4. Disamina di una miniserie di successo. Criteri di selezione	p. 170
4.4.1. <i>Padre Pio</i>	p. 171
4.4.2. <i>Papa Giovanni</i>	p. 175
4.4.3. <i>Don Bosco</i>	p. 180
4.5. Singolari ascolti delle miniserie religiose. Possibili letture	p. 185
4.5.1. Entusiasmo giubilare o fenomeno di lungo periodo?	p. 191
4.5.2. Un pubblico alla ricerca di sacro?	p. 192
4.5.3. Un ritorno del sacro. Quale scenario mostra il successo delle fiction religiose?	p. 194
4.5.4. Figure religiose o eroi dalla veste sacra?	p. 196
BIBLIOGRAFIA	p. 199
EMEROGRAFIA	p. 207
ELENCO DELLE FICTION	p. 211

Un fenomeno singolare caratterizza la fiction italiana, il panorama televisivo italiano da ormai quasi vent'anni. Si tratta del costante successo della fiction a carattere religioso, in particolare del formato della miniserie in due puntate.

Nella grande stagione del rilancio e dello sviluppo della fiction nazionale negli anni Novanta e Duemila, nuova *Golden Age*, come è stata definita da Milly Buonanno¹, che rievoca la grande stagione dello sceneggiato Rai degli anni Sessanta e Settanta, a rappresentare un filone di indubbio successo, che raccoglie sempre numerosi telespettatori, per intenderci al pari spesso con le partite di calcio della nazionale italiana oppure del Festival di Sanremo, è la fiction a carattere religioso, le storie delle principali figure bibliche e, soprattutto, le bio-agiografie di santi, papi e preti esemplari.

Inizialmente era stato il *Progetto Bibbia*, realizzato per Rai Uno dalla casa di produzione Lux Vide della famiglia Bernabei in coproduzione con media partner internazionali, inaugurato con *Abramo* nel 1993 e dal prologo cinematografico *Genesi. La creazione e il diluvio* (1994) per la regia di Ermanno Olmi, a raccogliere vaste platee davanti al piccolo schermo. Il *Progetto* è stato poi sviluppato in una serie di episodi, tra cui *Mosè*, *Geremia*, *Jesus*, *San Paolo*, in onda dal 1993 al 2002, concludendosi con *San Giovanni. L'apocalisse*.

Sul finire del secolo, poi, sulla soglia degli anni Duemila, anche in occasione dell'Anno Santo, nuove figure religiose hanno continuato ad attrarre milioni di spettatori. Si tratta delle storie di santi e beati popolari della Chiesa Cattolica (*Rita da Cascia*, *Francesco*, *Padre Pio*, *Giuseppe Moscati*, *Chiara e Francesco*, *Bakhita*, *Sant'Agostino*), dei papi del XX secolo (*Papa Giovanni*, *Il Papa buono*, *Papa Luciani*, *Il sorriso di Dio*, *Paolo VI*, *Un Papa nella tempesta*, *Karol*, *Un uomo diventato Papa*, *Karol*, *Un Papa rimasto uomo*, *Giovanni Paolo II*), nonché di preti dalle vite esemplari (*Don Milani*, *Il priore di Barbiana*, *Don Bosco*, *Don Gnocchi*, *L'angelo dei bambini*, *La buona battaglia*, *Don Pietro Pappagallo*, *L'uomo della carità*, *Don Luigi Di Liegro*, *Don Zeno*, *L'uomo di Nomadelfia*). Tutte figure molto presenti e ben radicate nell'immaginario collettivo, sia dei credenti, sia dei "distanti" o dei laici.

Un successo singolare, dunque, per il numero elevato di spettatori, per uno dei generi della fiction che non ha mostrato segni di cedimento o stanchezza nel corso degli anni Novanta e Duemila, al punto da spingere i due principali gruppi televisivi italiani, Rai e Mediaset, a programmare in maniera regolare queste fiction.

Un fattore che ha motivato, quindi, molti produttori ad entrare nel settore, produttori anche senza una chiara identità cattolica, che invece qualifica la Lux Vide, leader indiscusso del settore con una *library* di titoli religiosi tra le più vaste a livello nazionale e internazionale.

«Tutti coloro che si occupano di televisione» – sostiene Armando Fumagalli – «sanno che le fiction a contenuto religioso sono prodotti che di solito ottengono un grande successo. L'accoglienza riservata a queste fiction è uno dei veri "fenomeni" della televisione italiana degli ultimi quindici anni e, fra l'altro, è un fatto abbastanza specifico del nostro paese, che non ha equivalenti di questo rilievo in altre nazioni

¹ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Rai-Eri (Zone 5), Roma 2007.

europee [...]L'idea che le fiction religiose siano facilmente apprezzate dal pubblico ha fatto sì che si lanciassero su questo genere negli ultimi anni anche produttori e in generale professionisti che hanno un'ispirazione religiosa che a essere generosi potremmo definire "generica" o "tiepida"»².

Al centro del nostro studio, dunque, l'analisi di questo successo, della fiction a carattere religioso, nello specifico delle miniserie bio-agiografiche di santi, papi e preti; tre polarizzazioni che abbiamo ritenuto tra le più rappresentative e interessanti del panorama della fiction religiosa.

Anzitutto, abbiamo cercato di capire se si tratti di un fenomeno che si è sviluppato unicamente nel periodo indicato, gli anni Novanta e Duemila, coincidenti tra l'altro con la ripresa della fiction televisiva italiana, dopo un lungo decennio, gli anni Ottanta, segnati dalla massiccia importazione di telefilm americani e di soap opera sudamericane. Oppure, come abbiamo segnalato, che trovi la sua origine, il suo precedente anche negli sceneggiati Rai degli anni Sessanta e nel cinema a carattere religioso, sia italiano sia risalente alla grande stagione del kolossal biblico-cristologico hollywoodiano.

Dopo questo iniziale *excursus* storico, abbiamo cercato di inquadrare il fenomeno nell'ambito televisivo e nella società italiana contemporanea. Ci siamo domandi, pertanto, quanto abbia influito il rinnovato contesto della fiction televisiva anni Novanta e Duemila sul filone delle miniserie religiose, allargando lo spettro di indagine alla società italiana, rintracciando i significativi cambiamenti nella sfera politica, sociale e culturale del Paese, nonché proponendo una riflessione sullo stato della religione cattolica in Italia.

Interessante, infatti, comprendere come mai una società apparentemente segnata da un processo di secolarizzazione, dalla diminuzione della pratica religiosa, dal calo delle vocazioni, manifesti un singolare "ritorno del sacro", un fermento religioso con ricadute anche in ambito televisivo, nel nutrito seguito delle fiction religiose, ma che in generale attraversa i vari media e comparti dell'industria culturale italiana (ad esempio, lo straordinario incremento dell'editoria religiosa sia cattolica sia laica degli anni Duemila).

Uno studio simile ha richiesto poi un chiarimento sulla presenza del religioso nei media, nello specifico della televisione, badando dunque alle modalità di accesso e di trattazione del religioso³, con i conseguenti rischi di smarrimento di senso.

Delineati gli aspetti politici, socio-culturali e religiosi che hanno influito sul grado di attenzione e di incidenza della fiction religiosa, abbiamo ristretto il nostro lavoro al campo della fiction italiana, fotografando anzitutto la grande diffusione del formato della miniserie televisiva in due puntate, erede contemporanea dello sceneggiato di un tempo, per poi passare ad una dettagliata mappatura delle fiction religiose.

Riconosciuta la produzione religiosa nel formato della serie, della serie all'italiana (*Dio vede e provvede*, *Un prete tra noi*, *Casa famiglia*, *Don Matteo*), e della sit-com (*Don Fumino*, *Don Luca-Don Luca c'è*), e inquadrato l'incidenza del grande

² A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 203-213, p. 203.

³ Cfr. A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009; D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2000.

Progetto Bibbia, abbiamo proposto un'accurata rassegna delle bio-agiografie di santi, papi e preti esemplari anni Novanta e Duemila.

Nel proporre tale quadro, abbiamo fatto ricorso anche agli studi dell'Osservatorio della fiction italiana curati da Milly Buonanno (editi da Rai Eri, nelle collane VQPT e Zone), nonché al riscontro dei principali quotidiani nazionali, in particolare il "Corriere della Sera" e "la Repubblica".

Al termine di questa mappatura, abbiamo cercato di restringere ulteriormente il campo di studio a una selezione di fiction, una miniserie bio-agiografica di maggior successo per polarizzazione (*Padre Pio*, *Papa Giovanni*, *Don Bosco*), per analizzare le componenti narrative e stilistiche; per comprendere l'impianto delle miniserie religiose e la centralità, spesso declinata in chiave eroica, del personaggio raccontato. Abbiamo fatto riferimento, seppure in maniera tangenziale, perché non rispecchia l'approccio scelto e l'ambito di formazione, alla metodologia della semiotica greimasiana.

A conclusione del nostro lavoro, abbiamo proposto una lettura degli ascolti televisivi, attraverso delle tabelle esemplificative e un grafico, per chiarire i numeri delle miniserie religiose, il trend di ascolti nell'arco degli anni Novanta e Duemila, proponendo anche una comparazione tra le varie polarizzazioni, santi, papi e preti, ricomprendendo il *Progetto Bibbia* della Rai e il ciclo *Gli amici di Gesù* di Mediaset.

Sulla base di tale lettura dei dati di ascolto, ci siamo posti delle domande, cui abbiamo cercato di dare delle risposte. Perché tra tutte le fiction, le miniserie a carattere religioso vanno così bene? Qual è il pubblico che le guarda? Il pubblico delle signore anziane frequentatrici del rosario pomeridiano, oppure sono narrazioni che interessano in maniera trasversale la popolazione italiana? Sono anche segnali di un desiderio di ritrovare un rapporto, un contatto con il religioso, che non trova risposta nei canali e nelle istituzioni "tradizionali"? E che tipo di figure religiose vengono narrate: si tratta di religiosi dalla vita esemplare oppure eroi di finzione dall'aspetto religioso?

Capitolo primo

LE ORIGINI DELLA MINISERIE RELIGIOSA TRA SCENEGGIATO TELEVISIVO E CINEMA

1.1. Le origini della fiction religiosa

La fiction a carattere religioso, soprattutto nel formato della miniserie in due puntate, ha rappresentato e tuttora continua a segnare un *unicum* nella produzione televisiva italiana degli anni Novanta e Duemila⁴.

Il grande successo riscosso inizialmente dalle storie appartenenti al *Progetto Bibbia* televisiva e a seguire i ritratti dei principali papi del XX secolo (Giovanni XXIII, Paolo VI, Giovanni Paolo I, Giovanni Paolo II e in lavorazione nel 2009 Pio XII), dei santi e beati diffusamente presenti nell'immaginario popolare (sant'Antonio di Padova, santa Rita, santa Maria Goretti, san Francesco e santa Chiara), oltre che le figure di preti esemplari (don Giovanni Bosco, don Carlo Gnocchi, don Lorenzo Milani, don Pietro Pappagallo, don Pino Puglisi, don Zeno Saltini), sono sì un singolare caso nel periodo indicato, ma anche l'esito, l'evoluzione di un percorso di riflessione sul religioso riscontrabile già nella televisione italiana delle origini.

Non si può dimenticare, inoltre, l'influenza esercitata dal cinema biblico-cristologico, dal genere cinematografico religioso sia internazionale (la grande stagione dei kolossal biblici hollywoodiani) sia italiano.

Le radici delle miniserie religiose contemporanee, di questo copioso e proficuo filone della fiction italiana, derivano da una rappresentazione del religioso sia nella televisione del monopolio, della Rai, con i suoi sceneggiati, sia nella storia del cinema italiano.

Questo *excursus* storico sarà utile alla lettura della fiction italiana nel periodo preso in esame per il nostro lavoro, gli anni Novanta e Duemila; utile, poi, soprattutto nell'analizzare la miniserie in due puntate, regina del palinsesto, in grado di rappresentare, come vedremo, spesso un "ibrido", un incontro tra grande e piccolo schermo: «la miniserie costituisce in effetti un ibrido mediale in cui confluiscono elementi derivati sia dal cinema sia dalla televisione»⁵.

Oggetto, dunque, di questa prima parte del lavoro, saranno soprattutto le principali opere a carattere religioso realizzate nella storia del piccolo schermo. Non mancheranno, comunque, dei raccordi con la storia del cinema e con i film di genere religioso.

Si passerà, quindi, dalla televisione degli esordi, percorrendo in seguito le fasi del cambiamento televisivo, negli anni Settanta e Ottanta, con l'ingresso delle televisioni commerciali, anni di importanti mutamenti anche per il cinema. Verrà tenuto conto, inoltre, delle coordinate politiche, sociali e culturali del Paese, rilevanti nel delineare

⁴ Cfr. M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Rai-Eri (Zone 5), Roma 2007.

⁵ M. Buonanno, *La crosta e il ripieno. "Miniserie: il formato nazionale" della fiction italiana*, in Id. (a cura di), *Lontano nel tempo. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai Eri (VQPT 198), Roma 2005, pp. 99-111, cit. p. 103.

in maniera completa il fenomeno, i fattori che hanno favorito tale attenzione verso il religioso.

1.2. La televisione del monopolio: progetto educativo, modelli dell'industria culturale, dirigenza democristiana Rai.

La televisione nasce in Italia convenzionalmente il 3 gennaio del 1954. La Rai, *Radiotelevisione italiana*⁶, è l'unico soggetto autorizzato dallo Stato, ad effettuare le trasmissioni. Lo scenario televisivo rimarrà invariato sino alla frattura nel monopolio, quando anche i soggetti privati fanno ingresso nel settore, ufficialmente a partire dal 1976⁷.

La televisione degli esordi, la cosiddetta *Paleotelevisione*, definita così da Umberto Eco⁸, nel metterla in contrapposizione al nuovo sistema televisivo che si instaura dagli anni Ottanta, la *Neotelevisione*, è una televisione che si caratterizza per un'impostazione fortemente pedagogica, riassumibile nella celebre espressione coniata da John Reith, storico direttore della BBC: «informare, educare, intrattenere»⁹. Un modello televisivo culturale ed educativo, d'impianto pubblico, che si diffonde soprattutto nei Paesi europei, rispetto a un modello prettamente commerciale che caratterizza invece sin dal principio lo sviluppo della televisione in America.

Una televisione certamente anche d'intrattenimento, quella italiana, ma soprattutto con una definita linea educativa e culturale, determinata sia per la presenza di un pubblico ancora largamente disomogeneo, in buona parte analfabeta e legato alle lingue dialettali locali, sia per una linea politica democristiana di chiara identità cattolica; la Democrazia cristiana oltre ad essere il partito maggiormente influente nella politica italiana ha anche una rilevanza all'interno della dirigenza Rai, dunque sulla sua linea editoriale. Come afferma Michele Sorice: «la storia della cosiddetta "paleotelevisione" italiana è contrassegnata, come peraltro la maggior parte delle vicende dei media italiani, da un complesso e intricato rapporto con la politica. La televisione, infatti, si situa perfettamente nel progetto pedagogico che ha animato gran parte dell'industria culturale nazionale. [...] La televisione italiana, più

⁶ Ufficialmente la sigla Rai assume il nome di *Radiotelevisione italiana* solo nell'aprile del 1954, sostituendo il precedente nome *Radio Audizioni Italia* risalente al 1944. Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio Editori, Venezia 2006.

⁷ Riforma Rai del 1975 e sentenze Corte costituzionale negli anni 1974-1976, che portano a concedere ai privati la possibilità di effettuare trasmissioni a livello locale via etere; non più via cavo, come inizialmente indicato dalla legge 103 del 1975. Per approfondimento sull'argomento, si vedano: G. Gamaleri, *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, Edizioni Kappa, Roma 2006; A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2004; E. Menduni, *Linguaggi della radio e della televisione*, Laterza, Roma-Bari 2008; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio Editori, Venezia 2006; M. Sorice, *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Editori Riuniti, Roma 2002.

⁸ U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983.

⁹ Sono le famose parole di John Reith, storico direttore della BBC (J. Reith, *Broadcasting over Britain*, Routhledge, London 1924). A tal riguardo Enrico Menduni scrive: «Nel 1926 venne costituita un'impresa pubblica, la BBC (British Broadcasting Corporation), che aveva il monopolio delle trasmissioni radiofoniche ed era dotata di una precisa missione di servizio: "istruire, informare, intrattenere", secondo le parole del suo primo direttore, John Reith, che diventano un modello per tutta Europa» – E. Menduni, *Il linguaggio della radio e della televisione*, cit., pag. 38.

ancora della radio nel 1924, si sviluppa all'interno della fase pedagogica, adottando una strategia universalistica che con qualche fatica si trasformerà – nei primi anni Sessanta – in una chiara visione industriale. La “dimensione morale” non a caso è una delle preoccupazioni dominanti nei dirigenti della Rai e nei politici che si occupano della tv»¹⁰.

Ma vediamo nello specifico le caratteristiche e i generi di questa televisione, per poi soffermarci con più attenzione sul contesto politico, sociale e culturale in cui essa nasce.

Progetto educativo per un pubblico eterogeneo

Quando, nel gennaio del 1954, vengono ufficialmente inaugurate le regolari trasmissioni televisive, l'Italia, o meglio una parte di essa, è sintonizzata sull'unico canale esistente, il *Programma Nazionale* (Rai Uno), che trasmette immagini in bianco e nero; seguiranno poi la seconda rete o *Secondo programma* (Rai Due) inaugurata nel novembre 1961, mentre la terza rete (Rai Tre) verrà creata solo alla fine degli anni Settanta, nel dicembre del 1979; il colore farà invece il suo ingresso in tv anch'esso negli anni Settanta.

Solamente una parte della popolazione può seguire i primi programmi televisivi, perché la copertura del territorio è ancora frammentaria. Sono le regioni del Nord e del centro Italia le prime ad assistere al programma che inaugura il palinsesto della prima giornata, *Arrivi e partenze*, condotto da un giovanissimo Mike Buongiorno, oppure alla *Domenica sportiva*, che chiude la serata televisiva; le restanti regioni del meridione verranno raggiunte dal segnale solamente tra il 1955 e il 1957¹¹.

Le trasmissioni del piccolo schermo non sono continuamente fruibili, poiché c'è un orario di inizio e un termine durante la giornata; la copertura delle 24 ore giornaliere arriverà successivamente, con l'ingresso della concorrenza, con la Neotelevisione. E per seguire i primi appuntamenti televisivi, ci si riunisce nei bar, nelle case dei vicini, addirittura nei cinema, perché inizialmente il costo del piccolo schermo non è accessibile per tutti gli italiani. Si passerà ben presto però da una fruizione collettiva a familiare, con una rapida crescita degli apparecchi nelle case degli italiani. A tal riguardo, commenta Sorice: «la fruizione personale, a causa dell'alto costo degli apparecchi e della loro scarsa diffusione, rimase a lungo limitata a fasce elitarie della popolazione. La maggior parte degli italiani vedeva la tv in casa d'altri o, meglio, al bar, nelle sezioni di partito, nelle parrocchie, finanche al cinema, dove alcuni gestori si erano organizzati per “vendere” due spettacoli al costo di uno e così evitando anche il rischio della concorrenza fra i due media»¹².

La programmazione segue una linea ben precisa, un sistema di appuntamenti, di generi, ben distinti per il pubblico, come ricorda Menduni: «Questa televisione aveva un “palinsesto” settimanale e non giornaliero: così si chiamava – almeno in Italia – l'elenco dei programmi, da un'antica parola greca usata per le pergamene che significa “raschiato più volte”, e che testimonia [...] la continua riscrittura dovuta a ripensamenti, cancellazioni, pressioni politiche. Nel palinsesto, ogni serata era dedicata a un diverso genere: si pensava dunque a una televisione di appuntamenti attesi con ansia (“festiva”), che veniva accesa quando si era interessati a un determinato programma, non alla fruizione continua del televisore acceso come in

¹⁰ M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., pp. 29-30.

¹¹ Ivi., p. 26.

¹² Ivi., p. 42.

USA. L'indice di ascolto, così importante per la televisione americana, non interessava i dirigenti delle TV europee; per loro era importante valutare il "gradimento" dei programmi, essere cioè rassicurati circa la loro qualità e la funzione svolta presso il pubblico»¹³.

Industria culturale e la nascita dei generi

Nell'affrontare la questione dei principali generi e programmi del piccolo schermo, possiamo fare un primo distinguo tra il ricorso a modelli di riferimento esistenti e la sperimentazione di nuovi generi e linguaggi.

Nel primo caso, la televisione inizialmente trae ispirazione dai modelli di riferimento presenti nell'industria culturale, dal teatro, dal cinema e dalla radio. Franco Monteleone afferma a riguardo: «la tv delle origini manca di identità mediologica, è ancora scarsamente consapevole delle proprie autonome potenzialità, è ben lontana dall'aver scoperto le opportunità di un "palinsesto" nel quale si razionalizza tutta l'offerta dei programmi. Questa è sostanzialmente ispirata a due preoccupazioni: da un lato costruire una sequenza cronometrica delle trasmissioni, dall'altro orientare il pubblico, con un intento chiaramente pedagogico, a un ascolto "corretto", evitando che diventi dirompente rispetto agli impegni di studio dei ragazzi e alla tradizionale organizzazione della giornata di lavoro e di riposo degli adulti. È naturale quindi che essa si rivolga ad altri riferimenti culturali, "saccheggiando" generi e repertori della radio, del teatro e del cinema»¹⁴.

Appena nata, dunque, la televisione si appoggia all'esperienza maturata in tali fucine culturali o alle competenze degli autori degli anni Cinquanta e Sessanta. Si pensi al teatro televisivo, con le commedie di Eduardo De Filippo o, ad esempio, il ciclo teatrale goldoniano, alle collaborazioni con registi cinematografici chiamati a realizzare opere per il piccolo schermo, in particolare Rossellini, di cui tratteremo nei paragrafi successivi, oppure i numerosi registi, sceneggiatori e attori che presero parte alle scenette di *Carosello*, popolare programma ideato per dare uno spazio di promozione pubblicitaria in televisione, uno spazio in linea con la sua natura pedagogica e culturale. Possiamo citare tra le collaborazioni cinematografiche di *Carosello*, Luciano Emmer, autore tra l'altro della prima sigla del programma, ma anche Dino Risi, Mario Soldati, Elio Petri, Sergio Leone, Federico Fellini, scrittori come Age (Agenore Incrocci) e Furio Scalpelli, oppure attori come Vittorio Gassman, Virna Lisi, Enrico Maria Salerno, Gino Cervi, Alberto Sordi e molti altri ancora.

Per quanto riguarda la radio, vengono riprese le popolari trasmissioni radiofoniche sia per adattare fedelmente a livello televisivo, come il *Festival di Sanremo*, oppure rinnovarle totalmente nella formula, come *Canzonissima*¹⁵.

La televisione fa ricorso, nel contempo, oltre ai modelli culturali e al patrimonio artistico che offrivano teatro, cinema e radio, anche a formule di programmi già sperimentati in altri Paesi, che oggi chiamiamo comunemente *format* televisivi. Nascono da idee straniere, seppur con delle modifiche, celebri trasmissioni come *Lascia o raddoppia?* oppure *Un, Due, Tre*.

¹³ E. Menduni, *Linguaggi della radio e della televisione*, cit., pp. 42-43.

¹⁴ F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., pp. 302-303.

¹⁵ M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., pp. 38-39.

Considerati dunque i modelli culturali di riferimento iniziale, possiamo soffermarci sui generi del piccolo schermo. Indubbiamente, come sopraccennato, la televisione del monopolio è caratterizzata da schemi fissi e da generi definiti.

All'interno dell'offerta televisiva possiamo trovare l'informazione, l'intrattenimento, costituito soprattutto da giochi a premi, opere teatrali e cinematografiche, gli sceneggiati, le rubriche di approfondimento, le inchieste, la tv dei ragazzi e i grandi varietà del sabato sera. «Tra realtà e finzione» – commenta Aldo Grasso – «programmi informativi (il telegiornale *in primis*), educazione delle masse (*Non è mai troppo tardi*, ma, per certi versi, anche *Lascia o raddoppia?*), divertimento (*Il musicchiere*, *Canzonissima*, *Un, due, tre* e, in maniera forse non del tutto prevista, *Carosello*)»¹⁶.

A ribadire l'interesse prettamente educativo nella fase “statale” della televisione, è il progetto legato alla formazione, *Telescuola*¹⁷, oppure storici programmi come *Non è mai troppo tardi*, condotto dal maestro Alberto Manzi, che insegnò a leggere e scrivere a quella parte del Paese ancora fortemente analfabeta.

In televisione, inoltre, non mancavano anche programmi di approfondimento religioso, come *Sguardi sul mondo* o *La posta di padre Mariano*, condotti dal frate cappuccino padre Mariano. Su questo aspetto, afferma Monteleone: «numerose inchieste effettuate all'epoca, oltre ai dati successivamente forniti dal Servizio opinioni, confermano in effetti che i teleabbonati erano più propensi a riconoscere i pregi dei programmi nella loro capacità di interessare e di istruire che non in quella di divertire. Non si spiegherebbe altrimenti l'immediato successo di una rubrica domenicale, *Sguardi sul mondo*, condotta da un frate cappuccino che si rivolge al suo pubblico con il saluto “Pace e bene a tutti”. Padre Mariano piace subito per la sua semplicità, per lo sguardo benevolo, per le parole rassicuranti: è una forma di apostolato intellettuale che fa appello alla coscienza cattolica della maggioranza del paese ma che, al tempo stesso, sa tingersi di un'umanità così particolare da essere compreso da ognuno. Per molti anni, e con diverse rubriche, Padre Mariano sarà uno dei fenomeni più tipicamente italiani della neonata televisione, con indici di ascolto che arriveranno a toccare la cifra record di sedici milioni di spettatori»¹⁸.

Mentre Sorice, sempre su padre Mariano, aggiunge: «presente fin dal 1955 con il programma *Sguardi sul mondo*, padre Mariano ottiene uno straordinario successo con *La posta di padre Mariano*, un programma che si alternava ad altre due trasmissioni, *In famiglia* e *Chi è Gesù*. Padre Mariano era un frate cappuccino: una lunghissima barba bianca, gli occhiali scuri e il consueto saluto (“Pace e bene a tutti”) ne faranno un'icona della televisione italiana di quegli anni. Il successo di padre Mariano non è comprensibile oggi se non inquadrato il fenomeno nella cornice storica in cui si è sviluppato. L'Italia della seconda metà degli anni Cinquanta sta incominciando a vivere l'esaltante esperienza del boom economico; il miracolo italiano, conquistato a prezzo di importanti sacrifici salariali, si mescola con

¹⁶ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 755.

¹⁷ «Il 25 novembre del 1958 nasce Telescuola, un programma che si connota come un vero e proprio corso di avviamento professionale dedicato agli alunni di zone prive di scuole secondarie. Telescuola fu l'occasione per la televisione di mostrare pienamente la sua utilità sociale: il programma, infatti, organizzato in collaborazione con il ministero della Pubblica istruzione, fu il primo corso televisivo organizzato in Europa, che prevedeva, fra l'altro, la possibilità di conseguire un diploma di scuola media professionale» – M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., p. 41.

¹⁸ F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 304.

l'insieme delle tradizioni nazionali, in una società attraversata dallo scontro dialettico fra cultura comunista e cultura cattolica»¹⁹.

Alla luce, dunque, dei programmi che la televisione offre negli anni Cinquanta e Sessanta, che seguivano una evidente linea educativa, dobbiamo dunque ora fare una necessaria riflessione del pubblico di riferimento, tracciando le coordinate politiche e socioculturali dell'Italia.

Verso la costruzione di un pubblico

L'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta è in pieno fermento, in ripresa dalla guerra e prossima ad espandere la propria condizione economica e sociale soprattutto negli anni Sessanta, caratterizzati dal celebre boom economico. Siamo in un'Italia che presenta ancora un forte divario, tra le città industrializzate e moderne, principalmente al Nord e al centro, e un Sud ancora lontano dal resto della penisola. Il divario, in particolare, è tra le città e i piccoli centri, le campagne, dove si registra un alto tasso di analfabetismo, come mostrano anche le inchieste televisive di Mario Soldati (*Viaggio nella valle del Po*) o Ugo Zatterin (*La donna che lavora*).

Uno dei meriti della tv pedagogica degli esordi è proprio quello di aver cercato di far crescere il livello culturale del Paese. A tal riguardo, Grasso precisa ironicamente proprio come la televisione abbia influito sull'unificazione linguistica nazionale, laddove l'Italia era fortemente, solamente, legata al suo dialetto locale: «l'avvento della televisione è stato pari (circoscriviamo con prudenza il paragone nella sfera del sociale) alla Divina Commedia e alla spedizione dei Mille. Se Dante aveva dato all'Italia post-latina una lingua unitaria; se la spedizione dei Mille aveva realizzato politicamente quell'unità che per seicento anni era rimasta solo una utopia letteraria (e forse lo è ancora), dobbiamo anche ammettere che l'italiano di Dante era ristretto a pochi intellettuali e, come tutti sanno, fatta l'Italia bisognava ancora fare gli italiani. La televisione secondo Tullio de Mauro e Umberto Eco, ha unificato linguisticamente la penisola, là dove non vi era riuscita la scuola. Lo ha fatto nel bene come nel male. Ha unificato non con il linguaggio di Dante ma con quello di Mike, nel migliore dei casi con quello delle cronache sportive, del *Festival di Sanremo*, della lotteria di Capodanno, del telegiornale. Si è trattato di un fenomeno di proporzioni enormi che ha accelerato i ritmi della vita sociale dell'Italia in maniera impressionante: i secoli si sono compressi in anni, gli anni in mesi, i mesi in ore»²⁰.

Un pubblico che mostra il suo benessere, l'ascesa sociale grazie al boom economico, il costituirsi nel ceto medio della borghesia, che può permettersi beni di consumo, affermazione anche di uno status sociale, come l'automobile, il frigorifero, la televisione. Sull'aspetto dei consumi, va ricordato, che è proprio la stessa televisione a proporre dei modelli, dei prodotti attraverso i quali migliore la propria vita e la propria immagine sociale; la trasmissione *Carosello*, seppur in maniera garbata e controllata, è infatti il *passepartout* che solletica il desiderio di acquisto degli italiani. «C'era un paese» – afferma Edmondo Berselli – «che di lì a pochi mesi sarebbe entrato nel miracolo economico, ma ancora legato alla sua tradizione preindustriale e contadina: per quella società in cui il 30 per cento della popolazione non aveva alcun titolo di studio e soltanto un quinto delle donne lavorava fuori casa, il mondo del consumo e il regno “americano” del mercato, e del supermarket, nonché

¹⁹ M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., p. 49.

²⁰ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. XV.

dei prodotti nuovi, diversi dalla tradizione, erano entità ancora difficili da prevedere, e per molti aspetti sconosciute. Occorreva un passepartout che aprisse alle famiglie le porte degli acquisti, e anzi qualcosa di più: ci voleva una educazione di massa al consumo. *Carosello* fu anche questo: un cavallino di Troia all'interno dei gruppi di famiglia, con i bambini che imparavano le canzoncine, le battute, gli slogan, e li ripetevano alle madri finché essi diventavano modi di dire, lessici condivisi, dimostrazione sociale dell'essere alla moda»²¹.

Oltre al pubblico del boom, troviamo davanti al piccolo schermo anche un'Italia rurale, distante dalle frenesie del miracolo economico. Monteleone ricorda un'inchiesta realizzata da Mauro Calamandrei per la rivista "L'Espresso", sull'effetto che la televisione aveva nei piccoli centri: «Scarperia, il paese toscano di 5.000 abitanti nel quale si effettua l'inchiesta, aveva solo 22 apparecchi televisivi, equamente distribuiti fra locali pubblici e case di famiglie benestanti, eppure solo il 9 per cento non aveva mai guardato la tv. Gli intervistatori avevano raccontato di aver veduto la sera (soprattutto il giovedì all'ora di *Lascia o raddoppia?*) "contadini di montagna anche decrepiti scendere per viottoli scoscesi, magari sotto la pioggia, portandosi dietro la sedia per poter assistere a uno spettacolo televisivo. Persone di ambo i sessi, che non avrebbero mai pagato il biglietto di ingresso per un film e si sarebbero trovate a disagio in una sala cinematografica, si recavano invece regolarmente a vedere la tv nel locale più vicino anche se per far questo dovevano percorrere chilometri a piedi". La televisione agiva, quindi, come una sorta di rito di transizione pur essendo essa stessa uno dei fattori di questa transizione. Il mondo popolare subalterno, per la prima volta nella storia della d'Italia, veniva strappato dalle sue tradizioni e dal contesto, spesso millenario, delle sue esperienze primarie e veniva spinto a integrarsi con la grande platea collettiva»²².

Il Paese affronta rapidamente, nel passaggio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, un periodo di crescita entusiasmante, di radicale cambiamento, come testimonia anche il cinema, che «oltre a cogliere il mutamento improvviso e rapido della corsa collettiva al benessere e a registrare quello parallelo e sconnesso del mutamento delle maschere sociali, dei comportamenti, dei canoni etici, dei gesti, dei modi di parlare, del lessico e delle forme elementari della comunicazione [...] allarga lo sguardo per andare oltre la superficie immediata del visibile e fare dello schermo un luogo di confluenza e interazione di sogni e desideri, di rappresentazione del presente e di proiezione in avanti, di registrazione di tutti i mutamenti di vita, comportamenti e mentalità, oltre che dei modelli e paradigmi ideologici, morali, sessuali e culturali»²³.

Nell'industria del cinema gli effetti del boom si manifestano oltre che negli anni Cinquanta anche per tutto il decennio Sessanta, un decennio che segna un particolare successo dei film italiani (registi come Fellini, Visconti, Risi, Monicelli, Leone) che riconquistano le quote del mercato nazionale passando dal 33% al 51%, mentre il cinema americano generalmente protagonista del settore scivola al di sotto della metà degli incassi complessivi (35% nel 1966)²⁴. Si tratta dunque di una stagione di

²¹ E. Berselli, *E dopo...tutti a nanna*, in "Il Venerdì di Repubblica" supplemento del quotidiano "La Repubblica", 2 febbraio 2007, n. 985.

²² F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 297.

²³ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da La dolce vita a Centochiodi*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp.V-VI.

²⁴ Ivi., p. 19.

entusiasmo economico e sociale, che trova manifestazioni anche nei settori dell'industria culturale, del cinema e della televisione.

La DC al governo: cattolici in politica e nella dirigenza della tv

Politicamente, il Paese è guidato dal partito di maggioranza, la Democrazia cristiana, di chiara impostazione cattolica. Sono gli anni di Amintore Fanfani, succeduto nel 1954 ad Alcide De Gasperi alla guida del partito. Negli anni Sessanta ad Aldo Moro, cui andrà la regia del primo governo di centro-sinistra del 1962, presieduto da Fanfani, e in seguito, nel 1963, guidato dallo stesso Moro.

Sono anni politici importanti, che vedono da un lato sempre una presenza politica centrale della DC, consolidata sin dal decennio precedente, ma prossima allo sgretolamento, che porta dunque alla necessaria apertura del governo a sinistra. Il partito di massa interpreterà le istanze del Paese ancora per tutto il decennio Sessanta, ma già negli ultimi anni si scivolerà verso un parziale scollamento con la società. Si sviluppano le contestazioni giovanili e si determina un cambiamento del modello familiare, che segnerà il suo culmine negli anni Settanta, con l'approvazione della legge sul divorzio e sulla depenalizzazione dell'interruzione di gravidanza.

La linea politica democristiana, dunque, è molto presente negli aspetti sociali del Paese, nell'impostazione culturale e pedagogica che si cercava di dare alla televisione. Tutto questo lo si comprende bene, oltre che dalla programmazione, anche dalla dirigenza Rai. «Particolare attenzione» – afferma Pietro Scoppola – «la segreteria Fanfani manifestò per la televisione, entrata in funzione agli inizi del 1954. Il primo amministratore delegato della TV, Filiberto Guala, aveva tentato di fornire uno strumento di educazione popolare, di nazionalizzazione democratica e di moralizzazione della vita pubblica, svincolato dalle logiche di partito. Gli succederanno, nel 1956, Rodolfo Arata e, nel 1961, Ettore Bernabei, entrambi ex direttori del "Popolo". Bernabei in particolare porterà all'ente televisivo lo spirito di efficienza e di attivismo tipico della gestione fanfaniana»²⁵.

A tal riguardo, Gianpiero Gamaleri precisa: «La televisione è stata luogo di presenza professionale di personalità di orientamento cattolico, coerenti del resto con il ruolo politico della Democrazia cristiana, il partito di maggioranza relativa e perno del sistema politico del paese [...] a far cambiare idea ai cattolici, inizialmente scettici nei confronti del nuovo medium, era dovuto intervenire un professore quarantasettenne che venne eletto alla guida della Democrazia cristiana nella primavera del 1954: Amintore Fanfani. [...] I cattolici, dunque, pochi mesi dopo l'inizio regolare delle trasmissioni, avevano già capito le potenzialità del mezzo: il mondo cristiano, così presente nella finanza, nell'imprenditoria, nella politica del nostro paese ma non nella cultura, dimostra di sapersi misurare con il medium più avanzato per diffusione e modalità espressiva»²⁶.

Anche la Chiesa, dopo i timori iniziali verso il mezzo televisivo, comprende molto bene il ruolo che essa può avere nella società. Sono anni importanti per la Chiesa, di rinnovamento e apertura all'utilizzo dei media, come testimoniano i

²⁵ P. Scoppola, *Dal fascismo alla democrazia*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, Vol. 1, pp. 11-54, cit. p. 41.

²⁶ G. Gamaleri, *Lo scenario dei media*, cit., p. 215.

documenti di Pio XII sul cinema e sulla televisione²⁷ negli anni Cinquanta, le aperture proposte da Giovanni XXIII e Paolo VI negli anni Sessanta e Settanta, ma soprattutto il nuovo corso promosso dal Concilio Ecumenico Vaticano II nel 1962-1965, cui segue il decreto conciliare *Inter Mirifica* del 1963 e l'istituzione della *Giornata mondiale per le comunicazioni sociali* nel 1967. I media vengono visti come indispensabili strumenti di comunicazione, veicolo di promozione culturale, di dialogo sociale e di diffusione, nello specifico, del messaggio cristiano.

Tornando all'assetto cattolico della Rai, tra le fila della DC, a lasciare il segno nella dirigenza Rai, per l'intervento culturale, pedagogico e d'innovazione, possiamo fare riferimento a Filiberto Guala ed Ettore Bernabei. Riguardo a Guala, Grasso scrive: «Amintore Fanfani, assunta la segreteria della DC, impone come amministratore delegato Filiberto Guala, proveniente dal Movimento laureati dell'Azione Cattolica. [...] Guala è convinto della superiorità delle idee sulle istituzioni e in nome di una salda matrice cattolica [...] vuole usare la televisione per "migliorare" gli italiani. A lui si deve il progetto di aprire la porta della televisione alla cultura e, in essa, come detto, alla tradizione storica e culturale del cattolicesimo italiano. Il momento realizzativo, ma soprattutto emblematico, di questa operazione è il reclutamento dei "corsari" (i partecipanti dei famosi "corsi" di formazione). Da allora la Rai non ha mai più trovato il coraggio e la volontà "politica" di chiamare a raccolta le più giovani e brillanti intelligenze del paese». Tra i giovani intellettuali, cui fanno riferimento le parole di Grasso, ci sono: Furio Colombo, Umberto Eco, Gianni Vattimo.

E se Filiberto Guala è «il primo grande manager della radiotelevisione»²⁸, che viene ricordato per il suo intervento "culturale" nel piccolo schermo, Ettore Bernabei è senza dubbio grande timoniere della Rai, che guida al consolidamento delle idee pedagogiche e culturali intuite da Guala, ma anche importante innovatore. Bernabei viene nominato Direttore generale nel 1961 e rimarrà saldamente al comando sino al 1974²⁹, dunque alla riforma Rai del 1975 e agli anni dello scivolamento verso la Neotelevisione, verso il confronto con la televisione commerciale.

Sorice, nel ricordare la lunga stagione di Bernabei sulla poltrona della Direzione generale, schematizza il suo progetto politico-culturale per la Rai: «1) incremento della qualità – anche tecnica – dei programmi e potenziamento dei palinsesti; 2) sviluppo più marcato della *mission* pedagogica della tv allo scopo di elevare la cultura media degli italiani; 3) decisa innovazione nei linguaggi televisivi, anche in direzione di contenuti non sempre omologati; 4) forte controllo sull'informazione televisiva, considerata di fatto uno strumento di assicurazione sociale nelle mani del potere politico; 5) sviluppo di un medium capace di porsi come macchina di consenso ma, al tempo stesso, disponibile ad accogliere culture e sensibilità diverse»³⁰.

²⁷ Possiamo citare tra i documenti di Pio XII soprattutto i *Discorsi sul film ideale* 1954 e la Lettera enciclica *Miranda prorsus* del 1957. Per un approfondimento in materia si segnalano i seguenti testi: R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., cit.; D. E. Viganò, *La Chiesa nel tempo dei media*, Edizioni OCD, Roma 2008; Id., *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma 2005; Id., *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2002.

²⁸ F. Monteleone, *Storia della radio e delle televisione in Italia*, cit., p. 289.

²⁹ Cfr. G. Gamaleri, *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, cit.

³⁰ M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., p. 57.

Si sottolinea, in particolare, la figura di Bernabei, perché si deve a lui e alla casa di produzione, che fonda all'inizio degli anni Novanta, la Lux Vide, l'avvio di un grande investimento sulle miniserie religiose.

1.3. Lo sceneggiato televisivo

Lo sceneggiato costituisce la prima forma narrativa prodotta per la televisione, che può essere d'ispirazione letteraria, il *teleromanzo*, ma anche provenire da un soggetto inedito. «[...] è un *adattamento letterario*» – afferma Grasso – «per il piccolo schermo di grandi opere italiane o straniere. L'origine letteraria della storia narrata si pone come caratteristica costitutiva del genere, accanto alla suddivisione in puntate secondo un modello ereditato dal *feuilleton* ottocentesco, dal fotoromanzo a puntate del dopoguerra e, in seguito, del radiodramma»³¹.

Esso si affianca al teatro televisivo, da cui prende le mosse e l'impianto iniziale, e rimarrà tale per gli anni Cinquanta, mentre negli anni Sessanta, anni cui è rivolta maggiormente la nostra attenzione, il riferimento e la lavorazione seguirà invece un'impostazione, uno stile dichiaratamente cinematografico.

Gli anni Cinquanta, con stile e struttura d'impianto teatrale

Nella prima fase dello sceneggiato, la cifra stilistica ricorrente è di matrice teatrale e lo si può notare, ad esempio, dalle riprese in interni, dall'assenza di montaggio. «I primi teleromanzi [...] ricalcano le stesse routine produttive del teatro: scenografie parsimoniose, esterni ridotti al minimo, riprese in diretta soltanto con tre telecamere e senza alcuna possibilità di registrazione né di montaggio. [...] Il forte impianto pedagogico sotteso a questo tipo di produzione, la finalità divulgativa rivolta a un pubblico mediamente poco secolarizzato fanno inoltre sì che sceneggiatori e registi adottino la via della fedeltà letteraria a trama e dialoghi che si pongono come vere e proprie parafrasi testuali, o addirittura riassunti in alcuni casi, ma che comunque ricalcano sempre la solennità del testo letterario originale»³².

Monteleone, ricordando questa prima fase dello sceneggiato televisivo d'ispirazione teatrale, afferma: «La letteratura, la biografia, la storia consentono di allargare la spinta divulgativa al campo della fiction. Lo "sceneggiato" si affianca al teatro riprodotto e si diffonde l'uso di ridurre per il piccolo schermo grandi opere editate italiane e straniere. Il *feuilleton* televisivo è l'ultima trasformazione di una forma narrativa che si ricollega ai generi più disparati del romanzo ottocentesco, che mescola gli ingredienti e i materiali letterari più eterogenei. Nel 1954 va in onda *Il dottor Antonio* dal romanzo di Giovanni Ruffini, un cocktail di buoni sentimenti e piccoli drammi quotidiani che piace molto al pubblico femminile, e che favorisce lo stereotipo di tutti i successi futuri in quello scorcio di decennio. Il buon esito complessivo di questo esperimento favorisce e incoraggia una serie di tentativi analoghi»³³.

Oltre all'opera *Il dottor Antonio* (1954) di Alberto Casella, che inaugura la stagione dello sceneggiato televisivo nell'anno di nascita del piccolo schermo, si

³¹ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano 2003, p. 152.

³² A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, cit., p. 153.

³³ F. Monteleone, *La storia della radio e della televisione in Italia*, cit. p. 306.

ricordano le opere di Anton Giuliano Majano, considerato il vero padre del genere, con *Piccole donne* (1955), *Jane Eyre* (1957) *L'isola del tesoro* (1959), *I figli di Medea* (1959), *Ottocento* (1959) e gli sceneggiati successivi, degli anni Sessanta, che rompono con la tradizione teatrale per ricercare una narrazione più cinematografica, come *La cittadella* (1964), *David Copperfield* (1966) e *La freccia nera* (1969).

Oltre a Majano, possiamo annoverare tra gli autori di questa prima fase Silverio Blasi, con *Il romanzo di un giovane povero* (1957) e *Piccolo mondo antico* (1957), Sandro Bolchi, con *Il mulino del Po* (1963), nonostante egli sia in verità un regista sulla soglia tra lo stile teatrale e cinematografico, per esser stato tra i primi a utilizzare le riprese in esterni, Mario Landi, con *Cime tempestose* (1956) e *Canne al vento* (1958), Giacomo Vaccari, con *L'Idiota* (1959) e *Mastro don Gesualdo* (1964), opera quest'ultima che viene girata in pellicola e che segna un passaggio verso il successivo stile, che prevede un abbandono del teatro a favore del grande schermo.

Gli anni Sessanta, il modello cinematografico

Negli anni Sessanta, importante stagione per il cinema italiano, anche la televisione inizia a muovere i passi verso produzioni di respiro maggiormente cinematografico, per le riprese in esterni, l'uso della pellicola, l'utilizzo di un linguaggio più accurato, la collaborazione che instaura con i registi del grande schermo.

Sorice parla infatti di un "rinverdimento" dello sceneggiato in questo decennio, sottolineando il contributo di Ettore Bernabei nello stabilire la nuova linea di produzione dello sceneggiato. «La Rai di Bernabei [...] produsse una decisa innovazione nei linguaggi espressivi e nelle grammatiche del video. Uno dei campi di applicazione più interessante fu sicuramente il romanzo sceneggiato, un genere che aveva contraddistinto la programmazione della Rai fin dagli esordi»³⁴. Seguita ancora Sorice: «La tradizione dello sceneggiato televisivo si rinverdisce nel 1964, vero anno di svolta della produzione Rai: *Mastro don Gesualdo*, *La Cittadella*, *I miserabili*, *I grandi camaleonti*, le prime puntate della famosissima serie *Le inchieste del commissario Maigret* tanto per citare i più famosi. Tutti mostrano i segni dell'innovazione della narrativa televisiva»³⁵.

Tra i primi lavori che marcano un distacco con l'impianto teatrale, possiamo ricordare lo stesso Bolchi con *Il mulino del Po* (1963), per le prime riprese in esterni, ma soprattutto per *I miserabili* (1964) e in particolare per *I promessi sposi* (1966), importante produzione Rai. «Quella dei *Promessi sposi* può considerarsi con ogni probabilità l'ultima grande produzione realizzata dalla televisione pubblica italiana con mezzi propri. Dalla fine degli anni Sessanta inizia infatti la produzione di sceneggiati su pellicola piuttosto costosi: la loro realizzazione non avviene più internamente all'azienda, bensì viene data in appalto a grandi produttori cinematografici. I prodotti importanti vengono realizzati in collaborazione con l'industria cinematografica, sperimentando formule varie di coproduzione della Rai con enti televisivi stranieri»³⁶.

È soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, che si registrano opere di chiaro riferimento e stile cinematografico, come l'*Odissea* (1968) di Franco Rossi, primo kolossal televisivo, cui seguirà l'*Eneide* (1971) dello stesso Rossi, *La vita di Leonardo da Vinci* (1971) di Renato Castellani. «Il primo

³⁴ M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., p. 62.

³⁵ Ivi., p. 64.

³⁶ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, cit., pp. 157-158.

sceneggiato di questa nuova fase» – scrive Grasso – «è l'*Odissea* di Franco Rossi (1968), una coproduzione internazionale firmata da Dino De Laurentis che dà il via alla stagione dei kolossal televisivi. Dopo il suo successo, infatti, cinema e tv cominciano a stringere rapporti produttivi, distributivi e linguistici e nei cast degli sceneggiati iniziano a comparire divi internazionali e del cinema»³⁷.

Tutto ciò lo ritroveremo anche negli anni Novanta e Duemila, nella *Golden Age*, nella “bella stagione” della fiction televisiva italiana, come riconosce Milly Buonanno³⁸, nello specifico nel formato della miniserie, cui trae ispirazione dalla stagione del grande sceneggiato Rai.

Appartengono inoltre a questa fase cinematografica dello sceneggiato, anche *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini. Non vogliamo poi dimenticare le opere televisive di Roberto Rossellini, con *Atti degli Apostoli* (1969) oppure *Cartesius* (1974), opere che si confrontano con il religioso, di cui ci occuperemo in seguito, così come *Mosè* di Gianfranco De Bosio (1974), *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli (1977), che segna sia l'apice che l'epilogo della fortunata stagione.

Sui legami tra cinema e televisione, afferma anche Monteleone: «Ricordiamo che fu il successo del primo “film a puntate”, l'*Odissea*, a determinare legami sempre più stretti, produttivi, linguistici e distributivi, fra cinema e televisione. Il processo – iniziato prima della riforma [della Rai del 1975] – aveva già visto nascere *I clowns* di Federico Fellini, *La strategia del ragno* di Bernardo Bertolucci, *I recuperanti* di Ermanno Olmi, *San Michele aveva un gallo*, di Paolo e Vittorio Taviani. Un processo che aveva sottratto definitivamente al cinema, in quanto apparato, uno dei suoi autori più noti e apprezzati in tutto il mondo: Roberto Rossellini»³⁹.

Ricordiamo pertanto il ruolo della Rai come produttore di opere cinematografiche, tra le quali segnaliamo *Padre padrone* (1977) dei fratelli Taviani e *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, film vincitori della Palma d'oro a Cannes, rispettivamente nel 1977 e nel 1978.

A ricomporre in maniera sintetica i rapporti tra cinema e televisione negli anni Sessanta e Settanta è Gian Piero Brunetta, che sottolinea come a partire dal Sessantotto, ma in maniera più regolare negli anni Settanta, si evidenzino diverse possibilità di realizzazione di film per la televisione, sulla scia dell'esempio rosselliniano: «1) possibilità di intervento e progettazione di programmi di ricostruzione storica a scopi didattici e spettacolari; il cinema comincia a incontrare sempre più di frequente la storia e gli storici, a partire dai primi anni Sessanta; 2) piano di produzioni e coproduzioni assai impegnative e spettacolari, in cui si investono ingenti capitali e si punta allo sfruttamento parallelo del mercato televisivo e di quello cinematografico, portando sul piccolo schermo i massimi testi e avvenimenti della letteratura e della storia di tutti i tempi (l'*Odissea*, l'*Eneide*, *La Bibbia*, la figura di Cristo, *Cristoforo Colombo*, *Marco Polo*...); 3) possibilità crescente (a misura che aumenta la crisi della produzione cinematografica), offerta a tutti gli autori del cinema italiano di produrre per la televisione (da Rossellini a Fellini, Antonioni, Castellani, Pasolini, Bertolucci, Olmi, Rosi, Lizzani, Cavani, De Seta, Taviani, Bellocchio, Mida, Leto, Nelo Risi, Orsini, Montaldo, e ancora, per quanto riguarda i registi stranieri, Straub, Jancsó, ecc.); 4) lavoro di scoperta e reclutamento di autori giovani, o esordienti, a cui il mercato della produzione

³⁷ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, cit. p. 158.

³⁸ Cfr. M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione*, cit.

³⁹ F. Monteleone, *Storia della radio e della tv in Italia*, cit., p. 405.

normale toglierebbe qualsiasi possibilità di circolazione (Ponzi, Aprà, Amico, Bettetini, Amelio, Faccini, ecc)»⁴⁰.

1.4. Il religioso tra cinema e sceneggiato

Tra gli sceneggiati Rai, appartenenti alla stagione di grande splendore produttivo degli anni Sessanta e Settanta, è possibile rintracciare un confronto con le tematiche del religioso, un richiamo ai testi sacri, alla figura di Cristo oppure alle storie di santi o preti popolari. Modello di evidente riferimento stilistico e narrativo è certamente il cinema, cui lo sceneggiato rintraccia un referente da emulare.

Il cinema biblico-religioso

Menzioniamo, seppure nei limiti delle possibilità di trattazione, la continua riflessione sul religioso proposta dal cinema, che costituisce un modello e un riferimento per gli sceneggiati a carattere religioso fino agli anni Ottanta e per la miniserie a partire dagli anni Novanta.

La storia del cinema è sin dai suoi esordi legata alla rappresentazione del tema del sacro, dai fratelli Lumière, con le loro *Vues représentant la vie et la passion de Jésus Christ* (1897), che si caratterizza soprattutto per la prassi documentativa delle Sacre Rappresentazioni popolari, oppure film degli italiani Luigi Topi, *La passione di Cristo* (1900), e Giulio Antamoro, *Cristus* (1916).

Certamente importanti poi le opere dei francesi Ferdinand Zecca, *La Vie et la Passion de Jésus Christ* (1902-1907), tra i primi kolossal del tempo, l'opera è costituita da una ventina di episodi con dei chiari richiami pittorici come "L'ultima cena" di Leonardo da Vinci, e Gorge Méliés, *Le Christ marchant sur les eaux* (1898).

Un rilevante contributo alla storia del cinema biblico e cristologico è stato determinato, inoltre, dall'industria hollywoodiana, che ha fatto di tale genere un elemento di contatto con il pubblico e soprattutto un terreno di sperimentazione per gli effetti speciali per il cinema⁴¹. Si pensi infatti ai primi lavori di Cecil B. De Mille, *Il Re dei Re* (*The King of Kings*, 1927) oppure *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*), nelle due versioni del 1923 e del 1956, a *La tunica* (*The Robe*, 1953) di Henry Koster, *Quo vadis?* (Id., 1951) di Mervyn LeRoy, *Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1959) di William Wyler, *Il Re dei Re* (*The King of Kings*, 1961) di Nicholas Ray, *La più grande storia mai raccontata* (*The Greatest Story ever Told*, 1965) di George Stevens, *La Bibbia* (*The Bible: in the beginning*, 1966) di John Huston.

Il cinema hollywoodiano, però, non sembra offrire delle visioni né "fedeli" ai testi sacri, né delle riflessioni maggiormente approfondite o problematiche. A tal riguardo afferma Dario Viganò: «Il leitmotiv di questa produzione hollywoodiana risiede nella

⁴⁰ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da La dolce vita a Centochiodi*, cit., pp. 11-12.

⁴¹ Viganò, al riguardo, afferma: «In mezzo alle due opere di De Mille, e per una decina d'anni a seguire, il kolossal hollywoodiano d'ispirazione religiosa si fa sempre più portatore dell'ideologia conservatrice dei ceti medi, cassa di risonanza delle inquietudini della post-Depressione, ma anche luogo di sperimentazione di nuove tecniche cinematografiche – il cinemascope e il technicolor – senza peraltro mai abbandonare la matrice spettacolare forgiatasi ai tempi del muto [...]» – D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2000, pp. 173-174.

sterilizzazione della figura di Gesù, privata dei suoi aspetti più disturbanti e scomodi, e relegata negli angusti steccati di una morale asettica»⁴².

Francesco Cacucci ritiene, invece, che la storia del cinema abbia spesso fornito rappresentazioni «che offrono, in formule antiestetiche e tipicamente borghesi, una versione del cristianesimo innocua e incapace di arrecar noia ad alcuno, diretta a schiodare Cristo dalla croce e a renderlo igienico e piacevole. Si è giunti così a celebrare nel cinema la maschera di Cristo»⁴³.

La grande produzione hollywoodiana, i suoi kolossal a carattere biblico-religioso, che possiamo quasi sinteticamente raccogliere nei trent'anni tra le due versioni cinematografiche di De Mille, *I dieci comandamenti* (1923-1956), si esauriscono con la crisi dell'industria cinematografica americana all'inizio degli anni Sessanta.

Per quanto riguarda però la cinematografia italiana, soprattutto quella degli anni Sessanta possiamo notare delle letture differenti rispetto al registro hollywoodiano. Vengono girati dei film spogli di artifici, di spettacolarizzazione, con una maggiore attenzione alle fonti, ai testi sacri.

L'inedito sguardo sul sacro di Pier Paolo Pasolini

Caso esemplare indubbiamente è il *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini⁴⁴, che offre un autentico sguardo sul sacro privo di inutili paludamenti, un ritorno alla Passione di Cristo tratta dal Vangelo di Matteo.

Pasolini giunge al *Vangelo*, attraverso un percorso di riflessione iniziato già con i film precedenti, nei quali però non compare un evidente richiamo al sacro⁴⁵. Possiamo citare pertanto *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), ma soprattutto *Ricotta*, episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.* (1963), di Roberto Rossellini, Jean Luc Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti. L'opera, contestata e che porta al regista friulano anche una condanna per vilipendio alla religione di Stato (poi assolto), si rifà alla Passione di Cristo attraverso la figura di una comparsa cinematografica, Stracci, uno degli ultimi della società, società in preda al fermento economico. Un uomo che viene deriso e lasciato morire sotto gli occhi indifferenti e irriverenti della società contemporanea, borghese, amorale e corrotta.

Viganò, riguardo al film afferma: «con *La ricotta* [...] l'autore friulano marca la propria distanza dal biopic hollywoodiano realizzando un'opera di barocca vitalità in cui Gesù diviene un "povero cristo", un sotto-proletario costretto a confrontarsi quotidianamente con la fame e la disperazione. Pasolini utilizza la drammaturgia del film sul cinema per calare questo inconsapevole dramma umano nella cornice di un film estetizzante sulla Passione di Cristo; le stupende immagini a colori della *Deposizione* citano esplicitamente Pontormo e Rosso Fiorentino, ma a differenza dell'acquiescenza zeffirelliana l'approccio pasoliniano rivela una tensione dialettica straordinaria. Nel sottoproletario Stracci inchiodato sulla Croce (e morto per un'indigestione) convivono i due versanti del perdono: come buon ladrone fittizio è

⁴² D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma 2005.

⁴³ F. Cacucci, *Teologia dell'immagine*, Ed. i7, Roma 1971, p. 234.

⁴⁴ Si vedano su Pasolini: A. Canadè (a cura di), *Corpus Pasolini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2008; S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994; S. Parigi, *Pier Paolo Pasolini «Accattone»*, Lindau, Torino 2008; T. Subini, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino 2009.

⁴⁵ Si veda sull'argomento anche: G. Pozzetto, «*Lo cerco dappertutto*». *Cristo nei film di Pasolini*, Ancora, Milano 2007; T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma 2007.

colui che chiede perdono, come martire nell'indifferenza generale diviene colui che perdona, mimesi imperfetta dell'*exemplum* cristico»⁴⁶.

Riguardo invece al film *Il Vangelo secondo Matteo*, sempre Viganò afferma: «Spogliato Cristo dai guanti di velluto con cui l'hanno dipinto i precedenti registi, Pasolini recupera lo scandalo e la bellezza del messaggio evangelico contestualizzandolo nel Sud d'Italia tra gli sguardi trasparenti di attori non professionisti. Alternando diverse modalità espressive (macchina a mano e rimandi "alti" alla pittura quattrocentesca), il cineasta riesce a penetrare realisticamente nella materia trattata soffermandosi, da laico, sugli aspetti più disturbanti e crudi del sacro; si pensi all'incontro del Cristo con i lebbrosi o alla crocefissione. Entrando da profano nel sacro, Pasolini, in realtà, profana consapevolmente la tradizione cinematografica della vita di Cristo ripulendola dagli abbellimenti edificanti e sfrondandola dall'iconografia devozionistica»⁴⁷.

Riteniamo interessante citare il film di Pasolini, ribadendo la semplificazione fatta a livello cinematografico, tenendo sullo sfondo altre opere e registi, perché *Il Vangelo secondo Matteo* permette di sottolineare anche la produzione televisiva di quegli anni, una produzione contemporanea al film di Pasolini e intenta a mettersi lungo lo stesso sentiero stilistico.

Anzitutto possiamo fare riferimento all'opera di Liliana Cavani, *Francesco D'Assisi* (1966), primo film in assoluto che viene girato dalla Rai, con riprese in esterni, trasmesso in due puntate. La volontà di comporre un ritratto di san Francesco privo di abbellimenti agiografici, attraverso uno sguardo anche problematico, che ricerca con convinzione la regista Cavani. Sullo sguardo della regista sul santo di Assisi, di cui tratteremo in maniera più ampia nel prossimo paragrafo, afferma Ciriaco Tiso: «Contrariamente a film come *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini, dove predomina [...] la "gioia" francescana dei "fioretti", o *Il Vangelo secondo Matteo*, di Pasolini, dove a predominare è invece una amara figura di Cristo, il *Francesco d'Assisi* della Cavani presenta un seguace di Cristo che si fa Cristo egli stesso in un crescendo di schizofrenica lucidità [...], al punto di sfiorare i confini della autoironia e della autocritica, che ne indicano la saggezza di fondo e la unicità della manifestazione»⁴⁸.

Appartenente poi allo stesso periodo, agli anni Sessanta e Settanta, è l'attenzione di Roberto Rossellini al religioso e soprattutto alla televisione, cui si rivolge con una sfida di sperimentazione e innovazione, inseguendo un modello didattico, dunque in linea con l'impianto pedagogico della Rai. Nascono così opere come *Gli Atti degli Apostoli* (1968), *Agostino D'Ippona* (1972), *Blaise Pascal* (1972), fino a *Il Messia* (1975), opera girata però per il cinema, l'ultimo film prima della scomparsa del regista nel 1977.

La televisione offre anche occasioni però di sperimentazione, permette di affrontare progetti sempre più costosi e imponenti, come testimoniano i due kolossal del piccolo schermo *Mosè* di Gianfranco De Bosio e *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli, opere che nascono con un esplicito respiro internazionale.

⁴⁶ D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa*, cit., p. 15. Cfr: T. Subini, *Pier Paolo Pasolini «La ricotta»*, cit.

⁴⁷ D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa*, cit., p. 16.

⁴⁸ C. Tiso, *Liliana Cavani*, in "Il Castoro Cinema", *La Nuova Italia*, n. 21, settembre 1975, p. 49.

1.4.1. Santi e preti sul *Programma Nazionale*: sant' Ambrogio, padre Tobia e padre Brown

Prima di approfondire, dunque, le opere di Liliana Cavani, di Roberto Rossellini e di Franco Zeffirelli, possiamo soffermarci ancora un momento su alcuni sceneggiati del piccolo schermo a carattere religioso; sceneggiati e serie che anticipano le future linee di produzione della fiction anni Novanta e Duemila.

Una prima agiografia del santo patrono di Milano, sant' Ambrogio, viene realizzata da Gianfranco Bettetini, mentre i preti più famosi della Paleotelevisione, eccezion fatta per il don Camillo cinematografico⁴⁹, sono padre Tobia di Italo Alfaro e padre Brown di Vittorio Cottafavi.

Padre Tobia, padre Brown e Ambrogio di Milano

<i>I ragazzi di padre Tobia</i>	<i>Regia:</i> Italo Alfaro. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Mario Casacci, Alberto Ciamblicco e Silvano Balzola. <i>Interpreti:</i> Silvano Tranquilli, Enrico Lazzareschi, Franco Angrisano, Livia Scalera, Alberto Carloni, Loris Gizzi, Mario Laurentino. <i>Musiche:</i> Roberto De Simone.	Programma Nazionale dal 13 marzo 1968
---------------------------------	---	--

La serie *I ragazzi di padre Tobia* (1968) di Italo Alfaro viene ideata per la tv dei ragazzi (autori della serie sono Casacci-Ciamblicco, reduci dal fortunato *Tenente Sheridan*), che aveva avuto molto successo, tanto che la Rai decise di produrne tre stagioni.

Al centro delle avventure un giovane prete, dall'atteggiamento non convenzionale, data la sua passione per il judo e i fumetti, protagonista di avventure insieme a un gruppo di ragazzi che frequentano la parrocchia. «Insieme smascherano truffatori» – afferma Grasso – «recuperano bottini di rapine, catturano ladri, ma risolvono anche i problemi personali con la “medicina” dell'amicizia. Padre Tobia incarna la figura del genitore ideale, autorevole, ma sempre pronto a difendere i suoi ragazzi quando la situazione lo richiede»⁵⁰.

I racconti di padre Brown

⁴⁹ *Don Camillo* (*Le petit monde de Don Camillo*; 1952) di Julien Duvivier; *Il ritorno di Don Camillo* (*Le retour de Don Camillo*; 1953) di Julien Duvivier; *Don Camillo e l'Onorevole Peppone* (1955) di Carmine Gallone; *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961) di Carmine Gallone; *Il compagno Don Camillo* (1965) Luigi Comencini. Tutti i film citati sono interpretati dall'attore Fernandel. Verranno realizzati poi altri due episodi cinematografici: *Don Camillo e i giovani d'oggi* (1972) di Mario Camerini e interpretato da Gastone Moschin; e *Don Camillo (The World of Don Camillo)*; 1983) di e con Terence Hill. Cfr. E. Alberione, D. E. Viganò, *I preti del cinema. Tra vocazione e provocazione*, Istituto di Propaganda Libraria, Milano 1995; F. Cacucci, *Il prete nel cinema italiano*, Ecumenica Editrice, Bari 1980; D. E. Viganò, *Il prete di colluloide. Nove sguardi d'autore*, Cittadella Editrice, Assisi 2010.

⁵⁰ A. Grasso (a cura di), *Televisione*, Le Garzantine, Garzanti, Milano 2006, p. 657.

<i>I racconti di padre Brown</i>	<p><i>Regia:</i> Vittorio Cottafavi. <i>Interpreti:</i> Renato Rascel, Arnoldo Foà, Patrizia De Clara, Filippo De Gara, Paolo Bonacelli, Enrico Lazzareschi, Luigi Sportelli, Siria Betti. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Edoardo Antòn. <i>Musiche:</i> Vito Tommaso.</p>	Programma Nazionale dal 29 dicembre 1970
----------------------------------	---	---

Vittorio Cottafavi realizza pochi anni dopo *I ragazzi di padre Tobia* la fortunata serie *I racconti di padre Brown* (1970) ispirandosi all'opera *L'innocenza di Padre Brown* (1911) di Gilbert K. Chesterton, che era stata già portata sul grande schermo sia nel 1934, *Father Brown, Detective*, diretto da Edward Sedgwick con Walter Connolly e Paul Lukas, sia nel 1954, *Uno strano detective, Padre Brown (The Detective. Father Brown)*, diretto da Robert Hamer e interpretato da Alec Guinness e Peter Finch.

Cottafavi porta sul piccolo schermo le avventure di padre Brown, un prete detective, che si differenzia dai soliti investigatori del piccolo schermo: «candido e saggio, risolve i casi con sagacia e arguzia»⁵¹.

Il prete, interpretato da Renato Rascel e affiancato da Arnoldo Foà, che veste i panni di Flambeau, aiutante nelle indagini, è un modello, così come *Padre Tobia*, un soggetto fonte d'ispirazione per la serie di successo di Rai Uno *Don Matteo* (sette stagioni, dal 2000 al 2009), prodotta sempre dalla casa di produzione Lux Vide di Ettore Bernabei.

Ambrogio di Milano

<i>Ambrogio di Milano</i>	<p><i>Regia:</i> Gianfranco Bettetini. <i>Interpreti:</i> Giulio Brogi, Claudia Giannotti. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Gianfranco Bettetini, Raffaele Crovi</p>	Programma Nazionale 4 marzo 1976
---------------------------	--	-------------------------------------

Tra gli sceneggiati a carattere religioso realizzati per la televisione possiamo annoverare anche *Ambrogio di Milano* (1976) di Gianfranco Bettetini, regista e soprattutto studioso di media, di semiotica, che ripercorre la vita di sant'Ambrogio, vissuto nel IV secolo d.C., divenuto santo patrono di Milano. «[...] il racconto» – precisa Grasso – «segue le vicende di Ambrogio, dottore della Chiesa e vescovo di Milano [...] e lo ritrae nei ruoli di amministratore di giustizia, interprete dei rapporti tra la Chiesa e l'Impero romano, mediatore dei conflitti tra i cristiani del credo niceno e gli ariani. La rilettura cristica della figura di Ambrogio si affida a una recitazione che si mantiene fredda e distaccata in uno spazio scenico dichiaratamente artificiale»⁵².

Monteleone afferma ancora: «Gianfranco Bettetini firma un bellissimo *Ambrogio*, intelligente ricostruzione, tutta affidata ad uno stile freddo e distaccato, della figura di uno tra i più grandi padri della Chiesa [...]»⁵³.

⁵¹ Ivi., pp. 650-651.

⁵² A. Grasso (a cura di), *Televisione*, cit., p. 23.

⁵³ F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 404.

Di Bettetini va ricordato anche *Stregone di città* (1974), film sempre per la televisione, di cui oltre che regista è anche sceneggiatore insieme a Giuseppe Ricca e Francesco Casetti. Con quest'opera affronta la storia di un prete milanese, don Giuseppe Parisi, un prete guaritore e molto amato dalla povera gente, ambientato nella periferia di Milano, negli anni Trenta.

1.5. *Francesco d'Assisi* di Liliana Cavani

<i>Francesco d'Assisi</i>	<p><i>Regia:</i> Liliana Cavani</p> <p><i>Interpreti:</i> Lou Castel, Riccardo Cucciolla, Giancarlo Sbragia, Ludmilla Lvova, Maria Grazia Marescalchi, Marco Bellocchio, Kenneth Belton.</p> <p><i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Tullio Pinelli, Liliana Cavani.</p> <p><i>Musiche:</i> Peppino De Luca.</p>	<p>Programma Nazionale</p> <p>6 e 8 maggio 1966</p>
---------------------------	--	---

Francesco d'Assisi è il primo film prodotto dalla Rai nel 1966, che trasmette sul *Programma Nazionale* nel formato delle due puntate, venerdì 6 e domenica 8 maggio⁵⁴. Il progetto nasce da un'idea di Angelo Guglielmi, a quel tempo dirigente Rai per i progetti culturali (in seguito direttore della terza rete tra il 1987 e 1994), che in occasione dell'anniversario del santo di Assisi si trovava a preparare una produzione da girare in studio su sceneggiatura di Tullio Pinelli. «[...] volevamo continuare l'esperienza» – afferma Guglielmi – «avviata con lo sceneggiato dedicato a Michelangelo che aveva avuto un buon risultato di ascolto. [...] Lessi il copione, tendenzialmente teatrale, e pensai di affidare la regia del film ad un giornalista di inchiesta; in un primo momento avevo scelto Beppe Lisi che lesse il copione, ma non se ne fece nulla. Mi interessava molto quel testo che seppure “teatrale” era pieno di richiami all'attualità, Francesco era una figura moderna. Allora pensai a Ugo Gregoretti, ma era molto occupato e distante dalle modalità narrative della fiction. Chiamai Liliana Cavani, regista di documentari che si era già affermata con una *Storia del Terzo Reich* ed una inchiesta su Stalin. Si disse subito molto interessata, mostrandomi però la volontà di fare un film, di girare cioè in pellicola»⁵⁵.

La regista aveva alle spalle un percorso formativo soprattutto come documentarista. Oltre alla *Storia del Terzo Reich* (1962-1963), prodotto per il programma *Anni d'Europa*, possiamo citare anche *L'Età di Stalin* (1963), sempre per lo stesso programma, l'inchiesta *La donna nella Resistenza* (1965) per la rubrica *Prima Pagina*, e *Gesù, mio fratello* (1965), sulla figura di padre Charles de Foucauld e i suoi discepoli.

La Cavani rimane affascinata dalla vita del religioso Charles de Foucauld nomade ucciso nel 1916 dai Tuareg in Tamanrasset, nella zona Sud del Sahara, e dal modo di vita in povertà seguito dai suoi discepoli: «un nuovo, forse perché più antico, modo di affrontare il colloquio con la società del nostro tempo e la condizione operaia.

⁵⁴ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., pp. 165-166.

⁵⁵ G. Martini, *La produzione di Francesco d'Assisi. Testimonianza di Angelo Guglielmi*, in AA.VV., *Una Regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Falsopiano, Alessandria 2009, p. 154.

Cristo di Nazareth era povero; e anche loro vogliono esserlo, rifiutando di vivere di elemosine e di rendite, lavorando nelle fabbriche e nei campi, condividendo in tutto l'esistenza dei fratelli diseredati»⁵⁶.

Dopo questa prima fase dedicata al documentario e all'inchiesta, dove si confronta dunque anche con la figura di un religioso, la Cavani affronta il progetto su san Francesco di Assisi⁵⁷ nel 1966, desiderando proporre un inedito sguardo sul santo, cercando di far leva sugli elementi rivoluzionari di Francesco e meno agiografici, la figura di un «contestatore ante litteram», un contestatore non solo politico-sociale, ma inteso «nel senso più totale e assoluto, più estremo»⁵⁸.

La Cavani, che ribadiva il suo non essere cattolica, era intenzionata a offrire una visione del santo meno distante dall'umanità, meno idealistico e più terreno. Un uomo coraggioso, umano nel corpo come tutti, ma animato da una spiritualità e da una integrità morale distante da quella diffusa nella società. Come afferma Tiso: «Quel che colpisce è appunto la freschezza con la quale l'autrice riesce a trasformare la eccezionalità della vita di un "Santo" come Francesco in una possibilità concreta di metodo di vita [...] Francesco non è "uno di noi", ma uno che con noi ha proprio poco a che fare dal punto di vista morale e esistenziale: infatti il Francesco del film è la verginità, la purezza cosciente in un mondo di incoscienza, brutale o razionale che sia. Francesco ci appartiene solo per il fatto di avere un corpo come il nostro, ma egli ha dentro qualcosa che nessuno di noi possiede: rende vita la sua forza interna e non si lascia imprigionare in nessuna delle cose dalle quali noi siamo presi ogni giorno. Francesco è sì "uno di noi", ma quel che ciascuno di noi dovrebbe forse essere»⁵⁹.

Il materiale cui ricorre la Cavani per la preparazione del film sono le fonti francescane, ma anche opere non ufficiali e contestate come il testo di Paul Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi*⁶⁰, che aiuta la regista a tratteggiare l'aspetto contestatore del santo.

La Cavani si dedica dunque al progetto, rifiutando le normali produzioni Rai negli studi, ma effettuando riprese in esterni, girando in pellicola. Il volto di Francesco lo ritrova in Lou Castel, attore ancora sconosciuto per la Cavani, nonostante egli avesse appena terminato le riprese del film *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio. «Lou Castel» – dichiara la regista – «è stato il volto convincente della nostra (Bellocchio ed io) precontestazione (*Francesco d'Assisi, I pugni in tasca*). Lou era un ragazzo pensoso che quando rideva si illuminava tutto. Era già un Francesco nella vita, era già predisposto a donare tutto. Al mio personaggio portò quindi se stesso

⁵⁶ AA.VV. in "Osservatore Romano", 1-3 gennaio 1965, citato in C. Tiso, *Liliana Cavani*, in "Il Castoro Cinema", La Nuova Italia, n. 21, settembre 1975.

⁵⁷ Sulla vita di San Francesco, oltre all'opera *Francesco d'Assisi* (1966) di Liliana Cavani e a *Francesco* (1989), versione cinematografica sempre della stessa regista, possiamo ricordare le seguenti opere: *Il poverello di Assisi* (1911) di Enrico Guazzoni, *Frate Sole* (1918) di Ugo Folena, *Frate Francesco* (1927) di Giulio Antamoro, *Francesco giullare di Dio* (1949) di Roberto Rossellini, *La tragica notte di Assisi* (1960) di Raffaello Pacini, *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini, *Fratello sole e sorella luna* (1972) di Franco Zeffirelli. A livello televisivo si ricordano le miniserie degli anni Novanta-Duemila: *Francesco* (2002, Canale 5) di Michele Soavi e *Chiara e Francesco* (2007, Rai Uno) di Fabrizio Costa.

⁵⁸ C. Tiso, *Liliana Cavani*, cit., p. 42.

⁵⁹ Ivi., pp. 43-44; cfr. A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Genova 1998, pp. 65-68.

⁶⁰ P. Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi*, Mondadori, Milano 1988.

interiormente e la saldatura con il Francesco che avevo in mente fu totale. Il film fece scalpore per la forza di questa aderenza»⁶¹.

Gianni Rondolino sottolinea proprio questa istanza di ribellione, che unisce il Francesco della Cavani alla visione di Bellocchio dei *I pugni in tasca*, all'aggressività alla base della sua poetica. Per Rondolino la figura del Santo proposto dalla Cavani è «vista e rappresentata quasi come fosse l'emblema di una rivolta giovanile di forte contenuto politico»⁶².

Guglielmi, riflettendo sulla figura innovativa e contestatrice di Francesco, dichiara: «Certamente, il film per quei tempi era molto duro, provocatorio, era un film che proponeva un San Francesco dalla parte dei poveri contro i ricchi... il direttore generale della Rai era Ettore Bernabei che delegava queste scelte a Monsignor Angelicchio che era il sovrintendente ai problemi della comunicazione ed a lui quel film contro i ricchi non dispiaceva... rimaneva l'opposizione del vicepresidente De Feo; ci serviva il suo consenso e gli mandammo in visione solo metà del film; quando uscì e lo vide interamente si arrabbiò moltissimo...»⁶³.

Il film viene poi messo in onda con successo, come ricorda sempre Guglielmi: «fu accolto con consenso e stupore, per me rimane il miglior film di Liliana Cavani; un film secco, asciutto, efficace; un film "realista" che propone San Francesco come uno di noi, vivo ed estremamente reale. Fu una novità assoluta, ricordava Roberto Rossellini»⁶⁴.

Un'opera importante per la regista, che si dedicherà in seguito a regie cinematografiche. Dopo aver dato un volto inedito a san Francesco, animandolo di una luce differente rispetto alle visioni precedenti, un'intensità contestatrice figlia del periodo storico vissuto dalla regista e che segnava, in quegli anni, l'Italia, il mondo, la Cavani tornerà in seguito a lavorare sulla figura del santo di Assisi, girando una nuova versione per il cinema nel 1989, *Francesco*. A impersonare Francesco chiama questa volta Mickey Rourke, che offre un'immagine più matura e vissuta al personaggio. «Mi piacque Mickey Rourke moltissimo» – precisa la Cavani sulla scelta dell'attore – «ne *L'anno del dragone* di Micheal Cimino e così lo cercai per *Francesco*. Ero contraria ad una visione di Francesco da santino fragile. Mi è sempre piaciuta l'immagine che ne dà Giotto nella Basilica di S. Francesco ad Assisi. Giotto lo illustra come un ragazzo forte e normale. Del resto Francesco si era preparato per fare il cavaliere di ventura, quindi a usare le armi che allora erano pesanti spadoni da reggere stando a cavallo. Mickey porta la sua prestanza e un sorriso indifeso. [...] E così l'uomo che ad un certo punto nel fiore degli anni cambia vita di netto non è un debole o un bacato, ma un uomo virile, anche bello, che dà tutto se stesso a quel Gesù del quale desidera sentirsi fratello minore»⁶⁵.

Tra le due opere dedicate alla figura di san Francesco, la Cavani affronta la questione religiosa nel contestato *Galileo* (1968), sul processo dell'Inquisizione allo scienziato, e *Milarepa* (1974), un ritorno ai temi della spiritualità attraverso la vita

⁶¹ G. Martini, *Intervista a Liliana Cavani*, in AA.VV., *Una Regione piena di cinema. Liliana Cavani*, cit., 24.

⁶² G. Rondolino, *Storia del cinema*, UTET, Novara 2000, p. 546.

⁶³ G. Martini, *La produzione di Francesco d'Assisi. Testimonianza di Angelo Guglielmi*, in AA.VV., *Una Regione piena di cinema. Liliana Cavani*, cit., p. 155.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ivi.*, p. 24.

dell'omonimo yogi tibetano, opera per la televisione per il ciclo *Film per la TV* a cura di Ludovico Alessandrini⁶⁶.

1.6. L'esperienza didattica televisiva di Roberto Rossellini: *Atti degli Apostoli*, *Blaise Pascal*, *Agostino d'Ippona* e *Il Messia* cinematografico.

Roberto Rossellini, protagonista della rinascita cinematografica italiana al termine del Secondo conflitto mondiale, autore del film manifesto del neorealismo italiano, *Roma città aperta* (1945), è tra i primi registi cinematografici a interessarsi con convinzione al piccolo schermo, alle possibilità educative e culturali che la televisione è in grado di offrire. Un mezzo di promozione culturale e di sperimentazione, cui Rossellini si rivolge mosso da un progetto didattico d'impianto storico-scientifico. «Oggi sono a nostra disposizione dei mezzi potenti che potrebbero aiutarci ad acquisire rapidamente il senso reale della nostra civiltà: essi sono i mezzi teleaudiovisivi [...] Io credo che usando opportunamente i mezzi teleaudiovisivi si potrebbe fornire al pubblico oltre che dei passatempi anche la conoscenza dell'uomo e della sua storia, facendo dello spettacolo nel senso più popolare della parola e nello stesso tempo nutrendo la mente e stimolando la coscienza. Non è più possibile che gli esseri umani seguitino ad ingurgitare indiscriminatamente propaganda, stampa, cinema, radio, televisione, liquori e svago. Tenendo conto di tutto ciò credo che identificando nella storia umana taluni filoni centrali si potrebbe, seguendo un criterio di sintesi tra storia, spettacolo e cultura, dare all'uomo contemporaneo in forma piacevole il senso della sua collocazione e della sua responsabilità storica»⁶⁷.

La televisione, dunque, si presenta agli occhi del regista come possibilità di avviare un percorso di riflessione sulla storia e sulla scienza, un progetto divulgativo aperto a un vasto pubblico, maggiore di quello cinematografico, cui ci si devono conferire nozioni basilari, «temi e problemi» che il regista ritiene fondamentali nella costruzione di una conoscenza comune. Rondolino afferma, alla luce dell'*intentio operis* del regista, che l'«arte diventa essenzialmente un mezzo di comunicazione. Come tale deve rinunciare a certi privilegi o a certe caratteristiche che la tradizione dell'estetica romantica le ha assegnato, e mettersi al servizio degli uomini. Detto diversamente, l'artista deve rinunciare al proprio mondo interiore, agli allettamenti dell'espressione o alle suggestioni della forma, per dedicarsi allo studio e alla diffusione dei problemi e dei fatti che possono costituire l'inizio di una diversa cultura, basata su pochi elementi comuni sui quali tutti gli uomini siano in grado di costruire nuove idee e nuovi concetti»⁶⁸.

Rossellini si dedica, dunque, a questo nuovo progetto, abbandonando progressivamente il cinema a favore del piccolo schermo. Negli anni Sessanta il

⁶⁶ Cfr. C. Tiso, *Liliana Cavani*, cit.; G. Bettetini, *Chiesa cattolica e cinema. Dal Sessantotto a oggi*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 3, cit., pp. 71-102.

⁶⁷ R. Rossellini, *Difendere la speranza che è dentro di noi*, in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 1987 (2006), p. 329. Il testo di Roberto Rossellini raccolto nel volume curato da Adriano Aprà è stato pubblicato originariamente in "Il Giornale d'Italia", 6-7 marzo 1965, e ripubblicato una seconda volta in "La Fiera Letteraria", 14 marzo 1965, p. 4.

⁶⁸ G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, L'Unità-Il Castoro, supplemento n. 95, 26 aprile 1996, p. 106.

regista sembra, infatti, non trovare più degli stimoli espressivi nel cinema e, alla luce anche di un forte interesse che proprio la televisione stava mostrando verso il modello cinematografico, a livello produttivo e linguistico, viene siglato un sodalizio tra Rossellini e la Rai.

Gian Piero Brunetta sostiene che Rossellini, passando alla produzione televisiva, abbia «l'impressione di controllare il prodotto in tutte le sue fasi realizzative, di potersi liberare dai condizionamenti produttivi e ideologici, della necessità di mediare continuamente, come troppo a lungo era stato costretto a fare. Con l'entusiasmo e la spinta dei momenti più felici, si tuffa in questa nuova avventura scoprendo orizzonti storiografici e scientifici sconosciuti e proponendosi di divulgarne al massimo la conoscenza. [...] Il mezzo televisivo gli apre il terreno della storia dell'umanità da raccontare e ricostruire nella più assoluta libertà»⁶⁹.

Rossellini realizza quindi per la televisione le seguenti produzioni: *L'età del ferro* (1964), *Storia della lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967), diretti dal figlio Renzo Rossellini, ma su sceneggiatura, soggetto e supervisione di Roberto Rossellini, *La presa di potere di Luigi XIV (La prise du pouvoir par Louis XIV)*, girato per la televisione francese; (1966), *Atti degli Apostoli* (1968), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ippona* (1972), *L'età di Cosimo de' Medici* (1973), *Cartesius* (1974).

Tra queste opere è possibile rintracciare ovviamente un evidente *fil rouge* di carattere religioso, una riflessione che il regista propone, ricollegandosi alle fonti bibliche, per gli *Atti degli Apostoli*, oppure componendo i ritratti di figure importanti come Pascal e sant'Agostino, «cioè in quei personaggi dove il dramma dell'esistenza e della fede è stato più violento e acceso, dove il conflitto interiore è stato più radicato e profondo»⁷⁰.

Scelte motivate anzitutto dalla necessità di raccontare la storia e i suoi principali protagonisti, una necessità culturale e pedagogica, approccio perfettamente in linea, dunque, con l'impostazione della Rai e della dirigenza, come riflesso della cultura cattolica dominante nel Paese. Tale riflessione sulla storia della religione, sulle figure religiose, culmina con il progetto cinematografico del film *Il Messia* (1976), che risente ovviamente del percorso televisivo.

Le motivazioni alla base di questo sguardo sul religioso, risiedono nel progetto storico-scientifico. Non si tratta di un desiderio di riflessione personale di natura religiosa, perché Rossellini definisce il proprio rapporto con la fede inquieto. «L'esperienza religiosa» – dichiara il regista – «non l'ho mai avuta, dico la verità. Logicamente, sono nato in Italia... sono cresciuto italiano respirando, per forza, un'atmosfera cattolica. E quindi io non rifiuto assolutamente questa radice culturale, perché è una delle mie radici culturali. Ma non ho mai creduto, non ho mai avuto fede. Ho avuto, così, un momento molto drammatico nella mia vita quando ho perso un figlio che aveva nove anni. E allora lì, logicamente mi sono posto tutte le domande... Mi sembra che per affrontare la morte... c'è bisogno di una dose di eroismo gigantesco. Allora ho cercato disperatamente delle consolazioni. E dove le trovi? Le trovi o nella realtà-realtà, cioè immaginare la vita come un fenomeno biologico di una precisione scientifica ecc. [...] o nell'altro aspetto, che è tutto metafisico. Sono stato in una tempesta, direi enorme, in questo periodo, però mi pare

⁶⁹ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 340-341.

⁷⁰ G. P. Cresci, *Prefazione*, in AA.VV., *Rossellini: la mia tv. Socrate, Pascal, Agostino d'Ippona*, Coines Edizioni, Roma 1972, p. 9.

chiaro che ho accettato la parte biologica invece che l'altra parte. E poi...forse, proprio per l'educazione cattolica, cristiana, che ho avuto, mi è nato questo ideale dell'eroe: ossia rischiare tutto; che mi pare una cosa molto importante»⁷¹.

Sul rapporto tra il regista e la fede, che può avere influenzato o meno il suo sguardo, la riflessione proposta sul religioso, precisa Virgilio Fantuzzi: «Ho frequentato Rossellini negli ultimi anni della sua vita e ho parlato a lungo con lui di religione. Erano gli anni nei quali preparava e realizzava il suo ultimo film che si intitola *Il Messia*. Si tratta di una vita di Gesù basata sulla sinossi dei quattro Vangeli. Diceva di non avere il dono della fede. Queste sue parole sono per me incomprensibili. Non riesco infatti a immaginare come un uomo che non abbia il dono della fede possa realizzare film di un così autentico significato cristiano, basato non tanto sulla scelta dell'argomento, quanto sullo stile nel quale si concretizza la visione interiore dell'autore di un'opera d'arte. Mi riferisco in particolare ai film che hanno per protagonista Ingrid Bergman, come *Europa '51* [...]»⁷².

Attraverso una lettura delle principali opere del regista non sfuggono, pertanto, frammenti di sguardi religiosi, che sottolineano la presenza di un'attenta riflessione del regista. Ernesto G. Laura puntualizza proprio quest'aspetto: «Con *Il Messia* Rossellini conclude la carriera. Le sue dichiarazioni in materia di fede sono contraddittorie: talvolta si dichiarò anche ateo. Eppure la fede religiosa e i valori evangelici costituiscono una sorta di "fil rouge" che collega l'intera sua opera, da *L'uomo della Croce* (1943) sui cappellani militari nel fuoco della guerra alla umanissima figura del prete di *Roma città aperta* (1945), dall'episodio dei frati in Paisà (1946) al poetico *Francesco giullare di Dio* (1950), da *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) ai drammi della coscienza di *Stromboli terra di Dio* (1949) e *Europa '51* (1952)»⁷³.

Atti degli Apostoli

<p><i>Atti degli Apostoli</i></p>	<p><i>Regia:</i> Roberto Rossellini. <i>Interpreti:</i> Maria Cumani Quasimodo, Daniele Dublino, Lidia Biondi, Bouraoui, Malo Brass, Giampaolo Capovilla, Olimpia Carlisi, Mimmo Caruso, Bruno Cattaneo, Zignani Houcine, Mohammed Kouka, Mohammed Ktari, Giuseppe Mannajuolo, Valentino Macchi, Dino Mele, Enrico Ostermann, Hedi Nouira, Paul Muller, Ada Pometti, Alessandro Perrella, Ben Reayeb Moncef, Bradai Ridha, Renzo Rossi, Sergio Serafini, Edoardo Torricella, Mario Zampelli, Jacques Dumur. <i>Sceneggiatura:</i> Vittorio Bonicelli, Jean Dominique de La Rochefoucauld, Luciano Scaffa, Roberto Rossellini. <i>Musiche:</i> Mario Nascimbene.</p>	<p>Programma Nazionale dal 6 aprile 1968</p>
-----------------------------------	--	--

⁷¹ G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, cit., pp. 8-9.

⁷² A. Di Giglio, «*La Roma di Rossellini*». *Intervista a P. Virgilio Fantuzzi sj*, in "Edav", 346, 2007.

⁷³ E. G. Laura (a cura di), *Gesù nel cinema*, ANCCI Quaderno di "Filmcronache", 7, 1997, pp. 85-86.

L'opera *Atti degli Apostoli* viene girato nel 1968 e trasmesso dalla Rai sul Programma Nazionale per cinque serate. Rossellini affronta il tema biblico, la diffusione del cristianesimo, all'interno del suo progetto storico-didattico: «a partire da questo criterio informatore ho affrontato una svolta della storia umana: l'avvento del Cristianesimo. In un'epoca in cui la natura era considerata come qualcosa di intoccabile – gli dèi pagani impersonificavano la natura – il Giudaismo ha divulgato l'idea che la natura è un dono che Dio ha offerto all'uomo, e se l'uomo sa sfruttare questa natura può differenziarsi dagli animali. Ho dunque fatto *Atti degli Apostoli*. Questo grande cambiamento si è prodotto nel contesto di tre grandi civiltà: Gerusalemme, Roma, Atene. Per approfondire questo sguardo su una civiltà che ho fatto *Socrate* e ho in progetto *Caligola*»⁷⁴.

Nel raccontare la diffusione del Cristianesimo, Rossellini cerca «di investigare non solo i modi in cui era avvenuta la prima diffusione [...], ma anche la sua sorprendente mutazione culturale, il suo proliferare presso i pagani, tale da provocare crisi e lacerazioni nell'ambito stesso delle comunità ebraiche [...]]»⁷⁵.

Blaise Pascal e Agostino di Ippona

All'inizio degli anni Settanta, Rossellini porta poi sul piccolo schermo la vita dei due filosofi Blaise Pascal e Agostino d'Ippona, soffermandosi sull'aspetto della filosofia, della fede.

Entrambi i filosofi sono affrontati dal regista mantenendosi sempre all'interno del percorso storico proposto, senza cercare di scendere nella partecipazione emozionale. Si tratta di figure che hanno influito nel corso di un periodo storico importante, secondo le affermazioni di Rossellini, ed è per questo che vengono raccontate. Si tratta della presentazione dei fatti, senza derive emotive.

<i>Blaise Pascal</i>	<p><i>Regia:</i> Roberto Rossellini. <i>Interpreti:</i> Pierre Arditi, Rita Forzano, Giuseppe Addobbati, Christian De Sica, Livio Galassi, Cristian Aleny, Giuseppe Mannajuolo, Teresa Ricci, Marco Bonetti, Bruno Cattaneo. <i>Fotografia:</i> Mario Fioretti. <i>Soggetto:</i> Roberto Rossellini. <i>Sceneggiatura:</i> Luciano Scaffa, Roberto Rossellini, Jean-Dominique de La Rochefoucauld, Marcella Mariani. <i>Musiche:</i> Mario Nascimbene.</p>	Programma Nazionale dal 16 maggio 1972
----------------------	---	---

Di Pascal, sottolinea soprattutto il dramma che lacera il pensatore, l'uomo, dinanzi al bivio tra scienze e fede. «[Pascal è] un uomo esile, sofferente, che stava sempre male, ma pieno di curiosità, di interessi, di slanci, di timori. Un uomo, in fondo, come tanti altri, ma al quale il caso ha affidato il compito di rappresentare il conflitto

⁷⁴ C-J. Philippe (a cura di), *ritratto con amici*, in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, cit., p. 9. L'intervista è tratta da *Roberto Rossellini: "Je sais bien que le monde moderne est plein de gens inquiets, pourquoi irais-je grossir leurs rangs?"*, in "Téléciné", n. 168, marzo-aprile 1971, pp. 36-44 (traduzione a cura di J. Capra).

⁷⁵ A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, cit., p. 85.

fra scienza e religione. Un conflitto che si svolgeva, ogni giorno drammaticamente, nel suo animo di scienziato e di cristiano [...]. Io ho voluto solo parlare di Pascal, ho voluto solo enunciare dei fatti, raccontare come si sono svolti, senza infingimenti o partecipazioni emozionali [...] Credo sia importante per poter informare su un'epoca storica, vederla, rappresentarla nelle sue idee e nei suoi uomini, e Pascal è uno di quegli uomini, uno che gioca un ruolo importante nella sua epoca. [...] Io racconto le cose come si sono svolte, e lo faccio perché credo sia molto importante far conoscere certi snodi della storia della nostra civiltà, certi snodi che non si possono non conoscere se vogliamo conoscere il mondo in cui viviamo [...]»⁷⁶.

<i>Agostino di Ippona</i>	<p><i>Regia:</i> Roberto Rossellini.</p> <p><i>Interpreti:</i> Attori: Virgilio Gazzolo, Giuseppe Alotta, Dary Berkani, Fabio Carriba, Bruno Cattaneo, Leonardo Fioravanti, Livio Galassi, Giuseppe Mannajuolo, Cesare Barbetti.</p> <p><i>Soggetto:</i> Marcella Mariani, Luciano Scaffa, Roberto Rossellini.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Sceneggiatura: Marcella Mariani, Luciano Scaffa, Roberto Rossellini..</p> <p><i>Musiche:</i> Mario Nascimbene.</p>	Programma Nazionale dal 25 ottobre 1972
---------------------------	--	--

La figura di sant'Agostino viene affrontata da Rossellini sempre con uno stile volto all'essenzialità dell'immagine, alla cura ossessiva verso gli elementi storici della narrazione. Di sant'Agostino racconta gli ultimi trent'anni di vita, quando viene nominato vescovo d'Ippona sullo scenario del tramonto della Roma imperiale. «Nel film in due parti, attento ai particolari e fedele fino all'ossessione alla realtà storica dell'epoca, la parola assurge a protagonista con la funzione di rivelare il pensiero del santo e del filosofo più che di narrare gli episodi della vita dell'uomo»⁷⁷

L'aspetto religioso è dunque presente, ma sembra essere non centrale, nel progetto didattico di Rossellini. Il regista è comunque interessato a raccontare le principali figure biblico-religiose, che permettano una conoscenza della cultura cattolica occidentale, del contesto storico di riferimento.

Il Messia

Al termine del ciclo televisivo, affronta anche la storia di Gesù, il racconto cristologico, attingendo al Vangelo di Giovanni come fonte ufficiale. Rossellini gira per il grande schermo *Il Messia* (1976), cercando di accostarsi alla figura di Cristo attraverso uno sguardo storico, ricorrendo a un *excursus* iniziale su Abramo. Un racconto cercando sempre di porsi come metodo e obiettivo quello storico-divulgativo.

⁷⁶ G. Nava (a cura di), *Perché Pascal*, in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, cit., pp. 419-420. L'intervista è tratta da *Perché Pascal. Quattro domande a Rossellini sull'impostazione e le scelte del telefilm*, in "Pascal" per la televisione, "Appunti del servizio stampa", n. 44, Rai, Roma, maggio 1972, pp. 19-20.

⁷⁷ A. Grasso, (a cura di), *Televisione*, cit., p. 9.

Il Messia viene ritenuto un film non propriamente riuscito⁷⁸, con uno stile spesso minore rispetto alla precedente filmografia del regista. L'obiettivo di Rossellini è raccontare la storia di Gesù senza gli abbellimenti tipici della tradizione letteraria e iconografica passata, «per confrontarsi direttamente con la figura di Gesù nella sua quotidianità»⁷⁹.

Un richiamo, dunque, anche allo stile spoglio, allo sguardo povero e sincero che Pasolini compone un decennio prima, prendendo le distanze dai *biopic* hollywoodiani anni Venti-Sessanta. Una vicinanza stilistica, ma anche una certa distanza nelle opere di Pasolini e Rossellini, come ritiene Viganò: «L'esempio di Pasolini, per il modo in cui fonde la fedeltà alla pagina scritta con immagini e soluzioni strettamente personali, propone un approccio alla Parola di Dio che difficilmente può essere ascoltato. Solo dieci anni dopo, infatti, si avrà una lettura della vita di Gesù altrettanto personale, seppure completamente differente, con *Il Messia* di Roberto Rossellini (1976). Come già sette anni prima aveva fatto con gli *Atti degli Apostoli* (1968), Rossellini applica al testo sacro lo stile didattico-televisivo tipico dell'ultima fase della sua carriera: scegliendo di rendere in immagini il più profetico dei Vangeli, quello di Giovanni, abbandona la violenza e l'aggressività di Pasolini a favore di una narrazione piana e distesa che lascia lo spettatore libero di interpretare il messaggio divino proposto dal Maestro»⁸⁰.

1.7. *Mosè* di Gianfranco De Bosio e *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli. *Apice ed epilogo* della produzione cinematografico-televisiva religiosa

Verso la metà degli anni Settanta, si registrano due grandi produzioni televisive a carattere religioso, realizzate con grandi investimenti, cast internazionale, garantendosi dunque una visione in molti Paesi europei e negli Stati Uniti, grazie anche ad un successivo adattamento cinematografico. Si tratta, nello specifico dello sceneggiato *Mosè* di Gianfranco De Bosio e di *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli.

Opere interessanti da prendere in esame perché, anzitutto, costituiscono un *apice* della produzione televisiva nel percorso di avvicinamento al cinema, sia per l'impiego dei mezzi, per le riprese, per il cast artistico e per il linguaggio utilizzato, sia perché effettivamente entrambe le opere hanno goduto di una seconda vita

⁷⁸ Ernesto G. Laura dichiara: «E tuttavia quest'opera, anziché il punto d'arrivo di un itinerario tanto significativo, appare piuttosto una pausa d'arresto se non qualche passo in dietro. Ricca, certo, di momenti felici, è però talvolta diretta con la mano sinistra, come nelle sequenze mal recitate e mal ambientate della reggia di Erode, e non comunica la forte emozione delle sue opere precedenti» – E. G. Laura (a cura di), *Gesù nel cinema*, cit., p. 86. Paolo Mereghetti invece commenta in maniera secca: «Il regista è fedele alla lettera dei quattro vangeli, ma il suo stile didattico-televisivo non trasmette alcuna emozione: e il suo film finisce con l'assomigliare a una raccolta di santini o a una recita parrocchiale (considerato il livello della recitazione), sollevandosi solo nell'ultima parte. Il mieloso Gesù di Zeffirelli, almeno, evitava scivoloni nel grottesco e siparietti di gusto televisivo [...]. Il frutto di un malinteso estetico e ideologico (il sogno rosselliniano di un cinema didattico) e, anche se ben pochi ebbero il coraggio di dirlo, uno dei più brutti film del grande regista» – P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007, p. 1805.

⁷⁹ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, cit., Vol. 3, p. 149.

⁸⁰ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 176.

cinematografica, dopo la messa in onda televisiva. *Mosè* e *Gesù di Nazareth* richiamano anche la stagione d'oro dei grandi kolossal biblico-religiosi hollywoodiani, stagione tramontata all'inizio degli anni Sessanta.

Le due produzioni sono al tempo stesso soglia di *epilogo*, perché in questi anni, come spiegheremo meglio nel paragrafo successivo, si determina un forte cambiamento nel sistema televisivo e nei contenuti. Inizia una nuova fase della televisione, la *Neotelevisione*, che condiziona e muterà generi e produzioni del piccolo schermo.

Il genere religioso troverà effettivamente meno spazio alla fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, salvo qualche eccezione (come *Un bambino di nome Gesù* di Franco Rossi), in attesa di un rigoglioso e singolare ritorno negli anni Novanta e Duemila.

In questo periodo, anche il cinema cambierà il suo sguardo sul religioso, sia a livello internazionale che italiano, proponendo visioni più inedite, problematiche o disturbanti su figure bibliche, cristologiche. Si pensi, a livello internazionale, a opere come *Jesus Christ Superstar* (Id., 1973) di Norman Jewison del 1973 e *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) di Martin Scorsese del 1988, oppure opere italiane come *L'inchiesta* di Damiano Damiani del 1986.

Oltre al mutamento del sistema televisivo, vanno indicati anche degli evidenti cambiamenti a livello politico, nazionale e nella dirigenza Rai, e del tessuto sociale italiano, che costituiscono, altri fattori di condizionamento.

Mosè e *Gesù di Nazareth* rappresentano, inoltre, un modello di sceneggiato televisivo che sarà caratterizzante per la rinascita del genere religioso anni Novanta. La miniserie in due puntate (dunque più breve delle due opere indicate) a carattere religioso affronterà all'inizio proprio il filone biblico-cristologico, ricercando un forte respiro internazionale (realizzata in coproduzione, cast internazionale) e cinematografico, per poi dedicarsi anche a figure dei preti esemplari, di papi e santi, le agiografie televisive.

Mosè

<i>Mosè</i>	<p><i>Regia:</i> Gianfranco De Bosio (collaborazione alla regia degli effetti speciali di Mario Bava).</p> <p><i>Interpreti:</i> Burt Lancaster, Laurent Terzieff, Irene Papas, Ingrid Thulin, Mariangela Melato, Marina Berti, William Lancaster, Anthony Quale, José Quaglio, Michele Placido, Mario Ferrari.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Anthony Burgess, Vittorio Bonacelli, Gianfranco De Bosio, Bernardino Zapponi.</p> <p><i>Musiche:</i> Ennio Morricone.</p>	Programma Nazionale dal 22 dicembre 1974
-------------	--	---

L'opera *Mosè* (1974) diretta da Gianfranco De Bosio si sofferma sull'episodio biblico dell'Esodo, sul cammino dall'Egitto alle terre della Palestina, terre di Canaan, cammino guidato dalla figura di Mosè. Nasce come produzione televisiva di sei episodi, in onda tra il 1974 e il 1975, che vede poi nel 1976 un passaggio al cinema con una versione ridotta (141 minuti).

Il Mosè di De Bosio «ricostruisce in modo semplice ed insieme vigoroso, le vicende dell'Esodo, legate alla esperienza religiosa e alla personalità di Mosè. [...] L'esigenza di presentare l'Esodo ad un vasto pubblico (anche televisivo) hanno fatto accentuare l'aspetto puramente terreno e politico del messianesimo mosaico, con colorazioni nazionalistiche della promessa di Dio»⁸¹.

L'opera di De Bosio si iscrive in un percorso biblico-cinematografico sulla figura di Mosè che ha come precedenti i due kolossal di Cecil B. De Mille, *I dieci comandamenti*, ed anticipa anche la fortunata miniserie del *Progetto Bibbia* della Lux Vide, *Mosè*, diretta da Roger Young nel 1995⁸² e interpretata da Ben Kingsley.

Gesù di Nazareth

<i>Gesù di Nazareth</i>	<p><i>Regia:</i> Franco Zeffirelli.</p> <p><i>Interpreti:</i> Robert Powell, Micheal York, Anthony Quinn, Olivia Hussey, Peter Ustinov, Valentina Cortese, Anne Bancroft, Claudia Cardinale, Laurence Olivier, Rod Steiger, Ernest Borgnine, Yorgo Voyagis, Renato Rascel, Fernando Rey, Christopher Plummer.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Anthony Burgess, Suso Cecchi D'Amico, Masolino D'Amico, Franco Zeffirelli.</p> <p><i>Musiche:</i> Maurice Jarre.</p>	<p>Rai 1 dal 27 marzo 1977</p>
-------------------------	---	------------------------------------

L'opera *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli rappresenta, ancor più del *Mosè* di Gianfranco De Bosio, un caso emblematico del rapporto tra religioso e piccolo schermo, tra cinema e televisione. L'opera nasce per la televisione, realizzata però con grande impiego di risorse, in un progetto di coproduzione con l'Inghilterra. Approda al cinema in una versione più contenuta di 150 minuti.

La ricercatezza formale, la cura per l'aspetto scenografico, visivo, collocano lo sceneggiato sulla soglia di confine con le produzioni cinematografiche internazionali, con un evidente richiamo ai kolossal hollywoodiani, impreziosito però da una attenzione artistica maggiore. Le grandi opere bibliche di Hollywood, infatti, colpiscono lo spettatore soprattutto per l'imponenza scenografica, per le realistiche ricostruzioni e per la resa spettacolare dei miracoli, la manifestazione delle figure bibliche. Zeffirelli, al contrario, pur percorrendo il filone hollywoodiano, "dipingere" le sue inquadrature, compone l'immagine prendendo le mosse dalla pittura di Caravaggio, del Greco, di Guercino, di Guido Reni. «Naturalmente Zeffirelli, da grande scenografo» – spiega Viganò – «conosce benissimo la storia dell'arte occidentale, per cui può tranquillamente passare da una citazione all'altra sempre affascinando lo spettatore che trova "naturali" quelle che in realtà sono

⁸¹ AA.VV., *Segnalazioni cinematografiche*, Edizioni Centro Cattolico Cinematografico, n. 81, Roma 1976.

⁸² Oltre alle opere di Cecil B. De Mille (1923; 1956) e alle produzioni televisive di Gianfranco De Bosio (1974; 1976) e Roger Young (1995), possiamo citare anche *Mosè e i dieci comandamenti* (*The Story of Moses and the Ten Commandments*, 1978) di Charles Davis, *Il principe d'Egitto* (*The Prince of Egypt*, 1998), film d'animazione diretto da Brenda Chapman.

riproposizioni peculiari di autori o opere celebrate. Il gusto teatrale del regista trova espressione connaturata nelle citazioni, oltre che del rinascimento, dell'età barocca, di Caravaggio e soprattutto di Rembrandt»⁸³.

L'opera di Zeffirelli segna, quindi, una crescita stilistica e produttiva messa in piedi dalla televisione che, ricordiamo, oltre a richiedere le collaborazioni per i suoi sceneggiati da parte di maestri del cinema, si trova a contribuire alla realizzazione di importanti opere cinematografiche, come *Padre padrone* di Olmi.

Momento, dunque, di grandi possibilità, che si legano anche al genere biblico-cristologico, che però sembra tramontare – temporaneamente – con il dispiegarsi di un nuovo sistema televisivo (la neotelevisione, l'avvento della concorrenza commerciale) che determina nuovi equilibri culturali e produttivi anche nella Rai, oltre che un evidente cambiamento nella politica italiana, nel tessuto sociale.

Zeffirelli, dunque, con il suo *Gesù di Nazareth* è sintesi di questa fase, soglia di confine tra lo sviluppo creativo del piccolo schermo in progetti a carattere religioso (e non solo) e la fine di una *Golden Age*.

Nell'opera di Zeffirelli possiamo notare delle intuizioni che saranno riprese dalle successive miniserie anni Novanta del *Progetto Bibbia*. Alberto Bourlot ritiene infatti che Zeffirelli proponga, rispetto allo stile rosselliniano, un'alternativa che prevede «una maggiore centralità della Bibbia, che si traduce, nel caso del film di Zeffirelli, non tanto in un atteggiamento di ripresa diretta delle Scritture, quanto piuttosto nella consulenza di un pool di esperti, che garantiscano della qualità religiosa dell'operazione. Scelta questa che avrà un grande fortuna nelle produzioni bibliche italiane e che starà alla base della complessa opera di adattamento della Bibbia (Antico e Nuovo Testamento) avviata per la televisione italiana anni '90 e continuata all'inizio del nuovo millennio»⁸⁴.

Viganò, approfondendo maggiormente l'aspetto relativo al rapporto con le fonti, con il procedimento di riscrittura audiovisiva, sottolinea una differenza tra il *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli e le precedenti opere sulla figura di Gesù, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini e *Il Messia* di Rossellini. In Pasolini si riscontra un approccio «lirico e profondo», mentre quello di Rossellini è più «sobrio e semplificato». Il regista fiorentino, impostando le riprese con stile classico, mette in scena la storia di Gesù come se fosse «una sola storia e non una pluralità di storie»⁸⁵. Zeffirelli realizza «una colta e serena macchina spettacolare che non esce mai dal solco della tradizione e riunisce in un forzato abbraccio ecumenico i consulenti delle diverse religioni chiamati alla supervisione della sceneggiatura. Con spirito più da *metteur en scene* teatrale che non da regista di cinema, opta per uno stile epidermico che, se da un lato distanzia il suo film dalla facile meraviglia dei kolossal americani, dall'altro non gli permette di andare oltre la semplice apparenza delle cose, riducendo i Vangeli a vera e propria storia spicciola»⁸⁶.

⁸³ D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, cit., p. 44.

⁸⁴ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, cit., Vol. 3, pp. 150-151.

⁸⁵ Cfr. A. Bourlot, D. E. Viganò, *Dal tradimento alla traduzione. Le figure di Gesù nel cinema*, in "Ambrosius", 1, 1997, pp. 66-72.

⁸⁶ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., pp. 176-177.

Anche Ernesto G. Laura riconosce a Zeffirelli uno sguardo conciliante, una visione cara alla tradizione e all'iconografia popolare, ricordando come all'inizio il progetto fosse stato pensato per il regista Ingmar Bergman⁸⁷, un autore però propenso a una personale rivisitazione del testo evangelico⁸⁸.

Zeffirelli, ricorrendo a una pluralità di fonti, lavora anche, in maniera contenuta, sulla personalizzazione della sua riscrittura audiovisiva della vita di Gesù, attraverso l'inserimento di riflessioni politiche, civili. Sempre Bourlot, a tal riguardo, segnala la sequenza della flagellazione di Gesù, vista dall'alto, dalla posizione di Pilato, in soggettiva, che serve a mettere in luce maggiormente il tema dell'ipocrisia dei potenti. «Così facendo il film di Zeffirelli conferma la libertà del proprio lavoro di riscrittura (lontano dallo sforzo di ripresa in qualche modo "diretta" della Parola che, in forme diverse, aveva caratterizzato i progetti di Pasolini e di Rossellini), ma ne mette anche in evidenza le qualità. Infatti, scegliendo il punto di vista dell'ipocrisia dei potenti [...] il film costringe lo spettatore a prendere posizione, anche emotivamente, segnalandosi così per una certa – non del tutto riconosciuta – capacità di attualizzazione, dal momento che mette l'accento su di un tema (la violenza di chi condanna ma non ha a cuore la verità) il cui valore attraversa le epoche, dal tempo di Gesù fino ai nostri giorni»⁸⁹.

1.8. La fine del monopolio e l'avvento della televisione commerciale: nuovo linguaggio, pubblico diverso e nuovo contesto politico-sociale.

A metà degli anni Settanta, inizia un effettivo processo di cambiamento *nella e della* televisione, verso la nuova stagione che Eco battezza come *Neotelevisione*: «C'era una volta la paleotelevisione, fatta a Roma o a Milano, per tutti gli spettatori; parlava delle inaugurazioni dei ministri e controllava che il pubblico apprendesse solo cose innocenti, anche a costo di dire bugie. Ora, con la moltiplicazione dei canali, con la privatizzazione, con l'avvento di nuove diavolerie elettroniche, viviamo nell'era della neotelevisione»⁹⁰.

Eco, nel delineare il nuovo assetto televisivo, traccia dunque le linee generali di cambiamento, tre fattori che incidono e determinano il nuovo corso televisivo, ossia il progresso tecnologico (colore, telecomando, videoregistratore e in seguito satellite), la moltiplicazione dell'offerta televisiva in termini di ore di programmazione, di canali e di generi, e la presenza di soggetti privati che traghettano il modello televisivo pubblico verso quello commerciale.

In particolare, come rilevato anche da Grasso⁹¹, si fa riferimento allo sviluppo delle tecnologie del mercato dei media (il telecomando e il videoregistratore), all'aumento di apparecchi domestici, alla moltiplicazione dei canali legati alla nascita delle emittenti private (prima locali e poi nazionali), alla sorprendente crescita del fenomeno pubblicitario, ma anche all'aumento dei tempi di trasmissione

⁸⁷ Cfr. I. Bergman, *La lanterna magica*, Garzanti, Milano 1987.

⁸⁸ E. G. Laura (a cura di), *Gesù nel cinema*, ANCCI Quaderno di "Filmcronache", n. 7, 1997, p. 89.

⁸⁹ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, cit., Vol. 3, p. 151.

⁹⁰ U. Eco, *Sette anni di desiderio*, cit., pag. 163.

⁹¹ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, op. cit.

sino alla copertura delle 24 ore giornaliere, alla sempre più evidente concorrenza televisiva tra emittenti private e concessionaria del servizio pubblico. A questi macrofenomeni, che riguardano la televisione dal punto di vista tecnologico e produttivo, si legano poi tutta una serie di cambiamenti relativi al mezzo come istituzione e linguaggio.

Concorrenza, Auditel e una nuova pubblicità

Si apre un nuovo assetto televisivo sancito dalla fine del monopolio Rai, sino ad ora costituzionalmente difeso per questioni tecniche e per la possibilità di erogare un corretto servizio radiotelevisivo. I privati riescono ad accedere alla televisione inizialmente a livello locale dal 1976, grazie al parere positivo della Corte costituzionale ed alla conseguente legge, ma in breve tempo anche a livello nazionale, grazie alle strategie dei network che la legge non aveva previsto, giungendo fino agli anni Ottanta a un assetto sostanzialmente bipolare (la Rai e il gruppo Fininvest, divenuta Mediaset nel 1993).

Anzitutto, dunque, è l'ingresso della concorrenza, che introduce grandi sconvolgimenti anche in Rai, sempre più sensibile alle questioni di risorse economiche; il canone infatti basta a coprire solo una parte della spese dell'azienda televisiva, che deve oltretutto fronteggiare anche una fuga delle risorse artistiche verso il polo commerciale.

La Rai, inoltre, non può più contenere la pubblicità nei limiti di *Carosello*, bensì deve acconsentire all'ingresso di una nuova pubblicità, una pubblicità più veloce e seducente⁹². È l'apertura al modello televisivo commerciale all'interno del sistema pubblico.

Oltre alla pubblicità, altro fattore che influenzerà fortemente la televisione è indubbiamente la nascita della società Auditel nel 1984, con il successivo avvio delle rilevazioni degli ascolti delle trasmissioni nel 1986. La società, inizialmente costituita dalla Rai, dal Gruppo Fininvest e dagli Utenti Pubblicitari Associati (con quote del 33% ciascuno, mentre il restante 1% era della Federazione Italiana Editori Giornali) si occupa di effettuare le rilevazioni di dati quantitativi di ascolto ai fini di ottenere le informazioni necessarie sul target, sul pubblico di riferimento, per un'efficace collocazione degli spot pubblicitari all'interno della programmazione. Ben presto diventa però un parametro per stabilire il gradimento e, di conseguenza, un elemento che condiziona e determina la programmazione televisiva.

Crolla l'impianto pedagogico della televisione e si dissolvono i confini dei generi.

La concorrenza, l'aumento delle ore di trasmissione giornaliere e con la conseguente necessità di copertura del palinsesto divenuto più esteso, cambia necessariamente la missione della televisione.

Tramonta il modello pedagogico, anche a causa degli squilibri nel sistema politico che finora era stato influenzato da una forte linea democristiana, cattolica. La televisione non si occupa più della formazione culturale del Paese, della sua alfabetizzazione, bensì del suo intrattenimento. Una televisione che ambisce a raccogliere il più alto numero di telespettatori, perché ciò rappresenta una sicurezza economica, una presenza d'investimento della pubblicità, "benzina del piccolo schermo".

⁹² Cfr. D. Pittéri, *Storia della pubblicità italiana. Dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Si passa, pertanto, dalla televisione che informa ed educa il suo pubblico, che lo accompagna in maniera materna verso la visione dei suoi programmi, alla necessità di attrarre più pubblico possibile, al “restate con noi”, una garanzia di successo e soprattutto d’investimenti pubblicitari.

Menduni, riferendosi alla Rai del monopolio, ricorda come le reti non fossero in concorrenza, bensì in sinergia, sottolienando allo spettatore l’inizio di un programma sull’una o l’altra rete, con una freccia bianca in basso allo schermo. «Se disponevano di due canali suggerire al pubblico di cambiare canale» – commenta Menduni – «oggi nell’epoca del “restate con noi”, sembra una cosa impossibile. [...] Nell’era dell’abbondanza televisiva i canali televisivi sono in concorrenza l’uno con l’altro per avere ogni sera il più elevato numero di spettatori e quindi di un maggior pregio pubblicitario. Ciò vale anche per la Rai, per il crescente ruolo degli introiti da pubblicità [...] e per mantenere una posizione centrale che legittimi il pagamento del canone»⁹³.

Per quanto concerne i generi, si assiste alla frattura dei rigidi confini riscontrati nella prima stagione televisiva, a favore di una ibridazione, l’unione tra informazione e spettacolo (*infotainment*) oppure educazione e spettacolo (*edutainment*), ma anche l’ingresso del *talk show*, della tv verità e del *reality show*.

Per quanto riguarda la produzione di fiction, degli sceneggiati, che sinora era prerogativa solamente della Rai, anzitutto espande inizialmente i propri confini puntando al modello cinematografico, alle grandi produzioni internazionali, come menzionato in precedenza attraverso gli esempi di Zeffirelli e De Bosio, ben presto però vivrà un momento negativo. Un tracollo produttivo, determinato dall’aumento delle ore di trasmissione e dalla concorrenza, nello specifico della Rai, che imporranno nuove strategie e prodotti meno costosi, più rapidi da realizzare (inizia la stagione in cui si ricorre al format straniero per programmi d’intrattenimento).

Il gruppo commerciale programma soprattutto varietà, talk show, soap opera e telefilm stranieri, destando poche risorse alla produzione di fiction interna. Si preannuncia un tramonto per la grande stagione dello sceneggiato Rai negli anni Ottanta. «Mentre la Rai si lancia in costose produzioni internazionali» – scrive Grasso – «le reti private si specializzano nell’importazione di prodotti seriali americani, che ben si adattano alla copertura degli ampi palinsesti e nella nuova pratica della conquista degli ascolti a vantaggio degli inserzionisti pubblicitari, grazie alle logiche seriali che catturano attenzione e fedeltà degli utenti. La massiccia importazione continua durante gli anni Ottanta e anche la Rai cerca di reggere la concorrenza su questo piano e, di conseguenza, si ha un netto calo nella produzione interna di fiction. L’Italia, che per un ventennio aveva potuto vantare un primato nell’autoproduzione di programmi, negli anni Ottanta diventa il principale importatore europeo di fiction»⁹⁴.

Riguardo alla fiction, Sorice sostiene che essa non cessi ovviamente di esistere nel contesto neotelevisivo, bensì si riconfiguri in funzione delle esigenze dei palinsesti, del nuovo pubblico. «Così alla logica originaria dello sceneggiato, che consisteva nella messa in discorso televisiva di un testo autoriale in uno spirito di fedeltà totale (o quasi) dell’opera letteraria, subentra la dimensione tecnica della narrazione che

⁹³ E. Menduni, *I linguaggi della radio e della televisione*, cit., pp. 130-131.

⁹⁴ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos’è la televisione*, cit., p. 159.

conduce verso una “soap-operizzazione” dei racconti. Allo stesso modo, nei palinsesti neotelevisivi si accentua il peso della fiction seriale [...]»⁹⁵

La perdita d'influenza della DC e l'ingresso della lottizzazione

L'avvento della Neotelevisione è anche un chiaro riflesso del cambiamento in atto nella società italiana, nel pubblico televisivo e nella politica. Il pubblico televisivo cresce con la televisione, passando da una condizione sostanzialmente passiva, di semplice fruitore di contenuti, bisognoso di essere “educato, informato e intrattenuto”, ricordando le tre parole chiave della televisione pubblica del monopolio, a una condizione partecipativa. Interagisce sempre di più con la televisione che lo vuole far giocare e partecipare ai *talk* da salotto.

Questo cambiamento di veste dello spettatore era stato peraltro profetizzato da Alvin Tofler⁹⁶ che, negli anni Ottanta, aveva indicato tale passaggio dalla condizione di *consumer*, ritenuta meramente passiva e ricettiva, a quella di *prosumer*, ossia di consumatore-produttore attivo.

«Dal punto di vista sociale» – sottolinea Pittèri – «si avverte una forte influenza sui comportamenti collettivi. La crisi delle istituzioni tradizionali – Chiesa, partiti, famiglia e scuola –, fino ad allora fonti di socializzazione e di trasmissione ideologica, apre spazi all'influenza dei media che, sempre più connessi alle dinamiche delle imprese, trasmettono al pubblico una nuova visione ideologica e valoriale fondata sul consumo. Il luogo di elezione di questo processo è la pubblicità [...]»⁹⁷.

Sullo sfondo televisivo, una società in fermento e in pieno cambiamento. Dalla fine degli anni Sessanta partono una serie di istanze dalla società, di contestazioni al sistema vigente, dall'università alle industrie, alla stessa immagine della famiglia. Movimenti di protesta, che propongono nuovi modelli sociali. Due eventi importanti a livello sociale, si collocano in questo decennio, segnando l'opinione pubblica: legge che istituisce il divorzio (legge n. 898 del 1970, referendum nel 1974) e la legge che depenalizza l'interruzione volontaria della gravidanza (legge n. 194 del 1978).

Lo storico Giovagnoli afferma a tal riguardo: «Il Sessantotto è stato un fenomeno d'avanguardia e di *élites* e solo in piccola parte le trasformazioni della società italiana negli anni Settanta possono essere ricondotte alla contestazione. Molte invece [...] sono quelle riconducibili a nuovi comportamenti di massa generati in questo decennio dai processi di detradizionalizzazione. In Italia, uno dei passaggi in questo senso più emblematici è rappresentato dal referendum sul divorzio del 1974, che rivelò un Paese profondamente cambiato, cogliendo di sorpresa istituzioni religiose e forze politiche»⁹⁸.

Si avvisano anche dure e cupe frange di opposizione al sistema socio-politico, con posizione estreme quali il terrorismo di matrice rossa e nera che segnerà il decennio degli anni Settanta, consegnandoli alla storia come gli anni di piombo. Culmine delle tensioni sarà il 1978, per il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro.

⁹⁵ M. Sorice, *Lo specchio magico*, cit., p. 156.

⁹⁶ A. Tofler, *The Third Wave*, Bantam Books, New York 1980, trad. it. *La terza ondata*, Sperling&Kupfer, Milano 1987.

⁹⁷ D. Pittèri, *La pubblicità in Italia. Dal Dopoguerra a oggi*, cit., pp. 137-138.

⁹⁸ A. Giovagnoli, *Cattolici e società italiana dal 1968 ad oggi*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 3, cit., p. 21.

Anche per la Chiesa è indubbiamente un periodo importante, che vede la fine del pontificato di Paolo VI (1978), il breve pontificato di Giovanni Paolo I (1978) e l'elezione al soglio di Pietro di Giovanni Paolo II (1978-2005), «chiamato a gestire in modo nuovo le difficoltà emerse nel post-concilio e la presenza della chiesa in una società che appare sempre più secolarizzata»⁹⁹.

Politicamente, l'Italia vede i grandi partiti di massa perdere consensi, influenza. La stessa DC non ha più la solidità politica goduta sino agli anni Sessanta. Si pone la cosiddetta "questione democristiana", la messa in discussione del grande partito di massa d'ispirazione cattolica. Sempre Giovagnoli afferma: «Negli anni Settanta, varie forze politiche agitarono la "questione democristiana" invocando un radicale ridimensionamento del ruolo svolto dalla Democrazia cristiana. Anche nel mondo cattolico molti condivisero l'opinione che il mutamento stesse rendendo obsoleto questo partito. Dopo il referendum sul divorzio, si cominciò anche a discutere di cattolicesimo di maggioranza e di cattolicesimo di minoranza [...]»¹⁰⁰.

Si apre dunque per la DC, come anche per gli altri partiti, una stagione di grandi alleanze, alleanze strategiche per rimanere saldi al governo. Si profila dunque il consociativismo, che si riflette perfettamente negli equilibri interni della Rai, ormai indirizzata a una lottizzazione da parte della politica. Con la riforma della tv pubblica del 1975, si avvia il processo di spartizione dell'azienda su quote politiche. Uno degli aspetti della Riforma è il passaggio dal controllo governativo, dunque monopartitico e sinora democristiano, a controllo parlamentare, con la conseguente spartizione delle tre reti Rai assegnate ai tre partiti di più influenti: Rai Uno alla DC, Rai Due al PSI e Rai Tre al PCI.

1.9. Parabola discendente del religioso tra televisione e cinema

Lo sceneggiato, la fiction in generale, come sopra indicato, subiscono dei cambiamenti alla fine degli anni Settanta e negli anni Ottanta, con l'avvento della Neotelevisione. Per un verso assistiamo a grandi investimenti per opere che prendono le mosse dal cinema, in particolare *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli, dall'altro si avverte una progressiva diminuzione della produzione dinanzi all'imponente ingresso del telefilm americano e della soap opera.

Prima di soffermarci però sulle opere a carattere religioso del piccolo schermo, ricordiamo che anche il cinema italiano diversifica il suo percorso di riflessione sul sacro. Anzitutto, bisogna ricordare che questi sono anni di profonda crisi per il grande schermo, dopo il periodo fortunato degli anni Sessanta. «Il [...] periodo [1976-1988]» – afferma Vito Zagarrò – «vede l'ingresso dell'industria italiana in un profondo tunnel da cui sarà difficile uscire. Una situazione provocata, inizialmente, dal proliferare delle televisioni private, dall'esplosione di film messi in onda e, conseguentemente dalla scomparsa delle vecchie sale di seconda e terza visione (poiché il pubblico può fruire a casa di prodotti che prima era uso a vedere nella sala cinematografica); situazione diventata cronica per la crisi di idee e di ideologie, per

⁹⁹ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, cit., Vol. 3, p. 153.

¹⁰⁰ Ivi., p. 22.

la progressiva corruzione e disgregazione dell'industria cinematografica, come molti valori del Paese»¹⁰¹.

Possiamo, dunque, affermare che come nella Hollywood degli anni Sessanta, segnata dalla crisi dell'industria cinematografica, si tagliano i grandi kolossal a carattere religioso, anche nel cinema italiano, dinanzi alla crisi del settore, i film a carattere religioso diminuiscono oppure meglio cambiano approccio.

Probabilmente è più l'epoca d'oro dello sceneggiato televisivo a carattere religioso a vivere, seppur brevemente, lo stesso corso hollywoodiano. Brevemente, perché se è vero che negli anni Ottanta si riducono le grandi produzioni televisive a carattere religioso, biblico-cristologico, a partire però dagli anni Novanta inizia una singolare anomalia tutta italiana, dove la miniserie a carattere religioso è il prodotto più fortunato e richiesto nell'instabile mercato dei prodotti televisivi.

Tornando al cinema. Se sino alla metà degli anni Settanta si sono susseguite opere, riflessioni sul religioso, richiamandosi anche in maniera diretta ai Vangeli, alle figure bibliche, come nel caso di Pasolini, di Rossellini e di Zeffirelli, dalla fine del decennio e per tutti gli anni Ottanta-Novanta possiamo riscontrare una diversa proposta. Viganò afferma che la «maestosità del progetto di Zeffirelli sembra esaurire le possibilità del cinema di affrontare con sguardo ommnicomprensivo i fatti del Vangelo, nel momento in cui gli altri libri della Bibbia, dopo il saccheggio compiuto da Hollywood, non sembrano interessare alcun produttore o regista. Il cinema di questi ultimi vent'anni ha quasi definitivamente abbandonato il filone biblico tradizionale, muovendosi lungo una linea tematico-stilistica che affronta la storia sacra trasversalmente, con il rischio di trovarsi di fronte a operazioni di dubbia legittimità che scivolano spesso nel disimpegno puro e semplice, ma anche con il pregio, non trascurabile, di lasciarsi alle spalle il cinema religioso come genere e trovare nelle opere migliori esempi di cinema che si accosta alla figura di Cristo con autentico interesse»¹⁰².

Assistiamo, dunque, a un abbandono del sentiero classico di rappresentazione del religioso, della figura di Cristo nel cinema, come era avvenuta sinora, sia a livello hollywoodiano e internazionale sia nazionale, sottolineando ancora il differente approccio e sguardo. Si esce dai rigidi confini del genere religioso tradizionale, per affrontare visioni più problematiche e “disturbanti” oppure per rintracciare nelle opere non dichiaratamente religiose degli elementi parabolici, cristologico, delle moderne *figurae Christi*¹⁰³.

Nel primo caso possiamo ricordare le opere internazionali, come *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) di Martin Scorsese, *Jesus*

¹⁰¹ V. Zagarrìo, *Il cinema italiano attraverso la crisi. 1976-2006*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. 3, cit., pp. 35-69, cit., p. 36.

¹⁰² D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 177.

¹⁰³ Alberto Bourlot e Dario E. Viganò, definendo il cinema delle *figurae Christi*, precisano: «Non si tratta più di rappresentare (seppure per immagini) un evento della vita di Gesù, ma di trovare qualcosa che sia equivalente a quell'evento, che ne esprima (mutati i tempi e i modi) il senso profondo» – A. Bourlot, D. E. Viganò, *La più grande storia mai girata. Gesù nel cinema fra traduzioni e riscrittura*, in “Attualità cinematografiche” 1997, Centro Ambrosiano, Milano 1997, p. 148. Si vedano inoltre sull'argomento: A. M. Cattaneo, *Il cinema delle “figurae Christi”: il caso Dead Man Walking di Tim Robbins*, in AA. VV., *Bibbia e Cinema. Possibilità di una traduzione audiovisiva*, Centro Ambrosiano, Milano 1998, pp. 57-85; D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, cit.; Id., *Il cinema delle parabole*, 2 Voll., Effatà Editrice, Cantalupa (To) 1999-2000.

of Montreal (*Jésus de Montréal*, 1989) di Denys Arcand, ma anche ne gli anni precedenti *Jesus Christ Superstar* (Id., 1973) di Norman Jewison oppure l'irriverente *Brian di Nazareth (Life of Brian)*, 1979) di Terry Jones.

Per quanto riguarda, invece, i film parabolici, che mettono in scena delle moderne figure cristologiche, non mostrando però un esplicito richiamo ai testi sacri, bensì spesso con un approccio duro e problematico, possiamo citare autori come Abel Ferrara con *Cattivo tenente (Bad Lieutenant)*, 1992), Lars von Trier con *Le onde del destino (Breaking the Waves)*, 1996) o Tim Robbins con *Dead Man Walking* (Id., 1996). Non si possono dimenticare inoltre le riflessioni poetiche e meno "disturbanti", ma sempre problematiche, di Robert Bresson negli anni Cinquanta e Sessanta, su tutte *Diario di un curato di campagna (Journal d'un curé de campagne)*, 1951) e *Au hasard Balthazar* (1966).

Per quanto riguarda il cinema italiano, possiamo ricordare *Cercasi Gesù* (1982) di Luigi Comencini, *L'inchiesta* (1986) di Damiano Damiani, *I magi randagi* (1996) di Sergio Citti, *I giardini dell'Eden* (1996) di Alessandro D'Alatri, film che ricostruisce gli anni "oscuri" di Gesù, tra i 12 e i 30 anni, sino a *Totò che visse due volte* (1998) di Daniele Cipri e Francesco Maresco, accolto da molte polemiche, che ripropone il problema della censura cinematografica.

Un bambino di nome Gesù e l'inizio di una stagione d'oro

Le opere a carattere religioso nella televisione dell'epoca della concorrenza sono poche e tra queste si segnala in particolare *Un bambino di nome Gesù* (1987) di Franco Rossi, regista di grandi produzioni Rai come *l'Odissea* (1968), *l'Eneide* (1971) e *Quo vadis?* (1985).

Rossi realizza per Canale 5 tre miniserie in due puntate sulla figura di Gesù negli anni della sua infanzia e della crescita, ispirandosi ai Vangeli apocrifi: *Un bambino di nome Gesù* (1987), *Un bambino di nome Gesù. L'attesa* (1988) e *Un bambino di nome Gesù. Il mistero* (1989).

C'è da notare che la televisione si avvia negli anni Novanta a una rilettura prima della Testo Sacro, in controtendenza con le riflessioni proposte dal cinema, con l'imponente e fortunato *Progetto Bibbia*, realizzato per la Rai dalla casa di produzione Lux Vide di Ettore Bernabei, puntando molto in termini di produzione, linguaggio, ad avvicinarsi al grande schermo, o meglio alle precedenti opere cine-televisive come quella di Zeffirelli.

«L'attenzione della televisione al racconto biblico» – spiega Bourlot – «era stata anticipata nello scorcio di finale del decennio precedente [anni Ottanta] da una trilogia dedicata all'infanzia di Gesù da Franco Rossi [...]. Ma a dare pienamente corpo a questo progetto tra Bibbia e televisione è l'imponente tentativo di trasporre sistematicamente i suoi testi principali con il Progetto Bibbia della casa di produzione Lux Vide, società riconducibile a Ettore Bernabei [...] che di questo sforzo traspositivo è stato uno dei principali animatori»¹⁰⁴.

E in seguito, dopo la rilettura audiovisiva dei principali capitoli della Bibbia, impostati secondo alcune figure di riferimento (*Abramo, Giuseppe, Jesus, San Giovanni* ecc.), si è passati a delineare le figure dei santi più amati come san Francesco, i papi del Novecento, tra cui segnaliamo i fortunati ritratti di Giovanni

¹⁰⁴ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, cit., Vol. 3, p. 162.

Paolo II, cui è riconosciuto un particolare successo in relazione anche alla vicinanza con la morte del pontefice tra i più popolari.

Le due miniserie Taodue-Mediaset, *Karol. Un uomo divenuto Papa* (2005) e *Karol. Un Papa rimasto uomo* (2006), entrambe dirette da Giacomo Battiato, come anche la produzione Lux Vide-Rai, *Giovanni Paolo II* (2005) diretta da John Kent Harrison, ricevono un “forte traino” dalla scomparsa del pontefice nell’aprile del 2005, divenuto un evento mediatico singolare. Oltre ai santi e papi, troveranno poi un grande seguito di pubblico, anche le miniserie dedicate ai preti e serei come *Don Matteo* (2000-2009).

Capitolo secondo

IL RELIGIOSO IN TELEVISIONE. LA FICITON ANNI NOVANTA E DUEMILA

2.1. Gli anni Novanta-Duemila: cambiamenti, sfide e tensioni

Dopo l'*excursus* iniziale sulle origini dello sceneggiato, della fiction a carattere religioso, nella televisione del monopolio statale prima e con il successivo avvento della concorrenza commerciale, veniamo ora alla soglia degli anni Novanta e Duemila, per analizzare il grande rilancio della fiction italiana e la rinnovata formula dello sceneggiato nel formato della miniserie in due puntate, in particolare della miniserie religiosa.

Significative evoluzioni e successi, che vanno letti alla luce di altrettanto significativi avvenimenti, cambiamenti e influenze di carattere socio-politico, mediatico e religioso che hanno segnato queste due decadi prese in considerazione.

Prima, dunque, di addentrarci nel sentiero della fiction televisiva, è necessario tracciare delle linee di carattere generale per definire anzitutto il contesto di riferimento, dell'Italia di fine secolo e d'inizio Millennio, per poi soffermarci sulle modalità di accesso del religioso nella sfera dei media. Il religioso nei media rappresenta sicuramente occasioni feconde di riflessione, ma anche un'esposizione a un evidente rischio di snaturamento e trasformazione.

Lo scenario italiano e internazionale sulla soglia del nuovo Millennio

Gli anni Novanta si aprono all'insegna di cambiamenti importanti a livello internazionale, come il crollo del muro di Berlino nel novembre del 1989, lo sgretolamento di quella cortina di ferro calata in Europa al termine del Secondo conflitto mondiale, ma anche l'incremento di guerre nell'area dell'Europa balcanica e nel Medio Oriente, le costanti tensioni nell'area israelo-palestinese, il duplice conflitto iracheno (nel 1991 e nel 2003).

Importanti ripercussioni di carattere globale, si hanno poi con il salto qualitativo del terrorismo che accede in maniera dirompente a livello internazionale, con gli attentati dell'11 settembre 2001 negli Stati Uniti, e i successivi attentati europei di Madrid nel 2004 di Londra nel 2005.

Un senso di precarietà e di smarrimento nel villaggio globale, unificato dall'evoluzione tecnologica-comunicativa. L'assetto dei media, il potere del web hanno fatto sì che la comunità internazionale vivesse e si appropriasse degli accadimenti anche lontani, come cittadini dunque di un unico "villaggio globale", utilizzando la celebre espressione di Marshall McLuhan¹⁰⁵.

A livello dello sviluppo dei media, si ha un incremento della tecnologia mobile, segnando nuove e interessanti possibilità di accesso al mondo comunicazioni da parte della comunità globale. L'avvento soprattutto di Internet e del successivo

¹⁰⁵ M. McLuhan, *Understanding Media: the Extentions of Man*, The New American Library, New York 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1967; cfr. G. Gamaleri, *Understanding McLuhan. L'uomo del villaggio globale*, Kappa, Roma 2006.

passaggio dalla dimensione del web 1.0, meno partecipativa, alla dimensione web 2.0, caratterizzata dai social network, dunque altamente interattiva¹⁰⁶.

Per quanto concerne lo scenario italiano, il Paese è scosso da un terremoto polito-giudiziario, passato alla storia con il nome di Tangentopoli, che conduce al crollo della Prima Repubblica, con il deterioramento e la trasformazione dei principali partiti politici. La Democrazia cristiana, protagonista indiscussa della vita politica e sociale, nonché mediatica, italiana sin dal secondo dopoguerra, che negli anni aveva comunque visto drasticamente ridimensionata la sua influenza, si dissolve, così come il Partito socialista.

Due dei tre grandi partiti di massa, che avevano guidato la costruzione e l'evoluzione dello Stato repubblicano italiano, vengono quindi meno, mentre il terzo attore politico, il Partito comunista, inizia un percorso di rinnovamento e di ridefinizione, alla luce anche di divisioni interne.

Da un punto di vista televisivo, in Italia si registrano diversi cambiamenti importanti, come la legittimazione, attraverso la legge Mammi¹⁰⁷ del 1990, dell'ormai affermato duopolio televisivo, Rai e Fininvest (quest'ultima diviene Mediaset nel 1993, in seguito a un riassetto societario), segnando un progressivo avvicinamento dell'emittenza commerciale verso il servizio pubblico. Proprio con la legge Mammi, infatti, viene concessa alle emittenti commerciali la diretta televisiva e dunque la possibilità di costituire dei programmi informativi, delle testate giornalistiche televisive¹⁰⁸.

Un avvicinamento dell'emittenza commerciale, ma anche una progressiva perdita di specificità del servizio pubblico, che ricordiamo, a partire dal processo di rinnovamento televisivo passato sotto il nome di Neotelevisione alla fine degli anni Settanta, abbandona progressivamente il modello educativo che aveva contraddistinto i primi venticinque anni di televisione.

Un abbandono anche di una determinata sperimentazione culturale, perché la televisione pubblica è costretta ad aderire ormai alle rigide regole del mercato televisivo, della concorrenza, delle rilevazioni Auditel e i correlati investimenti pubblicitari che finiscono per finanziare le casse della Rai per quasi una metà degli introiti necessari, oltre al canone.

Sono anni in cui, si afferma sempre più una presenza di programmi già rodati a livello internazionale, i cosiddetti format televisivi¹⁰⁹, che invadono visibilmente la programmazione televisiva italiana, tra Rai e Mediaset, alla fine degli anni Novanta e soprattutto nel Duemila, con l'affermazione di alcuni generi dominanti come la

¹⁰⁶ Cfr. D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009; M. Sorice, *Sociologia dei mass media*, Carocci, Roma 2009.

¹⁰⁷ Legge n. 223 del 6 agosto 1990, che prende il nome dal Ministro proponente Oscar Mammi. La Legge si occupa inoltre del recepimento della Direttiva CEE n. 552 del 1989, *Televisione senza frontiere*.

¹⁰⁸ Cfr. G. Gamaleri, *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, Edizioni Kappa, Roma 2006; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio Editori, Venezia 2006.

¹⁰⁹ Per un approfondimento sui format televisivi: Cfr. A. M. Fiacco, *Capire i format. Che cosa sono, come funzionano, come si progettano*, Editori Riuniti, Roma 2007; M. Perrotta, *Il Format Televisivo. Caratteristiche, circolazione internazionale, usi e abusi*, Quattroventi, Urbino 2007; M. Sorice (a cura di), *Programmi in scatola. Il format nella tv globale*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2005; P. Taggi, *La scatola dei format. Libro-kit con 100 carte da gioco*, Rai Eri (Zone 13), Roma 2009; Id., *Morfologia dei format televisivi. Come si fabbricano i programmi di successo*, Rai Eri, Roma 2007; Id., *Il Manuale della Televisione. Le idee. Le tecniche. I programmi*, Editori Riuniti, Roma 2003.

rinnovata formula del game show¹¹⁰, il reality show¹¹¹ e persino della fiction¹¹². Sono anni però anche di grandi investimenti nella produzione di fiction italiana, che raggiunge alti livelli quantitativi ma anche qualitativi, a partire proprio dalla seconda metà degli anni Novanta.

La televisione inoltre allarga in suo spettro di diffusione, attraverso le modalità di trasmissione satellitare e digitale, che segneranno lo scenario televisivo del nuovo Millennio. Importanti cambiamenti anche nell'utilizzo delle nuove tecnologie, soprattutto mobili, come la telefonia cellulare, i computer portatili e l'ascesa di Internet.

La rinnovata strategia comunicativa della Chiesa

Anche la Chiesa è chiamata a importanti cambiamenti nel corso di questi anni, soprattutto nell'utilizzo dei media per fini comunicativi e pastorali. Significativo è il pontificato di Giovanni Paolo II, definito non a caso il "papa mediatico"; salito al soglio di Pietro nel 1978, abbraccia tutti gli anni Novanta sino alla metà del primo decennio Duemila, con la sua scomparsa nel 2005 e l'elezione di Benedetto XVI.

Giovanni Paolo II rappresenta anche una forte apertura a livello internazionale della Chiesa, con un papa non italiano per la prima volta dopo oltre quattrocento anni. Karol Wojtyła porta il papato a uscire dai territori italiani, per divenire rappresentante davvero della Chiesa mondiale. Un momento importante per la Chiesa, che ha giovato anche di una grande spinta al rinnovamento con il Concilio Ecumenico Vaticano II degli anni Sessanta.

La Chiesa guarda con grande attenzione allo sviluppo dei media, come si può comprendere bene anche dalla Lettera enciclica *Redemptoris missio*¹¹³ di Giovanni Paolo II del 1990, con la quale il pontefice riconosce l'importanza dei mezzi di comunicazione di massa: «il primo areopago del tempo moderno, [...] che sta unificando l'umanità rendendola – come si suol dire “villaggio globale”. I mezzi di comunicazione hanno raggiunto una tale importanza da essere per molti il principale strumento informativo e formativo, di guida e di ispirazione per i comportamenti individuali, familiari, sociali. Le nuove generazioni soprattutto crescono in modo condizionato da essi»¹¹⁴.

L'attenzione della Chiesa, come si evince dalla Lettera enciclica è anticipatrice di una serie aperture interessanti verso i media, si pensi a tal riguardo al potenziamento della struttura del Centro Televisivo Vaticano, alla nascita del gruppo televisivo Sat2000 (che diviene Tv2000 nel 2009) e Radio inBlu, all'ingresso sul web, dal lancio del sito www.vatican.va e l'utilizzo della Rete, sino alla recente accesso su YouTube, con l'inaugurazione della pagina *The Vatican*¹¹⁵.

¹¹⁰ *Chi vuol essere miliardario/milionario? (Who Wants to Be Millionaire?)*, *L'eredità (El legado)*, *Affari tuoi da (Dear or No Deal)*, *La prova del cuoco da (Ready Steady Cook)*.

¹¹¹ *Grande Fratello (Big Brother)*, *L'isola dei famosi (Celebrity Survivor, Expedition Robinson e La isla del los famosos)*, *Ballando con le stelle (Strictly Come Dancing)*.

¹¹² *Un medico in famiglia (Medico de familia)*, *I Cesaroni (Los Serranos)*, *Raccontami (Quentame)*.

¹¹³ Giovanni Paolo II, Lettera enciclica *Redemptoris missio*, 7 dicembre 1990 http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jpii_enc_07121990_redemptoris-missio_it.html; cfr. D. E. Viganò, *La Chiesa nel tempo dei media*, Edizioni OCD, Roma 2008.

¹¹⁴ Giovanni Paolo II, *Redemptoris missio*, n. 37.

¹¹⁵ The Vatican Channel su YouTube: <http://www.youtube.com/user/vaticanit>. Cfr. D. E. Viganò, *Chiesa, comunicazione e media. Dal Concilio Vaticano II ai messaggi del papa su YouTube*, in Id. (a cura di), *Dizionario della Comunicazione*, Carocci, Roma 2009, pp. 931-940.

Potenziamento e valorizzazione di mezzi, attenzione ai contenuti, come si comprende da diversi messaggi di Giovanni Paolo II, che fa un esplicito richiamo a un sapiente utilizzo degli strumenti dall'audiovisivo, come arricchimento, culturale, umano e pastorale¹¹⁶. Un invito rivolto al cinema e alla televisione. Un invito anche significativo, se si pensa all'inizio delle produzioni della Lux Vide sul progetto televisivo della Bibbia.

Anche Benedetto XVI si occupa con attenzione dei mezzi di comunicazione, come si evince dai primi pronunciamenti, dai messaggi annuali per la Giornata mondiale delle comunicazioni sociali¹¹⁷.

2.1.1. Secolarizzazione o religiosità rinnovata?

Oltre ai cambiamenti avvenuti nel contesto politico, sociale e mediatico, è opportuno soffermarci anche sulla diversa presenza della religione nella società italiana e internazionale. Si parla di un "ritorno del sacro", nella società contemporanea, dopo l'affermazione di una tendenza secolarizzante. Un "ritorno del sacro" soprattutto sulla soglia degli anni Duemila, segnati dal conseguimento della dimensione globale, nei suoi riflessi positivi e negativi (il diffuso senso di insicurezza a seguito degli attentati dell'11 settembre 2001).

Lo storico Agostino Giovagnoli afferma che mentre «la cattolicità italiana superava, sia pure faticosamente, la sua crisi, negli anni Settanta si ponevano le premesse di un profondo mutamento – un po' in tutto il mondo – dello statuto della religione nella società contemporanea. Impostasi in modo generalizzato soprattutto dopo l'11 settembre 2001, è ormai consolidata la convinzione che, a partire da quegli anni si sia avviata nel mondo la tendenza del "ritorno del sacro" o "risveglio del religioso" [...] che ha contraddetto molte previsioni correnti di radicali "crisi del sacro" o, addirittura, di scomparsa *tout court* del fenomeno religioso in quanto tale. È in questo contesto che si è affermata l'espressione "post-secolare", per indicare – come post-modernità, post-industrialismo, post-fordismo ecc. – qualcosa che viene dopo in senso cronologico o che "supera" – in un senso da definire – il tempo della secolarizzazione»¹¹⁸.

¹¹⁶ Giovanni Paolo II, Lettera enciclica *Redemptoris missio*, cit.; Id., Messaggio del Santo Padre Giovanni Paolo II per La XXIX Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *Cinema, veicolo di cultura e proposta di valori*, 6 gennaio 1995; Id., Messaggio del Santo Padre Giovanni Paolo II per la XXVIII Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *Televisione e famiglia: criteri per sane abitudini nel vedere*, 24 gennaio 1994. Per una consultazione dei testi, si veda: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/messages/communications/index_it.htm.

¹¹⁷ Cfr. Benedetto XVI, Messaggio per la XLIII Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *Nuove tecnologie, nuove relazioni. Promuovere una cultura di rispetto, di dialogo, di amicizia*, 24 gennaio 2009; Id., Messaggio Messaggio per la XLII Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *I mezzi di comunicazione sociale: al bivio tra protagonismo e servizio. Cercare la Verità per condividerla*, 24 gennaio 2008; Id., Messaggio per la XLI Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *I bambini e i mezzi di comunicazione: una sfida per l'educazione*, 24 gennaio 2007; Id., Messaggio per la XL Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *I media: rete di comunicazione, comunione e cooperazione*, 24 gennaio 2006. Per una consultazione dei testi, si veda: http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/messages/communications/index_it.htm.

¹¹⁸ A. Giovagnoli, *Cattolici e società italiana dal 1968 ad oggi*, in R. Eugeni, D. E. Viganò, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, Vol. 3, pp. 28-29.

Passaggio al mondo post-secolare legato, diretta conseguenza del cambiamento della società contemporanea, del passaggio alla post-modernità, citando il saggio di Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, di fine anni Settanta¹¹⁹.

Nella società contemporanea si ha, dunque, un'affermazione di nuove religioni, di una religiosità personale, ma anche una presenza definita delle stesse religioni storiche. Parlando del processo di secolarizzazione, il sociologo americano Peter Berger¹²⁰, ha sostenuto inizialmente la diffusione del concetto di secolarizzazione, introducendo però una successiva inversione di tendenza, l'inizio di una fase appunto di "de-secolarizzazione". Come ricorda poi Stefano Martelli, per de-secolarizzazione si intende «una situazione complessa, in cui si assiste alla *ripresa* della religione pur mantenendosi – almeno nelle società occidentali – un quadro macro-sociale all'insegna della secolarizzazione, all'interno del quale però emergono connessioni impreviste tra religione ed altri settori della società, tali da provocare effetti sorprendenti che portano al rilancio/distorsione della proposta religiosa tradizionale»¹²¹.

Anche Charles Taylor¹²², nei suoi studi, si è soffermato sul concetto di secolarizzazione, per sottolineare come sia stata ridimensionata tale tesi alla luce di determinati avvenimenti storici. «Recentemente ho lavorato» – scrive Taylor – «per comprendere quali siano oggi i significati e i risvolti del termine "secolarizzazione". Per lungo tempo, la sociologia tradizionale ha considerato questo processo come inevitabile. Alcune caratteristiche della modernità – lo sviluppo economico, l'urbanizzazione, la mobilità in continuo aumento, il più alto livello culturale – erano viste come fattori che avrebbero provocato un inevitabile declino della credenza e della pratica religiosa. Era la famosa "tesi della secolarizzazione" e per lungo tempo ha dominato il pensiero nelle scienze sociali e negli studi storici. Questa convinzione è stata scossa da recenti avvenimenti. La religione ha reagito alla modernizzazione, ha risposto alla sfida dimostrando la propria vitalità»¹²³.

Quanto affermato da Taylor, lo ritroviamo anche in Martelli che ricorda come il concetto di secolarizzazione abbia mostrato la sua fragilità teorica: «Dopo decenni di accesi dibattiti, ora la secolarizzazione appare un concetto-ombrello, sotto il quale hanno trovato rifugio diverse e spesso contrastanti interpretazioni del mutamento religioso in atto, quali la dissacrazione, l'abbandono della pratica religiosa, la

¹¹⁹ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Les Edition de Minuit, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

¹²⁰ Cfr. P. L. Berger, *A Far Glory. The quest for faith in an Age of Credulity*, The Free Press, New York 1992, trad. it. *Una gloria remota, avere fede nell'epoca del pluralismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; *The Heretical Imperative*, Doubleday, Garden City 1979, trad. it. *L'imperativo eretico. Possibilità contemporanee di affermazione religiosa*, Elledici, Torino 1987; Id., *The Sacred Canopy. Elements of Sociological Theory of Religion*, Doubleday, Garden City 1967, trad. it. *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, Sugarco, Milano 1984.

¹²¹ S. Martelli, *Sociologia dei processi culturali. Lineamenti e tendenze*, La Scuola, Brescia 1999, p. 141.

¹²² Cfr. C. Taylor, *A secular age*, Harvard University Press, Cambridge 2007, trad. it. *L'età secolare*, Feltrinelli, Milano 2009; Id., *Varieties of Religion Today*, Harvard University Press, Cambridge 2002, trad. it. *La modernità della religione*, Meltemi, Roma 2004;.

¹²³ C. Taylor, *La secolarizzazione fallita e la riscoperta dello spirito*, in "Vita e Pensiero", n. 6 novembre-dicembre 2008.

soggettivizzazione delle credenze, la marginalità sociale della religione, la perdita di autorità della chiesa»¹²⁴.

Luca Diotallevi, ricollegandosi alle principali correnti della sociologia della religione, sottolinea come sia singolare la posizione religiosa italiana rispetto alle tendenze dello scenario internazionale: «L'Italia religiosa contemporanea è a tal punto un rompicapo da mettere in difficoltà l'uno e l'altro dei due principali partiti che si contendono l'egemonia sulla comunità internazionale dei sociologi della religione»¹²⁵. Diotallevi, nel presentare la singolarità del caso religioso italiano, del «rompicapo italiano», ricorda le due principali correnti di pensiero nell'ambito della sociologia della religione. Anzitutto, gli studiosi appartenenti alla posizione del *old paradigm* i quali ritengono che «il processo di modernizzazione sociale marginalizza, frammenta, destruttura la religione. Le fa perdere la “presidenza” del consesso sociale, e, quando non la cancella del tutto dal cuore degli individui e della scena sociale, la riduce a qualcosa di superficiale, evanescente, comunque soggetto ai gusti ed agli interessi mutevoli dei singoli individui»¹²⁶. Tale area di studio prevede una progressiva crisi della religione in seguito al processo di modernizzazione sociale. Nonostante ciò, viene notato dagli stessi studiosi come l'Italia rappresenti un'anomalia, presentando «“troppa” religione per un paese tanto modernizzato [...] Gli indicatori religiosi dovrebbero registrare valori molto più bassi in presenza di livelli di modernizzazione tanto alti – soprattutto al Nord –: con un reddito *procapite* come quello italiano, con tanti telefonini o automobili, ci si aspetterebbe meno frequenza alla messa»¹²⁷.

Accanto a questo paradigma teorico, si pone una nuova visione, un *new paradigm* che non vede la scomparsa della religione con l'affermazione della modernizzazione sociale. La religione sopravvive alla modernizzazione attraverso una propria modernizzazione. «Modernizzazione e differenziazione sociale» – scrive Diotallevi – «producono individualizzazione, individualizzazione produce personalizzazione dei consumi. Questo processo riduce sì l'*audience* delle singole proposte religiose, ma se in una società a modernizzazione avanzata si produce una adeguata diversificazione della offerta religiosa, il consumo di questo genere di beni non cala, anzi cresce [...]. Dunque [...] se c'è pluralismo religioso, se c'è competizione religiosa, in una società avanzata la partecipazione religiosa, invece di calare, *cresce*»¹²⁸.

Il motivo per cui in Europa si avverte una maggiore crisi delle religioni di chiesa sarebbe dunque dovuto a una posizione “di monopolio”, ovvero religioni che non

¹²⁴ S. Martelli, *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 41-42.

¹²⁵ L. Diotallevi, *Il rompicapo della secolarizzazione italiana. Caso italiano, teorie americane e revisione del paradigma della secolarizzazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001, p. 16.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ L. Diotallevi, *Il rompicapo della secolarizzazione italiana*, cit., p. 17. Cfr. M. Chaves, D. E. Cann, *Regulation, pluralism, and religious market structure*, in “Rationality and society”, 4/3, 1992, pp. 272-290; L. Diotallevi, *Religione, chiesa e modernizzazione: il caso italiano*, Borla, Roma 1999; F. Garelli, *Religione e chiesa in Italia*, Il Mulino, Bologna 1991; S. Burgulassi, C. Prandi, S. Martelli (a cura di), *Immagini della religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 1993; S. Martelli, *Sociologia dei processi culturali. Lineamenti e tendenze*, La Scuola, Brescia 1999, p. 141. Cfr. Id., *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit.; Id., *Né secolarizzazione, né risacralizzazione, bensì de-secolarizzazione. La teoria sociologica della religione di fronte al mutamento sociale contemporaneo*, in G. Cingolati, O. Urpis (a cura di), *Luci sull'immoralità. Religioni storiche, movimenti, New Age*, in “Futuribili”, 2-3, 1999, pp. 49-65; .

¹²⁸ L. Diotallevi, *Il rompicapo della secolarizzazione italiana*, cit., pp. 17-18.

hanno avuto *competitor*, con l'assenza di uno stimolo alla modernizzazione. Dinanzi a tale prospettiva teorica, l'Italia costituisce sempre un'anomalia. «L'Italia è infatti il caso di un paese sicuramente avanzato in cui c'è un livello di partecipazione religiosa assolutamente superiore e inspiegabile se si considera che si tratta certamente di un monopolio o quasi-monopolio religioso (da parte della Chiesa cattolica)»¹²⁹.

Il panorama italiano, dunque, non si presta a una facile lettura da parte della sociologia della religione. Indubbiamente la religione cattolica nel nostro Paese ha subito dei cambiamenti, che hanno portato a ridimensionare o mutare il suo grado di influenza nella politica, venendo meno anche l'interlocutore diretto che per quarant'anni era stata la Democrazia cristiana, ma anche nel tessuto sociale sia nella sfera personale, privata.

«Sul versante della religiosità» – afferma il sociologo Franco Garrelli – «i praticanti regolari sono ormai una minoranza anche in Italia, ma su livelli sensibilmente più elevati che in altre nazioni europee, siano esse a dominanza cattolica o evangelica. Oltre a ciò, è ampia la quota di popolazione che frequenta i riti e gli ambienti religiosi con propri ritmi e tempi, avendo sostituito il criterio dell'osservanza con quello della preferenza e della significatività personale. In tutti i casi la socializzazione religiosa di base dei giovani persiste nel tempo, anche se essa risulta disancorata da riferimenti continuativi e poco supportata dall'esperienza in famiglia. Inoltre, è singolare il fatto che gli italiani denuncino nelle indagini un livello di pratica religiosa più elevato di quello che di fatto attuano; segno questo che la ritualità religiosa è oggetto di una singolare identificazione affettiva che non si riscontra verso altre pratiche sociali»¹³⁰.

Garrelli ritiene, come anche Diotallevi, che esista «un caso italiano nel panorama religioso dell'Occidente contemporaneo; ciò, perlomeno, se si mettono a confronto le dinamiche del nostro Paese con quello di nazioni a noi vicine (come la Francia, appunto) o a cui siamo accomunati da un passato in cui la religione cattolica dominava la scena sociale. La chiesa e la religione cattolica non sono ai margini delle attuali vicende nazionali, anche in quella modernità avanzata caratterizzata da un lato dal processo di secolarizzazione e dall'altro da una situazione religiosa che – anche nel nostro Paese – si coniuga sempre più al plurale (sia per i nuovi flussi migratori, sia per la presenza di istanze culturali e religiose diverse da quelle della tradizione)»¹³¹.

Ricollegandoci a quanto sostenuto da Giovagnoli, in termini di tendenza generale sul “ritorno del sacro”, possiamo dunque collocare anche “il ritorno del sacro” in ambito mediatico, soprattutto televisivo, per comprendere anche come si collochi il successo, il grande seguito che hanno le cerimonie religiose, con eventi straordinari come il Giubileo del Duemila, i funerali di Giovanni Paolo II e l'elezione al soglio di Pietro di Benedetto XVI, ma soprattutto al constatare il grande potere catalizzatore delle fiction religiose.

Francesca Anania, sulla rinnovata presenza del sacro nei media, afferma: «Il crollo delle ideologie e la conseguente ridefinizione delle aree di influenza ha però fatto sì che la televisione e la radio tornassero a dimostrare una maggiore attenzione

¹²⁹ Ivi., p. 18.

¹³⁰ F. Garrelli, *Il sentimento religioso in Italia*, in “Il Mulino”, 5, settembre-ottobre 2003, pp. 814-822, p. 816

¹³¹ F. Garrelli, *Il sentimento religioso in Italia*, cit., p. 817.

verso questo determinato aspetto della vita sociale. Più in particolare, alcuni studiosi del fenomeno parlano di “de-istituzionalizzazione” della religione, con una tendenza a un ritorno del sacro e del religioso reinterpretato rispetto alla tradizione. Questa tendenza, che porta a una individualizzazione della religione (come organizzazione, come pratica, come definizione di fede), provoca nei media, sempre attenti alle trasformazioni della domanda soprattutto in un’epoca di forte concorrenza, un nuovo interesse verso la comunicazione religiosa, sia come luogo di rito – la messa in tv, il rosario alla radio – sia, soprattutto, come approfondimento popolare che risponde a forme di credenze e di misticismo»¹³².

2.2. Il religioso nei media

Prima di affrontare il ruolo della miniserie, e nello specifico della miniserie religiosa, occorre soffermarsi sulle modalità di accesso del religioso nei media, osservando le sue declinazioni, le sue trasformazioni. Prendendo le mosse da alcuni recenti studi¹³³, possiamo fotografare ed analizzare quanto sia diffusa l’esperienza e il linguaggio del religioso, nel nostro caso di matrice cristiana, nel complesso dei media sulla soglia degli anni Duemila.

Lo scenario televisivo e i suoi raduni mediatici

Ci riferiamo alla televisione e alle sue narrazioni, anzitutto alla fiction religiosa, partendo dal successo del *Progetto Bibbia* nei primi anni Novanta, sino alle diverse figure di santi, papi e preti, preti martiri oppure insoliti detective, come il celebre e seguitissimo *Don Matteo*; modelli e figure sui quali però ci soffermeremo più avanti.

Bisogna riconoscere anzitutto una presenza del religioso nell’informazione, che dedica uno spazio costante ai discorsi del papa e dei rappresentanti della Conferenza episcopale italiana. Dario E. Viganò afferma che «i telegiornali [...] riservano ampio spazio ad ogni parola del Papa, dedicandogli spesso l’apertura della domenica e rendendo costantemente esplicito omaggio alla sua statura di “leader morale mondiale”. Le Messe teletrasmesse, che si rivaleggiano per audience fra canali pubblici e privati, rispondendo con un duomo a una cattedrale, con un coro di grido ad un celebrante di nome. Numerosa è anche la presenza dei video-predicatori, piccoli e grandi, nazionali e locali, che al sabato pomeriggio accendono al pulpito televisivo commentando le letture della Messa domenicale»¹³⁴.

Una presenza del religioso nel telegiornale ma anche nelle rubriche di informazione religiosa. Nel nuovo assetto televisivo, neotelevisivo, possiamo ricordare noti programmi come *A sua immagine* di Rai Uno (dal 1997) condotto da Lorena Bianchetti (1999-2005), Andrea Sarubbi (2005-2008) e Rosario Carello (dal 2008), oppure *Le frontiere dello spirito* di Canale 5, condotto inizialmente da don

¹³² F. Anania, *I mass media tra storia e memoria*, Rai Eri (Zone 12), Roma 2008, p. 76.

¹³³ Cfr. A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 910-920; N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008; D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2000; S. Martelli, *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit.; L. Mauri, S. Laffi, *Narrare il Giubileo. L’Anno Santo, gli italiani e i mass media*, Rai Eri (VQPT 175), Roma 2000.

¹³⁴ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, Id., *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 107.

Claudio Sorgi, dal 1984 al 1988, per poi passare alla formula che dura dal 1988 a oggi in maniera pressoché invariata, con mons. Gianfranco Ravasi e la giornalista Maria Cecilia Sangiorgi. Non va dimenticato inoltre il programma *Terzo Millennio* di Rai Due, nato per seguire gli eventi del Giubileo Duemila. Tra i programmi poi di approfondimento religioso in onda dagli anni Settanta, troviamo *Sorgente di vita*, dedicata alla cultura ebraica, e *Protestantesimo*, dedicate alla fede protestante, entrambi in onda su Rai Due.

Il religioso ha fatto inoltre ingresso nei principali salotti televisivi italiani, sedi di celebri talk show come *Il Maurizio Costanzo Show* (Canale 5), *Porta a Porta* (Rai Uno), *Matrix* (Canale 5), ma anche i pomeridiani *L'Italia sul 2* (Rai Due) e *Pomeriggio Cinque* (Canale 5). Tutte trasmissioni dove vengono regolarmente trattate questioni relative alla fede, alla Chiesa, ai santi e ai miracoli. Talk show spesso arricchiti dalla presenza di ospiti religiosi divenuti con il tempo celebri personaggi del piccolo schermo, quali don Mazzi o suor Paola, quest'ultima inviata speciale nel commentare le partite di calcio per il programma *Quelli che il calcio* condotto da Fabio Fazio (Rai Due).

Alberto Bourlot sottolinea, inoltre, la presenza di simboli e figure religiose decontestualizzati dal loro naturale ambito di appartenenza, inseriti in narrazioni diverse o distanti: «Sugli stessi canali musicali è possibile cogliere (nel frenetico susseguirsi dei *videoclip*) codici tipici del religioso: crocefissi, mele e serpenti, suore, preti e vescovi con tanto di mitria e pastorale. Per non parlare della pubblicità e del suo uso di codici religiosi per attirare l'attenzione dei consumatori e persuaderli»¹³⁵.

Rimanendo, invece, nell'ambito dell'informazione e dell'approfondimento religioso, meritano di essere menzionati sia il Giubileo del 2000 sia i funerali di Giovanni Paolo II, con la conseguente elezione di papa Benedetto XVI. Certamente, due tra i principali eventi mediatici degli anni Duemila¹³⁶. «Tra i riti giubilari» – afferma Stefano Martelli – «l'apertura della Porta santa nelle quattro basiliche romane, ma in particolare in quella di San Pietro, è di certo la più caratterizzante. [...] L'evento, di per sé suggestivo, si presta bene ad essere ripreso dalla televisione e trasformato in una "grande cerimonia dei media" [...]. Questo era già stato compreso da Paolo VI nel 1975, anno nel quale per la prima volta la cerimonia di apertura di un anno giubilare fu trasmessa in diretta da San Pietro. Ma è stato Giovanni Paolo II ad aver trasformato l'apertura della Porta santa in un rito collettivo "mediato", trasmesso in diretta da 53 televisioni nel mondo, per una audience stimata in un miliardo e mezzo di telespettatori»¹³⁷.

¹³⁵ A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, p. 912.

¹³⁶ Sul Giubileo 2000, sui funerali di Giovanni Paolo II e l'elezione di Benedetto XVI, cfr.: G. Gamaleri, *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, Edizioni Kappa, Roma 2006; S. Martelli, *Il Giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 2003; L. Mauri, S. Laffi, *Narrare il Giubileo. L'Anno Santo, gli italiani e i mass media*, Rai Eri (VQPT 175), Roma 2000; A. Nesti, *Iubilaei Spectaculum. Morfologia e senso dei grandi eventi del Giubileo 2000*, Franco Angeli, Milano 2003; D. E. Viganò, *La Chiesa nel tempo dei media*, Edizioni OCD, Roma 2008. Per un approfondimento in generale sugli eventi mediatici, sulle grandi cerimonie dei media: D. Dayan, E. Katz, *Media Events*, Harvard University Press, Cambridge 1992, trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna 1993.

¹³⁷ S. Martelli, *Il Giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit., p. 79.

Martelli precisa, inoltre, che si è verificato un “effetto Giubileo” relativo all’ascolto televisivo, alla fruizione di programmi religiosi. Il Giubileo avrebbe prodotto un effetto di trascinamento in positivo sulle esposizioni delle audience per le messe teletrasmesse, rubriche di approfondimento e persino delle fiction, nonostante per queste ultime, come sostiene anche Cappello, il fattore Giubileo non sembra l’elemento principale del successo: «Rispetto ad un indubbio effetto-rinforzo esercitato dal Giubileo sull’esposizione del pubblico italiano alla programmazione di argomento religioso [...] a differenza di altri generi televisivi di argomento religioso [...], tale effetto ha giocato un ruolo secondario nel successo della fiction religiosa. In questo caso infatti hanno più pesato, da una parte, *fattori specifici* legati all’evoluzione della cultura e dell’industria televisiva italiana in direzione di un rilancio e valorizzazione della produzione domestica di fiction, e dall’altra *fattori strutturali* legati al “processo di de-secolarizzazione” in atto nella società contemporanea, ovvero al riemergere di una sensibilità religiosa che insieme comprende e trascende le religioni istituzionalizzate con esiti inediti, contraddittori, effimeri; una sensibilità che la fiction religiosa italiana degli ultimi anni, benché collocata all’interno di un quadro di riferimento fortemente cattolico-cristiano, coglie ed amplifica con risultati qualitativi e ascolti crescenti»¹³⁸.

Riguardo poi all’evento mediatico dei funerali di Giovanni Paolo II, scrive Maria Vittoria Gatti, ricollegandosi al momento della scomparsa del pontefice, la sera del 2 aprile 2005: «inizia la fornitura di immagini in diretta continua da parte del CTV: ventiquattro ore al giorno, per accontentare anche le TV dall’altra parte del mondo, per otto giorni e mezzo consecutivi, fino alla mattina dell’11 aprile. È la prima volta che la telecamera entra nella cappella privata del Papa con la salma esposta, la prima volta che cattura (anche se poi non lo diffonderà) il gesto della *velatio*, la prima volta che riprende il percorso della salma fino in basilica. E, per la prima volta, per tutto il tempo in cui il corpo del Papa è esposto in basilica, la telecamera riprende e trasmette, in diretta»¹³⁹.

Gianpiero Gamaleri sottolinea soprattutto come i media siano divenuti, in tale occasione, non solamente mezzo di comunicazione, bensì opportunità di partecipazione e di aggregazione: «Si è avuta la chiara sensazione, in quei giorni, che il Pianeta abbia “pulsato con un unico cuore” e non già per una tragedia umana o naturale – quali sono state le Torri Gemelle o lo *tsunami* – ma per un grande avvenimento collettivo frutto della somma di milioni e milioni di esperienze personali. I grandi momenti della vita, come il dolore e la gioia, lo smarrimento e la speranza, il dubbio e la fede, l’insicurezza e la preghiera: questi stati d’animo che ci colpiscono nel nostro privato si sono coagulati in uno smisurato evento corale. E per la prima volta – ecco l’originalità di quei giorni – i moderni mezzi della comunicazione non sono stati un puro tramite informativo ma un formidabile canale di coinvolgimento profondo, singolarmente e collettivamente. La televisione a casa o i maxischermi distribuiti nei luoghi di coagulo della gente [...] sono stati, per così dire, elementi consustanziali alla successione degli eventi, tramite essenziali della partecipazione personale all’esperienza comune. Si è avverata l’idea che ormai “i

¹³⁸ G. Cappello, «Cronaca di un successo annunciato». *Il pubblico della fiction religiosa nel periodo giubilare*, in S. Martelli, *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit., pp. 129-130.

¹³⁹ M. V. Gatti, *Ore 21.37. L’evento Wojtyla. Malattia e morte in diretta*, Ancora, Milano 2006, pp. 19-20.

media non sono ponti tra noi e la natura, ma diventano essi stessi una componente della natura”, una componente e modo d’essere della nostra vita, canali di contatto vitale con tutti gli altri con cui condividiamo l’evento, altrettanto naturali di una stretta di mano o di un abbraccio»¹⁴⁰.

Mentre Viganò, sempre attraverso una lettura comunicativa dell’evento, aggiunge: «gli stessi funerali richiamano ulteriori riflessioni in ambito comunicativo e specialmente riguardo il nesso tra regia celebrativa e regia televisiva. Inoltre, l’8 aprile è avvenuta una cosa inedita: milioni di persone hanno partecipato ai funerali di Giovanni Paolo II dai mega schermi posizionati nelle piazze delle Basiliche del mondo o all’interno delle cattedrali. Al momento della comunione, in moltissimi luoghi altrettanti sacerdoti hanno distribuito la comunione ai fedeli. Un aspetto certamente problematico della messa in tv è il tratto dell’umanità, della relazione personale, ma questa prima messa mondiale sincrona domanda forse ulteriori riflessioni»¹⁴¹.

Le narrazioni cinematografiche a carattere religioso

Uscendo dall’ambito televisivo, è possibile notare sempre negli anni Novanta e Duemila una chiara e diversificata presenza del religioso nel cinema, dai film che rivisitano la storia di Gesù, come *La passione di Cristo* (*The Passion of Christ*, 2004) di Mel Gibson oppure *Nativity* (*The Nativity Story*, 2006) di Catherine Hardwicke, ai film che attingono alla tradizione e al simbolismo cristiano, come *Il codice Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2006) e *Angeli e demoni* (*Angels & Demons*, 2009) diretti da Ron Howard e tratti dai romanzi di Dan Brown.

Ricordiamo inoltre gli sguardi problematici con *Magdalene* (*Magdalene sisters*, 2002) di Peter Mullan, *La mala educación* (Id., 2004) di Pedro Almodóvar, *Il dubbio* (*Doubt*, 2008) di John Patrick Shanley oppure inediti confronti con i temi e i luoghi della religione come *Lourdes* (Id., 2009) di Jessica Hausner.

Film parabolici, cui si possono ritrovare delle moderne *figurae Christi*, come *Il cattivo tenente* (*Bad Lieutenant*, 1992) di Abel Ferrara, *Le onde del destino* (*Breaking the Waves*, 1996) di Lars von Trier, sino al recente *Gran Torino* (Id., 2008) di Clint Eastwood.

Nel cinema italiano citiamo *I giardini dell’Eden* (1996) di Alessandro D’Alatri, che ripercorre gli anni dell’adolescenza di Gesù, il discusso *Totò che visse due volte* di Daniele Cipri e Franco Maresco (1998), che ha riaperto la questione sulla censura cinematografica. E ancora i film *L’ora di religione. Il sorriso di mia madre* (2002) di Marco Bellocchio, *Alla luce del sole* (2004) di Roberto Faenza, *In memoria di me* (2007) di Saverio Costanzo e *Centochiodi* (2007) di Ermanno Olmi.

A tal riguardo, Viganò afferma: «Se dalla televisione passiamo al cinema le cose non sembrano cambiare di molto, se non per un gioco di accenti, meno convulsi ed esagitati. Potremmo ricordare i film esplicitamente biblici di questi ultimi anni; ma certo la presenza del religioso e del suo linguaggio non si ferma ad essi. Nelle ultime stagioni hanno avuto enorme seguito di pubblico *thriller* che avevano come protagonisti *serial-killer* con ossessioni teologico/moralistiche, film di fantascienza intrisi di elementi religiosi con la presenza di alcuni preti come co-protagonisti – *Il quinto elemento* –, per non parlare delle tante storie di angeli inviati, in varie forme, sulla terra: dal gigionesco *Micheal* interpretato da un John Travolta in grande forma,

¹⁴⁰ G. Gamaleri, *Lo scenario dei media*, cit., p. 27.

¹⁴¹ D. E. Viganò, *La Chiesa nel tempo dei media*, cit., p. 332.

ai vari *remake* più leggeri del wendersiano *Il cielo sopra Berlino*, o di opere ad alta tensione mistica, come l'intenso e inquietante *Stigmat*. Questi brevi cenni ci portano a concludere che, anche nel caso del cinema contemporaneo, il religioso e il suo linguaggio, almeno a una ricognizione di superficie, proprio non sembrano condannati all'insignificanza»¹⁴².

Il grande "boom" della letteratura religiosa

Concludiamo questa istantanea introduttiva con un riferimento al fenomeno di particolare successo della letteratura a carattere religioso. Una curiosa e redditizia attenzione si è generata verso questa letteratura, appartenente a diversi generi, che va dai testi più "istituzionali" del card. Carlo Maria Martini, come *Vivere i valori del Vangelo*, *Le ali della libertà. L'uomo in ricerca e la scelta della fede*, e con Georg Sporschill *Conversazioni notturne a Gerusalemme. Sul rischio della fede*¹⁴³, oppure del priore di Bose, padre Enzo Bianchi, *Il pane di ieri, Ero straniero e mi avete ospitato*, *Lessico della vita interiore*¹⁴⁴.

Riguardo al card. Martini, è interessante sottolineare, sempre in relazione al "ritorno del sacro" nella società contemporanea, l'iniziativa nata in collaborazione con il "Corriere della Sera" nell'anno 2009-2010, che prevede un intervento mensile del cardinale con una rubrica in cui risponde alle domande sulla fede poste dai lettori, a questioni relative alla problematicità della vita secondo la religione oggi, alla fede nella contemporaneità, di vita come fedele o come presbitero. Segnaliamo proprio le parole del giornalista Armando Torno: «Il cardinale Carlo Maria Martini per un anno, a cominciare dall'ultima domenica di giugno, avrà una pagina sul Corriere della Sera. L'arcivescovo emerito di Milano, biblista di fama mondiale e interlocutore tra i più apprezzati dal mondo laico, terrà una corrispondenza. Tutti potranno inviargli le loro lettere (lui stesso indicherà quelle da pubblicare) e ne sceglierà una o più per rispondere. Lo farà con brevi riflessioni e – utilizziamo le sue parole – "con spirito di servizio per Cristo e per la Chiesa". La disponibilità del cardinale Carlo Maria Martini per questa nuova iniziativa ci ricorda che viviamo in un'epoca che ha bisogno di dialogare più di ogni altra e mai come ai nostri giorni è diventata comprensibile l'osservazione di Karl Kraus, utilizzata da Walter Benjamin in molteplici occasioni: "Più guardiamo una parola da vicino, più essa sembra guardarci da lontano". Sentiamo la necessità in misura maggiore che negli ultimi decenni – forse a causa del bombardamento mediatico a cui siamo sottoposti o forse per le dimensioni virtuali che ci avvolgono e si moltiplicano senza requie – di parole che non fuggano. L'idea è nata da un invito del "Corriere della Sera" al cardinale e riflette un'esigenza che molti avvertono: riprendere un dialogo tra la Chiesa Cattolica e la società civile. Nessuno meglio di Carlo Maria Martini può assolvere codesto compito. Il mondo laico e quello della fede sovente non riescono a comprendersi, in talune occasioni dibattono sui fraintendimenti e non sui valori di riferimento. Per questi e per innumerevoli altri motivi è giunto il momento di dar spazio a un discorso

¹⁴² D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, Id., *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., pp. 111-112.

¹⁴³ C. M. Martini, *Vivere i valori del Vangelo*, Einaudi, Torino 2009; Id., *Le ali della libertà. L'uomo in ricerca e la scelta della fede*, Piemme, ; Id., G. Sporschill, *Conversazioni notturne a Gerusalemme. Sul rischio della fede*, Mondadori, Milano 2008.

¹⁴⁴ E. Bianchi, *Il pane di ieri*, Einaudi, Torino 2008; Id., *Ero straniero e mi avete ospitato*, Rizzoli, Milano 2006; Id. *Lessico della vita interiore*, Rizzoli, Milano 2004.

che non si è mai interrotto ma in certi casi si era affievolito: adesso è possibile rinnovarlo grazie alla disponibilità di una figura che la società civile stima e la Chiesa considera tra le più autorevoli. Carlo Maria Martini desidera tenere questa corrispondenza mensilmente e per un periodo fissato. Si impegna con la speranza di aiutare coloro che hanno bisogno, magari anche di una semplice risposta. Ha riflettuto a lungo prima di accettare e poi ha acconsentito in nome di un dialogo di cui si sente l'esigenza e per quel servizio "a Cristo e alla Chiesa" che è la sua ragione di vita»¹⁴⁵.

Un'iniziativa indubbiamente interessante, soprattutto perché ciò avviene non tramite un canale mediatico "cattolico", come possono essere i quotidiani "Avvenire" della Conferenza episcopale italiana e "Osservatore Romano" della Santa Sede, bensì attraverso un giornale laico di larga diffusione, il primo quotidiano nazionale.

Ricordiamo, sempre sull'editoria a carattere religioso, le inchieste di Corrado Augias, come *Inchiesta su Gesù*, *Inchiesta sul cristianesimo* oppure *Disputa su Dio e dintorni*¹⁴⁶, oppure le indagini giornalistiche sulla Chiesa italiana e sul Vaticano, come quelle di Curzio Maltese, *La questua. Quanto costa la Chiesa agli italiani*, e di Gianluigi Nuzzi, *Vaticano S.p.A. Da un archivio segreto, la verità sugli scandali finanziari e politici della chiesa*¹⁴⁷.

Menzioniamo poi i romanzi gialli o i thriller a carattere religioso, come le popolari opere di Dan Brown, *Angeli e demoni* e *Il codice Da Vinci*¹⁴⁸.

Riguardo a tale fenomeno nel suo complesso, dalla letteratura a carattere religioso sia di matrice "istituzionale" sia giornalistica oppure romanziata, notiamo che interessa una fetta importante dell'editoria religiosa e laica, come afferma, infatti, Michele Smargiassi: «Né profumo d'incensi né clangore di spade. La *Reconquista* cattolica del lettore è iniziata nel brusio deodorato degli ipermercati, tra reparto detersivi e banco degli yogurt. Il dato è sorprendente per dimensione e del tutto inatteso: la vendita di libri di argomento religioso negli spazi della grande distribuzione (scaffali dei supermercati, librerie dei centri commerciali) è aumentata nei primi mesi di quest'anno [2009] del 196,49% rispetto allo stesso periodo del 2008. Tradotto in modo più semplice: è quasi triplicata in un solo anno. I libri con l'*imprimatur* si vendono come il pane, è il caso di dire. [...] È il pubblico generico, insomma, e non solo il popolo delle parrocchie, che si è messo a comprare avidamente i libri dei cardinali, dei papi, dei teologi, dei maestri di spiritualità. Ce ne sarebbe abbastanza per parlare di riscossa dopo il lungo boom editoriale dei trattati di ateologia, dopo il successo strepitoso dei Vatican-thriller e dei *cult* misteriosofici»¹⁴⁹.

¹⁴⁵ A. Torno, *E Martini risponderà ai lettori*, in "Corriere della Sera", 1 giugno 2009, pp. 1, 21.

¹⁴⁶ C. Augias, V. Mancuso, *Disputa su Dio e dintorni*, Mondadori, Milano 2009; Id., R. Cacitti, *Inchiesta sul cristianesimo. Come si costruisce una religione*, Mondadori, Milano 2008; Id., M. Pesce, *Inchiesta su Gesù. Chi era l'uomo che ha cambiato il mondo*, Mondadori, Milano 2006.

¹⁴⁷ C. Maltese, *La questua. Quanto costa la Chiesa agli italiani*, Feltrinelli, Milano 2008; G. Nuzzi, *Vaticano S.p.A. Da un archivio segreto, la verità sugli scandali finanziari e politici della chiesa*, Chiarelettere, Milano 2009.

¹⁴⁸ D. Brown, *Angels & Demons*, Pocket Books, New York 2000, trad. it. *Angeli e demoni*, Mondadori, Milano 2004; Id., *The Da Vinci Code*, Doubleday Group, New York 2003, trad. it. *Il codice Da Vinci*, Mondadori, Milano 2004.

¹⁴⁹ M. Smargiassi, *Il ritorno di Dio. Se la religione diventa un business*, in "la Repubblica", 25 luglio 2009, pp. 25-27.

Una lettura di tale fenomeno viene proposta dal sociologo Franco Garelli, il quale sostiene che quando «le certezze della vita materiale traballano, si va in cerca di appigli nei territori della spiritualità»¹⁵⁰. Garelli non è però convinto inoltre che ci sia una distinzione, alla base di questo fenomeno, semplicemente tra lettori cattolici e lettori atei: «L'immagine di due lettori opposti, il credente e l'ateo, entrambi militanti e l'uno contro l'altro armati delle proprie bibliografie, è fuorviante. Esiste invece una grande zona intermedia di lettori, credenti, non praticanti, non credenti ma tutti sensibili ai “temi ultimi”. Lettori che preferiscono la ricerca alla norma»¹⁵¹.

2.2.1. Opportunità divulgative e smarrimenti di senso

Quello che dunque emerge da questa breve ricognizione del religioso nei media, è che: «[...] sembra possibile ipotizzare che il linguaggio religioso sia stato capace di fuoriuscire dai suoi ambiti tradizionali, per invadere – in modo quantitativamente significativo – nuove regioni del comunicare, integrandosi in modo naturale nel complesso sistema dei media. E la società che traspare [...] non può certo essere considerata aliena dalla religiosità e dai suoi linguaggi»¹⁵².

Occorre a questo punto, però, fare una precisazione in merito alla presenza del religioso nei media. Il linguaggio religioso entrando in contatto con i mass media subisce, infatti, una seria trasformazione, un'alterazione, o meglio, una semplificazione di senso. «[...] l'assunzione del linguaggio religioso nel mondo dei mass media» – dichiara Viganò – «non può essere considerata neutrale: il religioso, entrando a far parte dell'universo mediatico, si espone, come ogni altro linguaggio e cultura, al logoramento e alla corruzione; in ogni caso ad una significativa trasformazione»¹⁵³.

Edgar Morin, negli anni Sessanta, affermava che la «cultura di massa integra e al tempo stesso si integra in una realtà policulturale, si lascia contenere, controllare, censurare [...] e nello stesso tempo tende a corrodere e disgregare le altre culture»¹⁵⁴.

Si pone dunque anche la questione sul ruolo dei media, sugli effetti che emergono nell'azione comunicativa. Possiamo ricordare, nell'ambito degli studi sociologici sugli effetti dei media, alcuni snodi teorici¹⁵⁵, nel passaggio dagli effetti dei media sull'individuo da breve a lungo termine: la teoria dell'*Agenda Setting* di Shaw¹⁵⁶, ovvero si tende a includere o escludere dalle proprie conoscenze quello che i media

¹⁵⁰ Ivi, p. 26.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Cfr. A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., p. 931.

¹⁵³ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2000, p. 109.

¹⁵⁴ E. Morin, *L'esprit du temps*, Grasset, Paris 1962, trad. it. *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963, p. 8.

¹⁵⁵ Cfr. M. Accorinti, *Sociologia della comunicazione*, in D. E. Viganò, *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 581-597; G. Gamaleri, *Lo scenario dei media*, cit.; M. Livolsi, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari 2003; D. McQuail, *Mass Communication Theory: An Introduction*, Sage, London 1983, trad. it. *Sociologia dei media*, Il Mulino, Bologna 1996; M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Milano, Bompiani 1985; Id. *Gli effetti sociali dei media*, Bompiani, Milano 1992; M. Sorice, *Sociologia dei mass media*, Carocci, Roma 2009; Id., *Effetti e audience*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit.;

¹⁵⁶ E. F. Shaw, *Agenda Setting and Mass Communication Theory*, in “Gazette”, 25, 1979, pp. 96-105.

includono o escludono dai propri contenuti; la teoria della *Spirale del silenzio* di Elisabeth Noelle-Neumann¹⁵⁷, in cui rintraccia un ruolo dominante dell'opinione pubblica che spinge alla conformità di atteggiamento, opinione che si modifica anche sull'incidenza dei media, e quindi opinioni diverse, minori rispetto a quelle della maggioranza finiscono all'interno di una spirale del silenzio; altra teoria importante è quella legata all'espressione coniata da Meyrowitz *No Sense of Place*, teoria che affronta il grado di incidenza dei mass media sulla sfera sociale, sul comportamento sociale¹⁵⁸. Non possiamo certo trascurare anche i guadagni teorici di McLuhansul concetto di media come ambienti, sempre in riferimento all'incidenza sui comportamenti dell'individuo¹⁵⁹.

I media in pratica rappresentano, rispecchiano la società, ma compiono anche un'operazione in più. Nel rappresentare, essi propongono una chiave di lettura di quello che mostrano: «i media, mentre rappresentano, ristrutturano e riorganizzano il linguaggio dell'esperienza del credente, contribuendo a modificare le modalità di percezione della stessa esperienza religiosa»¹⁶⁰.

È necessario, pertanto, soffermarci non solo sulla presenza del religioso nei media, ma anche sulla qualità di tale presenza, arrivando a chiarire come vengono utilizzati i segni del religioso nei media, cosa comunicano, e soprattutto quali manipolazioni intervengono su di essi¹⁶¹.

Le modalità di trattamento del religioso nei media

Il problema riguarda, dunque, non soltanto la presenza del religioso nei media, l'esposizione del religioso a una prevedibile operazione di mediazione operata dai mezzi di comunicazione di massa, bensì occorre osservare come vengono veicolati i segni del religioso e quali manipolazioni incontrano nel passaggio mediatico.

Sia Viganò che Bourlot individuano diverse modalità, percorsi del religioso nei media, che vanno dalla *decontestualizzazione*, alla *stereotipizzazione*¹⁶².

La *decontestualizzazione*: è l'operazione generalmente svolta dai media, che nel rappresentare, nell'appropriarsi di un linguaggio, lo sottraggono al contesto naturale di provenienza. «Si tratta in parte» – precisa Viganò – «di un processo *istituzionale*. Infatti i mass media per definizione sottraggono il linguaggio religioso al suo contesto naturale – che è appunto quello *religioso* –, immergendolo in nuovi contesti comunicativi: quello televisivo, quello cinematografico, quello giornalistico e, più in concreto, quel singolo programma, quel film particolare, quella specifica testata.

¹⁵⁷ E. Noelle-Neumann, *The Spiral of Silence: Public Opinion. Our Social Skin*, University of Chicago Press, Chicago 1984.

¹⁵⁸ J. Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, Oxford University Press, New York 1985, trad. it. *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1985.

¹⁵⁹ Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, The New American Library, New York 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, cit.; G. Gamaleri, *Understanding McLuhan. L'uomo del villaggio globale*, cit.

¹⁶⁰ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 109.

¹⁶¹ Ivi., p. 110; cfr. A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 910-920; Id., *Le "parole nuove" della fede nell'universo dei mass media*, in "Nostro Cinema", 6, 1998, pp. 21-30.

¹⁶² Cfr. A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit.; D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., pp. 105-118.

Questa decontestualizzazione istituzionale del religioso viene però amplificata da un secondo livello di decontestualizzazione legata ai luoghi, ai tempi e ai modi con cui il linguaggio del religioso viene concretamente ripreso. I media infatti utilizzano la decontestualizzazione del linguaggio religioso innanzitutto per ottenere un effetto di sorpresa»¹⁶³.

Dello stesso parere è Bourlot, che afferma: «Il segno religioso cristiano, scaturito dalle Scritture, oppure nato nell'ambito rituale della liturgia, o ancora forgiato nella relazione interpersonale con il divino, si trova immerso in un contesto altrimenti caratterizzato, in cui le condizioni della comunicazione sono diverse. Questa decontestualizzazione strutturale del religioso tende però ad essere amplificata ad un secondo livello dai modi con cui il linguaggio del religioso viene spesso concretamente ripreso. Si passa cioè a quella che potremmo definire una decontestualizzazione "stilistica", utilizzata in particolare per ottenere un effetto di sorpresa»¹⁶⁴.

La decontestualizzazione innesca pertanto una reazione di sorpresa, di interesse, a tal punto da divenire poi ascolto, attenzione e successo. Oltre alla sorpresa, molto spesso viene generata stranezza, collocando il religioso oltre che fuori dal suo contesto, ma anche in maniera inaspettata. «I media non solo mostrano ad esempio una suora e un sacerdote dove non ce lo aspetteremmo, ma ostentano un prete ed una suora come non ce li aspetteremmo»¹⁶⁵. Come esempi si potrebbe pensare, come già sopraindicato, a suor Paola, tifosa della squadra di calcio "Lazio", che è divenuta ospite fisso della trasmissione *Quelli che il calcio* condotta da Fabio Fazio, così come anche il film *Micheal* (Id., 1996) di Nora Ephron, in cui compare un angelo, Micheal, trasandato, fumatore e ballerino.

Un'altra modalità di presentazione del religioso è poi la *stereotipizzazione*: il religioso viene presentato dai media secondo l'immagine attesa dal pubblico, secondo l'immagine stereotipata presente nell'immaginario sociale. «Non solo si mostra fuori contesto un codice religioso, ma lo si connota esattamente come nell'opinione comune ci si aspetta che sia (non come è nella realtà) o sovvertendo le rappresentazioni più diffuse»¹⁶⁶. Un esempio che può aiutare a chiarire tale aspetto è la campagna dell'acqua minerale Uliveto-Rocchetta, in cui compare il calciatore Alessandro Del Piero, l'ex Miss Italia Cristina Chiabotto e una suora, dall'aspetto stereotipatamente burbero, bisbetico, innescando ovviamente un effetto comico.

Vicina alla modalità della stereotipizzazione, Bourlot colloca anche un'altra modalità di rappresentazione del religioso la *normalizzazione*, ovvero la tendenza a presentare l'immagine del religioso in linea con le aspettative e le competenze del pubblico, della maggior parte di esso. Nel trasportare dunque i contenuti religiosi si opererà per normalizzare quegli aspetti che, seppur tipici del religioso, non risultano però immediatamente condivisibili da tutti¹⁶⁷. Un esempio efficace per spiegare tale aspetto lo fornisce Bourlot, ricollegandosi alla fiction *Davide* (1997) di Robert

¹⁶³ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 110.

¹⁶⁴ A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., p. 916.

¹⁶⁵ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 110.

¹⁶⁶ A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 916;

¹⁶⁷ Ivi., p. 917.

Markowitz, appartenente al progetto Bibbia televisivo, e riguarda la figura del re Saul: «Negli originali, trasposti dal film, Saul perde il favore di Dio, perché non obbedisce al comando del profeta Samuele che gli aveva chiesto di sterminare “uomini e donne, bambini e lattanti, buoi e pecore, cammelli e asini” di Amalek. E non obbedisce, secondo i testi biblici, “per sacrificare al Signore” [1 Sam 15, 15.21] il meglio del bestiame. Risposta che rientra in una logica tutta religiosa e che scatena la rabbia del profeta perché “obbedire è meglio del sacrificio”[1 Sam 15, 22]. Questo snodo essenziale dal punto di vista dei testi originali, viene normalizzato con una diversa motivazione, tutta razionale: nel film infatti Saul dice di aver tenuto parte del bestiame per “nutrire il mio esercito”. Con conseguenze comunicative rilevanti, dal momento che di fronte a questa risposta così splendidamente adeguata di Saul, la rabbia di Dio finisce per sembrare allo spettatore un capriccio. La ripresa normalizzata del racconto religioso finisce così paradossalmente per dipingere lo stesso Dio come un essere bizzoso e poco comprensibile, mosso da una sete inarrestabile di sangue e capace di punire un comandante premuroso!»¹⁶⁸.

La *subordinazione* consiste, in ultimo, nel piegare i segni del religioso dinanzi alle logiche della spettacolarizzazione. Un'operazione di massimizzazione del prodotto al fine di ottenere un ampio consenso nel pubblico, nell'audience di riferimento. «Le forme espositive fortemente caratterizzate tendono a prevaricare i contenuti presi a prestito, rideclinandoli a partire dall'esigenza di trattenere i propri fruitori [...]. La spettacolarizzazione si presenta pertanto come una sorta di macro-esigenza dell'universo competitivo dell'industria culturale, in cui ciascuno è impegnato innanzitutto ad attirare l'attenzione di potenziali fruitori ambiti anche da mille altri»¹⁶⁹.

La conclusione cui si giunge, riguarda quindi un inevitabile logoramento e riduzione della complessità del religioso nell'ingresso della sfera mediatica. Un impoverimento volto al largo consumo, quando non è oggetto di scherno o derisione. Certo i media offrono però imperdibili opportunità per approfondimenti e divulgazione, cui non è possibile o giusto sottrarsi. È necessario bensì conoscere le modalità di rappresentazione, recuperano in altra sede il senso mancante.

«Possiamo dire» – conclude Bourlot – «per un verso che, i meccanismi di decontestualizzazione, stereotipizzazione e subordinazione, mettono in mostra una tendenza delle pratiche di “accettabilità” a prevalere su quelle di “adeguazione”. In altre parole, se il prodotto culturale ispirato al religioso non può che essere un testo sincretico (ed inserire dunque nel proprio discorso esigenze che non potevano essere presenti nella sfera del religioso originario), in questo sincretismo sembra però che siano le regole del sistema dei media ad assumere un ruolo dominante, anche a scapito delle specificità dei codici religiosi. I meccanismi di subordinazione mostrano bene come il rapporto media/religioso tenda ad essere sbilanciato verso quelle regole che permettono al prodotto culturale una piena integrazione con il contesto mediatico d'arrivo: anche a costo di perdere qualcosa di essenziale nella prospettiva dell'universo religioso»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Ivi., p. 917-918; cfr. Id., *Immagini della scrittura. “Traduzioni” della Bibbia tra cinema e televisione*, Queriniana, Brescia 2002, pp. 159-165.

¹⁶⁹ Ivi., p. 918.

¹⁷⁰ A. Bourlot, *Il religioso nei media*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 919-920.

Mentre Viganò afferma riguardo a tali modalità di rappresentazione del religioso nei media: «Non sembri questo un bilancio apocalittico. Infatti, è necessario dire che nel panorama dei mass media, non c'è solo questo e non è impossibile trovare qualche traccia di una presenza del religioso meno strumentale e contestualizzata in modo più naturale. [...] L'importanza di tale riflessione [in generale] nasce dal fatto il linguaggio religioso vive del personalissimo rapporto con la fede di cui è espressione. Ogni linguaggio religioso, sotto ogni latitudine, si inaridisce quando questo rimando all'universo della fede viene meno. Pertanto l'universo dei mezzi di comunicazione di massa, o meglio, l'utilizzo che essi fanno del linguaggio religioso, ci esorta a metterci costantemente alla ricerca di parole nuove, per sottrarre la fede stessa al logoramento. Un linguaggio autenticamente religioso ha la forza per sfuggire al dominio di ogni altro linguaggio, anche di quello dei mass media, proprio perché non smette mai di rimandare alla vita di un rapporto: non obbedisce a regole altrui ma impone le proprie, impone il ritmo sempre mutevole delle vere relazioni»¹⁷¹.

2.3. La fiction italiana anni Novanta e Duemila. Occasione di rilancio

Entriamo ora maggiormente all'interno nel nostro argomento, affrontando il tema della fiction, mettendo anzitutto in luce il rilancio e il successo della fiction in generale a partire proprio dagli anni Novanta e proseguito negli anni Duemila.

Negli annuali rapporti dell'Osservatorio sulla fiction italiana, è stato messo chiaramente sottolineato come a partire dagli anni Novanta, nello specifico dalla metà del decennio, il comparto della fiction italiana ha mostrato una progressiva ripresa dopo un periodo di stagnazione raggiunto negli anni Ottanta, periodo in cui, come ricordato nel primo capitolo, oltre al forte cambiamento dell'assetto televisivo italiano, si è registrata una copiosa presenza di contenuti stranieri, di telefilm e film, lasciando poco spazio al prodotto nazionale o poca iniziativa di mercato ai produttori italiani.

Milly Buonano, infatti, ricorda «come nella prima metà degli anni Novanta, il volume dell'offerta stagionale si attestasse appena al di sopra delle 100 ore: 128, per l'esattezza, nella stagione '95-'96. Fanalino di coda dell'industria televisiva europea, la fiction italiana attraversa a quell'epoca una fase di *scarsità*, iniziata negli anni Ottanta con i grandi flussi di importazione di prodotto straniero. Si è poi avviata una fase di crescita, di durata decennale, che ha visto produzione e offerta di fiction domestica espandersi progressivamente, e guadagnare posizioni nel confronto con gli altri grandi paesi europei. Già alle soglie del duemila le capacità produttive dell'industria italiana avevano superato quelle della Francia»¹⁷².

Stando a una ricerca pubblicata nel 2008 dall'Istituto di Economia dei Media (IEM) della Fondazione Rosselli¹⁷³, si riconosce al settore audiovisivo

¹⁷¹ D. E. Viganò, *Bibbia e cinema: un rapporto originario e irrisolto*, in D. Iannotta, D. E. Viganò, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, cit., p. 110.

¹⁷² M. Buonanno, *La posta in gioco*, in Id. (a cura di), *La posta in gioco. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciannovesimo*, Rai Eri (Zone 10), Roma 2008, p. 7.

¹⁷³ Fondazione Rosselli, Istituto Economia dei Media IEM, *Il valore della fiction in Italia. Produzione, investimenti, programmazione, dirtitti. Lazio, Italia, Europa*, studio per il Roma Fiction Fest 2008, http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_ricerche1&rice_id=481;

(principalmente cinematografico e televisivo) un valore in termini di fatturato pari a 1,6 miliardi di euro, di cui oltre 500 milioni di euro sono riconducibili solamente all'industria della fiction, esattamente 520 milioni di euro (dati 2009)¹⁷⁴; un ammontare quattro volte superiore rispetto al decennio precedente, al 1996, quando il fatturato della fiction si attestava intorno ai 117 milioni di euro¹⁷⁵. Come scrive Silvia Fumarola, la fiction continua alla fine del primo decennio Duemila «a essere l'ancora di salvezza della tv generalista: a parte Sanremo e qualche partita di calcio, è la fiction a trainare i palinsesti»¹⁷⁶

Gli anni Novanta sono stati, dunque, gli anni della rinascita, della ripresa del genere dai tempi dello sceneggiato, con una sua rivisitazione verso prodotti come la serie e soprattutto la miniserie, regina dei formati si successo, di cui parleremo a breve.

Si apre un periodo di rinascita, che la Buonanno ha definito la *Golden Age*, la "bella stagione" della fiction italiana, soffermandosi soprattutto nel fotografare il decennio 1995-'96/2005-'06: «Con la stagione 2005-2006 [...] si compie una fase decennale di rinascita dell'industria della fiction italiana. È infatti a partire dalla seconda metà degli anni Novanta [...] che la produzione di fiction domestica, precipitata in precedenza a livelli di mera residualità, è entrata in una traiettoria di crescita rapida e vigorosa [...]. Se non abilitata a effettuare previsioni del futuro che siano qualcosa di più di un pio desiderio, la prospettiva del presente permette però di tracciare bilanci e formulare motivate valutazioni del passato. Nei termini di una valutazione complessiva che tagli [...] attraverso costi e benefici, vizi e virtù del prodotto domestico, si può convenire che il decennio di crescita appena alle nostre spalle ha coinciso con una *bella stagione* per la fiction italiana. Ci sono state annate più o meno buone, storie più o meno riuscite, ritardi superati o accumulati. Ma a sostenere la percezione di una fase assai generosa di soddisfazioni e riconoscimenti, e dunque una bella perché gratificante stagione, cooperano essenzialmente due irrefutabili elementi di osservazione»¹⁷⁷.

Due sono gli elementi utili a percepire la portata del fenomeno, l'effettivo cambiamento e rinnovamento delle narrazioni televisive italiane, dopo una stagione di regressione. Il primo fattore è l'accreditamento nell'ambiente professionale e creativo della televisione, e nel sistema culturale. La fiction italiana ha ritrovato uno spazio di primo piano nelle collocazioni all'interno dei palinsesti televisivi; ha infranto i pregiudizi della critica, rispetto allo schiacciante e, negli anni sempre più distante, modello americano, trovando una sua dignità culturale, passando anche per lo sdoganamento accademico, dove è divenuta oggetto di studi, di tesi di laurea e

Fondazione Rosselli, Istituto Economia dei Media IEM, *L'industria della produzione di fiction. Mercato, regole, prospettive*, 2007, http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_ricerche1&rice_id=471.

¹⁷⁴ Fondazione Rosselli, Istituto Economia dei Media IEM, *Il mercato della fiction italiana nel contesto internazionale*, 28 settembre 2009, cfr. http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_ricerche1&rice_id=492.

¹⁷⁵ Fondazione Rosselli, Istituto Economia dei Media IEM, *V Summit sull'Industria della Comunicazione. I contenuti che creano valore*, Roma 12 dicembre 2007, http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_seminari1&semin_id=546.

¹⁷⁶ S. Fumarola, *L'anno della fiction. Eroi e amori anti-crisi, la Rai punta sul Nord*, in "la Repubblica", 7 gennaio 2010, p. 38.

¹⁷⁷ M. Buonanno, *La bella stagione*, in Id. (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Rai Eri (Zone 5), Roma 2007, pp. 7-9.

materia di insegnamento nelle università, sino alle celebrazioni in appositi festival ad essa dedicati, come il *Telefilm Festival* di Milano o il *Roma Fiction Fest* di Roma.

Altro fattore determinante è il costante e cospicuo consenso di pubblico: «[...] la capacità di richiamare grandi pubblici. Di questa capacità l'offerta del decennio ha dato grande prova, mediante una produzione di successi davvero considerevole per numerosità dei titoli ed entità degli ascolti [...]. La *bella stagione* della fiction italiana, in effetti, è tale soprattutto per i lusinghieri primati d'ascolto che hanno costellato il decennale percorso»¹⁷⁸.

Certamente, il grande successo si colloca anche all'interno di un trend positivo dell'audiovisivo a livello internazionale. Negli anni Novanta e Duemila, negli Stati Uniti, grandi produttori ed esportatori di serialità televisiva, si è registrata una grande riscoperta della serialità televisiva, probabilmente anche in coincidenza con una crisi dell'industria cinematografica hollywoodiana.

I telefilm dei decenni Settanta e Ottanta sono stati ripresi da Hollywood per riadattamenti cinematografici (*Charlie's Angeles*, *Starsky e Hutch*, *A-Team*, ma anche prodotti recenti come *Sex and the City*, *X-Files* ecc.), ma soprattutto c'è stato un investimento e un seguito notevole verso serie che si sono imposte anche a livello internazionale, contribuendo a riscrivere i modelli narrativi di riferimento della serialità, come *X-Files*, *E.R. Medici in prima linea*, *Sex and the City*, *Lost*, *Dr. House. Medical Division*, *Desperate Housewives*, *Grey's Anatomy*¹⁷⁹.

Guglielmo Pescatore sottolinea il grande successo e l'influenza della serialità americanata a livello internazionale, riconoscendo soprattutto l'indubbio valore stilistico e narrativo, ma ricordando inoltre il fenomeno che ha contribuito ad amplificarne la portata: «Negli ultimi anni [...] la fioritura di serie televisive di buona o ottima qualità ha imposto la loro capillare diffusione sui diversi mercati televisivi nazionali, colonizzando i palinsesti di tutto il mondo. [...] Con l'aumento di popolarità di questi prodotti, l'industria dei media ha dovuto fare i conti con la necessità di garantire la possibilità di rivedere questi materiali. Dal momento che la tecnologia offre diverse modalità per rispondere a questa esigenza, si sono moltiplicate le vendite di cofanetti DVD di serie tv, i network hanno reso disponibili i loro prodotti in *streaming* via Web e aumentano il più possibile la loro circolazione, di fatto allungandone straordinariamente la vita, ancora di più di quanto il sistema delle repliche televisive aveva potuto garantire negli anni precedenti»¹⁸⁰.

Anche molti paesi europei, seppure in maniera meno visibile e popolare rispetto alle produzioni americane, si sono affermati nelle produzioni di fiction. Come rileva, infatti, lo studio del 2008 dell'Istituto Economia dei Media della Fondazione Rosselli: «Gli investimenti in fiction originale sono minori in Italia rispetto ad altri grandi Paesi come la Francia e il Regno Unito: poco meno di 500 milioni per i due grandi broadcaster italiani, al confronto dei quasi 700 milioni della Francia e dei quasi 1.000 del Regno Unito. La fiction originale rappresenta una parte importante della spesa in programmazione (comprensiva dei costi per la produzione in-house,

¹⁷⁸ Ivi, p. 9.

¹⁷⁹ Cfr. A. Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*; M. P. Pozzato, G. Grignaffini (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link RTI, Milano 2008; V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008.

¹⁸⁰ V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi*, cit., pp. 30-31.

per l'acquisto diritti e per i programmi realizzati dalle società di produzione), per tutte le maggiori emittenti europee [...] ma in Italia i broadcaster spendono in contenuti una dei loro ricavi proporzionalmente inferiore a quella dei gruppi televisivi francesi e britannici. Si rileva anche come gli investimenti in Italia privilegino ancora la breve serialità della miniserie, mentre specie oltremarica gli sforzi produttivi vadano concentrandosi verso la lunga serialità con le sue economie di scala»¹⁸¹.

Per quanto concerne al formato della miniserie nell'ambito della fiction, ci soffermeremo nei prossimi paragrafi. Un interessante risultato, nel panorama italiano, che invece occorre sottolineare, è giunto poi dai format di fiction straniera riadattati per il nostro Paese. Si tratta, come menzionato in precedenza, di serie di particolare successo, significative per una rinascita del genere, come *Un medico in famiglia* (prima messa in onda nel 1998 su Rai Uno e giunto nel 2009 alla sesta serie) proveniente dal format iberico *Medico de familia*, oppure il più recente *I Cesaroni* (dal 2006, Canale 5) derivante dal format originale spagnolo *Los Serrano*. Si potrebbe citare anche la soap opera *Un posto al sole* (Rai Tre), la prima soap opera italiana, che prende le mosse, lo stile realizzativo dal format australiano *Neighbours*.

Riguardo, soprattutto, a *Un medico in famiglia*, si riconosce un'importanza particolare a tale prodotto: «non solo è cambiata l'offerta di fiction, ma la televisione italiana non è stata più la stessa. Per 26 domeniche Rai Uno trasmise la nuova serie (con uno share medio del 32% e 8.500.000 di spettatori a serata) e Canale 5 subì una sconfitta dopo l'altra. Dimostrare allora le straordinarie potenzialità commerciali della lunga serialità e l'impossibilità di contrastare questo tipo di offerta, anche Mediaset ha adattato rapidamente la propria politica produttiva, lavorando con determinazione ed intelligenza, in modo particolare proprio sul prodotto industriale, dal poliziesco (*Distretto di polizia*), all'hospital (*Camici bianchi*), al melodramma (*Il bello delle donne*), alla commedia (*Carabinieri*)»¹⁸².

Vediamo di comprendere bene quali sono i fattori che hanno determinato tale rilancio della fiction italiana, focalizzando in particolare la nostra attenzione sul formato della miniserie.

2.3.1. Congiunture e fattori determinanti per il successo

La fiction rappresenta negli anni Duemila un settore, dunque, in piena attività di produzione e programmazione, che riguarda soprattutto le due reti ammiraglie dei gruppi televisivi Rai e Mediaset, Rai Uno e Canale 5, ma anche il gruppo Sky Italia, che ha iniziato a investire nella fiction italiana, producendo la serie *Boris* (2007), per poi passare alle serie derivanti da film di successo *Quo vadis baby?* (2008), miniserie televisiva derivante dall'omonimo film di Gabriele Salvatores (2005) e con la stessa attrice protagonista, Angela Baraldi, cui seguirà la serie *Romanzo criminale* (2009), dall'omonimo film di Michele Placido (2005) e un cast rinnovato. Nel 2009 è stata la

¹⁸¹ Fondazione Rosselli, Istituto Economia dei Media IEM, *Il valore della fiction in Italia. Produzione, investimenti, programmazione, dirtitti. Lazio, Italia, Europa*, Studio per il Roma Fiction Fest 2008, http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_ricerche1&rice_id=481; cfr. Id., *Il mercato della fiction italiana nel contesto internazionale*, 28 settembre 2009, http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_ricerche1&rice_id=492.

¹⁸² E. Andreatta, F. Nardella, *Una fiction di lungo periodo*, in "Il Mulino", n. 406, 2003, p. 345.

volta poi di *Non pensarci*, serie tratta dall'omonimo film di Gianni Zanasi (2007), con lo stesso cast artistico, e la realizzazione della miniserie biografica su Moana Pozzi, *Moana* (2009), diretta Alfredo Peyretti.

La crescita del settore della fiction è dovuto ad una serie di dinamiche, tra cui certamente il successo del genere nei palinsesti televisivi e il gradimento del pubblico: «I numerosi e consistenti successi della fiction italiana, registrati nel corso del decennio, sono il frutto di un insieme di circostanze interne ed esterne al mondo della televisione: dall'inclinazione dei pubblici a preferire il *racconto italiano*, alla capacità delle storie narrate di evocare strutture condivise di sentimenti, opinioni e valori, alla disponibilità di pubblici vasti ed eterogenei di un ambiente televisivo ancora sospeso tra il broadcasting e il narrowcasting»¹⁸³.

Vanno sottolineati alcuni dati interessanti, come ricorda Franco Monteleone, il quale individua negli anni Novanta una congiuntura favorevole per lo sviluppo dell'industria della fiction, grazie al particolare momento di transizione tecnologica, con l'avvento delle prime televisioni satellitari in Italia, che generano un ampliamento sia dell'offerta di contenuti che della concorrenza. «L'innovazione tecnologica» – afferma dunque Monteleone – «non è estranea a questo sviluppo. Nel momento in cui la Tv satellitare e a pagamento ampliano le potenzialità della diffusione, l'apparato produttivo è costretto a riorganizzarsi e a imboccare procedure *market oriented*. I canali tematici avevano iniziato a sottrarre alle reti generaliste contenuti di pregio che dovevano in qualche modo essere rimpiazzati»¹⁸⁴.

A questo dato si somma anche un altro importante fattore che ha favorito una maggiore attenzione verso la produzione di fiction nazionale e a un suo incremento, ovvero il sostegno da parte della legge 122 del 1998, voluta dall'allora Vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni. Si tratta di una norma che ha imposto alle emittenti italiane delle quote di investimento e programmazione del prodotto nazionale ed europeo: «[...] la legge n. 122 del 1998 voluta saggiamente dal vicepresidente del Consiglio, Veltroni, comincia a conseguire i suoi obiettivi. Essa aveva imposto ai *broadcaster* di reinvestire nella produzione nazionale ed europea di film e fiction quote significative dei loro ricavi netti»¹⁸⁵. Si tratta nello specifico di investimenti annui relativi al 10% dei ricavi derivanti dalla pubblicità per le televisioni commerciali e una quota non inferiore al 20% per il servizio pubblico, proventi dal canone Rai. Va ricordato inoltre che alla base dell'importante legge del 1998, c'è la direttiva comunitaria *Televisione senza frontiere* del 1989 e la successiva direttiva sulle "quote" di produzione europea, che è stata recepita appunto dalla legge 122 del 1998.

«Dieci anni fa» – afferma Franco Montini – «praticamente non esisteva, oggi la fiction è il prodotto di punta delle televisioni generaliste. Di sicuro è il settore dell'audiovisivo con il maggior incremento di crescita degli ultimi anni, e ha determinato la nascita di una vera e propria industria. Nella stagione 2006-07 [...], il volume di fiction italiana programmata delle reti Rai e Mediaset ha superato le 800 ore. Le risorse investite nella produzione di serie, miniserie, tv movie e affini sono state complessivamente superiori ai 500 milioni. L'investimento della Rai è stato di 280 milioni, quello di Mediaset di 220 milioni. Se si pensa che nella stagione 1995-

¹⁸³ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p.

¹⁸⁴ F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 602.

¹⁸⁵ Ibid.

96, in Italia, all'epoca fanalino di coda nel panorama europeo, si erano prodotte complessivamente 130 ore di fiction, il risultato odierno ha dell'incredibile. Ma il merito di una crescita così rapida e travolgente, oltre che frutto di dati di ascolto confortanti, oggi le fiction sono i prodotti che fanno registrare regolarmente i più alti numeri per audience e share, è anche conseguenza della legge 122 varata nel 1998, che imponeva alle reti televisive pubbliche e private l'obbligo di investimenti nella produzione. All'epoca sia Rai che Mediaset cercarono di ostacolare l'approvazione del provvedimento, ma col senno di poi, si può dire che quella legge ha molto aiutato le reti generaliste»¹⁸⁶.

Anche Aldo Grasso riconosce un ruolo chiave alla legge del 1998, che si inserisce in un quadro generale di fattori: «Proprio dalla seconda metà degli anni Novanta si registra una svolta in direzione di un rilancio del prodotto di fiction nazionale, dopo che le reti tv hanno risanato i loro bilanci. Contribuiscono a questo cambiamento l'esaurimento parziale del filone della fiction statunitense che, con alcune eccezioni, non garantisce più, a parità di costi, la stessa convenienza in termini di ascolto; la saturazione del settore delle telenovelas; la diminuzione di prodotti cinematografici, sempre più presenti sui canali a pagamento e reperibili anche in VHS; infine generi come il varietà, quiz, talk show e reality show appaiono ampiamente sfruttati. Questi fattori, uniti alla legge divenuta effettiva nel 1998 che vincola i network a investire nelle produzioni di fiction nazionale ed europea, danno il via alla fase di ripresa, che tocca il suo punto più alto nella stagione 2000-2001 [...]»¹⁸⁷.

La Buonanno riconosce però che insieme alle condizioni favorevoli che si sono create nel corso di questi anni, cui ha risposto positivamente il settore produttivo, non va però fatta passare in secondo piano la crescita qualitativa della fiction nazionale, la potenzialità di determinati prodotti, premiati dal pubblico. «Beninteso, l'intensificazione dei successi nel decennio considerato [1996-2006] non potrebbe essere ricondotta alle sole referenze interne di un sistema produttivo rimessosi energicamente in moto, o a strategie editoriali e politiche di programmazione finalmente guadagnate alla causa, ovvero alle incentivazioni e alla valorizzazione della fiction nazionale. Significherebbe dimenticare, o comunque trascurare, che ciò che si vede all'opera nel caso dell'aggregazione di vaste platee di pubblico è l'alto o altissimo grado di espressione del *potere di convocazione* esercitato da questo o quel programma televisivo»¹⁸⁸.

Al di là, quindi, dei fattori "strutturali", economici, legislativi e produttivi, vanno considerati anche elementi riguardanti il contesto socio-culturale, che si inseriscono nello spirito del tempo vissuto dal Paese. Un orientamento verso i consumi locali, nazionali, dinanzi a processi di globalizzazione: «Effetto e al tempo stesso contraltare dei processi di globalizzazione [...] il bisogno acuitizzato di prossimità culturale ha alimentato una domanda più pressante che in passato di "racconto

¹⁸⁶ F. Montini, *La fiction diventa una vera industria*, in "la Repubblica", inserto "Affari&Finanza", 9 luglio 2007, p. 22.

¹⁸⁷ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano 2003, pp. 162-163.

¹⁸⁸ M. Buonanno, *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 10. Cfr. P. Trupia, *Il potere di convocazione. Manuale per una comunicazione efficace*, Liguori, Napoli 2002.

italiano”, e ha predisposto all’ascolto della fiction un amplificato bacino di spettatori, pronti ad accorrere al convocativo richiamo dell’offerta»¹⁸⁹.

Tale aspetto favorisce per alcuni versi anche l’impostazione della nostra tesi, riguardo alla fiction a carattere religioso. Come cercheremo di mostrare nelle prossime pagine, evidente e importante è, infatti, il seguito, l’ascolto delle fiction religiose nel periodo preso in esame. Un ascolto, come illustreremo meglio in seguito, come affetto del processo di globalizzazione e necessità di confronto con il religioso, che non è venuto meno negli italiani, bensì indirizzato verso canali “non ufficiali”, verso canali mediatici.

Riguardo alla scelta di prodotto nazionale, si può affermare che ciò non derivi solo per motivazioni identitarie e nazionalistiche, bensì di una crescita oltre che produttiva, anche qualitativa. Come dimostra bene la miniserie televisiva in due puntate, che analizzeremo nel prossimo paragrafo, che si avvicina al modello dello sceneggiato della stagione d’oro degli anni Sessanta e Settanta, presenta infatti, nella maggior parte dei casi, uno standard qualitativo molto alto, coinvolgendo cast artistici e tecnici che generalmente lavorano solo nel settore cinematografico. Non di rado si trovano miniserie dirette da registi e scritte da sceneggiatori di cinema, interpretate da attori soprattutto cinematografici. Questo dimostra, come accadeva già negli anni della Rai del monopolio, che il cinema non prende le distanze dalla fiction, dalle narrazioni televisive ben fatte. Dato evidente anche oltreoceano, nel rapporto tra il cinema hollywoodiano e la serialità americana. Schermi dialoganti e non più distanti.

2.3.2. La miniserie in due puntate

Nell’ambito, dunque, di questo scenario di rinascita e rinnovamento dell’industria della fiction, di questa *Golden Age*, una centralità significativa va riconosciuta alla *miniserie*.

La miniserie è una fiction suddivisa generalmente in due puntate, ma può arrivare anche a quattro oppure a sei puntate (ma è quasi un’eccezione) e si tratta di una singolarità prettamente italiana, come attesta anche il rapporto Eurofiction (1996-2004)¹⁹⁰. Sicuramente la produzione di miniserie ha luogo in molti Paesi europei e negli Stati Uniti, i quali sono comunque maggiormente inclini alla lunga serialità, ma è un’evidente peculiarità dell’industria televisiva italiana.

Prima di comprendere bene l’entità del fenomeno della miniserie, occorre ricordare come è articolato il genere della fiction, nei suoi sotto-generi, nei formati. Possiamo utilizzare il seguente schema¹⁹¹:

¹⁸⁹ M. Buonanno, *La bella stagione. La fiction italiana, l’Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., pp. 10-11.

¹⁹⁰ Rapporto Eurofiction (1996-2004), cfr. M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l’Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 75.

¹⁹¹ Tabella Fondazione Rosselli, Istituto Economia dei Media IEM su dati Osservatorio fiction italiana (Ofi), Istituto Economia dei Media – Fondazione Rosselli, *Il valore della fiction in Italia. Produzione, investimenti, programmazione, diritti. Lazio, Italia, Europa*, Studio per il Roma Fiction Fest 2008, http://www.fondazionerosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/attivita_ricerche1&rice_id=481.

SOTTOGENERI FICTION		
TIPOLOGIA	FORMATO	DRAMMATURGIA
FILM-TV	Puntata unica di 90 minuti circa	Generalmente autoconclusivo. Ogni prodotto è dotato di una autonomia narrativa pressoché totale, a parte i casi dei sequel.
MINISERIE	Tra 2 e 6 puntate della durata media di 90 minuti	Puntate interdipendenti. Ogni episodio, eccetto il primo, è la prosecuzione del precedente e il prologo del successivo, mentre l'ultimo contiene la conclusione della storia.
SERIAL TELEVISIVO	Soap opera	Puntate interdipendenti. Ogni episodio, eccetto il primo, è strettamente interdipendente con il precedente, di cui rappresenta la prosecuzione, e con il successivo, di cui rappresenta il preambolo. Assenza di una chiusura narrativa.
	Telenovela	Puntate interdipendenti. Ogni episodio, eccetto il primo, è strettamente interdipendente con il precedente, di cui rappresenta la persecuzione, e con il successivo, di cui rappresenta il preambolo. L'ultima puntata contiene la conclusione della storia.
SERIE	Serie episodica	Ogni serie comprende circa 12-13 puntate trasmesse con cadenza settimanale, ciascuna della durata compresa fra i 50 e i 60 minuti [...].
	Serie antologica	Durata media: 90 minuti a episodio.

presentano personaggi o luoghi ricorrenti ma che trovano similarità principalmente nelle caratteristiche di un

			determinato genere narrativo.
	Serie all'italiana	Numero di episodi compreso tra i 4 e gli 8 della durata media 90 minuti.	Puntate parzialmente indipendenti perché dotate di una trama autoconclusiva nell'arco del singolo episodio (<i>anthology plot</i>) ma allo stesso [tempo] relativamente interdipendenti per via di una storia orizzontale, spesso legata alla sfera privata del o dei protagonisti, che attraversa l'intera serie e che in genere si conclude con l'ultimo episodio della stagione.
	Serie serializzata o serie a incastro		Costituisce un ibrido tra la formula del serial e quella della serie: gli episodi mostrano un buon grado di indipendenza gli uni dagli altri, presentando una diversa storia per ogni puntata, che giunge fino alla conclusione (la <i>anthology plot</i>); parallelamente però, viene introdotta una storia, detta <i>running plot</i> , che corre lungo tutto l'arco della serie, anche per più stagioni, generalmente riferita alle vicende personali dei protagonisti.

Attraverso lo schema della Fondazione Rosselli e dell'Osservatorio fiction italiana, possiamo disporre dell'ampio spettro della fiction televisiva. Sicuramente si ritrovano interessanti produzioni e sperimentazioni in tutti i sottogeneri della fiction, ma probabilmente i principali protagonisti di questa rinascita sono stati sia la miniserie sia la serie.

Negli anni Novanta e Duemila, si sono registrati infatti dei risultati interessanti per la fiction, ma si distingue su tutti in particolar modo la miniserie. Essa viene definita l'erede moderna dello sceneggiato d'un tempo, della Rai del monopolio, vantando livelli di produzione molto elevati. La Buonanno, dichiara che nella: «piramidale gerarchia dei formati di fiction, la cui larga base è costituita dalla lunga serialità, la miniserie occupa una posizione di vertice che viene riconosciuta anche in virtù della legittimazione culturale erogata dai suoi contenuti preferenziali. Il fatto che venga usata per raccontare storie di ogni genere, dal melodramma familiare al poliziesco, non nasconde e non sminuisce il suo statuto di veicolo privilegiato di contenuti "seri": storici, biografici, religiosi, letterari»¹⁹².

¹⁹² M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 76.

La Buonanno ribadisce questo primato della miniserie, presentando una tabella¹⁹³ delle prime 100 fiction che hanno dominato negli ascolti nel decennio 1996-2006, di cui abbiamo evidenziato, come dimostrazione di quanto sopraccitato sulla centralità produttiva e sul successo di pubblico della miniserie italiana.

N.	TITOLO	STAGIONE	RETE	FORMATO	ASCOLTO MEDIO (in migliaia)
1	Papa Giovanni	2001-2001	Rai 1	Miniserie	13.180
2	Padre Pio tra cielo e terra	2000-2001	Rai 1	Miniserie	13.123
3	Karol. Un uomo diventato Papa	2004-2005	Canale 5	Miniserie	12.832
4	Per lasca	2001-2002	Rai 1	Miniserie	12.205
5	Padre Pio	1999-2000	Canale 5	Miniserie	11.660
6	Giovanni Paolo II	2005-2006	Rai 1	Miniserie	11.329
7	Il maresciallo Rocca 2	1997-1998	Rai 1	Serie	11.261
8	Paolo Borsellino	2004-2005	Canale 5	Miniserie	10.834
9	Jesus	1999-2000	Rai 1	Miniserie	10.806
10	Madre Teresa	2003-2004	Rai 1	Miniserie	10.600
11	Commesse	1998-1999	Rai 1	Serie	10.085
12	Un posto tranquillo	2002-2003	Rai 1	Miniserie	10.054
13	Il Papa buono	2002-2003	Canale 5	Miniserie	9.982
14	Una storia qualunque	2000-2001	Rai 1	Miniserie	9.897
15	Maria Goretti	2002-2003	Rai 1	Film Tv	9.896
16	Il maresciallo Rocca 4	2003-2004	Rai 1	Serie	9.862
17	Un medico in famiglia 2	1999-2000	Rai 1	Serie	9.581
18	Il commissario Montalbano	2002-2003	Rai 1	Serie	9.428
19	Ladri si nasce	1996-1997	Canale 5	Film Tv	9.428
20	Come l'America	2000-2001	Rai 1	Miniserie	9.377
21	L'uomo che sognava con le aquile	2005-2006	Rai 1	Miniserie	9.252
22	Il maresciallo Rocca 3	2000-2001	Rai 1	Serie	9.248
23	Soraya	2003-2004	Rai 1	Miniserie	9.234
24	Maria José	2001-2002	Rai 1	Miniserie	9.160
25	Linda e il brigadiere 2	1998-1999	Rai1	Serie	9.146
26	San Paolo	2000-2001	Rai 1	Miniserie	9.087
27	Salomone	1997-1998	Rai 1	Miniserie	9.049
28	Uno bianca	2000-2001	Canale 5	Miniserie	9.045
29	Ultimo – La sfida	1999-2000	Canale 5	Miniserie	8.985
30	Al di là delle frontiere	2003-2004	Rai 1	Miniserie	8.961
31	Cime tempestose	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.942
32	Ultimo	1998-1999	Canale 5	Miniserie	8.930
33	L'uomo sbagliato	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.855
34	Il cuore nel pozzo	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.831

¹⁹³ Tabella: *Le migliori fiction del decennio*, fonte Ofi – Osservatorio fiction italiana, su dati Auditel. Ivi., pp. 95-98.

35	Lourdes	1999-2000	Rai 1	Miniserie	8.693
36	Gino Bartali – L'intramontabile	2005-2006	Rai 1	Miniserie	8.657
37	Virginia – La monaca di Monza	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.626
38	Il commissario Montalbano	2005-2006	Rai 1	Serie	8.589
39	Un medico in famiglia	1998-1999	Rai 1	Serie	8.577
40	La cittadella	2002-2003	Rai 1	Miniserie	8.557
41	Orgoglio	2003-2004	Rai 1	Serial	8.523
42	Distretto di polizia 3	2002-2003	Canale 5	Serie	8.493
43	Ultimo – L'infiltrato	2003-2004	Canale 5	Miniserie	8.428
44	Edda	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.291
45	Don Matteo	1999-2000	Rai 1	Serie	8.286
46	Amanti e segreti	2003-2004	Rai 1	Miniserie	8.279
47	San Giovanni	2002-2003	Rai 1	Miniserie	8.262
48	San Pietro	2005-2006	Rai 1	Miniserie	8.257
49	Le ali della vita	1999-2000	Canale 5	Miniserie	8.241
50	Elisa di Rivombrosa	2003-2004	Canale 5	Serial	9.198
51	Un medico in famiglia 3	2002-2003	Rai 1	Serie	8.184
52	La caccia	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.153
53	Un medico in famiglia 4	2004-2005	Rai 1	Serie	8.133
54	Sansone e Dalila	1996-1997	Rai 1	Miniserie	8.128
55	Marcinelle	2003-2004	Rai 1	Miniserie	8.102
56	Mio padre è innocente	1997-1998	Rai 1	Miniserie	9.096
57	Il conte di Montecristo	1998-1999	Canale 5	Miniserie	8.058
58	Ferrari	2002-2003	Canale 5	Miniserie	8.003
59	Mai storie d'amore in cucina	2003-2004	Rai 1	Miniserie	7.980
60	Soffiantini	2001-2002	Canale 5	Miniserie	7.976
61	La Piovra 8	1997-1998	Rai 1	Miniserie	7.974
62	Amore oltre la vita	1999-2000	Rai 1	Miniserie	7.970
63	Il mio amico Babbo Natale	2005-2006	Canale 5	Film Tv	7.948
64	La Piovra 9	1997-1998	Rai 1	Miniserie	7.941
65	Geremia	1998-1999	Rai 1	Film Tv	7.925
66	Don Milani	1997-1998	Rai 2	Miniserie	7.908
67	Mio figlio	2004-2005	Rai 1	Miniserie	7.884
68	Sospetti 2	2002-2003	Rai 1	Miniserie	7.869
69	Madri	1999-2000	Rai 1	Miniserie	7.837
70	Meglio tardi che mai	1999-2000	Rai 1	Film Tv	7.836
71	Il grande Torino	2005-2006	Rai 1	Miniserie	7.831
72	Regina di fiori	2005-2006	Rai 1	Miniserie	7.830
73	Davide	1996-1997	Rai 1	Miniserie	7.827
74	Una donna per amico	1998-1999	Rai 1	Serie	7.821
75	La guerra è finita	2001-2002	Rai 1	Miniserie	7.777
76	La memoria e il perdono	2001-2002	Rai 1	Miniserie	7.774
77	Distretto di polizia 2	2001-2002	Canale 5	Serie	7.715
78	Cuore	2001-2002	Canale 5	Miniserie	7.705
79	Teo	1996-1997	Rai 1	Film Tv	7.660

80	Difetto di famiglia	2001-2002	Rai 1	Film Tv	7.648
81	Il maresciallo Rocca 5	2005-2006	Rai 1	Serie	7.625
82	Vite blindate	1997-1998	Rai 1	Film Tv	7.574
83	Provaci ancora prof.	2005-2006	Rai 1	Serie	7.538
84	Linda e il brigadiere	1996-1997	Rai 1	Serie	7.532
85	Le ali della vita 2	2001-2002	Canale 5	Miniserie	7.497
86	Fatima	1997-1998	Canale 5	Film Tv	7.445
87	Il quarto Re	1997-1998	Canale 5	Film Tv	7.444
88	Un nero per casa	1998-1999	Canale 5	Film Tv	7.404
89	Piovuto dal cielo	2000-2001	Rai 1	Miniserie	7.286
90	A due passi dal cielo	1998-1999	Rai 1	Film Tv	7.090
91	Piccolo mondo antico	2000-2001	Canale 5	Miniserie	7.026
92	Un prete tra noi	1997-1998	Rai 2	Serie	7.019
93	Qualcuno da amare	2000-2001	Rai 1	Miniserie	7.012
94	Lui e Lei	1998-1999	Rai 1	Serie	6.881
95	Il testimone	2000-2001	Canale 5	Miniserie	6.854
96	Il ritorno di Sandokan	1996-1997	Canale 5	Miniserie	6.692
97	Nostromo	1996-1997	Rai 1	Miniserie	6.178
98	I viaggi di Gulliver	1996-1997	Canale 5	Miniserie	5.849
99	Dio vede e provvede	1996-1997	Canale 5	Serie	5.802
100	Uno di noi	1996-1997	Rai 1	Serie	5.604

Anche Aldo Grasso, riconosce tale profilo alla miniserie, di cui sottolinea i filoni principali: «La miniserie, che sempre più prevedono una suddivisione in sole due puntate, si distinguono essenzialmente in tre filoni (alcuni dei quali adottati anche dallo sceneggiato) riconosciuti e familiari al pubblico: il filone storico e biografico, quello incentrato sugli adattamenti letterari del passato e quello che prende ispirazione dall'attualità. Accanto alle miniserie ispirate a fatti di cronaca (*Ultimo, Uno bianca, Il sequestro Soffiantini, L'ultima pallottola, L'attentatuni*) si registra una rinascita (o un ritorno al passato dello sceneggiato?) del filone biografico (*Padre Pio, Perlasca, Papa Giovanni, Rai, Papa Buono, Mediaset*), storico (*Come l'America*) e letterario (le coproduzioni *Il conte di Montecristo* e *I miserabili, Piccolo mondo antico, Cuore, Resurrezione*)»¹⁹⁴.

Tra i generi principali affrontati dalla miniserie possiamo annoverare le storie bibliche e religiose (come *Jesus, Madre Teresa, don Zeno*), storie di identità e memoria (*Perlasca, Paolo Borsellino, Al di là delle frontiere, Nassiriya*), drammi e melodrammi (*L'uomo sbagliato*), i polizieschi e le storie in divisa (poliziotti come *Distretto di polizia*, carabinieri con l'omonima serie *Carabinieri*, guardia di finanza *Il Capitano*), la commedia, gli adattamenti letterari o i remake cinematografici e televisivi (*Piccolo mondo antico, Virginia. La monaca di Monza, Cime tempestose, Rebecca. La prima moglie, Guerra e pace, Sissi*).

Un elemento che colpisce chiaramente è il racconto biografico, storie di vite straordinarie e spesso drammatiche, che attraversano i vari generi, dal religioso allo storico, poliziesco. Possiamo citare, tra i ritratti di grandi personalità soprattutto del Novecento, i ritratti storico-religiosi dei pontefici Giovanni XXIII, Giovanni Paolo I, Giovanni Paolo II, Paolo VI, ma anche Madre Teresa, Maria Goretti, padre Pio o i

¹⁹⁴ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, cit., p. 164.

preti don Milani, don Zeno, per passare poi alle figure come Maria Montessori, Edda Ciano, Maria Callas, Meucci, Enrico Mattei, gli sportivi Gino Bartali, Marco Pantani, Enzo Ferrari, i magistrati Giovanni Falcone, Paolo Borsellino, il giudice Dalla Chiesa. Storie di uomini esemplari, tinte spesso da enfasi melodrammatiche o sguardi eroici.

Biografie illustri, soprattutto maschili, come si sofferma a sottolineare la Buonanno, riferendosi alle biografie maschili in numero decisamente maggiore rispetto a quelle femminili, sempre facendo riferimento al decennio 1996-2006: «Quanto alle biografie, tra figure religiose e laiche arrivano a costituire la quarta parte dei successi del decennio, vale qui l'unità di misura delle dita di una mano. Rispetto alle venti personalità maschili biografate (ai santi, i pontefici e i personaggi biblici si aggiungono *Perlasca, Paolo Borsellino, Gino Bartali, Don Milani, Ferrari, Soffiantini*), le figure di donne si limitano a cinque protagoniste del Novecento: *Madre Teresa, Maria Goretti, Soraya, Maria José, Edda*»¹⁹⁵.

Andando oltre il protagonismo maschile o femminile, proprio l'evidente successo di storie biografiche: «Si tratti di uomini o di donne, è il protagonismo di personalità individuali che vediamo prevalere nelle top fiction [...] le forti individualità di personaggi reali e d'immaginazione (*Perlasca e Rocca, Borsellino e Montalbano, Madre Teresa e don Matteo...*) sono al centro della gran parte delle storie di successo, indifferentemente contemporanee o ambientate nel passato. E sebbene nessuna correlazione automatica possa essere stabilita tra un singolo fattore e i risultati d'ascolto di un programma [...], si potrà se non altro ipotizzare che il protagonismo individuale di tante storie di fiction trovi e solleciti nei pubblici più favorevoli predisposizioni all'ascolto, per il fatto di essere in sintonia con l'orientamento individualistico che, nel bene e nel male, appartiene storicamente alla cultura italiana»¹⁹⁶.

2.3.3. Miniserie e cinema: confini che si assottigliano e *ibridi* che nascono

La miniserie, oltre a richiamarsi alla tradizione dello sceneggiato, testimonia una familiarità anche o soprattutto con la produzione cinematografica contemporanea. «[...] in termini di formula narrativa [...] la miniserie contemporanea è l'erede dello sceneggiato di una volta. Un'erede moderna, naturalmente, e dunque con modelli di riferimento diversi dal suo progenitore. È con il cinema che la miniserie contemporanea si confronta, e al cinema è invalso l'uso di equipararla negli stessi titoli di testa che, specie quando i registi o gli sceneggiatori sono personalità rinomate e di formazione e pratica cinematografica, convertono la definizione di miniserie nella più lusinghiera attribuzione autoriale "un film di..."»¹⁹⁷.

Spesso, infatti, autori, sceneggiatori o interpreti del grande schermo si confrontano con tale genere televisivo. Un caso esemplare è indubbiamente *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana, opera pensata e prodotta per la

¹⁹⁵ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 85.

¹⁹⁶ Ivi., p. 86.

¹⁹⁷ Ivi., p. 76. Cfr. M. Buonanno, *La crosta e il ripieno. "Miniserie: il formato nazionale" della fiction italiana*, in Id. (a cura di), *Lontano nel tempo. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai Eri (VQPT 198), Roma 2005, pp. 99-111.

televisione, che ha però trovato una diffusione anche, per non dire soprattutto, cinematografica. Nata come miniserie Rai in quattro puntate, ottiene una consacrazione cinematografica al Festival di Cannes, vincendo la sezione *Un Certain Regard*, prima della sua messa in onda televisiva. Per *La meglio gioventù* inizia un percorso cinematografico in Italia e all'estero, che la rende subito un caso singolare. Possiamo ricordare, a riguardo, le critiche entusiaste del giornalista Anthony O. Scott del "New York Times", riconoscendo a *La meglio gioventù* il primato di miglior film dell'anno 2005 dinanzi a importanti opere e registi come Steven Spielberg con il suo *Munich* (Id., 2005), a Woody Allen con *Match Point* (Id., 2005), Ang Lee di *I segreti di Brokeback Mountain* (*Brokeback mountain*, 2005).¹⁹⁸

Un trionfo per un film nato per la televisione, come una miniserie, che evoca anche il successo della stagione dello sceneggiato Rai frequentato dai grandi registi del cinema italiano.

Dopo il successo de *La meglio gioventù*, negli anni successivi si sono susseguiti altri progetti ideati per riprodurre e rincorrere il successo dell'opera di Marco Tullio Giordana. Possiamo citare, *I viceré* (2007) di Roberto Faenza, che esce prima nelle sale cinematografiche italiane, per un successivo passaggio televisivo in due puntate su Rai Uno.

Si pensi inoltre a opere come *Caravaggio* (2007) di Angelo Longoni, il quale vanta una maestosa fotografia curata da Vittorio Storaro. Al riguardo afferma Aldo Grasso: «Nel "Caravaggio" televisivo, scritto da Andrea Purgatori e Jim Carrington, diretto da Angelo Longoni e interpretato da Alessio Boni, [...] succede però un fatto abbastanza inconsueto [...]. La fotografia di Vittorio Storaro si mangia tutto: storia, interpretazione, regia. È una fotografia stupenda che cerca di riproporre sullo schermo le atmosfere magiche della pittura di Caravaggio: mai visto una cosa simile. Sembra di entrare nei quadri, di respirare la drammaticità dei contrasti, di essere catturati da quel gioco di contrapposizioni. Storaro compie un esercizio di bravura, ci regala un saggio che entrerà in tutti i corsi sulla fotografia, si misura in un gioco espressivo di grande qualità ma inevitabilmente schiaccia tutto il resto»¹⁹⁹.

Seguono negli anni successivi anche *Sanguepazzo* di Marco Tullio Giordana (2008) e *Il sangue dei vinti* (2008) di Michele Soavi.

Proprio a tal riguardo, sempre la Buonanno afferma: «Non è un caso che la miniserie sia la formula prediletta dagli autori e dagli interpreti più affermati. Essa permette agli attori, spesso sospettosi quando non insofferenti alla serialità, di non

¹⁹⁸ «"Roma in sei ore e quattro decenni" è il titolo del New York Times riferito a *La meglio gioventù*, celebrato oggi come il miglior film del 2005. I due atti di Marco Tullio Giordana, che raccontano la storia d'Italia attraverso quella di una famiglia romana, è infatti in testa ai migliori 10 dell'anno secondo una speciale classifica stilata da uno dei critici cinematografici del quotidiano. In particolare la storia è piaciuta al principale esperto del giornale di New York, A. O. Scott. Il critico premette che la sua lista non predice quali saranno i dieci titoli che saranno ricordati tra dieci anni o dieci settimane, e non rappresentano nessuna tendenza del cinema mondiale, ma sono quelli che lo hanno sorpreso e colpito. Su tutti prevale *The best of youth*, traduzione letterale di *La meglio gioventù*, che Scott descrive come recupero della tradizione di autori del rango di Luchino Visconti e Bernardo Bertolucci. "Nessun altro film può stare alla pari con questa saga" scrive il critico. "È un'opera che coinvolge tutti a livello emotivo e intellettuale, con decine di performance di livello eccellente. Giordana ha girato un film talmente pieno di vita che, anche dopo sei ore di proiezione e quattro decenni di storia, uno spera che prosegua ancora"» – R. Celi, *New York Times*, "La meglio gioventù" tra i migliori dieci film del 2005. I due atti di Giordana nella classifica insieme ad Allen, Spielberg e "Wallace and Gromit", in "la Repubblica", 24 dicembre 2009.

¹⁹⁹ A. Grasso, *Caravaggio, magia della fotografia*, in "Corriere della Sera", 19 febbraio 2008, p. 69.

restare legati per troppo tempo a uno stesso personaggio e a una stessa produzione; e gratifica gli autori, legittimandoli a stabilire una nobilitante equivalenza tra fiction televisiva e fiction cinematografica. Il pubblico italiano, a sua volta, ha stabilito con la miniserie una familiarità storica che, associata all'altrettanto storica sedimentazione di esperienza produttiva da parte dei realizzatori, coopera di anno in anno a riconfermare la miniserie nel rango di formato *principe* della fiction domestica»²⁰⁰.

Un caso interessante, sempre a sottolineare questo “ritrovato” legame tra cinema e fiction, lo si può ritrovare anche in un esempio agli inizi degli anni Novanta, con *Genesi. La creazione e il diluvio* (1994) di Ermanno Olmi, film cinematografico che rappresenta il primo capitolo del progetto televisivo della Bibbia realizzato dalla Lux Vide per Rai Uno. L'inizio di un fortunato ciclo che raccoglierà consensi, ascolti record in Italia e nel mondo, segnando anche l'incipit del ritorno del filone religioso nella fiction italiana, che trova il suo capitolo di apertura proposto da un regista cinematografico e con un primo passaggio al cinema.

2.4. La fiction religiosa: formati e tipologie

Dopo aver introdotto e la presenza del religioso nei media, alla luce delle coordinate socio-politiche, culturali e mediali della società italiana anni Novanta e Duemila, attraverso un'ulteriore riflessione sul fenomeno della fiction, affrontiamo finalmente la fiction a carattere religioso.

Ci occuperemo, dunque, nei prossimi paragrafi di analizzare le narrazioni televisive a carattere religioso, di effettuare una panoramica sui principali formati della fiction religiosa italiana, dalla miniserie in due puntate, regina per ascolti e per numero di produzioni realizzate, ma anche di film tv, in una sola puntata, oppure di serie di successo come *Don Matteo*.

La fiction religiosa ha ricoperto un ruolo centrale nella stagione d'oro anni Novanta e Duemila, un'occasione di grande successo, spesso davvero singolare. Come afferma, infatti, Armando Fumagalli: «Tutti coloro che si occupano di televisione sanno che le fiction a contenuto religioso sono prodotti che di solito ottengono un grande successo. L'accoglienza riservata a queste fiction è uno dei veri “fenomeni” della televisione italiana degli ultimi quindici anni e, fra l'altro, è un fatto abbastanza specifico del nostro paese, che non ha equivalenti di questo rilievo in altre nazioni europee. La miniserie su *Papa Giovanni*, prodotta da Lux vide, diretta Giorgio Capitani [...] è tuttora la fiction di maggior successo degli ultimi dieci anni [...] Ma accanto a questa potremmo citare numerosissime miniserie che sono state il prodotto più visto dell'anno o almeno fra i primi tre o cinque massimi successi televisivi della propria stagione nel genere fiction [...]»²⁰¹.

²⁰⁰ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 76.

²⁰¹ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 203-213, p. 203.

A riprova di quanto sostenuto da Fumagalli, possiamo ricorrere nuovamente alla tabella sulle cento fiction sopramenzionata²⁰².

N.	TITOLO	STAGIONE	RETE	FORMATO	ASCOLTO MEDIO (in migliaia)
1	Papa Giovanni	2001-2001	Rai 1	Miniserie	13.180
2	Padre Pio tra cielo e terra	2000-2001	Rai 1	Miniserie	13.123
3	Karol. Un uomo diventato Papa	2004-2005	Canale 5	Miniserie	12.832
4	Per lasca	2001-2002	Rai 1	Miniserie	12.205
5	Padre Pio	1999-2000	Canale 5	Miniserie	11.660
6	Giovanni Paolo II	2005-2006	Rai 1	Miniserie	11.329
7	Il maresciallo Rocca 2	1997-1998	Rai 1	Serie	11.261
8	Paolo Borsellino	2004-2005	Canale 5	Miniserie	10.834
9	Jesus	1999-2000	Rai 1	Miniserie	10.806
10	Madre Teresa	2003-2004	Rai 1	Miniserie	10.600
11	Commesse	1998-1999	Rai 1	Serie	10.085
12	Un posto tranquillo	2002-2003	Rai 1	Miniserie	10.054
13	Il Papa buono	2002-2003	Canale 5	Miniserie	9.982
14	Una storia qualunque	2000-2001	Rai 1	Miniserie	9.897
15	Maria Goretti	2002-2003	Rai 1	Film Tv	9.896
16	Il maresciallo Rocca 4	2003-2004	Rai 1	Serie	9.862
17	Un medico in famiglia 2	1999-2000	Rai 1	Serie	9.581
18	Il commissario Montalbano	2002-2003	Rai 1	Serie	9.428
19	Ladri si nasce	1996-1997	Canale 5	Film Tv	9.428
20	Come l'America	2000-2001	Rai 1	Miniserie	9.377
21	L'uomo che sognava con le aquile	2005-2006	Rai 1	Miniserie	9.252
22	Il maresciallo Rocca 3	2000-2001	Rai 1	Serie	9.248
23	Soraya	2003-2004	Rai 1	Miniserie	9.234
24	Maria José	2001-2002	Rai 1	Miniserie	9.160
25	Linda e il brigadiere 2	1998-1999	Rai 1	Serie	9.146
26	San Paolo	2000-2001	Rai 1	Miniserie	9.087
27	Salomone	1997-1998	Rai 1	Miniserie	9.049
28	Uno bianca	2000-2001	Canale 5	Miniserie	9.045
29	Ultimo – La sfida	1999-2000	Canale 5	Miniserie	8.985
30	Al di là delle frontiere	2003-2004	Rai 1	Miniserie	8.961
31	Cime tempestose	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.942
32	Ultimo	1998-1999	Canale 5	Miniserie	8.930
33	L'uomo sbagliato	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.855
34	Il cuore nel pozzo	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.831
35	Lourdes	1999-2000	Rai 1	Miniserie	8.693
36	Gino Bartali L'intramontabile	– 2005-2006	Rai 1	Miniserie	8.657

²⁰² Cfr. M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., pp. 95-98.

37	Virginia – La monaca di Monza	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.626
38	Il commissario Montalbano	2005-2006	Rai 1	Serie	8.589
39	Un medico in famiglia	1998-1999	Rai 1	Serie	8.577
40	La cittadella	2002-2003	Rai 1	Miniserie	8.557
41	Orgoglio	2003-2004	Rai 1	Serial	8.523
42	Distretto di polizia 3	2002-2003	Canale 5	Serie	8.493
43	Ultimo – L'infiltrato	2003-2004	Canale 5	Miniserie	8.428
44	Edda	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.291
45	Don Matteo	1999-2000	Rai 1	Serie	8.286
46	Amanti e segreti	2003-2004	Rai 1	Miniserie	8.279
47	San Giovanni	2002-2003	Rai 1	Miniserie	8.262
48	San Pietro	2005-2006	Rai 1	Miniserie	8.257
49	Le ali della vita	1999-2000	Canale 5	Miniserie	8.241
50	Elisa di Rivombrosa	2003-2004	Canale 5	Serial	9.198
51	Un medico in famiglia 3	2002-2003	Rai 1	Serie	8.184
52	La caccia	2004-2005	Rai 1	Miniserie	8.153
53	Un medico in famiglia 4	2004-2005	Rai 1	Serie	8.133
54	Sansone e Dalila	1996-1997	Rai 1	Miniserie	8.128
55	Marcinelle	2003-2004	Rai 1	Miniserie	8.102
56	Mio padre è innocente	1997-1998	Rai 1	Miniserie	9.096
57	Il conte di Montecristo	1998-1999	Canale 5	Miniserie	8.058
58	Ferrari	2002-2003	Canale 5	Miniserie	8.003
59	Mai storie d'amore in cucina	2003-2004	Rai 1	Miniserie	7.980
60	Soffiantini	2001-2002	Canale 5	Miniserie	7.976
61	La Piovra 8	1997-1998	Rai 1	Miniserie	7.974
62	Amore oltre la vita	1999-2000	Rai 1	Miniserie	7.970
63	Il mio amico Babbo Natale	2005-2006	Canale 5	Film Tv	7.948
64	La Piovra 9	1997-1998	Rai 1	Miniserie	7.941
65	Geremia	1998-1999	Rai 1	Film Tv	7.925
66	Don Milani	1997-1998	Rai 2	Miniserie	7.908
67	Mio figlio	2004-2005	Rai 1	Miniserie	7.884
68	Sospetti 2	2002-2003	Rai 1	Miniserie	7.869
69	Madri	1999-2000	Rai 1	Miniserie	7.837
70	Meglio tardi che mai	1999-2000	Rai 1	Film Tv	7.836
71	Il grande Torino	2005-2006	Rai 1	Miniserie	7.831
72	Regina di fiori	2005-2006	Rai 1	Miniserie	7.830
73	Davide	1996-1997	Rai 1	Miniserie	7.827
74	Una donna per amico	1998-1999	Rai 1	Serie	7.821
75	La guerra è finita	2001-2002	Rai 1	Miniserie	7.777
76	La memoria e il perdono	2001-2002	Rai 1	Miniserie	7.774
77	Distretto di polizia 2	2001-2002	Canale 5	Serie	7.715
78	Cuore	2001-2002	Canale 5	Miniserie	7.705
79	Teo	1996-1997	Rai 1	Film Tv	7.660
80	Difetto di famiglia	2001-2002	Rai 1	Film Tv	7.648
81	Il maresciallo Rocca 5	2005-2006	Rai 1	Serie	7.625
82	Vite blindate	1997-1998	Rai 1	Film Tv	7.574

83	Provaci ancora prof.	2005-2006	Rai 1	Serie	7.538
84	Linda e il brigadiere	1996-1997	Rai 1	Serie	7.532
85	Le ali della vita 2	2001-2002	Canale 5	Miniserie	7.497
86	Fatima	1997-1998	Canale 5	Film Tv	7.445
87	Il quarto Re	1997-1998	Canale 5	Film Tv	7.444
88	Un nero per casa	1998-1999	Canale 5	Film Tv	7.404
89	Piovuto dal cielo	2000-2001	Rai 1	Miniserie	7.286
90	A due passi dal cielo	1998-1999	Rai 1	Film Tv	7.090
91	Piccolo mondo antico	2000-2001	Canale 5	Miniserie	7.026
92	Un prete tra noi	1997-1998	Rai 2	Serie	7.019
93	Qualcuno da amare	2000-2001	Rai 1	Miniserie	7.012
94	Lui e Lei	1998-1999	Rai 1	Serie	6.881
95	Il testimone	2000-2001	Canale 5	Miniserie	6.854
96	Il ritorno di Sandokan	1996-1997	Canale 5	Miniserie	6.692
97	Nostromo	1996-1997	Rai 1	Miniserie	6.178
98	I viaggi di Gulliver	1996-1997	Canale 5	Miniserie	5.849
99	Dio vede e provvede	1996-1997	Canale 5	Serie	5.802
100	Uno di noi	1996-1997	Rai 1	Serie	5.604

Stando all'elenco stilato dalla Buonanno, che raccoglie i 100 maggiori risultati nell'ambito della fiction, dalla stagione 1996 a quella 2006, è possibile immediatamente cogliere la numerosa presenza di fiction a contenuto religioso, in particolare nelle prime 15 posizioni, in cui 10 su 15 sono miniserie religiose. Non citando poi le fiction dal 2006 al 2009, tra le quali ricordiamo sicuramente *Papa Lucani. Il sorriso di Dio* (2006) con una media delle due puntate di 9.600.000 spettatori²⁰³, *Chiara e Francesco* (2007) con una media delle due puntate di 7.268.000 spettatori²⁰⁴, oppure i risultati della serie *Don Matteo 7* (2009), con una media dell'ultima puntata di 7.516.000 spettatori²⁰⁵.

Un dato indubbiamente interessante, che ci conduce in maniera evidente dinanzi alla portata del fenomeno esaminato²⁰⁶. Un tratto significativo questo, che ci consente di comprendere anche come molti produttori che non hanno una definita identità cattolica di partenza, come accade invece per la casa di produzione Lux Vide fondata da Ettore Bernabei insieme ai figli Matilde e Luca Bernabei, che ha realizzato per la Rai il ciclo televisivo della Bibbia e la maggior parte delle miniserie e serie italiane religiose, siano entrati nella produzione di fiction a contenuto religioso. Come riconosce Fumagalli: «L'idea che le fiction religiose siano facilmente apprezzate dal pubblico ha fatto sì che si lanciassero su questo genere

²⁰³ M. Buonanno (a cura di), *La posta in gioco*, cit., p. 73.

²⁰⁴ Fonte Lux Vide: <http://www.luxvide.it/chiara-e-francesco-61.html>.

²⁰⁵ Fonte Lux Vide: <http://www.luxvide.it/rassegnastampa-don-matteo-7-chiude-in-bellezza-152.html>.

²⁰⁶ «Chi credeva che l'ondata di sceneggiati religiosi fosse finita con la versione Mediaset di Papa Giovanni farà bene a rassegnarsi: siamo appena all'inizio. Sul Messaggero di ieri Micaela Urbano ha provato a contare tutte le fiction su santi, beati e pontefici che sono già andate in onda, o stanno per andarci, o sono in preparazione. Ne veniva fuori un elenco più lungo del Rosario. Due film tv su Padre Pio, due su Papa Giovanni, uno su Sant'Antonio e uno su San Francesco, più quello su Santa Maria Goretti [...]. E l'elenco finisce qui – senza contare i tv-movie con frati, monaci, preti e suore – [...]. Neanche negli anni dei monocolori democristiani, neanche ai tempi dei kolossal sulla Bibbia, l'Italia aveva avuto una programmazione televisiva così affollata di eroi della Chiesa» – AA.VV., *La fiction benedetta dal talk show*, in "la Repubblica", 20 febbraio 2003, p. 61.

negli ultimi anni anche produttori e in generale professionisti che hanno un'ispirazione religiosa che a essere generosi potremmo definire "generica" o "tiepida"²⁰⁷.

Paola Abiezzi e Giorgio Simonelli affermano, su questo aspetto: «Ettore Bernabei (direttore generale della Rai negli anni dal 1960 al 1974) [...] nel 1992, forte della sua idea di televisione di qualità, avvia l'attività della Lux Vide, casa di produzione alla quale dobbiamo le principali realizzazioni di questo genere televisivo offerte dalla Rai negli ultimi anni. Successivamente, a partire dalla consapevolezza diffusa del grande successo che le fiction religiose riscuotono nella platea dei telespettatori, anche il polo commerciale si è orientato verso questo genere di offerta, proponendo fiction in collaborazione con la stessa Lux Vide, o appoggiandosi ad altre case di produzione come Taodue, Rizzoli Audiovisivi e De Angelis. Assistiamo addirittura in alcuni casi a una duplice proposta del medesimo argomento, l'una trasmessa dalla Rai, l'altra da Mediaset, in una gara, ci si perdoni l'ironia, "all'ultimo santo"²⁰⁸.

Chiara, dunque, la presenza di produttori con una *mission* apparentemente diversa da quella della Lux Vide, che hanno realizzato delle miniserie a carattere religioso per Mediaset, come la Taodue di Piero Valsecchi e Camilla Nesbitt, con le opere *Francesco* (Canale 5, 2002), *Karol. Un uomo diventato Papa* (Canale 5, 2005) e *Karol. Un Papa rimasto uomo* (Canale 5, 2006), oppure la De Angelis Group, con *Il Papa Buono* (Canale 5, 2003), *Don Gnocchi. L'angelo dei bambini* (Canale 5, 2004).

Il gruppo commerciale Fininvest-Mediaset inizia, a dire il vero, una prima produzione del genere religioso alla fine degli anni Ottanta, con *Un bambino di nome Gesù* diretta da Franco Rossi, come indicato nel precedente capitolo. Va ricordato poi l'impegno di Mediaset, di Canale 5, in collaborazione con la Lux Vide, su alcune figure bibliche in linea con il *Progetto Bibbia* della Rai, ovvero il ciclo *Gli amici di Gesù* (*Giuseppe di Nazareth, Maria Maddalena, Giuda e Tommaso*). Si tratta di un ciclo composto da quattro film tv, la struttura di una miniserie condensata in una sola puntata, quattro ritratti di figure bibliche non raccontati dall'imponente progetto Rai-Lux Vide.

Altro aspetto interessante riguarda la "competizione" tra Rai e Mediaset nella messa in onda di fiction religiose sullo stesso argomento, o meglio, sullo stesso "santo, papa o prete". Caso eclatante è la realizzazione in contemporanea di due miniserie su padre Pio: per Mediaset *Padre Pio* (Canale 5, 2000) prodotta da Angelo Rizzoli, diretta da Carlo Carlei e interpretata da Sergio Castellitto, mentre per la Rai *Padre Pio tra cielo e terra* (Rai Uno, 2000), prodotta dalla Lux Vide, diretta da Giulio Base e interpretata da Michele Placido.

Stefano Martelli, come ricordato in precedenza, ha condotto uno studio sugli effetti del Giubileo del Duemila sui vari media ed ha sottolineato, insieme a Gianna Cappello, il singolare successo delle due fiction su padre Pio, andate in onda a pochi mesi di distanza: «In particolare, del notissimo frate stigmatizzato e taumaturgo è stata prodotta una versione da "Raiuno", trasmessa in due puntate il 17 e 19 aprile 2000, seguita da una versione prodotta da "Canale 5" e andata in onda il 12 e 13

²⁰⁷ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, cit., p. 203.

²⁰⁸ P. Abiezzi, G. Simonelli, *Agiografia e costruzione della memoria nazionale nella fiction televisiva*, in R. Eugeni, D. E. Viganò, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 131-141, cit. pp. 131-132.

novembre dello stesso anno, immediatamente a ridosso della conclusione dell'anno giubilare. In entrambi i casi la media dei telespettatori nelle due puntate della miniserie è stata elevatissima, ovverosia oltre 13 milioni di telespettatori per la versione di "Raiuno" [...] e quasi 12 milioni per "Canale 5" [...]: l'audience equivalente, per intenderci, a quella della serata finale del Festival della Canzone italiana di Sanremo, ovvero di una finale dei mondiali di calcio con la nazionale, o della puntata finale della Lotteria di Capodanno. Un primato, insomma, che nessun'altra fiction è riuscita ad eguagliare in quell'anno. Risultati simili, sia pure leggermente inferiori, hanno raggiunto le fiction *Jesus*, *San Paolo*, *Lourdes*, *Don Matteo*²⁰⁹.

E dopo la doppia miniserie sull'ormai santo di Pietrelcina, seguono la miniserie su papa Giovanni XXIII, *Papa Giovanni XXIII* (Rai Uno, 2002) produzione Lux Vide, regia Giorgio Capitani e interpretato da Edward Asner, e *Il Papa buono* (Canale 5, 2003) produzione De Angelis Group, diretto da Ricky Tognazzi e interpretato da Bob Hoskins, sino alla recente *Giovanni Paolo II* (Rai Uno, 2005), della Lux Vide, diretto da John Kent Harrison e con Jon Voight, e *Karol. Un uomo divenuto Papa/Karol. Un Papa rimasto uomo* (Canale 5, 2005-2006), prodotto dalla Taodue, diretto da Giacomo Battiato e interpretato da Piotr Adamczyk.

L'evidente tenuta del genere religioso nel panorama dei generi della fiction, ben oltre il roseo risultato ottenuto negli anni Duemila, in concomitanza con il Giubileo: «Al di là dell'accelerazione coincisa con l'anno del Giubileo [...] il genere religioso già da alcuni anni è diventato uno dei punti fermi delle politiche produttive, soprattutto di quelle della Rai»²¹⁰.

La Buonanno, infatti, ribadisce: «Le storie che attingono, in un modo o nell'altro, all'ispirazione religiosa dell'immaginario collettivo nazionale alimentano da anni un filone nutrito della produzione di fiction domestica; almeno fino a oggi e davvero con irrilevanti eccezioni, rappresentano un richiamo di sicura presa su vasti pubblici. In un mercato di beni culturali come quello televisivo, caratterizzato da una strutturale condizione di incertezza e dove, malgrado gli sforzi di previsione, molti programmi restano esposti a esiti aleatori, le fiction religiose hanno assicurato, in Italia, quanto di più prossimo si possa immaginare a una garanzia di successo»²¹¹.

Vediamo ora di comporre brevemente il quadro delle diverse tipologie di fiction religiose, per generi e formati, prima di concludere questo capitolo con l'analisi del ciclo televisivo della Bibbia, che apre la strada alle storie di santi, papi e preti esemplari, che inquadriamo invece nel terzo capitolo.

Prima di indirizzarci verso una disamina dei sottogeneri della fiction religiosa, menzioniamo un altro aspetto interessante, il dato di vendita della fiction italiana all'estero, che sembra riguardare soprattutto la fiction, la miniserie religiosa. Le «fiction religiose» – come dichiara Tiziana Lupi – «che, oltre a raccogliere milioni di spettatori in Italia, finiscono per girare il mondo nel vero senso della parola. Qualche esempio: *Paolo VI*, miniserie targata Lux Vide con Fabrizio Gifuni nei panni di papa

²⁰⁹ G. Cappello, «Cronaca di un successo annunciato». *Il pubblico della fiction religiosa nel periodo giubilare*, in S. Martelli, *Il Giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit., p. 101.

²¹⁰ F. Lucherini, *Sviluppo a due velocità. Bilancio della stagione 2000-2001*, in M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, Rai Eri (VQPT 186), Roma 2002, pp. 27-44, cit. p. 37.

²¹¹ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., pp. 89-90.

Montini, è stata venduta all'Europa dell'Est, nel centro America, in Brasile e in tutti i Paesi dell'America Latina. Stesso "itinerario" per *Don Zeno* (due puntate della Red Film, con Giulio Scarpati), *Chiara e Francesco* (Lux Vide, con Ettore Bassi) e *Bakhita* (Titania Produzioni) e per il *Sant'Agostino* interpretato da Alessandro Preziosi [...] per il quale sono in corso trattative anche per la vendita in Scandinavia, Francia e Giappone. Si è spinto fino agli Stati Uniti, invece, il *San Pietro* con Omar Sharif (Lux Vide), venduto anche in America Latina, India, Thailandia, Taiwan, Grecia e Cipro, mentre *Moscatti* (Giuseppe Fiorello nella miniserie della Sacha Film) è stato acquistato da Polonia, Russia, Albania, Romania, America Latina e Centro America»²¹².

2.4.1. La serie religiosa: *Un prete tra noi*, *Casa famiglia* e il detective spirituale *Don Matteo*

Affrontando l'ambito della serie religiosa, ricordiamo anzitutto le caratteristiche della serie, la presenza di una struttura narrativa che si snoda in più episodi, generalmente dodici o tredici, segmenti narrativi autonomi e chiusi, con gli stessi personaggi e una progressiva evoluzione della trama²¹³. «Abbiamo una situazione fissa» – precisa Umberto Eco – «e un certo numero di personaggi principali altrettanto fissi, intorno ai quali ruotano dei personaggi secondari che mutano, proprio per dare l'impressione che la storia seguente sia diversa dalla storia precedente. [...] Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi... La serie in tal senso risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, superficialmente mascherato. La serie consola l'utente perché premia le sue capacità revisionali: l'utente è felice perché si scopre capaci di indovinare ciò che accadrà, e perché gusta il ritorno dell'atteso»²¹⁴.

La serie, come modello, nella sua origine internazionale, soprattutto americana²¹⁵, trova dunque spesso una caratterizzazione narrativa nel Paese in cui viene sviluppata. Nel nostro Paese, spesso, si è generata una serialità con una struttura diversa dalle

²¹² T. Lupi, *Fiction religiose: sono le più esportate*, in "Avvenire", 14 luglio 2009, p. 29.

²¹³ «[...] la serie si contraddistingue per la suddivisione in episodi. Lo standard internazionale di durata di un episodio è di 50/60 minuti, così come il numero standard di episodi per ogni edizione di una serie 12/13, trasmessi a cadenza settimanale. Ma esistono differenze ed eccezioni, a seconda delle tradizioni, delle tipologie e delle economie produttive dei diversi paesi. In quanto segmenti narrativi autosufficienti, gli episodi di una serie sono in linea di principio indipendenti gli uni dagli altri. Tuttavia i protagonisti e la comunità dei personaggi, i luoghi e gli ambienti delle storie, il genere dei racconti [...], e in definitiva l'insieme degli elementi "ricorrenti" che ritornano un episodio dopo l'altro, fanno dei diversi segmenti narrativi una riconoscibile e inscindibile totalità, che costituisce il "mondo della serie"» – T. Russo (a cura di), *Glossario della fiction*, in M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione*, cit., p. 247.

²¹⁴ U. Eco, *L'innovazione nel seriale*, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., pp. 93-101, cit. pp. 94-95. Da U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 127-142.

²¹⁵ Cfr. A. Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano 2007; Id. (a cura di), *Televisione*, le Garzantine, Garzanti, Milano 2006; G. Grignaffini, *Generi televisivi*, Carocci, Roma 2004.

regole generali proprie della serie, che ha fatto sì che venisse definita “serie all’italiana”. Quest’ultima è caratterizzata da un numero ridotto di episodi, che varia tra sei e otto, della durata di 90 minuti, incentrata su un personaggio fisso. «Si tratta di un formato atipico per l’industria televisiva internazionale, costituito da 6-8 appuntamenti per stagione (poco più di una miniserie e meno di una serie americana), ciascuno di durata compresa tra i 90’ e i 100’ [...]. Non si può parlare in questo caso di episodi o puntate: la serie all’italiana si mostra ibrida anche nella struttura narrativa, a metà strada tra l’una e l’altra alternativa»²¹⁶.

All’interno della serie all’italiana, possiamo rilevare chiaramente un ruolo importante costituito dalla “divisa” che caratterizza, che veste la serie. La maggior parte della serialità italiana ruota, infatti, attorno a una divisa che conferisce l’ambiente e lo scenario della serie, divisa che può essere, ad esempio, quella delle Forze dell’ordine (Polizia, Carabinieri, Guardia di Finanza), il camice da medico, la toga dell’avvocato, sino alla veste talare del sacerdote.

Nel nostro caso, facciamo riferimento ad alcune serie di successo a contenuto religioso, come *Un prete fra noi*, da cui è nato in seguito la serie *Casa famiglia*, sempre attorno allo stesso protagonista, il prete don Marco, e soprattutto a *Don Matteo*. Negli anni Novanta e Duemila, possiamo certamente affermare che i preti protagonisti delle serie religiose, che si sono imposti nell’immaginario collettivo, sono sicuramente don Marco, interpretato da Massimo Dapporto, e don Matteo, interpretato da Terence Hill.

Il prete sociale Don Marco: da “Un prete tra noi” a “Casa famiglia”

La prima stagione di *Un prete tra noi* (Rai Due, 1997) viene diretta da Giorgio Capitani e vede come interpreti principali Massimo Dapporto, Giovanna Ralli, Carlo Croccolo, Julia Brendler. Il personaggio di don Marco è quello di un prete dal volto sociale, impegnato con gli “ultimi” della società, con i detenuti del carcere. Don Marco è infatti il cappellano del carcere Rebibbia di Roma, nel quale si rapporta con i detenuti, cui inevitabilmente si lega e cerca di sostenere, e nel medesimo tempo compie grazie a loro un percorso di riflessione e conferma della sua vocazione.

«Studioso di testi sacri e probabilmente destinato a scalare le gerarchie ecclesiastiche, Don Marco si trova suo malgrado a ricoprire il ruolo di cappellano di un carcere. Per il prete è l’occasione di mettere alla prova una vocazione che affonda le radici nella sua infanzia, alla quale non è estraneo un movente solidaristico legato ad una precoce responsabilizzazione [...]. Dapprima riottoso ad accettare il nuovo e gravoso incarico, poi sempre più coinvolto nelle vicissitudini dei detenuti. Don Marco s’impegna quotidianamente improntando la sua condotta ad un ideale concreto di umanità e di giustizia, che non di rado lo mette in conflitto con il regolamento carcerario, e volte anche con il codice penale e con l’abito che indossa»²¹⁷.

Don Marco è dunque un prete dal volto sociale, che segue le vite dei carcerati, con i loro difficili problemi anche familiari, aggiungendo inoltre una forte riflessione personale, sulla difficoltà di affrontare tali vicissitudini, sulle continue sfide e conferme della fede, nonché i suoi rapporti familiari. «Dapporto prete parte da Pasolini» – scrive Grasso – «Si può cominciare dall’inizio (le immagini in bianco e

²¹⁶ G. Iovane, *La fiction televisiva*, Carocci, Roma 2009, p. 60.

²¹⁷ AA. VV., *Catalogo della fiction italiana (1988-2000)*, a cura dell’Osservatorio sulla Fiction Italiana, Rai Eri (VQPT 181), Roma 2001, pp. 285-286.

nero di Valle Giulia, lo scontro fra studenti e polizia cantato da Pasolini) ma anche dalla fine del primo episodio (un vescovo paga la pizza ai chierichetti che puliscono una chiesa): i temi sono lì, in bella evidenza, facili da raccogliere: il sociale, la Chiesa che riscopre i bisogni dimenticati, l'emarginazione e l'esclusione sociale. E si capisce subito che la nuova serie tv interpretata da Massimo Dapporto, "Un prete tra noi" [...] avrà grande impatto [...] le storie di Don Marco, prete romano che dalle ovattate stanze curiali scopre temi urticanti: il carcere, la prostituzione, la droga. Sceneggiato da Massimo e Simone De Rita e da Giorgio Stegani, è un film fortemente ideologico, espressione di un cattolicesimo sociale, che pone al centro del proprio agire la solidarietà, intesa come atteggiamento morale. È una fiction che testimonia l'insofferenza verso i vuoti lasciati dalle istituzioni in settori decisivi del nostro vivere»²¹⁸.

Dopo la prima stagione di successo, verrà fatta una nuova serie nel 1999, *Un prete tra noi 2*, diretta da Lodovico Gasparini, cui seguirà poi una rivisitazione e ridefinizione della serie, divenendo *Casa famiglia* (passando su Rai Uno, 2001) con la regia di Riccardo Donna.

In questa nuova serie, don Marco, lascia il carcere per dedicarsi a problemi legati alla famiglia e all'infanzia. Come afferma la Buonanno: «*Casa Famiglia* rielabora il concept di una precedente serie di successo di Raidue, *Un prete tra noi*, confermandone il protagonista (e il suo interprete), ma proponendo una nuova ambientazione e una nuova comunità di personaggi. Con il passaggio su Raiuno, la serie abbandona lo scenario del carcere per aprirsi a tematiche più strettamente legate all'infanzia maltrattata e alla crisi familiare. Il protagonista, Don Marco, resta comunque "un prete tra noi", una figura paterna autorevole, capace di ascoltare e capire. [...] Il retroterra familiare e personale del sacerdote, ampiamente rappresentato nelle scorse edizioni, scompare in *Casa Famiglia*, che mette al centro della scena il personaggio nel suo ruolo di educatore e di guida»²¹⁹.

Grasso traccia però un limite alla figura di don Marco, prete dal volto missionario e sociale, che rischia di divenire un personaggio poco credibile nel suo ruolo di difensore degli "ultimi": «Eh, preti così non se ne trovano più. Intendo preti come don Marco (Massimo Dapporto), un vero Rambo dell'apostolato sociale: tutti i problemi che incontra, dallo sfruttamento minorile alla prostituzione, dal razzismo allo strozzinaggio, cadono come birilli»²²⁰.

Mentre, riguardo alla figura del protagonista, alla figura di don Marco, il rapporto sulla fiction curato dalla Buonanno ne mette in luce la perdita di originalità, della singolarità che aveva contribuito al suo successo: «Tra i drammi, le contraddizioni e i conflitti interiori che coinvolgono i personaggi secondari della serie, spicca la figura autorevole, ma eccessivamente monolitica e poco sfaccettata, del protagonista. A volte rigido nelle sue convinzioni e poco propenso a mettersi in discussione, il personaggio incarna il punto di vista della narrazione, ineludibilmente orientata alle ricomposizioni e alla affermazione delle norme valoriali [...] Il protagonista ritroverà solo sul finire della serie la personalità contrastata e in qualche modo trasgressiva che nelle passate edizioni ne aveva fatto un personaggio convincente, traducendosi in

²¹⁸ A. Grasso, *Dapporto prete parte da Pasolini*, in "Corriere della Sera", 30 ottobre 1997, p. 36.

²¹⁹ M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, Rai Eri (VQPT 186), Roma 2002, pp. 324-325.

²²⁰ A. Grasso, *Don Dapporto, una missione da Rambo*, in "Corriere della Sera", 13 maggio 2001, p. 36.

un dilemma di coscienza, piuttosto repentino e poco tematizzato, che lo spingerà ad annunciare la sua partenza dalla Casa Famiglia per concentrarsi su se stesso»²²¹.

Dopo la prima edizione della serie, viene messa in onda su Rai Uno nel 2003 *Casa Famiglia 2*, con dodici nuovi episodi diretti da Riccardo Donna e Tiziana Aristarco, che vedono sempre protagonista don Marco. «Casa famiglia 2 tenta di riproporre i temi solidaristici e il tono sospeso fra realismo e melodramma delle serie precedenti. [...] Il problema principale è che il *concept* di *Casa famiglia* sin dagli esordi è apparso debole. L'ambiente della casa famiglia è assolutamente marginale: non è arena di significativi conflitti ricorrenti né offre validi spunti per casi episodici. La forza della serie era affidata innanzitutto all'incisività del personaggio e alla maschera paterna e volitiva di Dapporto che, in questa seconda edizione, sono apparsi appannati»²²².

Il prete detective Don Matteo: un "detective al servizio di Dio"

Le avventure di don Marco si interrompono sulla soglia degli anni Duemila, lasciando la scena definitivamente al prete divenuto il più popolare del piccolo schermo, don Matteo, interpretato dal 2000 da Terence Hill.

Un caso indubbiamente singolare, quello della serie *Don Matteo*²²³, che vanta nel 2009 ben sette stagioni, con elevatissimi ascolti, anche dinanzi a *competitor* di palinsesto molto popolari, come *Grande Fratello* (Canale 5), la fiction *RIS* (Canale 5) o il quiz *Chi vuol esser milionario/miliardario?* (Canale 5)²²⁴. Come ha scritto Grasso: «Don Matteo ce l'ha fatta, ha messo in galera il Grande Fratello. Non l'ha ancora convertito ma, visti i buoni rapporti che intrattiene con l'Arma, c'è da scommettere che il sacerdote-detective farà di tutto per portare sulla buona strada anche i ragazzacci della Casa circondariale. Volendo metaforizzare lo scontro, si potrebbe dire che il Bene ha infine prevalso sul Male: il personaggio interpretato da Terence Hill, una sorta di Padre Brown all'italiana, ha da tempo intrapreso una lotta contro l'inganno e le blandizie del peccato (che spesso s'annida in tv) ma non contro il colpevole verso il quale manifesta misericordia. Ha vinto dunque sul reality, sul genere che rappresenta la sentina di tutti i vizi televisivi, e non sui singoli protagonisti rinchiusi a Cinecittà in cerca di una gloria effimera (l'impressione è che il casting di questa edizione non sia particolarmente esaltante)»²²⁵.

Anche Antonio Dipollina sottolinea, non privo di ironia, il grande riscontro di pubblico da parte della fiction all'inizio della settima serie nel 2009: «È la serie tv che sublima il concetto di fiction canonica. All'ennesima edizione, mentre si notano grandi movimenti sulla tv trasgressiva, si scopre che Don Matteo può inanellare un altro risultato sbalorditivo alla voce ascolti (sui sette milioni e quasi il 30 per cento per il debutto giovedì su Raiuno). Se sono fenomeni programmi di cui parlano tutti e che fanno un terzo del pubblico, allora al Terence Hill in tonaca bisognerebbe dedicare edizioni speciali dei giornali. Soprattutto quando si coglie, nel prete

²²¹ M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro*, cit., p. 325.

²²² F. Lucherini, *Casa famiglia 2*, in M. Buonanno (a cura di), *Il ritorno del già noto. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quindicesimo*, Rai Eri (VQPT 196), pp. 273-274, cit. p. 274.

²²³ Regia: Andrea Barzini (serie 2, 3, 4), Giulio Base (4, 5, 6, 7), Carmine Elia (5), Fabrizio Costa (6), Lodovico Gasparini (7), Elisabetta Marchetti (5, 6), Enrico Oldoini (1, 3, 7), Leone Pompucci (2, 3).

²²⁴ AA. VV., *Don Matteo sfida il Miliardario*, in "la Repubblica", 20 ottobre 2001, p. 57; S. Cesarale, *Don Matteo batte Grande Fratello*, in "Corriere della Sera", 11 marzo 2006, p. 39; S. Fumarola, *RaiUno contro Canale 5 Don Matteo sfida i Ris*, in "la Repubblica", 17 gennaio 2008, p. 40.

²²⁵ A. Grasso, *Terence Hill «allarga» la platea*, in "Corriere della Sera", 11 marzo 2006, p. 39.

detective una evoluzione marcata: le storie vanno avanti da sole, il cast pure, non esiste uno stadio più rasoterra dell'intreccio e del linguaggio, ma lui, Terence-Matteo, chiude ogni caso con un sermoncino alla piccola folla che immancabilmente si raduna. La telecamera va in primo piano sugli occhietti cerulei e sì, il punto di riferimento sale altissimo, diventa abbastanza divino»²²⁶.

La casa di produzione Lux Vide della famiglia Bernabei conferma il successo della serie, delle sue sette stagioni, sottolineando i risultati maturati nel tempo: «Da sempre Don Matteo ha conquistato il cuore dei telespettatori. Nella prima serie – dal 7 gennaio al 20 febbraio 2000 – Don Matteo ha riscosso in 8 puntate (2 episodi ciascuna) una media di 8.286.000 di spettatori con il 30,84% di share»²²⁷. La prima serie ha segnato, dunque, un buon esordio, pubblico che si è mantenuto e rinnovato nel tempo, come testimoniano i dati di ascolto in chiusura della settima serie: «Il bilancio di fine serie evidenzia l'aumento di un punto percentuale nello share medio rispetto al precedente Don Matteo 6: Media Don Matteo 6: 6.1 mln, share medio del 24,7%, Media Don Matteo 7: il rating è salito a 6.5 mln e lo share al 25,77%. Il risultato è particolarmente sorprendente per una serie televisiva arrivata alla settima stagione ed in onda su Rai Uno dal 7 gennaio 2000: 144 episodi per un totale di 72 prime serate Tv nell'arco di un decennio. L'unica serata persa nella battaglia degli ascolti in questa stagione è stata quella dell'1 ottobre, quando la serie fu sconfitta dalla puntata di Annozero su Rai 2 con ospite Patrizia D'Addario»²²⁸.

La serie, passata dalle 8 puntate iniziali alle 12 dalla quarta stagione in poi, nasce da un'idea di Enrico Oldoini e prodotta dalla Lux Vide per Rai Uno. Protagonista è don Matteo Bondini, ex-missionario che diventa parroco di Gubbio, il quale si trova a risolvere delitti e misteri nella cittadina umbra, riuscendo continuamente a sorprendere l'arma dei Carabinieri, che giunge allo svelamento dei colpevoli sempre un passo dopo il prete.

La serie dedica lo spazio centrale di ciascun episodio alle indagini di un delitto o alla soluzione di un mistero, sia da parte dell'arma dei Carabinieri sia dallo stesso don Matteo, un "detective al servizio di Dio", come è stato spesso definito. Un impianto investigativo, dai toni comunque della commedia, resi possibili sia dai personaggi che animano la canonica del prete oltre sia dai Carabinieri della cittadina.

Fabrizio Lucherini afferma riguardo al personaggio di don Matteo interpretato da Terence Hill: «Terence Hill è un don Matteo incisivo e misurato: la perfetta simbiosi fra il personaggio e l'interprete è il cardine principale su cui si regge la serie. Avere recuperato questo popolare interprete del cinema italiano, è uno dei principali motivi di plauso per i produttori. Centrale per lo sviluppo dell'azione è il rapporto, ora conflittuale ora collaborativo, fra don Matteo e i due carabinieri che impersonano il coté ufficiale delle indagini. La Chiesa e l'Arma dei carabinieri: due istituzioni fortemente radicate nel tessuto sociale italiano, qui rappresentate attraverso personaggi bonari ma infallibili nel perseguire verità e giustizia»²²⁹.

²²⁶ A. Dipollina, *Don Matteo, il trionfo della fiction canonica*, in "la Repubblica", 12 settembre 2009, p. 57.

²²⁷ Cfr. Pressbook *Don Matteo 4*, <http://www.luxvide.it/don-matteo-4-74.html>.

²²⁸ Ufficio Stampa Comunicazione e Promozione Lux Vide, *Don Matteo 7 chiude in bellezza*, comunicato stampa 27 novembre 2009, <http://www.luxvide.it/rassegnastampa-don-matteo-7-chiude-in-bellezza-152.html>.

²²⁹ F. Lucherini, *Don Matteo 2*, in M. Buonanno, *Storie e memorie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, Rai Eri (VQPT 192), Roma 2003, p. 336.

Don Matteo è un prete dinamico e sportivo, con abito talare portato in maniera poco “istituzionale”, sbottonato, come un mantello al vento in sella alla sua bicicletta, indossando un basco nero. Tutto ciò per delineare tratti della personalità del prete, che non vuole incarnare l’immagine rigida del sacerdote, stereotipo spesso utilizzati nelle narrazioni televisive, per conferire al personaggio freschezza e un’apertura intellettuale, di spirito, una anticonvenzionalità simpatica agli occhi del pubblico.

Il personaggio di don Matteo risente delle influenze dello sceneggiato *I racconti di Padre Brown* (1970) di Vittorio Cottafavi e tratti dai racconti di Gilbert Keith Chesterton, ma anche dai modelli seriali investigativi, con aspetti comunque della commedia, come la celebre serie *La signora in giallo* (*Murder, She Wrote*), che ha per protagonista una scrittrice di gialli, Jessica Fletcher (Angela Lansbury) che risolve i delitti sempre prima della polizia. «Il personaggio del prete investigatore interpretato da Terence Hill, originale variazione del classico letterario *Padre Brown* [...] Serie di impianto classico [...], *Don Matteo* è composta da episodi autoconclusivi costruiti secondo un modello-base che costituisce una peculiare declinazione del genere *whodunit*. C’è un omicidio (o un delitto di altra natura, sovente con implicazioni sociali) e, di solito, un sospettato ufficiale, che però è innocente. Sarà don Matteo a smascherare il vero colpevole, grazie al suo acume, a una fine abilità di “scrutatore di anime”»²³⁰.

L’impostazione della serie, incentrata soprattutto sulla linea investigativa, rischia di marginalizzare la dimensione sociale a corollario, a una delle divise che popolano il mondo della fiction italiana. Come afferma Viganò: «La figura del sacerdote sul piccolo schermo, sebbene imponente sul piano quantitativo, non è ugualmente potente su quello qualitativo: la forza del ministero nell’ordinario è accantonata a favore di un’eccezionalità “altra” iterata dal meccanismo seriale. Le investigazioni di don Matteo, che nell’esperienza reale di un prete costituiscono al massimo una fortuita occorrenza, nella omonima serie tv divengono l’elemento determinante della sua figura, quello intorno a cui ruota lo stesso dispositivo funzionale: l’eccezionalità fattasi quotidiano fagocita l’originaria realtà quotidiana del presbiterio. Il prete subisce un processo di ibridazione: la veste talare diviene divisa. La dimensione sacerdotale è ridotta a marca nominale-identificativa progressivamente svuotata di senso allorché l’azione di don Matteo assume natura investigativa tout court. Il pastore di anime e l’investigatore condividono il medesimo diletterismo, ma quello che nel secondo caso è un “pregio”, nel primo è pesante elemento di criticità»²³¹.

Evidenti gli squilibri della serie a favore soprattutto della linea investigativa, cui si aggiunge anche la componente sentimentale, la storia d’amore, prima, tra il Capitano Anceschi (Flavio Insinna) e il sindaco di Gubbio (Milena Miconi), poi tra il nuovo Capitano Tommasi (Simone Montedoro) e Patrizia (Pamela Saino), figlia del Maresciallo Cecchini (Nino Frassica), tutto al fine di rendere la serie accattivante.

²³⁰ F. Lucherini, *Don Matteo 2*, in M. Buonanno, *Storie e memorie. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, cit., p. 335.

²³¹ D. E. Viganò, *La tonaca del prete tra piccolo schermo e 16/9*, in Servizio Nazionale per il progetto culturale della CEI, *Il prete e la sua immagine*, EDB, Bologna 2005, pp. 49-62, citazione pp. 53-54. Cfr. E. Alberione, D. E. Viganò, *I preti del cinema. Tra vocazione e provocazione*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1995; F. Cacucci, *Il prete nel cinema italiano*, Ecumenica Editrice, Bari 1980; D. E. Viganò, *Il prete di colluloide. Nove sguardi d’autore*, Cittadella Editrice, Assisi 2010.

Don Matteo riesce a richiamare un pubblico numeroso, sottraendosi da un lato al solito stereotipo del prete “bacchettone”, a favore di una maggiore naturalezza e disinvoltura. Un prete certamente vicino alla gente, familiare, ma esposto anche al rischio di smarrire lo specifico del suo ruolo, rimanendo intrappolato tra intuizioni investigative e acrobazie in bicicletta.

2.4.2. La veste “comica” della Chiesa: dalla serie *Dio vede e provvede*, alle sit-com *Don Fumino* e *Don Luca*

Le fiction religiose vengono, inoltre, trattate con i toni della commedia, nel formato sia della serie sia, soprattutto, della sit-com. Il risultato è meno singolare rispetto all’andamento della miniserie religiosa, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo e compiutamente nel prossimo capitolo, ma anche rispetto a serie come *Un prete tra noi* o *Don Matteo*.

Possiamo ricordare la serie comica *Dio vede e provvede*, interpretata da Angela Finocchiaro, oppure la sit-com di inizio anni Novanta *Don Fumino*, con Renzo Montagnani, e la recente sit-com *Don Luca* (*Don Luca c’è*), interpretata da Luca Laurenti. Esempi meno significativi, ma che certamente testimoniano il tentativo di percorrere le varie opportunità narrative del religioso.

Dio vede e provvede

La serie appartenente al genere della commedia *Dio vede e provvede*, realizzata dalla Lux Vide per Mediaset (*Dio vede e provvede* va in onda su Canale 5, mentre la seconda stagione, *Dio vede e provvede 2*, su Italia 1) con Angela Finocchiaro nei panni di una prostituta che è costretta a vestire i panni di una suora, rifugiandosi in un convento nella campagna romana.

Ne nascono chiaramente numerose situazioni comiche. La serie evoca chiaramente il popolare film americano *Sister Act. Una svitata in abiti da suora* (*Sister Act*, 1992) di Emile Ardolino e del sequel *Sister Act 2. Più svitata che mai* (*Sister Act 2: Back in the Habit*, 1993) di Billy Duke. «Il titolo certamente aiuta, ma ‘Dio vede e provvede’ ha tutta l’aria di un piccolo miracolo. Un prodigio contenuto, un fenomeno minimo, beninteso, non certo di quelli che trasformano il corso del tempo. Sufficiente però a dimostrare che le cose possono ancora accadere. Magari anche soltanto per una felice congiuntura. Di che miracolo si tratta? ‘Liquefazione’ della fiction: dopo anni di sceneggiati pietrificati, di trombosi creative, di personaggi ibernati, improvvisamente martedì sera un po’ di sangue narrativo è tornato a scorrere nei canali. Eppure il pretesto della storia trasmessa da Canale 5 non è certamente un’invenzione (la trovata della finta suora dal passato peccaminoso e dal buon cuore che mette a soqquadro il monastero è copiata pari pari da ‘Sister Act’) e non lo è nemmeno l’atmosfera fiabesca, che ammicca a modelli ben prestigiosi (come l’angelo custode riciclato dai capolavori di Frank Capra). Per non parlare del regista, Enrico Oldoini: che ci si poteva aspettare dall’autore delle ‘Vacanze di Natale’? E invece stavolta va proprio detto: ‘Dio vede e provvede’»²³².

Il pregio della serie, oltre che per l’interpretazione della Finocchiaro e delle attrici al suo fianco, risiede nell’aver probabilmente affrontato il genere, nello specifico la

²³² G. Peirce, *Miracolo, grazie a “Dio”*, in “la Repubblica”, 31 ottobre 1996, p. 47.

trama che rimanda al successo del film americano, che ha permesso di fidelizzare il pubblico. Certamente, esaurita la novità nel contesto italiano, la serie si chiude al termine della seconda stagione. Grasso sottolinea anche le sue debolezze, soprattutto relative alla sceneggiatura: «La serie è una commedia degli equivoci garbata e intelligente, appartiene cioè al genere della screwball comedy. Purtroppo, come sempre nelle serie italiane, l'aspetto più debole è quello della sceneggiatura, quasi mai all'altezza né dell'interpretazione della Finocchiaro, della Monti e degli altri comprimari, né della regia, che cita con riguardo film come *La vita è meravigliosa* e *Forrest Gump* [...] La seconda serie non è all'altezza della prima: il ritmo è più lento e l'atmosfera meno stralunata. L'impressione che se ne trae è di una commedia degli equivoci troppo prevedibili e scontati»²³³.

Don Fumino

La sit-com *Don Fumino* diretta da Nanni Fabbri e Romolo Siena risale ai primi anni Novanta, al 1993, e viene interpretata da Renzo Montagnani. L'idea alla base della fiction deriva dal successo della figura del parroco toscano, caratterizzazione comica che Montagnani aveva già proposto con successo nel varietà televisivo *Ci pensiamo lunedì* (1983; 1984) di Romolo Siena (regista anche della fiction) e con Alida Chelli.

Il protagonista della fiction, don Libero, soprannominato don Fumino, per il suo intercalare, per il suo temperamento brusco e simpaticamente irascibile. «Ambientata in un piccolo paese toscano, la sitcom ruota intorno al personaggio di don Libero (Montagnani). Parroco dai modi rudi e sbrigativi, a causa del temperamento collerico si è meritato l'appellativo di "don Fumino", ma grazie al senso dell'umorismo da rivista e alla saggezza salomonica di cui è dotato riesce a risolvere le piccole diatribe tra i parrocchiani. La serie in ventisei episodi [...] ripropone con toni farseschi, gli stereotipi e i personaggi canonici della commedia all'italiana»²³⁴.

Don Luca, Don Luca c'è

All'inizio degli anni Duemila, il presentatore e comico Luca Laurenti interpreta la sit-com televisiva *Don Luca* (2001; 2002) diretta da Marco Maccaferri, progetto di fiction pomeridiana per Canale 5 ideato da Paolo Bassetti della Endemol Italia.

La serie viene prodotta per due stagioni per Canale 5, per poi essere ripensata negli anni successivi, visti i buoni ascolti ottenuti nella fascia pomeridiana, la popolarità del conduttore televisivo e il successo del genere religioso, per una produzione in prima serata per Italia 1, *Don Luca c'è* (2008) per la regia di Duccio Forzano. La sit-com è divenuta inoltre un format internazionale con il titolo *Meet your local priest*.

«Don Luca si iscrive nella tradizione Mediaset delle sitcom costruite su una celebrità del piccolo schermo. Interprete e protagonista della serie è Luca Laurenti, che mette in scena un giovane prete ingenuo e pasticcione, quasi candido nella sua semplicità e nel suo ottimismo. Don Luca è un parroco sui generis, ama il rock e il calcio, suona l'organo e gira su una vecchia moto, tende sempre a vedere in ogni situazione il lato divertente. Ma a divertire di più è proprio la sua mimica e la sua aria sbadata, soprattutto quando contrapposta alla metodicità e alla compunta serietà

²³³ A. Grasso (a cura di), *Televisione*, Le Garzantine, Garzanti, Milano 2006, p. 218.

²³⁴ Ivi, pp. 229-230.

del personaggio di Don Lorenzo, prete vecchio stampo interpretato da un simpatico Paolo Ferrari»²³⁵.

La struttura narrativa, nonostante la rivisitazione della serie da *Don Luca* a *Don Luca c'è*, rimane incentrata sul ruolo comico che caratterizza l'attore-presentatore Laurenti, che propone il personaggio di Don Luca tra gag e situazioni bizzarre, conferendo un'immagine del sacerdote in maniera assolutamente caricaturale.

2.4.3. Miniserie e film tv religiosi: *Progetto Bibbia*, le bio-agiografie di santi, papi e preti

Nell'ambito della fiction a carattere religioso, indubbiamente dominante e centrale nel determinare il successo del genere è la miniserie in due puntate e, in casi meno frequenti, film tv in una sola puntata.

L'incipit di tale fenomeno viene ricondotto al *Progetto Bibbia* in onda su Rai Uno, progetto sviluppato dalla casa di produzione Lux Vide della famiglia Bernabei insieme a importanti gruppi medialti europei e statunitensi. Il progetto si apre, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, con la miniserie *Abramo* del 1993, diretta da Joseph Sargent, e al tempo stesso con la versione cinematografica del libro della Genesi affidata ad Ermanno Olmi, appunto *Genesi. La creazione e il diluvio* uscito nelle sale nel 1994. Il ciclo si è concluso poi nel 2002, con la miniserie *San Giovanni. L'apocalisse* diretto da Raffaele Mertes.

Durante lo sviluppo del *Progetto Bibbia*, la stessa Lux Vide, ma anche altri produttori attirati dal singolare successo che stava riscuotendo la fiction religiosa, hanno avviato altre fiction, ritratti di figure religiose esemplari, che abbiamo schematicamente raggruppato in tre grandi polarizzazioni, tre sotto-generi della miniserie religiosa, di cui ci occuperemo nel dettaglio nel prossimo capitolo:

a) storie di santi, beati e martiri della Chiesa, ad esempio: *Rita da Cascia*, *Sant'Antonio di Padova*, *Francesco*, *Padre Pio*, *Maria Goretti*, *Giuseppe Moscati*, *Chiara e Francesco*, *Bakhita*, *Sant'Agostino*;

b) vite straordinarie dei papi del Novecento: *Papa Giovanni*, *Il Papa buono*, *Papa Luciani*. *Il sorriso di Dio*, *Paolo VI. Un Papa nella tempesta*, *Karol. Un uomo diventato Papa*, *Karol. Un Papa rimasto uomo*, *Giovanni Paolo II*;

c) vite esemplari di alcuni preti: *Don Milani. Il priore di Barbiana*, *Brancaccio* (su Don Pino Puglisi), *Don Bosco*, *Don Gnocchi. L'angelo dei bambini*, *La buona battaglia*. *Don Pietro Pappagallo*, *L'uomo della carità*. *Don Luigi Di Liegro*, *Don Zeno. L'uomo di Nomadelfia*.

Come sottolinea la Buonanno: «È a partire dal 2000, l'anno del Giubileo, che la fiction di maggior successo di ogni stagione si identifica quasi sistematicamente con il racconto della "vita esemplare" di una grande personalità religiosa, oggetto di devozione popolare e di processi di canonizzazione: i due *Padre Pio* (Canale 5, 1999-2000 e Rai Uno, 2000-2001), *Papa Giovanni* (Rai Uno, 2001-2002), *Madre Teresa* (Rai Uno, 2003-2004), *Karol – Un uomo diventato Papa* (Canale 5, 2004-2005), *Giovanni Paolo II* (Rai Uno, 2005-2006)». Peraltro, le narrazioni di genere religioso, assurte alla più larga popolarità nelle prime stagioni del Duemila, non costituiscono una manifestazione eccezionale o improvvisa della forte saldatura tra

²³⁵ M. Renzini, *Don Luca*, in M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, Rai Eri (VQPT 186), Roma 2002, pp. 313-314.

offerta e consumo di storie televisive italiane sull'asse robusto e duraturo del sentimento cattolico»²³⁶.

Accanto a questo filone, al ritratto di queste figure, che costituiscono il cuore del successo del genere religioso, insieme al *Progetto Bibbia*, ricordiamo anche delle miniserie ispirate a romanzi o miniserie di finzione, dove è sempre centrale la figura del religioso.

Citiamo, in tal caso, la fiction *Un posto tranquillo* (Rai Uno, 2003; 2005) diretta da Luca Manfredi (1) e Claudio Norza (2), con Lino Banfi e Nino Manfredi nel ruolo di due frati di convento, oppure *Virginia. La monaca di Monza* (2004) diretta da Alberto Sironi e con Giovanna Mezzogiorno, ispirato alla storia Marianna De Leyva, nota come La Monaca di Monza, resa celebre soprattutto dal ritratto che ne fece Alessandro Manzoni nel romanzo *I promessi sposi*. Ancora *Ama il tuo nemico* (1999) e *Ama il tuo nemico 2* (2001) di Damiano Damiani, storia di un prete di strada che lotta contro la mafia.

Ricordiamo, inoltre, alcuni film tv, dunque di una sola puntata, a carattere religioso, che spesso si richiamano proprio alla formula e allo stile della miniserie in due puntate bio-agiografiche su santi, papi e preti, come nel caso di *Fatima* (1997) di Fabrizio Costa, *Sant'Antonio di Padova* (2002) di Umberto Marino, *Maria Goretti* (2003) di Giulio Base.

Abbiamo poi film tv che affrontano il religioso non ricorrendo a una biografia riconoscibile e popolare, bensì facendo riferimento all'ambiente ecclesiastico o al contesto di alcuni luoghi sacri, appropriandosene e piegandoli a narrazione dai toni investigativi o tipici del thriller, come *Il terzo segreto di Fatima* (2001) di Alfredo Payretti, *Io ti assolvo* (2008) di Monica Vullo.

Ci sono anche dei film tv che richiamano le storie bibliche e cristologiche, attraverso narrazioni favolistiche come nel film *Il quarto Re* (1997) di Stefano Reali.

²³⁶ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 89.

3.1. Il *Progetto Bibbia*: uno straordinario successo divulgativo e di audience

Nell'accedere al vasto panorama della miniserie a carattere religioso, attraverso le tre polarizzazioni menzionate, le vite straordinarie di santi, papi e preti della Chiesa cattolica che hanno segnato la fiction televisiva del ventennio Novanta-Duemila, dobbiamo soffermarci necessariamente sul *Progetto Bibbia*.

Affrontare il *Progetto Bibbia* non è certamente cosa facile, soprattutto in maniera sintetica. Chiariamo anzitutto, dunque, che non opereremo un'analisi approfondita dell'opera, non ci soffermeremo sui singoli episodi del Progetto, perché questo richiederebbe dei riferimenti biblico-teologici accurati, uno sforzo analitico che non può essere sviluppato in poche pagine.

Ci occuperemo, invece, di delineare il fenomeno, evidenziando l'origine e l'articolazione del progetto, alla luce del contesto della fiction anni Novanta e Duemila illustrato nei capitoli precedenti. La fiction biblica costituisce un'importante soglia di accesso verso il tema principale del nostro lavoro, le miniserie religiose, miniserie nate soprattutto sulla scia produttiva del *Progetto Bibbia*.

La fiction biblica: origini e articolazione dell'opera

Il *Progetto Bibbia* viene avviato all'inizio degli anni Novanta dalla casa di produzione Lux Vide, fondata dalla famiglia Bernabei nel 1991, sotto la guida di Ettore Bernabei, storico Direttore generale della Rai, insieme ai figli Matilde e Luca.

La trasposizione sullo schermo dei principali capitoli del Testo Sacro viene realizzata in collaborazione con la Rai, per la rete Rai Uno, e insieme a una serie di partner televisivi internazionali, quali il gruppo tedesco Kirch, la Turner Pictures, la CBS e il gruppo Murdoch.

Il primo episodio del ciclo biblico televisivo ad essere trasmesso è *Abramo* (1993) diretto da Joseph Sargent, ma a inaugurare effettivamente l'intero impianto dell'opera, a costituire il prologo della Bibbia televisiva, è il film *Genesi. La creazione e il diluvio* (1994), episodio cinematografico diretto da Ermanno Olmi.

Il *Progetto Bibbia* è stato articolato in una serie di episodi, in onda dal 1993 al 2002 su Rai Uno. Il ciclo, infatti, si chiude con *San Giovanni. L'apocalisse* (2002) diretto da Raffaele Mertes.

Abbiamo poi altri episodi, che rientrano nel formato però del film tv, in una sola puntata, che si legano idealmente al *Progetto Bibbia*, ma realizzati per Canale 5. Si tratta delle storie di figure bibliche legate alla vita di Gesù, che sono state raccolte nel ciclo appunto *Gli amici di Gesù* (*Maria Maddalena, Giuseppe di Nazareth, Giuda e Tommaso*), cui faremo riferimento nelle pagine successive.

Vediamo anzitutto, attraverso una schematizzazione, di inquadrare concretamente il fenomeno.

<i>PROGETTO BIBBIA</i>	REGIA	FORMATO, ANNO, RETE
<i>Genesi. La Creazione e il diluvio</i>	Regia di Ermanno Olmi	Film cinematografico 1994 Rai Uno
<i>Abramo</i>	Regia di Joseph Sargent	Miniserie (2x90') 1993 Rai Uno
<i>Giacobbe</i>	Regia di Peter Hall	Film tv (1x90') 1994 Rai Uno
<i>Giuseppe</i>	Regia di Roger Young	Miniserie (2x90') 1995 Rai Uno
<i>Mosè</i>	Regia di Roger Young	Miniserie (2x90') 1995 Rai Uno
<i>Sansone e Dalila</i>	Regia di Nicolas Roeg	Miniserie (2x90') 1996 Rai Uno
<i>Davide</i>	Regia di Robert Markowitz	Miniserie (2x95') 1997 Rai Uno
<i>Salomone</i>	Regia di Roger Young	Miniserie (2x90') 1997 Rai Uno
<i>Geremia. Il Profeta</i>	Regia di Harry Winer	Film tv (1x90') 1998 Rai Uno
<i>Ester</i>	Regia di Raffaele Mertes	Film tv (1x90') 1999 Rai Uno
<i>Jesus</i>	Regia di Roger Young	Miniserie (2x90') 1999 Rai Uno
<i>San Paolo</i>	Regia di Roger Young	Miniserie (2x90') 2000 Rai Uno
<i>San Giovanni. L'apocalisse</i>	Regia di Raffaele Mertes	Film tv (1x90') 2002 Rai Uno

Per la realizzazione del progetto, la Lux Vide si è avvalsa della collaborazione di diversi biblisti ed esperti delle religioni²³⁷: «[...] tra i principi ispiratori espliciti della serie c'è stata certamente l'ambizione di dare della Bibbia una versione in qualche modo "fedele", fondando questa fedeltà sulla garanzia di un *pool* di esperti, non diversamente da quanto aveva fatto Franco Zeffirelli per il suo *Gesù di Nazareth*, a cui da questo punto di vista la serie si ricollega ispirativamente»²³⁸.

Il ruolo degli esperti è di fatto funzionale per trovare un connubio produttivo tra rispetto e fedeltà verso le fonti, verso il Testo Sacro, e necessità anche di coinvolgimento popolare. «Cominciai a produrre film» – dichiara Bernabei – «di carattere storico, per esempio una vita romanzata di Carlo Magno; a quel punto un amico, che aveva lavorato con me alla Rai, mi suggerì di ricollegarmi al progetto già avviato anni prima e poi lasciato in sospeso. Data la complessità dell'impresa, per tentare di realizzarla mi unii a Leo Kirsch, il "patron", come si dice in gergo, della BetaTaurus di Monaco; di grande aiuto mi fu poi Monsignor Rossano, allora rettore dell'Università Lateranense, con il quale preparammo un piano, allora forse troppo pretestuoso, di trentasei film. Questo progetto, ridotto poi più realisticamente a venti "capitoli" [...] Devo aggiungere che è stato possibile realizzare tutto ciò grazie ad un gruppo di esperti [...] formato essenzialmente da studiosi cattolici, ebrei e ortodossi a cui, saltuariamente, si affiancavano studiosi mussulmani. Il comitato di esperti era fondamentale per riuscire a coinvolgere l'interesse del vasto pubblico televisivo, fatto in maggioranza da persone prive di cultura generale, oltre che biblica, cercando contemporaneamente di informare e, possibilmente, formare. Il tentativo era infatti quello di trovare un compromesso tra il rispetto del testo biblico e gli accorgimenti utili a coinvolgere l'interesse "popolare". Il collegio di esperti ha avuto non solo il grande merito di scegliere a tal fine l'argomento dei film, ma ha avuto anche quello di trovare il modo di ridurre il testo biblico in "trattamenti" [...] che, conservando lo spirito del racconto testamentario e la fedeltà alla lettera, riuscissero però a tradurre la fonte in quella che gli inglesi chiamano *fiction* drammatizzata»²³⁹.

L'intento della Lux Vide è chiaramente divulgativo, nel rispetto del testo biblico, ma divulgativo, anche a costo di perdere quella polifonia che caratterizza la Bibbia, di perdere la sua complessa ricchezza ed architettura. *L'intentio auctoris* è ben precisa, come afferma Bernabei: «noi facciamo i programmi innanzi tutto per i non

²³⁷ Bronnitsky Tikhon (Responsabile del Dipartimento Editoriale del Patriarcato di Mosca), Riccardo Di Segni (Rabbino, docente al Collegio Rabbinico Italiano), Heinrich Krauss (Docente del FWU di Monaco già direttore per i programmi religiosi della televisione tedesca ZDF), Jan Alberto Soggin (Ordinario di lingua e letteratura ebraica presso l'Università La Sapienza di Roma), Daniele Garrone (Ordinario di Antico Testamento alla Facoltà Valdese di Teologia a Roma), Gianfranco Basti (Docente di Antropologia presso l'Università Lateranense di Roma), Nazzareno Marconi (Ordinario di Sacra Scrittura presso la Facoltà di Teologia ad Assisi), Marco Frisina (Responsabile del Centro Pastorale per il Culto e la Santificazione al Vicariato di Roma), Gianluigi Prato (Biblista), Gianmario Pagano (Docente di religione al Liceo Scientifico "Teresa Gullace" di Roma), Tazi Saoud Abdelouhab (Rettore Università Coranica di Fez).

²³⁸ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, Vol. 3, p. 161.

²³⁹ E. Bernabei, *La Bibbia sul piccolo schermo*, in S. Socci (a cura di), *Il cinema e la Bibbia*, Editrice Morcelliana, Brescia 2001, pp. 93-97, cit. pp. 93-94. Il testo raccoglie gli atti del convegno internazionale *Il cinema e la Bibbia*, Genova, Palazzo San Giorgio, 30 ottobre-1 novembre 1999, organizzato da BIBLIA, associazione laica di cultura biblica. Cfr. E. Bernabei, G. La Porta, *Tv qualità. Terra promessa. Gabriele La Porta intervista Ettore Bernabei*, Rai Eri, Roma 2003.

credenti, per i non addetti ai lavori, diciamo così. Siccome si dice che la Bibbia sia il libro più diffuso di tutti al mondo, ed è vero credo, però è poco conosciuto perché è difficile da leggere e da capire nei suoi messaggi più profondi. Ecco perché abbiamo cercato di fare un'opera di divulgazione trascrivendo in TV i punti fondamentali di questi racconti della Bibbia, con rigoroso rispetto del testo ed evidenziandone i significati in maniera comprensibile anche dai più impreparati»²⁴⁰.

Siamo di fronte, come precisa Bourlot, «ad un progetto che – rispetto ad ogni tentativo dei decenni precedenti – punta più consapevolmente all'esigenza di tenere costantemente insieme la fedeltà al testo biblico e il “compito di andare verso il pubblico”, rinunciando a quegli sguardi “lateralmente” (la ricerca a partire da un personaggio secondario) tipici degli anni '80 e anche dell'approccio autoriale, tipico invece degli anni '60 e '70»²⁴¹.

Ci soffermeremo maggiormente sulle questioni di “fedeltà” nei confronti del testo e sui tradimenti a favore di un presunto guadagno in chiave divulgativa nelle prossime pagine.

I numeri della Bibbia televisiva

La Bibbia televisiva ha rappresentato un grande sforzo produttivo, che ha coinvolto diversi partner internazionali, mettendo in piedi una produzione che si eleva subito, negli anni Novanta, dagli standard televisivi italiani. Un richiamo, come abbiamo sottolineato più volte, alla tradizione dello sceneggiato della tv delle origini con slanci cinematografici.

Un progetto importante, incipit della stagione di una rinascita della fiction italiana, realizzato soprattutto in coproduzione internazionale, per uno sviluppo verso il mercato anche estero. Successo che determina anche la strutturazione della Lux Vide come solida realtà produttiva nel panorama italiano e internazionale.

Fattore necessario per la produzione della fiction biblica è stato certamente l'immediata ricaduta positiva della messa in onda. Il successo riscosso in Italia e all'estero ha dato conferme alle intuizioni produttive iniziali e slancio nel proseguire il progetto.

Nel panorama internazionale, la Bibbia televisiva, è stata trasmessa in 143 paesi, in particolare Europa, Stati Uniti ed America Latina. Andando a osservare invece lo scenario italiano, possiamo servirci della seguente schematizzazione per capire il riscontro positivo del *Progetto Bibbia*, nei dettagli dei singoli episodi.

<i>PROGETTO BIBBIA</i>	PROGRAMMAZIONE	ASCOLTO, SHARE	MEDIA ASCOLTO MEDIA SHARE
<i>Abramo</i>	Prima puntata: 12 dicembre 1993	Spettatori: 9.811.000 Share: 34,45%	9208500 31.73%
	Seconda puntata:	Spettatori:	

²⁴⁰ Intervista a Ettore Bernabei, in N. Marconi, *La Bibbia fa Audience?*, Edizioni Paoline, Milano 2000, pag. 127.

²⁴¹ A. Bourlot, *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 161-162.

	13 dicembre 1993	8.606.000 Share: 29,00%	
<i>Giacobbe</i>	Unica puntata: 12 dicembre 1994		7.725.000 25,94%
<i>Giuseppe</i>	Prima puntata: 10 marzo 1995	Spettatori: 10.064.000 Share: 33,69%	Spettatori: 10.553.500 Share: 35,92%
	Seconda puntata: 12 marzo 1995	Spettatori: 11.043.000 Share: 38,16%	
<i>Mosè</i>	Prima puntata: 18 dicembre 1995	Spettatori: 10.837.000 Share: 36,28%	Spettatori: 10.536.500 Share: 36,16%
	Seconda puntata: 20 dicembre 1995	Spettatori: 10.236.000 Share: 36,05%	
<i>Sansone e Dalila</i>	Prima puntata: 16 dicembre 1996	Spettatori: 9.057.000 Share: 32,38%	Spettatori: 8.178.000 Share: 29,59%
	Seconda puntata: 17 dicembre 1996	Spettatori: 7.299.000 Share: 26,80%	
<i>Davide</i>	Prima puntata: 23 marzo 1997	Spettatori: 8.079.000 Share: 30,46%	Spettatori: 7.827.000 Share: 28,62%
	Seconda puntata: 24 marzo 1997	Spettatori: 7.575.000 Share: 26,78%	
<i>Salomone</i>	Prima puntata: 15 dicembre 1997	Spettatori: 9.465.000 Share: 33,19%	Spettatori: 9.049.000 Share: 32,24%
	Seconda puntata: 17 dicembre 1997	Spettatori: 8.633.000 Share: 31,30%	
<i>Geremia. Il Profeta</i>	Unica puntata: 14 dicembre 1998		Spettatori: 7.925.000 Share: 27,61%
<i>Ester</i>	Unica puntata: 29 marzo 1999		Spettatori: 6.659.000

			Share: 23,47%
<i>Jesus</i>	Prima puntata: 5 dicembre 1999	Spettatori: 9.852.000 Share: 33,99%	Spettatori: 10.329.000 Share: 37.12%
	Seconda puntata: 6 dicembre 1999	Spettatori: 10.806.000 Share: 40,24%	
<i>San Paolo</i>	Prima puntata: 3 dicembre 2000	Spettatori: 8.702.000 Share: 31,35%	Spettatori: 9.087.000 Share: 31.41%
	Seconda puntata: 4 dicembre 2000	Spettatori: 9.472.000 Share: 31,47%	
<i>San Giovanni. L'apocalisse</i>	Unica puntata: 10 dicembre 2002		Spettatori: 8.262.000 Share: 29,74%

Il seguito del pubblico italiano è un dato evidente e incidente sul successo del filone biblico, presenza del pubblico rilevata in Italia attraverso le valutazioni statistiche della società Auditel, che mettono in luce sia il numero dei telespettatori sintonizzati sul programma (ascolto, audience), sia lo share, che consiste nel rapporto tra l'ascolto del programma e il totale del pubblico presente davanti allo schermo²⁴²; dati elaborati attraverso una ricostruzione mediante un campione rappresentativo della popolazione italiana²⁴³.

Considerando, ad esempio, che in linea di massima l'obiettivo di ascolto di Rai Uno, rete ammiraglia della Rai, che ha un bacino di spettatori decisamente superiore

²⁴² «Percentuale di pubblico sintonizzato su un determinato programma rispetto al totale dei telespettatori presenti davanti allo schermo nell'intervallo di tempo preso in considerazione» – M. Sorice, *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 150; A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano 2003.

²⁴³ «Dall'inizio della sua attività Auditel [...] Il campione, estratto in modo anonimo e casuale, è stratificato secondo i criteri della distribuzione geografica (Regioni e dimensioni dei Comuni), delle caratteristiche strutturali delle famiglie (numero dei componenti, età, condizione socio-economica, livello di istruzione) e del parco televisivo (numero degli apparecchi televisivi posseduti) [...] Nel 1991 a tali criteri si è aggiunta l'elaborazione operata dall'Istituto Eurisko che ha classificato la popolazione italiana adulta (sopra i 14 anni) secondo un nuovo parametro: *gli stili di vita*. In pratica la ricerca Eurisko ha suddiviso la popolazione in 16 segmenti (*cluster*) definiti sulla base di caratteristiche trasversali e sintetiche comprendenti sia caratteri sociodemografici che valori individuali e sociali, attività e interessi culturali, modo di impiego del tempo libero, modalità e scelte di fruizione dei media, stili alimentari e modelli di consumo. La mappa che ne deriva disegna gruppi riconoscibili da atteggiamenti e componenti di derivazione socioculturale e psicologica, più che dai fattori della statistica classica. Si tratta in pratica dell'adozione di una variabile "trasversale" rispetto a quelle tradizionali e che dovrebbero consentire una maggiore rispondenza tra il campione e l'universo complessivo» – F. Rinaldi, *La rilevazione degli ascolti*, in G. Gamaleri (a cura di), *La fabbrica dell'immaginario. Produzione e consumo delle idee*, Edizioni Kappa, Roma 2004, pp. 249-284, cit. pp. 257-258.

a Rai Due e Rai Tre, sullo stesso livello di ascolti della principale rete del gruppo Mediaset, Canale 5, è in media intorno al 20%-25% di share. Possiamo allora notare che ben undici episodi superano la soglia del 30%, di share, con punte del 40% (*Jesus*), e nessuna delle rimanenti è scesa sotto la linea di previsione della rete.

Va precisato, infatti, che una soglia di ascolto, un limite minimo per la rete è imposto per motivi prettamente economici. Se, infatti, nella stagione della concorrenza televisiva in analogico, che si è giocata esclusivamente all'interno del duopolio Rai-Mediaset, stagione segnata dalla raccolta pubblicitaria (una previsione di ascolti è funzionale per la vendita degli spazi pubblicitari), non si ottengono gli obiettivi di rete, il programma viene quasi sempre sospeso, spostato in un'altra fascia oraria o chiuso anticipatamente²⁴⁴. Perdere ascolti equivale, infatti, a perdere risorse economiche garantite dagli spazi pubblicitari, che pagano lo spazio nel programma o fiction sulla base di una previsione di ascolto, di spettatori sintonizzati.

In una logica, dunque, così delicata e per certi versi perversa (perché sembra premiare prevalentemente solo ciò che produce reddito, anche a costo di perdere in termini culturali e qualitativi), la conferma che viene dai risultati del *Progetto Bibbia* e delle successive fiction religiose è assolutamente importante²⁴⁵.

Un riconoscimento, apprezzamento che ha dato impulso a proseguire nello sviluppo del progetto e nell'impiantare una produzione che si ponesse sullo stesso solco, per creare una continuità al termine del ciclo biblico.

²⁴⁴ G. Gamaleri, *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, Edizioni Kappa, Roma 2006; A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2004; E. Menduni, *Linguaggi della radio e della televisione*, Laterza, Roma-Bari 2008; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio Editori, Venezia 2006; D. Pittèri, *La pubblicità in Italia. Dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2006; M. Sorice, *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Editori Riuniti, Roma 2002.

²⁴⁵ Proponiamo parte di un'intervista ad Ettore Bernabei sul "Corriere della Sera", per segnalare il ruolo strategico che hanno avuto alcuni episodi del Progetto Bibbia nella programmazione della Rai: «Padre Pio ha 'fatto il miracolo tv': oltre 14 milioni di telespettatori per Raiuno. Un aiuto per una rete in crisi, un segnale in controtendenza rispetto al calo della fiction. Cosa pensa Ettore Bernabei, presidente della Lux Vide ed ex padre-padrone della Rai? "Che qui non c'è stato solo Padre Pio. C'è voluta la qualità del film: del lavoro di soggetti, sceneggiatori, tecnici, del regista, di un grande attore come Michele Placido". La 'fiction cattolica' vince ancora. Qualcuno dice: troppo facile con un neo-beato. "Non è solo questo. Il film è partito con 9 milioni: il 'plafond', cioè il pubblico, se vogliamo, 'cattolico' che aveva già deciso di vederlo. Poi siamo arrivati ai 14: la gente ha scelto. Il pubblico ormai distingue la qualità di un dialogo. Noi abbiamo applicato la stessa regola della 'Bibbia': assoluta fedeltà ai testi, in questo caso ai documenti della causa di canonizzazione. Non un'opera devozionale ma un film capace di informare anche chi non crede". Questo Padre Pio ha battuto quello Mediaset. Perché? "Difficile dirlo né amo fare graduatorie. So che noi abbiamo raccontato tutto Padre Pio, comprese le divisioni che provocò nella Chiesa e nella comunità dei frati". Il 3 dicembre, su Raiuno, arriverà il vostro 'San Paolo' della 'Bibbia'. In netto anticipo. "Sì. Era previsto per aprile, la Rai ci ha sollecitato: il regista, Robert Young, è quello di 'Giuseppe'. Vinse un 'Emmy Award', oscar della tv mondiale. Capita che un grande network si ritrovi senza prodotti di qualità sottomano". Non è strano che sia lei, ex 'uomo forte' di viale Mazzini, a 'salvare' gli ascolti di Raiuno? "Nessun paradosso. In fondo è un dovere. Nel '98 capitò a Mediaset un momento di crisi e realizzammo 'Fatima'". La fiction annaspa, soprattutto alla Rai. "Il discorso va ben oltre Rai, Mediaset e il caso italiano. La televisione generalista, dopo cinquant'anni, è vecchia. La pubblicità, mezzo necessario e utile, è diventato l'unico determinatore della comunicazione. Errore gravissimo. Così si tende a perpetuare gli stessi meccanismi: un po' di violenza, un po' di sesso. La via d'uscita è proporre storie di uomini e donne in carne e ossa seguendo le regole di Euripide, Sofocle: sentimenti, fantasia, emozioni» – P. Conti, *Bernabei: aiuto la Rai con la Bibbia fiction. Il produttore: per migliorare gli ascolti di viale Mazzini anticipo la storia di San Paolo*, in "Corriere della Sera", 18 novembre 2000, p. 38.

E proprio su tale intuizione e grazie alla conferma dell'interesse da parte del pubblico verso queste storie, all'interesse assodato verso le narrazioni religiose, unito a un rilancio del prodotto audiovisivo nazionale negli anni Novanta, grazie anche a una buona congiuntura legislativo-economica nel Paese in materia televisiva, si è sviluppato il genere della fiction religiosa, portando ad eleggere le tre linee produttivo-narrative oggetto del nostro studio: le storie di santi, di papi e di preti.

3.1.1. Le altre figure bibliche: *Gli amici di Gesù*

In occasione del Giubileo del Duemila, sempre la Lux Vide realizza poi per il gruppo Mediaset quattro episodi che si collegano idealmente al *Progetto Bibbia*, quattro episodi appartenenti al formato del film tv (una sola puntata) su alcune figure bibliche legate alla vita, alla storia di Gesù; storie non trattate singolarmente nel progetto biblico per la Rai. Si tratta del ciclo *Gli amici di Gesù*, nel quale troviamo i ritratti audiovisivi di Maria Maddalena, Giuseppe di Nazareth, Giuda e Tommaso.

<i>GLI AMICI DI GESÙ</i>	REGIA	FORMATO, ANNO, RETE
<i>Maria Maddalena</i>	Regia di Raffaele Mertes	Film tv 1x98' 2000 Canale 5
<i>Giuseppe di Nazareth</i>	Regia di Raffaele Mertes	Film tv 1x90' 2000 Canale 5
<i>Giuda</i>	Regia di Raffaele Mertes	Film tv 1x91' 2001 Canale 5
<i>Tommaso</i>	Regia di Raffaele Mertes	Film tv 1x96' 2001 Canale 5

«Sulla scia del successo della Bibbia, la Lux Vide propone un ciclo di quattro film-tv dedicato a figure fondamentali nella vita di Gesù. Al Giuseppe di Nazareth, il primo degli amici di Gesù, faranno infatti seguito Maria Maddalena, Giuda e Tommaso. Questo nuovo ciclo di racconti religiosi si propone di offrire un'alternativa alla spettacolarità produttiva e all'intensità spirituale delle storie bibliche, approfondendo il profilo dei personaggi nei suoi aspetti più umani»²⁴⁶.

Il “mini-progetto biblico” proposto da Canale 5 e Lux Vide, offre dunque una rilettura di quelle figure note tra il pubblico, nell'immaginario popolare, credente o meno. Figure che sono certamente attuali come interesse, per il profilo storico, biblico, nell'ambito della storia di Gesù. Figure umanizzate per la loro debolezza o

²⁴⁶ E. Santalucia, *Giuseppe di Nazareth*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, Rai Eri (VQPT 180), Roma 2001, p. 231.

per le loro insicurezze. I film sono «accomunati da una rilettura in chiave modernizzante dei Vangeli, che ispira l'intero progetto de *Gli amici di Gesù*»²⁴⁷.

Dagli ascolti segnalati nella tabella sottostante, possiamo notare che il successo è stato meno evidente, meno singolare rispetto al fortunato esito dei capitoli appartenenti al *Progetto Bibbia* su Rai Uno. Siamo oltretutto nell'ambito dell'anno giubilare, dove sono anche numerose le fiction a carattere religioso e gli approfondimenti sui temi del sacro.

<i>GLI AMICI DI GESÙ</i>	PROGRAMMAZIONE	MEDIA ASCOLTO MEDIA SHARE
<i>Maria Maddalena</i>	Unica puntata: 24 aprile 2000	Spettatori: 6.638.000 Share: 30,20%
<i>Giuseppe di Nazareth</i>	Unica puntata: 5 gennaio 2000	Spettatori: 6.251.000 Share: 26,40%
<i>Giuda</i>	Unica puntata: 11 aprile 2001	Spettatori: 5.259.000 Share: 19,88%
<i>Tommaso</i>	Unica puntata: 19 aprile 2001	Spettatori: 5.075.000 Share: 21,70%

Un progetto, quello di Mediaset, gruppo che non ha certamente una vocazione precisa da servizio pubblico come la Rai, che testimonia l'interesse produttivo nel proseguire tale filone della fiction perché ritenuto assolutamente redditizio.

Questo spiega anche la produzione fatta, in contemporanea con la Rai, della miniserie su Padre Pio, su Giovanni XXIII e il progetto su Giovanni Paolo II, con le due fiction *Karol. Un uomo diventato Papa* (2005) e *Karol. Un Papa rimasto uomo* (2006) realizzate dalla Taodue per Canale 5, mentre la Lux Vide per la Rai produce *Giovanni Paolo II* (2005).

3.1.2. Dal testo sacro al testo audiovisivo: questioni di *trasmutazione*

Il dibattito circa il rapporto tra testo sacro e cinema si è mosso a partire dalla categoria di fedeltà. Pertanto la riflessione verteva su tale concetto oscillando tra i due poli rappresentati dalla scuola di Aquila da una parte e di Simmaco dall'altra, ovvero tra l'equivalenza formale e quella funzionale.

Il problema non è semplicemente di traduzione ma, come afferma Roman Jakobson, di *trasmutazione* o traduzione intersemiotica, cioè del passaggio da un codice a un altro codice, dal codice scritto al codice audiovisivo: «noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione devono essere designate in maniera diversa; 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione

²⁴⁷ M. Renzini, *Gli amici di Gesù*, in M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, Rai Eri (VQPT 186), Roma 2002, pp. 270-272, cit. p. 271.

interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici»²⁴⁸.

Nel caso dell'interpretazione di segni linguistici, testo scritto, attraverso un sistema composto di segni non linguistici, audiovisivi, quali sono dunque gli elementi su cui porre attenzione per comprendere l'adeguatezza di tale processo? Quali i nuclei attorno ai quali adunare alcune problematiche di carattere semiologico?

Anzitutto la complessità del testo originario da cui prendiamo le mosse. La Bibbia infatti, più che un libro è una biblioteca: raccoglie molti libri con una molteplicità di generi e funzioni: abbiamo a che fare con libri storici, libri normativi, libri letterari. Dunque «un libro fatto di molti libri differenti: per età, per autori, per lingua, per generi letterari, per abitudini d'uso. Restando in superficie e limitandoci ad un catalogo incompleto possiamo parlare per esempio di testi 'storici' ma anche di testi normativi, possiamo citare le raccolte di massime e i testi omiletici, possiamo affiancare agli inni le teologie narrative, i vangeli, le apocalissi. Libri talvolta totalmente diversi che faticano a stare uno accanto all'altro, al punto da avere suscitato nella storia della loro trasmissione religiosa più di un tentativo di espunzione. E libri doppi e qualche volta tripli anche al loro interno, con identità formali e sostanziali non facilmente riconducibili ad unità»²⁴⁹.

Già a partire da queste prime considerazioni si comprende come l'opera di riscrittura audiovisiva firmata dalla Lux Vide possa essere stata complessa e come, quasi per necessità, abbia dovuto muoversi nella direzione della semplificazione e di un vago riferimento al testo sacro scritto al punto da costruire non solo un processo produttivo standardizzato ma anche una modalità narrativa che diviene una specie di format. Infatti «la Lux Vide sembra procedere all'elaborazione di una sorta di stile biblico televisivo (onnicomprensivo), che mescola sempre gli stessi fattori, episodio dopo episodio, nonostante cambino regista ed attori. Ecco, questo sforzo di standardizzazione linguistica, in cui si sommano costantemente la spettacolarità della confezione, l'apparente precisione del dato storico e l'esplicitazione del rimando biblico, del tutto indipendentemente dalle specificità dei singoli testi, ci sembra difficilmente compatibile con la dinamicità di un processo autenticamente traduttivo, teso a cogliere l'*intentio operis* dei polifonici originali biblici»²⁵⁰.

Emerge con tutta la propria forza la questione della trasmutazione, ovvero del passaggio dal testo sacro scritto alle sue rfigurazioni audiovisive. Trasporre la Bibbia in un episodio televisivo o in un film significa avere la consapevolezza che in tale processo di traduzione si vive la responsabilità culturale di prolungare l'esistenza a testo stesso; è dunque decisivo «riuscire a comprendere come quel testo può e deve essere trasformato in maniera da risultare doppiamente fedele: sia alla sua fonte, sia ai nuovi destinatari. [...] Ogni traduzione risulta buona se riesce a rispettare – insieme quelle due fedeltà: al momento originario, passato, e al momento

²⁴⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963, trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002 (1966), p. 57.

²⁴⁹ A. Bourlot, *Immagini della Scrittura. 'Traduzioni' della Bibbia fra cinema e televisione*, Queriniana, Brescia 2002, p. 39. Cfr. G. Ravasi, *Introduzione all'Antico Testamento* in *La Bibbia, nuovissima versione dai testi originali*, Edizioni Paline, Cinisello Balsamo (Mi) 1991.

²⁵⁰ A. Bourlot, *Immagini della Scrittura. 'Traduzioni' della Bibbia fra cinema e televisione*, cit., p. 42.

attuale, presente ma diverso dal primo. Il globale effetto positivo di una buona traduzione è descrivibile così: essa riesce a rendere di nuovo vivo e parlante, per certe persone, diverse dai primi lettori, un testo che altrimenti è destinato a rimanere muto»²⁵¹.

Abbiamo visto come l'iniziale radicamento del dibattito teorico sul concetto di fedeltà lascia spazio alla più feconda riflessione circa le condizioni perché una traduzione intersemiotica possa adeguare in maniera soddisfacente il rimando al testo di partenza. Si tratta pertanto di «riflettere circa le condizioni perché una traduzione sia realmente e dinamicamente una duplice fedeltà: al testo originario e al lettore di oggi. La domanda verte dunque su quali sono i tratti comunicativi essenziali del testo biblico e quali devono essere gli elementi essenziali che in un processo di riscrittura audiovisiva non debbono andare perduti. In altri termini siamo chiamati a porre la questione della traducibilità del testo sacro in un testo audiovisivo. Dal punto di vista di un approccio semio-pragmatico, si tratta di individuare le coordinate entro cui è necessario si muova una traduzione per non divenire un tradimento. I problemi che possiamo elencare sono di tre tipi: anzitutto un problema di tipo semantico, che farà riferimento appunto alla estensione semantica dei termini e a una loro impossibile compressione univoca; il secondo problema è di tipo semiotico e fa riferimento al progetto comunicativo del testo stesso nel senso che in ogni testo si nasconde un determinato tipo di relazione che va colta per non tradire il testo stesso; ultimo problema è di tipo pragmatico, nel senso che ogni testo nasce per un pubblico e secondo precise modalità di fruizione per cui è necessario, vista la distanza – nel nostro caso specifico di testi biblici – delle modalità di fruizione dal contesto originario, porre attenzione alle pratiche di consumo che il film propone»²⁵².

La complessità dell'argomento e l'articolazione teorico-argomentativa che inevitabilmente richiede il problema, non ci permettono di spingerci oltre nella nostra breve trattazione. Possiamo comunque sottolineare come tale aspetto della traduzione, della sua fedeltà e dei suoi tradimenti, abbia interessato teologi, critici, studiosi di linguistica e semiologi alla ricerca di alcune categorie sufficientemente euristiche. Gianfranco Ravasi, in riferimento ai film sulla figura del Cristo, propone tre modelli possibili: «un primo modello potrebbe essere definito *reinterpreativo* o *attualizzante*: si assume il testo o il simbolo biblico e lo si rilegge e incarna all'interno di coordinate storico-culturali nuove e diverse. C'è però un altro modello da individuare: esso elabora i dati biblici in modo sconcertante e per questo lo potremmo definire come *degenerativo*. [...] Il testo sacro si trasforma in un pretesto per parlare d'altro. [...] Un terzo modello interpretativo di tipo *trasfigurativo*. L'arte riesce spesso a rendere visibile risonanze segrete del testo sacro, a riscriverlo in tutta la sua purezza»²⁵³.

Viganò e Bourlot, ampliando il discorso ai film biblici, suggeriscono tre categorie: *trasposizione*, *traduzione* e *tradimento*. «Si *traspone* ogni volta che un autore si limita a sfruttare il nuovo mezzo e le sue potenzialità espressive come tramite per riesprimere le parole da cui si è partiti: nella *trasposizione* tutta la tensione creativa si

²⁵¹ C. Buzzetti, *Un episodio condizionato. Le condizioni del tradurre*, in C. Buzzetti, C. Ghidelli, *La traduzione della Bibbia nella Chiesa italiana. Il Nuovo Testamento*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1998, p. 195.

²⁵² D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma 2005, p. 24.

²⁵³ G. Ravasi, *La Bibbia, grande codice*, in "Iter", 4, 1999, pp. 14-18.

concentra sulla ricerca dell'equivalente in un mezzo espressivo nuovo. Si traduce invece quando si cerca di calare il testo originale in un contesto nuovo, quello che più urge all'autore del momento in cui 'riscrive': nella traduzione la tensione creativa sta tutta nell'uso del nuovo mezzo (e delle sue necessità) come catalizzatore per permettere a una storia o a un senso antico di entrare in contatto con un nuovo modo di vita. Non c'è infine bisogno di specificare cosa sia il tradimento, l'uso di un testo come pretesto»²⁵⁴.

3.1.3. Analisi esemplificativa della titolazione

Non manca la consapevolezza che quanto abbiamo accennato faccia riferimento, a proposto della trasmutazione, agli snodi semantici, semiotici e pragmatici, al passaggio cioè tra una costellazione di senso ad una altra, da una progetto comunicativo ad un altro, da una modalità fruitiva ad un'altra²⁵⁵.

Proviamo a mettere alla prova tali questioni a partire da un elemento che semioticamente molto rivelativo: l'opera di titolazione. Non dimentichiamo che il titolo di un testo si presenta come soglia d'accesso al testo stesso, un'interfaccia tra il testo, scritto o audiovisivo, non ancora letto o visto e il suo lettore-spettatore.

Facendo riferimento sia ai capitoli della Bibbia televisiva che all'opera di Pasolini e Zeffirelli, Viganò, chiarisce il senso e l'importanza che si ritrova nell'operazione di titolazione. Infatti «il titolo di un film nasce da un rapporto intimo con il testo originale. Svela le intenzioni, orienta lo sguardo dello spettatore [...] la titolazione del suo film da parte di Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* [...] indica allo spettatore, senza ambiguità, che si tratta di uno degli sguardi su Gesù che la Chiesa ha inserito nel canone delle Scritture. Non si tratta del Gesù di Pasolini, quanto piuttosto l'ambizione pretesa di fedeltà al Nuovo Testamento. Il testo biblico è punto di partenza e punto di arrivo. Diversa è la situazione del film di Zeffirelli, *Gesù di Nazareth*. La titolazione indica uno spazio geografico, e un tempo: Nazareth. Ovvero il racconto, unitario e non polifonico, del Gesù della storia privo delle fastidiose incoerenze narrative che sono invece altrettanti disvelamenti della verità del Maestro»²⁵⁶.

Se dal grande schermo passiamo al piccolo schermo, l'attenzione si concentra sulla titolazione della Bibbia televisiva ad esclusione del prologo cinematografico *Genesi. La creazione e il diluvio* (1994) di Ermanno Olmi. Per il resto del progetto, i titoli dei singoli episodi ci fanno facilmente comprendere l'operazione di personalizzazione che è stata fatta del testo biblico e dunque anche la predisposizione fruitiva dello spettatore che sarà chiamato a vivere l'avventura di un eroe singolo piuttosto che a condividere la storia di un popolo intero nel complesso e continuo cammino di alleanza verso la terra promessa.

Il personaggio biblico, l'eroicità e la forza narrativa del personaggio, diventa rappresentativo del capitolo del Testo Sacro. «[...] già a partire dal nome, che può aiutarci a capire ancor meglio quanto significativi possono essere i nomi nel

²⁵⁴ A. Bourlot, D. E. Viganò, *Dal tradimento alla traduzione: le figure di Gesù nel cinema*, in "Ambrosius", 1, 1997, pp. 66-72, cit. p. 67.

²⁵⁵ D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, cit.

²⁵⁶ D. E. Viganò, *Quando Gesù si incontra al cinema*, in "Osservatore Romano", 17 ottobre 2008, p. 6.

connotare un film e il suo progetto traduttivo. Prendiamo per esempio il *Mosè* di Roger Young, con il suo ambizioso sottotitolo *La Bibbia*, che rende assolutamente esplicito l'intento di chiamare in causa il testo biblico, comunque a questa serie televisiva [...]. Eppure, nonostante l'esibizione di questo rapporto di rimando, il film si presenta al suo fruitore con cambiamento di nome, da *Esodo* – il libro biblico da cui proviene la maggior parte dei materiali filmici – a *Mosè*²⁵⁷.

L'analisi della titolazione degli episodi biblici televisivi è certamente interessante, perché ci permette di affermare che l'intreccio biblico è stato semplificato e adattato a vestire il personaggio principale, l'eroe biblico che personalizza la narrazione e diviene chiave d'accesso, sintesi dell'intera architettura dell'episodio biblico.

Come afferma, dunque, Bourlot sulla strategia di titolazione, in chiave eroico-personalistica: «I vantaggi di questa manipolazione, dal punto di vista della macchina testuale e della sua efficacia comunicativa, sono facilmente intuibili: l'eroe è funzionale alla spettacolarizzazione e alla comprensione del testo, perché una e una sola diventa la figura con cui identificarsi e di cui inseguire i percorsi. Ma dal punto di vista della traduzione del testo biblico, questa strategia di personalizzazione comporta invece un evidente slittamento di senso, in particolare se si tiene conto del fatto che è comune all'intera serie televisiva. Se la Bibbia è fatta di Abramo, più Mosè, più Giacobbe, più Giuseppe, più Sansone e Dalila, al di là degli evidenti squilibri e delle cadute di importanza, è il racconto biblico stesso a farsi meno corale: storie di alcuni (pochi) eroi umani si stagliano sul resto (indistinto) della loro gente. Se l'eroe, se l'uomo straordinario diventa metro della storia biblica, stabilendo cosa meriti di essere raccontato e cosa no, allora protagonista non sarà più il popolo tutto e, soprattutto, lo stesso protagonismo biblico di Dio verrà comunicato in modo significativamente meno pieno»²⁵⁸.

Evidente, dunque, l'operazione di personalizzazione e semplificazione che è stata fatta, certamente per rendere più divulgativo e narrabile (in maniera avvincente) il testo biblico, ma tutto ciò comporta anche una perdita di senso, uno slittamento di senso²⁵⁹. Il rischio, infatti, è che la storia di un popolo diventi solamente la storia di un personaggio rappresentativo, di una sola persona, di un eroe.

²⁵⁷ A. Bourlot, *Immagini della Scrittura. 'Traduzioni' della Bibbia fra cinema e televisione*, cit., p. 24.

²⁵⁸ *Ivi.*, p. 25.

²⁵⁹ Cfr. D. E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, cit.

3.2. Storie di santi e beati

Il pubblico del piccolo schermo è certamente affascinato dalle vite straordinarie dei santi, dalla forza carismatica della loro esistenza e della loro fede, dai legami di tipo devozionale, che abilmente le narrazioni televisive riescono ad intercettare.

Tra i numerosi racconti agiografici delle miniserie televisive italiane, chiaramente più numerosi rispetto alle precedenti polarizzazioni, alle categorie di papi e preti, non sfuggono nomi di santi molto popolari, ben presenti nell'immaginario comune, credente e laico. Pensiamo, infatti, alla recente canonizzazione di padre Pio, che ha mantenuto e tuttora mantiene l'attenzione sui fedeli e sui media, tanto da indurre le due principali reti televisive, Rai Uno e Canale 5, a mandare in onda due miniserie sul santo di Pietrelcina nell'anno giubilare.

Padre Pio è l'unico santo (abbiamo però diversi casi di papi) su cui si è aperta una concorrenza tra le reti, tra due fiction, non contando san Francesco, che è stato raccontato più volte dalla televisione e dal cinema e recentemente in due fiction, *Francesco* della Taodue Film per Canale 5 e *Chiara e Francesco* dalla Lux Vide per Rai Uno.

Si tratta di una concorrenza, quella tra le due fiction su padre Pio, ma probabilmente di una vittoria per entrambe, perché hanno ottenuto un elevato seguito di spettatori (13.123.000 di spettatori su Rai Uno e 11.600.000 su Canale 5).

Ricordiamo poi i ritratti di santi molto amati e popolari come Rita da Cascia, Maria Goretti, la figura storica di Madre Teresa di Calcutta, proclamata beata nel nell'ottobre del 2003 da Giovanni Paolo II e negli stessi giorni proposta televisivamente da Rai Uno (10.600.000 spettatori).

La presenza del pubblico è molto evidente dinanzi a queste miniserie, sono seguite con attenzione devozionale, con curiosità e soprattutto grazie ad un'abile strategia di programmazione. In diverse occasioni, infatti, abbiamo visto che la proposta della fiction in relazione al processo di beatificazione o canonizzazione, in occasione della morte o dell'anniversario dalla morte, ha portato i suoi risultati. Non è certo tutto riconducibile a questo, negando pertanto il lavoro che viene fatto nelle miniserie e il gradimento del pubblico, ma tutto ciò ha comunque il suo grado di incidenza nel rendere tale fenomeno singolare.

Armando Fumagalli afferma che il motivo del successo di tali miniserie risiede proprio nelle figure dei santi, i quali sono coerenti, lineari, profondamente amabili, mentre con altri "grandi" della storia si riscontrano maggiori difficoltà²⁶⁰. «Quando si lavora su biografie per il cinema o la televisione, ben presto ci si accorge che il santo (se lo si sa raccontare bene) è un tipo di personaggio con cui è molto facile empatizzare. Proprio ragionando da un punto di vista puramente drammaturgico ci si rende conto sempre più chiaramente come i santi siano dei personaggi naturalmente amabili, cioè, se liberati dalle incrostazioni dei cliché, dei veri "eroi". La loro vita è di una straordinaria coerenza e pienezza, che – se ben raccontata – non può non appassionare [...] i santi hanno spesso bisogno di "ritocchi" e maquillage drammaturgico molto meno – di solito non ne hanno proprio bisogno – di qualsiasi altro personaggio. Sono personalità di grandissimo fascino: se si riesce a guardarli in modo profondo e ricco, attento alla personalità di ciascuno e lontano dagli stereotipi.

²⁶⁰ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004, p. 182.

Spesso, fra l'altro, le loro sono vite di straordinaria fecondità culturale, umana e spirituale»²⁶¹.

3.2.1. Santa Bakhita

Bakhita

<i>Bakhita</i>	Prima puntata: 5 aprile 2009	Spettatori: 5.498.000 Share: 22,00%	Media Spettatori: 5.998.000 Media Share: 22,70%
	Seconda puntata: 7 aprile 2009	Spettatori: 6.498.000 Share: 23,40%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Titania Produzioni <i>Regia:</i> Giacomo Campiotti. <i>Interpreti:</i> Fatou Kine Boye, Fabio Sartor, Stefania Rocca, Sonia Bergamasco, Francesco Salvi, Ettore Bassi, Maria Grazia Bon, Giulia Elettra Gorietti, Stefano Fregni, Simone Colombari, Monica Mignolli Teresa Acerbis. <i>Sceneggiatura:</i> Filippo Soldi, Filippo Gentili, Dino Leonardo Gentili, Giacomo Campiotti. <i>Musiche:</i> Stefano Lentini.		

La storia di suor Giuseppina Bakhita, certamente meno conosciuta dal grande pubblico rispetto alle altre vite dei santi televisivi, è stata messa in risalto nel 2000 da Giovanni Paolo II che l'ha proclamata santa.

La miniserie si apre alla fine degli anni Quaranta del XX secolo, quando una donna, Aurora Marin, accompagnata dalla giovane figlia, si reca presso il convento delle canossiane dove si trova suor Bakhita malata. La suora è però già morta al loro arrivo e la donna decide di raccontare alla figlia il suo incontro con Bakhita, la storia della suora di origini africane. Attraverso un flashback la narrazione si sposta negli anni Sessanta del XIX secolo, in Sudan dove la piccola Bakhita vive e dove viene rapita da trafficanti, che la vendono a un generale turco. Tredici anni dopo, la giovane ormai donna viene salvata dal commerciante Federco Marin che la porta con sé in Veneto, a Zianigo, dove risiede con la figlia piccola, Aurora, rimasto ormai senza moglie. Marin la salva, ma le promette comunque un futuro come sua proprietà. Bakhita conquista la piccola Aurora e il prete del paese don Antonio. La donna inizia un cammino di riflessione sulla fede, pronta a convertirsi alla fede cristiana e riceve appoggio proprio da padre Antonio, nonostante sia ostacolata da Marin che la considera sempre di sua proprietà, come una schiava. Il prete trova il modo però di mandarla via da Zianigo, presso un convento di canossiane a Venezia,

²⁶¹ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 203-213, cit. p. 208.

nonostante i tentativi avversi di Marin. Alla fine Bakhita riuscirà a convertirsi e a prendere i voti, ricevendo anche l'approvazione del Procuratore del Re, che dichiara finalmente l'abolizione della schiavitù in Italia.

La fiction ottiene un buon ascolto, intorno ai 6 milioni di telespettatori, considerando la programmazione durante i giorni del terremoto in Abruzzo, che ha portato a modificare il palinsesto delle reti e a posticipare di un giorno la seconda puntata della miniserie.

«È il classico caso» – scrive Antonio Di Pollina – «in cui bisogna saltare il passaggio relativo all'agiografia, in quanto il Bakhita di RaiUno passato domenica sera, è davvero la vita di una santa. Suor Giuseppina Bakhita, dal Sudan di metà Ottocento alla langa ipercattolica del Veneto in un passaggio di schiavismo, fino a incantare e convertire, ma davvero, chi le sta intorno. La miniserie firmata da Giacomo Campiotti è parte dello sforzo che i sostenitori – compresa la potente divisione comunicazione delle gerarchie ecclesiastiche – devono compiere per ammodernare il più possibile questo tipo di lavori, fiorentissimo nei tempi, e farli uscire dalle vecchie sale parrocchiali. Ferme restando bontà e redenzione, in una storia di partenza che s'intuisce forte e tesa ma con rari sbocchi di originalità»²⁶².

3.2.2. Santa Bernadette

Lourdes

	Prima puntata: 29 maggio 2000	Spettatori: 8.165.000 Share: 30,78%	Media Spettatori: 8.693.500 Media Share: 32,59%
	Seconda puntata: 30 maggio 2000	Spettatori: 9.222.000 Share: 34,40%	
<i>Lourdes</i>	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> KirchMedia, Lux Vide e Rai Fiction. <i>Regia:</i> Lodovico Gasparini. <i>Interpreti:</i> Alessandro Gassman, Angéle Osinski, Florence Darel, Stefania Rocca, Roger Souza, Sydne Rome, Nicolau Breyner, Vitor Norte, Maria D'Aires, Paula Sà Nogueira, Andrea Ferréol, Umberto Orsini. <i>Soggetto:</i> Vittorio Messori, Alessandra Caneva, Mario Falcone, Alessandro Jacchia. <i>Sceneggiatura:</i> Francesco Scardamaglia, Mario Falcone. <i>Musiche:</i> Carlo Siliotto.		

La miniserie si sviluppa su due piani temporali. Si apre negli anni Novanta del secolo scorso, introducendo il personaggio di Bernard Guillaumet, giornalista francese, cui è stato affidato un servizio sul santuario di Lourdes, uno sguardo sul “santuario delle

²⁶² A. Dipollina, *Storia di Bakhita, la santa dal Sudan al cattolico Veneto*, in “la Repubblica”, 07 aprile 2009, p. 49.

miracolose guarigioni” nella società contemporanea. Nel fare le ricerche per il reportage scopre il diario di un suo antenato che rivela delle testimonianze sull'apparizione della Madonna a Lourdes, sulla giovane Bernadette. Attraverso un flashback la narrazione si sposta dunque nel XIX secolo. L'antenato del regista, Henri Guillaumet, è uno scienziato scettico nei confronti dei miracoli legati all'apparizione della Madonna. La sua storia personale lo porterà a ricredersi, quando sua moglie malata gravemente di tubercolosi guarisce miracolosamente grazie alle acque miracolose scaturite dalla grotta dove era apparsa la Madonna. La storia del XIX secolo torna a intrecciarsi con quella degli anni Novanta, perché anche il giornalista ha una moglie che ha appena scoperto di essere incinta, ma con una gravidanza a rischio.

«La miniserie si distingue soprattutto per la sua struttura, stratificata e giocata su una serie di rispecchiamenti tra passato e presente, attraverso la messa in scena di differenti linee di racconto. [...] Lourdes è una produzione ambiziosa: i due punti di vista sulla vicenda creano una sorta di controcanto alla storia notissima della protagonista, più volte raccontata al cinema, e ancora una volta rappresentata come un personaggio candido e insieme consapevole della sua missione di messaggera divina [...] la miniserie non riesce sempre a padroneggiare la sua struttura articolata, risultando a tratti farraginoso pur basandosi sulla schematica contrapposizione tra fede e ragione»²⁶³.

La fiction, messa in onda nell'anno giubilare, affronta la storia del santuario mariano tra i più importanti e presenti nell'immaginario popolare della cultura europea cattolica e laica. *Lourdes* è un altro grande successo del genere religioso, come riconosce Dipollina: «tutt'altro che miracoloso. Scontato, anzi, il successo di Lourdes su RaiUno (8.165mila telespettatori, oltre il 30 per cento di share). Più che patrocinato da tutti quelli che contano, il Sacro dilaga e si impone in tv. Qualsiasi prodotto manda in estasi l'Auditel, dal buffo Don Matteo investigatore con Terence Hill protagonista, a Jesus (punte di dodici milioni), al Lourdes sceneggiato - anche - dallo studioso Vittorio Messori»²⁶⁴.

Grasso critica il prodotto, sostenuto dal fermento religioso giubilare e dalla fiction religiosa in generale, per l'assenza di uno specifico narrativo, di una narrazione più curata nei dettagli e nei dialoghi: «Anche la storia di Bernadette, diretta da Lodovico Gasparini [...], prodotta dalla Lux, sembra fatta apposta per sfruttare il clima del Giubileo, per cavalcare l'onda della fiction a tema religioso, per confondere l'audience con la fede che, finora, ma potrei anche sbagliarmi, non sono ancora la stessa cosa. Non c'è sceneggiatura, non c'è recitazione, non c'è regia, non c'è il benché minimo soffio di tensione spirituale per raccontare le vicende di “Lourdes” [...] e della pastorella Soubirous [...] cui nel 1858 apparve in una grotta in riva al fiume la Madonna. [...] È un feuilleton dove trionfano le barbe finte, i costumi di sartoria, i pastorelli del presepe, la calma piatta dell'interpretazione. Per non parlare dei dialoghi, ridotti a un melassa informe dove i poveri parlano come i ricchi, gli ignoranti come i dotti, i miracolati come gli scettici. Parlano la lingua della tv, del consenso facile»²⁶⁵.

²⁶³ F. Vassallo, *Lourdes*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, cit., pp. 296-297.

²⁶⁴ A. Dipollina, *Quando l'Auditel manda in estasi*, in “la Repubblica”, 31 maggio 2000, p. 55.

²⁶⁵ A. Grasso, “*Lourdes*” in tv parla la lingua del consenso facile, in “Corriere della Sera”, 31 maggio 2000, p. 40.

3.2.3. San Francesco e santa Chiara

Due miniserie, ancora due racconti televisivi dedicati al santo patrono d'Italia: *Francesco* (2002) di Michele Soavi per Canale 5 e *Chiara e Francesco* (2007) di Fabrizio Costa.

Come ricordato nel primo capitolo, la vita di Francesco d'Assisi è stata più volte portata sul grande e piccolo schermo. Pensiamo, infatti, a *Francesco d'Assisi* di Liliana Cavani (1966) per la Rai oppure a *Fratello Sole, sorella Luna* (1971) di Franco Zeffirelli, ancora al *Francesco* cinematografico della stessa Cavani nel 1989.

Le due miniserie degli anni Duemila delineano il ritratto di San Francesco, ma lo affrontano con stile e caratterizzazione differente. Generalmente la figura del poverello d'Assisi, di san Francesco, si presta al racconto agiografico-eroico che la miniserie televisiva italiana predilige, narrando la sua vita avventurosa prima della vocazione e il radicale cambiamento in chiave spirituale.

In entrambe le fiction, compare anche la figura di santa Chiara, altra santa molto popolare nell'immaginario spettatoriale italiano, che però è affrontata in maniera differente, con un diverso grado di rilevanza, come dimostrano anche gli stessi titoli, soglia di accesso al testo. Nella miniserie di Canale 5 il protagonista, come rivela il titolo, l'eroe religioso è san Francesco e la figura di santa Chiara è inserita nel testo, ma con minore rilevanza. Differente è il discorso per la fiction di Rai Uno, dove le vite dei due santi compiono un percorso in parallelo, un percorso parallelo e tangente, che ritroviamo anche nel titolo *Chiara e Francesco*.

Francesco

<i>Francesco</i>	Prima puntata: 6 ottobre 2002	Spettatori: Share: 29,31%	Media Spettatori: 7.786.000 Media Share: 29,00%
	Seconda puntata: 7 ottobre 2002	Spettatori: Share: 28,69%	
	Miniserie (2x100') Canale 5 <i>Produzione:</i> Taodue Film. <i>Regia:</i> Michele Soavi. <i>Interpreti:</i> Raoul Bova, Gianmarco Tognazzi, Amélie Daure, Claudio Gioè, Paolo Briguglia, Mariano Sigillo, Erika Blanc, Sergio Romano, Gabriele Bocciarelli, Lorenzo de Angelis, Fausto Paradivino, Nino D'Agata, Tony Bertorelli. <i>Soggetto:</i> Leonardo Fasoli, Pietro Valsecchi. <i>Sceneggiatura:</i> Leonardo Fasoli, Salvatore De Molla, Giacomo Scarpelli, Michele Soavi. <i>Musiche:</i> Carlo Siliotto.		

La miniserie prodotta dalla Taodue per Canale 5, ci propone la storia di Francesco sin dalla sua infanzia, dove a differenza della miniserie di Rai Uno, ha già dei segnali di attenzione verso i poveri, i bisognosi, con una componente di misticismo (l'incontro con il cervo bianco nei boschi). Francesco si fa prendere dalla battaglia

per la cacciata dai nobili dalla città di Assisi, che lo porterà poi ad essere imprigionato. La prigionia segna il suo percorso di avvicinamento alla vocazione, tramite l'incontro con un religioso, che gli permette di leggere il Vangelo tradotto in lingua volgare. Uscito dalla prigione, Francesco non dimostra più lo stesso, in preda a dubbi e angosce. Il cammino verso una certezza vocazionale emerge dall'incontro di un suo vecchio amico Paolo, malato di lebbra. Decide così che la vita al seguito dei poveri e bisognosi è la strada da seguire. Regala tutti i suoi averi e si denuda pubblicamente, liberandosi della sua veste borghese sia fisica che spirituale. Successivamente, affiancato già da seguaci che vogliono seguire il suo esempio, si dedica alla vita povera, nella semplicità della campagna e nella carità. A seguire l'esempio di Francesco anche l'amica di infanzia, Chiara, decide di dedicare la sua vita al Signore. Francesco offre ai poveri e malati la possibilità di un conforto religioso, di un luogo di culto aperto anche a loro. Successivamente si reca a Roma per ottenere da Innocenzo III l'autorizzazione a fondare una congregazione. La storia di Francesco si chiude con gli ultimi momenti di vita a la Verna, malato e sofferente, la rivelazione delle stigmate e la realizzazione de *Cantico delle Creature*.

Da un punto di vista narrativo, Fumagalli mette in evidenza alcune debolezze e imprecisioni, relative al personaggio e al suo legame, ad esempio, con Chiara, giocato troppo sull'equivoco amoroso. «Qui le infedeltà alla vicenda francescana sono di vario tipo e carattere: Francesco (che in realtà da giovane voleva diventare un nobile cavaliere) diventa un “democratico” ante litteram; il suo rapporto con Chiara viene declinato sulla base del clichè romantico della storia d'amore (fra l'altro, in realtà, i due avevano circa dieci anni di differenza fra loro), viene creata un'opposizione artificiosa e mai condivisa da Francesco fra eretici “buoni” (che traducono in volgare il Vangelo) e istituzione ecclesiale “cattiva” ecc.»²⁶⁶.

Stilisticamente, Grasso riconosce il merito del regista Michele Soavi, che contribuisce a rafforzare la tenuta della miniserie, incline a scivolare tra il misticismo e atmosfere new age: «È il racconto di una cupa ascesi mistica, ma nella miniserie viene ridotta a fiaba new age e no global. Michele Soavi è uno dei migliori registi di genere (*Uno bianca*, *Il sequestro Soffiantini*) e grazie al produttore Pietro Valsecchi della Taodue è riuscito a ritagliarsi una sua decisa identità formale. Per temi simili, però servirebbe forse uno sguardo più allucinato e una forza stilistica prepotente. Tuttavia non ci sono mai cedimenti o cadute di gusto e, alla fine, il mestiere assicura all'opera una plausibile dignità»²⁶⁷.

Tratto distintivo della fiction è quindi questa atmosfera cupa e cruda: «Nel paragone con le altre biografie televisive [...] *Francesco* si distingue per i toni più crudi e bui, e per una cifra stilistica piuttosto complessa e inusuale. [...] Francesco colpisce per i toni crudi, perfino orrorifici nell'episodio relativo alla prigionia del santo, con una regia che alterna trovate emotivamente coinvolgenti e ricche di significato – le inquadrature ribaltate del *teaser* – a scene confuse o ellissi eccessive. Frequente il ricorso a *voice over* sulle immagini, con la voce di Francesco che recita il vangelo in maniera quasi ossessiva: tentativo evidente di creare un'enfasi mistica. Enfasi sottolineata anche, e ripetutamente, dall'accompagnamento musicale. Accentuando le caratteristiche stilistiche del prodotto, la recitazione di Raoul Bova

²⁶⁶ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, cit., pp. 206-207.

²⁶⁷ A. Grasso (a cura di), *Televisione*, Le Garzantine, Garzanti, Milano 2006, p. 304.

consegna al pubblico un santo intenso, a volte spiritato, spesso in crisi, sofferente, amareggiato, raramente sereno e felice, molto lontano dall'immagine tradizionale del poverello d'Assisi»²⁶⁸

Chiara e Francesco

<i>Chiara e Francesco</i>	Prima puntata: 7 ottobre 2007	Spettatori: 6.740.000 Share: 29,51%	Media Spettatori: 7.268.000 Media Share: 29,50%
	Seconda puntata: 8 ottobre 2007	Spettatori: 7.796.000 Share: 29,48%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Rai Fiction, Lux Vide, Rai Trade. <i>Regia:</i> Fabrizio Costa. <i>Interpreti:</i> Ettore Bassi, Mary Petruolo, Gabriele Cirilli, Lando Buzzanca, Angela Molina, Antonella Fattori, Luca Biagini, Fabrizio Bucci, Fabio Cavilli, Ignazio Oliva, Diego Casale, Ivano Marescotti. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Francesco Arlanch, con la consulenza di Salvatore Basile. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

La miniserie presenta la storia del santo patrono d'Italia, San Francesco, più volte affrontato nelle narrazioni cinematografiche e televisive. La fiction di Rai Uno propone un nuovo ritratto del santo, insieme a quello di santa Chiara, le tappe della loro vocazione, in un percorso parallelo e tangente, che li porterà poi a fondare le due congregazioni, dei Francescani e delle Clarisse.

La storia inizia dalla gioventù di Francesco, aspirante cavaliere, mentre caccia da Assisi i nobili della città, tra cui la famiglia della giovane Chiara. Tempo dopo Francesco viene incarcerato per tale azione e l'esperienza della prigione inizierà a cambiare il suo percorso. Sarà soprattutto però l'incontro con il Vangelo e l'esperienza dinanzi a un lebbroso. Francesco comprende di dover abbandonare i suoi desideri di successo come cavaliere, di dover rinunciare alle sue ricchezze familiari per seguire la via dei poveri, degli ultimi. Nel frattempo Chiara, ormai in età adulta, riceve pressioni dalla sua famiglia affinché si sposi, affinché faccia un matrimonio opportuno e fruttuoso. La giovane è affascinata invece dalla vita, dalla via che ha intrapreso Francesco. Comprende così, dopo aver parlato anche con Francesco, di dover intraprendere il proprio cammino vocazionale. Chiara decide di fuggire dalla famiglia e di divenire una suora di clausura. I seguaci di Francesco aumentano nel tempo ed emerge la necessità, viste le polemiche che dilagavano per la città, di ottenere il permesso di formare un congregazione, una *fraternitas* riconosciuta dal papa. Innocenzo III accorderà dunque al giovane frate tale opportunità. Anche Chiara troverà appoggio e sostegno nella sua scelta, vedendo radunarsi attorno a lei delle seguaci. Così come Francesco, anche Chiara fonderà una

²⁶⁸ F. Vassallo, *Francesco*, in M. Buonanno (a cura di), *Il ritorno del già noto. La fiction italiana. L'Italia della fiction. Anno quindicesimo*, Rai Eri (VQPT 196), Roma 2004, pp. 192-193.

congregazione, le Clarisse. Prima di morire Francesco, comprende la necessità di stabilire delle regole per i suoi frati, perché possano trovare con queste sostegno insieme al Vangelo nell'orientamento di vita, anche dopo la sua morte. Scriverà la Regola dell'Ordine francescano sul Monte della Verna, con il coincidente miracolo delle stigmate. La miniserie si chiude con la morte di Francesco.

La miniserie presenta una struttura convincente, come afferma Fumagalli, senza eccessi narrativi relativi alla storia e alla caratterizzazione dei personaggi. «[...] un esempio ben riuscito dal punto di vista narrativo e tematico ci sembra proprio il recente *Chiara e Francesco*, scritto da Francesco Arlanch e diretto da Fabrizio Costa, dove si sono evitate le possibili scorciatoie “romantiche” o le derive anti-istituzionali, del tutto assenti nella vita del santo di Assisi, per cercare di rendere fedelmente la vita di questi due santi e il loro rapporto, incentrandolo su dimensioni pertinentemente spirituali e costruendo un montaggio alternato sulle loro vite che suggeriva implicitamente allo spettatore corrispondenze, analogie, gli influssi dell'uno sull'altro di due personaggi profondamente uniti nello spirito anche se ebbero ben poche occasioni di stare insieme»²⁶⁹.

La narrazione segue nelle due puntate un percorso di riflessione, il disegno della figura dei due personaggi in maniera alternata, senza scivolare nel rischio narrativo del racconto in chiave sentimentale del loro legame. «L'idea “nuova” della Lux Vide» – precisa Grasso – «e di Francesco Arlanch, con la consulenza di Salvatore Basile, è stata quella di raccontare le santità parallele di Chiara e Francesco, secondo lo schema più gradito alla fiction italiana, l'agiografia. “Chiara e Francesco”, miniserie in due puntate, è il racconto di due percorsi spirituali che hanno influito non poco sulla storia della Chiesa [...]. La cosa più curiosa, dal punto di vista squisitamente narrativo, è che la storia non ha nulla di spirituale, anzi gioca molto su un «equivoco» tenuto sempre sul filo dell'oculatezza: Chiara (Mary Petruolo) e Francesco (Ettore Bassi) sono due giovani molto carini di Assisi e si piacciono. [...] Tra loro è tutto uno scambio di sguardi, di trasporti, di amorosi consensi. Però è amore sublimato, una piccola manifestazione conseguenza di un Amore assoluto per Cristo»²⁷⁰.

3.2.4. Beata Madre Teresa di Calcutta

Madre Teresa

<i>Madre Teresa</i>	Prima puntata: 19 ottobre 2003	Spettatori: 9.965.000 Share: 36,38%	Media Spettatori: 10.600.500 Media Share: 37,02%
	Seconda puntata: 20 ottobre 2003	Spettatori: 11.236.000 Share: 37,65%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno		

²⁶⁹ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, cit., p. 208.

²⁷⁰ A. Grasso, *Chiara e Francesco: Gioco di Equivoci*, in “Corriere della Sera”, 9 ottobre 2007, p. 55.

	<p><i>Produzione:</i> Rai Fiction, Lux Vide, Rai Trade, MTP e Euro Ficcion, in associazione con Blue Star Movies e BocaBoca Producciones.</p> <p><i>Regia:</i> Fabrizio Costa.</p> <p><i>Interpreti:</i> Olivia Hussey, Sebastiano Somma, Laura Morante, Michael Mendl, Ingrid Rubio, Guillermo Ayesa, Enzo Decaro.</p> <p><i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Francesco Scardamaglia, Massimo Cerofolini.</p> <p><i>Musiche:</i> Guy Farley.</p>
--	--

La “regina della fiction”, come è stata definita, la fiction su Madre Teresa di Calcutta, andata in onda nell’ottobre del 2003, in occasione della beatificazione proclamata da Giovanni Paolo II, è stata la fiction della stagione. Sono Madre Teresa, insieme a Maria Goretti, è la personaggio femminile tra i ritratti dei santi e in generale nella fiction religiosa ad essere stata maggiormente seguita, a ottenere il maggior successo.

La miniserie si apre nell’India degli anni Cinquanta, a Calcutta, quando un sacerdote, padre Serrano, raggiunge la missione dove si trova Madre Teresa, per esaminare la sua richiesta di fondare un proprio ordine a favore dei poveri. Si procede poi attraverso il ricorso al flashback per raccontare l’infanzia di Madre Teresa, la scoperta della vocazione, l’attività a Calcutta come insegnante, la radicale e inizialmente non compresa scelta di vivere in povertà insieme ai poveri e la necessità di fondare un nuova congregazione. Padre Serrano rimane colpito dalla tenacia e dal candore della suora; acconsente dunque alla creazione di una nuova congregazione, decidendo inoltre di rimanere a fianco di Madre Teresa. Seguiranno altri eventi, la ricerca continua di fondi per portare avanti il progetto d’aiuto ai poveri, l’incontro con Paolo VI e successivamente con Giovanni Paolo II, grazie al quale aprirà un centro missionario in Vaticano, infine il Nobel per la Pace nel 1979.

La miniserie adotta la strategia della programmazione legata al momento della beatificazione della celebre suora di Calcutta, Madre Teresa, una figura tra l’altro molto popolare e presente nella società italiana e internazionale, legata anche alla figura di Giovanni Paolo II. Il risultato della messa in onda è dunque un chiaro successo (oltre 10 milioni di spettatori). La Buonanno ricolse il merito della miniserie, che certamente ha potuto contare sul “traino” dell’evento mediati legato alla beatificazione, evento non in grado però di determinare dal solo il successo della fiction: «La forza del sentimento cattolico, la celebrità globale di Madre Teresa, la costruzione dell’evento televisivo: [...] non si sbaglia ad affermare che il successo della miniserie era annunciato, o abbondantemente prevedibile. Non per questo si deve concluderne per un ruolo affatto trascurabile del testo, rispetto al peso trascinante dei fattori extra-testuali, nel contribuire al successo della fiction. Frutto della cooperazione di un team di autori e realizzatori assai sperimentati [...] Madre Teresa è un prodotto decisamente riuscito, nel quale si dispiega la consolidata perizia italiana nel gestire il formato simil-cinematografico della miniserie in due parti, e la altrettanto consumata abilità nel raccontare storie capaci di aggregare un pubblico trasversale»²⁷¹

²⁷¹ M. Buonanno, *Il programma dell’anno. Madre Teresa*, Id. (a cura di), *Lontano nel tempo. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno sedicesimo*, Rai Eri (VQPT 198), Roma 2005, pp. 81-98, cit. pp. 95-96.

Critico si dimostra invece Grasso, che evidenzia la debolezza della miniserie, dell'apparato stilistico e narrativo: «La messa in onda di “Madre Teresa” [...] avviene al termine di una giornata in cui la religiosa morta a Calcutta il 5 settembre 1977 [...] è stata protagonista assoluta della giornata televisiva, dalla solenne Beatificazione in piazza San Pietro [...] Difficile dunque estrarre da questo coinvolgente contesto l'opera diretta da Fabrizio Costa, sceneggiata da Francesco Scardamaglia e Massimo Cerafolini, e giudicarla per quel che vale; ancora più difficile separare la Madre Teresa missionaria (“una creatura fuori del comune”, testimoniano coloro che l'hanno conosciuta) dalla Madre Teresa interpretata dall'attrice Olivia Hussey. [...] Come già hanno insegnato le fiction su “Padre Pio”, le agiografie televisive non si pongono problemi artistici, preferiscono presentarsi emotivamente come un apparato capace di sottoporre a una determinata pressione, insieme mélo e “spirituale”, un'audience indistinta. Da questo punto di vista, l'operazione è pienamente riuscita»²⁷².

A livello narrativo viene riconosciuto il protagonismo di Madre Teresa, il suo ritratto energico ed eroico, che non lascia trasparire debolezze o momenti d'incertezza. Elementi che delineano la figura di un'eroina religiosa, di una santa pre-canonizzazione. «Emerge così il ritratto di una santa, energica e determinata quanto serena e incrollabile nella direzione da dare alla sua vita e nel senso delle sue azioni. La religiosa, infatti, non è mai pervasa dal dubbio: è sicura della sua vocazione, ma scopre di aver ricevuto “una chiamata nella chiamata”, perciò gli ostacoli che incontra sono provocati dalla tensione verso un compito più alto. Il suo atteggiamento non cambia mai, sia che affronti i conflitti interni legati alla scoperta della sua vocazione e l'opposizione delle gerarchie ecclesiastiche, sia quando si trova alle prese con i problemi gestionali della Confraternita e con le strumentalizzazioni di cui è involontaria protagonista»²⁷³.

3.2.5. San Giuseppe Moscati

Giuseppe Moscati. L'amore che guarisce

<i>Giuseppe Moscati. L'amore che guarisce</i>	Prima puntata: 26 settembre 2007	Spettatori: 5.378.000 Share: 21,14%	Media Spettatori: 6.080.000 Media Share: 24,17%
	Seconda puntata: 27 settembre 2007	Spettatori: 6.782.000 Share: 27,20%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Artis Edizioni Digitali, Sacha Film Company, Rai Fiction. <i>Regia:</i> Giacomo Campiotti. <i>Interpreti:</i> Giuseppe Fiorello, Ettore Bassi, Kasia Smutniak, Paola Casella, Emanuela Grimalda, Antonella Stefanucci, Carmine Borrino,		

²⁷² A. Grasso, “Madre Teresa” un caso classico di fiction emotiva, in “Corriere della Sera”, 20 ottobre 2003, p. 36.

²⁷³ F. Rizzello, *Madre Teresa*, in M. Buonanno (a cura di), *Lontano nel tempo. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sedicesimo*, cit., pp. 215-217, cit. p. 216.

	Giuseppe Zeno. <i>Sceneggiatura:</i> Gloria Malatesta, Claudia Sbarigia, Giacomo Campiotti, Fabio Campus, Carlotta Ercolino, Lucia Zei.
--	--

La miniserie offre un ritratto del medico napoletano Giuseppe Moscati, vissuto tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento, che è stato canonizzato da Giovanni Paolo II nel 1987. La storia del popolare medico napoletano, morto a soli 46 anni, si apre a partire dalla sua infanzia, settimo di nove figli in una famiglia benestante. Giuseppe Moscati si avvicina alla professione medica, iscrivendosi poi alla facoltà di Medicina. Appena laureato trova lavoro presso l'ospedale Incurabili di Napoli, insieme al suo amico Giorgio. L'esperienza ospedaliera si rivela dura per Giuseppe, ma certamente importante e formativa, esperienza che invece l'amico Giorgio affronta con minore dedizione e rigore. In quegli anni, il protagonista incontra Elena, una nobildonna di cui si innamora (la donna sposerà poi l'amico Giorgio), ma la scoperta della condizione dei poveri, l'epidemia di colera a Napoli e una crisi personale, porteranno Giuseppe Moscati ad abbandonare la sua vita agiata e a dedicarsi esclusivamente alla causa dei malati rifiutati dagli altri ospedali, ai poveri senza mezzi e possibilità di cure. La sua abitazione diventa casa d'accoglienza e ottiene dei finanziamenti da personaggi benestanti per dare assistenza ai disagiati. Giuseppe Moscati muore prematuramente nel 1927, all'età di 46 anni, in povertà, avendo speso il suo patrimonio per aiutare i malati, riuscendo poi in punto di morte a riconciliarsi anche con l'amico Giorgio, che ha avuto invece una vita più incline al piacere e alla corruzione.

Riguardo alla struttura narrativa, Fumagalli sottolinea l'inserimento forzato in chiave melodrammatica della figura femminile amata da Moscati. «[...] gli autori hanno pensato che per dare interesse alla storia fosse necessario inserire una trama romantica, che qui viene declinata nella classica forma del “triangolo”. Il nostro Giuseppe è innamorato di una ragazza bella e buona, che però – di fronte alla sua dedizione ai malati che supera l'affetto verso di lei – cede alla corte del migliore amico di Giuseppe e lo sposa. [...] Qui l'impostazione della trama *mélo* serve a dare una spina dorsale narrativa alla storia, che però poi scorre su binari più fedeli ai temi veri della vita di Moscati. Una sorta di scheletro artificiale che serve a tenere insieme la vera “carne” del nostro santo»²⁷⁴.

La fiction ha ottenuto una buona risposta di pubblico, considerando, come ricorda Dipollina, la controprogrammazione calcistica. «Tutti, dal regista Campiotti a Fiorello, alla splendida Kasia Smutniak, avrebbero tanto voluto una diversa collocazione temporale della messa in onda, per esempio sotto Natale. Più che altro, nella prima puntata sono finiti contro una serata di campionato di calcio, che ha falciato gli ascolti di tutta la tv in chiaro»²⁷⁵.

Grasso invece critica la struttura narrativa, che appare debole, sorretta soprattutto dal lavoro attoriale di Giuseppe Fiorello. «“Giuseppe Moscati” è la classica agiografia all'italiana e si fonda su tre elementi altrettanto classici, per non dire ordinari [...]. La storia procede per accumulo, per quadretti che si giustappongono

²⁷⁴ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, cit., p. 207.

²⁷⁵ A. Dipollina, *Canal Grande*, in “la Repubblica”, 28 settembre 2007, p. 73.

senza mai un reale sviluppo narrativo; per tirare avanti, e risparmiare sul budget, basta un solo attore bravo, in questo caso Giuseppe Fiorello che canta e porta la croce; tutta la strategia narrativa, ben lontana dal tono asciutto del racconto biografico, si basa su un costante ricatto dei sentimenti. Stiamo ovviamente parlando della fiction televisiva e non della straordinaria vita di Giuseppe Moscati, medico, ricercatore e docente universitario, morto a soli 46 anni e proclamato santo da Papa Giovanni Paolo II nel 1987»²⁷⁶.

3.2.6. San padre Pio

Due miniserie sono state dedicate alla figura di padre Pio, beatificato nel maggio del 1999 e proclamato santo nel giugno del 2002 da Giovanni Paolo II. Entrambi i ritratti audiovisivi, realizzati da Canale 5 e Rai Uno, sono stati messi in onda nell'anno del Giubileo. *Padre Pio* di Carlo Carlei, interpretato da Sergio Castellitto, è stato mandato in onda nell'aprile del 2000, mentre *Padre Pio. Tra cielo e terra* di Giulio Base, con Michele Placido, è stato programmato nel novembre del 2000.

Un successo, dunque, come detto in precedenza, che ha goduto dell'effetto-rinforzo del Giubileo²⁷⁷, dell'attenzione mediatica sugli eventi religiosi dell'Anno Santo, ma certamente non riconducibile solo a questo. Ricordiamo, infatti, che queste miniserie si inseriscono all'interno del fenomeno di successo delle narrazioni televisive a carattere religioso e, dato non meno trascurabile, per la congiuntura con la canonizzazione di padre Pio e il forte sentimento di affezione popolare.

Fiction che hanno intercettato la grande attenzione popolare e spettatoriale verso la figura di padre Pio, oggetto di dibattiti e discussioni durante il suo percorso di vita e di canonizzazione.

Le due miniserie affrontano la stessa storia, il racconto di vita di un santo, ma attraverso soluzioni narrative differenti. «Si tratta di due testi diversi» – scrive Giovanni Bechelloni – «di due modi diversi di interpretare lo spessore religioso della storia di Padre Pio. Il *Padre Pio* di Giulio Base è più attento alla storia e alla interpretazione che di quella storia viene data dal processo di Beatificazione. La Chiesa-istituzione riconosce gli errori che sono stati compiuti in passato e rende onore a un suo santo che è, dunque, un santo cattolico. Il *Padre Pio* di Carlo Carlei, invece, sembra voler trascendere le contingenze storiche che hanno fatto esistere quella storia, la considera emblematica di qualcosa di più generale capace di coinvolgere potenzialmente tutti gli esseri umani indipendentemente dalla loro fede religiosa. Cerca di rispondere a domande e inquietudini che albergano nel cuore e nella mente anche di coloro che non hanno la fede nel Dio cristiano o nella chiesa cattolica. E che però avvertono più o meno oscuramente i limiti di una concezione scientifica e razionale del mondo e della storia, i limiti di una fiducia nel progresso economico e tecnologico»²⁷⁸.

²⁷⁶ A. Grasso, *Moscati, Grande Uomo Fiction assai Mediocre*, in "Corriere della Sera", 28 settembre 2007, p. 61.

²⁷⁷ Cfr. S. Martelli, *Il giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 2003.

²⁷⁸ G. Bechelloni, *Il programma dell'anno: Padre Pio. Un personaggio controverso*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, cit., p. 106.

Padre Pio

	Prima puntata: 17 aprile 2000	Spettatori: 10.731.000 Share: 38,21%	Media Spettatori: 11.660.000 Media Share: 41,92%
	Seconda puntata: 19 aprile 2000	Spettatori: 12.589.000 Share: 45,63%	
<i>Padre Pio</i>	Miniserie (2x90') Canale 5 <i>Produzione:</i> Rizzoli audiovisivi, Mediatrade. <i>Regia:</i> Carlo Carlei. <i>Interpreti:</i> Sergio Castellitto, Jurgen Prochnow, Lorenza Indovina, Pierfrancesco Favino, Flavio Insinna, Raffaele Castria, Anita Zagaria, Adolfo Lastretti, Andrea Buscemi, Renato Marchetti, Pietro Biondi, Gianni Bonagura, Severino Saltarelli, Franco Trevisi, Tosca D'Aquino, Elio Germano. <i>Soggetto:</i> Massimo De Rita, Mario Falcone. <i>Sceneggiatura:</i> Massimo De Rita, Mario Falcone, Carlo Carlei. <i>Musiche:</i> Paolo Buonvino.		

La miniserie affronta la storia di padre Pio, partendo, come spesso avviene nelle miniserie, nello specifico religioso, dagli ultimi giorni di vita del sacerdote, per ritornare sul suo vissuto attraverso flashback narrativi.

Il 22 settembre 1963, Padre Pio, ormai ottantunenne, riceve la visita a San Giovanni Rotondo di un prelado proveniente da Roma, dal Vaticano, venuto ad accertare i sospetti e la popolarità che aleggiavano attorno al frate. L'incontro è l'occasione per rievocare momenti della vita di padre Pio, dalla sua infanzia, dalle prime visioni e tentazioni demoniache, all'affermarsi della vocazione e la scelta del sacerdozio, di entrare nell'ordine dei frati francescani. Il passaggio nei vari conventi, le prime stigmate e l'arrivo a San Giovanni Rotondo. Qui inizia a costituire un gruppo di preghiera e appaiono sempre in questo periodo, nel 1918, le stigmate sulle mani, sui piedi e nel costato, che susciteranno clamore nei fedeli e sospetto nella Santa Sede, che inizierà a mettere sotto esame il frate. Segue lo scoppio della Seconda Guerra mondiale, l'attenzione sempre più grande attorno alla figura del sacerdote, i miracoli, l'intuizione di costruire un ospedale, la Casa Sollievo dalla Sofferenza. Durante i numerosi flashback il visitatore della Santa Sede si mostra sempre scettico e duro nei confronti del frate di Petrelcina, sino alla fine, quando dinanzi alle parole, al racconto conclusivo del frate crolla, pentendosi di tanta ostilità.

Il ritratto di padre Pio si dimostra certamente efficace, riuscendo a coinvolgere e mantenere un pubblico numeroso che supera la soglia dei 10 milioni di spettatori; un pubblico suggestionato certamente dall'esposizione mediatica della memoria del santo, dall'interpretazione di Sergio Castellitto e dal racconto della vita del frate.

La narrazione non si concentra tanto sull'aspetto storico-biografico, bensì tesa a rendere la continua ed estenuante lotta del frate contro il male, ma anche contro la Chiesa-istituzione, scettica dinanzi alle sue stigmate, alla sua preoccupante

popolarità. «L’insistenza sugli aspetti più inquietanti della vita di Padre Pio, così come il racconto in tono minore, quasi dimesso, dei suoi doni divini (le stimmate, la preveggenza), allontanano questa biografia dai canoni classici della biografia. Ogni contestualizzazione socio-storica è quasi del tutto assente, e anche la dimensione psicologica è stabilita una volta per tutte attraverso pochi tratti essenziali [...] la miniserie mostra la vita di Padre Pio attraverso una serie di situazioni emblematiche; mentre la regia [...] imprime alla miniserie un taglio nettamente antinaturalistico, finendo per scolpire un ritratto fortemente iconico e stilizzato di quello che appare, a tutti gli effetti, un uomo straordinario, un santo»²⁷⁹.

Il personaggio di padre Pio viene presentato in maniera eroico-esemplare, accentuando però la debolezza della sua eroicità, il suo essere un eroe dall’animo forte e dalla fede costante, che prova però sentimenti di paura e smarrimento, che vediamo soffrire spaventato dinanzi agli attacchi del male e al rivelarsi delle stigamte. «La miniserie [...] è tutt’altro che agiografica» – puntualizza Bechelloni – «È vero che Padre Pio viene rappresentato come un combattente coraggioso. Ma il suo coraggio non è quello dell’eroe guerriero, come vorrebbero che fosse molti dei suoi amici i quali lo spingono incessantemente a reagire alle calunnie e a rispondere alle accuse. Non è nemmeno quello dell’eroe furbo, dotato della astuzia contadina, capace di mascherare sentimenti e intenzioni, che gli viene incessantemente rimproverata dal suo inquisitore [...]. È piuttosto il coraggio di “un eroe che ha paura”. Un eroe che ripone tutta la sua forza nella determinazione. È determinato nella sua fede; ed è determinato soprattutto nella sua costante volontà di meditare e pregare, dandone continua testimonianza e invitando tutti quelli che incontra a fare altrettanto. È vero che questi suoi comportamenti sono modellati su quelli delle ultime ore di Cristo, ma è altrettanto vero che si tratta di comportamenti umani e non divini. Anche nella vita di Cristo tali comportamenti sono quelli che più di tutti gli altri sorprendono e spaventano gli apostoli e i suoi amici, che lo vorrebbero meno fragile, meno umano»²⁸⁰.

Padre Pio. Tra cielo e terra

<i>Padre Pio. Tra cielo e terra</i>	Prima puntata: 12 novembre 2000	Spettatori: 12.158.000 Share: 42,55%	Media Spettatori: 13.123.000 Media Share: 43,72%
	Seconda puntata: 13 novembre 2000	Spettatori: 14.088.000 Share: 44,88%	
	Miniserie (2x90’) Rai Uno <i>Produzione:</i> Lux Vide, Rai Fiction. <i>Regia:</i> Giulio Basae. <i>Interpreti:</i> Michele Placido, Barbara Bobulova, Fabio Camilli, Rocco		

²⁷⁹ F. Lucherini, *Padre Pio*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, cit., p. 289.

²⁸⁰ G. Bechelloni, *Il programma dell’anno: Padre Pio. Un personaggio controverso*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, cit., pp. 101-102.

	<p>Papaleo, Franco Trevisi, Lucio Allocca, Francesco Dominedò, Marco Messeri, Sydne Rome, Mariano Rigillo, Franco Interlenghi, Massimo Bellinzoni.</p> <p><i>Soggetto:</i> Franco Bernini, Alessandra Caneva.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Franco Bernini.</p> <p><i>Musiche:</i> Ennio Morricone.</p>
--	--

La miniserie *Padre Pio. Tra cielo e terra*, diretta da Giulio Base con l'interpretazione di Michele Placito, per una produzione Lux Vide e Rai Uno, offre un percorso narrativo diverso rispetto alla fiction di Canale 5, *Padre Pio* di Carlo Carlei.

L'utilizzo dei flashback è sempre centrale, nella struttura della miniserie, ma a narrare la vita di padre Pio non è lui stesso, in prima persona, bensì la figura Emilia Sanguinetti, una devota, una delle sue figlie spirituali. La donna ormai anziana si presenta in occasione del processo di beatificazione di padre Pio presso un prelado del Vaticano, portando la sua testimonianza di conoscenza e di fede nei confronti di del frate di Pietrelcina. Emilia inizia il suo racconto, avviando dunque il primo flashback, dalla fine della Prima guerra mondiale, nel 1918, anno della comparsa delle prime stigmate di padre Pio. La storia prosegue, intrecciando la vita e gli avvenimenti riguardanti il frate con quelli della giovane Emilia e del dottore Guglielmo Sanguinetti, medico non credente, che rimane colpito da padre Pio e che aiuta con tutte le sue forze nella costruzione dell'ospedale Casa Sollievo dalla Sofferenza. Durante questi anni, molti sono gli impedimenti messi in atto per frenare la costruzione dell'ospedale e per arginare la popolarità di padre Pio, tentativi che vengono ricondotti anche alla Santa Sede, che guarda con sospetto al fenomeno devozionale verso il frate. Alla fine, dopo numerose difficoltà, ma anche grandi aiuti, l'ospedale viene costruito. La narrazione si chiude con la morte del medico, cui il frate darà l'ultimo saluto. Un flashforward ci porta alle immagini finali, al giorno della Beatificazione di padre Pio, il 19 maggio del 1999, in piazza San Pietro.

Il ritratto della Lux Vide per Rai Uno ottiene, nonostante la messa in onda ravvicinata con quella di Canale 5, un enorme consenso di pubblico (13.323.000 spettatori e 43,72% di share in media tra le due puntate), divenendo la seconda fiction più seguita dopo Giovanni Paolo XVIII.

Soffermandoci sulla struttura narrativa, possiamo notare come la miniserie diretta da Giulio Base utilizza sempre il racconto per flashback, attraverso la mediazione del personaggio di Emilia (Barbara Bobulova). Non ricordiamo però tutta la vita di padre Pio, bensì il periodo in cui è divenuta evidente la presenza delle stigmate, la grande popolarità tra i fedeli e il timore da parte della Chiesa.

Il personaggio è delineato in maniera differente rispetto al *Padre Pio* interpretato da Sergio Castellitto. Nella miniserie per Rai Uno diretta da Base, padre Pio mette in evidenza il suo aspetto più eroico, più pronto alla resistenza dinanzi agli ostacoli e alle accuse che gli vengono mosse. «Il *Padre Pio* di Carlo Carlei ha cercato di esplorare gli aspetti più universalmente umani del frate; mostrandoci le sue paure, la sua capacità di comprendere le paure degli altri e di stare in mezzo agli altri come testimone di fede e portatore di speranza. Il Padre Pio. Tra cielo e terra di Base ci racconta un personaggio terreno e sanguigno, un combattente, e un leader carismatico che agisce in una situazione storica complicata, dovendo fronteggiare nemici che fino all'ultimo non solo non credono in lui, ma aspramente e

subdolamente combattono lui e le sue opere. Rispetto al Padre Pio di Castellitto quello interpretato da Michele Placido sembra un altro personaggio. Non solo meno dolente e più carnale, meno mistico e più colto. Ma anche un personaggio più radicato nella storia italiana e meno universale»²⁸¹.

3.2.7. Santa Rita da Cascia

Rita da Cascia

	Prima puntata: 26 settembre 2004	Spettatori: 5.435.000 Share: 21,18%	Media Spettatori: 6.168.500 Media Share: 23,78%
	Seconda puntata: 27 settembre 2004	Spettatori: 6.902.000 Share: 26,38%	
<i>Rita da Cascia</i>	Miniserie (2x100') Canale 5 <i>Produzione:</i> RTI, Lux Vide, S&R Production, Blue Star Movies e Lux Vide GmbH. <i>Regia:</i> Giorgio Capitani. <i>Interpreti:</i> Vittoria Belvedere, Martin Crewes, Lina Sastri, Adriano Pappalardo, Dietrich Hollinderbaumer, Sandro Giordano, Sydne Rome, Giorgia Bongiani, Mirco Petrini, Sebastiano Colla, Belinda Sinclair, Massimiliano Pazzaglia. <i>Soggetto:</i> Maura Nuccetelli. <i>Sceneggiatura:</i> Maura Nuccetelli, Elisabetta Lodoli Salvatore Basile, Saverio D'Ercole. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

La miniserie è ambientata alla fine del Trecento e ripercorre la biografia, l'agiografia di Rita Lotti conosciuta come Rita da Cascia, proclamata santa da Leone XIII nel 1900. La storia inizia dalla giovinezza di Rita, quando incontra, in un clima di tensioni e lotte tra Guelfi e Ghibellini, il giovane Paolo, della fazione guelfa. Rita e Paolo si sposano. Ben presto la giovane donna scopre anche la natura violenta dell'uomo, il suo lato aggressivo suscitato dalla guerra. Rita, dopo lo sconforto iniziale e dopo le parole della Badessa del monastero di Cascia, decide di rimanere con Paolo, di aiutarlo a cambiare e a divenire un uomo di pace. Rita diventerà madre di due figli, due gemelli. Ben presto il conflitto tra guelfi e ghibellini, tra le famiglie rivali spinge Paolo a ritornare a combattere, ma all'ultimo si sottrae dall'uccidere l'avversario. Pagherà così con la vita la scelta della pace, la promessa di cambiamento fatta a Rita. Rita perdona gli uccisori di Paolo, ma i suoi figli cresciuti non accettano il gesto della madre. La famiglia di Paolo prenderà con sé i ragazzi, lasciando Rita nella disperazione. Nel frattempo la peste raggiunge la città e i ragazzi di Rita muoiono. Rita disperata cerca in ogni modo di non lasciarsi vincere dal dolore, aggrappandosi alla fede. Riuscirà a pacificare le famiglie in lotta e diverrà in

²⁸¹ G. Bechelloni, *Il programma dell'anno: Padre Pio. Tra cielo e terra. Un'icona nazional-popolare*, in M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, cit., pp. 121-126, cit. p. 123.

seguito una suora del convento di Cascia, ricevendo anche il dono della stigmata sulla fronte, segno di vicinanza con Gesù.

Il ritratto di santa Rita si presta alla narrazione televisiva, per la storia di una delle sante più popolari d'Italia, per gli avvenimenti che segnarono la vita della giovane Rita e il conflitto divampato nella società dell'epoca. Gli ingredienti per rendere una narrazione televisivamente avvincente. La Buonanno sottolinea come tale fiction agiografica presenti un aspetto insolito rispetto alle miniserie religiose sui santi, ovvero metta in un luce una componente fortemente umana, terrena, come l'amore tra Rita e Paolo. L'elemento amoroso aggiunge umanità al ritratto della santa. «Rita da Cascia tratteggia un'agiografia insolita, nella quale la protagonista sperimenta anche l'amore terreno, propulsore di quello religioso. Le convincenti interpretazioni riscattano le non poche forzature “contemporanee” della vicenda, che riecheggia quasi le storie di mafia nel descrivere lo scontro tra opposte fazioni nel Medioevo»²⁸².

Grasso ritiene, invece, che la fiction dimostri il pregio di non cadere nelle facili soluzioni stilistiche e narrative volte a trascinare pubblico, senza però un'adeguata attenzione alla storia: «[...] ci troviamo qui di fronte a un prodotto di grande fattura, a un racconto intenso e drammatico che poco concede all'approssimazione e alle scorciatoie popolaristiche: “Rita da Cascia” [...] Scritta da Maura Nuccetelli ed Elisabetta Lodoli, con la collaborazione di Salvatore Basile e Saverio D'Ercole, diretta magistralmente da Giorgio Capitani, interpretata da Vittoria Belvedere (una prova davvero convincente), [...] Cosa conta di più, l'audience, e quindi il proselitismo, l'apostolato, l'opera di persuasione, il cuore, oppure la ricerca qualitativa e quindi la complessità, la testa, la resa figurativa della spiritualità, magari il dubbio? Da parte del regista è più importante porsi problemi di testo (fare bene un film) oppure di contesto (pensare alla fruizione del film, a chi ci si rivolge)? Il nostro modesto compito è di segnalare che “Rita da Cascia” è un ottimo lavoro televisivo»²⁸³.

3.2.8. I santi dell'Impero-*Imperium*: san Pietro e sant'Agostino

Le figure di san Pietro e sant'Agostino sono state realizzate dalla Lux Vide per la Rai e fanno parte di un progetto di alcune miniserie sui principali avvenimenti e personaggi della Roma imperiale. Il ciclo *Imperium* è stato inaugurato con *Augusto* (2003), seguito poi da *Nerone* (2004), *San Pietro* (2005), *Pompei* (2006), *Sant'Agostino* (2010).

San Pietro

<i>San Pietro</i>	Prima puntata: 24 ottobre 2005	Spettatori: 8.539.000 Share: 30,60%	Media Spettatori: 8.257.000
	Seconda puntata:	Spettatori: 7.975.000	Media Share: 29,51%

²⁸² AA. VV., *Rita da Cascia*, in M. Buonanno (a cura di), *Le radici e le foglie. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciassettesimo*, Rai Eri (Zone 2), Roma 2006, p. 177.

²⁸³ A. Grasso, *Rita da Cascia ottima fiction con la Belvedere*, in “Corriere della Sera”, 29 settembre 2004, p. 41.

	25 ottobre 2005	Share: 28,42%	
Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Rai Fiction, Lux Vide, Rai Trade, San Paolo Film. <i>Regia:</i> Giulio Base. <i>Interpreti:</i> Omar Sharif, Daniele Pecci, Flavio Insinna, Lina Sastri, Claudia Koll, Sydne Rome, Philippe Leroy, Johannes Brandrup, Ettore Bassi, Fabrizio Bucci, Manrico Gammarota, Bianca Guaccero, Marco Leonardi, Marco Vivio, Milena Miconi. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Salvatore Basile, Gianmario Pagano, Francesco Arlanch. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.			

La storia si apre dinanzi alla morte di Gesù, ai momenti di smarrimento di Pietro e degli altri apostoli. Pietro si dimostra insicuro riguardo al compito di guida che gli è stato affidato da Gesù, insicuro e debole anche dopo il triplice rinnegamento. Nell'apparire ai suoi discepoli, Gesù sprona Pietro a seguire il percorso iniziato, a farsi fondatore della Chiesa. Pietro si dedica, dunque, alla predicazione e si incontra con Paolo di Tarso, un violento persecutore. Paolo però miracolosamente ha un'improvvisa conversione e si unisce ai discepoli. La narrazione poi si sposta dalla Terra Santa a Roma, dove Pietro raggiunge Paolo per diffondere il messaggio cristiano. Paolo viene nel frattempo imprigionato e condannato a morte. Pietro non riesce a trovare il modo di salvare l'amico, il quale accetta il proprio destino e non esita a ricordare a Pietro il suo compito di unire i cristiani sotto un'unica comunità, un'unica Chiesa.

San Pietro fa parte del progetto *Imperium* della Lux Vide (*Nerone, Augusto, Pompei*), ma si collega anche al progetto Bibbia concluso nel 2002 con *San Giovanni. L'Apocalisse*. La miniserie è infatti prodotta dalla Lux Vide, dalla Rai e dalla San Paolo Film. «*San Pietro* è l'anello di congiunzione fra questa *collection* [*Imperium*] e *La Bibbia*, l'altro progetto di lungo corso realizzato negli anni passati dalla Lux Vide. Rispetto alle precedenti miniserie, caratterizzate da un significativo apporto di professionisti stranieri, *San Pietro* è stata realizzata da un cast tecnico e artistico quasi esclusivamente italiano. Si tratta di un prodotto curato, che fonde abilmente le ragioni della divulgazione pedagogica con quelle dello spettacolo, anche se manca dell'eloquente profondità che aveva caratterizzato i più riusciti capitoli de *La Bibbia*»²⁸⁴.

La miniserie ottiene un grande consenso spettatoriale, oltre il 30% di share e 8 milioni in media di presenza davanti al video; consenso ottenuto certamente grazie al personaggio, alle vicende avvincenti ed eroiche raccontate, alla cura nella realizzazione. «Come spiegare il clamoroso successo di *San Pietro*, la fiction della Lux Vide scritta da Salvatore Basile, Gianmario Pagano, Francesco Arlanch, diretta da Giulio Base e dedicata alla storia del pescatore che edificò la Chiesa? È un successo (quantificato dall'Auditel in 8.539.000 spettatori, 31% di share) dovuto a una storia che da millenni continua ad affascinare o alla fattura della fiction o a

²⁸⁴ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Rai Eri (ZONE 5), Roma 2007, p. 173.

entrambi i motivi? È un successo legato alla figura di Pietro, il più citato del Nuovo Testamento? [...] Difficile però dare una risposta ai motivi del successo. A parte Omar Sharif (che però qui sentiamo doppiato) e qualche altra partecipazione (Philippe Leroy nei panni del sommo sacerdote Gamaliele, Lina Sastri in quelli di Maria), l'interpretazione è modesta, la regia risponde solo al canone di un fare e mai al canone di uno stile (sempre troppo svolazzante, ansiosa di non buttare via nulla), la musica è spesso posticcia, chiamata a risolvere problemi di drammaticità che la recitazione non riesce a sciogliere»²⁸⁵.

Sant'Agostino

<i>Sant'Agostino</i>	Prima puntata: 31 gennaio 2010	Spettatori: 7.040.000 Share: 26,07%	Media Spettatori: 6.968.000 Media Share: 25,43%
	Seconda puntata: 1 febbraio 2010	Spettatori: 6.896.000 Share: 24,79%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Lux Vide, Rai Fiction, Rai Trade, EOS Entertainment, Grupa Filmowa Baltmedia. <i>Regia:</i> Christian Duguay. <i>Interpreti:</i> Alessandro Preziosi, Monica Guerritore, Franco Nero, Katy Louise Saunders, Sebastian Stroebl, Serena Rossi, Matteo Urzia, Johannes Brandrup, Andrea Giordana, Wenanty Nosul, Cesare Bocci, Lech Mackiewicz, Krzysztof Pieczyński, Francesca Cavallin. <i>Sceneggiatura:</i> Francesco Arlanch. <i>Musiche:</i> Andrea Guerra.		

La miniserie su Sant'Agostino, appartenente al ciclo *Imperium* affronta la storia di Agostino da Ippona, filosofo e grande oratore, divenuto sacerdote e vescovo della Chiesa.

La miniserie si apre con Agostino anziano, vescovo di Ippona, città provincia di Roma che è messa sotto assedio da mesi da parte dei Vandali capeggiati da re Genserico. Per Agostino si profila la possibilità di mettersi in salvo con i suoi scritti grazie a una nave papale, ma il vescovo non si sente di abbandonare la città. Nelle ore di difficile attesa, di mediazione con i Vandali, inizia un flashback che porta Agostino a ripercorrere la sua vita, sin dall'infanzia a Tagaste con la madre Monica, il suo temperamento ambizioso, il desiderio di divenire un grande avvocato e il trasferimento a Cartagine, per imparare la professione. Lussi e popolarità ben presto lo stancheranno e farà ritorno a casa, divenendo un insegnante. Successivamente viene richiamato come oratore, per conto dell'imperatrice Giustina, per affrontare il vescovo Ambrogio di Milano. L'esperienza milanese, l'incontro con il vescovo Ambrogio e una crisi personale, condurranno Agostino ad abbracciare la fede cattolica, a farsi battezzare. Diverrà poi Agostino vescovo d'Ippona. Si chiude il flashback e ritroviamo Agostino anziano, che non riuscendo a trovare un punto di

²⁸⁵ A. Grasso, *San Pietro, successo al di là di tutto*, in "Corriere della Sera", 26 ottobre 2005, p. 41.

incontro con i Vandali, decide di far partire quante più persone possibile con la nave papale, decidendo di rimanere a Ippona, dinanzi al suo destino.

La fiction mette in evidenza soprattutto l'umanità di sant'Agostino, la vita, le passioni e le pulsioni giovanili, che richiamano un contatto molto terreno, per progressivo percorso di avvicinamento alla fede. «Questo *Sant'Agostino* coinvolge specie nella parte in cui è Agostino è solo Agostino.» – riconosce Micaela Urbano – «Un uomo. Con le pulsioni di un uomo. Un uomo che vuole stupire il tribunale, e per farlo si allena giorno dopo giorno, come un soldato, perché quella che combatterà in aula è una vera e propria guerra: studio-corsa-causa-effetto-velocità di movimento-e-di-mente-destrezza. Agostino è un uomo che non sa resistere al piacere dell'alcova, o a quelli che crede sentimenti, ma si rivelano fuochi di paglia. Ma Agostino è anche un giusto. Colui che, affidandosi a Dio, riesce a trovare l'equilibrio tra il Bene e il Male»²⁸⁶.

Dal punto di vista narrativo e stilistico, Grasso riconosce alla miniserie un impianto troppo didascalico, che suggestiona ma non conquista, non riesce a raggiungere una complessità, un guadagno narrativo o emotivo: ««Sant'Agostino» è il classico prodotto didascalico, scolastico, più attento a una drammaturgia devozionale che non a una scrittura capace di giocare magistralmente sulla tastiera dei sentimenti e della ragione. La lezione ultima di Agostino – non distinguere mai nettamente le verità della ragione dalle verità di fede – non inquieta mai il racconto, specie nella prima parte. Non ci invita a entrare nella psiche dei personaggi con oltraggioso incanto»²⁸⁷.

Dipollina, invece, soffermandosi sempre sull'aspetto educativo, didascalico, nota un pregio legato a questa fiction, alla tipologia di fiction di cui fa parte quella su sant'Agostino. Si tratta di prodotti in grado di accendere un interesse per il ritorno dal testo audiovisivo al testo sacro o alle figure della religione: «Ma alla fine quello con cui si vende meglio un lavoro di questo genere è sempre il lato “educational”. Si può pensarla come si vuole, ma nessuno potrà smentire che per il grande pubblico della tv non esiste altro che questo genere di fiction per ritrovarsi, magari per caso, a provare curiosità per una figura così affascinante, pressoché un capostipite di altri personaggi raccontati nei secoli a venire dall'immaginario collettivo. Chissà, forse il percorso (rieccolo) ideale in un caso simile è quello di uno spettatore in giovane età che si incuriosisce davvero di fronte alla figura di Agostino: da lì a scoprire che le sue *Confessioni*, oltre che una lettura meno ostica del previsto, sono anche scaricabili in un secondo sotto forma di e-book il passo è breve. Nonché modernissimo»²⁸⁸.

²⁸⁶ M. Urbano, *Agostino, l'uomo e il santo*, in “Il Messaggero”, 29 gennaio 2010, p. 22.

²⁸⁷ A. Grasso, «*Sant'Agostino*» *fiction didascalica*, in “Corriere della Sera”, 2 febbraio 2010, p. 55.

²⁸⁸ A. Dipollina, *Il fascino moderno di un uomo che precorre i tempi*, in “la Repubblica”, 28 gennaio 2010, p. 47.

3.3. Storie di papi

Le storie dei papi sono state realizzate negli anni Duemila, esaurito il ciclo biblico; sia la Rai che Mediaset hanno investito sulle miniserie religiose, sui ritratti di personaggi del mondo della religione e della Chiesa.

Le storie dei papi rappresentano certamente delle figure interessanti e avvincenti da un punto di vista narrativo per il loro ruolo politico e sociale a livello internazionale e italiano, sia nella prospettiva del credente sia del laico. Figure raccontate dunque storicamente, intrecciate alle storie del Paese e dello scenario internazionale. Figure soprattutto dalla vita singolare, caratterizzate da un carisma della fede e accadimenti straordinari.

Andando a guardare le scelte operate dai produttori, possiamo notare come le figure sinora raccontate sono quelle dei pontefici del tempo dei media, pontefici entrati attraverso i media nella vita delle persone, collocandosi nell'immaginario collettivo. Pensiamo al primo pontefice presentato sul piccolo schermo, Giovanni XXIII, il cosiddetto "papa buono", il papa che ha portato a compimento l'idea del rinnovamento della Chiesa, con il Concilio Ecumenico Vaticano II, il papa ancora dei giorni della tempesta, nel conflitto tra Stati Uniti e Cuba, cui si lega la Lettera enciclica *Pacem in terris*. Nel periodo, inoltre, di messa in onda delle due miniserie su papa Roncalli, tra il 2002 e il 2003, l'attenzione sul pontefice era anche amplificata dal processo di beatificazione avvenuto nel 2000.

Pensiamo poi al secondo papa raccontato, sempre dalla Rai e da Mediaset, Giovanni Paolo II. Figura importante, mediaticamente incisiva, protagonista di una crescita comunicativa della Chiesa, nel suo lungo pontificato di quasi 27 anni (1978-2005), attraversando momenti difficili della storia internazionale e italiana, sino alla malattia, all'esposizione mediatica degli ultimi giorni e l'evento dei funerali a San Pietro. Un papa anzitutto straniero, che ha portato la Chiesa ad essere davvero globale, ad acquisire un volto, un'immagine internazionale dopo i pontefici italiani. Un papa molto amato dalla gente, ancor più sostenuto dopo i giorni del suo attentato nei primi anni del pontificato.

Le due miniserie a lui dedicate sono state realizzate e programmate a ridosso della sua morte. Entrambe hanno, infatti, potuto contare su un grado di attenzione, di interesse e anche di emotività tale nel pubblico, che ha certamente agevolato il loro successo televisivo in Italia e all'estero. La fiction Mediaset prodotta dalla Taodue, *Karol. Un uomo diventato Papa*, è stata messa in onda il 18 aprile del 2005, nello stesso mese della morte del pontefice, il 2 aprile del 2005. La miniserie Rai della Lux Vide, *Giovanni Paolo II*, è stata invece trasmessa il 27 novembre del 2005, a sette mesi di distanza dalla morte.

Pensiamo, ancora, a un'altra figura di pontefice raccontato dal piccolo schermo, nel formato della miniserie, Giovanni Paolo I, papa Luciani, figura che è rimasta impressa in maniera enigmatica nell'immaginario collettivo, perché pontefice per soli 33 giorni, morto poi per un malore improvviso. La sua repentina scomparsa, a poche settimane dall'elezione al soglio di Pietro, è stata letta anche in maniera misteriosa e questo certamente ha sempre costituito un elemento di interesse generale, dunque anche nella rappresentazione della fiction.

Ultimo papa fino ad ora trasmesso, anche se in lavorazione una miniserie sulla figura di Pio XII, è poi Paolo VI, il pontefice che ha guidato la Chiesa dal Concilio

Vaticano II sino alla fine degli anni Settanta. Un pontefice al centro di contestazioni, che si è confrontato con una pagina difficile della storia italiana dal secondo dopoguerra, segnata dal terrorismo. Un pontefice meno popolare rispetto a Giovanni XXIII o Giovanni Paolo II, schiacciato dalla loro forte personalità mediatica e dal trasporto popolare; un riscontro che si nota anche nell'andamento della miniserie in termini di ascolti. Si tratta infatti della miniserie sui papi di minor successo rispetto alle altre, ma di fatto ottenendo sempre con un buon risultato.

3.3.1. Giovanni XXIII: *Papa Giovanni, Il Papa buono*

La figura di Giovanni XXIII è stata affrontata, nell'ambito della fiction televisiva italiana, ben due volte, sia dalla Rai che da Mediaset. Le due miniserie, come nel caso di Giovanni Paolo II e di Padre Pio, rappresentano il terreno di confronto tra i due principali soggetti televisivi. Si è parlato di "duello" nella messa in onda, ma in realtà si tratta semplicemente della vittoria per entrambe le reti, Rai Uno e Canale 5, per l'esito degli ascolti, per il successo di pubblico raggiunto.

Papa Giovanni

<i>Papa Giovanni</i>	Prima puntata: 21 aprile 2002	Spettatori: 11.680.000 Share: 43.54%	Media Spettatori: 13.180.000 Media Share: 47.49%
	Seconda puntata: 22 aprile 2002	Spettatori: 14.680.000 Share: 51.44%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Lux Vide, Rai Fiction, Rai Trade, Eos Entertainment. <i>Regia:</i> Giorgio Capitani. <i>Interpreti:</i> Edward Asner, Massimo Ghini, Anna Valle, Tosca D'Aquino, Claude Rich, Michael Mendl, Franco Interlenghi, Sydne Rome, Roberto Accornero, Bianca Guaccero. <i>Soggetto:</i> Francesco Scardamaglia, Giancarlo Zizola. <i>Sceneggiatura:</i> Francesco Scardamaglia, Massimo Cerofolini. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

La miniserie racconta la storia di Giovanni XXIII, Angelo Roncalli, soffermandosi nella prima parte della fiction sulla venuta a Roma e sulla partecipazione, in qualità di Patriarca di Venezia, al conclave del 1958 per l'elezione del nuovo pontefice, dopo la morte di Pio XII. Si alternano in questa fase una serie di ricordi, di flashback sulla sua vita, dall'infanzia agli anni Cinquanta: l'infanzia in difficoltà economiche, gli scioperi degli operai a Bergamo, l'esperienza in Bulgaria e in seguito in Turchia, a Istanbul, durante il nazismo, quando Roncalli salva un treno di ebrei dalla deportazione. L'ultimo ricordo riguarda il periodo trascorso a Parigi, quando impedisce l'espulsione di trenta vescovi cattolici, convincendo il generale Charles De Gaulle. Dai continui flashback si ritorna poi alla narrazione nel tempo della storia, al momento del conclave, della votazione. Angelo Roncalli viene

inaspettatamente eletto all'età di 77 anni al soglio di Pietro, come papa Giovanni XXIII, il 28 ottobre del 1958. La seconda parte della miniserie si snoda invece lungo i quattro anni del pontificato di papa Roncalli, dalle visite pastorale all'ospedale Bambin Gesù e nel carcere di Regina Coeli a Roma, agli eventi internazionali come la crisi di Cuba, la Lettera enciclica *Pacem in terris*, sino all'indizione del Concilio Ecumenico Vaticano II, concludendosi con la morte del pontefice del pontefice il 4 novembre del 1963.

La miniserie ha raggiunto un consenso di pubblico molto elevato, come si può notare dalla tabella soprastante, e costituisce un record in assoluto nell'ambito della fiction italiana, degli anni Novanta e Duemila²⁸⁹. «Papa Giovanni ha fatto il miracolo: con 13 milioni 180 mila spettatori di media e il 47.56 per cento di share, il film di Giorgio Capitani, con Massimo Ghini e Ed Asner protagonisti, è la miniserie più amata dall'Auditel. Non sarà corretto compilare in base all'audience la hit parade delle vite di santi, madonne e papi formato fiction, ma dagli ascolti di Papa Giovanni si capisce perché il filone cresce. [...]. Il Papa buono ha surclassato l'eroe Perlasca (sotto i 13 milioni) e le avvenenti Commesse (12 milioni). L'analisi del pubblico rileva che Papa Giovanni (marchio Lux Vide) ha avuto un gradimento ecumenico, è piaciuto al Nord come al Sud, agli adolescenti come alla terza età. In barba agli storici che storcono il naso e alla famiglia Roncalli che dissente dall'immagine di “papa pacioccone” che emerge dal filmato, Papa Giovanni sarà ricordato come un prodotto tv di buona qualità, seppure con qualche caduta nel luogo comune televisivo»²⁹⁰.

Riguardo alla figura del pontefice, certamente viene raccontata nel suo aspetto rassicurante, nel suo essere il “papa buono”, a scapito anche di alcune semplificazioni. «[...] la miniserie presenta, in modo inequivocabile, Giovanni XXIII come il “Papa buono”, una persona semplice e generosa, un figlio di contadini avulso dai giochi di potere interni al Vaticano e che ambiva a essere solo “un povero prete di campagna”. Tale scelta, se da un lato è perfettamente in linea con le aspettative del pubblico e con l'immaginario collettivo su Angelo Roncalli, dall'altro ha sollevato qualche critica diretta all'eccessiva semplificazione del personaggio e del suo ruolo. [...] va sottolineato come il racconto riesca a comunicare in modo chiaro ed efficace lo scontro tra la spinta riformista del Papa e il punto di vista conservatore di alcuni principi della Chiesa. In questo senso risulta particolarmente degno di nota il tentativo degli autori di focalizzare le tematiche e il significato del concilio Vaticano II, un evento la cui enorme complessità poteva apparire indigesta per il pubblico televisivo del *prime time*»²⁹¹.

²⁸⁹ Cfr. Tabella del secondo capitolo.

²⁹⁰ L. Palestini, *Il Papa buono fa miracoli in 15 milioni su Rai Uno*, in “la Repubblica”, 24 aprile 2002, p. 41.

²⁹¹ F. Balletta, *Papa Giovanni – Joannes XXIII*, in M. Buonanno (a cura di), *Storie e memorie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, Rai Eri (VQPT 192), Roma 2003, pp. 298-299.

Il Papa buono

<i>Il Papa buono</i>	Prima puntata: 28 gennaio 2003	Spettatori: 9.327.000 Share: 32,37%	Media Spettatori: 9.982.000 Media Share: 34,95%
	Seconda puntata: 29 gennaio 2003	Spettatori: Share: 37.72%	
	Miniserie (2x90') Canale 5 <i>Produzione:</i> De Angelis Group. <i>Regia:</i> Ricky Tognazzi. <i>Interpreti:</i> Bob Hoskins, Carlo Cecchi, Roberto Citran, Fabrizio Vidale, Sergio Bustric, Francesco Venditti, Rolando Ravello, John Light Mattia, Francesco Carnelutti, Lena Lessino, Ricky Tognazzi, Ivo Garrani, Arnoldo Foa', Erland Josephson, Chiara Caselli, Enzo Robutti. <i>Soggetto:</i> Fabrizio Bettelli. <i>Sceneggiatura:</i> Fabrizio Bettelli, Simona Izzo, Ricky Tognazzi. <i>Musiche:</i> Ennio Morricone.		

La miniserie *Il Papa buono* viene trasmessa da Canale 5 pochi mesi dopo quella della Rai, nel gennaio del 2003. La storia affronta la figura di papa Roncalli a partire dagli ultimi momenti di vita, malato, in cui attraverso il colloquio con l'amico di giovinezza, il cardinale Mattia Carcano, ricorda la sua vita, in un rimando di flashback dalla prima esperienza come sacerdote presso la diocesi di Bergamo, alle critiche come prete scomodo e modernista, alla Seconda guerra mondiale e il trasferimento in Turchia, a Istanbul, dove salva centinaia di bambini dalla deportazione. La prima parte della miniserie si chiude con l'elezione a Roma come Papa Giovanni XXIII. Nella seconda puntata, sempre attraverso il ricorso al flashback, viene ricordato il suo pontificato, dalle prime visite al carcere di Regina Coeli all'ospedale pediatrico Bambin Gesù. Il desiderio di portare un rinnovamento concreto nella Chiesa, indicando il Concilio Ecumenico Vaticano II, la tensione internazionale tra il blocco sovietico e statunitense, la crisi di Cuba, la scoperta della malattia, sino al ritorno agli ultimi istanti di vita, nel colloquio con il cardinal Carcano.

La miniserie diretta da Ricky Tognazzi si muove, quindi, sullo stesso tracciato narrativo di quella di Giorgio Capitani, *Papa Giovanni*, per Rai Uno. L'utilizzo del flashback per ritornare sui passi della storia di Angelo Rocalli prima dell'elezione al soglio di Pietro e seguirlo (questa una prima differenza con la fiction di Capitani), sino alla morte. Come afferma Aldo Grasso: «Di solito il flash back serve a strutturare il racconto, a spiegare antefatti, a legare un'infanzia anonima, perciò priva di senso romanzesco, alla maturità, quando il protagonista è ormai famoso e merita la consacrazione di una fiction. In questo caso il flash back ha una funzione aggiuntiva: il narratore, il cardinale Carcano, ricorda perché è stato ostile a Roncalli, aumentando la commozione e chiedendo scusa (il vero punto di vista è il racconto di un pentito). *Il papa buono* fa della commozione la sua tonalità dominante, lo strumento per

eludere la complessità di un apostolato per tanti versi sorprendente e le scelte di un pontificato che ha pesato molto nella storia della Chiesa»²⁹².

Oltre all'utilizzo del flashback, un altro espediente narrativo utilizzato è l'inserimento di figure di finzione che aiutano a sorreggere la narrazione, introducendo altri aspetti oltre alla biografia del personaggio. In tale miniserie abbiamo i due amici di seminario di Roncalli, Mattia e Nicola. Mattia diventerà il cardinale, il card. Carcano, mentre Nicola verrà sospeso *a divinis*. «La miniserie in oggetto costruisce un intero plot sull'amicizia tra Angelo Roncalli e altri due ragazzi conosciuti in seminario: Mattia l'ambizioso e Nicola l'irrequieto. Le loro vicende attraversano tutta la storia in modo discontinuo, affiancandosi a quelle più note della biografie del Pontefice, a loro volta incastrate in una struttura a flashback. [...] L'aver puntato molto su questa amicizia se, da un lato, conferisce alla storia un profilo più personale, dall'altro allontana con troppa disinvoltura il racconto dal rigore storico, importante in prodotti di questo tipo»²⁹³.

La miniserie mette in evidenza il rapporto d'amicizia di papa Roncalli soprattutto con il cardinal Mattia Carano, insieme al quale passare in rassegna la sua vita e il suo operato. Espediente narrativo, quindi, che permette un taglio biografico leggermente diverso da quello di Rai Uno.

La fiction di Canale 5, *Il Papa buono*, non ha ottenuto lo stesso successo di *Papa Giovanni* per Rai Uno. Fermandosi ad una soglia di quasi 10 milioni di spettatori, di fatto comunque rappresenta un importante successo, che conferma l'attenzione verso il genere religioso. «Per una sera la tv italiana è diventata davvero “nostra sorella televisione”, come l'ha francescanamente ribattezzata da Assisi padre Fortunato. [...] soprattutto perché una fiction che aveva come protagonista un pontefice – “Il Papa buono” di Ricky Tognazzi, su Canale 5 – ha dominato la serata facendo man bassa di ascolti (dieci milioni e rotti). Ci sarebbe molto da dire – e qualcosa è stato detto – sul modo di raccontare i grandi personaggi della storia con gli ingredienti delle telenovelas (dal mendicante cieco che chiama il seminarista Roncalli “quell'uomo vestito di bianco” all'amico cardinale che tradisce il capo della Chiesa, alla bimba che lo abbraccia dicendogli “ciao Papa buono”) ma rovesciando la prospettiva, e dimenticando che il protagonista era il Papa che ha modernizzato la Chiesa cattolica, non si può negare che quella fiction fosse di un livello superiore alla media. Forse il personaggio interpretato da Bob Hoskins non somigliava molto al vero Giovanni XXIII, forse c'erano tante cose che andavano raccontate e invece sono rimaste fuori per una lacrima in più, eppure non c'è dubbio che “Il Papa buono” di Tognazzi vada inserito nella breve lista della tv di qualità»²⁹⁴.

3.3.2. Paolo VI: *Paolo VI. Un Papa nella tempesta*

Papa Giovan Battista Montini, Paolo VI, che nella storia della Chiesa cattolica succede al soglio di Pietro dopo la morte di Giovanni XXIII, è stato in realtà l'ultimo

²⁹² A. Grasso (a cura di), *Televisione*, Le Garzantine, Garzanti, Milano 2006, p. 563.

²⁹³ F. Balletta, *Il Papa Buono*, in M. Buonanno (a cura di), *Il ritorno del già noto. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quindicesimo*, Rai Eri (VQPT 196), Roma 2004, pp. 203-205, cit. p. 204.

²⁹⁴ S. Messina, *Sorella tivù vince la prova più difficile*, in “la Repubblica”, 31 gennaio 2003, p. 61.

Papa televisivo ad essere rappresentato²⁹⁵: *Paolo VI. Un Papa nella tempesta*, diretta da Fabrizio Costa.

Paolo VI. Un Papa nella tempesta

<i>Paolo VI. Un Papa nella tempesta</i>	Prima puntata: 30 novembre 2008	Spettatori: 5.260.000 Share: 21.47%	Media Spettatori: 5.446.500 Media Share: 20.52%
	Seconda puntata: 1 dicembre 2008	Spettatori: 5.633.000 Share: 19.58%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Lux Vide <i>Regia:</i> Fabrizio Costa. <i>Interpreti:</i> Fabrizio Gifuni, Mauro Marino, Antonio Catania, Mariano Rigillo, Claudio Botosso, Fabrizio Bucci, Luca Lionello, Sergio Fiorentini, Giovanni Visentin, Carlo Cartier, Angelo Maggi, Luciano Virgilio, Maciej Robakiewicz, Luis Molteni, Salvo Traina, Gaetano Aronica, Licia Maglietta, Franco Castellano, Mariolina De Fano. <i>Sceneggiatura:</i> Francesco Arlanch, Maura Nuccetelli e Gianmario Pagano. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

La prima parte della miniserie si apre nel 1978, nei giorni del rapimento di Aldo Moro a opera delle brigate rosse, notizia che scuote l'opinione pubblica e politica italiana, il pontefice legato da amicizia a Moro. Si procede poi, attraverso vari flashback, ai primi incarichi del giovane prete Montini, l'insegnamento con i giovani del Fuci, le tensioni con il regime fascista. L'esperienza nella Segreteria di Stato Vaticano, l'incontro con il Eugenio Pacelli, futuro Pio XII. Si passa in seguito ai ricordi dopo la guerra, al cambio di scenario politico in Italia e al ruolo della Democrazia Cristiana. Pio XII nomina Montini arcivescovo di Milano, mentre durante il pontificato di Giovanni XXIII viene nominato cardinale. Il primo episodio si conclude con la sua nomina, dopo la morte di papa Roncalli, come pontefice, come Paolo VI. La seconda parte ci riconduce ai giorni di tensione, del terrorismo, di attesa per la liberazione di Aldo Moro, che fa un appello dalla sua prigionia affinché il papa faccia accogliere le richieste dei brigatisti che lo hanno rapito. Viene quindi messo in evidenza il dilemma che assale Montini, sulla decisione da prendere. Abbiamo ancora altri flashback, legati all'amicizia con Moro, a un altro momento di tensione durante i lavori del Concilio Vaticano II, per ricordare poi il viaggio in Terra Santa, in India e altri numerosi viaggi apostolici. L'incontro poi con Karol Wojtyla che gli presenta le difficoltà della Chiesa polacca, gli impedimenti politici alla costruzione di nuove chiese. E ancora il dialogo con un ragazzo difficile, il giovane Matteo, che diventa un brigatista. Tornando ai giorni del sequestro moro, Paolo VI decide di

²⁹⁵ È prevista per il 2010 anche una miniserie su Pio XII, prodotta dalla Lux Vide per Rai Uno. Fiction che si inserisce nell'attenzione e nel dibattito sulla figura del pontefice, sul percorso di beatificazione che è stato avviato dalla Chiesa e sulle contestazioni mosse dalla comunità ebraica, in merito alla posizione di Papa Macelli durante il nazi-fascismo.

scrivere una lettera ai brigatisti. Moro però viene ucciso. Le parole di papa Monti ai brigatisti non sono rimaste però del tutto inascoltate. Avviene infatti una riconciliazione con il giovane Matteo, che abbandona la lotta armata.

Anche in questa fiction, la costruzione, soprattutto del primo episodio, si basa sull'uso del flashback, per poter raccontare i momenti salienti e importanti della vita del personaggio. Il ritratto di un Papa certamente meno mediatico e meno presente nell'immaginario collettivo rispetto a Giovanni XXIII e Giovanni Paolo II. «Di questo Papa» – afferma l'attore protagonista Fabrizio Gifuni – «si sa poco. Solo adesso, per i trent'anni dalla sua morte, intorno al Vaticano si comincia a vedere qualche libro su di lui. È stato schiacciato dalla popolarità di Giovanni XXIII e di Giovanni Paolo II, due papi molto popolari, di forte carisma. Eppure, sotto il suo pontificato, cambiava la società e Chiesa»²⁹⁶. Un rischio per un ritratto televisivo, per una miniserie religiosa che generalmente è costruita su personalità forti, radicate nella memoria collettiva, personalità raccontate con toni eroici. Il riscontro di pubblico non è in linea con le precedenti biografie dei pontefici, posizionandosi appena sulla soglia dei 5 milioni di spettatori.

Il racconto biografico su papa Montini viene sostenuto da due elementi in particolare: il rapimento di Aldo Moro, che permette di collegare il racconto a un fatto storico molto preciso e di forte richiamo, di facile presa sul pubblico, insieme all'introduzione del personaggio di finzione, il giovane Matteo, che milita tra le fila delle Brigate Rosse, che ritrova il senso del proprio cammino grazie alle parole di Paolo VI.

Critico, è Di Pollina che nota una certa ripetitività stilistico-narrativa: «Un Papa vale l'altro, nella fiction Rai? Stavolta è toccato al Paolo VI di Raiuno in una galleria che appare piuttosto ripetitiva. Alla fine le figure di tutti i Pontefici oggetto di queste miniserie si possono sovrapporre: persone meravigliose, che hanno ben presente la missione dalla parte degli ultimi. [...] con il Paolo VI prima tenace antifascista poi “socio fondatore” della Democrazia Cristiana si va a nozze nel rendere la ricostruzione a tema, tagliatissima, quasi da sussidiario, con la nostalgia come guida. “Una fiction non permette molte angolature”: lo ha detto il direttore di Raiuno Del Noce e tanto basti. In effetti nella memoria resistono molti più angoli. Fabrizio Gifuni ha dato l'anima nell'operazione: quando lui e Antonio Catania, il padre confessore, recitano il primo incontro dopo l'elezione a Papa, hanno l'aria di quelli che vogliono esaltarsi in proprio, lontano dal testo scritto»²⁹⁷.

3.3.3. Giovanni Paolo I: *Papa Luciani. Il sorriso di Dio*

Papa Luciani. Il sorriso di Dio

<i>Papa Luciani. Il sorriso di Dio</i>	Prima puntata: 23 ottobre 2006	Spettatori: 8.988.000 Share: 33,08%	Media Spettatori: 9.614.000
	Seconda puntata:	Spettatori: 10.240.000	Media Share: 35,45%

²⁹⁶ S. Robiony, “Il timido che cambiò la Chiesa”. L'attore diventa Paolo VI: “La scena più coinvolgente? Il funerale di Moro”, in “La Stampa”, 23 settembre 2008, p. 44.

²⁹⁷ A. Dipollina, *Paolo VI, nelle fiction i papi sono tutti uguali*, in “la Repubblica”, 02 dicembre 2008, p. 49.

	24 ottobre 2006	Share: 37,83%	
Miniserie (2x90') Rai Uno <i>Produzione:</i> Leone Cinematografica, Rai Fiction. <i>Regia:</i> Giorgio Capitani. <i>Interpreti:</i> Neri Marcorè, José Maria Blanco Martinez, Paolo Romano, Franco Interlenghi, Imma Colomer Marcet, Gabriele Ferzetti, Roberto Citran, Jacques Sernas, Sergio Fiorentini, Alberto Di Stasio, Mario Opinato. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Francesco Scardamaglia, Marco Cerofolini. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.			

La miniserie *Papa Luciani. Il sorriso di Dio* diretto da Giorgio Capitani, si apre con il viaggio a Fatima del cardinale Albino Luciani nel 1977, durante il quale l'incontro con suor Lucia, l'ultima dei tre pastorelli che videro la Madonna a Fatima nel 1917, è rivelatore del suo pontificato, breve pontificato. La narrazione segue poi un percorso di flashback che conducono all'infanzia di Albino Luciani, l'emergere della sua vocazione, le difficoltà di far accettare la sua scelta al padre, l'esperienza come prete nella diocesi di Belluno durante il nazi-fascismo, quando salva sia un gruppo di ebrei e poi anche due fascisti dalla fucilazione. L'incontro con papa Giovanni XXIII e Paolo VI, che lo nomina patriarca di Venezia. La seconda parte della miniserie si apre con il viaggio verso Roma, per partecipare al conclave dopo la morte di Paolo VI nel 1978. Il secondo episodio si tinge sempre più di tensione e mistero, per l'avverarsi della visione di suor Lucia, nell'andare incontro al pontificato e all'imminente morte prematura, conditi con sospetti cospiratori in seno al Vaticano.

La storia di Papa Albino Luciani, Giovanni Paolo I, benché mediaticamente meno esposto, meno presente nella memoria comune dal punto di vista della personalità, del carisma, rispetto a papa Roncalli e papa Wojtyła, presenta comunque una forza narrativa, una serie di elementi in grado favorirne la messa in onda.

L'elemento che certamente può influire risiede nella prematura scomparsa del pontefice, la sua morte dopo soli 33 giorni dall'elezione al soglio di Pietro. Una malore improvviso, velato mediaticamente in maniera misteriosa, che ha mantenuto sempre vivo il ricordo, l'attenzione su questo papa nell'opinione pubblica. «L'ipotesi di complotto contro Papa Giovanni Paolo I nel film resta netta, anche se sfumata per mancanza di prove; ed è percepita dalla gente. Il giorno della morte del Santo Padre un telecronista dalla piazza San Pietro disse che erano «nate speculazioni di ogni tipo, compresa quella che Luciani sia stato avvelenato da ambienti ostili alla sua visione della Chiesa. Sarà la storia a fare giustizia di questa ipotesi». Al di là dell'essere o meno credenti, la storia di questo Papa rimasto in carica solo 33 giorni e morto in circostanze ancora oggi non limpidissime è assolutamente interessante dal punto di vista storico»²⁹⁸.

Il tratto narrativo dominante in questa miniserie è dunque l'enigma della storia, della morte, mescolato dalla profezia di suor Lucia e l'impressione di un complotto ordito da una parte della gerarchia vaticana. «In questa seconda parte l'atmosfera è

²⁹⁸ A. Baldassi, *La fiction snobba Belluno. «Non è male, ma potevano fare meglio»*, in "Corriere delle Alpi", 25 ottobre 2006, p. 1, 23, cit. p. 23.

resa cupa – dalla sceneggiatura e dalla regia – non solo per l’ombra di morte ma anche per esplicite allusioni a una congiura contro di lui [...] da tutto l’ambiente vaticano che aveva gestito la Chiesa negli ultimi anni di un pontificato, quello di Paolo VI, che si era tenuto lontano dalla gestione quotidiana della Curia e dello Stato Pontificio. Ovviamente non c’è nessuna allusione esplicita all’assassinio del Papa, che, ufficialmente, viene fatto morire per un attacco cardiaco dovuto all’eccesso di lavoro e di fatica [...]. Ma, tutta l’atmosfera, i conflitti, i dialoghi non possono non indurre lo spettatore-ascoltatore a percepire la presenza di un complotto. Lasciando capire che il Papa si trova solo e impotente»²⁹⁹.

Un successo di ascolto per la stagione televisiva 2006-2007, con oltre 9 milioni di telespettatori, che conferma il successo della linea narrativa religiosa, sui pontefici, che uniscono aspetti religiosi e storico-nazionali. Il racconto eroico di un uomo di Chiesa, che in questa situazione si confronta contro la cospirazione e la profezia, oltre che con l’enigma che la Storia ha lasciato nell’immaginario sociale.

Fumagalli, nel lodare la fattura della fiction, il pregio di tale narrazione, esprime anche delle perplessità relative all’architettura della storia e all’aspetto monodimensionale del personaggio. «La figura di Albino Luciani è in sé così interessante, così amabile, che l’averla portata sugli schermi e averla messa a disposizione di circa dieci milioni di spettatori non può che essere meritorio. [...] se però si guarda al livello artistico e alla qualità professionale del lavoro fatto, qualche perplessità occorre esprimerla. Dalla cornice con una suor Lucia di Fatima che sembra una spiritata, al fatto che la madre di Albino Luciani e altri personaggi veneti hanno un chiaro (e straniante, in questo caso) accento romano, fino all’interpretazione di Marcoré che eccede un po’ nel sottolineare solo la semplicità e l’umiltà di Albino Luciani, costruendo un personaggio che tende a essere un po’ monocorde»³⁰⁰.

3.3.4. Giovanni Paolo II: *Karol. Un uomo diventato Papa, Karol. Un Papa rimasto uomo, Giovanni Paolo II*

Karol. Un uomo diventato Papa

<i>Karol. Un uomo diventato Papa</i>	Prima puntata: 18 aprile 2005	Spettatori: 12.645.000 Share: 44,31%	Media Spettatori: 12.832.000 Media Share: 43,90%
	Seconda puntata: 19 aprile 2005	Spettatori: 13.011.000 Share: 43,50%	
	Miniserie (2x90') Canale 5 <i>Produzione:</i> Taodue. <i>Regia:</i> Giacomo Battiato.		

²⁹⁹ G. Bechelloni, *Il programma dell'anno. Papa Luciani. Il sorriso di Dio e Giovanni Falcone, l'uomo che sfidò Cosa Nostra. Due eroi in punta di piedi contro il politicamente corretto*, in M. Buonanno (a cura di), *La posta in gioco. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciannovesimo*, Rai Eri (Zone 10), Roma 2008, pp. 73-91, cit. pp. 89-90.

³⁰⁰ A. Fumagalli, *Papa Luciani. Il sorriso di Dio*, in A. Fumagalli, C. Toffoletto (a cura di), *Scegliere la tv. Una mappa ragionata da «Affari tuoi» a «Winx Club»*, Edizioni Ares, Milano 2007, p. 248.

	<p><i>Interpreti:</i> Piotr Adamczyk, Malgorzata Bela, Raoul Bova, Hristo Shopov, Ennio Fantastichini, Matt Craven, Ken Duken, Violante Placido, Olgierd Lukingaszewic, Kenneth Welsh, Mateusz Damiecki, Radoslaw Pazura.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Giacomo Battiato, Carmelo Pennisi.</p> <p><i>Musiche:</i> Ennio Morricone.</p>
--	---

Prima delle due miniserie dedicate alla figura di Karol Wojtyla, Giovanni Paolo II, che viene messa in onda pochi giorni dopo la scomparsa del pontefice. La morte del pontefice rappresenta un elemento di forte condizionamento emotivo-spettacolare che favorisce certamente la messa in onda della fiction, sia nei cattolici sia nei non credenti comunque interessati alla vita del papa polacco, ai suoi ventisette anni di pontificato. Come scrive Aldo Grasso: «[...] per dare un giudizio critico è il momento meno opportuno: Papa Wojtyla è appena morto e già, con perfetto tempismo, va in onda uno sceneggiato sulla sua vita e su tutti i televisori pulsa un'agiografia le cui gesta paiono irripetibili, piazza San Pietro è il cratere mondiale di un'esplosione mediatica e la fiction è lava incandescente che cola sullo spettatore e lo avvince»³⁰¹.

Questa miniserie, rispetto alle altre sui pontefici, che si limitavano a raccontare la biografia personale e sacerdotale del personaggio in due episodi, affronta solamente una prima parte della vita di Wojtyla, come riporta il titolo, sino alla nomina papale. Seguirà, infatti, nel 2006 una seconda fiction sul pontificato di Giovanni Paolo II, *Karol. Un Papa rimasto uomo*, sempre per Canale 5 per una produzione della Taodue film. Il motivo principale risiede nel fatto che al momento della messa in produzione della fiction, il pontefice, nonostante le precarie condizioni di salute per via della sua malattia, stava ancora bene. L'intento iniziale era dunque raccontare la giovinezza di un pontefice, di un personaggio storicamente interessante, il cammino nella Chiesa polacca, le battaglie contro il regime comunista, sino alla discesa a Roma per partecipare al conclave.

L'episodio iniziale ci introduce alla vita del giovane Karol Wojtyla mentre frequenta l'università di Cracovia, quasi ventenne. Siamo nella Polonia del 1939, prossima alla dura occupazione nazista, alla deportazione di ebrei e alla dure conseguenze per la popolazione polacca in generale. Il giovane Karol si scontra con la durezza della guerra e la violenza nazista. Osserva le crudeltà nel ghetto ebraico di Cracovia. È molto amico di un sacerdote polacco, padre Tomasz, che costituisce un esempio nel cammino del futuro prete. Negli stessi anni sostiene, con un gruppo di teatro clandestino, la cultura del proprio Paese contro l'oppressione distruttiva del nazismo. Karol, sperimenta il dolore e la perdita di persone care, ma anche incontri che lo avvicinano sempre più al percorso vocazionale. Alla fine comprende che il suo destino è nella Chiesa, nella lotta per gli ultimi. Inizia dunque la sua formazione che si conclude con l'ordinazione sacerdotale nel 1946. Il secondo episodio si sviluppa diversi anni dopo la fine della guerra, con un Wojtyla appena trentenne, professore di Etica presso l'università cattolica di Lublino. Il suo impegno è chiaro nel professare i valori della fede cattolica, ma anche nel mantenere vivo uno spirito di libertà, l'immagine e l'autonomia della cultura del proprio paese. Viene nominato arcivescovo di Cracovia e si continua a battere per sostenere i lavoratori, per favorire

³⁰¹ A. Grasso, *Record e limiti della fiction su Wojtyla*, in "Corriere della Sera", 20 aprile 2005, p. 40.

la costruzione di chiese contro la volontà del regime comunista. La notte di Natale scende nelle strade del centro di Nuova Hute e, in assenza di una Chiesa, celebra all'aperto la messa, nonostante l'intervento dell'esercito e della polizia. Nel 1978 scende a Roma per partecipare al conclave, dopo l'improvvisa morte di Papa Luciani, conclave dal quale uscirà come Giovanni Paolo II.

L'intenzione è ovviamente, come ci permette di intuire il titolo della miniserie, è quella di puntare sull'umanità di Wojtyła. Non raccontare solamente la storia di un grande papa, bensì la storia di un grande uomo, un esempio nella lotta per la libertà, per la cultura e per l'indipendenza della fede. Un uomo, certamente, presentato nella sua postura eroica, come tratto caratterizzante di questi ritratti agiografico-televisivi. Raccontare soprattutto la vita di un uomo che non si arrende dinanzi allo smarrimento del dolore, bensì diventa guida, baluardo nella tempesta gli ultimi, per gli abbandonati.

Bechelloni sottolinea l'adesione della miniserie alla grande liturgia celebrativa dei giorni della scomparsa di Giovanni Paolo II: «Per il pubblico televisivo, dunque, la visione e l'ascolto di questa miniserie viene a inserirsi in quello straordinario flusso mediatico che, soprattutto in Italia (anche in buona parte del mondo), ha accompagnato la messa in scena, in piazza San Pietro e nella Basilica, della grande liturgia, dispiegata *urbi et orbi*, per la morte e i funerali di uno dei Papi più amati [...] Si può ritenere, dunque, che [...] la messa in onda di quella miniserie – l'intreccio tra la storia della Polonia sotto la doppia occupazione nazi-sovietica e la storia di una vocazione – sia stata salutata favorevolmente come parte della grande cerimonia liturgica e mediatica che era in corso di svolgimento. Una storia e una cerimonia che si sono tra loro amalgamate rafforzandosi vicendevolmente»³⁰²

Karol. Un Papa rimasto uomo

<i>Karol. Un Papa rimasto uomo</i>	Prima puntata: 10 maggio 2006	Spettatori: 6.640.000 Share: 26,93%	Media Spettatori: 6.322.000 Media Share: 25,11%
	Seconda puntata: 11 maggio 2006	Spettatori: 6.004.000 Share: 23,30%	
	Miniserie (2x100') Canale 5 <i>Produzione:</i> Taodue Film, RTI, Carpi Film. <i>Regia:</i> Giacomo Battiato. <i>Interpreti:</i> Piotr Adamczyk, Dariusz Kwasnik, Michele Placido, Alberto Cracco, Daniela Giordano, Adriana Asti, Timothy Martin, Alkis Zanis, Fabrice Scott, Pietro Ragusa, Reinhard Zich, Leslie Hope, Mario Prospero, Malgorzata Bela. <i>Sceneggiatura:</i> Giacomo Battiato, Monica Zapelli, Gianmaria Pagano, Gianfranco Svidercoschi. <i>Musiche:</i> Ennio Morricone.		

³⁰² G. Bechelloni, *Il programma dell'anno. Karol – Un uomo diventato Papa e Paolo Borsellino: due eroi in lotta contro il male nel mondo*, in M. Buonanno (a cura di), *Le radici e le foglie. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciassettesimo*, cit., pp. 67-77, cit. pp.70-71.

A un anno di distanza dalla messa in onda della prima miniserie sulla figura di Giovanni Paolo II, sempre la Taodue Film realizza per Canale 5 la seconda miniserie, raccontando la seconda parte della storia di Wojtyła, ormai Papa, lungo tutto il suo pontificato.

La miniserie si apre con i primi anni del pontificato, l'inizio dei viaggi apostolici e l'attentato del 13 maggio 1981 in piazza san Pietro per mano di Ali Agca. Seguiranno poi, rimessosi in forze, altri importanti viaggi papali, in America, in India. L'incontro in Salvador con Mons. Romero, ucciso poco dopo per la sua presenza a fianco dei poveri, dei *campesinos*, e ancora l'incontro con il prete polacco Jerzy Popieluszko, anche lui ucciso dal regime polacco per il sostegno alla lotta di Solidarnosc. Arriviamo sino alla caduta del Muro di Berlino, allo sgretolamento del dominio sovietico, alla fine della cortina di ferro che dilaniava l'Europa. La seconda parte della miniserie si apre negli anni Novanta. Giovanni Paolo II si scontra con dei temi complessi che segnano soprattutto la cultura del mondo occidentale, come la secolarizzazione, il liberismo. Sono anni in cui lo scenario internazionale è segnato da guerre continue, come quella in Iraq, in ex Jugoslavia, gli attentati terroristici in America, con il crollo delle Torri Gemelle. Dallo scenario internazionale, la storia passa anche alla difficoltà personale del pontefice, alla malattia, dal tumore, alla scoperta del Parkinson, i difficili giorni al Policlinico Gemelli di Roma, sino alla morte.

La fiction, nonostante il successo della prima parte andata in onda nel 2005 e soprattutto la presenza ancora vivida del ricordo di papa Wojtyła, non ottiene lo stesso successo. Secondo Grasso, la debolezza della fiction risiede proprio nel presunto punto di forza, quello che ha favorito anche il successo della prima miniserie: la vicinanza temporale con le vite, la morte di Karol Wojtyła. L'emozione, la commozione, la compartecipazione al dramma di un Papa così amato agli occhi della gente, sono stati, infatti, fattori che hanno condizionato, positivamente, la visione della prima miniserie. Influenza negativa, invece, per la seconda miniserie, quella che ripercorre la vita del Papa dagli anni Novanta sino al 2005: «La minifiction su Papa Wojtyła [...] in termini di audience, non è riuscita a battere "campioni" come Papa Giovanni e Padre Pio, nonostante Giovanni Paolo II sia stato per anni il protagonista assoluto della scena mediatica mondiale. Un'interessante spiegazione la suggerisce lo sceneggiato stesso: sia la prima parte (trasmessa nell'aprile 2005) che la seconda finiscono con immagini di repertorio. [...]. Ebbene quelle immagini d'archivio sono la cosa più eloquente dello sceneggiato, come se la presenza mediatica di Papa Wojtyła, grazie alla tv, fosse ancora così forte da rendere caricaturale ogni finzione. La prima parte della fiction funzionava di più per due motivi: maggiore era la distanza temporale [...] rispetto agli ultimi drammatici anni di pontificato; e più numerose erano le scene d'azione rispetto ai momenti di riflessione, di catechesi, di parola, di malattia. Wojtyła è stato il primo Papa che, grazie alla tv, ha voluto documentare ogni suo intervento, ogni suo viaggio, ogni sua presenza nella vita pubblica (a volte, persino in quella privata). Quasi volesse dirci: non fate sceneggiati su di me, non ce n'è bisogno»³⁰³.

Secondo la Buonanno, gli elementi deboli risiedono nell'eccessiva semplificazione della personalità di Wojtyła, raccontato soprattutto nella sua ferma

³⁰³ A. Grasso, *Karol, il primo film funzionava di più*, in "Corriere della Sera", 13 maggio 2006, p. 41.

volontà di salvare i più poveri, di lottare contro ingiustizie e contro la dilaniante malattia. «Karol. Un Papa rimasto uomo è una ficton biografica che trova unità e coerenza nell'umanità di Giovanni Paolo II. La narrazione pone infatti l'accento sulla volontà del protagonista di salvare i deboli, sulla ricerca del contatto fisico con gli altri e sulla malattia e la speranza riposta nei giovani. Passano invece in secondo piano gli aspetti più complessi della personalità di papa Wojtyla e della sua missione, tratteggiata in termini troppo semplificati. Grazie anche all'indiscussa bravura dell'interprete principale, emerge comunque il ritratto di un personaggio dotato di grande carisma, anche se i numerosi eventi storici che vive da protagonista, inclusi uno dopo l'altro nella trama, vengono più citati che messi in scena con reale profondità»³⁰⁴.

Giovanni Paolo II

	Prima puntata: 27 Novembre 2005	Spettatori: 10.182.000 Share: 37.13%	Media Spettatori: 11.328.500 Media Share: 40,64%
	Seconda puntata: 28 Novembre 2005	Spettatori: 12.475.000 Share: 44.15%	
<i>Giovanni Paolo II</i>	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> LuxVide, RaiFiction, CBS, Rai Trade, Gruppo Intereconomia, Baltmedia Projektor. <i>Regia:</i> John Kent Harrison. <i>Interpreti:</i> Jon Voight, Cary Elwes, James Cromwell, Christopher Lee, Ben Gazzara, Daniele Pecci, Vittoria Belvedere, Giuliano Gemma, Wenanty Nosul, Ettore Bassi, Valeria Cavalli, Chiara Conti, Giulietta Revel, Mikolaj Grabowski, Krzysztof Pieczynski, Fabrizio Bucci, Andy Luotto. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Francesco Contaldo, Francesco Arlanch, Salvatore Basile. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

La miniserie *Giovanni Paolo II*, mandata in onda da Rai Uno nel novembre del 2005 e prodotta dalla Lux Vide in coproduzione internazionale, si inserisce sulla scia del progetto audiovisivo proposto già da Canale 5 subito dopo la morte del papa, nonostante la Rai e la Lux Vide stessero già lavorando da tempo sul progetto³⁰⁵.

³⁰⁴ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione, la fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 188.

³⁰⁵ Segnaliamo a riguardo l'articolo del quotidiano "la Repubblica" del 2002 sulla lavorazione delle due miniserie: «Prima Padre Pio, poi Giovanni XXIII, ora Papa Wojtyla. La sfida RaiMediaset sulla fiction prosegue: l'annuncio del produttore Pietro Valsecchi di progettare un film su Papa Giovanni Paolo II ha colto di sorpresa la Rai e la Lux Vide, che a questa fiction sta pensando da tempo. "Ci stiamo lavorando – ribadisce Valsecchi – stiamo cercando di capire che tipo di film sarà. Le riprese inizieranno nel settembre 2003, c'è tempo. Abbiamo un libro da cui partire, Storia di Karol di Gianfranco Svidercoschi, un regista con cui ho parlato, Riccardo Milani, e un attore che è adatto, Luca

Siamo di fronte a una miniserie che affronta la vita del pontefice secondo lo schema che possiamo definire “classico”, ovvero come è stato fatto con i papi precedenti: un’unica miniserie con due puntate, una maggiormente dedicata alla vita precedente alla nomina papale, l’altra invece sui principali eventi che hanno segnato il pontificato, sino alla morte. La prima parte, che si apre nel 1981, il giorno dell’attentato in cui Giovanni Paolo II viene ferito in piazza San Pietro, si sviluppa in un susseguirsi di flashback, sino alla giovinezza, alle tragedie familiari e soprattutto collettive, legate all’invasione della Polonia, all’occupazione e violenza nazista. La seconda puntata si sofferma sugli anni del pontificato, sui viaggi apostolici, la caduta del Muro di Berlino, la malattia, il Giubileo del Duemila, il viaggio in Terra Santa, sino alla morte.

La miniserie affronta la vita di Wojtyła, attraverso gli snodi principali della sua vita e della sua attività pastorale. «Una certa frammentarietà del racconto caratterizza questa miniserie, che si compone di episodi la cui successione temporale non rimanda a una più profonda unità drammaturgia. Si tratta in larga misura di un effetto voluto, a partire dalla scelta di mostrare il protagonista non dall’interno ma dall’esterno (più una personalità che un personaggio). Il risultato è una storia che tende a descrivere ed evocare piuttosto che a raccontare, facendo appello – soprattutto nella seconda parte – alla memoria collettiva di una vastissima platea che proprio attraverso la televisione ha “vissuto in diretta” i quasi trent’anni di pontificato di Karol Wojtyła»³⁰⁶.

Zingaretti. Tutto il resto è prematuro. La corsa con la Rai? Non creiamo un altro caso, stiamo lavorando tutti, Papa Giovanni Paolo II è un personaggio importante e necessita di una lunga riflessione prima di iniziare. Noi andiamo per la nostra strada, non facciamo la corsa contro nessuno”. Di parere diverso la Lux Vide di Ettore Bernabei che al progetto lavora da anni: fa parte della serie I grandi del Novecento, inaugurata da Papa Giovanni XXIII. “Papa Wojtyła – spiega Luca Bernabei, amministratore della Lux e figlio di Ettore – è tra i nomi individuati tra le grandi personalità. Sono già al lavoro due sceneggiatori, Massimo De Rita e Mario Falcone assieme a mio padre. Per noi prima di Papa Giovanni Paolo II vengono i progetti più immediati, Soraya e l’oro nero, che gireremo a novembre, Madre Teresa di Calcutta, Marconi e Mussolini. Siamo molto contenti - aggiunge ironicamente Bernabei - che, come è accaduto per Giovanni XXIII e per Padre Pio ci sia qualcuno che si ispira a questi titoli. Vuol dire che il progetto funziona. Su Padre Pio non abbiamo preso l’ultimo libro uscito ma abbiamo studiato tutte le carte. Il nostro è un lavoro sistematico. Ognuno ha i suoi approcci, il nostro è diverso da quello di Valsecchi. Nel caso di Giovanni XXIII la Rai ci chiese di affrettare i tempi per non ripetere la storia su Padre Pio e non arrivare ancora seconda. Non so ora cosa accadrà con Wojtyła, se la Rai ci chiederà di nuovo di affrettare i tempi. Certo non mi piace per niente l’idea di correre: vorremmo andare con calma, avendo a che fare con un grandissimo personaggio come Wojtyła», AA.VV., *RaiMediaset, sfida per il film su Wojtyła*, in “la Repubblica”, 15 agosto 2002, p. 41.

³⁰⁶ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione, la fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 177.

3.4. Storie di preti esemplari

Le narrazioni televisive, le fiction religiose sulle figure dei preti riguardano soprattutto quei preti dalla vita esemplare, eroi con la talare, baluardi di resistenza umana e autori di grandi imprese in favore degli ultimi, degli emarginati e dei poveri. Racconti di uomini di Chiesa impegnati sulla strada, impegnati in una lotta energica, eroica, per il riconoscimento di diritti e di possibilità per i figli di nessuno.

Si tratta di storie ben presenti nell'immaginario collettivo, cattolico e laico, di preti educatori, come don Lorenzo Milano, don Bosco o don Carlo Gnocchi. Preti, che oltre ad essere grandi educatori, sono anche fondatori di importanti congregazioni e comunità, come don Giovanni Bosco, fondatore della congregazione dei Salesiani, oppure don Zeno Saltini, della comunità di Nomadelfia. Preti assistenti sociali, come don Luigi Di Liegro, fondatore della Caritas di Roma o, certamente, preti esposti nella bufera, nelle intemperie della storia, della guerra, pensando a don Pietro Pappagallo, al suo attivismo durante la stagione nazi-fascista, oppure prestati in lotta contro la mafia, come don Pino Puglisi.

Le miniserie dedicate ai preti, negli anni Novanta e Duemila, riguardano dunque uomini modesti, autori di grandi imprese, militando sempre nelle periferie della vita, della società. Personaggi carismatici, di cui il racconto televisivo esalta le doti umane, i volti illuminati dalla Grazia, attraverso toni eroici. La tonaca, la talare dell'uomo di Chiesa lo caratterizza come il mantello, la veste dell'eroe. L'abito che veste l'eroe, che lo identifica e che lo rende riconoscibile al grande pubblico.

Sono questi i modelli dominanti delle miniserie sui preti: tutti ritratti di preti esemplari, che attraversano difficoltà e debolezze, difficoltà costituite spesso anche dall'assenza di appoggio o dall'aperto contrasto di una parte della gerarchia della Chiesa. Ostacoli ed avversità che superano, con sofferenza, ma senza esitazione.

Certamente, è possibile notare che tali fiction non hanno riscontrato un ampio consenso di pubblico, un'ampia platea come le storie dei papi o, come vedremo nelle pagine successive, dei santi. Ci sono, infatti, risultati, riconoscimenti importanti, come la miniserie *Don Bosco*, ma anche episodi meno riusciti, come *L'uomo della carità. Don Luigi Di Liegro*, che ha addirittura subito uno spostamento di rete (da Canale 5 a Rete 4) durante la messa in onda.

In tal caso, la difficoltà riscontrata per il ritratto televisivo di don Di Liegro potrebbe risiedere nella minore popolarità rispetto a personaggi come don Milani o don Bosco, più noti e mediatici. Un racconto forse ancora prematuro, vista la recente scomparsa di don Di Liegro. Non siamo, infatti, dinanzi all'impatto emotivo che può essere legato alla scomparsa di un pontefice, a un pontefice amato e mediatico come Karol Wojtyła.

3.4.1. Don Giovanni Bosco

Don Bosco

<i>Don Bosco</i>	Prima puntata: 22 settembre 2004	Spettatori: 7.142.000 Share: 27.29%	Media Spettatori: 7.575.500
------------------	-------------------------------------	--	--------------------------------

	Seconda puntata: 23 settembre 2004	Spettatori: 8.009.000 Share: 29.50%	Media Share: 28.39%
<p>Miniserie (2x100')</p> <p>Rai Uno</p> <p>Produzione: Rai Fiction, Lux Vide Spa, LuxVide GmbH, I Salesiani di Don Bosco, D&B, Blue Star Movie.</p> <p><i>Regia:</i> Lodovico Gasparini.</p> <p><i>Interpreti:</i> Flavio Insinna, Lina Sastri, Charles Dance, Ry Michael Finerty, Daniel Tschirley, Julian Patrick Brophy, Jonathan Ross Latham, Brock Everitt Elwick, Lewis Crutch, James Greene, Sam Beazley, Fabrizio Bucci, Andrea Bosca.</p> <p><i>Soggetto:</i> Graziano Diana.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Graziano Diana, Francesca Panzarella, Carlo Mazzotta, Lodovico Gasparini, Saverio D'Ercole, Lea Tafuri.</p> <p><i>Musiche:</i> Marco Frisina.</p>			

La miniserie, prodotta dalla Lux Vide per Rai Uno, è stata messa in onda nel 2004, registrando una buona risposta di pubblico, con una media delle due puntate oltre i sette milioni di spettatori.

La miniserie si apre con don Bosco adulto e malato, guida dell'oratorio di San Francesco di Sale a Valdocco, che rischia la chiusura. Tramite il ricorso ai flashback torniamo indietro, all'infanzia e giovinezza di Giovanni Bosco in Piemonte, ai primi dell'Ottocento, la perdita di suo padre, il conflitto con il fratellastro Antonio che lo reclama nei campi e l'impegno, la passione per lo studio. L'incontro poi con don Calosso, che gli permette di maturare l'idea del sacerdozio. Entra dunque in seminario e, ordinato prete, muovi i suoi primi passi pastorali nella diocesi di Torino. Il suo impegno è con i carcerati, con i giovani sbandati, poveri e piccoli operai. Intuisce l'importanza di creare una struttura di accoglienza e recupero, uno spazio di formazione per gli abbandonati, per ultimi. Nasce il primo oratorio, nonostante l'opera di don Bosco non venga vista di buon occhio da tutti, come nel caso del marchese Clementi e in seguito del nuovo vescovo Torino, don Fassati. L'impegno è grande, ma la tenacia e il carisma di don Bosco ancor di più. Sono gli anni di tensioni sociali, gli anni del colera e don Bosco, insieme i suoi ragazzi, è tra i pochi a prestare soccorso agli ammalati. L'importanza e l'opera di don Bosco vengono dunque riconosciuti. Il Vaticano approva poi la nascita della congregazione dei Salesiani. Don Bosco si rimette in fine in forze, riconciliandosi anche il vescovo Fassati, aprendo il cammino per la sua opera, per la sua congregazione.

La fiction di don Bosco ottiene un altro importante conferma del genere religioso, arricchendo inoltre l'album delle biografie di preti nel piccolo schermo. Ricordiamo infatti il *Don Milani. Il priore di Barbiana* interpretato da Castellitto del 1997 e, nella stessa stagione di Don Bosco, *Don Gnocchi. L'angelo dei bambini* con Daniele Liotti.

L'offerta di fiction biografiche di preti esemplari continua ad attrarre il pubblico del piccolo schermo. Riguardo a tale aspetto, ricordiamo il successo della messa in onda della fiction, in grado di superare, in termini di ascolti, anche l'esordio di programmi molto seguiti come *Grande Fratello*: «[...] vistose crepe che si sono aperte sulla facciata di cartapesta del reality. Partiamo dall'ultimo, perché è il più

importante. “Grande Fratello”, il primo e il più imitato di tutta la serie, è stato clamorosamente battuto nella sua puntata d’esordio, nonostante un imponente battage mediatico durato tutta l’estate. E non è stato battuto da un film di cassetta o da un varietà, ma da una fiction storico-religiosa, il “Don Bosco” prodotto dalla Lux Vide di Bernabei. Contro i 6 milioni 880 mila telespettatori del programma di Barbara D’Urso, la storia del santo fondatore dei salesiani ha avuto un’audience di 8 milioni 9 mila italiani, confermando la teoria del suo produttore secondo la quale il reality show non è affatto imbattibile, a patto di mandare in onda qualcosa di buono»³⁰⁷.

La figura di don Bosco è raccontata in maniera appassionante, cedendo anche ad uno stile rappresentativo abbastanza eroico-sentimentale, ma certamente efficace. Scettico, invece, Grasso che nota la superficialità della miniserie e l’eccesso di sentimentalismo per attrarre pubblico, ascolti: «Don Bosco vale qualunque altro santo o personaggio. Tanto, la melassa sentimentaloide in cui viene immerso lo candisce alla stessa maniera di Madre Teresa o di Lady D. Così la Torino di metà ’800, della prima industrializzazione, dei moti risorgimentali, di restaurazioni e rivoluzioni [...], ha ormai il marchio inconfondibile della Torino Film Commission, qualcosa a metà strada fra “Cuore” e “Elisa di Rivombrosa”. Anche l’invenzione dell’oratorio (idea di sconvolgente modernità) è qui raffigurata come un’adunata da “estate ragazzi”. Segno che si conosce una sola religione, l’audience»³⁰⁸.

3.4.2. Don Luigi Di Liegro

L’uomo della carità. Don Luigi Di Liegro

<i>L’uomo della carità. Don Luigi Di Liegro</i>	Prima puntata: 21 maggio 2007	Spettatori: 3.569.000 Share: 14,66%	Media Spettatori: 2.898.000 Media Share: 11,19%
	Seconda puntata: 22 maggio 2007	Spettatori: 2.228.000 Share: 9,14%	
	Miniserie (2x100’) Canale 5 – Rete 4 (spostamento seconda parte) <i>Produzione:</i> Italian International Film <i>Regia:</i> Alessandro Di Robilant. <i>Interpreti:</i> Giulio Scarpati, Carlo Gabardini, Simone Gandolfo, Chiara Gensini, Ugo Conti, Claudia Coli, Flavio Pistilli, Moira Grassi, Marcello Arnone. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Fabrizio Bettelli, Nora Venturini, da un’idea di Fabrizio Bettelli. <i>Musiche:</i> Pivio & Aldo De Scalzi, Paolo Silvestri.		

³⁰⁷ S. Messina, *Le prime crepe minacciano i reality show*, in “la Repubblica”, 27 settembre 2004, p. 41.

³⁰⁸ A. Grasso, *Don Bosco e la religione (dell’audience)*, in “Corriere della Sera”, 24 settembre 2004, p. 39.

La miniserie si apre negli anni Trenta del Novecento, sull'infanzia di Luigi Di Liegro a Gaeta, dove matura la sua vocazione. Dopo il seminario e l'ordinazione presbiterale, don Luigi viene mandato in Belgio, dove con la sua presenza darà sostegno a numerosi operai italiani che lavorano nelle miniere. Una volta rientrato a Roma, continua la sua attività pastorale a fianco degli emarginati, dei più poveri, tanto da arrivare a sviluppare, negli anni Settanta, il progetto di una struttura in grado di garantire assistenza ai poveri. Nascerà così la Caritas di Roma. Negli anni seguenti si dedica alla realizzazione, non senza ostacoli, di una casa famiglia per giovani malati di AIDS. Don Di Liegro continua la sua battaglia per gli ultimi, i dimenticati dalla società civile, con tenacia e determinazione. Negli anni Novanta, poi, va in Albania e comprende lo stato di miseria che segna il Paese, miseria che spinge numerosi albanesi a tentare l'ingresso clandestino in Italia. Si adopera, quindi, ritornato a Roma, per cercare di dare accoglienza agli immigrati. Si spegnerà però nel portare a compimento questa sua nuova impresa.

La figura di don Di Liegro, l'ultimo in ordine di tempo tra i preti andati in onda sul piccolo schermo, non è riuscita a incontrare l'attenzione del pubblico. Si tratta, questo, di uno dei rari casi di fiction religiose con scarso successo, tanto da motivare lo spostamento della messa in onda della seconda parte della miniserie da Canale 5 a Rete 4, per degli ascolti troppo esigui (3.569.000 nella prima puntata, mentre 2.228.000 nella seconda). Sicuramente la messa in onda alla fine del mese di maggio (periodo meno "fortunato" in termini televisivi, perché vicino all'estate) non ha favorito l'attenzione sul prodotto. «Giulio Scarpati entra nel ruolo caratterizzandolo assai [...], la miniserie è comunque celebrativa per definizione, parlare di santino è nelle cose e stavolta non è nemmeno un male. Il resto è basso materiale televisivo, ovvero una tematica ostica da rendere – e che il pubblico è abituato a ritrovare sulla Rai mentre sorprende sempre un po' sulle reti commerciali – e l'impossibilità di contaminare il racconto con qualche trucchetto da sceneggiatori. Tutto piuttosto asciutto ed efficace, risultato: il basso ascolto della prima serata ha portato allo spostamento su altra rete del film. Del resto, qualsivoglia prodotto venga mandato in onda in questo periodo parte con il marchio di scelta secondaria, rispetto ai programmi mangia-ascolti della stagione invernale»³⁰⁹.

Si sottolinea, inoltre, la scarsa popolarità mediatica di don Di Liegro, non in grado dunque di richiamare grandi platee come quelle dei papi o di don Bosco. «La miniserie va ad arricchire i titoli dedicati alle biografie religiose. Presenta una struttura lineare, a tratti sin troppo elencativi, nella quale si raccontano le vicende del protagonista alla luce delle sue sempre più numerose iniziative. Costruita attorno all'energico protagonismo di don Luigi Di Liegro, la narrazione è l'intensa storia di una dedizione estrema, di una vocazione vissuta nel segno dell'impegno solidaristico. [...] curata nella confezione, la miniserie si sforza di rispettare, nei toni e nei valori, i canoni delle biografie televisive italiane, mettendo in scena un personaggio meno noto e forse più difficile rispetto a precedenti e più popolari produzioni»³¹⁰.

³⁰⁹ A. Dipollina, *Don Di Liegro, un eroe da servizio pubblico*, in "la Repubblica", 23 maggio 2007, p. 61.

³¹⁰ M. Buonanno (a cura di), *La posta in gioco. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciannovesimo*, cit., p. 260.

3.4.3. Don Carlo Gnocchi

Don Gnocchi. L'angelo dei bambini

<i>Don Gnocchi. L'angelo dei bambini</i>	Prima puntata: 29 novembre 2004	Spettatori: 6.239.000 Share: 23,68%	Media Spettatori: 6.723.000 Media Share: 25,90%
	Seconda puntata: 30 novembre 2004	Spettatori: 7.206.000 Share: 28,13%	
	Miniserie (2x100') Canale 5 <i>Produzione:</i> RTI, Together Production International, De Angelis Group. <i>Regia:</i> Cinzia TH Torrini. <i>Interpreti:</i> Daniele Liotti, Giulio Pampiglione, Francesco Martino, Alexandra Dinu, Pietro Taricone, Ralph Palka, Mattia Sbragia, Ugo Pagliai, Philippe Leroy, Oreste Rotundo, Rossella Gardini, Giuseppe Sulfaro, Luisa Maneri, Lucio Zagaria, Luciano Roffi, Pietro Manigrasso, Francesco Stella, Roberto Citran. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Simone De Rita, Roberta Colombo. <i>Musiche:</i> Guido e Maurizio De Angelis.		

La miniserie diretta da Cinzia TH Torrini affronta la figura di don Carlo Gnocchi, prete vissuto negli anni del Secondo conflitto mondiale, che si dedica ai bambini mutilati dalla guerra creando la Fondazione Pro Infanzia Mutilata. La storia di don Gnocchi parte in pieno conflitto bellico. Tra i suoi allievi, Francesco e Matteo, due ragazzi cui il prete è legato e che segneranno il corso e le vicende della sua vita. Don Gnocchi affronta una prima esperienza come cappellano di guerra in Albania. L'esperienza della guerra sarà difficile, segnando l'animo del sacerdote, che ritonerà in seguito a Milano per tentare di evitare che i suoi allievi perdano la propria vita arruolandosi. Don Gnocchi, inascoltato dai ragazzi, preferisce allora accompagnarli sempre come cappellano militare nella campagna di Russia del 1942. Altro fronte bellico, altre tragedie, traumi per il giovane prete e i suoi ragazzi, dinanzi alla desolante barbarie della guerra. Don Gnocchi rientra in Italia, portando con sé Francesco, perché ferito, e inizierà a sviluppare un progetto per aiutare i bambini mutilati, la Fondazione Pro Infanzia Mutilata. Un'importante opera che si amplia dopo la guerra. Don Gnocchi muore però prematuramente, all'età di cinquantaquattro anni. Il suo lavoro verrà poi portato avanti dal giovane Matteo, reduce di guerra, che seguirà le orme di don Gnocchi.

Dal punto di vista narrativo, la miniserie viene riconosciuta in linea con lo stile e la struttura dei ritratti bio-agiografici. «*Don Gnocchi* è un prodotto curato, un riuscito racconto agiografico che rispetta i canoni delle biografie domestiche: una figura religiosa che all'ascesi preferisce l'impegno solidaristico; i toni melodrammatici; i

momenti salienti della storia nazionale raccontati attraverso il punto di vista della “gente comune”»³¹¹.

Anche in tal caso, la storia di don Gnocchi è affiancata da personaggi e micro-storie di finzione, volti a sostenere la narrazione; il ricorso ad espedienti narrativi per rendere la fiction più divulgativa a livello spettatoriale.

Grasso indica una certa debolezza nella miniserie, incline a ricercare un facile consenso con il pubblico: «Don Gnocchi di Rivombrosa. Rivombrosa è, per eccellenza e per convenzione, il non luogo della fiction storica italiana, il sito scenografico creato per ambientarvi storie in costume (e in tonaca), la “vetrinizzazione” totale del passato e della santità. E pazienza se Don Bosco diventa una specie di Don Mazzi, e Maria Goretti una vittima del make up: l’importante è che la devozione si trasformi in audience, il fedele in spettatore “fidelizzato”. Per capire la distanza fra la figura di Don Carlo Gnocchi e la sua resa televisiva basta leggere il bel libro di Giorgio Rumi e Edoardo Bressan, *Don Carlo Gnocchi. Vita e opere di un grande imprenditore della carità [...]* e confrontarlo con la sceneggiatura di Simone De Rita e di Roberta Colombo: la distanza è abissale, il sentimento diventa sentimentalismo, l’orrore malessere, il ritegno inerzia [...] L’introduzione poi della «seconda storia» (il triangolo amoroso dei tre giovani) serve solo ad accentuare il lato istrionico e febbrile della vita di un probabile santo (qui interpretato da Daniele Liotti)»³¹².

3.4.4. Don Lorenzo Milani

Don Milani. Il priore di Barbiana

<i>Don Milani. Il priore di Barbiana</i>	Prima puntata: 2 dicembre 1997	Spettatori: 7.411.000 Share: 25,43%	Media Spettatori: 7.908.000 Media Share: 27,26%
	Seconda puntata: 3 dicembre 1997	Spettatori: 8.415.000 Share: 29,10%	
	Miniserie (2x100') Rai Due <i>Produzione:</i> Rai Cinemafiction, Hiland. <i>Regia:</i> Andrea e Antonio Frazzi. <i>Interpreti:</i> Sergio Castellitto, Ilaria Occhini, Roberto Citran, Arturo Paglia, Gianna Giacchetti, Mario Valgoi, Bettina Giovannini, Santi Bellina, Pietro Bontempo. <i>Sceneggiatura:</i> Stefano Rulli, Sandro Petraglia. <i>Musiche:</i> Luis Bacalov.		

³¹¹ AA. VV., *Don Gnocchi – L’angelo dei bambini*, in M. Buonanno (a cura di), *Le radici e le foglie. La fiction italiana, l’Italia nella fiction. Anno diciassettesimo*, cit., p. 183.

³¹² A. Grasso, «Don Gnocchi», *la devozione diventa audience*, in “Corriere della Sera”, 1 dicembre 2004, p. 40.

La miniserie su don Milani è tra i primi ritratti di preti nella stagione della fiction anni Novanta e Duemila. Viene prodotta dalla Rai e messa in onda su Rai Due, uno dei pochi episodi di fiction religiose non programmate sulle reti principali come, Rai Uno o Canale 5.

La storia del grande educatore toscano viene ripercorsa attraverso l'utilizzo di flashback narrativi, una modalità ricorrente nelle miniserie in due puntate. La fiction si apre con don Lorenzo Milani malato alla fine degli anni Sessanta, che ritrova la sua parrocchia di Barbiana, dove si accenderanno ricordi della sua vita. Si torna agli anni Cinquanta, a San Donato di Calenzano, all'allontanamento per volontà della Curia e la destinazione nel paesino di Barbiana, in ambiente contadino. Don Milani, dopo lo sconforto iniziale, avvolto nel silenzio e isolamento della campagna, trova l'energia per avviare una scuola per i figli di contadini. Scrive inoltre il suo libro *Esperienze Pastorali*. Ben presto don Milani, con i suoi scritti e con il suo progetto educativo per i figli degli ultimi della società nel boom economico degli anni Sessanta, inizia ad essere conosciuto in Italia e all'estero. Seguirà l'esperienza di don Lorenzo e dei suoi ragazzi a Milano, grazie all'aiuto di Elena Brambilla Pirelli. Don Lorenzo scopre le prime avvisaglie di una grave malattia. Nel frattempo l'esperienza educativa di Barbiana continua a crescere e diventa un modello educativo di riferimento, un esempio; don Milani pubblica in punto di morte il libro *Lettera a una professoressa*, scritto con i suoi ragazzi di Barbiana. Muore nel giugno del 1967 a soli 44 anni.

Il ritratto di don Milani, precursore dunque del modello narrativo che si sviluppa in questa stagione della fiction, è certamente un ritratto efficace, reso con rigore e attenzione. Sergio Castellitto, che veste i panni del sacerdote toscano, afferma: «non è un professore che sale in cattedra, ma un maestro che insegna e impara. In lui non ho visto solo il prete, il maestro, il padre, ma un papà. Il rapporto tra Lorenzo i suoi alunni mi ha fatto pensare a quello di un padre con i suoi figli»³¹³.

Alla miniserie scritta da Stefano Rulli e Sandro Petraglia, che viene anche proposto in sala in una versione asciugata, si rimprovera un eccesso di apologia, di descrizione eroico-sentimentale del personaggio, di don Lorenzo: «nel trentesimo anniversario della morte del parroco di Barbiana, la seconda rete della televisione di Stato ha mandato in onda un film sulla vita di don Milani che può essere inteso in molti modi, al di là dell'intento un po' troppo scopertamente apologetico, e può anche aiutarci a riflettere su un personaggio della nostra storia recente che ancora continua a far discutere di sé. Il don Milani-Castellitto dello sceneggiato è una sorta di dottor Zivago senza Lara, che fa il prete per cambiare il mondo e si trova a operare in un paese lacerato com'è l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta»³¹⁴.

Anche Grasso sottolinea una debolezza sentimentale della sceneggiatura. «La sceneggiatura della serie sceglie due opzioni apparentemente contraddittorie: nella prima parte ha privilegiato soprattutto la parte laica e pedagogizzante del messaggio di Don Milani, nella seconda ha calcato la mano sul facile tasto della commozione»³¹⁵.

Va certamente riconosciuto, però, alla miniserie il merito di affrontare la biografia del prete-educatore toscano senza eccessi di buonismo, bensì cercando di umanizzare

³¹³ S. Fumarola, *Don Milani, maestro di dignità*, in "la Repubblica", 29 novembre 1997, p. 43.

³¹⁴ S. Vassalli, *La scuola di Peppone*, in "Corriere della Sera", 4 dicembre 1997, pp. 1-2.

³¹⁵ A. Grasso (a cura di), *Televisione*, Le Garzantine, Garzanti, Milano 2006, p. 231.

la figura di don Milani, di tracciare una biografia e non un'agiografia. La fiction offre infatti un ritratto complesso, maggiormente problematizzato rispetto ad altre storie di preti o santi. Don Milani mostra le sue doti, il suo carisma trascinate con i piccoli di Barbiana, la sua tenacia e il suo spirito caritatevole, ma di lui vengono messe in luce anche paure e debolezze, la fragilità dell'uomo, del grande uomo, ma non dell'eroe. Vediamo don Milani ridere, scherzare, rassicurare, ma anche gridare colto d'ira oppure piangere smarrito. È il ritratto di un prete esemplare, non certo di un eroe dalla veste talare.

3.4.5. Don Pietro Pappagallo

La buona battaglia. Don Pietro Pappagallo

<i>La buona battaglia. Don Pietro Pappagallo</i>	Prima puntata: 23 aprile 2006	Spettatori: 3.791.000 Share: 17,48%	Media Spettatori: 4.092.000 Media Share: 18,05%
	Seconda puntata: 24 aprile 2006	Spettatori: Share: 18,63%	
	Miniserie (2x90') Rai Uno <i>Produzione:</i> 11MarzoFilm, Rai Fiction. <i>Regia:</i> Gianfranco Albano. <i>Interpreti:</i> Flavio Insinna, Ana Caterina Morariu, Paolo Briguglia, Ignazio Oliva, Vanni Corbellini, Paola Tiziana Cruciani, Max Mazzotta, Sergio Fiorentini, Simona Cavallari, Ugo Dighero. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Furio e Giacomo Scarpelli. <i>Musiche:</i> Paolo Silvestri.		

La miniserie *La buona battaglia. Don Pietro Pappagallo*, mandata in onda su Rai Uno nell'aprile del 2006, coniuga due filoni narrativi: il genere storico, nell'insegna della testimonianza e del valore della memoria, e ritratto di un prete esemplare, che non si sottrae alle battaglie per i poveri e perseguitati, che muore come un martire nella terribile strage delle Fosse Ardeatine il 24 marzo del 1944.

La fiction racconta la storia vera di don Pietro Pappagallo a Roma, durante la guerra, l'occupazione nazi-fascista. Don Pietro si prodiga in ogni modo, con spirito di carità e salda fede, nell'aiutare ebrei, antinazisti, disertori. Apre le porte della chiesa, della sua casa a una comunità di rifugiati e perseguitati, e purtroppo, in buona fede, anche a una spia delle SS. L'occupazione nazista teneva infatti sotto sorveglianza chiese e conventi, sospettando un'attività collaborazionista con ebrei e disertori. Il tradimento di uno dei rifugiati di don Pietro provocherà l'arresto e la morte del prete e di molti altri, nella barbara esecuzione di massa delle Fosse Ardeatine.

La miniserie, tratta da una storia vera, si pone chiaramente nell'ambito della tradizione narrativa della fiction come memoria storica del periodo bellico, richiamando dei modelli di successo. «*La buona battaglia* prosegue il filone delle miniserie storiche che, sulla falsariga di *Perlasca*, ricostruiscono il periodo drammatico della seconda guerra mondiale e propongono all'attenzione del grande

pubblico eroi misconosciuti. Ma è proprio la caratterizzazione del protagonista, che insiste troppo sulla “comune umanità” del personaggio, il principale limite della miniserie. Don Pappagallo, eroe *in pectore*, è spesso testimone passivo degli avvenimenti, e appare a volte subordinato ad altre figure più incisive»³¹⁶.

Sul rischio di una ripetizione delle formule e dei modelli narrativi, è d'accordo anche Dipollina, che però mette in luce anche degli aspetti di valore della fiction: «Il rischio per una fiction come “Don Pappagallo” è quella di sembrare ormai quasi un format, una storia di genere che fa degli eroi e dei martiri di quel periodo delle icone difficilmente inquadrabili e, rischio massimo, indistinguibili. Un rischio, vero, nel senso che da parte del pubblico si può arrivare a dare per scontata, ormai, ogni storia siffatta, e la trasposizione sul piccolo schermo in una miniserie, quasi un atto dovuto. È un rischio che bisogna cercare di non correre, però. Visto che grazie a certe avvedutezze di scrittura (marchio Scarpelli in sceneggiatura), questa “Buona battaglia” aveva un passo che provava a raccontare anche altre tracce di vita, speranze, disperazioni. Il tutto, arricchendo la figura di don Pietro, combattuto anzi dilaniato dalle tentazioni di giustizia. Ma soprattutto con quello che spesso e volentieri usciva forte dallo schermo, la possibilità intatta di una vita come si deve, per tutti, di gioie, bambini che nascono, gioventù da vivere, il tutto martoriato dal tempo politico, sociale e di guerra che tocca vivere. “Pregare e confortare” urla a un certo punto don Pietro rivendicando quello che dovrebbe essere il suo unico compito: e la certezza che non può essere così, che bisogna andare, fingere, ingannare il nemico e lottare, perché si è dalla parte giusta, o almeno da quella non sbagliata»³¹⁷.

La fiction ottiene un buon riscontro di pubblico, ma siamo certamente molto lontani dai territori dell'auditel dei papi, lontani anche dal consenso popolare di *Don Bosco* e *Don Milani. Il priore di Barbiana*.

3.4.6. Don Pino Puglisi

Brancaccio

<i>Brancaccio</i>	Prima puntata: 11 aprile 2001	Spettatori: 7.108.000 Share: 26,18%	Media Spettatori: 6.935.000 Media Share: 26,44%
	Seconda puntata: 12 aprile 2001	Spettatori: 6.761.000 Share: 26,70%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Rai Fiction, Tangram Film. <i>Regia:</i> Gianfranco Albano. <i>Interpreti:</i> Ugo Dighero, Beppe Fiorello, Tiziana Lodato, Lucia Sardo, Alessandro Agnello, Marco Zora, Paride Benassai, Calogero Buttà, Raffaele Gengale, Sergio Fiorentini.		

³¹⁶ AA. VV. *La buona battaglia – Don Pietro Pappagallo*, in M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione, la fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, cit., p. 185.

³¹⁷ A. Dipollina, *La giustizia secondo don Pappagallo*, in “la Repubblica”, 26 aprile 2006, p. 53.

<i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Pietro Calderoni, Gualtiero Rosella. <i>Musiche:</i> Carlo Siliotto.
--

La miniserie *Brancaccio*, diretta da Gianfranco Albano, affronta il ritratto di un altro prete esemplare, don Pino Puglisi, morto nel 1993 per mano della mafia nel quartiere di Brancaccio a Palermo. Don Pino Puglisi viene nominato parroco del quartiere di Brancaccio. Nonostante i numerosi tentativi, si rivela difficile l'inserimento di don Pino nel quartiere ad alta densità malavitoso. La mafia locale non accetta che il parroco voglia "distogliere" i suoi ragazzi, che proponga loro una vita diversa, legale. Il boss di zona, Sebastino Marsala, decide di servirsi di due ragazzi, di due fratelli vicini alla "famiglia" per tenere sotto controllo il prete. Il più giovane, Santino, un ragazzo di sedici anni, che però stando a fianco di don Puglisi si lascia conquistare dall'energia e dall'entusiasmo del prete, iniziando a cambiare. Sarà però suo fratello maggiore, Nuccio, a fermare l'esuberanza di legalità del prete. Don Pino riceverà numerose intimidazioni. Avverranno anche fatti tragici, come la morte del suo amico Rosario, che faranno vacillare la tenacia e la forza del prete, ma non la sua fede e la sua volontà. don Puglisi continua la sua lotta aperta alla mafia, nel tentativo di recuperare i figli del quartiere Brancaccio dal destino di criminalità. Alla fine però, Nuccio, su istanza del bozz, ucciderà vigliaccamente don Puglisi sul sagrato della chiesa.

La storia di don Puglisi è tristemente nota nel Paese, nella stagione dei grandi delitti della mafia, che coinvolse proprio in quegli anni, nel 1992-1993, anche i magistrati Giovanni Falconi e Paolo Borsellino.

La figura certamente di un prete eroico, nella sua lotta quotidiana, semplice e diretta, contro i poteri forti della malavita. «Un simbolo della società civile, capaci di unire il fronte laico e quello religioso con la sua esperienza evangelica, è al centro di *Brancaccio* [...] Sorretto da buone interpretazioni [...] Brancaccio ricostruisce in maniera sobria e stringente una storia di mafia priva di grandiosità, ma efficace nel rendere il senso di sacrificio e predestinazione incarnato dal suo personaggio principale»³¹⁸.

La miniserie, come dimostra anche il titolo, soglia di accesso testuale, che ci permette di accedere alla struttura narrativa della fiction, si concentra non solo sul ritratto, sulla biografia di un eroe di Chiesa, bensì anche sullo spaccato cittadino di Palermo, attraverso l'inserimento di altre storie e personaggi di finzione, come l'espedito drammaturgico dei due fratelli, che richiamano l'opposizione valoriale bene/male, il tema della scelta, i due percorsi di vita differenti.

Dopo la miniserie anche il cinema si è occupato di don Puglisi, con il film *Alla luce del sole* (2004) di Roberto Faenza, sulla storia di questo prete "anti-mafia", che ha cercato di togliere il "futuro" alla mafia, recuperando i figli avviati prematuramente alla delinquenza. «Mi piace pensare» – afferma Luca Zingaretti, protagonista del film di Roberto Faenza – «che Puglisi sia stato ammazzato perché toglieva agli "uomini d'onore" l'acqua in cui nuotavano, anche se non so quanto i mafiosi l'abbiano capito. Puglisi non si opponeva alla mafia dal punto di vista

³¹⁸ F. Vassallo, *Brancaccio*, in M. Buonanno (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, cit., pp. 257-258.

militare, ma faceva capire ai ragazzi, ai giovani, ai palermitani che la mafia era portatrice di una cultura deleteria. Ed è morto per questo»³¹⁹

3.4.7. Don Zeno Saltini

Don Zeno. L'uomo di Nomadelfia

<i>Don Zeno. L'uomo di Nomadelfia</i>	Prima puntata: 27 maggio 2008	Spettatori: 5.832.000 Share: 23,11%	Media Spettatori: 6.250.000 Media Share: 24,94%
	Seconda puntata: 28 maggio 2008	Spettatori: 6.669.000 Share: 26,77%	
	Miniserie (2x90') Rai Uno <i>Produzione:</i> Rai Fiction, Red Film. <i>Regia:</i> Gianluigi Calderone. <i>Interpreti:</i> Giulio Scarpati, Isabella Briganti, Nicolas Tenerani, Stefano Cenci, Federica Bern, Anna Gigante, Sergio Meogrossi, Alfio Sorbello, Carlo Massari, Lorenzo Di Pietro, Paola Lavini, Pino De Matti, Andrea Tè, Massimo De Rossi, Urbano Barberini, Maddalena Crippa, Andrea Tidona. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Nicola Badalucco, Giuseppe Badalucco, Franca De Angelis. <i>Musiche:</i> Paolo Vivaldi.		

La miniserie affronta la vita di un altro famoso educatore, la storia del giovane Zeno Saltini, inizialmente studente di giurisprudenza, che però lascia tutto, dopo remore e resistenze, per entrare in seminario, per seguire la sua vocazione e per dedicarsi al progetto di recupero per ragazzi soli. Siamo negli anni del fascismo. Ordinato sacerdote, don Zeno viene destinato a una parrocchia nella zona del modenese, presso il paese San Giovanni Roncole. Subito si prodiga per coinvolgere nella vita della parrocchia le famiglie, ma soprattutto si dedica all'aiuto dei bambini di strada, agli ultimi. I suoi sforzi sono enormi e nonostante venga sostenuto dal paese, le spese sono sempre molto alte. Nel 1943, quando la situazione in Italia diventa difficile, per l'occupazione nazifascista e lo scoppio delle rappresaglie, don Zeno è costretto ad allontanarsi perché ricercato dai tedeschi. Tornato a San Giovanni Roncole, don Zeno decide di avviare il progetto di una comunità fondata sulla reciproca assistenza e fratellanza. Fonda così, nel 1948, la realtà di Nomadelfia. Raccoglie molti ragazzi abbandonati, rimasti soli dopo la guerra. Nel tempo, le difficoltà non accennano a diminuire. Don Zeno entra inoltre in conflitto sia con lo Stato che con la Chiesa. Arriva, pur di portare avanti il suo progetto, a chiedere di essere ridotto allo stato laicale. Riesce a salvare Nomadelfia, ottenendo anche il riconoscimento da parte

³¹⁹ L. Zingaretti, *Io, Zingaretti sono rimasto nei panni lisi di don Pino*, in "la Repubblica" (Palermo), 22 febbraio 2005, p. 1, tratto da L. Zingaretti, *Prefazione*, in F. Anfossi, *E li guardò negli occhi*, Edizioni Paoline, Milano 2005.

della Chiesa sul suo impegno sociale. Don Zeno può così ritornare a indossare di nuovo la sua tonaca.

«“L’uomo di Nomadelfia”» – scrive Grasso – «[...] è la classica miniserie all’italiana che prevede tre cose essenziali: la vita di un uomo non comune (santo, campione sportivo, politico, ecc) secondo la retorica dell’agiografia; un flashback iniziale in cui l’uomo non comune è sul letto di morte e ripensa alla sua vita; un attore importante (in questo caso Giulio Scarpati) e tanti comprimari. Questa è la scuola italiana della mini-serialità»³²⁰.

³²⁰ A. Grasso, *Ma don Zeno non era don Camillo*, in “Corriere della Sera”, 30 maggio 2008, p. 61.

3.5. I santi e i film tv religiosi

Proponiamo, di seguito, alcuni film tv a carattere bio-agiografico, la storia di santi popolari raccontati in una sola puntata rispetto alla formula della miniserie in due puntate. Lo stile e la narrazione si ricollegano però fortemente all'impianto delle miniserie sui santi presi in esame. Gli stessi ascolti sono molto elevati, soprattutto di Maria Goretti, che insieme a Madre Teresa rappresentano il primato di ascolti delle figure femminili nella fiction italiana.

3.5.1. Sant'Antonio di Padova

Sant'Antonio di Padova

<i>Sant'Antonio di Padova</i>	Miniserie (1x100') Canale 5 Produzione: Lux Vide, Mediatrade.	Unica puntata: 1 aprile 2002	Spettatori: 7.000.000 Share: 31,00%
	<i>Regia:</i> Umberto Marino. <i>Interpreti:</i> Daniele Liotti, Enrico Brignano, Pepe Sancho, Peppino Mazzotta, Vittoria Puccini, Francesco Stella, Glauco Onorato, Pedro Casablanc, Luigi Burruano. <i>Soggetto:</i> Umberto Marino, Alessandra Caneva, Fernando Muraca. <i>Sceneggiatura:</i> Umberto Marino, Saverio D'Ercole. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

Sant'Antonio di Padova è un film tv che ha riscosso un buon successo nel 2002, diretto da Umberto Marino, interpretato da Danile Liotti e prodotto dalla Lux Vide e Mediatrade per Canale 5.

La storia racconta la vita del santo, partendo dall'età adulta, ormai frate minore, che approda sulle coste siciliane insieme all'amico Giulietto dopo una tempesta in mare. Antonio racconta la sua storia alle persone che concedono loro ospitalità e prende avvio pertanto il flashback che ci porta alla giovinezza dell'uomo, al tempo in cui era ancora conosciuto con il nome di Fernando di Lisbona, prossimo a divenire cavaliere. Ferdinando abbandona però improvvisamente il suo destino di cavaliere, per entrare nel monastero agostiniano di Coimbra, per rispettare la promessa di un voto religioso, voto fatto per salvare il cugino morente (la salvezza per il cugino, in cambio della propria vita al seguito del Signore). Contro la volontà della famiglia e della donna amata, diventa così un frate. Ben presto lascia però il convento e si mette in viaggio per l'Africa insieme all'amico Giulietto. Il flashback ci riconduce così al naufragio in Sicilia. I due decidono di non andare in Africa, ma di mettersi in cammino verso Assisi. Antonio inizia poi a insegnare teologia ai giovani aspiranti sacerdoti e giunge infine a Padova, dove si dedica alla vita dei più poveri sino alla morte.

Il personaggio di Antonio viene presentato non immediatamente per le sue gesta eroiche, bensì per il patimento nelle scelte e per le debolezze nel compiere il suo cammino di portata comunque eroica nell'ambito della narrazione. «[...] non è un'agiografia di uno dei santi più popolari del mondo cristiano, ma il racconto di un

difficile cammino verso la santità. Il film tv si incentra sul percorso spirituale che porta il nobile portoghese Ferdinando di Lisbona, destinato a essere cavaliere per educazione, a diventare un uomo di fede e un santo»³²¹.

Ritratto certamente di un santo molto popolare e conosciuto, canonizzato in brevissimo tempo dopo la sua morte, ottiene un successo d'attenzione del pubblico, con 7 milioni di spettatori. Non sono mancate però critiche: «[...] un romantico affresco della vita di Fernando di Bulhao, nobile portoghese, a cui il regista regala una giovinezza piena di donne, cavalieri, amori, audaci imprese e a cui viene attribuito un duello (come quello di padre Cristoforo) che gli fa cambiare vita. Scosso dalla spada, Antonio veste il saio dei Frati minori e in compagnia del confratello Giulietto di Caprarola (Enrico Brignano) inizia la sua predicazione. Sospeso fra la citazione pasoliniana (l'imbarazzante invenzione di Giulietto) e una più naturale propensione alla raffigurazione zeffirelliana, il lavoro di Marino ci restituisce [...] un santo incerto e legnoso, intellettuale e miracolistico, ossessionato dal peccato di vanagloria e stretto nell'umiltà francescana»³²².

3.5.2. I tre pastorelli e l'apparizione mariana a Fatima

Fatima

<i>Fatima</i>	Film tv (1x96') Canale 5 Produzione: Animatógrafo, Lux Vide, Mediaset e Radiotevisão Portuguesa.	Puntata unica: 7 dicembre 1997	Spettatori: 7.445.000 Share: 30,81%
	<i>Regia:</i> Fabrizio Costa. <i>Interpreti:</i> Joaquim De Almeida, Catarina Furtado, Diego Infante, Vanessa Antunes, Vanessa Staiss, Felipe Andre Carvalho, Fernando Do Nascimento, Maria D'Aires, Randi Ingermann, Omero Antonutti. <i>Soggetto:</i> Ennio De Concini, Paolo Festuccia, Carmelo Pennisi. <i>Sceneggiatura:</i> Ennio De Concini, Mario Falcone, Paolo Festuccia. <i>Musiche:</i> Marco Frisina.		

Film tv prodotto dalla Lux Vide per Canale 5, in coproduzione con altre televisioni europee. La storia dei tre pastorelli cui apparve la Madonna il 13 maggio del 1917. La fiction si concentra sulla storia dei tre ragazzi, sulle difficoltà che all'inizio devono affrontare perché non creduti, non prese sul serio le loro dichiarazioni sulla visione della Madonna. Ben presto un folto seguito di persone inizia a unirsi ai tre ragazzi. Alla fine anche la Chiesa, inizialmente scettica, accetta le versioni dei pastorelli. Accanto alla storia principale, quella che ruota attorno alle apparizioni mariane ai tre ragazzi, si aggiungono una fotografia del Paese e la storia d'amore, di finzione, tra i due giovani Margherita e Dario. Elemento che, come abbiamo notato in molte miniserie, cui si ricorre per sostenere l'impianto drammaturgico della

³²¹ M. Renzini, *Sant'Antonio da Padova*, in M. Buonanno (a cura di), *Storie e memorie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, cit., p. 241.

³²² A. Grasso, «*Sant'Antonio*» legnoso e incerto nel film televisivo, in "Corriere della Sera", 3 aprile 2002, p. 38.

vicenda e renderla più accessibile al grande pubblico. Elemento che a volte rischia però di inquinare o distogliere il racconto biografico centrale, di sminuire la figura religiosa.

3.5.3. Santa Maria Goretti

Maria Goretti

<i>Maria Goretti</i>	Miniserie (1x100') Rai Uno Produzione: Lux Vide, Rai Fiction.	Unica puntata: 23 febbraio 2003	Spettatori: 9.896.000 Share: 35,00%
	<i>Regia:</i> Giulio Base. <i>Interpreti:</i> Massimo Bonetti, Luisa Ranieri, Flavio Insinna, Martina Pinto, Fabrizio Bucci, Claudia Koll, Marco Messeri, Luca Biagini, Manrico Gammarota, Giulio Base, Rita Del Piano, Paolo Fosso. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Francesco Contaldo, Gladis Di Pietro, Saverio D'Ercole. <i>Musiche:</i> Ennio Morricone.		

Il film tv *Maria Goretti* diretto da Giulio Base affronta la storia della bambina uccisa all'età di dodici anni nelle paludi pontine, proclamata santa da Pio XII nel 1950.

La storia si apre con il ritrovamento del corpo quasi esanime della giovane Maria Goretti nella cascina della sua famiglia, dopo aver subito un tentativo di violenza e delle ferite di coltello inferte da Alessandro Serenelli, un suo amico. Viene subito portata in ospedale e operata; lì, nell'attesa, inizia un lungo flashback narrativo, attraverso il ricordo del prete Basilio seduto accanto al letto di Maria. Il flashback, soluzione narrativa frequentemente utilizzata nelle miniserie biografiche a carattere religioso, ci porta a ripercorrere gli ultimi due anni di vita di Maria Goretti: l'arrivo con la sua famiglia da un paese delle Marche nella zona delle paludi pontine agli inizi del Novecento. I genitori lavorano nei campi e Maria si occupa dei fratelli. Il suo ruolo nella famiglia sarà ancor più centrale con la morte del padre. Riceve nel frattempo con insistenza le attenzioni di Alessandro, figlio di un bracciante. Dopo diversi tentativi di avvicinamento, Alessandro, un ragazzo difficile e cresciuto con padre sempre ubriaco, arriva ad aggredire Maria. Il flashback si chiude, ritornando nella camera dell'ospedale, accanto al letto di Maria, che muore perdonando però Alessandro, pronunciando parole di comprensione e di perdono.

Il film tv, che si pone sullo stesso piano delle miniserie sinora analizzate, è un caso di indubbio successo televisivo, con i suoi quasi 10 milioni di telespettatori. «Santa "Maria Goretti" dei record. La martire bambina, che preferì morire invece di cedere alla violenza sessuale, ha raggiunto il 35% di share e quasi dieci milioni di spettatori. Il lavoro diretto da Giulio Base, in onda su Raiuno [...], ha ottenuto gli ascolti più alti tra i film tv in una sola puntata degli ultimi anni»³²³.

Il film tv, che attinge al modello narrativo delle miniserie bio-agiografiche religiose, si concentra sulla figura di Maria Goretti, raccontandone la storia degli ultimi due anni di vita. «Il film tv ha il pregio di ritrarre la santità di Maria Goretti

³²³ S. Cesarale, *Santi e papi, fiction da record*, in "Corriere della Sera", 25 febbraio 2003, p. 36.

nella sua “quotidianità”, fatta di gesti comuni compiuti con generosità e altruismo, come nelle scene in cui Maria si prodiga per i contadini o accudisce amorevolmente la propria famiglia. Il personaggio non ha nulla né di eccezionale né di eroico: sostenuta dall’amore per il proprio Dio, che il padre le insegna ogni giorno a riconoscere nel prossimo, Maria, fino alla scena del martirio, non rappresenta un modello di santità irraggiungibile»³²⁴. Non un modello di santità irraggiungibile, ma certamente annoverabile all’interno delle tipologie di figure eroiche del piccolo schermo.

³²⁴ B. Fabbri, *Maria Goretti*, in M. Buonanno (a cura di), *Il ritorno del già noto. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno quindicesimo*, cit., pp. 183-184.

3.6. Non solo santi, papi e preti esemplari: le altre miniserie e film tv a carattere religioso.

L'approccio bio-agiografico è certamente dominante nell'ambito della fiction religiosa, della miniserie, ma anche dei film tv; approccio che risulta familiare e fortemente apprezzato dal pubblico, come rivela il trend di ascolti, su cui ci soffermeremo meglio nel prossimo capitolo.

Oltre al racconto di vite esemplari possiamo però notare anche una presenza, minore, di fiction a carattere religioso; storie di finzione che affrontano figure bibliche e religiose, apparizioni mariane, ricorrendo spesso a toni favolistici, zuccherosi oppure drammatici, persino thriller.

Toni favolistici, si possono notare, infatti, nelle fiction *Il quarto Re* (1997) diretto da Stefano Reali, *L'arca di Noè* (1999) diretto John Irvin, *Il bambino di Betlemme* (2002) per la regia di Umberto Marino.

Maggiormente familiare, invece, in grado di abbracciare il grande pubblico, la miniserie *Un posto tranquillo* (2003) di Luca Manfredi con Lino Banfi e Nino Manfredi nei panni di due frati.

È il caso poi delle miniserie sulla figura di Maria, come *Maria figlia del suo figlio* (2000) di Fabrizio Costa, *La Sacra Famiglia* (2006) di Raffaele Mertes, oppure delle apparizioni mariane, come il *Terzo segreto di Fatima* (2001) di Alfredo Payretti, con uno stile investigativo dai toni del thriller.

Annoveriamo anche il ritorno alle ambientazioni della Roma papalina, ritratta nella sua corruzione, con Luigi Magni e il suo film tv *La notte di Pasquino* (2003) con Nino Manfredi, ricordando il cinematografico *In nome del Papa Re* (1977) sempre di Magni e con Manfredi.

Storie di preti esemplari che combattono contro la malavita sono al centro di miniserie come *Ama il tuo nemico* e *Ama il tuo nemico 2*, in cui troviamo un ex detenuto che diventa prete e si dedica al recupero dei giovani di strada, per evitare che finiscano tra le file della mafia. Una miniserie che richiama sia la figura del prete di strada don Marco, interpretato da Massimo Dapporto, in *Un prete tra noi*, sia la figura di don Pino Puglisi, ucciso dalla mafia nel 1993, la cui vita è stata raccontata nella miniserie *Brancaccio* (2001).

Possiamo citare anche *Virginia. La monaca di Monza* (2004) fiction che ricostruisce la storia di Marianna De Leyva nota come la Monca di Monza, resa celebre grazie al romanzo di Alessandro Manzoni *I promessi sposi*.

Nella tabella seguente proponiamo uno schema riassuntivo, in cui evidenziamo anche gli ascolti, che nella maggior parte dei casi però non sono così rilevanti come le miniserie biografiche che abbiamo preso in considerazione.

Si tratta, dunque, di una tipologia di fiction minore, sia in termini di quantità in termini di produzione, sia di riscontro di pubblico. Un dato certamente interessante per aiutarci a comprendere quanto il ritratto delle figure popolari della religione sia determinante nel successo di una miniserie. Il tentativo inoltre di confrontarsi con il religioso attraverso vari generi e con vari stili, conferma ancora l'indubbia attenzione verso il genere, a livello produttivo e spettacolare.

MINISERIE FILM TV	REGIA CAST ARTISTICO E TECNICO PRODUZIONE	FORMATO, RETE PROGRAMMAZIONE ASCOLTO E SHARE
<i>Ama il tuo nemico</i>	<p><i>Regia:</i> Damiano Damiani. <i>Interpreti:</i> Andrea Di Stefano, Cecilia Dazzi, Mario Adorf, Romina Mondello, Angelo Infanti, Massimo Poggio, Nino D'Angelo, Franco Castellano, Claudio Santamaria, Massimo Ranieri. <i>Soggetto:</i> Damiano Damiani, Sibilla Damiani. <i>Sceneggiatura:</i> Damiano Damiani, Graziano Diana. <i>Musiche:</i> Riz Ortolani. <i>Produzione:</i> Rai Cinemafiction, ZDF Enterprises, Nauta Film.</p>	<p>Miniserie (2x100') Rai Due 9 e 11 febbraio 1999 Media Spettatori: 6.356.000 Media Share:</p>
<i>Ama il tuo nemico 2</i>	<p><i>Regia:</i> Damiano Damiani. <i>Interpreti:</i> Andrea Di Stefano, Bianca Guaccero, Michele Venitucci, Imma Piro, Roberto Nobili, Fabio Ferri, Carolina Felling, Antonia Truppo. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Damiano Damiani, Angelo Pasquini. <i>Musiche:</i> Riz Ortolani. <i>Produzione:</i> Rai Fiction, Nauta Film.</p>	<p>Miniserie (2x90') Rai Due 30 gennaio e 1 febbraio 2001 Media Spettatori: 4.246.000 Media Share: 13,54% – 16,77%</p>
<i>Il bambino di Betlemme</i>	<p><i>Regia:</i> Umberto Marino. <i>Interpreti:</i> Enrico Brignano, Antonello Fassari, Claudio Botasso, Carlo Caprioli, Muhamed Bakri, Nunzia Schiano, Paolo Giannetti, Sonia Aquino. <i>Soggetto:</i> Elisabetta Zincone, Umberto Marino. <i>Sceneggiatura:</i> Umberto Marino, Sara Melodia. <i>Musiche:</i> Marco Frisina. <i>Produzione:</i> Mediatrade, Lux Vide.</p>	<p>Film tv (1x90') Canale 5 1 dicembre 2002 Spettatori: 4.680.000 Share: 17,58%</p>

<p><i>Il cardinale. Il prezzo dell'amore</i></p>	<p><i>Regia:</i> Albert Schmeider. <i>Interpreti:</i> Horst Tappert, Christine Reinhart, Enzo De Caro, Massimo Girotti, Jean-Paul Muel. <i>Soggetto:</i> Sigfried W. Braun. <i>Sceneggiatura:</i> Anna Steiber, Jürgen Büscher, Sigfried W. Braun. <i>Musiche:</i> Paolo Buonvino. <i>Produzione:</i> ZDF, Rai Fiction.</p>	<p>Film tv (1x90') Rai Due 22 aprile 2001 Spettatori: 2.546.000 Share: 9,30%</p>
<p><i>L'inchiesta. Anno Domini XXXIII</i></p>	<p><i>Regia:</i> Giulio Base. <i>Interpreti:</i> Daniele Liotti, Dalph Lungren, Monica Cruz, Hristo Shopov, Christo Jivkov, Fabrizio Bucci, Maria Pia Calzone, Vincenzo Bocciarelli, Roberto Negri, Ciro Esposito, Enrico Lo Verso, Anna Kanakis, Ornella Muti, F. Murray Abraham, Max Von Sydow, Giulio Base. <i>Soggetto:</i> Suso Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano, rielaborato da Valerio Massimo Manfredi. <i>Sceneggiatura:</i> Andrea Porporati, Valerio Massimo Manfredi. <i>Musiche:</i> Andrea Morricone. Produzione: Italian International Film, Rai Fiction, Enrique Cerezo Producciones Cinematografica.</p>	<p>Miniserie (2x90') Rai Uno 2 e 3 aprile 2007 Media Spettatori: 7.653.000 Media Share: 28,40%</p>
<p><i>Io ti assolvo</i></p>	<p><i>Regia:</i> Monica Vullo. <i>Interpreti:</i> Gabriel Garko, Lorenzo Flaherty, Cosima Coppola, Stefania Sandrelli, Tony Bertorelli, Andrea Ferreol, Alberto Molinari, Guia Jelo, Gerardo Amato, Sara D'Amario, Sergio Romano. <i>Soggetto:</i> Teodosio Losito, Franco Ferrini. <i>Sceneggiatura:</i> Luigi Montefiori, Teodosio Losito. <i>Musiche:</i> Maurizio Abeni.</p>	<p>Film tv (1x90') Canale 5 15 gennaio 2008 Spettatori: 6.408.000 Share. 26,08%</p>

	<i>Produzione:</i> Janus International, RTI.	
<i>Maria figlia del suo figlio</i>	<i>Regia:</i> Fabrizio Costa. <i>Interpreti:</i> Yael Abecassis, Nancho Novo, Caterina Vertova, Franco Castellano, Alessio Boni, Flavio Insinna, Angela Molina, Omero Antonutti. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Massimo De Rita, Simone De Rita. <i>Musiche:</i> Goran Bregovic. <i>Produzione:</i> Titanus.	Miniserie (2x90') Canale 5 18 e 20 dicembre 2000 Media Spettatori: 5.818.000 Media Share: 20,65%-23,43%
<i>La notte di Pasquino</i>	<i>Regia:</i> Luigi Magni. <i>Interpreti:</i> Nino Manfredi, Fiorenzo Fiorentini, Giacomo Gonnella, Antonia Liskova, Cinzia Mascoli, Tullio Sorrentino, Giacomo Piperno, Massimo Molea, Pino Quartullo. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i> Luigi Magni, Claudio Piersanti. <i>Musiche:</i> Armando Trovajoli. <i>Produzione:</i> Mediatrade, Immagine e Cinema.	Film tv (1x90') Canale 5 7 gennaio 2003 Spettatori: 4.897.000 Share: 17,66%
<i>Un posto tranquillo</i>	<i>Regia:</i> Luca Manfredi. <i>Interpreti:</i> Lino Banfi, Nino Manfredi, Nicole Grimaudo, Pietro Sermonti, Felice Andreasi, Frank Crudele, Mauro Pirovano, Marco Messeri, Sergio Forconi, Isabella Cecchi. <i>Soggetto:</i> Andrea Galeazzi, Ivan Cotroneo, Claudio Piersanti, Sergio Silva. <i>Sceneggiatura:</i> Ivan Cotroneo. <i>Musiche:</i> Andrea Guerra. <i>Produzione:</i> Publispei, Raifiction.	Miniserie (2x90') Rai Uno 9 e 10 febbraio 2003 Media Spettatori: 10.054.000 Media Share: 34,68% – 35,00%
<i>Un posto tranquillo 2</i>	<i>Regia:</i> Claudio Norza. <i>Interpreti:</i> Lino Banfi, Giorgio Marchesi, Mandala Tayde, Mauro Pirovano, Frank Crudele, Ludovico Fremont, Raffaele Pisu, Omar Diagne, Sergio Forconi, Massimo Reale,	Miniserie (4x90') Rai Uno 10, 11, 18, 19 ottobre 2005 Media Spettatori: 4.716.000 Media Share: 15,17% – 18,50%

	<p>Isabella Cecchi.</p> <p><i>Soggetto:</i> Ivan Cotroneo.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Federico Calamante, Tommaso Capolicchio, Antonio Casentino, Emanuela Del Monaco, Francesco Cioce, Luca Manesi, Herbert Simone Paragnani, Paolo Logli, Monica Mariani, Chiara Balestrazzi, Ivan Cotroneo, Benedetta Fabbri.</p> <p><i>Musiche:</i> Andrea Guerra.</p> <p><i>Produzione:</i> Publispei, Rai Fiction.</p>	
<i>Il quarto Re</i>	<p><i>Regia:</i> Stefano Reali.</p> <p><i>Interpreti:</i> Raoul Bova, Maria Grazia Cucinotta, Daniel Ceccaldi, Joachim Fuchsberger, Billy Dee Williams, Anja Kruse, Giorgio Tirabassi, Luise Deschauer, Rita del Piano.</p> <p><i>Soggetto:</i> Enzo De Caro.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Enrico Medioli.</p> <p><i>Musiche:</i> Ennio e Andrea Morricone.</p> <p><i>Produzione:</i> Titanus, Taurus Film.</p>	<p>Film tv (1x90')</p> <p>Canale 5</p> <p>5 gennaio 1997</p> <p>Spettatori: 7.444.000</p> <p>Share: –</p>
<i>La Sacra famiglia</i>	<p><i>Regia:</i> Raffaele Mertes.</p> <p><i>Interpreti:</i> Alessandro Gassman, Ana Caterian Morariu, Brando Pacitto, Dino Abbrescia, Angela Molina, Franco Nero.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Massimo De Rita, Luigi Spagnol, Maria Grazia Saccà.</p> <p><i>Musiche:</i> Savio Riccardi.</p> <p><i>Produzione:</i> RTI Mediaset, Fidia Film.</p>	<p>Miniserie (2x90')</p> <p>Canale 5</p> <p>10 e 11 dicembre 2006</p> <p>Media Spettatori: 5.261.000</p> <p>Media Share: 21,77%</p>
<i>Il terzo segreto di Fatima</i>	<p><i>Regia:</i> Alfredo Payretti.</p> <p><i>Interpreti:</i> Marco Bonini, Mandala Tayde, Regina Bianchi, Massimo De Lorenzo.</p> <p><i>Soggetto:</i> Andrea Purgatori, Stefano Rizzelli, Ciro Ippolito.</p> <p><i>Sceneggiatura:</i> Andrea Purgatori, Jim Carrington.</p>	<p>Film tv (1x90')</p> <p>Rai Due</p> <p>15 maggio 2001</p> <p>Spettatori: 3.824.000</p> <p>Share: 14,02%</p>

	<p><i>Musiche:</i> Gianni Bella. <i>Produzione:</i> Rai Fiction, Eurolux.</p>	
<p><i>Virginia. La monaca di Monza</i></p>	<p><i>Regia:</i> Alberto Sironi. <i>Interpreti:</i> Giovanna Mezzogiorno, Stefano Dionisi, Delia Boccardo, Toni Bertorelli, Biancamaria D'Amato, Laura Pasetti, Pia Lanciotti, Elia Schilton, Cristiana Capotondi, Raffaele Esposito, Xabier Elorriaga, Lluís Homar. <i>Soggetto e sceneggiatura:</i></p>	<p>Miniserie (2x90') Rai Uno 11 e 12 ottobre 2004 Media Spettatori: 8.262.000 Media Share: 31,39%</p>

Capitolo quarto

ANALISI E DINAMICHE DI UN SUCCESSO

4.1. Analisi della miniserie religiosa bio-agiografica

Dopo aver mostrato il vasto panorama delle miniserie a carattere religioso, indicato attraverso tre polarizzazioni rappresentative (le storie di santi, papi e preti esemplari), dedichiamo maggiore attenzione ad alcune di esse, con un'analisi di una fiction per filone. Cercheremo così di tracciare una valutazione delle formule narrative ricorrenti, della costruzione del personaggio, della sua declinazione soprattutto in chiave eroica.

Ci concentreremo, poi, nel tracciare un bilancio conclusivo sulla dimensione e articolazione del fenomeno delle fiction religiose, delle miniserie in due puntate, proponendo una lettura, un confronto, tra gli ascolti registrati dalle miniserie per polarizzazione, per comprendere così il trend di sviluppo negli anni e la resa di questi racconti bio-agiografici.

Traceremo un trend di sviluppo per dimostrare l'andamento costante e produttivo di tali narrazioni, per dar prova che si tratta di un fenomeno, come riteniamo, non solamente coincidente e strettamente legato al Giubileo del Duemila, che ha indubbiamente garantito un effetto-rinforzo, bensì di un fenomeno di lungo periodo, con riscontri sempre molto positivi.

Nei limiti dei dati a disposizione, inoltre, segnaleremo lo spettatore tipo di queste narrazioni, che riteniamo rappresentativo del panorama italiano e non solamente di quella parte di fedeli praticanti, magari anziani e di sesso femminile.

Queste fiction costituiscono, in ultimo, un dato rilevante nella lettura della società contemporanea, che da un lato sembra scivolare verso una distanza dalla Chiesa, dalle modalità di contatto e di interazione con la religione cattolica, che appare in perdita di fedeli praticanti e di vocazioni, mentre dall'altro manifesta chiari segnali di un andamento religioso in controtendenza, di un "ritorno del sacro", di un "fermento del sacro" nella società globalizzata³²⁵. Riteniamo, infatti, che la fiction possa costituire uno di questi segnali che lasciano intendere un fermento del sentimento religioso nella dimensione domestico-familiare, nella società.

³²⁵ Cfr. L. Diotallevi, *Il rompicapo della secolarizzazione italiana. Caso italiano, teorie americane e revisione del paradigma della secolarizzazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001; F. Garrelli, *Il sentimento religioso in Italia*, in "Il Mulino", 5, settembre-ottobre 2003, pp. 814-822; S. Martelli, *Sociologia dei processi culturali. Lineamenti e tendenze*, La Scuola, Brescia 1999, p. 141. Cfr. Id., *Quale religiosità emerge dalla neo-televisione?*, in "Religioni e Società", Firenze University Press, 53, 2005, pp. 26-35; Id., *Il Giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 2003; Id., *Né secolarizzazione, né risacralizzazione, bensì de-secolarizzazione. La teoria sociologica della religione di fronte al mutamento sociale contemporaneo*, in G. Cingolati, O. Urpis (a cura di), *Luci sull'immoralità. Religioni storiche, movimenti, New Age, in "Futuribili"*, 2-3, 1999, pp. 49-65; L. Mauri, S. Laffi, *Narrare il Giubileo. L'Anno Santo, gli italiani e i mass media*, Rai Eri (VQPT 175), Roma 2000.

4.2. Funzioni della fiction e modelli narrativi ricorrenti

Prima di indirizzarci all'analisi di tre miniserie religiose, di tre bio-agiografie che riguardano la vita di un santo, di un papa e di un prete, soffermiamoci sulle principali funzioni e modelli narrativi della fiction.

Funzioni della fiction

Nell'ambito degli studi sulla televisione, sulle pratiche di consumo culturale all'interno della dimensione domestica, la fiction ha certamente un ruolo importante, centrale.

Osservando dunque la fiction, possiamo riscontrare che «per quanto poco originali, banali e ripetitive possano apparire (e talora realmente siano), le storie narrate dalla televisione rivestono importanti funzioni e significati culturali. La fiction offre materiale prezioso per comprendere il mondo il cui viviamo. Senza rispecchiare fedelmente la realtà, e senza propriamente deformarla, i racconti televisivi selezionano, rielaborano, discutono e commentano temi e problemi della nostra vita personale e sociale. Al di là delle formule e dei generi, dei linguaggi e delle estetiche, la loro natura profonda è quella di “pratiche interpretative”: come gli antropologi definiscono tutte le forme di creazione simbolica e narrativa, a partire dai miti e dalle leggende, mediante le quali in ogni epoca gli esseri umani hanno espresso le proprie visioni del mondo e dato un senso alla vita quotidiana. Da narrazione copiosa, rivolta a grandi pubblici, la fiction televisiva assolve a una gamma di funzioni rilevanti»³²⁶.

Funzioni sociali rilevanti vengono dunque riconosciute alla fiction, e in generale alla televisione. Ricordiamo alcune funzioni principali, come hanno sottolineato nei loro studi sia Francesco Casetti e Federico Di Chio³²⁷ sia Milly Buonanno³²⁸.

Casetti e di Chio hanno individuato quattro funzioni della televisione:

a) La funzione *affabulatoria*, ossia la televisione stimola l'immaginario degli spettatori, intercettando le loro fantasie e desideri di evasione. La televisione «parla, racconta, propone storie che riflettono l'attitudine dello spirito umano a ricercare emozioni [...] soddisfa il [...] bisogno di evasione [dei soggetti], ne incarna le fantasie realizzandole in storie vicine alla loro quotidianità»³²⁹;

b) la funzione *bardica*, ricollegandosi allo studio di Fiske e Hartley³³⁰, nel concepire la televisione come moderno “bardo”, come cantastorie di valori comuni della società contemporanea, televisione come mediatrice di linguaggi, di una cultura comune della società. «Il “bardo” è colui che canta le gesta di una comunità: ne registra gli eventi e le preoccupazioni anche minime, li trasforma in versi e li restituisce alla fruizione di tutti. Il bardo, cioè, lavora su e per la creazione di un patrimonio comune. La *funzione bardica* della televisione consiste, dunque, nel farsi

³²⁶ M. Buonanno (a cura di), *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*, Liguori Editore, Napoli 2004, p. 22.

³²⁷ Cfr. F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche della ricerca*, Bompiani, Milano 1998, pp. 263-267.

³²⁸ Cfr. M. Buonanno, *Le formule del racconto televisivo*, Sansoni, Milano 2002; Id. (a cura di), *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*, cit.

³²⁹ F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche della ricerca*, cit., p. 264.

³³⁰ Cfr. J. Fiske, J. Hartley, *Reading Television*, Routledge, London 1978.

mediatrice di linguaggi, nel porsi al centro della cultura, nel ricondurre le emergenze della vita sociale a valori e simboli condivisi dai membri della comunità»³³¹;

c) la funzione *ritualizzante*, ovvero la televisione contribuisce a determinare paradigmi di comportamento, una ritualità quotidiana scandita sulle scadenze, sulla programmazione televisiva³³². «La televisione è profondamente radicata nelle dinamiche sociali: si modella su di esse [...] e, contemporaneamente, concorre a definirle [...]. Ma non basta, l'intervento della televisione sul sociale si estende anche alla dimensione temporale: la televisione organizza il proprio flusso discorsivo sulla base della quotidianità, e contemporaneamente, i ritmi che scandiscono lo svolgimento delle routines quotidiane tendono sempre di più a modellarsi sui ritmi e sulle scadenze imposte dalla programmazione televisiva»³³³;

d) la funzione *modellizzante*, intendendo la televisione non come lo specchio della realtà, bensì come generatrice di rappresentazioni semplificate e canoniche della realtà, produttrice di modelli di comportamento per la realtà, «exemplum, canone di come “è” il mondo, e di come bisogna “stare” al mondo»³³⁴.

La Buonanno si sofferma, invece, in maniera specifica sulle funzioni proprie della fiction, sulle tre funzioni: *affabulatoria*, la *familiarizzazione* con il mondo sociale, ovvero la funzione *socializzante*, e il *mantenimento della comunità*, dunque la funzione *conservatrice*.

1) La funzione *affabulatoria* è una funzione di ordine psicologico, che permette allo spettatore di immergersi nel mondo immaginario presentato, di lasciarsi avvolgere dalle emozioni; offre la possibilità di abbandonarsi, nella volontaria “sospensione dell'incredulità”, al flusso del racconto. «C'è sempre una gran sete di storie, e le storie della fiction televisiva continuano a suscitare curiosità e interesse, a far vibrare corde emotive, ad alimentare la conversazione quotidiana»³³⁵.

Le fiction, nell'ambito della funzione affabulatoria, oltre a parlare *a noi*, a suscitare interesse e piacere, parlano *di noi*, facendo riferimento a temi della vita quotidiana, a concetti basilari come il bene e il male, l'amore e l'odio, gli affetti familiari, le amicizie, le paure e i sogni, la salute e la malattia. In generale, questi «temi elementari – ma sarebbe meglio dire primari – la fiction li tratta e li sviluppa spesso secondo i moduli semplici e schematici propri della narrativa popolare: caratteri stereotipi, plot ricorrenti, opposizioni nette. Fatta per favorire una larga comprensione, l'accessibilità dei testi di fiction non va peraltro confusa né con rozzezza di strutture narrative, né tantomeno con una povertà artistica e di significati»³³⁶.

2) Altra funzione è quella *socializzante*, la *familiarizzazione* con il mondo sociale, ovvero la capacità della fiction di creare un tessuto comune condiviso tra spazio pubblico e sfera privata, un terreno di condivisione, una soglia di interfaccia tra le due dimensioni sociali, della vita condivisa, pubblica, e della vita personale, raccolta nella sfera privata. «La fiction televisiva lavora a preservare, costruire e ricostruire

³³¹ F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche della ricerca*, cit., p. 265.

³³² D. Dayan, E. Katz, *Media Events*, Harvard University Press, Cambridge 1992, trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna 1993.

³³³ F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche della ricerca*, cit., pp. 265-266.

³³⁴ Ivi., p. 266.

³³⁵ M. Buonanno (a cura di), *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*, cit., p. 22.

³³⁶ Ivi., p. 23.

un “senso comune” della vita quotidiana, un nucleo condiviso di credenze, di significati, di risposte ai dilemmi dell’esistenza. Questa funzione riveste un grande rilievo nella società contemporanea, dove la rapidità dei mutamenti, la diversità dei contesti di esperienza pratici e simbolici, la pluralità degli stessi sistemi di valore, possono creare condizioni di autentico spaesamento. Da qui [...] un bisogno di ritorno a “casa”, di recupero dei contatti e delle sintonie con figure, ambienti, riferimenti familiari e condivisi. Formule e contenuti della fiction offrono una risposta – certo, non l’unica – alla domanda diffusa di “luoghi del ritorno”»³³⁷.

In altri termini, la fiction, la televisione in generale, rimanendo nell’ambito della funzione socializzante, «interpella gli individui sia come entità atomizzate calate nel loro spazio privato, sia come membri di uno spazio pubblico, ovvero come membri di una collettività. Attraverso la partecipazione televisiva, l’evento pubblico diventa privato e viceversa, così che si viene a creare un *unicum* spazio-temporale, un “luogo-non luogo” [Augé 1993], dove ciò che accade nello spazio temporale pubblico viene riportato a una dimensione privata e, per converso, la sfera privata viene “attraversata” dall’evento pubblico, entra a farne parte costituendo un tutt’uno con esso. In questo modo l’evento televisivo, entrando nelle routine quotidiane, diventa parte integrante di una vita comune accessibile a tutti e in quanto tale non spicca solo sul calendario pubblico della Storia ufficiale, ma anche su quello privato delle storie di vita delle persone»³³⁸.

3) Altra funzione riconosciuta alla fiction, e sempre alla televisione, è quella *conservatrice*, «il mantenimento della comunità»³³⁹, ovvero la capacità della fiction di conservare, proporre temi e valori della comunità-Paese, l’ideologia e l’identità dominante, ma allo stesso tempo di proporre degli elementi e delle formule innovative. Anzitutto, come afferma la Buonanno, quando si ricorre all’espressione “conservatrice”, essa «va usata – se possibile – senza pregiudizi o connotazioni negative: conservare significa qui “contribuire” a tenere insieme la cultura, a garantire il riconoscimento in una più vasta “noità”, a contrastare in qualche misura, con la costruzione di un senso comune, le dinamiche di dispersione e di anomia»³⁴⁰.

Entrando poi nel merito della funzione conservatrice, la fiction «attinge alla tradizione ma egualmente registra (e talora perfino anticipa) le tendenze e le correnti del cambiamento, inserendole però e articolandole entro i quadri di riferimento e i modelli di esperienza consolidati: in una costante dialettica, che è del resto di ogni narrativa, tra il prestabilito e il possibile, il canonico e la rottura del canone. [...] La fiction come interprete della comunità, luogo del ritorno, espressione e riaffermazione dei significati condivisi. Si sceglierebbe tuttavia a concludere, da qui, che essa sia portatrice di una qualche “dominante” visione del mondo o artefice di una qualche funzione “omogeneizzazione” culturale – come peraltro si è sempre stati inclini a pensare della televisione e dei media in generale –. Bisogna conoscere assai

³³⁷ Ivi. pp. 23-24.

³³⁸ G. Cappello, «Cronaca di un successo annunciato». *Il pubblico della fiction religiosa nel periodo giubilare*, in S. Martelli, *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit. p. 108; cfr. M. Augé, *Non-lieux*, Seuil, Paris 1992, trad. it. *Non luoghi: introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Elèutera Editrice, Milano 1993.

³³⁹ M. Buonanno (a cura di), *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*, cit., pp. 24-25.

³⁴⁰ Ibid.

poco il corpus della fiction e ancora di meno la società contemporanea, nonché la configurazione dei consumi televisivi, per crederlo»³⁴¹.

Secondo lo spettro delle funzioni della fiction osservato, Abbiezzi e Simonelli³⁴² ritengono che alla fiction religiosa vadano riconosciute soprattutto due funzioni: la funzione *socializzante* e quella *affabulatoria*.

La funzione *socializzante* in grado di favorire la creazione di un immaginario collettivo della comunità, tra spazio pubblico e privato, «in cui lo spettatore tende a riconoscersi, e che si manifesta nella rappresentazione della religione come luogo di incontro tra sfera intima e condivisione con l'altro e con la storia»³⁴³. La religione, dunque, come spazio di partecipazione con l'altro, di condivisione con la comunità.

La seconda funzione, *affabulatoria*, determina il piacere della fruizione, individuando nei contenuti della narrazione televisiva dei nuclei tematici forti, come le opposizioni bene e male, amore e odio, giustizia e illegalità, ecc.; tutte tematiche valoriali che occupano uno spazio centrale nella vita dell'uomo, dello spettatore.

«Il riconoscimento dei contenuti religiosi come substrato culturale condiviso, uniti alla partecipazione emotiva che le tematiche sono in grado di esercitare, sembrano dunque essere la chiave vincente del successo che queste fiction riscuotono nel grande pubblico»³⁴⁴.

I modelli della fiction religiosa

Entrando nello specifico della fiction religiosa, possiamo individuare alcuni modelli di riferimento, che si rivelano ricorrenti nelle narrazioni.

Alla luce della precisazione sulle funzioni rilevanti della fiction religiosa, possiamo fare riferimento, alle dinamiche narrative, al ricorso in maniera alternata tra documento storico e l'intervento finzionale operato dalla narrazione televisiva. «Nella ricostruzione della storia, infatti, il valore documentale si associa alla pregnanza del coinvolgimento emotivo ricorrendo a un'astrazione che molto spesso cede al modello della semplificazione, in un'adesione più o meno marcata alle fonti di riferimento. Procedendo in questa direzione, rileviamo tre stili di svolgimento del racconto della fiction religiosa, che riconduciamo sostanzialmente a tre modelli: la fiction agiografica, la ricostruzione storica e il reportage»³⁴⁵.

Facciamo, dunque, riferimento a tre modelli:

a) il *racconto agiografico*, ovvero il ripercorrere in maniera didascalica la vita di figure religiose esemplari, appartenenti al testo biblico o alla storia della Chiesa, quasi «a congelarle in una sorta di "icona" audiovisiva»³⁴⁶;

b) la *ricostruzione storica*, che si lega al modello agiografico, ma mira a raccontare soprattutto quelle figure religiose appartenenti a una memoria storica popolare, conosciute e verso le quali si ha una forte partecipazione emotiva. «Si tratta di storie che, anche se raccontano una religiosità lontana temporalmente dall'esperienza diretta, sono fortemente presenti nell'immaginario collettivo come manifestazione della fede. In questo gruppo facciamo rientrare le fiction dedicate a

³⁴¹ Ivi., p. 25.

³⁴² P. Abbiezzi, G. Simonelli, *Agiografia e costruzione della memoria nazionale nella fiction televisiva*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, Vol. 1, pp. 131-141.

³⁴³ Ivi., p. 134.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ivi., p. 135.

Maria Goretti, a don Bosco, a don Milani, ma soprattutto le produzioni dedicate a Padre Pio, nelle quali la rappresentazione della religiosità si intreccia con la messa in scena di un preciso momento storico, contestualizzato nella dimensione ambientale e nella religiosità popolare»³⁴⁷;

c) ultimo, il *reportage*, un melange tra documenti storici e una narrazione finzionale³⁴⁸.

Facciamo, inoltre, riferimento allo studio di Armando Fumagalli³⁴⁹, ai quattro modelli drammaturgici delle fiction religiose.

1) *Assenza di modelli*: la prima tipologia è caratterizzata dall'assenza di un modello drammaturgico forte. Fumagalli riconosce una difficile presenza di tale modello in ambito televisivo. Un riscontro in tal senso, invece, è stato delineato nel cinema, nelle opere (non di successo) *Antonio guerriero di Dio* (2005) di Sandro Cecca e Antonello Belluco e *7 km da Gerusalemme* (2006) di Claudio Malaponti.

2) *Opposizioni elementari*: il ricorso a dei modelli drammaturgici elementari, di base, che prevedono un incidente scatenante, un antagonista facilmente identificabile, in un gioco di opposizioni chiare tra bene e male. «È quanto è avvenuto con la fiction su Giovanni XXIII messa in onda da Canale 5 con il titolo *Il Papa buono*. Qui il titolo stesso è già esemplificativo di una scelta di opposizioni elementarissime su cui si è giocato il racconto, peraltro non privo di una sua efficacia sul pubblico»³⁵⁰.

3) *Modelli e conflitti estranei e giustapposti*: l'inserimento all'interno di una storia a carattere religioso degli elementi estranei al contesto e alla tematica, per rafforzare la struttura narrativa e il potere attrattivo della fiction. Il ricorrere a tali soluzioni dipende probabilmente dalla scarsa fiducia nella forza drammaturgica dei temi specificatamente religiosi. Si tratta forse di produzioni, di autori abituati ad altre tipologie di storie, ma anche «perché in realtà ha[nno] poca o nessuna sensibilità specificatamente religiosa»³⁵¹. Fumagalli porta come esempio le debolezze, le forzature narrative di *Francesco* (2002) di Michele Soavi, dove si declina il legame tra Chiara e Francesco in maniera eccessivamente romantica, oppure *La sacra famiglia* (2006) di Raffaele Mertes. «Maldestro tentativo» – afferma Cotta Ramosino – «[quello della miniserie *La sacra famiglia*] di rilettura della storia della nascita e dell'infanzia di Gesù, [...] miniserie che si dichiara ispirata ai Vangeli apocrifi, in

³⁴⁷ Ivi., pp.136-137.

³⁴⁸ «L'alternanza tra ricostruzione finzionale e contributi giornalistici, che costituiscono il materiale di riferimento cognitivo del telespettatore, ha una duplice valenza. Da un lato consente di legittimare il personaggio come calato nella storia, fortemente ancorato al periodo in cui ha vissuto, sia a livello locale che a livello internazionale, e di coglierlo come vero strumento di diffusione ecumenica del messaggio cristiano, dall'altro richiede una doppia elaborazione filmica, un distacco tra ciò che è radicato nella memoria collettiva e ciò che invece si può leggere tra le righe, nell'astrazione della riduzione filmico-televisiva. Un'operazione difficile, che spesso incappa nelle incertezze del racconto che cede alternativamente alla volontà di adeguarsi al materiale giornalistico o alla dimensione sacrale del messaggio della fede e della testimonianza, per la quale si piega verso una linea santificatrice per immagini, che rischia di mettere a nudo la linea narrativa in contrasto il percorso storico» – Ivi., pp. 140-141.

³⁴⁹ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 203-213.

³⁵⁰ Ivi., p. 206.

³⁵¹ Ibid.

realtà appare piuttosto in debito con temi, toni e moduli narrativi da romanzo e da *soap opera*»³⁵².

4) *Modello drammaturgici forte e tematizzazione specificatamente religiosa*: soluzione narrativa ritenuta tra le più efficaci, in grado di coniugare le potenzialità religiose della storia, che occupano certo una dimensione centrale, insieme a elementi drammatici o conflittualità funzionali a tenere alta la soglia di attenzione e interesse spettatoriale. Il «tentativo di trovare un antagonista “in carne e ossa” può spingere gli sceneggiatori ad accentuare – nelle vite dei papi – una certa conflittualità fra papa buono (moderno, aperto, avanzato) e membri della curia “cattivi” (retrogradi, chiusi, reazionari). Sono semplificazioni facili, che si concretizzano in accentuazioni e forzature rispetto ai dati storici [...] Ma in generale, la fedeltà al dato storico, e il desiderio di lavorare su archi di crescita del personaggio che fossero veri e su temi pertinenti, ha fatto sì che i prodotti impostati in questo modo (*Fatima*, *Lourdes*, *Padre Pio tra cielo e terra* con Michele Placido, *Madre Teresa* con Olivia Hussey, *San Pietro* con Omar Sharif [...]) fossero prodotti di ottima qualità storico-biografica e molto amati dal pubblico»³⁵³.

4.3. Guadagni metodologici

Affrontare l'analisi di tre miniserie, una selezione rappresentativa dei tre filoni, impone dei chiarimenti di carattere metodologico, la necessità di delineare l'approccio che si desidera seguire.

Precisiamo, quindi, l'orientamento teorico, metodologico della tesi. Il nostro obiettivo è mostrare soprattutto l'entità del fenomeno della fiction religiosa anni Novanta e Duemila, delle miniserie bio-agiografiche riguardanti santi, papi e preti, contestualizzandolo storicamente nell'ambito della storia del piccolo schermo, delle dinamiche televisive e del comparto della fiction, tenendo presenti sia le tipologie di genere, le componenti economiche e produttive.

Abbiamo esteso la nostra lettura anche alla luce anche degli aspetti sociologici della società contemporanea, della sfera socio-politica, culturale e religiosa del Paese.

Abbiamo desiderato pertanto fotografare il fenomeno e scomporlo dettagliatamente, per quanto possibile per il nostro studio, proponendo una mappatura delle miniserie religiose, partendo dal *Progetto Bibbia* per poi focalizzare la nostra attenzione sulle miniserie bio-agiografiche.

Nell'affrontare poi un'analisi delle formule narrative e delle componenti stilistiche delle miniserie religiose, prima di proporre un bilancio guardando anche agli aspetti dell'audience, una valutazione e comparazione degli ascolti *per* polarizzazione e *tra* le polarizzazioni, abbiamo sottolineato le influenze teoriche che hanno segnato il nostro sguardo analitico, in particolare il contributo della semiotica.

³⁵² L. Cotta Ramosino, *La sacra famiglia*, in A. Fumagalli, C. Toffoletto (a cura di), *Scegliere la tv*, Ares, Milano 2007.

³⁵³ A. Fumagalli, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, cit., p. 207.

Proponiamo, quindi, di seguito semplicemente una soluzione metodologica utile a sviluppare in maniera più articolata delle analisi delle miniserie religiose, soluzione cui abbiamo fatto riferimento, seppur in maniera tangenziale, nella nostra disamina.

Ricordiamo, inoltre, che parlare della fiction, delle pratiche di consumo culturale all'interno del *medium* televisivo, ci condurrebbe a fare riferimento anche alla metodologica d'analisi degli studi sull'audience. E tra i contributi teorici certamente rilevanti ricordiamo l'area dei *Cultural Studies*³⁵⁴, nello specifico gli studi sulla ricezione, gli *Audience Studies*, che si propongono attraverso le analisi etnografiche, analisi di tipo qualitativo, di comprendere maggiormente le dinamiche consumo televisivo nella dimensione sociale, domestica (le *sitting room politics* di cui parla David Morley³⁵⁵), la scelta dei programmi secondo un paradigma maschile e femminile.

Il contributo della semiotica

Affrontando un discorso di analisi della narrazione, di analisi testuale, è possibile ricorrere anche a strumenti forniti dalla sociosemiotica o dalla semiotica, per comprendere il ruolo dei personaggi, la struttura, il senso e l'articolazione della storia.

Ribadiamo che l'approccio metodologico semiotico non è propriamente quello adottato nella nostra analisi, né di personale formazione, bensì cui facciamo riferimento per integrare l'impianto delle nostre analisi.

Per molto tempo, infatti, la semiotica si è concentrata sullo studio dei segni. Successivamente tale guadagno teorico si è spostato verso i testi, con una pretesa di maggiore applicazione e universalità. Prendiamo, ad esempio, l'area della semiotica che si identifica con gli studi di Algirdas J. Greimas, la cosiddetta *semiotica generativa*. Greimas, nell'ambito della semiotica testuale di tipo generativo, ha proposto uno schema analitico in grado di essere applicato non soltanto al racconto, ma anche ai testi verbali in genere, a ogni tipo di testualità, anche audiovisiva. Greimas ha tentato estendere il campo di applicazioni dell'analisi narrativa, giungendo a realizzare un modello narrativo applicabile a ogni tipo di testualità. «Lo schema proppiano può essere considerato, con alcuni necessari aggiustamenti, come modello ipotetico, ma universale, dell'organizzazione dei discorsi narrativi e figurativi»³⁵⁶.

Gli studi di Greimas, si basano anzitutto sulle ricerche teoriche di Vladimir Propp, linguista russo che ha dato un grande contributo alla semiotica di stampo strutturalista riconducibile a Ferdinand de Saussure. Propp ha fatto uno studio sulle

³⁵⁴ Tra i principali esponenti, segnaliamo: Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward Palmer Thompson, David Morley, Stuart Hall, James Lull, Dick Ebdige.

³⁵⁵ D. Morley, *The Nationwide Audience*, British Film Institute, London 1980; Id., *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, Comoedia, London 1986; Id., *Television, Audience and Cultural Studies*, Routledge, London 1992, pp. 270-289.

³⁵⁶ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966, trad. it. *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2000, p. 5. Cfr. Id. *Du Sens*, Seuil, Paris, trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974; Id. *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983, trad. it. *Del Senso II*, Bompiani, Milano 1984; Id. *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux 1987, trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.

fiabe russe³⁵⁷, che lo ha portato all'individuazione di trentuno funzioni narrative. Ha preso, nello specifico, in esame cento fiabe di magia russa e in base a uno studio comparativo, ha potuto riconoscere la presenza di una varietà di personaggi, situazioni, luoghi, dunque una ripetitività di elementi, tanto da poter stabilire delle costanti, dei fattori ricorrenti in tutte le fiabe, in numero limitato, che alla fine le accomunano.

Dalle formule, dal percorso delle azioni che compiono i principali soggetti della narrazione, che sono ricorrenti in ogni fiaba, individuate da Propp, Greimas prende le mosse giungendo a determinare un nuovo modello.

«L'obiettivo di Greimas» – come ricorda Patrizia Magli – «consiste dunque nel trovare strutture della narratività trasversali ai diversi generi testuali. In questa prospettiva, ha elaborato il concetto di “narratività” e lo ha collocato a livello semio-narrativo, ovvero, a livello sufficientemente astratto e profondo in modo da garantirne l'universalità. Indifferente, dunque, alle molteplici realizzazioni espressive di superficie (come film, fumetto, romanzo ecc.), Greimas ammette un'organizzazione narrativa soggiacente alla manifestazione, e la considera una sorta di competenza che dota qualsiasi locatore della capacità sia di riconoscere che di produrre testi. È, infatti, a livello immanente della generazione del senso che Greimas ipotizza il concetto di narratività, come una sorta di troncone strutturale comune ad ogni testo, qualunque ne sia la natura [...] un diverso modo di intendere la produzione del senso. [...] Il senso nasce, fin dall'inizio, come senso orientato, come tensione, come nucleo narrativo organizzato che attende di essere sviluppato in maniera più compiuta. La *narratività*, per Greimas, è dunque una sorta di grammatica che a livello immanente del senso, articola le strutture universali dell'immaginario»³⁵⁸.

Greimas ha sostanzialmente elaborato un modello euristico in grado di spiegare non soltanto i racconti, bensì qualsiasi tipo di discorso, di testo. Un modello dalla pretesa di universalità, che potesse essere facilmente applicato ai vari testi, compresi quelli audiovisivi.

Non potendo soffermarci però sugli aspetti della semiotica generativa, perché questo richiederebbe un approfondimento ampio e comunque non funzionale al nostro progetto, ci limitiamo a ricordare che Greimas ha elaborato uno *schema narrativo canonico*³⁵⁹, che completa il guadagno teorico di Propp, uno schema comune a qualsiasi tipo di testo, in grado di spiegare il testo di riferimento; utile a spiegare, ricorrendo alla terminologia della genetica, qualsiasi tipo di organismo.

Lo schema canonico greimasiano si compone di quattro elementi, quattro momenti: il *contratto*, la *competenza*, la *performance* e la *sanzione*. a) Per *contratto* intendiamo l'incarico che un soggetto (destinante) stringe con un altro soggetto (destinatario) per portare a termine un compito, una missione. b) Per *competenza* indichiamo, invece, i mezzi di cui deve disporre il destinatario per portare a termine

³⁵⁷ V. Propp, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928, trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

³⁵⁸ P. Magli, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 68-69.

³⁵⁹ R. Eugeni, *Semiotica e scienze dei linguaggi*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009, pp. 441-457; P. Magli, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, cit.; C. Penati, *Semiotica e fiction televisiva*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 490-496; P. Peverini, *Semiotica dei media audiovisivi*, in D. E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, cit., pp. 476-486; M. P. Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma 2001; U. Volli, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005.

il suo scopo. c) La *performance* rappresenta il momento centrale della narrazione, l'azione che va sviluppata per portare a termine il proprio compito. d) La *sanzione* costituisce il momento in cui il destinante riconosce al destinatario il raggiungimento della missione.

Altro aspetto importante del pensiero greimasiano, che si lega allo schema canonico, riguarda gli *attanti*, ovvero gli autori delle azioni. Greimas non prende in considerazione le funzioni, le azioni, come faceva Propp³⁶⁰, bensì coloro che le compiono, coloro che eseguono o subiscono un atto. Come afferma Volli, questi «*tipi di soggetti* sono definiti dalla semiotica greimasiana [...] come *attanti*, per distinguerli dagli attori o personaggi che compaiono empiricamente nei racconti effettivi, che si ritrovano cioè “in carne e ossa” nelle favole e nei livelli superiori. Gli *attanti* sono invece strutture formali astratte, ipotesi teoriche, che non possono mai comparire come tali nei testi effettivi e non vanno assolutamente confusi con i personaggi “veri” in cui per così dire si incarnano»³⁶¹.

Si tratta in tutto di sei attanti indicati secondo il principio di opposizione: *soggetto-oggetto*, *destinante-destinatario* e *adiuvante-opponente*.

Soggetto-oggetto: rappresenta il perno della narrazione, il nucleo centrale costituito dal soggetto che desidera conseguire o raggiungere un oggetto, una persona.

Adiuvante-opponente: il soggetto nel portare a compimento al sua missione, il suo scopo, si trova ad essere agevolato da un adiuvante, ma al tempo stesso anche ad essere ostacolato da un opponente, da un elemento o persona che contrasta la sua azione.

Destinante-destinatario: il destinante è colui che trasmette l'oggetto, la sua origine, la fonte di tutta la narrazione; il destinatario è colui che riceve l'oggetto.

4.4. Analisi di una miniserie di successo

Affrontiamo quindi l'analisi di tre miniserie religiose, una miniserie per polarizzazione, le biografie di santi, papi e preti. La scelta delle tre fiction è stata operata sulla base degli ascolti, ovvero l'individuazione della fiction di maggior successo per categoria, badando a rispettare una differenziazione per produzione e rete di televisiva di programmazione.

Per le storie dei santi, *Padre Pio* diretta da Carlo Carlei, prodotto da Rizzoli Audiovisivi e Mediatrade per Canale 5. Nonostante la miniserie *Padre Pio. Tra cielo e terra* di Giulio Base, prodotto dalla Lux Vide per Rai Uno, ha avuto un successo maggiore di pubblico (Rai Uno, con una media di più 13 milioni di spettatori e 43,72% di share, mentre Canale 5 con una media di più di 11,5 milioni di spettatori e uno share 41,92%), abbiamo scelto di analizzare quello di Carlei, per differenziare le produzioni, dato che nelle successive analisi sulla figura di un papa e di un prete abbiamo preso in esame due prodotti Lux Vide per Rai Uno. La Lux Vide, ricordiamo, occupa una posizione di leader assoluto nelle produzioni nell'ambito

³⁶⁰ Anche Propp aveva individuato dei personaggi in relazione alle sfere d'azione: il malvagio (antagonista), il donatore, il soccorritore o aiutante, colui che è ricercato, colui che invia (mandante), l'eroe, il falso eroe. La nozione però di *attante* elaborata da Greimas è più generica, più astratta.

³⁶¹ U. Volli, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005, p. 100.

della fiction religiosa, vantando la *library* più vasta di titoli religiosi nel panorama produttivo italiano.

Per quanto riguarda le storie dei papi, abbiamo scelto di analizzare la miniserie *Papa Giovanni*, sulla figura di Giovanni XXIII, diretta da Giorgio Capitani e prodotta dalla Lux Vide e Rai Fiction. Si tratta della prima miniserie realizzata, nel periodo preso in considerazione per il nostro studio, sulla figura di un pontefice e, soprattutto, la miniserie più seguita, non solo della sua categoria, ma dell'intero comparto della fiction italiana, con la sua media di oltre 13 milioni di spettatori, con punte di quasi 15 milioni, e uno share tra il 43% e il 51%.

Ultima analisi, dedicata alla figura di un prete esemplare, don Giovanni Bosco, con la miniserie *Don Bosco* diretta da Lodovico Gasparini, con una produzione sempre Lux Vide per Rai Uno. Abbiamo scelto una miniserie tra le più seguite, quasi sullo stesso trend di ascolti di quella su don Milani, *Don Milani. Il priore di Barbiana* (1997) diretta dai fratelli Andrea e Antonio Frazzi per Rai Due, cui faremo riferimento nell'analisi, perché utile a tracciare una comparazione tra le modalità di trattazione di due grandi educatori della Chiesa.

Mentre *Don Bosco* si muove all'interno di un fenomeno già consolidato, il successo delle fiction bio-agiografiche religiose, perché prodotto nel 2004, *Don Milani. Il priore di Barbiana* rappresenta uno dei primi ritratti di preti esemplari alla fine degli anni Novanta, nel 1997. Nonostante porti la firma di due registi dall'esperienza anche cinematografica, quali i fratelli Frazzi, e l'argomento solitamente programmato su Rai Uno, la miniserie è stata prodotta invece per Rai Due, la seconda rete Rai in termini non solo di organigramma d'azienda, ma anche di ascolti e dunque di bacino di spettatori. Soluzione probabilmente determinata anche dal fatto che ancora non si aveva una chiara valutazione del fenomeno, precedente di qualche anno lo sviluppo dei filoni bio-agiografici che hanno caratterizzato gli anni Duemila.

Precisiamo, inoltre, come indicato già nel precedente capitolo, che la figura di don Bosco apparterebbe alla categoria dei santi e beati (come quella di don Gnocchi), perché canonizzato nel 1934 da Pio XI, ma abbiamo ritenuto opportuno inserirlo tra le fiction sui preti esemplari a giudicare dall'impostazione della fiction, dalle scelte narrative operate. La miniserie su don Bosco si sofferma sulla vita, sulle esperienze pastorali e le esperienze del prete che lo hanno spinto a fondare il primo oratorio, l'oratorio di San Francesco di Sales a Valdocco, a Torino, e successivamente la congregazione dei Salesiani. Il racconto non delle gesta di un futuro santo della Chiesa, bensì la tenacia, la dedizione e la povertà di un prete esemplare che ha rifiutato le comodità della tonaca, una carriera ecclesiastica nell'istituzione della Chiesa, per rimanere accanto ai ragazzi della strada.

4.4.1. Padre Pio

<i>Padre Pio</i>	Miniserie (2x90') Canale 5 Produzione: Rizzoli audiovisivi, Mediatrade.	Prima puntata: 17 aprile 2000	Spettatori: 10.731.000 Share: 38,21%
	<i>Regia:</i> Carlo Carlei. <i>Attori:</i> Sergio	Seconda puntata: 19 aprile 2000	Spettatori: 12.589.000 Share: 45,63%

	Castellitto, Jurgen Prochnow, Lorenza Indovina, Pierfrancesco Favino, Flavio Insinna, Raffaele Castria, Anita Zagaria, Adolfo Lastretti, Andrea Buscemi, Renato Marchetti, Pietro Biondi, Gianni Bonagura, Severino Saltarelli, Franco Trevisi, Tosca D'Aquino, Elio Germano. <i>Soggetto:</i> Massimo De Rita, Mario Falcone. <i>Sceneggiatura:</i> Massimo De Rita, Mario Falcone, Carlo Carlei. <i>Musiche:</i> Paolo Buonvino.	<p style="text-align: center;">Media Spettatori: 11.660.000 Media Share: 41,92%</p>
--	---	--

La miniserie su padre Pio, le due miniserie sul frate di Pietrelcina, segnano un grande successo per la fiction religiosa nell'Anno Santo. Le due fiction vengono messe in onda a pochi mesi di distanza, con polemiche per la lavorazione sul medesimo soggetto, ma soprattutto con grande successo per entrambe, tanto da rappresentare i vertici degli ascolti della fiction italiana, dopo *Papa Giovanni*.

Padre Pio diretto da Carlo Carlei e interpretato con intensità da Sergio Castellitto, prodotto dalla Rizzoli Audiovisivi e Mediatrade per Canale 5, è una miniserie biografiografica che racconta la vita del frate francescano Pio, beatificato nel 1999 e canonizzato nel 2002 da Giovanni Paolo II. Un santo di grande popolarità, che ha confermato le aspettative in termini di pubblico televisivo, che ha premiato la fiction; popolarità che padre Pio ha trovato presso i credenti e gli scettici per via delle numerose discussioni, delle accuse che il frate ha ricevuto per via delle stigmate, prima di essere riconosciuto dalla Chiesa. Popolarità tra i fedeli e i distanti per le guarigioni miracolose, i prodigi che si legano alla vita, alla storia del frate.

La miniserie presenta la classica struttura narrativa delle biografie religiose, delle biografie televisive in generale. Si apre, infatti, con le ultime ore di vita di padre Pio, ormai anziano e malato. L'incontro con un visitatore, un prete inviato della Santa Sede per "far luce" ancora una volta sui molti enigmi legati alla storia del frate. Da qui, l'occasione per avviare una successione di flashback, di ricordi di padre Pio, narratore in prima persona, che ripercorre le tappe della sua vita, della sua vocazione e del suo sacerdozio.

Come sottolineato in più di un'occasione, il ricorso al flashback è una pratica molto utilizzata nelle narrazioni televisive, delle fiction religiose. Una delle costanti dei racconti delle vite dei santi, dei papi e dei preti. In tal caso abbiamo, però, un continuo susseguirsi di flashback, che intervallano il dialogo tra padre Pio e l'inviato del Vaticano; una narrazione in flashback che ci accompagna per tutte e due le puntate. Diverso, invece, per le storie dei papi, dove spesso troviamo il ricorso al

flashback, al ricordo nel sorreggere la prima parte della miniserie, quella che culmina con il conclave, come è stato fatto per *Papa Giovanni*. Per le biografie su *Don Bosco* o *Maria Goretti*, ad esempio, troviamo invece un unico flashback che racconta la vita, la porzione di vita che si vuole raccontare, che si sviluppa per tutta la durata della fiction, che si apre e chiude con l'epilogo della vita del personaggio.

I ricordi di padre Pio iniziano dall'infanzia, con i primi segnali della vocazione, ma anche il primo manifestarsi di oscure forze, della presenza del male. Questa miniserie, rispetto a molte altre, è segnata in particolar modo dalla tensione della lotta contro il male, che ha un'esplicita raffigurazione, una presenza costante in tutta la narrazione. Toni cupi, ansiogeni e inquietanti invadono lo schermo, l'intero impianto della miniserie, che la regia, oltre che la sceneggiatura, amplifica e valorizza con i movimenti di macchina repentini, concitati. La raffigurazione del male, del senso di smarrimento e sofferenza che prova padre Pio dinanzi ai continui assalti e tentazioni, sono continuamente proposti al pubblico che è chiamato a dividerli.

Non è scelta frequente, all'interno delle miniserie religiose, quella di prediligere questa tensione per la presenza dell'elemento maligno. Raffigurazioni che non trovano spazio nelle fiction religiose, il cui impianto ruota prevalentemente attorno al percorso dell'eroe, della figura religiosa, i cui patimenti sono determinati dalle sofferenze imposte da agenti esterni, come le difficoltà generate da oppositori oppure per le debolezze della fede in cui si imbattono.

Gli oppositori in tale fiction sono certamente due, *in primis* il male, il demonio, dalle fattezze animali o umane, dall'aspetto di un uomo adulto che veste una toga da prete logora, macchiata, che tenta di indurre padre Pio a cedere alle tentazioni e ad abbandonare il sacerdozio, e dall'altra la Chiesa, l'istituzione-Chiesa.

Mentre, infatti, l'elemento demoniaco è un raro oppositore nelle fiction televisive, la Chiesa è al contrario uno dei frequenti oppositori nelle storie di figure religiose esemplari. Ostacolo del percorso "dell'eroe religioso", del suo piano narrativo, è dunque rappresentato dalla Chiesa conservatrice.

«Il male e la morte» – commenta Giovanni Bechelloni – «sono rappresentati dal "maligno", dal diavolo che si manifesta spesso nei momenti e nei luoghi più impensati, sotto le forme più varie: una bestia inferocita, le fiamme, rumori e urla laceranti, voci suadenti o persecutorie, la tentazione della lussuria e del denaro, l'invidia e la gelosia. Ma sono rappresentati – ed è questa una delle coraggiose novità del programma – anche sotto le spoglie del rigore delle istituzioni (il *rigor mortis*, appunto, delle istituzioni civili e soprattutto religiose che "non sanno quello che fanno") e del conformismo del controllo sociale (quello che alimenta i pettegolezzi e le calunnie che a loro volta attivano le istituzioni)»³⁶².

La presenza dell'opponente maligno che caratterizza la narrazione, la contamina, è resa chiaramente oltre che da un buon lavoro di sceneggiatura e dalla performance attoriale di Sergio Castellitto, grazie alla regia di Carlo Carlei e alla fotografia. La regia ci offre degli sguardi in soggettiva, che trascinano nel concitamento e smarrimento visivo-emotivo di padre Pio, ma anche l'uso dei movimenti di macchina repentini.

³⁶² G. Bechelloni, *Il programma dell'anno: Padre Pio. Un personaggio controverso*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, Rai Eri (VQPT 180), Roma 2001, pp. 97-107, p. 101.

Sin dalle prime scene abbiamo una fotografia densa di pathos, densa di un colore che si fa soglia tra luce e tenebre; le tonalità cromatiche del vespro, il punto d'intensità di colore del giorno insieme al propagarsi del nero delle tenebre. La fotografia presenta dunque questa duplicità di colori, questa dicotomia di atmosfere, che si fanno cassa di risonanza delle forze in gioco nella narrazione, dell'opposizione valoriale bene-male, dei sentimenti contrastanti che dilanano padre Pio. «[...] si deve al fine e fantasioso lavoro di regia di Carlei, alla colonna sonora di Buonvino e alla magistrale interpretazione di Castellitto l'aver saputo trasformare una storia così povera di eventi e così ricca di emozioni in un film capace di parlare non solo ai credenti, non solo ai fedeli di Padre Pio ma anche a spettatori laici disposti a interrogarsi sui grandi temi del bene del male, del dolore e dell'amore, della vita e della morte. Il talento visionario del regista Carlo Carlei è stato messo in rilievo da alcuni commentatori. È riuscito a trasformare i racconti di Padre Pio all'inquisitore, quelle che abbiamo chiamato parabole, in vere e proprie visioni capaci di evocare nell'immaginazione dello spettatore i sentimenti e i conflitti vissuti dal protagonista; con un linguaggio esperto, denso di riferimenti e citazioni, tratti non solo della storia del cinema – come è stato rilevato – ma anche dell'immaginario orientale e *new age*»³⁶³.

Il personaggio è certamente diverso dalle altre figure religiose esaminate, dagli eroi in abito talare. Qui il protagonista soffre, è preda di debolezze e di dolori che infestano il suo animo, il suo vivere e l'atmosfera stessa della narrazione. Una figura eroica, esposta all'incontro tra sacro e maligno, ad esperienze metafisiche, ma anche profondamente umana nella sofferenza, nella paura dinanzi al male, al non comprendere le ragioni di tanto patire. Figura che trasmette anche il senso della fede cristiana, la posizione del credente che si rifugia e trae forza nella preghiera, nella fede per sorreggersi dinanzi al dolore e alle difficoltà.

«Il Padre Pio di Castellitto» – aggiunge Bechelloni – «infatti non è un santo; non si comporta da santo e non resta imprigionato nell'icona che le tante immaginette di Padre Pio circolanti in Italia e nel mondo ci hanno consegnato. È piuttosto un combattente che si presenta come un dolente, un vincitore che si presenta come un perdente, un carismatico consapevole del suo carisma, della sua capacità di convincere e trascinare perché è animato da una forza interiore che per manifestarsi ha bisogno di poche parole e di pochi gesti»³⁶⁴.

Un personaggio, quello di padre Pio, reso fisicamente credibile, come anche i componenti della famiglia, i frati o gli abitanti di San Giovanni Rotondo, segnati nel volto dalla fatiche contadine, dalla vita povera, dai denti gialli e incrinati.

Di padre Pio, interpretato in maniera convincente da Sergio Castellitto, viene messo in risalto anche il tratto ironico del carattere, del parlare, così come la sua irruenza, il temperamento acceso che a volte lo coglieva. Si veda, pensando a delle scene giocate sulla sua ironia, il dialogo nella chiesa di San Giovanni Rotondo con padre Paolino (Flavio Insinna), che lo interroga sugli ori scomparsi dalla corona della statua della Madonna nella Chiesa; ori che padre Pio ha sottratto e venduto per comprare il pane per i poveri del paese.

³⁶³ Ivi., p. 104.

³⁶⁴ G. Bechelloni, *Il programma dell'anno: Padre Pio. Un personaggio controverso*, in M. Buonanno (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, cit., p. 105.

Per indicare, invece, il temperamento irascibile, ricordiamo altre due scene: il momento della benedizione del campo di ulivi tempestati dai pidocchi, quando dinanzi al miracolo della scomparsa degli insetti a seguito delle preghiere del frate, un contadino (Paolo Calabresi) fa un'esclamazione sulla Madonna e allora il frate lo prende immediatamente a calci, invitandolo con voce grossa a non bestemmiare, con un'irascibilità stemperata sempre con ironia, grazie alla forza interpretativa di Castellitto.

In un'altra scena, poi, vediamo padre Pio schiaffeggiare Emanuele Brunatto (Pierfrancesco Favino), che si permette un commento negativo su un prete ostile a padre Pio. Il frate lo schiaffeggia duramente, accusandolo di non essere da meno, di non essere migliore. In tal caso viene meno l'ironia, per lasciar posto all'intensità dell'azione. Non un gesto quindi che testimonia la mera irascibilità di padre Pio, bensì un gesto d'amore, un gesto che dà inizio a un percorso di catarsi che si innesca nell'uomo, in Emanuele Brunatto, che abbandonerà vizi e debolezze per seguire un cammino di recupero della fede, diventato uno dei "fedeli" di padre Pio.

Abbiamo già avuto modo, nel capitolo precedente, di sottolineare gli elementi divergenti, le differenze alla base delle due miniserie su padre Pio. Ricordiamo che quella di Carlei, interpretata da Castellitto, presenta un'esplorazione maggiormente psicologica del personaggio, tesa a descrivere i turbamenti, le paure, le visioni demoniache contro le quali combatte senza sosta, ma anche gli smarrimenti della fede, l'aggrapparsi alla preghiera, alla croce.

La miniserie di Rai Uno, *Padre Pio. Tra cielo e terra*, diretta da Giulio Base e interpretata da Michele Placido, pone attenzione sulla vita del frate a partire dalla comparsa delle stigmate, sulla contestazione della Chiesa, che non lo riconosce.

La miniserie utilizza come espediente narrativo la storia di una delle donne vicine a padre Pio, Emilia (Barbara Bobulova), che durante il processo di beatificazione porta la sua testimonianza, il suo ricordo del frate e del suo operato. Attraverso il suo racconto (Emilia è la narratrice della storia) si snodano vari flashback, sulla vita di padre Pio a partire dal 1918, dalla comparsa delle stigmate, del suo trasferimento a San Giovanni Rotondo.

Caratterialmente, vediamo un padre Pio meno sofferente e più eroico, più carismatico e battagliero dinanzi alle avversità. Dalla psicologia del personaggio si passa dunque alla forza propositiva del sacerdote, trascinatore di fedeli e, al tempo stesso, di detrattori.

4.4.2. *Papa Giovanni*

<i>Papa Giovanni</i>	Prima puntata: 21 aprile 2002	Spettatori: 11.680.000 Share: 43.54%	Media Spettatori: 13.180.000 Media Share: 47.49%
	Seconda puntata: 22 aprile 2002	Spettatori: 14.680.000 Share: 51.44%	
	Miniserie (2x100') Rai Uno <i>Produzione:</i> Lux Vide, Rai Fiction, Rai Trade, Eos Entertainment. <i>Regia:</i> Giorgio Capitani.		

	<p><i>Interpreti:</i> Edward Asner, Massimo Ghini, Anna Valle, Tosca D'Aquino, Claude Rich, Michael Mendl, Franco Interlenghi, Sydne Rome, Roberto Accornero, Bianca Guaccero. <i>Soggetto:</i> Francesco Scardamaglia, Giancarlo Zizola. <i>Sceneggiatura:</i> Francesco Scardamaglia, Massimo Cerofolini.</p> <p><i>Musiche:</i> Marco Frisina.</p>
--	---

Tra le varie miniserie biografiche sui papi quella dedicata a Giovanni XXIII, *Papa Giovanni*, è la fiction che occupa a tutt'oggi il primato di audience con oltre 13 milioni di spettatori e 47,49% di share in media. La miniserie, prodotta dalla Lux Vide e da Rai Fiction, è diretta da Giorgio Capitani e ha come protagonisti Edward Asner nel ruolo del papa, mentre di Massimo Ghini nel ruolo di Angelo Roncalli da giovane.

La miniserie si articola nelle due puntate in maniera omogenea, nonostante la prima parte si dedica alla ricostruzione del passato, della formazione e dell'attività pastorale di Angelo Roncalli, per proseguire nella seconda parte, una volta eletto papa, nel racconto dei cinque anni di pontificato.

Il primo episodio segue uno sviluppo narrativo in flashback, elemento ricorrente nelle fiction biografiche religiose. Esattamente sei flashback, narrati in prima persona da Angelo Roncalli, patriarca di Venezia, che si susseguono sia lungo viaggio per Roma, per partecipare al conclave per l'elezione del papa, dopo la morte di Pio XII, sia durante le fasi dell'elezione. Flashback di ricordi passati che si alternano a momenti che illustrano le dinamiche del conclave, i dettagli delle votazioni, alle strategie di alleanze dei cardinali per raggiungere un accordo sul nuovo candidato al soglio Pietro.

I sei flashback riguardano l'infanzia del protagonista, con una breve descrizione del contesto familiare, delle origini umili, della vocazione a divenire un semplice prete di campagna; l'incarico come assistente del vescovo di Bergamo, una volta prete, quando dimostra attenzione ai problemi dei lavoratori; il primo incarico diplomatico come vescovo in Bulgaria, dove si adopera per costruire un dialogo con la popolazione, soprattutto con la religione ortodossa, mostrando già la sua lungimiranza valoriale e la sua apertura al dialogo; il ricordo dell'esperienza della guerra in trincea, durante la Prima guerra mondiale; l'incarico diplomatico a Istanbul, durante il Secondo conflitto mondiale, dove si prodiga con successo nel salvare un treno di ebrei dalla deportazione; e l'ultimo incarico nel 1944, prima di rientrare in Italia, quando convince il governo Francese, il generale Charles de Gaulle a non espellere trenta vescovi accusati di essere compromessi con il governo di Vichy.

Il meccanismo di alternanza tra flashback e tempo della storia, è molto utile a presentare il personaggio, a collocarlo storicamente, a illustrare le sue diverse avventure pastorali e di diplomazia, ma soprattutto a delineare il suo carattere, mettendo in luce la sua saggezza ed ironia; viene mostrato come un prete sopra le righe, con pacata audacia e intraprendenza.

La regia, come del resto la sceneggiatura, riescono agilmente e con efficacia a sorreggere questo meccanismo, senza rischi di superficialità o frammentazione. Si sottolinea, inoltre, un'attenzione al dettaglio storico in maniera credibile ed accurata, nelle descrizioni soprattutto dei vari momenti che costituiscono l'apertura del conclave, la fase preparatoria, come si struttura il meccanismo di votazione;

descrizione arricchita anche dal “sottotesto” di voci e di critiche, di fazioni cardinalizie. Si nota pertanto una ricercatezza nella ricostruzione del quadro storico che favorisce l’interesse dello spettatore, attratto quindi non soltanto dal racconto biografico di una figura religiosa e politica molto popolare.

«Non era facile,» – commenta Bechelloni – «lungo tutti i 90 minuti di questa prima puntata, riuscire a parlare a un pubblico che di Papa Giovanni aveva solo il ricordo delle pagine esaltanti del pontificato, confuse nella memoria di qualcosa che stava più nella zona della sorpresa e della speranza che non in quella della realizzazione di cose concrete. Gli autori sono, invece, riusciti nel “miracolo”, per così dire, di rendere visibile il carisma di quest’uomo straordinario, di farlo percepire attraverso il linguaggio delle immagini, la concretezza di ciò che si può vedere. E qui il merito principale va sicuramente al grande mestiere del regista Giorgio Capitani: alla sua straordinaria capacità di guidare gli attori e gli operatori, di curare i dettagli con mano sicura, di mirare all’essenziale, di non consentire alla telecamera di indugiare più del dovuto, di trasformare anche i dialoghi (sempre chiaramente udibili) in movimento, in azione»³⁶⁵.

La seconda parte della narrazione, della miniserie prende avvio al momento del conclave, quando contro le sue attente e aspettative, Roncalli viene eletto papa il 28 ottobre del 1958. Inizia dunque il racconto degli anni di pontificato, densi di avvenimenti per la Chiesa, per l’Italia e lo scenario internazionale. Viene dato più spessore alla personalità di papa Roncalli, delineato con saggezza e fermezza nel muoversi nel difficile equilibrio della politica internazionale, ma soprattutto all’interno della gerarchia della Chiesa.

Vengono messi in luce alcuni aspetti della personalità, come il suo carisma, la sua bontà di intenti, oltre che la sua saggezza, soprattutto nei continui dialoghi e moderati diverbi con cardinali e vescovi della Chiesa, presentati in posizione difensiva, nel tutelare lo *status quo*, conservatori delle convenzioni consolidate.

Giovanni XXIII emerge come un convincente innovatore, un saggio e pacato rivoluzionario, che non ricorre mai alla sua autorità, all’imposizione esplicita per raggiungere i suoi obiettivi, bensì all’arte dialettica e oratoria del fine studioso dal linguaggio semplice.

Il ruolo di opponente di tutta la narrazione è ricoperto dalla parte istituzionale della Chiesa, da quella parte della gerarchia ecclesiastica che non vuole seguire il cambiamento, l’apertura e il rinnovamento cui la sottopone Giovanni XXIII. Viene dato spazio, in particolare, alla figura del cardinale Ottaviani (Claude Rich), che cerca di frenare gli slanci promossi da Giovanni XXIII. Il cardinale rappresenta quella parte della Chiesa conservatrice, che inorridisce dinanzi all’ipotesi di indizione di un Concilio Ecumenico: «dobbiamo fermare questa proposta. Non è il momento per le stranezze. Finora l’abbiamo tutti lasciato fare, ma non deve dimenticare che se noi siamo qui da quasi duemila anni è perché abbiamo rispettato la tradizione della Chiesa».

Il conflitto tra il papa e il cardinale è trattato sempre in maniera controllata, sottile; l’immagine del pontefice si mantiene positiva, superiore alle provocazioni. In un’occasione, la scena che precede l’incontro del papa con la figlia di Krusciov, Giovanni XXIII sottolinea al cardinale Ottaviani la sua ferma convinzione di non

³⁶⁵ G. Bechelloni, *Il programma dell’anno. Papa Giovanni e Per lasca: due eroi dell’Italia profonda*, in M. Buonanno (a cura di), *Storie e memorie. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, Rai Eri (VQPT 192), Roma 2003, p. 95.

volere abusare del suo potere nell'imporre la sua volontà, bensì di lasciare sempre posto al dialogo, al confronto, spegnendo i tentativi di dissuasione messi in atto dal cardinale.

Card. Ottaviani: Santo Padre, mi è stato riferito della sua intenzione di ricevere la figlia e il genero di Krusciov.

Giovanni XXIII: Le è stato riferito bene.

Card. Ottaviani: Speravo in una smentita.

Giovanni XXIII: Durante l'udienza, farò un appello nel rispetto dei diritti umani nell'Unione Sovietica. Questa giovane coppia ha chiesto di incontrarmi. Che cosa dovrei rispondere? Che non li voglio vedere?

Card. Ottaviani: Li può ricevere il Segretario di Stato.

Giovanni XXIII: Vede Ottaviani, io credo nel dialogo, ci credo sempre, anche quando potrei imporre la mia volontà di papa.

Un altro elemento che punta a rafforzare l'immagine del papa come esperto diplomatico. Probabilmente è proprio questo uno dei tratti che la sceneggiatura desidera far risaltare, insieme alla sua saggezza, rispetto all'appellativo di "papa buono"; un appellativo che appare quindi come riduttivo, che sembra semplificare troppo e sminuire il suo profilo. «All'apparente ingenuità del Papa buono lo spettatore può, così, abbinare quella del politico di razza, dell'uomo di Chiesa che sa bene quello che vuole fare, quello che rischia. Anche quando dice che "dobbiamo andare oltre la politica", quando parla "contro i profeti di sventura", quando incita ad essere "costruttori di pace" e soprattutto quando, in occasione dell'apertura del Concilio, lancia il suo messaggio più importante, nella sua veste ufficiale di Capo della Chiesa cattolica: "La Chiesa deve aprirsi al mondo e il dialogo deve riguardare tutti quanti perché siamo figli dello stesso Dio". Oppure, quando poco prima di morire, dice: "La vita è un pellegrinaggio, ci fermiamo un poco qui e poi continuiamo il nostro cammino"»³⁶⁶.

A tal riguardo, lo stesso papa si sofferma a commentare questo appellativo in un dialogo con il proprio confessore:

Giovanni XXIII: Il Signore ha voluto chiamarmi a un compito più grande di me.

Confessore: Il Signore conosce i suoi figli.

Giovanni XXIII: Quanta responsabilità. Quanti destini possono dipendere solo dalle mie decisioni.

Confessore: C'è una risposta, forse, nella parabola dei Talenti «Ad ognuno sarà chiesto secondo ciò che ha ricevuto in dono».

Giovanni XXIII: E il mio talento quale sarebbe?

Confessore: Un cuore semplice, un cuore buono.

Giovanni XXIII: Io non sono il "papa buono", come tutti dicono. La bontà non è un dono. E non è neanche una scelta. La bontà è soltanto una conseguenza. È il salario per il duro lavoro che si fa qui dentro (*indicando in cuore, il petto*). È quello di ritrovare se stessi. E poi di affidarsi completamente a Dio.

Confessore: È ciò che Sua Santità ha sempre fatto.

Giovanni XXIII: Per tutta la vita, ho sentito che i miei passi erano guidati.

Confessore: Non sarà lasciato solo neppure adesso.

Giovanni XXIII: Ora sento che il Signore mi sta chiedendo qualcosa. E dentro di me sto cercando di capire, ma questa volta non so che cosa sia.

Confessore: «Beati quelli che diffondono la pace. Dio li accoglierà come figli».

³⁶⁶ Ivi., p. 97.

Giovanni XXIII: Imploro il Signore di aiutarmi. C'è così tanto da fare... così tanto.

Dalla conversazione con il confessore, emerge anche un turbamento costante nel papa, un turbamento interiore, nonostante appaia prevalentemente come pacato e ironico nelle parole. La preoccupazione di non fare abbastanza, di non riuscire a promuovere un clima di distensione, di riconciliazione. Viene sottolineato poi con insistenza dal papa il suo essere stato chiamato a un compito troppo grande, rimarcando il suo desiderio di rimanere un semplice parroco di campagna; elementi utili alla costruzione del profilo eroico del personaggio, eroico ma al tempo stesso umile. Non la paura, bensì la difficoltà in cui si trova l'eroe nel ricoprire il suo ruolo, la responsabilità della missione cui è chiamato.

La problematicità del personaggio è resa quindi attraverso questi aspetti. Evidente in tutta la narrazione, infatti, la sua immagine positiva, colta e saggia, tanto da connotarlo come un eroe senza macchia. Ad aggiungere elementi che lo umanizzano, rimanendo comunque eroico, sono le inquietudini, le esitazioni, dinanzi al compito cui è stato chiamato, che sente stretto attorno a sé, come simbolicamente indica la scena in cui veste per la prima volta l'abito papale. Il sarto è costretto a mettere delle spille per chiudere la stoffa della veste, perché non preparato alle sue misure. Quasi a indicare, dunque, per un verso la sensazione di ingabbiamento dentro un veste, dentro un ruolo per il quale Roncalli si sente inadeguato, ma per un altro l'impreparazione della Chiesa ad accogliere un papa così innovatore.

L'umanità viene sottolineata anche dal senso di impotenza e sconfitta che a volte prova nello scontrarsi con il rigido assetto della Chiesa, che sembra non vuole tenere il suo passo. Il personaggio mostra a volte una triste rassegnazione nel constatare le forze a lui contrapposte, ma sempre mitigate da un'energia, una volontà a non arrendersi.

Giovanni XXIII: Perché tutte queste menzogne? (indicando i giornali, i titoli dopo l'incontro avuto con la figlia di Krusciov).

Segretario: Fanno di tutto per impedirle di firmare l'enciclica sulla pace, Santo Padre. Nella Curia, come in America.

Giovanni XXIII: Ho chiesto all'Osservatore Romano di pubblicare l'intero colloquio che ho avuto con la figlia di Krusciov e suo marito. È stato fatto?

Segretario: Nemmeno una riga.

Giovanni XXIII: Quando io ero un giovane prete, se un papa chiedeva di fare qualcosa... Quello che loro non sanno, è che io non smetterò mai di chiedere!

Pacatezza, disponibilità, ma anche fermezza e volontà, insieme a diplomazia e cultura. È questo il ritratto che viene fatto di papa Roncalli, non semplicemente il papa buono.

Come ricordiamo, il titolo è una soglia testuale, che ci introduce, che rivela la narrazione, anticipatore e accesso alla storia. Qui troviamo dunque un titolo che ci richiama alla biografia di un pontefice, alla statura religiosa e politica di un papa, guida della Chiesa ma anche attore politico nello scenario delle forze internazionali.

Nella miniserie, invece, di Canale 5, *Il Papa buono*, diretta da Ricky Tognazzi e prodotta dalla De Angelis Group, miniserie che ha ottenuto sempre dei buoni ascolti (9.982.000 e 34,95% di share in media), il titolo ci indica già la differenza sostanziale tra le due figure, le differenti modalità di trattazione del personaggio.

La miniserie diretta di Canale 5 punta, infatti, a fornire un ritratto del papa più personale e meno istituzionale, lavorando sugli aspetti del suo carattere, del suo

profilo come saggio, ma soprattutto mite, rassicurante. «In questa struttura piuttosto tradizionale si muove il Papa “buono”, dove per bontà si intende semplicità, umiltà, buon senso. Solo pochi accenni, invece, a una certa abilità strategica di Angelo Roncalli, alle sue astuzie, alla sua lungimiranza politica, in poche parole alle sue indubbie capacità di statista, che trasparivano un po’ meglio dal prodotto Rai. Qui l’intento, perfettamente centrato, è puntare sulla commozione dello spettatore, fotografare l’immaginario popolare del Papa Buono e trasporlo in modo fedele, con minime concessioni ai “retroscena” politici del pontificato. Una tendenza alla semplificazione guida anche la costruzione degli antagonisti, insediati in quella curia romana descritta come subdola e priva di scrupoli. Non ci sono vie di mezzo né sfumature: o si è con il Papa Buono o contro»³⁶⁷.

4.4.3. Don Bosco

<i>Don Bosco</i>	Prima puntata: 22 settembre 2004	Spettatori: 7.142.000 Share: 27.29%	Media Spettatori: 7.575.500 Media Share: 28.39%
	Seconda puntata: 23 settembre 2004	Spettatori: 8.009.000 Share: 29.50%	
	<p>Miniserie (2x100')</p> <p>Rai Uno</p> <p>Produzione: Rai Fiction, Lux Vide Spa, LuxVide GmbH, I Salesiani di Don Bosco, D&B, Blue Star Movie.</p> <p>Regia: Lodovico Gasparini.</p> <p>Interpreti: Flavio Insinna, Lina Sastri, Charles Dance, Ry Michael Finerty, Daniel Tschirley, Julian Patrick Brophy, Jonathan Ross Latham, Brock Everitt Elwick, Lewis Crutch, James Greene, Sam Beazley, Fabrizio Bucci, Andrea Bosca.</p> <p>Soggetto: Graziano Diana.</p> <p>Sceneggiatura: Graziano Diana, Francesca Panzarella, Carlo Mazzotta, Lodovico Gasparini, Saverio D'Ercole, Lea Tafuri.</p> <p>Musiche: Marco Frisina.</p>		

Don Giovanni Bosco è una figura molto popolare della Chiesa, fondatore della congregazione dei Salesiani, presente nell’immaginario comune e molto amato. La miniserie, *Don Bosco*, diretta da Lodovico Gasparini nel 2004 e interpretata da Flavio Insinna, per una produzione Lux Vide in due puntate per Rai Uno, racconta la vita di questo prete esemplare.

Nonostante don Giovanni Bosco sia stato canonizzato negli anni Trenta del secolo scorso, rientrerebbe pertanto nel filone dei santi e beati televisivi, nella polarizzazione che affronta le bio-agiografie dei santi della Chiesa, abbiamo ritenuto però opportuno inserirlo nella categoria dei preti esemplari, perché la miniserie si

³⁶⁷ F. Balletta, *Il Papa Buono*, in M. Buonanno (a cura di), *Il ritorno del già noto. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quindicesimo*, Rai Eri (VQPT 196), Roma 2004, pp. 203-205, cit. pp. 204-205.

propone di raccontare l'umanità e le energie di questo prete nel realizzare la sua impresa, nella costruzione di "una famiglia" all'interno della Chiesa che si prendesse cura dei figli della strada, dei ragazzi bisognosi.

Non è certamente il tipico racconto agiografico del santo, bensì la storia del popolare educatore, l'umanità esemplare di un prete che ha rifiutato un sicuro rifugio di parrocchie tranquille oppure il ruolo di educatore presso ricche famiglie; che ha scelto di non seguire il cammino all'interno dell'istituzione della Chiesa, preferendo invece rimanere un semplice parroco dalla talare logorata e dalla povertà dei mezzi, dai numerosi debiti accumulati per sfamare i ragazzi poveri della città di Torino e provincia.

La scelta della miniserie è motivata, poi, dal fatto che *Don Bosco* ha ottenuto un alto consenso di pubblico, tra le fiction osservate, così come *Don Milani. Il priore di Barbiana* (1997) di Andrea e Antonio Frazzi, con Sergio Castellitto, fiction su cui torneremo nell'analisi, per indicare anche lo stile differente rispetto alla biografia di don Bosco.

Anzitutto, la miniserie *Don Bosco* abbraccia quasi tutta la vita del personaggio, dall'infanzia nella cascina di famiglia nella campagna piemontese, alle occasioni di contatto con un vecchio parroco di campagna che lo aiuta e sostiene nello studio, la vocazione, l'ordinazione presbiterale, quando inizia il suo percorso come sacerdote, sino alla fondazione dell'ordine dei salesiani.

La parte centrale della miniserie, il cuore della storia riguarda gli anni dei primi incarichi pastorali con i poveri e i ragazzi del carcere minorile, grazie ai quali concepisce il suo progetto di oratorio domenicale. Dagli incontri settimanali, don Bosco, inizia a progettare una struttura di oratorio permanente, che rimanga sempre aperta, in grado di divenire luogo di formazione e accoglienza per i ragazzi soli. La storia si conclude non con la morte di don Bosco, quindi con l'intero racconto della sua vita, bensì sino all'approvazione da parte del Vaticano dell'ordine dei Salesiani fondato dal prete, per creare un modello di formazione che durasse nel tempo e sopravvivesse alla scomparsa del sacerdote.

La miniserie si apre con don Bosco adulto, con la struttura dell'oratorio già avviata, e con il prete in attesa di ricevere la lettera con l'autorizzazione alla fondazione dell'ordine. Dopo un improvviso malore, inizia un flashback; don Bosco inizia a ricordare la sua vita.

In tal caso abbiamo un unico lungo flashcack che racchiude la vita e il percorso sacerdotale del prete, sino all'epilogo, alla lettera che acconsente alla fondazione dell'ordine sacerdotale. Ricordiamo, infatti, che elemento ricorrente di molte biografie religiose e in generale delle miniserie biografiche italiane è proprio l'utilizzo del flashback, che permette di soffermarsi sui momenti significativi della vita del personaggio. Spesso usato in maniere alternata, con passaggi continui dal tempo della storia, come accade ad esempio in *Papa Giovanni*, dove il pontefice alterna ricordi personali, momenti significativi della sua vita come sacerdote, con l'attesa per il conclave che lo eleggerà papa. Stessa cosa avviene per *Don Milani. Il priore di Barbiana*, dove don Milani adulto e malato, ricorda la sua vita muovendosi nelle stanze della parrocchia di Barbiana e sfogliando gli appunti, le lettere, rivivendo gli anni trascorsi nel paesino di montagna, gli anni significativi del suo sacerdozio a Barbiana, come peraltro rivela anche il titolo della miniserie.

La figura di don Bosco è costruita in maniera credibile, anche se a volte con eccessi di eroicità positiva ed ingenua. Merito della credibilità del sacerdote va alla

trascinante interpretazione di Flavio Insinna, che concede molto al personaggio, che permette anche di valorizzare la miniserie nonostante le continue debolezze di sceneggiatura e la caduta d'attenzione sui dettagli. Insinna dona spessore e completezza al personaggio, caricandolo anche di ombre e fragilità. Certamente, quello che emerge è un ritratto prevalentemente positivo di don Bosco, un ritratto eroico, un eroe in veste talare, che però manifesta anche dei tratti di umanità, di umana fragilità e incertezza. La sofferenza dinanzi alle difficoltà della vita contro cui si imbatte, il dolore per la perdita di alcuni suoi ragazzi, come Enrico dal passato difficile e l'esperienza in carcere, e il piccolo Domenico, uno dei ragazzi dell'oratorio morto prematuramente.

Sofferenze, povertà, che il personaggio affronta e supera in maniera visibilmente coraggiosamente. La debolezza risiede, in tale aspetto, nel problematizzare poco la conflittualità interiore del personaggio, conflittualità che è certamente presente e ricorrente in più momenti della vicenda, ma troppo rapidamente risolta, superata.

Il modo in cui viene interpretato e delineato il personaggio è sicuramente il grande pregio della miniserie e la sua forza attrattiva. Il contesto in cui è inserito il personaggio rischia invece di risultare in più di un'occasione poco credibile. Poco credibile per la facile e sbrigativa trattazione degli eventi, degli snodi narrativi, per l'assenza di cura nella scrittura, nella composizione dei dettagli della vicenda.

Si passa in maniera sbrigativa di sequenza in sequenza, risolvendo i vari conflitti e difficoltà senza verosimiglianza. Prendiamo ad esempio la prima sequenza nel flashback, in cui troviamo Giovanni ancora ragazzo, che cerca di poter studiare contro la volontà del fratello più grande che lo vuole nei campi, sino alla scelta di abbandonare la casa familiare per entrare in seminario. In questa sequenza troviamo degli elementi che sottraggono credibilità all'evolversi della storia, che evidenziano i raccordi di sceneggiatura deboli e superficiali: dal dialogo tra Giovanni e la madre (Lina Sastri) proprio all'inizio del flashback, durante il quale la madre ricorda al figlio l'aumento delle sue responsabilità con la morte del padre, come quella di prendere l'acqua dal pozzo. Azione che viene svolta subito dal ragazzo, nel proseguire la conversazione con la madre, ma all'azione non corrisponde un gesto credibile di fatica, che indichi la gravosità del compito del ragazzo, il fardello delle responsabilità che ora pesa su di lui. Vediamo infatti un secchio che viene tirato su dal pozzo, come se fosse una corda senza peso.

Andiamo poco oltre, al momento del lavoro nei campi, quando Giovanni è costretto dal fratello, burbero e opponente al desiderio di Giovanni di studiare, che lo reclama nei campi. Vediamo quindi Giovanni nei campi, dietro al quale passano due contadini che trascinano un aratro senza però solcare affatto il terreno.

Seguitiamo oltre, nel percorso di rientro di Giovanni a casa, dopo la giornata di lavoro, c'è l'incontro con il parroco del paese, che in una rapida successione di battute, gli fornisce l'opportunità di studio, attraverso un dialogo molto veloce, ma non in grado di motivare la scena successiva, ovvero l'immediato arrivo del prete a casa del ragazzo, per chiedere al fratello di lasciare studiare Giovanni con lui. L'adolescenza di Giovanni si chiude con la morte del prete e il desiderio di Giovanni di non ricadere nella prigionia dei campi, bensì nel voler seguire il cammino di studio, entrando così in seminario. Qui si pone un altro problema, reperire il denaro necessario per entrare in seminario, le cento lire che servono. Il giovane ragazzo rassicura la madre in apprensione, dichiarandole che troverà qualsiasi mezzo per raggiungere il suo obiettivo. Abbandonata casa, in viaggio per il seminario, viene

inserita una breve scena in cui Giovanni capita, subito dopo l'addio alla madre, nel contesto di una fiera di paese, dove c'è un "albero della cuccagna" in cima al quale si trova, oltre a vari salumi, anche un sacchetto con delle monete. Esattamente cento lire. Vediamo pertanto iniziare la scena con Giovanni che corre verso il palo, farsi largo tra la folla e senza esitazione arrampicarsi a prende il premio "funzionale" al passaggio narrativo. Ci troviamo, poi, subito dinanzi a don Giovanni Bosco, appena ordinato.

Abbiamo sottolineato, dunque, solamente nella prima sequenza di lungo del flashback biografico, come purtroppo ci sia poca attenzione allo sviluppo narrativo della storia. A sorreggere l'intero impianto è proprio la figura di don Bosco, che si rende elemento unificante e credibile della vicenda.

Troviamo anche una serie di oppositori all'azione di don Bosco, funzionali prevalentemente a mettere in luce però il suo grande carisma, la sua tenacia e la sua grande umanità. Prendiamo, ad esempio, uno dei ragazzi più difficili del gruppo di don Bosco, il giovane Bruno (Fabrizio Bucci), il capo-banda del carcere minorile, un ragazzo ferito dalla vita, che allontana il prete, indicando implicitamente l'allontanamento dalla fede, da Dio. Mettere continuamente a dura prova don Bosco, che invece reagisce con sguardo accogliente e amorevole, rispondendo sempre saggiamente e in maniera disarmante alle sue provocazioni. Il ragazzo, prima di cedere alla conversione, alla fiducia verso don Bosco, arriverà addirittura a vendersi per trenta monete d'argento (citazione cristologica) al governatore che congiura contro don Bosco, accettando di tendergli una trappola. Tutto si risolve con facilità, troppa facilità, nel giro di alcune battute. Il ragazzo compie finalmente la sua catarsi, si lascia conquistare dal carisma di don Bosco, rifiutandosi di commettere in ultimo il tradimento.

Altro opponente è sopraccitato il vicario della città di Torino, il marchese Clementi (Charles Dance), che simboleggia dunque l'opposizione da parte della società all'opera del prete, che oltre a recuperare i ragazzi di strada, si batte per il riconoscimento di un numero stabilito di ore lavorative, le otto ore giornaliere. Un prete, dunque, impegnato nelle lotte sociali, a fianco dei lavoratori, degli operai. Il conflitto con il marchese Clementi è presente in diversi punti della narrazione, il conflitto più prolungato nell'ambito della storia, ma anche qui, rapidamente risolto quando il marchese si ammala di colera, divampato ormai nella città. Chiama in punto di morte don Bosco, per riconciliarsi con lui e con Dio.

Ultimo opponente è la gerarchia della Chiesa, elemento ricorrente nelle storie eroiche di santi, papi e preti, che non riconoscono a pieno i suoi sforzi e i suoi metodi non convenzionali; il suo essere figura apertamente controcorrente all'interno della Chiesa, descritta invece come immobilista e rigida, ad eccezione però del papa, che viene presentato come giudizioso.

Tra i ministri della Chiesa, in particolare, troviamo l'amico di gioventù don Lorenzo Fassati (Paolo Calabresi), che per metà della narrazione appare amichevole e confidenziale, incline a supportare don Bosco, nonostante ammetta esplicitamente le divergenti opinioni, il differente modo di concepire e di vivere il sacerdozio. Verso la fine della vicenda, superati i precedenti oppositori, don Fassati diviene nuovo opponente, l'antitesi al modello di don Bosco: un prete che invece della strada, sceglie l'ascesa all'interno dell'istituzione-Chiesa, alla ricerca di potere e riconoscimento. Quando don Bosco si trova a perorare la causa di approvazione della sua congregazione, si scontrerà proprio con il suo amico don Lorenzo Fassati,

divenuto ora vescovo di Torino; nomina di vescovo conseguita tra l'altro anche grazie a don Bosco, come viene lasciato intendere dalla narrazione, che ha sostenuto positivamente la sua nomina durante un colloquio con il papa. Questo, certamente, per rafforzare anche l'immagine di bontà, di innocenza e di eroe positivo del sacerdote, che invece non sarà affatto ricambiato dall'amico, ora vescovo e ostile.

L'atteggiamento del vescovo Fassati muta in maniera troppo repentina nei confronti di don Bosco. Manca una progressione psicologica, manca un opportuno sostegno della sceneggiatura nel motivare tale inasprimento caratteriale; mancano sufficienti elementi nel candidare al ruolo di opponente il prete un tempo amico di don Bosco.

I personaggi in conflitto con don Bosco sono utilizzati però come figure che introducono la semplificazione del binomio oppositivo bene-male, buoni-cattivi. Utilizzati soprattutto per rafforzare l'immagine positiva, costante e coerente di don Bosco dinanzi al mutare degli eventi e delle avversità.

Possiamo, quindi, riscontrare ancora un'assenza di problematicità, di sfaccettature sufficienti a consegnarci un ritratto maggiormente realistico dell'educatore. La bontà, lo spirito positivo, la dedizione agli ultimi, la resistenza della fede nelle intemperie della vita sono gli aspetti dominanti del prete, che emerge per il suo lato carismatico ed eroico. Il lavoro dell'attore ha aggiunto sfumature caratteriali e psicologiche che hanno reso maggiormente convincente la narrazione, che invece, negli elementi di contorno, nella caratterizzazione dei personaggi secondari e nelle ambientazioni delle azioni di dimostra debole, approssimativa.

Abbiamo dunque delineato il ritratto di uno dei preti di maggior successo nelle miniserie prese in esame. Successo raggiunto quasi in eguale misura dalla miniserie su don Milani con Sergio Castellitto. Il don Milani di Castellitto, sceneggiato da Stefano Rulli e Sandro Petraglia, presenta invece un maggiore armonia e completezza tra la forza e la centralità del personaggio con le storie, con i personaggi minori che ruotano attorno al protagonista. Il priore di Barbiana viene raccontato con maggior cura, offrendo non la facile immagine di un prete eroico, bensì un grande prete, un grande educatore, colto anche da debolezze, da tristezza, da sconforto oppure da scatti d'ira. Un prete maggiormente umano, che convince nelle vicende della sua vita, perché rese con maggiore attenzione, facendo vedere la sua tempra, la sua tenacia, ma anche il suo patimento, le sue riflessioni, le sue inquietudini. Un prete non comune, sempre controcorrente, ma che mostra anche i cedimenti dinanzi ai vari opposenti, insicurezze, che certo però supera, ma con maggiore umanità, con maggiore fatica, fatica che risulta familiare all'esperienza spetatoriale.

Anche qui gli opposenti sono la società dell'epoca che sembra con comprendere lo spirito innovativo di don Milano, ma soprattutto la Chiesa, le gerarchie ecclesiastiche e in particolare il vescovo di Firenze, che gli impartisce sanzioni e solitudine. Noi vediamo, grazie a questi opposenti un prete esemplare che ha sposato carità e povertà, che oltre a lottare, si lascia andare anche a sconforto per la solitudine, si lascia andare al pianto.

Una problematizzazione caratteriale maggiore, sfaccettata, sostenuta da un'ottima interpretazione, oltre che da una cura stilistica, da una regia misurate e con una sceneggiatura maggiormente complessa, elaborata.

4.5. Singolari ascolti di successo per le miniserie religiose. Possibili letture

Affrontiamo, quindi, il nostro percorso di valutazione finale riguardo al singolare fenomeno della miniserie religiosa, delle fiction sulle personalità eroico-popolari della Chiesa e della religione cattolica, partendo nuovamente dai dati di ascolti.

Riproponiamo, nelle tabelle seguenti, gli ascolti di tutte le fiction religiose, le miniserie di papi, preti e santi del piccolo schermo, che abbiamo preso in esame nel precedente capitolo.

L'intenzione è anzitutto dare maggiormente rilievo alla portata singolare del fenomeno, proponendo anche una comparazione tra i filoni. Mostriamo inoltre come sia un successo al di fuori dell'evento mediatico del Giubileo del Duemila; si tratta, infatti, a nostro avviso di un fenomeno di più larghe proporzioni e dalle molteplici sfumature, motivazioni, non risolvibili nella mera coincidenza con il Giubileo.

TABELLA ASCOLTI MINISERIE (E FILM TV) SANTI E BEATI

<i>Padre Pio. Tra cielo e terra</i>	Prima puntata: 12 novembre 2000	Spettatori: 12.158.000 Share: 42,55%	13.123.000 43,72%
	Seconda puntata: 13 novembre 2000	Spettatori: 14.088.000 Share: 44,88%	
<i>Padre Pio</i>	Prima puntata: 17 aprile 2000	Spettatori: 10.731.000 Share: 38,21%	11.660.000 41,92%
	Seconda puntata: 19 aprile 2000	Spettatori: 12.589.000 Share: 45,63%	
<i>Madre Teresa</i>	Prima puntata: 19 ottobre 2003	Spettatori: 9.965.000 Share: 36,38%	10.600.500 37,02%
	Seconda puntata: 20 ottobre 2003	Spettatori: 11.236.000 Share: 37,65%	
<i>Lourdes</i>	Prima puntata: 29 maggio 2000	Spettatori: 8.165.000 Share: 30,78%	8.693.500 32,59%
	Seconda puntata: 30 maggio 2000	Spettatori: 9.222.000 Share: 34,40%	
<i>San Pietro</i>	Prima puntata: 24 ottobre 2005	Spettatori: 8.539.000	8.257.000 29,51%

		Share: 30,60%	
	Seconda puntata: 25 ottobre 2005	Spettatori: 7.975.000 Share: 28,42%	
<i>Francesco</i>	Prima puntata: 6 ottobre 2002	Spettatori: Share: 29,31%	7.786.000 28,69%
	Seconda puntata: 7 ottobre 2002	Spettatori: Share: 28,69%	
<i>Chiara e Francesco</i>	Prima puntata: 7 ottobre 2007	Spettatori: 6.740.000 Share: 29,51%	7.268.000 29,50%
	Seconda puntata: 8 ottobre 2007	Spettatori: 7.796.000 Share: 29,48%	
<i>Sant'Agostino</i>	Prima puntata: 31 gennaio 2010	Spettatori: 7.040.000 Share: 26,07%	6.968.000 25,43%
	Seconda puntata: 1 febbraio 2010	Spettatori: 6.896.000 Share: 24,79%	
<i>Rita da Cascia</i>	Prima puntata: 26 settembre 2004	Spettatori: 5.435.000 Share: 21,18%	6.168.500 23,78%
	Seconda puntata: 27 settembre 2004	Spettatori: 6.902.000 Share: 26,38%	
<i>Giuseppe Moscati</i>	Prima puntata: 26 settembre 2007	Spettatori: 5.378.000 Share: 21,14%	6.080.000 24,17%
	Seconda puntata: 27 settembre 2007	Spettatori: 6.782.000 Share: 27,20%	
<i>Bakhita</i>	Prima puntata: 5 aprile 2009	Spettatori: 5.498.000 Share: 22,00%	5.998.000 22,70%
	Seconda puntata: 7 aprile 2009	Spettatori: 6.498.000 Share: 23,40%	

Da questa prima tabella riassuntiva sulle miniserie dei santi, possiamo notare anzitutto le fiction più seguite sono quelle che affrontano la bio-agiografia di santi e beati popolari, come padre Pio e madre Teresa.

Nel caso specifico, poi, di padre Pio e Madre Teresa, possiamo sottolineare che la messa in onda ha potuto contare anche sull'elemento traino e rinforzo del processo di beatificazione e canonizzazione in corso. Madre Teresa di Calcutta è stata proclamata beata il 19 ottobre 2003, proprio il giorno della messa in onda della fiction *Madre Teresa* su Rai Uno. Le due miniserie su padre Pio, oltre a inserirsi all'interno di un processo di attenzione mediatica sul frate di San Giovanni Rotondo, vengono realizzate proprio tra la beatificazione, avvenuta l'11 maggio del 1999, e la canonizzazione, il 16 giugno del 2002.

Figure meno popolari, meno presenti nell'immaginario comune, ma anche nello scenario dei temi e delle figure religiose affrontate dai media, come Bakhita, hanno registrato chiaramente un minore ascolto, che è comunque rilevante, con i suoi quasi sei milioni di spettatori. Ricordiamo poi che la messa in onda della fiction su santa Bakhita è avvenuta proprio negli stessi giorni del terremoto dell'Abruzzo del 2009.

TABELLA ASCOLTI MINISERIE PAPI

<i>Papa Giovanni</i>	Prima puntata: 21 aprile 2002	Spettatori: 11.680.000 Share: 43.54%	13.180.000 47,49%
	Seconda puntata: 22 aprile 2002	Spettatori: 14.680.000 Share: 51.44%	
<i>Karol. Un uomo diventato Papa</i>	Prima puntata: 18 aprile 2005	Spettatori: 12.645.000 Share: 44,31%	12.832.000 43,90%
	Seconda puntata: 19 aprile 2005	Spettatori: 13.011.000 Share: 43,50%	
<i>Giovanni Paolo II</i>	Prima puntata: 27 Novembre 2005	Spettatori: 10.182.000 Share: 37.13%	11.328.500 40,64%
	Seconda puntata: 28 Novembre 2005	Spettatori: 12.475.000 Share: 44.15%	
<i>Il Papa buono</i>	Prima puntata: 28 gennaio 2003	Spettatori: 9.327.000 Share: 32,37%	9.982.000 34,95%
	Seconda puntata: 29 gennaio 2003	Spettatori: Share: 37.72%	
<i>Papa Luciani.</i>	Prima puntata:	Spettatori:	9.614.000

<i>Il sorriso di Dio</i>	23 ottobre 2006	8.988.000 Share: 33,08%	35,45%
	Seconda puntata: 24 ottobre 2006	Spettatori: 10.240.000 Share: 37,83%	
<i>Karol. Un Papa rimasto uomo</i>	Prima puntata: 10 maggio 2006	Spettatori: 6.640.000 Share: 26,93%	6.322.000 25,11%
	Seconda puntata: 11 maggio 2006	Spettatori: 6.004.000 Share: 23,30%	
<i>Paolo VI. Un Papa nella tempesta</i>	Prima puntata: 30 novembre 2008	Spettatori: 5.260.000 Share: 21,47%	5.446.500 20,52%
	Seconda puntata: 1 dicembre 2008	Spettatori: 5.633.000 Share: 19,58%	

Le vite dei papi appassionano sicuramente. Godono di credito e attenzione da parte del pubblico, che segue queste narrazioni con grande attenzione, presenza dinanzi allo schermo. A conquistare i vertici degli ascolti della categoria sono ancora le figure dei papi più popolari e mediaticamente più presenti nei ricordi delle persone, come Giovanni XXIII e Giovanni Paolo II.

I papi che si sono mostrati e che sono stati visti in maniera più familiare, più vicini alla gente, come possiamo cogliere dal modo in cui vengono chiamati, l'appellativo di "papa buono" per Giovanni XXIII e il ricorrere spesso al nome Wojtyla per Giovanni Paolo II. Elemento che sottolineano anche le miniserie, come si può notare dai titoli, *Il Papa buono* e *Karol. Un uomo diventato Papa*.

Un buon successo anche per papa Luciani, figura presentata ponendo l'accento sull'enigmatica scomparsa, sull'improvvisa morte. Il mistero ha connotato la miniserie e ha fatto dunque leva sulla curiosità del pubblico nei confronti di questo papa il cui pontificato è durato appena un mese. Minore successo invece per la biografia su Paolo VI, un papa evidentemente schiacciato dalla popolarità mediatica di papa Roncalli e papa Wojtyla.

TABELLA ASCOLTI MINISERIE PRETI

<i>Don Bosco</i>	Prima puntata: 22 settembre 2004	Spettatori: 7.142.000 Share: 27,29%	7.575.500 28,39%
	Seconda puntata: 23 settembre 2004	Spettatori: 8.009.000 Share: 29,50%	

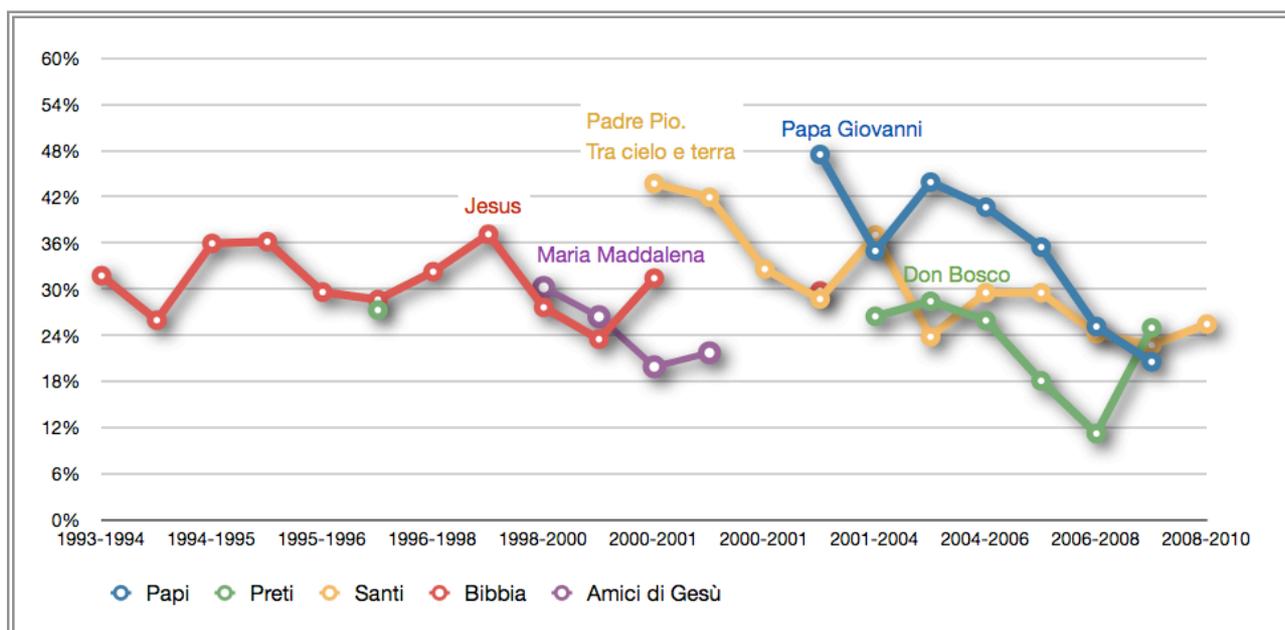
<i>Don Milani. Il Priore di Barbiana</i>	Prima puntata: 2 dicembre 1997	Spettatori: 7.411.000 Share: 25,43%	7.908.000 27,26%
	Seconda puntata: 3 dicembre 1997	Spettatori: 8.415.000 Share: 29,10%	
<i>Brancaccio</i>	Prima puntata: 11 aprile 2001	Spettatori: 7.108.000 Share: 26,18%	6.935.000 26,44%
	Seconda puntata: 12 aprile 2001	Spettatori: 6.761.000 Share: 26,70%	
<i>Don Gnocchi. L'angelo dei bambini</i>	Prima puntata: 29 novembre 2004	Spettatori: 6.239.000 Share: 23,68%	6.723.000 25,90%
	Seconda puntata: 30 novembre 2004	Spettatori: 7.206.000 Share: 28,13%	
<i>Don Zeno. L'uomo di Nomadelfia</i>	Prima puntata: 27 maggio 2008	Spettatori: 5.832.000 Share: 23,11%	6.250.000 24,94%
	Seconda puntata: 28 maggio 2008	Spettatori: 6.669.000 Share: 26,77%	
<i>La buona battaglia. Don Pietro Pappagallo</i>	Prima puntata: 23 aprile 2006	Spettatori: 3.791.000 Share: 17,48%	4.092.000 18,05%
	Seconda puntata: 24 aprile 2006	Spettatori: Share: 18,63%	
<i>L'uomo della carità. Don Luigi Di Liegro</i>	Prima puntata: 21 maggio 2007	Spettatori: 3.569.000 Share: 14,66%	2.898.000 11,19%
	Seconda puntata: 22 maggio 2007	Spettatori: 2.228.000 Share: 9,14%	

Per quanto concerne le figure di preti esemplari, notiamo anche qui che il pubblico predilige le biografie dei preti più popolari, come don Bosco o don Milani. Gli

ascolti sono comunque minori rispetto al trend dei santi e dei papi, ma certamente rilevanti.

La riprova della popolarità delle figure religiose nel determinare gli ascolti delle miniserie viene dal ritratto su don Di Liegro, *L'uomo della carità. Don Luigi Di Liegro*, rarissimo caso, se non l'unico, di insuccesso televisivo, tanto da motivare lo spostamento di rete televisiva tra la prima e la seconda puntata (da Canale 5 a Rete 4).

Vediamo ora, attraverso il seguente grafico, il trend a confronto tra le varie miniserie, tra le diverse polarizzazioni, comprendendo anche il *Progetto Bibbia* televisiva e il ciclo *Gli amici di Gesù*.



L'intenzione è anzitutto dare maggiormente rilievo alla portata del fenomeno, al di là dell'evento mediatico del Giubileo del Duemila. Ci accorgiamo, infatti, che molte sono le produzioni che si sono sviluppate durante gli anni Duemila, soprattutto le tre polarizzazioni che abbiamo individuato, a riprova del fatto che nasce sull'esaurirsi del *Progetto Bibbia* che segnato con successo gli ascolti degli anni Novanta.

Il *Progetto Bibbia* della Lux Vide e della Rai ha mostrato un trend di ascolti sempre molto alto e costante, raggiungendo il massimo con la produzione *Jesus*, molto apprezzata anche a livello internazionale.

Dal grafico possiamo notare, inoltre, che il ciclo proposto da Mediaset e sempre prodotto dalla Lux Vide, *Gli amici di Gesù*, andato in onda tra il 2000 e il 2001 non ha ottenuto lo stesso successo di pubblico registrato dal *Progetto Bibbia* per Rai Uno.

A cavallo del Giubileo del Duemila si registrano gli ascolti più elevati del ciclo dei santi, con le due miniserie su padre Pio, ma tale ascolto va legato non tanto al fenomeno del Giubileo, quanto al fenomeno mediatico e popolare proprio della figura di padre Pio, della sua canonizzazione.

Numerose sono le produzioni degli anni Duemila che affrontano le bio-agiografie dei santi, papi e preti, ma gli ascolti sembrano alti, ma decrescenti nel tempo. Decrescenti, a nostro avviso probabilmente anche per i soggetti affrontati.

Ricordiamo che nell'ambito della categoria dei preti, la fiction meno fortunata riguarda il prete meno popolare, don Luigi Di Liegro.

Ci accorgiamo, comunque, in maniera chiara che lo sviluppo e gli ascolti di questo prodotto televisivo, della miniserie a carattere religioso, è certamente alto e tendente al mantenimento costante nel tempo, salvo rari casi di insuccesso, come *L'uomo della carità. Don Luigi Di Liegro* (2007).

Si tratta di un fenomeno riconducibile non a una sola stagione televisiva, legata all'evento mediatico del Giubileo del Duemila, come delineremo meglio nel prossimo paragrafo, bensì di un fenomeno costante per tutti gli anni Novanta e Duemila.

Cerchiamo di capire però quali dati possiamo trarre da tale successo. Perché tra tutte le fiction, le miniserie a carattere religioso vanno così bene? Qual è il pubblico che le guarda? Pubblico delle signore anziane assidue frequentatrici del rosario delle cinque di pomeriggio oppure sono narrazioni che interessano in maniera diversificata la popolazione italiana? Sono anche segnali di un desiderio di rapporto con il sacro che non trova risposta nei canali e nelle istituzioni religiose "tradizionali"? E che tipo di figure religiose vengono narrate; si tratta di religiosi dalla vita esemplare oppure eroi di finzione dall'aspetto religioso?

4.5.1. Entusiasmo giubilare o fenomeno di lungo periodo?

Molte miniserie sono state realizzate soprattutto a ridosso dell'Anno Santo, tanto da spingere alcuni studiosi a formulare l'ipotesi che il successo di tali fiction sarebbe stato determinato, o meglio, largamente favorito dal clima devozionale riacceso nel Paese in occasione del Giubileo.

Nell'ambito della ricerca condotta da Stefano Martelli³⁶⁸ sugli ascolti dei principali programmi e generi televisivi a carattere religioso durante il Giubileo, per comprendere se è possibile parlare di un "effetto rinforzo" indotto dal clima giubilare, una riflessione singolare nasce riguardo alla fiction religiosa. «[...] il successo della fiction religiosa» – afferma Gianna Cappello – «nell'anno giubilare è un "successo annunciato", poiché i primati di pubblico cui essa giunge si sarebbero verificati anche al di là di un pur innegabile effetto-rinforzo esercitato dal clima giubilare. Pertanto, rispetto alla domanda iniziale della presente ricerca – la plausibilità di un effetto giubileo sul pubblico dei programmi religiosi – il pubblico della fiction religiosa assume comportamenti particolari che in parte confermano tale effetto ma che, al tempo stesso, lo trascendono. In effetti il successo della fiction religiosa nell'anno 2000 non è volubilmente legato all'anno giubilare ma, più stabilmente, corrisponde ad una preferenza di consumo nel pubblico italiano che si è andata radicando sempre più con il passare del tempo»³⁶⁹.

Si sottolineano, inoltre, altri aspetti che hanno inciso sul successo della fiction, al di là del chiaro effetto-rinforzo del Giubileo, del clima di attenzione nei confronti delle narrazioni religiose nell'Anno Santo: «pare più che plausibile sostenere che il successo della fiction religiosa non è dovuto soltanto all'effetto-rinforzo esercitato

³⁶⁸ G. Cappello, «Cronaca di un successo annunciato». *Il pubblico della fiction religiosa nel periodo giubilare*, in S. Martelli, *Il Giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit., pp. 101-130.

³⁶⁹ Ivi, p. 103.

dal clima giubilare. I vari *Padre Pio, Jesus, San Paolo, Don Matteo*, ecc. avrebbero comunque goduto di un ampio seguito motivato non tanto (o soltanto) da un *fattore congiunturale*, riconducibile al Giubileo, ma anche da altri due fattori causali: 1) un *fattore specifico*, legato agli sviluppi interni dell'industria televisiva italiana, sempre più impegnata nella produzione di fiction domestica, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni '90; 2) un *fattore strutturale*, legato alle trasformazioni e paradossi della religiosità nell'epoca "post"-moderna, ovvero al "processo di de-secolarizzazione"³⁷⁰.

Riguardo al fattore specifico, al rilancio dell'intero comparto della fiction italiana negli anni Novanta e Duemila, abbiamo dimostrato nelle pagine precedenti i dati di tale crescita produttiva, una crescita costante e tendente all'incremento, legata a un maggiore investimento nel settore da parte dei due soggetti televisivi, Rai e Mediaset, alla presenza di congiunture legislative favorevoli a tale sviluppo e al successo di programmazione, di ascolto, che ha premiato il prodotto italiano, le narrazioni soprattutto in due puntate.

Dati riscontrabili, come indicato, nei vari rapporti della Fondazione Rosselli-Istituto Economia dei Media, ma anche dei rapporti dell'Osservatorio sulla fiction italiana, curati da Milly Buonanno. In tale scenario, ricordiamo ancora una volta il trend di ascolti positivi raggiunti dalle miniserie religiose ha permesso al genere di divenire uno dei più programmati e richiesti dal pubblico, dalle case di produzione.

Il merito della fiction religiosa è di aver intercettato un rinnovato bisogno di approfondimento sui temi del sacro, una necessità di confronto su temi e figure religiose. Il pubblico, infatti, ha dimostrato interesse e partecipazione dinanzi ai racconti a carattere religioso, presentati soprattutto attraverso narrazioni biografiche, mettendo in rilievo la figura di un personaggio principale come catalizzatore e filtro di ri-appropriazione del religioso nel piccolo schermo.

4.5.2. Un pubblico alla ricerca di sacro?

Dalla tabella degli ascolti delle miniserie esaminate, possiamo facilmente accorgerci che le storie bibliche e le bio-agiografiche delle figure religiose hanno un forte e costante seguito. In questa lunga stagione di ripresa della fiction italiana, negli anni Novanta e Duemila, gli ascolti di tali narrazioni si sono dimostrati sempre rilevanti. Tutto ciò conferma il gradimento del genere, delle fiction religiose. Questo, ripetiamo nuovamente, spiega anche il fatto che molti produttori televisivi abbiano iniziato a interessarsi al settore, visti gli esiti registrati dalle rilevazioni Auditel.

Tornando però al pubblico che apprezza e guarda queste fiction, nasce chiaramente la domanda su quale sia lo spettatore di riferimento, quale sia lo spettatore che segue queste miniserie religiose. Si tratta, come detto in precedenza, solamente di un pubblico anziano e femminile, per intenderci, che frequenta il rosario pomeridiano nelle chiese, che segue le messe televisive la domenica? Oppure, come riteniamo, è invece un pubblico più variegato, un pubblico che tende a rappresentare la composizione della popolazione italiana, con i suoi diversi livelli di istruzione, il diverso dislocamento geografico, le diverse fasce d'età e di sesso?

³⁷⁰ Ivi, p. 115.

Riteniamo che le fiction religiose, bio-agiografiche, siano assolutamente seguite da un pubblico “trasversale”, un pubblico che abbraccia uomini e donne, giovani e anziani, dal Nord al Sud, più o meno colti, istruiti. Crediamo che tali narrazioni, anche se inclini a impossessarsi dell’elemento religioso e veicolarlo attraverso le formule narrative proprie della televisione, quindi attraverso una dominante chiave eroica e spettacolare, intercettino comunque sia la curiosità storica degli spettatori nei confronti di questi personaggi singolari, ma soprattutto il sentimento religioso, il bisogno di sacro che alberga nell’individuo della società contemporanea.

Un pubblico che è composto da cattolici praticanti, ma anche da distanti, da laici che non si riconoscono nelle pratiche della religione, che smettono di frequentare le parrocchie dopo il conseguimento dei sacramenti oppure perché non si riconoscono nell’istituzione ecclesiastica. Un pubblico che però mostra, in una società globalizzata ed accelerata, un bisogno di conforto e confronto con i temi del sacro, con la storia della religione e le tematiche dei testi sacri, cui non riesce a dare risposte attraverso i canali “istituzionali” o sinora percorsi; cui dà risposta attraverso un consumo, un confronto con il testo audiovisivo, con le fiction.

Anzitutto è doveroso premettere che nel dare risposte a questi interrogativi, non possiamo disporre del dato puntuale della scomposizione dell’audience, ovvero sapere con esattezza, come dimostrano le rilevazioni dell’Auditel, chi guarda il programma, qual è il suo *habitus* e comportamento spettatoriale, bensì possiamo avvalorare la nostra ipotesi attraverso uno studio campione condotto da Martelli e Cappello, che hanno affrontato una lettura della scomposizione del pubblico di una fiction religiosa di successo, come *Padre Pio* (200). «[...] il pubblico della fiction religiosa conferma in pieno le conclusioni dell’analisi comparata condotta da Martelli sul pubblico delle messe, delle rubriche religiose e delle cerimonie giubilari. Per verificare ciò ho confrontato gli ascolti del *Padre Pio* prodotto e trasmesso dalla Rai con quelli di altre trasmissioni a carattere religioso, segnatamente la Festa per il Giubileo dei bambini e dei ragazzi (in assoluto l’“evento” giubilare più seguito) e una selezione di messe televisive. Da questo confronto è emerso che il pubblico degli “eventi” e soprattutto della fiction si allontana progressivamente dal profilo socio-demografico tipico dei “fedeli” della messa in tv e si avvicina alla composizione attuale della popolazione italiana, in quanto comprende in misura maggiore anche quelle fasce di popolazione solitamente restie a seguire la religione in tv. Pertanto anche l’analisi condotta [...] conferma ampiamente che il gradimento dell’audience italiana si dirige in misura maggiore verso le espressioni di religiosità “visibilizzate”, ovvero spettacolarizzate (gli “eventi” giubilari) o presentate come storie (la fiction), mentre le espressioni di religiosità “liturgizzate” (le “celebrazioni” giubilari o le messe) o a carattere informativo (le rubriche) attirano audience più modeste e soprattutto sovrapponibili alle parti di popolazione che di solito seguono più “fedelmente” la religione in tv»³⁷¹.

Seguendo tale analisi, possiamo estendere tale lettura anche alle altre miniserie, affermare dunque che «la fiction religiosa (e i dati Auditel lo confermano) è in grado di coinvolgere le fasce più diversificate di pubblico facendo da tramite – grazie alla sua tipica capacità di mediazione simbolica e coinvolgimento emotivo – tra una religiosità intesa come universale ricerca di senso e le forme istituzionalizzate della religione»³⁷².

³⁷¹ Ivi., p. 104.

³⁷² Ivi., p. 126.

Ovviamente, l'analisi condotta da Cappello e Martelli è riferita alla stagione televisiva del Giubileo, stagione in cui si è registrata anche un'abbondante programmazione di miniserie e film tv a carattere religioso.

Tutto ciò ci porta ancora una volta ad affermare che a guardare tali fiction religiose, i racconti bio-agiografici, è un pubblico decisamente vasto ed eterogeneo, di fedeli, di cattolici, ma anche di distanti.

Un pubblico che ha interesse o desiderio di colmare le proprie domande di fede inesprese, le proprie curiosità bibliche che spesso non trovano risposta da un accesso diretto ai testi. La fiction diventa pertanto un filtro di precomprensione, una via per tornare alle storie dei testi sacri e della Chiesa, una chiave di accesso al testo biblico. Un rischio, nel pregio educativo e divulgativo dell'operazione, che risiede però nel fermarsi il più delle volte su tale soglia. Un non procedere poi dal testo audiovisivo, della fiction, al testo sacro. Un rischio di una religione consumata come un *fast food*, un *take away* spirituale che trova spazio nella dimensione domestica, solitaria.

4.5.3. Ritorno del sacro: quale scenario mostra il successo delle fiction religiose?

Il fenomeno delle fiction religiose, il singolare successo che ha caratterizzato lo sviluppo di tale genere della fiction ci ha portato a chiedere, nelle pagine precedenti, quale risvolti sulla società possa avere. Ci siamo domandati quale significati possa assumere tale consumo culturale, che non si dimostra un fenomeno isolato a una stagione televisiva o al processo di canonizzazione di una popolare figura religiosa.

Si tende a leggere tale successo alla luce della ripresa del sentimento religioso nel Paese, della religione cattolica, estendendo lo sguardo anche ad altri media e settori culturali, come l'editoria, dove compare un visibile fermento religioso, come indicato in precedenza.

Adriano Sofri riconosce, criticamente, l'evidenza del ritorno del sentimento religioso, che sembra però snodarsi sul confine tra sfera religiosa e cultura new age: «Gli indizi specifici si moltiplicano, dall'alto al basso: i teologi in testa alle classifiche, e l'avanzata generale dell'editoria religiosa, e poi Sant'Agostino e Santa Monica in prima serata (e tutti i santi), e i calchi librari e cinematografici della Bibbia, e la fiction giallo-cristiana che arriva dall'America. Di questo ritornante spiritualità, termine che muove un riflesso di soggezione, è lecito sospettare che sconfini in quella cosa new age data troppo benignamente per passata»³⁷³. Una valutazione scettica, quella di Sofri, che vede nell'attenzione al religioso dei riflessi new age. Certo, va riconosciuto che il successo editoriale di teologi e testi a carattere religioso (ma anche scandalistici sulla religione, sulla Chiesa cattolica) non ha le proporzioni della fiction, che segna una continuità di attenzione da quasi vent'anni.

Anche Enzo Bianchi, priore della comunità di Bose, ha riconosciuto la singolarità del fermento religioso nella società contemporanea: «Che connotati assume nel nostro mondo occidentale di antica matrice cristiana il "ritorno" della spiritualità, che da più parti si intravede? E cosa può significare questo in una società per altro verso sempre più secolarizzata, in cui sembra prevalere l'affermazione di appartenenza

³⁷³ A. Sofri, *La moda dello spirito. Tra fede e new age. Dalle fiction ai libri così torna la voglia di spiritualità*, in "la Repubblica", 13 febbraio 2010, pp. 37-39, cit. p. 37.

esteriore a una determinata tradizione religiosa – in particolare quella cristiana – svincolata dall'intima adesione a quella credenza e dalla coerenza dei comportamenti? “Fedeli” sempre più infedeli. Alcuni filoni mi paiono emergere quali catalizzatori del riemergere della spiritualità. Innanzitutto il diffondersi di religiosità a struttura psicologica materna, fusionale, emozionale in cui la soggettività dell'individuo assurge a finalità: si ha allora un Dio depersonalizzato che finisce per dilatarsi e diluirsi in un oceano di emotività che tutto comprende, un sincretismo che minimizza o annulla le differenze creando una sorta di “vulgata” religiosa buona per tutti. Questo fenomeno, sovente definito “*religions à la carte*”, è ormai da tutti riconosciuto»³⁷⁴.

La lettura di Enzo Bianchi viene estesa al fenomeno del ritorno del sacro, segnalando la sua sfumatura negativa, di un ritorno della spiritualità però privata del suo senso profondo. Un rischio di una spiritualità diluita, per saziare il proprio bisogno di fede, la propria emotività, senza però intraprendere un cammino autentico.

Martelli ritiene che si debba parlare di *de-secolarizzazione* invece che di “ritorno del sacro”, per spiegare «la nuova rilevanza assunta dalla religione nella società contemporanea. Si tratta di un insieme di fenomeni imponenti, che contraddicono sia la tesi della secolarizzazione come dissacrazione, sia quella del ritorno del sacro come semplice risacralizzazione [...] una situazione complessa, in cui si assiste alla *ripresa* della religione pur *mantenendosi* – almeno nelle società occidentali – un quadro macro-sociale all'insegna della secolarizzazione, all'interno del quale però emergono connessioni imprevedute tra religione ed altri settori della società, tali da provocare effetti sorprendenti che portano al *rilancio/distorsione* della proposta religiosa tradizionale»³⁷⁵.

A tal riguardo, al processo di de-secolarizzazione di cui parla Martelli, Cappello aggiunge proprio sulla fiction religiosa: «Interagendo con la logica della de-secolarizzazione, la fiction televisiva (religiosa e non) trova il modo di *sintonizzarsi* con questa paradossale e ambigua domanda pubblica di religione, al tempo stesso alimentandola e incanalandola»³⁷⁶.

La fiction religiosa certamente intercetta questo sensibilità, questo riaffermarsi di un sentimento religioso, proponendo anche dei modelli edificanti, delle figure religiose esemplari cui ispirarsi. Le miniserie religiose, ma anche i film tv, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, affrontano dunque la questione religiosa servendosi sempre più di figure popolari, narrate con toni e con una scrittura volta a valorizzare l'elemento eroico del personaggio, la sua religiosità, la sua santità eroica. Santi, papi e preti popolari divengono occasione, seppur presentati a volte in maniera

³⁷⁴ E. Bianchi, *L'ora della religione emotiva fatta per cercare se stessi*, in “la Repubblica”, 13 febbraio 2010, p. 39.

³⁷⁵ S. Martelli, *Sociologia dei processi culturali. Lineamenti e tendenze*, La Scuola, Brescia 1999, p. 141. Cfr. Id., *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 2003; Id., *Né secolarizzazione, né risacralizzazione, bensì de-secolarizzazione. La teoria sociologica della religione di fronte al mutamento sociale contemporaneo*, in G. Cingolati, O. Urpis (a cura di), *Luci sull'immoralità. Religioni storiche, movimenti, New Age*, in “Futuribili”, 2-3, 1999, pp. 49-65.

³⁷⁶ G. Cappello, «Cronaca di un successo annunciato». *Il pubblico della fiction religiosa nel periodo giubilare*, in S. Martelli, *Il Giubileo “mediato”. Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, cit. p. 125.

eccessivamente didascalica e agiografica, per ritrovarsi sui temi della fede, per dare risposte ai bisogni latenti che non vengono esplicitati attraverso percorsi canonici.

«Ancora una volta» – riconosce la Buonanno – «siamo indotti a chiamare in causa il clima conturbato che permea gli esordi del terzo millennio [...] la vita quotidiana dei nostri giorni si ritrova avviluppata – quando non intrisa – da un'atmosfera di insicurezza e di rischio e fronteggia orizzonti di nebulosa incertezza, materiale e simbolica. Mai come in simili circostanze si genera quello che – se definirlo bisogno di sacro e di trascendenza sarebbe forse correr troppo ad astratte e insieme facili conclusioni – si può con maggiore verosimiglianza identificare in un bisogno e una domanda di riferimenti di senso, di ancoraggi saldi, di bussole etiche: tanto più dotati di convincente evidenza laddove siano incarnati e comunicati da figure carismatiche, di cui i sentimenti popolari riconoscono l'autorevolezza e l'esemplarità. Non c'è dunque da stupirsi se, appunto in simili circostanze, la fiction televisiva fa ricorso più che mai iterato – e il pubblico vi si lascia ricondurre in gran folla – alla ricca riserva di senso e al grande patrimonio di personalità salvifiche e carismatiche di un cattolicesimo nel quale, come si è detto prima, larga parte degli italiani continua a riconoscere un elemento fondante della identità propria e del Paese. Nutrite di immaginazione cattolica, le fiction religiose a loro volta la alimentano con le contemporanee versioni televisive delle sacre rappresentazioni»³⁷⁷.

La fiction religiosa come risposta alle insicurezze generate dalla società contemporanea, globale ed effimera, dunque, come occasione di ritorno su valori condivisi e riconosciuti. La fiction religiosa, ancora, come termometro del sentimento religioso del Paese, ma anche come *lectio divina* mediatica in chiave divulgativa.

Un rifarsi alla religione, alle figure religiose popolari e amate, perché oltre alle insicurezze della società contemporanea e della cultura globalizzata, emerge un evidente mancanza di riferimenti di senso. Abbiamo assistito negli ultimi decenni alla perdita della leadership, sia dal punto di vista micro-sociale, nel contesto familiare, sia nel contesto politico e istituzionale. Una crisi della *leadership* nel Paese, nelle istituzioni italiane, ma anche una crisi della leadership istituzionale cattolica, della religione. Tutto questo, si traduce anche in un bisogno di ritrovare dei punti di sostegno e di orientamento, che la religione è in grado di offrire, anche nella sua forma semplificata e annacquata in salsa televisiva.

4.5.4. Figure religiose o eroi dalla veste sacra?

Passando in rassegna le fiction menzionate, possiamo facilmente notare, come è stato già indicato nel precedente capitolo, affrontando la questione della titolazione, la centralità di un personaggio protagonista, della figura religiosa di cui si delinea la biografia, l'agiografia.

Siamo abituati a vedere fiction che raccontano la storia e le gesta di un personaggio esemplare, di una figura biblica, di un prete, di un papa oppure di un santo, che si trova ad affrontare i turbamenti, i drammi e le incertezze della fede, ma che alla fine si impone sempre sulla scena della vita, sulla scena dell'immaginario collettivo in maniera eroica ed edificante.

³⁷⁷ M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione, la fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Rai Eri (Zone 5), Roma 2007, p. 92.

Certamente, queste sono le modalità di narrazione della fiction, del racconto, che richiedono un personaggio riconoscibile e accanto al quale ci si possa identificare o provare empatia. Figure della Chiesa trascinati e affascinanti, che costituiscono un esempio formativo, un esempio portatore di valori cattolici, universali.

Come sostiene la Buonanno, che riconosce un fattore che accomuna non solo le fiction religiose, ma anche fiction laiche come *Perlasca*, *Ultimo*, *Uno bianca*: «Questo fattore è la spiccata individualità dei protagonisti, personaggi forti (in senso umano e drammaturgico) che, al pari di molti italiani del passato e del presente “coltivano nel loro animo sogni, ideali, valori, principi morali elevati e li realizzano” (Francesco Alberoni). Sono figure autenticamente esemplari e lo dimostrano nel modo più concreto ed eloquente attraverso il loro modo di agire, audace, determinato, spesso innovativo, sorretto da un’altra tensione progettuale e valoriale. Sono figure, non importa se reali o immaginarie, fuori dall’ordinario e, ciascuna a suo modo, propriamente eroiche. Niente a che vedere con i personaggi di medici e poliziotti, commesse e parrucchieri, maestri e professori, pur ammirevoli per senso del dovere, generosa dedizione e capacità di far fronte alle sventure, di cui è popolato il mondo della fiction. [...] Ma di eroi veri, di individualità forti e di modelli esemplari abbiamo sempre bisogno per volare alto con il nostro immaginario e ampliare il nostro orizzonte del possibile; e lo dimostriamo decretando successi straordinari alle figure straordinarie, religiose o laiche, come Papa Giovanni o Perlasca»³⁷⁸.

Non mancano però degli aspetti problematici legati a queste narrazioni. Ci possiamo chiedere, infatti, quanto essi si avvicinino alle figure realmente vissute che vengono raccontate, quale aspetti vengono fatti risaltare maggiormente. Ci domandiamo se sono figure trattate nella loro complessità, nelle loro sfaccettature caratteriali, oppure se viene dato ampio spazio solamente alle qualità che costituiscono l’eroe.

Come abbiamo visto dall’analisi dei titoli della Bibbia televisiva, realizzata dalla Lux Vide per Rai Uno, la personalizzazione in chiave eroica è molto evidente, sin dalla soglia di accesso al testo, sin dal titolo del racconto televisivo. Non si assiste alla trascrizione, ad esempio, del libro dell’Esodo, del Deuteronomio, bensì si guardano le gesta di Mosè, di Abramo.

Se prendiamo in considerazione le fiction dei papi, dei santi e dei preti, oggetto del nostro studio, la personalizzazione è la chiave centrale, soglia di partenza della narrazione. Viene raccontata infatti la storia di una figure celebre della Chiesa, che rappresenti l’istituzione, nel caso di un papa, dunque anche con una forte contestualizzazione storica, oppure di una figura dal forte carisma valoriale, di un prete baluardo per gli ultimi, edificante modello per la società.

Guardiamo, ad esempio, l’incredibile storia di Karol Wojtyła, il sacrificio di don Pietro Pappagallo, i sacrifici e le battaglie di don Giovanni Bosco e di don Lorenzo Milani, lo spirito caritatevole e la forza della fede di Madre Teresa, di padre Pio o di Maria Goretti. Storie esemplari, vite esemplari, che ci vengono raccontate anche con le loro debolezze e ombre, come le fragilità di sant’Agostino, le pulsioni di sant’Antonio di Padova, il temperamento forte di don Lorenzo Milani o di Francesco d’Assisi, ma ombre che permettono al pubblico di avvicinare tali personaggi altrimenti troppo distanti dall’umana imperfezione e fragilità. Ombre che però

³⁷⁸ M. Buonanno, *Fiction drops. Frammenti di un discorso sulla televisione*, Mediascape Edizioni, Firenze 2003, pp. 73-74.

vengono sempre sovrastate, appiattite dalla luminosa intensità della fede e della dedizione caritatevole di questi personaggi, che costituiscono un esempio di vita consacrata al bene, alla carità, al Signore.

Non un demerito, pertanto, questa modalità narrativa, ma certamente un rischio di perdita in complessità e in problematicità, aspetti che potrebbero invece garantire un ritratto ancor più edificante, più ricco di intensa autenticità e di umana epidermide.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Catalogo della fiction italiana (1988-2000)*, a cura dell'Osservatorio sulla fiction italiana, Rai Eri (VQPT 181), Roma 2001.
- AA. VV., *Bibbia e cinema*, Centro Ambrosiano, Milano 1998.
- AA.VV., *Segnalazioni cinematografiche*, Edizioni Centro Cattolico Cinematografico, n. 81, Roma 1976.
- AA.VV., *Rossellini: la mia tv. Socrate, Pascal, Agostino d'Ippona*, Coines Edizioni, Roma 1972.
- ABBIEZZI P., SIMONELLI G., *Agiografia e costruzione della memoria nazionale nella fiction televisiva*, Vol. 3, in Eugeni R., Viganò D. E. 2006 (cfr.).
- ACCORINTI M., *Sociologia della comunicazione*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- ANANIA F., *I mass media tra storia e memoria*, Rai Eri (Zone 12), Roma 2008.
- ANDREATTA E., NARDELLA F., *Una fiction di lungo periodo*, in "Il Mulino", n. 406, 2003.
- AUGÉ M., *Non-lieux*, Seuil, Paris 1992, trad. it. *Non luoghi: introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Elèutera Editrice, Milano 1993.
- BECHELLONI G., *Il programma dell'anno. Papa Luciani. Il sorriso di Dio e Giovanni Falcone, l'uomo che sfidò Cosa Nostra. Due eroi in punta di piedi contro il politicamente corretto*, in Buonanno M. 2008 (cfr.).
- BECHELLONI G., *Il programma dell'anno. Papa Giovanni e Perlasca: due eroi dell'Italia profonda*, in Buonanno M. 2003a (cfr.).
- BECHELLONI G., *Il programma dell'anno: Padre Pio. Tra cielo e terra. Un'icona nazional-popolare*, in Buonanno M. 2002 (cfr.).
- BECHELLONI G., *Il programma dell'anno: Padre Pio. Un personaggio controverso*, in Buonanno M. 2001a (cfr.).
- BERGER P. L., *A Far Glory. The quest for faith in an Age of Credulity*, The Free Press, New York 1992, trad. it. *Una gloria remota, avere fede nell'epoca del pluralismo*, Bologna, Il Mulino 1994.
- BERGER P. L. *The Heretical Imperative*, Doubleday, Garden City 1979, trad. it. *L'imperativo eretico. Possibilità contemporanee di affermazione religiosa*, Elledici, Torino 1987.
- BERGER P. L., *The Sacred Canopy. Elements of Sociological Theory of Religion*, Doubleday, Garden City 1967, trad. it. *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, Sugarco, Milano 1984.
- BERGMAN I., *La lanterna magica*, Garzanti, Milano 1987.
- BERNABEI E., G. LA PORTA, *Tv qualità. Terra promessa. Gabriele La Porta intervista Ettore Bernabei*, Rai Eri, Roma 2003.
- BERNABEI E., *La Bibbia sul piccolo schermo*, in Socci S. 2001 (cfr.).
- BERTETTO P., *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.
- BERTETTO P. (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Torino 2002.
- BETTETINI G., *Chiesa cattolica e cinema. Dal Sessantotto a oggi*, Vol. 3, in Eugeni R., Viganò D. E. 2006 (cfr.).
- BETTETINI G., BRAGA P., FUMAGALLI A. (a cura di), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano 2004.

- BORDWELL D., THOMPSON K., *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1994, trad. it. *Storia del cinema e dei film. Dalle origini a oggi*, Il Castoro, Milano 1998.
- BOURLLOT A., *Il religioso nei media*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- BOURLLOT A., *Il cinema cristologico*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- BOURLLOT A., *Filmare la Bibbia: la produzione cinematografica e televisiva (dal 1968 ad oggi)*, Vol. 3, in Eugeni R., Viganò D. E. 2006 (cfr.).
- BOURLLOT A., *Immagini della scrittura: Traduzioni della Bibbia fra cinema e televisione*, Queriniana, Brescia 2002.
- BOURLLOT A., VIGANÒ D. E., *La più grande storia mai girata. Gesù nel cinema fra traduzioni e riscrittura*, in "Attualità cinematografiche 1997", Centro Ambrosiano, Milano 1997.
- BOURLLOT A., VIGANÒ D. E., *Dal tradimento alla traduzione: le figure di Gesù nel cinema*, in "Ambrosius", 1, 1997, pp. 66-72.
- BOURLLOT A., VIGANÒ D. E., *Dal tradimento alla traduzione: le figure di Gesù nel cinema*, ACEC, Roma 1995.
- BRAGA P., *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003.
- BRUNETTA G. P., *Il cinema italiano contemporaneo. Da La dolce vita a Centochiodi*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.
- BUONANNO M. (a cura di), *La posta in gioco. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciannovesimo*, Rai Eri (Zone 10), Roma 2008.
- BUONANNO M. (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Rai Eri (Zone 5), Roma 2007.
- BUONANNO M. (a cura di), *Le radici e le foglie. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciassettesimo*, Rai Eri (Zone 2), Roma 2006.
- BUONANNO M., *Il programma dell'anno. Madre Teresa*, Id. 2005 (cfr.).
- BUONANNO M., (a cura di), *Lontano nel tempo. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sedicesimo*, Rai Eri (VQPT 198), Roma 2005.
- BUONANNO M. (a cura di), *Il ritorno del già noto. La fiction italiana. L'Italia della fiction. Anno quindicesimo*, Rai Eri (VQPT 196), Roma 2004.
- BUONANNO M. (a cura di), *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction Tv*, Liguori Editore, Napoli 2004.
- BUONANNO M. (a cura di), *Storie e memorie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, Rai Eri (VQPT 192), Roma 2003a.
- BUONANNO M. (a cura di), *Fiction drops. Frammenti di un discorso sulla televisione*, Mediascape Edizioni, Firenze 2003b.
- BUONANNO M. (a cura di), *Eurofiction 2002. Sesto Rapporto sulla fiction televisiva in Europa*, Rai Eri (VQPT 191), Roma 2003c.
- BUONANNO M. (a cura di), *Per voce sola e coro. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno tredicesimo*, Rai Eri (VQPT 186), Roma 2002.
- BUONANNO M. (a cura di), *Le formule del racconto televisivo*, Sansoni, Milano 2002.
- BUONANNO M. (a cura di), *Eurofiction 2001. Quinto Rapporto sulla fiction televisiva in Europa*, Rai Eri (VQPT 185), Roma 2002.
- BUONANNO M. (a cura di), *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, Rai Eri (VQPT 180), Roma 2001a.
- BUONANNO M. (a cura di), *Eurofiction 2000. Quarto Rapporto sulla fiction televisiva in Europa*, Rai Eri (VQPT 179), Roma 2001b.

- BUONANNO M., *Ricomposizioni. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno undicesimo*, Rai Eri (VQPT 174), Roma 2000.
- BUONANNO M., *Indigeni si diventa: locale e globale nella serialità televisiva*, Sansoni, Milano 1999.
- BUONANNO M. (a cura di), *Eurofiction 1999. Terzo Rapporto sulla fiction televisiva in Europa*, Rai Eri (VQPT 171), Roma 1999.
- BUONANNO M. (a cura di), *È arrivata la serialità. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sesto*, Nuova Eri (VQPT 126), Roma 1994.
- BURGULASSI S., PRANDI C., MARTELLI S. (a cura di), *Immagini della religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 1993.
- BUZZETTI C., *Un episodio condizionato. Le condizioni del tradurre*, in Buzzetti C., Ghidelli C. 1998 (cfr.).
- BUZZETTI C., GHIDELLI C., *La traduzione della Bibbia nella Chiesa italiana. Il Nuovo Testamento*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1998.
- CACUCCI F., *Il prete nel cinema italiano*, Ecumenica Editrice, Bari 1980.
- CACUCCI F., *Teologia dell'immagine*, Ed. i7, Roma 1971.
- CANADÉ A. (a cura di), *Corpus Pasolini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2008.
- CAPPABIANCA A., *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Genova 1998.
- CAPPELLO G., «Cronaca di un successo annunciato». *Il pubblico della fiction religiosa nel periodo giubilare*, in Martelli S. 2003 (cfr.).
- CAPRETTINI G. P., *Totem e tivù. Cronache dell'immaginario televisivo*, Meltemi, Roma 2001.
- CARINI S., *Il Testo Espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
- CASETTI F., *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.
- CASETTI F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- CASETTI F., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.
- CASETTI F., DI CHIO F., *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche della ricerca*, Bompiani, Milano 1998.
- CASTELLANI L., *Temi e figure del film religioso*, Elledici, Torino 1994.
- CATTANEO A. M., *Il cinema delle "figurae Christi": il caso Dead Man Walking di Tim Robbins*, in AA. VV., *Bibbia e Cinema. Possibilità di una traduzione audiovisiva*, Centro Ambrosiano, Milano 1998.
- ECO U., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1993.
- ECO U., *L'innovazione nel seriale*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
- EUGENI R., *Semiotica e scienze dei linguaggi*, in D. E. Viganò 2009 (cfr.).
- EUGENI R., VIGANÒ D. E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006.
- DALLA TORRE, SINISCALCHI C. (a cura di), *Cristo nel cinema. Un canone cinematografico*, Ente dello Spettacolo, Roma 2004.
- DAYAN D., KATZ E., *Media Events*, Harvard University Press, Cambridge 1992, trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna 1993.
- DE BLASIO E., SORICE M., *Cantastorie mediali. La fiction come storyteller della società italiana*, Dino Audino Editore, Roma 2004.
- DE VINCENTI G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- DI GIGLIO A., «La Roma di Rossellini». *Intervista a P. Virgilio Fantuzzi sj*, in "Edav", 346, 2007.

- DIOTALLEVI L., *Il rompicapo della secolarizzazione italiana. Caso italiano, teorie americane e revisione del paradigma della secolarizzazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001.
- DIOTALLEVI L., *Religione, chiesa e modernizzazione: il caso italiano*, Borla, Roma 1999.
- DUSI N., MARRONE G. (a cura di), *I destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008.
- FANCHI M., *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005.
- FIACCO A. M., *Capire i format. Che cosa sono, come funzionano, come si progettano*, Editori Riuniti, Roma 2007.
- FISKE J., HARTLEY J., *Reading Television*, Routledge, London 1978.
- FORGACS D. GUNDLE S., *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- FONDAZIONE ROSSELLI, ISTITUTO DI ECONOMIA DEI MEDIA, *L'industria della comunicazione in Italia. Dodicesimo rapporto IEM. Gli operatori affrontano la crisi: il modello virtuoso dei videogiochi*, Guerini e Associati, Milano 2010.
- FONDAZIONE ROSSELLI, ISTITUTO DI ECONOMIA DEI MEDIA, *1987/2008: le trasformazioni dell'Industria della Comunicazione in Italia. Undicesimo Rapporto IEM*, Guerini e Associati, Milano 2008.
- FONDAZIONE ROSSELLI, ISTITUTO DI ECONOMIA DEI MEDIA, *Il valore della fiction italiana. Produzione, investimenti, programmazione, diritti. Lazio, Italia, Europa*, Rapporto per il Roma Fiction Fest 2008.
- FONDAZIONE ROSSELLI, ISTITUTO DI ECONOMIA DEI MEDIA, *L'industria della comunicazione in Italia. Nono Rapporto IEM*, Guerini e Associati, Milano 2006.
- FUMAGALLI A., *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*, in Dusi N., Marrone G. 2008 (cfr.).
- FUMAGALLI A., *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004.
- FUMAGALLI A., TOFFOLETTO C. (a cura di), *Una mappa ragionata da «Affari tuoi» a «Winx Club»*, Edizioni Ares, Milano 2007.
- GAMALERI G., GANDINI E. M. (a cura di), *Universo pubblicità. Dal prodotto al brand*, Edizioni Kappa, Roma 2008.
- GAMALERI G., *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, Edizioni Kappa, Roma 2006.
- GAMALERI G., *Understanding McLuhan. L'uomo del villaggio globale*, Edizioni Kappa, Roma 2006.
- GAMALERI G. (a cura di), *La fabbrica dell'immaginario. Produzione e consumo delle idee*, Edizioni Kappa, Roma 2004.
- GARELLI F., *Il sentimento religioso in Italia*, in "Il Mulino", n. 5, settembre-ottobre, 2003.
- GARELLI F., *Religione e chiesa in Italia*, Il Mulino, Bologna 1991.
- GATTI M. V., *Ore 21.37. L'evento Wojtyla. Malattia e morte in diretta*, Ancora, Milano 2006.
- GENTILI L., *I media cattolici*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- GIOVAGNOLI A., *Cattolici e società italiana dal 1968 ad oggi*, Vol. 3, in Eugeni R., Viganò D. E. 2006 (cfr.).

- GIOVANNI PAOLO II, Messaggio per La XXIX Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *Cinema, veicolo di cultura e proposta di valori*, 6 gennaio 1995.
- GIOVANNI PAOLO II, Messaggio per la XXVIII Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali, *Televisione e famiglia: criteri per sane abitudini nel vedere*, 24 gennaio 1994.
- GIOVANNI PAOLO II, Lettera enciclica *Redemptoris missio*, 7 dicembre 1990.
- GRASSO A., *Buona maestra*, Mondadori, Milano 2007.
- GRASSO A., *Televisione*, Le Garzantine/Garzanti, Milano 2007.
- GRASSO A., *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2004.
- GRASSO A., SCAGLIONI M., *Che cos'è la televisione*, Garzanti, Milano 2005.
- GREIMAS A. J., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983, trad. it. *Del Senso II*, Bompiani, Milano 1984.
- GREIMAS A. J., *Du Sens*, Seuil, Paris, trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974.
- GREIMAS A. J., *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966, trad. it. *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2000.
- GRIGNAFFINI G., *I generi televisivi*, Carocci, Roma 2004.
- HALL S., *Encoding and Decoding in Television Discourse*, in Hall S., Hobson D., Lowe A. (a cura di), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*, Hutchinson, London 1980, pp. 128-138, trad. it. Hall S., *Codifica e decodifica*, in Marinelli A., Fatelli G. (a cura di), *Tele-visioni. L'audience come volontà e come rappresentazione*, Meltemi, Roma 2000, pp. 67-84.
- INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008.
- IOVANE G., *La fiction televisiva*, Carocci, Roma 2009.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963, trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002 (1966).
- LAURA E. G., *Gesù nel cinema*, ACEC Quaderni di "Nostro Cinema", Roma 1997.
- LAURA E. G. (a cura di), *Gesù nel cinema*, ANCCI Quaderno di "Filmcronache", 7, 1997.
- LIVOLSI M., *Manuale di sociologia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- LYOTARD J.-F., *La condition postmodern. Rapport sur le Savoir*, Les Edition de Minuit, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.
- MAGLI P., *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio, Venezia 2004.
- MARCONI N., *La Bibbia fa Audience?*, Edizioni Paoline, Milano 2000.
- MARRONE G., *Montalbano. Affermazione e trasformazioni di un eroe mediatico*, Rai Eri (VQPT 194), Roma 2003.
- MARTELLI S., *Quale religiosità emerge dalla neo-televisione?*, in "Religioni e Società", Firenze University Press, 53, 2005, pp. 26-35.
- MARTELLI S., *Il giubileo "mediato". Audience dei programmi televisivi e religiosità in Italia*, Franco Angeli, Milano 2003.
- MARTELLI S., *Sociologia dei processi culturali. Lineamenti e tendenze*, La Scuola, Brescia 1999.
- MARTELLI S., *Né secolarizzazione, né risacralizzazione, bensì de-secolarizzazione. La teoria sociologica della religione di fronte al mutamento sociale contemporaneo*, in Cingolati G., Urpis O. (a cura di), *Luci sull'immoralità. Religioni storiche, movimenti, New Age*, in "Futuribili", 2-3, 1999.

- MARTINI G., *La produzione di Francesco d'Assisi. Testimonianza di Angelo Guglielmi*, in AA.VV., *Una Regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Falsopiano, Alessandria 2009.
- MARTINI G., *Intervista a Liliana Cavani*, in AA.VV., *Una Regione piena di cinema. Liliana Cavani*, in AA.VV., *Una Regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Falsopiano, Alessandria 2009.
- MAURI L., LAFFI S., *Narrare il Giubileo. L'Anno Santo, gli italiani e i mass media*, Rai Eri (VQPT 175), Roma 2000.
- MCLUHAN M., *Understanding Media: the Extentions of Man*, The New American Library, New York 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1967.
- MCQUAIL D., *Mass Communication Theory: An Introduction*, Sage, London 1983, trad. it. *Sociologia dei media*, Il Mulino, Bologna 1996.
- MENDUNI E., *Linguaggi della radio e della televisione*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008.
- MENDUNI E., *Televisione e società italiana, 1975-2000*, Milano, Bompiani 2002.
- MENDUNI E., CATOLFI A., *Produrre TV. Dallo studio televisivo a Internet*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.
- MEREGHETTI P., *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007.
- METZ C., *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972.
- MEYROWITZ J., *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, Oxford University Press, New York 1985, trad. it. *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1985.
- MONTELEONE F., *Storia della radio e della televisione*, Marsilio, Venezia 2006.
- MONTELEONE F., *Televisione di ieri e di oggi*, Marsilio, Venezia 2006.
- MORIN E., *L'esprit du temps*, Grasset, Paris 1962, trad. it. *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963.
- MORLEY D., *Television, Audience and Cultural Studies*, Routledge, London 1992.
- MORLEY D., *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, Comoedia, London 1986.
- MORLEY D., *The Nationwide Audience*, British Film Institute, London 1980.
- MURRI S., *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994.
- NESTI A., *Iubilaei Spectaculum. Morfologia e senso dei grandi eventi del Giubileo 2000*, Franco Angeli, Milano 2003.
- NOELLE-NEUMANN E., *The Spiral of Silence: Public Opininion. Our Social Skin*, University of Chicago Press, Chigaco 1984.
- NOVELLI E., *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia 1945-2005*, BUR, Milano 2006.
- ORTOLEVA, P., *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- ORTOLEVA P., *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- PADULA M., *Immersi nei media. Il nuovo modo di essere vivi*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2009.
- PARIGI S., *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008.
- PENATI C., *Semiotica e fiction televisiva*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).

- PERRETTI F., NEGRO G., *L'impresa televisiva: Principi economici e variabili strategiche*, Etas, Milano 2002.
- PERROTTA M., *Il Format Televisivo. Caratteristiche, circolazione internazionale, usi e abusi*, Quattroventi, Urbino 2007.
- PEVERINI P., *Semiotica dei media audiovisivi*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- PITTÉRI D., *Storia della pubblicità italiana. Dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- POZZATO M. P., GRIGNAFFINI G. (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link Ricerca RTI, Milano 2008.
- POZZATO M. P., *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma 2001.
- PRAVADELLI V., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia 2007.
- PROPP V., *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928, trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.
- RAVASI G., *La Bibbia, grande codice*, in "Iter", 4, 1999, pp. 14-18.
- RAVASI G., *Introduzione all'Antico Testamento in La Bibbia, nuovissima versione dai testi originali*, Edizioni Paline, Cinisello Balsamo (Mi) 1991.
- RINALDI F., *La rilevazione degli ascolti*, in Gamaleri G. 2004 (cfr.).
- RONDOLINO G., *Storia del cinema*, Utet, Novara 2000.
- RONDOLINO G., *Roberto Rossellini*, L'Unità-Il Castoro, supplemento n. 95, 26 aprile 1996.
- ROSSELLINI R., *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Aprà A., Marsilio, Venezia 1987.
- SALAMONE N., *La rappresentazione televisiva della religione*, in "Religioni e Società", Firenze University Press, 47, 2003, pp. 18-26.
- SCOPPOLA P., *Dal fascismo alla democrazia*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 Voll., Ente dello Spettacolo, Roma 2006, Vol. 1.
- SHAW E. F., *Agenda Setting and Mass Communication Theory*, in "Gazette", 25, 1979.
- SIMONELLI G., *La fiction religiosa tra ricerca d'autore e scrittura popolare*, in D. E. Viganò 2009 (cfr.).
- SIMONELLI G., *Ci salvi chi può. Cronache della tv italiana dal 2000 a oggi*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2009.
- SOCCI S. (a cura di), *Il cinema e la Bibbia*, Editrice Morcelliana, Brescia 2001.
- SORICE M., *Agenda Setting*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- SORICE M., *Effetti e audience*, in Viganò D. E. 2009 (cfr.).
- SORICE M., *Sociologia dei mass media*, Carocci, Roma 2009.
- SORICE M. (a cura di), *Programmi in scatola. Il format nella tv globale*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2005.
- SORICE M., *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Editori Riuniti, Roma 2002.
- SUBINI T., *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino 2009.
- SUBINI T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma 2007.
- TAGGI P., *La scatola dei format. Libro-kit con 100 carte da gioco*, Rai Eri (Zone 13), Roma 2009.

- TAGGI P., *Morfologia dei format televisivi. Come si fabbricano i programmi di successo*, Rai Eri, Roma 2007;
- TAGGI P., *Il Manuale della Televisione. Le idee. Le tecniche. I programmi*, Editori Riuniti, Roma 2003.
- TAYLOR C., *A secular age*, Harvard University Press, Cambridge 2007, trad. It. *L'età secolare*, Feltrinelli, Milano 2009.
- TAYLOR C., *La secolarizzazione fallita e la riscoperta dello spirito*, in "Vita e Pensiero", n. 6 novembre-dicembre 2008.
- TAYLOR C., *Varieties of Religion Today*, Harvard University Press, Cambridge 2002, trad. it. *La modernità della religione*, Meltemi, Roma 2004.
- TISO C., *Liliana Cavani*, in "Il Castoro Cinema", La Nuova Italia, n. 21, settembre 1975.
- TOFLER A., *The Third Wave*, Bantam Books, New York 1980, trad. it. *La terza ondata*, Sperling&Kupfer, Milano 1987.
- TOTA A., *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci, Roma 1999.
- UVA C., MAIO B., *Fiction TV. Manuale della fiction televisiva*, Editrice Cinetecnica, Faenza 2003.
- VIGANÒ D. E., *Il prete di celluloido. Nove sguardi d'autore*, Cittadella Editrice, Assisi 2010.
- VIGANÒ D. E., *Chiesa, comunicazione e media. Dal Concilio Vaticano II ai messaggi del papa su YouTube*, in Id. 2009 (cfr.).
- VIGANÒ D. E. (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009.
- VIGANÒ D. E., *La Chiesa nel tempo dei media*, Edizioni OCD, Roma 2008.
- VIGANÒ D. E., *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma 2005.
- VIGANÒ D. E. (a cura di), *Il cinema delle parabole*, 2 Voll., Effatà Editrice, Cantalupa (To) 1999/2000.
- VIGANÒ D. E., *La tonaca del prete tra grande schermo e 16/9*, in Servizio nazionale per il progetto culturale della CEI, *Il prete e la sua immagine*, EDB, Bologna 2005.
- VIGANÒ D. E., IANNOTTA D., *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà Editrice, Torino 2000.
- VIGANÒ D. E., Alberione E., *I preti del cinema. Tra vocazione e provocazione*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1995.
- VOLLI U., *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005.
- VOLLI U. (a cura di), *Culti Tv. Il tubo catodico e i suoi adepti*, Sperling&Kupfer Editori, RTI, Milano 2002.
- WOLF M., *Teorie delle comunicazioni di massa*, Milano, Bompiani 1985.
- WOLF M., *Gli effetti sociali dei media*, Bompiani, Milano 1992.
- ZAGARRIO V., *Il cinema italiano attraverso la crisi. 1976-2006*, Vol. 3, in Eugeni R., Viganò D. E. 2006 (cfr.).
- ZAGARRIO V. (a cura di), *Cine ma tv. Film, televisione, video del nuovo millennio*, Lindau, Torino 2004.
- ZAGARRIO V., *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione* (a cura di), Lindau, Torino 2004.

“Avvenire”

TINCANI E., *Intervista. Liliana Cavani: il mio è un santo scomodo ma non un sessantottino o un eretico*, in “Avvenire”, 23 settembre 2009, p. 31.

LUPI T., *Fiction religiose: sono le più esportate*, in “Avvenire”, 14 luglio 2009, p. 29.

“Corriere della Sera”

AA.VV., *RaiMediaset, sfida per il film su Wojtyla*, in “la Repubblica”, 15 agosto 2002, p. 41.

CAPPELLI V., *Bernabei: «Il mio Gesù fu un patto tra religioni»*, in “Corriere della Sera”, 1 aprile 2007, p. 41.

CAPPELLI V., *Bova: Francesco mi ha aperto gli occhi*, in “Corriere della Sera”, 6 ottobre 2002, p. 33.

CESARALE A., *«Antonio di Padova» santo e un po' eroe Con molta fantasia*, in “Corriere della Sera”, 29 marzo 2002, p. 39.

CESARALE S., *Don Matteo batte Grande Fratello*, in “Corriere della Sera”, 11 marzo 2006, p. 39.

CESARALE S., *Santi e papi, fiction da record*, in “Corriere della Sera”, 25 febbraio 2003, p. 36.

CONTI P., *Liliana Cavani: ormai è impossibile produrre un film senza pensare alla tv*, in “Corriere della Sera”, 1 settembre 2008, p. 39.

CONTI P., *Bernabei: aiuto la Rai con la Bibbia fiction. Il produttore: per migliorare gli ascolti di viale Mazzini anticipo la storia di San Paolo*, in “Corriere della Sera”, 18 novembre 2000.

COSTANTINI E., *La santa (musulmana)*, in “Corriere della Sera”, 22 marzo 2009, p. 37.

R. FRANCO, *Trionfa il Papa del sorriso Nove milioni davanti alla tv*, in “Corriere della Sera”, 25 ottobre 2006, p. 51.

GALLI DELLA LOGGIA E., *L'Italia falsa delle fiction*, in “Corriere della Sera”, 31 agosto 2008, p. 1.

GRASSO A., *«Sant'Agostino» fiction didascalica*, in “Corriere della Sera”, 2 febbraio 2010, p. 55.

GRASSO A., *Caravaggio, magia della fotografia*, in “Corriere della Sera”, 19 febbraio 2008, p. 69.

GRASSO A., *Chiara e Francesco: Gioco di Equivoci*, in “Corriere della Sera”, 9 ottobre 2007, p. 55.

GRASSO A., *Moscati, Grande Uomo Fiction assai Mediocre*, in “Corriere della Sera”, 28 settembre 2007, p. 61.

GRASSO A., *Ma don Zeno non era don Camillo*, in “Corriere della Sera”, 30 maggio 2008, p. 61.

GRASSO A., *Karol, il primo film funzionava di più*, in “Corriere della Sera”, 13 maggio 2006, p. 41.

- GRASSO A., *Terence Hill «allarga» la platea*, in “Corriere della Sera”, 11 marzo 2006, p. 39.
- GRASSO A., *La sovraesposizione di Papa Wojtyla*, in “Corriere della Sera”, 29 novembre 2005, p. 47.
- GRASSO A., *San Pietro, successo al di là di tutto*, in “Corriere della Sera”, 26 ottobre 2005, p. 47.
- GRASSO A., *Record e limiti della fiction su Wojtyla*, in “Corriere della Sera”, 20 aprile 2005, p. 40.
- GRASSO A., *«Don Gnocchi», la devozione diventa audience*, in “Corriere della Sera”, 1 dicembre 2004, p. 40.
- GRASSO A., *Rita da Cascia ottima fiction con la Belvedere*, in “Corriere della Sera”, 29 settembre 2004, p. 41.
- GRASSO A., *Don Bosco e la religione (dell’audience)*, in “Corriere della Sera”, 24 settembre 2004, p. 39.
- GRASSO A., *“Madre Teresa” un caso classico di fiction emotiva*, in “Corriere della Sera”, 20 ottobre 2003, p. 36.
- GRASSO A., *«Sant’Antonio» legnoso e incerto nel film televisivo*, in “Corriere della Sera”, 3 aprile 2002, p. 38.
- GRASSO A., *La fiction del frate travolge con il kitsch*, in “Corriere della Sera”, 19 aprile 2000, p. 39.
- GRASSO A., *Dapporto prete parte da Pasolini*, in “Corriere della Sera”, 30 ottobre 1997, p. 36.
- GRASSO A., *Ma così Fatima sembra il Mulino Bianco*, in “Corriere della Sera”, 9 dicembre 1997, p. 37.
- PORRO M., *Avati: fretta e mancanza di humour. La fiction di oggi uccide il cinema*, in “Corriere della Sera”, 1 settembre 2008, p. 39.
- TORNO A., *E Martini risponderà ai lettori*, in “Corriere della Sera”, 1 giugno 2009, pp. 1, 21.
- TORNO A., *Il cardinal Martini e il «Corriere». Domenica il primo appuntamento con le sue risposte ai lettori*, in “Corriere della Sera”, 25 giugno 2009, p. 29.
- VASSALLI S., *La scuola di Peppone*, in “Corriere della Sera”, 4 dicembre 1997, pp. 1-2.
- VOLPE M., *Arriva anche Salomone, il sacro invade il video*, in “Corriere della Sera”, 15 dicembre 1997, p. 29.

“Il Messaggero”

- URBANO M., *Agostino, l’uomo e il santo*, in “Il Messaggero”, 29 gennaio 2010, p. 22.

“Osservatore Romano”

- PELLEGRINI L., *HO voluto riportare Dio al centro della comunicazione. Intervista a Ettore Bernabei per oltre cinquant’anni al servizio di un’idea di cultura*, in “Osservatore Romano”, 3 febbraio 2010, p. 5.
- VIGANÒ D. E., *Quando Gesù si incontra al cinema*, in “Osservatore Romano”, 17 ottobre 2008, p. 6.

“la Repubblica”

- AA.VV., *La fiction benedetta dal talk show*, in “la Repubblica”, 20 febbraio 2003, p. 61.
- AA. VV., *Don Matteo sfida il Miliardario*, in “la Repubblica”, 20 ottobre 2001, p. 57.
- BERSELLI E., *E dopo...tutti a nanna*, in “La Repubblica”, inserto “Il Venerdì di Repubblica”, 2 febbraio 2007, n. 985.
- BIANCHI E., *L’ora della religione emotiva fatta per cercare se stessi*, in “la Repubblica”, 13 febbraio 2010, p. 39.
- CELI R., New York Times, *“La meglio gioventù” tra i migliori dieci film del 2005. I due atti di Giordana nella classifica insieme ad Allen, Spielberg e “Wallace and Gromit”*, in “la Repubblica”, 24 dicembre 2009.
- CECCARELLI F., *San Pietro, una fiction in Vaticano*, in “la Repubblica”, 20 ottobre 2005, p. 33.
- DIPOLLINA A., *Il fascino moderno di un uomo che precorre i tempi*, in “la Repubblica”, 28 gennaio 2010, p. 47.
- DIPOLLINA A., *Don Matteo, il trionfo della fiction canonica*, in “la Repubblica”, 12 settembre 2009, p. 57.
- DIPOLLINA A., *Storia di Bakhita, la santa dal Sudan al cattolico Veneto*, in “la Repubblica”, 07 aprile 2009, p. 49.
- DIPOLLINA A., *Paolo VI, nelle fiction i papi sono tutti uguali*, in “la Repubblica”, 02 dicembre 2008, p. 49.
- DIPOLLINA A., *Canal Grande*, in “la Repubblica”, 28 settembre 2007, p. 73.
- DIPOLLINA A., *Don Di Liegro, un eroe da servizio pubblico*, in “la Repubblica”, 23 maggio 2007, p. 61.
- DIPOLLINA A., *La giustizia secondo don Pappagallo*, in “la Repubblica”, 26 aprile 2006, p. 53.
- DIPOLLINA A., *Il frate buono conquista la tv*, in “la Repubblica”, 14 novembre 2000, p. 59.
- DIPOLLINA A., *Quando l’Auditel manda in estasi*, in “la Repubblica”, 31 maggio 2000, p. 55.
- DIPOLLINA A., *Telematch*, in “la Repubblica”, 19 aprile 2000, p. 57.
- FUMAROLA S., *L’anno della fiction. Eroi e amori anti-crisi, la Rai punta sul Nord*, in “la Repubblica”, 7 gennaio 2010.
- FUMAROLA S., *RaiUno contro Canale 5 Don Matteo sfida i Ris*, in “la Repubblica”, 17 gennaio 2008, p. 40.
- FUMAROLA S., *Bernabei: c’è bisogno di spiritualità*, in “la Repubblica”, 31 maggio 2000, p. 55.
- FUMAROLA S., *Don Milani, maestro di dignità*, in “la Repubblica”, 29 novembre 1997, p. 43.
- LA ROCCA O., *Tra spot e fiction l’abito talare fa sempre audience*, in “la Repubblica”, 19 febbraio 1999, p. 35.
- MESSINA S., *Le prime crepe minacciano i reality show*, in “la Repubblica”, 27 settembre 2004, p. 41.
- MONTINI F., *La fiction diventa una vera industria*, in “la Repubblica”, inserto “Affari&Finanza”, 9 luglio 2007, p. 22.
- PALESTINI L., *Il Papa buono fa miracoli in 15 milioni su Rai Uno*, in “la Repubblica”, 24 aprile 2002, p. 41.

PALESTINI L., *Benedetta tv*, in “la Repubblica”, 10 dicembre 1997, p. 39.
PEIRCE G., *Miracolo, grazie a “Dio”*, in “la Repubblica”, 31 ottobre 1996, p. 47.
SMARGIASSI M., *Il ritorno di Dio. Se la religione diventa un business*, in “la Repubblica”, 25 luglio 2009, pp. 25-27.
SOFRI A., *La moda dello spirito. Tra fede e new age. Dalle fiction ai libri così torna la voglia di spiritualità*, in “la Repubblica”, 13 febbraio 2010, pp. 37-39, cit. p. 37.
ZINGARETTI L., *‘Io, Zingaretti sono rimasto nei panni lisi di don Pino’*, in “la Repubblica” (Palermo), 22 febbraio 2005, p. 1, tratto da L. Zingaretti, *Prefazione*, in F. Anfossi, *E li guardò negli occhi*, Edizioni Paoline, Milano 2005.

“il Riformista”

ANSELMINI M., *Ma i cineasti fanno ottime fiction*, in “il Riformista”, 3 settembre 2008, p. 6.

“La Stampa”

ROBIONY S., *“Il timido che cambiò la Chiesa”. L’attore diventa Paolo VI: “La scena più coinvolgente? Il funerale di Moro”*, in “La Stampa”, 23 settembre 2008, p. 44.

“Il Sole 24 Ore”

AA.VV., *Il boom della fiction italiana*, in “Il Sole 24 Ore”, 18 dicembre 2009, p. 27.

“Il Tempo”

AGNESE G., *L’Italia sul piccolo schermo. I grandi registi la farebbero indigesta*, in “Il Tempo”, 11 settembre 2008, p. 21.

ELENCO DELLE FICTION

MINISERIE SANTI E BEATI

Sant'Agostino (2010) regia di Christian Duguay, Rai Uno
Bakhita (2009) regia di Giacomo Campitoti, Rai Uno.
Chiara e Francesco (2007) regia di Fabrizio Costa, Rai Uno.
Giuseppe Moscati (2007) regia di Giacomo Campitoti, Rai Uno.
San Pietro (2005) regia di Giulio Base, Rai Uno.
Rita da Cascia (2004) regia di Giorgio Capitani, Canale 5.
Madre Teresa (2003) regia di Fabrizio Costa, Rai Uno.
Francesco (2002) regia di Michele Soavi, Canale 5.
Padre Pio. Tra cielo e terra (2000) regia di Giulio Base, Rai Uno.
Lourdes (2000) regia di Lodovico Gasparini, Rai Uno.
Padre Pio (2000) regia di Carlo Carlei, Canale 5.

MINISERIE PAPI

Paolo VI (2008) regia di Fabrizio Costa, Rai Uno.
Karol. Un Papa rimasto uomo (2006) regia di Giacomo Battiato, Canale 5.
Papa Luciani. Il sorriso di Dio (2006) regia di Giorgio Capitani, Rai Uno.
Giovanni Paolo II (2005) regia di John Kent Harrison, Rai Uno.
Karol. Un uomo diventato Papa (2005) regia di Giacomo Battiato, Canale 5.
Il Papa buono (2003) regia di Ricky Tognazzi, Canale 5.
Papa Giovanni (2002) regia di Giorgio Capitani, Rai Uno.

MINISERIE PRETI

L'uomo della carità. Don Luigi Di Liegro (2007) regia di Alessandro Di Robilant, Canale 5/Rete 4.
Don Zeno. L'uomo di Nomadelfia (2008) regia di Gianluigi Calderone, Rai Uno.
La buon battaglia. Don Pietro Pappagallo (2006) regia di Gianfranco Albano, Rai Uno.
Don Bosco (2004) regia di Lodovico Gasparini, Rai Uno.
Don Gnocchi. L'angelo dei bimbi (2004) regia di Cinzia TH Torrini, Canale 5.
Brancaccio (2001) regia di Gianfranco Albano, Rai Uno.
Don Milani. Il priore di Barbiana (1997) regia di Andrea ed Antonio Frazzi, Rai Due.

FILM TV SANTI E BEATI

Maria Goretti (2003) regia di Giulio Base, 2003, Rai Uno.
Sant'Antonio di Padova (2002) regia di Umberto Marino, Canale 5.
Fatima (1997) regia di Fabrizio Costa, Canale 5.

FILM TV GLI AMICI DI GESÙ

Tommaso (2001) regia di Raffaele Mertes, Canale 5.

Giuda (2001) regia di Raffaele Mertes, Canale 5.
Giuseppe di Nazareth (2000) regia di Raffaele Mertes, Canale 5.
Maria Maddalena (2000) regia di Raffaele Mertes, Canale 5.

MINISERIE E FILM TV PROGETTO BIBBIA

San Giovanni. L'Apocalisse (2002) regia di Raffaele Mertes, Rai Uno.
San Paolo (2000) regia di Roger Young, Rai Uno.
Jesus (1999) regia di Roger Young, Rai Uno.
Ester (1999) regia di Raffaele Mertes, Rai Uno.
Geremia il Profeta (1998) regia di Harry Winer, Rai Uno.
Salomone (1997) regia di Roger Young, Rai Uno.
Davide (1997) regia di Robert Markowitz, Rai Uno.
Sansone e Dalila (1996) regia di Nicolas Roeg, Rai Uno.
Mosè (1995) regia di Roger Young, Rai Uno.
Giuseppe (1995) regia di Roger Young, Rai Uno.
Giacobbe (1994) regia di Peter Hall, Rai Uno.
Abramo (1993) regia di Joseph Sargent, Rai Uno.
Genesi: la creazione e il diluvio (1994) di Ermanno Olmi, versione cinematografica, Rai Uno.

NON SOLO BIBBIA, SANTI, PAPI E PRETI

MINISERIE

L'inchiesta. Anno Domini XXXIII (2007) regia di Giulio Base, Rai Uno.
La Sacra Famiglia (2006) regia di Raffaele Mertes, Canale 5.
Un posto tranquillo 2 (2005) regia di Claudio Norza, Rai Uno.
Virginia la monaca di Monza (2004) regia di Alberto Sironi, Rai Uno.
Un posto tranquillo (2003) regia di Luca Manfredi, Rai Uno.
Ama il tuo nemico 2 (2001) regia di Damiano Damiani, Rai Due.
Ama il tuo nemico (1999) regia di Damiano Damiani, Rai Due.
Maria figlia del suo figlio (2000) regia di Fabrizio Costa, Canale 5.

FILM TV

Io ti assolvo (2008) regia di Monica Vullo, Canale 5.
Padre speranza (2005) regia di Ruggero Deodato, Rai Due.
La notte di Pasquino (2003) regia di Luigi Magni, Canale 5.
Il bambino di Betlemme (2002) regia di Umberto Marino, Canale 5.
Il terzo segreto di Fatima (2001) regia di Alfredo Peyretti, Rai Due.
Il cardinale. Il prezzo dell'amore (2001) regia di Albert Schneider, Rai Due.
Il quarto Re (1997) regia di Stefano Reali, Canale 5.

SERIE RELIGIOSE

Don Matteo 7 (2009) regia di Giulio Base, Lodovico Gasparini, Rai Uno.
Don Matteo 6 (2008) regia di Giulio Base, Fabrizio Costa, Elisabetta Marchetti, Rai Uno.

Don Matteo 5 (2006) regia di Giulio Base, Carmine Elia, Elisabetta Marchetti, Rai Uno.

Don Matteo 4 (2004) regia di Andrea Barzini, Giulio Base, Rai Uno.

Don Matteo 3 (2002) regia di Enrico Oldoini, Andrea Barzini, Leone Pompucci, Rai Uno.

Don Matteo 2 (2001) regia di Andrea Barzini, Leone Pompucci, Rai Uno.

Don Matteo (2000) regia di Enrico Oldoini, Rai Uno.

Casa famiglia 2 (2003) regia di Riccardo Donna, Tiziana Aristarco, Rai Uno.

Casa famiglia (2001) regia di Riccardo Donna, Rai Uno.

Un prete tra noi 2 (1999) regia di Lodovico Gasparini, Rai Due.

Un prete tra noi (1997) regia di Giorgio Capitani, Rai Due.

Dio vede e provvede 2 (1998) regia di Enrico Oldoini, Paolo Costella, Italia 1.

Dio vede e provvede (1996) regia di Enrico Oldoini, Canale 5.

Don Tonino (1990) regia di Fosco Gasperi, Canale 5.

SIT-COM

Don Luca c'è (2008) regia di Duccio Forzano, Italia 1.

Don Luca 2 (2002) regia di Marco Maccaferri, Canale 5.

Don Luca 1 (2001) regia di Marco Maccaferri, Canale 5.

Don Fumino (1993) regia di Nanni Fabbri, Romolo Siena, Rai Uno.

