

L'Attore nel Terzo Cinema, ovvero L'arte del "pesce nudo"

Rodolfo Bisatti

ABSTRACT

L'articolo riguarda la teorizzazione di un approccio innovativo alla recitazione cinematografica, che fa parte di un complesso sistema di pratiche (iniziate 30 anni fa) riconducibili sotto il termine più generale di "Terzo Cinema".

«Signori si nasce, ed io lo nacqui, modestamente!»
TOTÒ, dal film "SIGNORI SI NASCE" (1960)

INTRODUZIONE

Kineo è un *modus operandi*; una bottega creata nel '95 da un gruppo di autori cinematografici irrequieti, fuoriusciti da Ipotesi Cinema: la non-scuola fondata da Olmi e Valmarana negli anni 80. Kineo in greco antico significa: *metto in movimento me stesso*, è un gruppo di lavoro la cui scoperta sta nell'aver colto in quell'approccio di ripresa audiovisiva denominato "postazione per la memoria" prima e "tecnica dell'ascolto condiviso" poi, uno "strumento linguistico" capace di cogliere il *linguaggio della vita* in quell'aspetto che Heidegger riteneva la dialettica di velamento-disvelamento dell'Essere. Questa nuova "ermeneutica" sostituisce integralmente la tradizionale intermediazione teatrale e letteraria nel far cinema.

I fautori di questo laboratorio (Kineo) sono autori che propongono opere, che, per la loro peculiarità, altra rispetto al bipolarismo *autoriale/commerciale*, si avvalgono della dicitura: "Terzo Cinema".

TERZO CINEMA

"Terzo Cinema" perché?

Perché è un percorso diverso dal *cinema po-*

PAROLE CHIAVE

TERZO CINEMA; KINEO;
NEW AMERICAN CINEMA;
CINEMA "UNDERGROUND";
PRINCIPIO DI AUTENTICITÀ.

polare di prosa, come per esempio il cosiddetto "cinema americano" ma non è nemmeno il cinema prosaico *d'autore*¹.

Anche l'aspetto produttivo cambia rispetto al cinema tradizionale: il "Terzo Cinema" dissalda "compartimenti stagni" disciplinari, con una "visione aperta" *Openvisual*; la collaborazione tra produttori, autori e università, per esempio, è un sovvertimento culturale interessante che alleggerisce la monumentale produzione cinematografica e ne modifica la scala gerarchica, proponendo la "Conoscenza" e non "Le Conoscenze..." come fondamento.

Il "Terzo Cinema" è paragonabile ad una bottega umanistica in cui l'autore è il maestro del cantiere, coadiuvato da assistenti, apprendisti e maestri "ospiti".

L'attore non è addestrato ma è invitato ad esplorare il "mito del personaggio che ha già in sé".

Il produttore ha lo scopo di "aumentare" il motore del gruppo di lavoro alla costruzione e distribuzione dell'Opera.

¹ Il Terzo Cinema fa chiarezza sull'equivoco che si è materializzato a partire dagli anni 80 in Italia sotto la nomea "cinema d'autore". Un fraintendimento che non ha niente a che fare con le pietre miliari della storia del cinema; non c'è alcunché di autorevole in tanto conformismo linguistico e nel perfetto addomesticamento televisivo, che ha trovato tra l'altro, l'apoteosi nel finanziamento pubblico e in strutture politiche finanziarie come Rai o Mediaset.

Gli stati costitutivi del “Terzo Cinema” sono quindi tre: *Sum, Volo, Operam do*. Essere, volere e fare.

Essere anche nel senso di *esserci* e non *risultare*; l’aspetto volitivo e operativo ne sono una conseguenza naturale².

Il “Terzo Cinema” prende le distanze dalle partigianerie cinefile, dal *politically correct* e dal *blockbuster* popolare.

L’intenzione innovativa del Terzo Cinema è quella di produrre artigianalmente, con budget limitati, per diffondere industrialmente in barba a qualsiasi suburbio alternativo. Il “Terzo Cinema” auspica con vivacità ogni forma di sponsorizzazione; si pone l’obiettivo di innestarsi nelle catene distributive industriali³.

In una restrizione della libertà di espressione e diffusione del Pensiero, che proviene da un sistema di gerontocrazia generale, il “Terzo Cinema” è una boccata d’ossigeno, soprattutto rispetto alla propaganda populista promossa dal cinema di regime, quello politicamente corretto, fatto di contenuti sociali dolcificati che *illustrano conflitti già consolidati*. Un cinema noioso che si guarda bene dal far luce sulle profonde ferite del presente.

Dopo questa premessa generale, proverò a coglierne in modo più approfondito alcuni aspetti specifici del Terzo Cinema: parlerò dell’attore.

L’ATTORE DEL TERZO CINEMA.

Un linguaggio per l’attore, altro rispetto all’accademia d’arte drammatica, è un proble-

2Il linguaggio del gesto, il tempio del corpo, il paesaggio del volto, l’inquadratura del suono, la visione della parola, lo spazio della musica sono tutte figure retoriche di elocuzione che ben rappresentano la poetica del Terzo Cinema. Nel Terzo Cinema la troupe è una piccola schiera angelica; un’allegoria simile a quelle dipinte dal Guariento, i ruoli sono interscambiabili, tutti sanno fare tutto o, comunque, si tende a questo assunto di base, nonostante questa disposizione paritetica esista una gerarchia che disciplina il gruppo: autore, produttore, distributore.

3 Pensiamo che il pubblico stia uscendo dalle nebbie trentennali delle barbarie televisive. Lo cogliamo soprattutto tra i giovanissimi, anche in virtù di un clima così palesemente restrittivo che avvicina l’Italia alla Cina, all’Iran e alla Birmania, e che non lascia indifferenti i ragazzi di vent’anni abituati ad utilizzare la rete e i blog molto più dei loro fratelli maggiori.

ma significativo, un territorio infondo poco esplorato.

Quasi tutte le accademie di recitazione cinematografica sono scuole di teatro d’arte drammatica. Persino l’“Actors Studio” che ha sfornato le stars hollywoodiane che tutti conosciamo, è riuscito a trasformare Stanislavskij in paraffina liquida, un po’ come quelle creme di bellezza alle erbe svizzere, di moda come prodotti di alta cosmesi negli anni sessanta, oggi aborrite dagli ecologisti come nocive e innaturali.

In genere, come grande novità, si cita il neorealismo per quanto riguarda lo stile “naturalistico” e hollywood per il suo primato nel riprodurre lo psicologismo popolare.

Ci si può avventurare nella psicoanalisi di Bergman o nella psicomagia di Jodorowsky. Ma in definitiva l’attore cinematografico è un derivato del teatro borghese, o, più raramente, dell’avanguardia, del realismo e del romanzo d’appendice ottocentesco. L’insolito nel cinema è sempre ancillare di qualche altra arte: espressionismo, realismo, psicanalisi. Ci sono delle eccezioni divertenti come *Claro* di Glauber Rocha interpretato da Carmelo Bene, ma in sostanza il cinema fa sempre da spalla o alla letteratura o al teatro. Oggi fa ancora da spallaccio alla televisione con prodotti che spesso la critica osanna come film d’autore, ma che in realtà sono sceneggiati televisivi di scarso valore, senza alcuna novità linguistica. Questo rimarrà un fatto incontrovertibile fintantoché la drammaturgia si baserà sulla lettura e interpretazione di un testo. L’unica eccezione, e qui Pasolini l’aveva capito, è la commedia dell’arte o il guitto napoletano (ma ne parlerò più tardi)⁴.

Vorrei suggerire un qualche strumento che contribuisca a delineare il ruolo dell’attore nel “Terzo Cinema”, magari con un “impulso informale” senza nessuna tecnica, come di-

4Qualche laboratorio di recitazione cinematografica si è sviluppato in Europa in questi 100 anni, ma sostanzialmente, nel migliore dei casi, mutuando le avanguardie teatrali che si sono allineate sul linguaggio del doppio di Araud, o del corpo di Grotowski, ma è appunto di teatro che si parla; il cinema ha sempre abbozzato mutuando dal teatro attraverso la sublime improvvisazione dei propri autori, interpreti o maestri.

rebbe Peter Brook. Vengono in mente alcuni autori/attori della “New American Cinema” e i suoi derivati, prima che tutto fosse congelato dai media televisivi e dalla stucchevole controrivoluzione hollywoodiana degli anni ottanta. Il cinema “Underground” ha avuto il merito di liberare la macchina cinematografica dell’apparato del teatro di posa, dalle stars, un esempio significativo è *Trash i Rifiuti di New York* girato da Paul Morrissey in otto sabati pomeriggio.

Oggi, dopo la catastrofe dello sviluppismo, in piena crisi economica si sta formando la cellula di un cinema periferico; latente da tempo nei laboratori prima di “Ipotesi Cinema” (Postazione per la Memoria) e poi di “Kineo” (Tecnica dell’ascolto Condiviso). Questa cellula patogena nei confronti del glamour del *cinema italiano*, è stata germinata da idee nuove.

Per capirsi: l’attore può partire dal sé stesso naturale o da una scuola di recitazione. Nel primo caso, si ha una comprensione autentica, nel secondo una autentica disfatta. La scuola di recitazione è il fondamento dell’esistenza anonima, del si dice, si fa, dove tutto è livellato, convenzionale. Nell’esistenza anonima del teatro borghese il linguaggio diventa chiacchiera inconsistente declamata, plateale, struggente, enfaticizzata, con una dizione impeccabile, il timbro giusto; inoltre un’esistenza così vuota cerca naturalmente di riempirsi di contenuti, ed è perciò morbosamente protesa verso il nuovo: la curiosità per le apparenze. Basta pensare agli spettacoli teatrali sperimentali, ai cortometraggi ad effetto, con qualche trovata formale o al cinema ad effetti speciali in cui la scenografia è prevalente sul burattino. Tutto ciò però non implica una condanna moralistica dell’esistenza anonima dell’attore, ne certifica semplicemente la morte.

Il “Terzo Cinema” distingue ciò che è la Drammaturgia borghese da ciò che non lo è. Laddove il testo prescritto prevale non può esserci disvelamento; l’attore nuovo, l’autentico, ma per lo più il lettore, l’interprete. L’attore del “Terzo Cinema” si fonda sul “principio dell’autenticità”, considerando autentico ciò che è assimilabile alla via naturale dell’Essere heideggeriano; non ciò che appare ma ciò che

è. L’Attore nuovo non assimila un testo e non lo interpreta; puntella i nuclei di senso come chiodi sulla parete da conquistare, ma l’azione è affar suo. L’esistenza del nostro attore è stare alla luce naturale, per far questo a volte deve lasciare il proprio ego nell’ombra. Anche quando questa luce è accecante, esso è chiamato a interpretarla. Il nostro attore deve mettersi in ascolto del linguaggio della vita (a iniziare dalla propria) e affidarsi ad essa. “L’Essere Vita” gli parla attraverso il linguaggio o, meglio ancora, attraverso la sua forma più autentica, che è “la poesia”. La poesia usa l’attore del “Terzo Cinema” come suo messaggero e il regista come *pastore del linguaggio*. L’attore deve ascoltare il linguaggio che proviene dal suo interno nella sua originaria precarietà e poeticità, che sono le due forze fondanti del “Terzo Cinema”. Ricordo una spedizione fatta con Gustavo Rossi che, sull’orlo del circolo glaciale delle Terre Fredde in Val Paghera, durante le riprese de *La Sabbia del Tempo*; Lui, la Guida, guardando il manifestarsi liberatorio della “zona” nei confronti di bambini e di cani che la stavano attraversando affrancati da freni inibitori tra urla e lo sguazzare nell’acqua, disse: “eppure laggiù, da qualche parte, ci deve pur essere un regista...”

L’Attore del “Terzo Cinema” sposa i tre assi, *Sum, volo, operam do*. Se deve interpretare il *guardiano di una diga* la sua faccia sarà di cemento; tenderà l’orecchio al suono modulare dell’alternatore elettrico come una madre ascolta il respiro di un bambino nella culla. Il “Principio di autenticità” è una esigenza espressiva del “Terzo Cinema” e non è riconducibile al neorealismo cioè a quella che chiamiamo “realtà”.

Per il “Terzo Cinema” la *realtà* è un concetto insufficiente, privo di *metafisica*, scolastico, tranquillizzante. Il *Vero* è più inquietante, nudo e crudo e non è “ragionevole”. La *realtà* è la figura retorica del realismo; il *Vero* è quantomeno lo specchio sbeccato della *Verità*.

Con una metafora zoologica la *realtà* è un *canis familiaris* mentre il *Vero* è il lupo grigio che vaga nel bosco dei sentieri interrotti. Il “Terzo Cinema” è un incontro inconsueto con il linguaggio nella sua dimensione autentica nel tentativo di interpretare il verbo senza consumarlo o esaurirlo, rispettando la sua natura.

In questo senso va anche intesa l'insistenza su condizioni come quella di silenzio e di ascolto del silenzio, *lasciar essere altro l'altro...*

Per l'attore, calarsi in una parte stabilita da un datore di lavoro è già un calarsi nella tomba, essere già morti. Il "Terzo Cinema" è un *qui e ora*, l'enunciazione diretta come nei ritratti rinascimentali del Lotto o nell'azione del rettilo un istante prima di catturare la preda. Questa *diretta* non si priva dello stupore dell'ignoto che non è spontaneismo gestuale sconnesso ma è *Raccoglimento Nella Meraviglia*. Per essere più chiaro citerò mia figlia di 3 anni, che additando il fumo che usciva da un comignolo disse: "vola, ma non ha le ali!".

In questa frase è racchiusa l'essenza del "Terzo Cinema": captare il vero nome delle cose, la loro sostanza.

Kierkegaard lo aveva ben compreso e sottolineava il fatto che nella parola "autentico" è racchiusa la radice greca "se stesso".

L'autentico è originale perché è una scelta percettiva immediata- non - mediata. La bambina Carlotta dà una forma agente al fumo che esce dal fumaiolo, lo nomina con l'unica proposizione possibile, quella che d'ora in poi esprimerà poeticamente l'emissione di vapore "vola ma non ha le ali" che è molto più esaustiva dell'espressione realistica ma inautentica "il fumo esce da quel camino e ci sovrasta perché l'aria calda tende a salire verso l'alto". Il regista furbo, l'autore allineato, l'attore consumato, si esprimono sostanzialmente in modo prosaico perché non incarnano l'essenza della poesia che è la verità intima, profonda e scomoda delle cose, capace di rivelarsi agli occhi del vero poeta o della persona innocente. Gli autori pedanti preferiscono la decadente eloquenza del cinema dozzinale, la rassicurante mediocrità della visibilità mediatica e della sopravvivenza commerciale. Il Cinema d'autore commerciale ha sostituito la chiacchiera alla parola e la curiosità alla conoscenza. Heidegger sostiene che il linguaggio è *la casa dell'essere*, e alla fine giunge alle nostre stesse conclusioni: è il linguaggio poetico la vera casa dell'essere. Ed è qui che scatta un altro importante passaggio: Il linguaggio poetico non è appannaggio

dei "poeti" professionisti ma è una eventualità costituita da un approccio, è necessario mettersi in ascolto dell'"Essere" come "in attesa di una rivelazione improvvisa": un paradosso necessario. Gli esperimenti sulla "postazione per la memoria" hanno dimostrato questo e la "Tecnica dell'ascolto condiviso" lo ha confermato.

L'uomo "autor-actor" non è pertanto un demiurgo ma un ascoltatore, o il "pastore che custodisce il gregge ma non ne è il proprietario". Anche il concetto di comunicazione lascia il posto a un termine più appropriato cioè a "contatto". Entrare in contatto e relazione con le cose è qualcosa di diverso dal comunicarle; il linguaggio prima di essere comunicazione, trasmissione di dati, è *contagio, comunione, compromissione*, in cui è presente la parte ignota alla comunicazione che Nietzsche chiamava "Metafisica", Sant'Agostino "Estasi", "Forza Generativa" per la filosofia Advaita, alla quale è difficile dare un vero nome. Quando Heidegger rinuncia alla definizione di "Essere" per mancanza di linguaggio è perché non possiede strumenti razionali per spingersi fino in fondo al paradosso; là dove sono stati: Bruno, Nietzsche, Steiner, Reich, Cataneda o poeti come Dante, Michelangelo, Mandel'stam; là dove non resta che saltare nel vuoto o tornare indietro. Se è vero che viviamo nel linguaggio, è vero che questo linguaggio è giunto alla fine, si è esaurito, solo attraverso la poesia è possibile la sua rigenerazione.

Heidegger, ragionevolmente, fa due passi indietro, allontanandosi dall'abisso. Usa un'antica parola tedesca che significa, contemporaneamente, "illuminazione" e "radura"; la radura, quella parte del bosco in cui non vi sono piante, è dunque il luogo in cui si realizza una vera e propria illuminazione; questo significa che se è vero che i sentieri del bosco non portano da nessuna parte e, meno che mai, all'essere, è anche vero che possono condurre a radure in cui l'essere si illumina, in cui cioè si può far luce su di esso.

Torniamo ora a parlare del nostro attore⁵.

⁵ Che l'applicazione del principio di autenticità sia stata attuata anche dagli attori tradizionali, è vero, ma in modo casuale per interposta persona, per cultura personale, per training mutuato da Stanislavskij.

LA TECNICA DELL'ATTORE NEL TERZO CINEMA

Non necessariamente un approccio psico-tecnico è efficace o un approfondimento psicologico, o il lavoro dell'attore su sé stesso e sul personaggio. Qui le cose stanno in un altro modo: nel "Terzo Cinema" l'interprete è posto o in una condizione naturale come *un pesce nell'acqua* o in una condizione di stress come *un pesce fuor d'acqua* e quindi costretto ad attingere a risorse vitali interne che, non trovando riparo nell'apprendimento avuto presso una scuola di recitazione tradizionale, si nutrono direttamente del proprio vissuto reale, personale o mutuato, poco importa.

Il verbo prevale su tutto, sull'esistenza, sulla vita, il verbo non è un testo né immedesimazione ma "la carne del linguaggio"; utilizzo delle proprie riserve esistenziali. L'espressione "Vola ma non ha le ali" a che cosa serve se non ad incarnare compiutamente un verbo?

In questo senso credo che il *Teatro delle Orge e dei Misteri* che vidi poco più che adolescente proprio qui a Trieste di Hermann Nitsch abbia avuto una considerevole influenza sulla futura nascita del "Terzo Cinema". Hermann dice: «... *Il mio lavoro e il mio teatro sono un modo estetico di pregare, una via contemporanea alla preghiera. Gli stessi simboli che uso sono simboli presenti in tutte le religioni: il vino, il sangue, il sacrificio. La differenza è che non sono metaforici, ma Veri, reali*» Che è ben altra cosa dal verismo realistico che appare come una immagine sbiadita della realtà, il Vero è "un'icona profonda della verità".

Ho iniziato questa profilassi dell'attore nel "Terzo Cinema" con una terminologia appropriata: *Principio di autenticità*; autorevolezza del ruolo condotti da shock di denutrizione scolastica che producono assunzione di risorse linguistiche interne.

Il metodo è apparentemente elementare. Chiedere all'attore di essere: un "insegnante" una "madre", un "cane" un "ministro". E' evidente che più il regista è chiaro nel porre la domanda usando un linguaggio comprensibile o adatto all'interlocutore che ha di fronte, più il risultato può essere adeguato. Il successo di questa tecnica che ho in precedenza definito: "Tecnica dell'ascolto condiviso" è spesso as-

sicurata dal "non fare" del regista. L'attore ha già appreso una tale quantità di modelli comportamentali che non fa altro che mettere in gioco ciò che ha assimilato. Ricordo un venditore di "Folletto" che dopo lo show, con tanto di aspirazione del materasso matrimoniale dagli acari, e pulizia del tappeto, s'è adagiato esausto sulla poltrona poggiando le scarpe infangate sul tappeto da lui stesso appena pulito. Finalmente la recita era finita. L'attore del "Terzo Cinema" è un predestinato casuale, il suo compito teorico, se ci sarà la possibilità, sarà quindi quello di tenere un diario di bordo durante i film per "inquadrare" il proprio lavoro, affinando quelle caratteristiche nuove rispetto all'attore convenzionale. E' quindi necessario scrivere l'ermeneutica artistica del "Terzo Cinema". Questo impegno dovrà occupare gli esponenti del "Terzo Cinema" a un esercizio che avrà il significato di dare dignità al nuovo mestiere dell'attore, non più vincolato alle accademie tradizionali o d'avanguardia ma nemmeno bistrattato con la sgradevole nomea di "attore preso dalla strada".

Spero si capisca, da questa piccola dissertazione, che l'attore del "Terzo Cinema" non è propriamente un attore della strada, termine atroce che rinvia alla prostituzione, ma è semplicemente l'uomo autentico, non solo quindi "della strada" ma dell'ufficio, della salumeria, dell'agenzia assicurativa, della fabbrica di mobili, della casa di cura, del terziario avanzato.

L'attore del "Terzo Cinema" può o non può diventare un professionista della recitazione?

La risposta è sì, anzi sarà proprio l'attore del "Terzo Cinema" a rinnovare lo Star System del cinema nazionale.

E' l'approccio metodologico che cambia. Certo se l'attore del "Terzo Cinema" incontra un obsoleto regista del cinema d'autore italiano o firma un contratto con un impresario di fiction televisive non è detto che il matrimonio si riveli dei più felici, ma non è in nessun modo nei programmi del "Terzo Cinema" creare fasce di emarginazione.

L'attore del "Terzo Cinema" deve andare libero per il mondo forte del suo apparato professionale alternativo a quello gerontocratico dell'accademia o del reality televisivo, sapendo

che la sua scuola di recitazione è la sua stessa esistenza; l'Essere- Vita.

Per essere ancora più chiaro e non lasciare ambiguità racconterò un aneddoto che spiega bene il metodo e il "Principio dell'autentico": Nel punto non proprio più edificante della mia carriera di regista dovevo allestire ricette di cucina per un noto programma televisivo. Confesso che non ricordo con precisione *né il nome e nemmeno il paese* in cui mi trovavo, sicuramente avevo di fronte un mostro sacro della cucina, uno chef di fama internazionale che mi confessò con un certo pudore qual'era in verità la sua ricetta più riuscita. Non si limitò a raccontarla, ma per onorare l'occasione speciale, me la preparò direttamente. Prese del pesce appena pescato e lo cucinò nella sua stessa acqua di mare, null'altro, ne condimenti, ne salse, nulla. Il gusto che hanno i cibi cotti in questo modo è assolutamente incredibile.

La scoperta dello chef: non fare niente! E di questo niente farne la miglior ricetta. La ricetta per l'attore del "Terzo Cinema" è l'arte del "pesce nudo", una "rottura epistemologica" con l'arte drammatica, che impara *un sacco di cose* che la condannano a *mentire per professione*. Certo la definizione di attore del "Terzo Cinema" è "antipatica" per il mondo dello spettacolo così come lo conosciamo, perché ha l'aria di licenziare l'intero albo professionale degli attori. Purtroppo non c'è rimedio perché la via accademica o d'avanguardia (se ha ancora senso questo termine insopportabile) non hanno alcun punto di contatto con l'attore del "Terzo Cinema" perché la tradizione basa la propria scuola sull'affinamento della recita, su quell'intercapedine che media tra il vero e il falso. L'attore del "Terzo Cinema" dovrà crearsi una nuova reputazione per uscire da ogni ambiguità e promiscuità con la fiction tv o con il falso cinema d'autore. E' evidente che l'attore veterano non è escluso per partito preso dai film del "Terzo Cinema" è solo collocabile come attore dichiarato, cioè finto, enfatico; non gli viene tolto lo scettro della simulazione, dell'immedesimazione, egli può recitare la parte dell'attore fallito, in modo metalinguistico, cioè può essere dichiaratamente falso. Pasolini in qualche modo ha agito in questo

senso (al contrario), con la declamazione diretta in macchina dei suoi attori, ad esempio nei "Racconti di Canterbury", in cui anche l'attore "raccattato" diventava scimmia dell'attore professionista enfatizzando la recita (Davoli- Citti). Pasolini inoltre è riuscito, esempio credo unico al mondo a portare l'attore alle qualità che oggi auspichiamo per il "Terzo Cinema", come nel caso di Toto' quando rivela in "Cosa Sono le Nuove" a Ninetto Davoli che cos'è la Verità. Totò è una delle grandi eccezioni e costituisce l'archetipo ideale per l'attore del Terzo Cinema cresciuto su: "palcoscenici, spesso improvvisati, con orchestre di second'ordine e comprimari raccogliatici" il guitto napoletano che recita senza una sceneggiatura ben impostata, geniale e libero.

CHIUSURA TRANSITORIA

L'abitudine dei mass media è quella di considerare la performance in base all'audience o ai premi: globi, nastri, leoni, capre, gatti, formiche ecc: tanto più un *prodotto* audiovisivo ha successo di pubblico e di critica, tanto più è pregiato, riconosciuto come "valido", e crea un format da imitare. Questo sistema è quello che ha portato a una concezione "genitale" dell'audiovisivo.

L'Italia è passata dalla televisione pedagogica degli anni sessanta e settanta, a quella commerciale dell'epoca successiva che, eliminando la "creazione" a favore della "ricreazione permanente", ha plasmato il palinsesto del Paese nel "Paese dei Balocchi", di cui Canale 5 è stato il capostipite. Questo ha creato le condizioni ideali per la neoplasia mediatica anche nel cinema, abbassando il livello degli indicatori sociali a favore dell'oblio individuale e di un vero e proprio colpo di stato dell'Ignoranza al Potere. In questo senso una corresponsabilità l'hanno avuta quei programmi "alternativi" di Rai 3, che hanno basato l'audience sulla stessa superficialità dello sfottò fine a sé stesso della tv mercantile, il disimpegno mascherato da trend dell'effimero trasformando l'analisi faticosa della società post comunista, in sberleffo gratuito. Il risultato di questo condizionamento è la società di oggi: volgare, fragile e incol-

ta. I risultati li vediamo: una Capotondi che fa 7 milioni di spettatori, le pruderie di Sanremo, le grolle, i donatelli; tutti simboli di stato e di status dati in pasto al populismo demagogico persino da una intelligenza che immunizza da qualsiasi tentazione culturale *politicamente scorretta*.

Vien meno il gusto; il *sapore del sapere* a favore del nevrotico morso al flaccido hamburger.

La cultura è azione pedagogica della civiltà, scienza critica che prende le distanze dalla realtà vigente, si pone liberamente e deliberatamente dinanzi al problema del giudizio dialettico, confronta ciò che è con ciò che deve essere, e con ciò che può essere. Tutto questo è cancellato da un giudizio di valore che si basa sulla *quantità dell'ascolto* come auditel e mai sulla *qualità dell'ascolto* come *sentire*.

Il "Terzo cinema" compie una inversione a U per ritornare al 2 novembre del 75 (omicidio Pasolini), per prendere per mano l'eredità di un pensiero, la fiducia di una collettività orfana e intronata post-fascista e post-fordista, che, soprattutto tra i giovanissimi, lo ribadisco, mostra importanti segnali di insofferenza, di traumatico risveglio dal coma cerebrale.

Rodolfo Bisatti, laureato al Dams (con Omar Calabrese), coofondatore di "Ipotesi Cinema (con Ermanno Olmi), fondatore di "Kineo" (associazione europea- ora con sede a Trieste-studio e ricerca sulla comunicazione audiovisiva). Opere multimediali in rete: Memory 2000 (finanziato dal programma comunitario cultura 2000), Art of Memory (finanziato dallo stesso programma). Documentari principali: La Terra; Camuni, Quando il tempo è Breve, Donne e lavoro; Iconostasi. Film: Case, Il Giorno del Falco, Mause, La Donna e il Drago. Lavori televisivi principali: Linea Blu - Rai 1, Cara Giovanna - Rai 1