

Prima di partire. Mappa preliminare a uno studio sistematico dell'introduzione del colore nella televisione italiana

Elena Gipponi*

ABSTRACT

Sull'introduzione del colore nella televisione italiana manca uno studio sistematico. L'accidentato e tardivo passaggio al colore nella TV pubblica italiana è stato finora letto soprattutto come un *affaire* politico-istituzionale. Il saggio intende elaborare una mappa per una ricostruzione complessa di questo passaggio che integri lo stato dell'arte con nuove fonti e nuove metodologie mutate dai media studies. In particolare: l'analisi critica di un corpus di programmi a colori; l'analisi dei paratesti e dei discorsi sul colore in tv circolanti sulla stampa generalista e di settore; gli *audience studies*: come gli spettatori hanno vissuto il passaggio dal b/n al colore nelle immagini televisive? Infine i *production studies*: come l'introduzione del colore ha modificato le prassi produttive della tv?

Parole-chiave. Colore; Tv; RAI; Audience studies; Production studies

There is no systematic study on the introduction of color in Italian television. The troubled and late transition to color in Italian public TV has so far been read above all as a political-institutional issue. The essay aims to sketch a map for a complex reconstruction of this transition that updates the state of the art with new sources and new methodologies borrowed from media studies. In particular: the critical analysis of a corpus of color programmes; the analysis of paratexts and discourses on color TV circulating in the general and specialized press; audience studies: how did viewers experience the transition from black and white to color in TV images? Finally, production studies: how has the introduction of color changed TV production practices?

Keywords. Color; TV; RAI; Audience studies; Production studies

* Elena Gipponi, Università IULM di Milano, elena.gipponi@iulm.it.

Nel 1978 la tivù pubblica italiana produceva già programmi a colori, compresa questa puntata di *Odeon*. Ma nelle case troneggiavano ancora apparecchi in bianco e nero, e le tinte sgargianti di quell'appartamento si potevano solo immaginare: i muri verde cinabro, le mensole verniciate di giallo, i riflessi bronzeei dei soprammobili.

(Wu Ming, *Ufo78*, 2022)

La possibilità di trasmettere immagini a colori è vagheggiata e rincorsa fin dalle origini della televisione, spesso in abbinamento con la ricerca della stereoscopia. Per una serie di limiti tecnici, il colore viene però integrato solo in un secondo momento nel broadcasting¹. Sul piano dell'elaborazione teorica e storiografica, questa integrazione tardiva del colore ha generato la persistente impressione che si sia trattato di un evento minore nello sviluppo della tv, di un'innovazione meramente formale e di superficie. Dopo essere stato a lungo ignorato o sottovalutato, il passaggio al colore in tv ha ottenuto negli ultimi tempi il dovuto riconoscimento in studi storici e teorici che ne riabilitano l'impatto sul regime percettivo².

Per quanto riguarda l'Italia, questa transizione tecnologica è notoriamente un'anomalia: la RAI inaugura ufficialmente le trasmissioni a colori solo il 1° febbraio 1977, in ritardo di almeno dieci anni rispetto a buona parte degli altri Paesi europei. Nelle principali ricostruzioni storiche sulla tv, è ben radicata una lettura di questo accidentato passaggio in termini soprattutto politico-istituzionali. Da un lato è stata messa in evidenza la cosiddetta guerra degli standard, ovvero la

¹ Le ricerche sulla possibilità di trasmettere a distanza immagini a colori risalgono almeno agli anni Venti. I primi sistemi messi a punto sono di natura meccanica: il segnale elettrico monocromo, in b/n, viene fatto passare attraverso un disco forato colorato, collocato dietro lo schermo dell'apparecchio ricevente. Questo disco, ruotando a 1440 giri al minuto, genera sullo schermo – appunto, meccanicamente – immagini parzialmente colorate. Si tratta però di un sistema dalla resa altamente imprecisa. Molto più accurati e soddisfacenti si rivelano i sistemi elettronici di televisione a colori, nei quali il colore non è un mero effetto meccanico, bensì un impulso elettronico catturato a monte da una telecamera, trasmesso a distanza e poi captato e decodificato dai ricevitori domestici.

² A. FICKERS, *The Techno-politics of Colour: Britain and the European Struggle for a Colour Television Standard*, «Journal of British Cinema & Television», vol. VII, n. 1, April 2010, pp. 95-114; S. MURRAY, *Bright Signals. A History of Color Television*, Duke University Press, Durham-London 2018; K. SINCLAIR DOOTSON, *The Rainbow's Gravity. Colour, Materiality and British Modernity*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, London 2023, pp. 147-175.

cronica indecisione sull'opportunità di adottare il PAL di produzione tedesca o il SECAM di produzione francese, e quindi di favorire l'una o l'altra potenza economica. D'altro canto, la transizione al colore viene ritardata anche e soprattutto per una questione di resistenza culturale. Gloria Gabrielli, in particolare, ha ricostruito le principali linee del dibattito politico sulla tv a colori che ha avuto luogo tra il 1962 e il 1977 in Parlamento e nel corso di alcuni convegni sul tema³. Il primo dato significativo di questo dibattito riguarda il rifiuto ideologico del colore in quanto tale, a prescindere dalla guerra sugli standard. Più che l'opportunità di adottare il PAL o il SECAM, nel nostro Paese il tema caldo sembra essere, a monte, l'adozione del colore *tout court*, rifiutato per un eccesso non solo di cromofobia, ma più in generale – secondo l'ipotesi di Gabrielli – di resistenza all'innovazione e al progresso. A causa del potere attrazionale del colore, alcuni partiti e sindacati e una parte dell'industria temono infatti che la popolazione si precipiti a sostituire gli ormai superati televisori in b/n con i nuovi televisori a colori. Non solo: si teme anche che gli eventuali nuovi spot a colori (che fino al 1977 sono ancora nella forma acromatica di *Carosello*) esercitino una seduzione tale da, ancora una volta, incentivare i consumi dei prodotti pubblicizzati, generando un incremento delle spese superflue e voluttuarie, e ciò è incompatibile sia con la tradizionale funzione educativa del servizio pubblico, sia, in quello specifico contesto storico, con le misure di *austerità* varate per far fronte alla crisi petrolifera che si manifesta nei primi anni Settanta⁴.

Il quadro è ulteriormente complicato a livello storiografico dalla comparsa, in questo stesso frangente, di soggetti concorrenti rispetto alla tv di Stato: a differenza del caso americano, dove «the same networks and the same regulatory formation dominated broadcast television before and after color television became available»⁵, in Italia il passaggio al colore coincide anche con la fine del mo-

³ G. GABRIELLI, *L'introduzione della televisione a colori in Italia 1962-1977*, in *La paura della modernità. Opposizioni e resistenze allo sviluppo industriale*, a cura di P. Melograni, Cedis, Roma 1987, pp. 68-90.

⁴ G. CRAPIS, *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da "Lascia o raddoppia?" alla battaglia contro gli spot*, Editori Riuniti, Roma 2002. Tra le aziende private è in particolare la Fiat a schierarsi contro l'introduzione del colore in tv, dal momento che molti consumatori avrebbero facilmente dirottato parte della loro spesa sul TVcolor, rinunciando a sostituire l'automobile (o il frigorifero, che pure la Fiat in questi anni produce).

⁵ J. STERNE, D. MULVIN, *The Low Acuity for Blue: Perceptual Technics and American Color Television*, in

nopolio e con l'ingresso nel settore sia di alcune emittenti estere che irradiano oltre confine il segnale, spesso già a colori, sia dalle emergenti tv private locali, molte delle quali puntano proprio sull'appeal del colore⁶.

Questo saggio intende tracciare una mappa per una ricostruzione complessa del passaggio al colore nella TV italiana, partendo dallo stato dell'arte e proponendo di integrarlo con nuove fonti e nuove metodologie mutuatae dai *media studies*. Non analizzerò compiutamente nessun oggetto, quindi, ma porrò domande, proponendo una serie di possibili oggetti e approcci per ricerche future. Il saggio prende le mosse dalla cronologia ormai consolidata della transizione e da alcuni contributi che hanno evidenziato la diversa ontologia del colore elettronico rispetto a precedenti forme di immagini a colori. Si passerà poi a ribadire l'utilità dell'analisi testuale sia dei programmi televisivi a colori (alla luce di una loro rinnovata disponibilità in formato digitale), sia dei discorsi che hanno accompagnato l'introduzione del colore in tv sulla stampa generalista e di settore. Infine si proporrà di guardare a questo oggetto dalla prospettiva degli *audience studies* da un lato e dei *production studies* dall'altro, per includere in questa mappa coloro che hanno vissuto il passaggio dal b/n al colore, rispettivamente, davanti e dietro/dentro il piccolo schermo, ovvero gli spettatori e i professionisti della produzione televisiva.

Storia, tecnica e ontologia del colore televisivo

Che cosa, innanzitutto, possiamo dare per acquisito sul passaggio dal b/n al colore nella tv italiana? Uno studio sistematico non può che ripartire dai dati fattuali, ovvero dalle cronistorie ormai ampiamente sedimentate che dettagliano le tappe preparatorie (ad esempio l'allestimento, a Roma nel 1963, di uno studio per la sperimentazione della trasmissione a colori) e la messa in onda dei primi programmi a colori (molto spesso manifestazioni sportive quali Olimpiadi e campionati del mondo, cerimonie mediatiche di portata internazionale che dettano l'agenda dell'aggiornamento tecnologico anche alla RAI). Questa cronologia è desumibile sia dalle pietre miliari della disciplina sia da altre fonti che pure hanno

«Journal of Visual Culture», vol. 13, n. 2, 2014, p. 119.

⁶ *Le TV invisibili. Storia ed economia del settore televisivo locale in Italia*, a cura di F. Barca, Rai-ERI, Roma 2007, pp. 38-40; G. DOTTO, S. PICCININI, *Il mucchio selvaggio. La strabiliante, epica, inverosimile ma vera storia della televisione locale in Italia*, Mondadori, Milano 2006.

proposto ricostruzioni meticolose⁷.

L'altro punto di attenzione su cui si soffermano gli scritti sul colore in tv è la sua specificità tecnologica, di fatto la diversa ontologia dell'immagine televisiva a colori rispetto alle precedenti immagini analogiche, pure a colori: mentre la riproduzione cromatica di cinema, fotografia e carta stampata si basa sul principio della sintesi sottrattiva (i primari sono ciano, magenta e giallo, che sommati danno il nero; il colore ha una consistenza materiale, fisica, è un pigmento), il colore televisivo sfrutta la sintesi additiva (i primari sono rosso, verde e blu, che sommati danno il bianco; il colore è luce, e si produce direttamente sullo schermo dall'addizione dei segnali elettronici dei tre colori primari)⁸. In particolare, ogni punto del teleschermo è composto da piccolissime triadi, chiaramente distinguibili a oc-

⁷ Tra gli altri, F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 343-345; E. MENDUNI, *Televisione e società italiana, 1975-2000*, Bompiani, Milano 2002, pp. 36-37, 57; I. PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci, Roma 2014, p. 118. Sullo sport, M. DE LUCA, P. FRISOLI, *Sport in tv: storia e storie dalle origini a oggi*, Rai-Eri, Roma 2010. Del resto, «la televisione fa un balzo qualitativo ogni quattro anni. Non per una molla tecnologica, ma per un fatto sportivo: le Olimpiadi», e la storia del colore nella tv italiana non fa che confermare questa curiosa regola, G. IOZZIA, L. MINERVA, *Sport e televisione. Un matrimonio d'interesse*, Eri, Roma 1986, p. 9. Un luogo prezioso per interrogare le fonti primarie è la Biblioteca tecnica del Centro Ricerche, Innovazione Tecnologica e Sperimentazione della RAI, che ha avuto un ruolo attivo nella fase sperimentale del colore ed è oggi uno dei depositari della memoria storica di quella stagione. Per un primo inquadramento, con un doveroso ringraziamento a Gemma Bonino, cfr. CRIT RAI, *Da laboratorio a Centro Ricerche Rai*, Torino 2011, <<http://www.crit.rai.it/eletel/Le-MiniSerie/MS6b.pdf>>.

⁸ Più precisamente, il processo di codifica, trasmissione e decodifica/riproduzione funziona come segue: le telecamere a colori catturano tre segnali elettrici proporzionali al contenuto di rosso, verde e blu presente nel soggetto ripreso. Questi segnali vengono amplificati dal trasmettitore e irradiati, una linea per volta per un totale di 625 linee per ogni frame nei sistemi europei, sotto forma di onde elettromagnetiche all'antenna ricevente. A questo punto, il segnale viene elaborato dall'apparecchio ricevente, ovvero il televisore a colori con tubo a raggi catodici. Nel collo del tubo catodico sono montati tre cannoni elettronici, da cui partono tre fasci elettrici che devono convergere su una maschera metallica forata, la quale a sua volta direziona i segnali su uno schermo a mosaico di fosfori. I fori della maschera consentono di ridurre il diametro del fascio elettronico così da rendere l'attivazione dei punti dello schermo più precisa e il colore più puro: per convergenza si intende proprio l'esatta coincidenza simultanea dei tre impulsi elettronici su ogni punto della maschera (se la convergenza non è esatta, i soggetti trasmessi presentano aloni e frange colorate ai bordi).

chio nudo se ci si avvicina: rosso, verde e blu. Ciascuna di queste tre componenti si può illuminare indipendentemente dalle altre, e con diversi livelli di intensità, a seconda della qualità e della quantità del segnale che la colpisce: si ottiene il bianco se tutte e tre le componenti sono attivate con la medesima intensità; viceversa, il nero si ottiene riducendo a zero l'intensità del segnale (è mancanza di luce); tutte le altre tinte dello spettro sono date dalla miscela – dall'*addizione* – in proporzioni variabili dei tre impulsi primari⁹. L'immagine televisiva a colori è quindi un fenomeno quanto mai effimero, immateriale e legato alla contingenza della percezione soggettiva. A questo proposito, Peppino Ortoleva ha parlato di «una vera e propria rivoluzione nella percezione»¹⁰:

Gli oggetti che percepiamo nella vita quotidiana sono colpiti da luci esterne [...]: se ci appaiono colorati è perché sono fatti di materiali dotati di pigmenti, naturali o artificiali che siano. [...] La televisione, invece, prima di tutto proietta la sua luce su di noi, non è illuminata da una fonte luminosa esterna; inoltre 'costruisce' il cromatismo direttamente nei nostri occhi. [...] Il colore televisivo, che si presentava come un avvicinamento al reale, ha finito con il dare vita a una realtà, per certi versi analoga, ma per certi versi parallela, a quella esterna¹¹.

Mentre da un lato il passaggio al colore in televisione in un certo senso completa la riproduzione del mondo, dall'altro questo stesso passaggio rappresenta già, in realtà, una non trascurabile discontinuità, un salto di paradigma verso la smaterializzazione e la perdita di referenzialità dell'esperienza visiva, anche dell'esperienza del colore, che giungerà a pieno compimento con la digitalizzazione: i colori televisivi sono colori senza referente nella misura in cui non c'è alcun legame di corrispondenza diretta tra il mosaico composto di minuscole triadi rosso-verde-blu e la rispettiva porzione di realtà a colori che si trovava davanti all'obiettivo della telecamera¹². In realtà, come ha sottolineato qualche tempo fa

⁹ A. FERRARO, *Introduzione alla televisione a colori*, Il Rostro, Milano 1970.

¹⁰ P. ORTOLEVA, *Un ventennio a colori. Televisione privata e società in Italia, 1975-95*, Giunti, Firenze 1995, p. 14.

¹¹ *Luci del teleschermo. Televisione e cultura in Italia*, a cura di P. Ortoleva, M.T. Di Marco, Electa, Milano 2004, p. 166.

¹² Sull'ontologia del colore elettronico cfr. anche C.L. KANE, *Chromatic Algorithms. Synthetic Color*,

Paola Valentini, nelle immagini televisive, anche quelle del periodo della transizione dal b/n al colore, il regime elettronico è a lungo ibridato con il regime fotografico, ovvero con riprese su pellicola, la quale

rimane a lungo – per lo meno fino alla diffusione massiccia della tecnologia U-Matic, introdotta dalla Sony nel 1971 ma diffusa massicciamente in Rai solo nella seconda metà degli anni '70 e cavallo di battaglia delle prime televisioni private – lo standard per le riprese non solo di documentari e reportage, ma anche dei servizi dei telegiornali compreso l'amato sport, a partire ad esempio dalla sintesi delle partite di calcio. Anche i teleromanzi, realizzati dapprima interamente in studio in diretta, utilizzando modellini e trucchi, quando si aprono agli esterni optano per le più agili cineprese, mescolando con il telecinema riprese di origine cinematografica ad altre interamente elettroniche¹³.

Nonostante le riprese su pellicola vengano sottoposte al tele-cinema, cioè al riversamento/conversione su supporto elettronico, la studiosa sostiene che l'eterogeneità tra i due tipi di immagine permanga e venga distintamente percepita dagli spettatori, e anche di questo dovrà tener conto la ricerca.

Comprendere e valorizzare la specificità tecnologica del colore televisivo è quindi l'inevitabile punto di partenza per una riflessione sui valori culturali inscritti in tale tecnologia, e in particolare sulla tensione tra realtà e spettacolo/sogno, tra vero e falso, tra quotidianità ed eccezionalità che il colore elettronico attiva.

Testi, paratesti e discorsi

Un primo e doveroso modo per ricostruire l'impatto che questa innovazione tecnologica ha avuto sul linguaggio televisivo è certo l'analisi dei testi, già indicata come strada maestra per la storia della televisione dai pionieristici studi di Aldo Grasso, eppure sempre feconda, tanto più oggi, alla luce di una nuova disponibilità e accessibilità di molti programmi a lungo invisibili. Non solo infatti, grazie a un progressivo piano di digitalizzazioni, è possibile consultare l'archivio della

Computer Art, and Aesthetics after Code, University of Chicago Press, Chicago 2014, p. 67. Per l'Italia, F. COLOMBO, *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica*, Liguori, Napoli 1990.

¹³ P. VALENTINI, *Società a colori: la televisione italiana e il passaggio al colore*, in *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, vol. IXA, a cura di M. Rossi, A. Siniscalco, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2013, p. 858.

tv pubblica presso le postazioni delle Teche RAI, ma porzioni sempre più ampie del suo catalogo sono liberamente accessibili sulla piattaforma RaiPlay¹⁴. Sempre qui è inoltre possibile accedere a una sorta di storia “immaginata” di una televisione mai vista: ci riferiamo a quei programmi di cui la RAI aveva a suo tempo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, registrato in bassa frequenza una versione a colori senza mai mandarla in onda, e che sono stati ora disseppelliti e resi visibili. Due esempi tra molti: *Dove sta Zazà*, in onda in b/n sul Programma Nazionale nel 1973 e ora visibile per la prima volta a colori, e *La famiglia Benvenuti*, 1968-69, sceneggiato con Enrico Maria Salerno in due stagioni, la prima in b/n, la seconda a colori, ma trasmessa in b/n – questo caso è tra l’altro particolarmente prezioso per misurare direttamente lo scarto tra i due regimi cromatici e mettere a confronto le relative modalità di rappresentazione¹⁵.

Un’analisi ravvicinata dei programmi del biennio 1977-78 può certo portare a individuare le strategie di negoziazione dell’immagine televisiva a colori, da inserire nel quadro della dialettica tra autoriflessività e imitazione che accomuna tutti i momenti di transizione nella storia dei media¹⁶: nel primo caso ci riferiamo, ad esempio, a tutti i casi in cui conduttori e annunciatrici quando vanno in onda per la prima volta a colori non mancano di menzionare esplicitamente questo elemento inedito della rappresentazione. Al polo opposto rispetto all’autoriflessività, si trova la tendenza all’imitazione di modelli precedenti, o la loro rimediazione,

¹⁴ La stessa piattaforma offre una selezione di percorsi tematici su un dato soggetto o evento, e uno di questi “palinsesti” speciali riguarda proprio l’introduzione del colore nel 1977, cfr. <<https://www.raiplay.it/programmi/tvacolori>>. Un discorso a parte meritano invece le tv private e le tv locali, pure cruciali per una ricostruzione come questa, che però hanno – se ne hanno – archivi e cataloghi di più difficile consultazione.

¹⁵ Questa pratica di riuso di un prodotto audiovisivo in doppia versione, b/n e colore, presenta qualche analogia con la pratica contemporanea di sfruttamento di alcuni titoli di film di successo, nati a colori e poi distribuiti, nel circuito *theatrical* o in home video, in una versione in b/n decolorata digitalmente (è successo ad esempio a *Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015; *Logan - The Wolverine*, James Mangold, 2017; *Parasite*, Bong Joon Ho, 2019). Per altri casi di ibridazione tra colore e b/n nei programmi RAI degli anni Settanta rimando a E. GIPPONI, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 168-179.

¹⁶ H. JENKINS, D. THORBURN, *Introduction: Toward an Aesthetics of Transition*, in *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, a cura di Idd., MIT Press, Cambridge 2003, pp. 1-16.

che pure è una categoria utile per analizzare l'uso del colore in questo periodo di passaggio. A questo proposito, può essere ad esempio letto in ottica di (duplice) rimediazione un programma come *SuperGulp! Fumetti in tv*, in onda dal 1977 al 1981 sul Secondo Canale: interamente costruito con immagini di altre immagini – le strisce a fumetti di Alan Ford, Jack Mandolino, Corto Maltese, Spiderman, sonorizzate –, *SuperGulp!* non solo è televisione che contiene letteralmente un altro medium (il fumetto), ma è anche un programma tv che ri-propone un altro programma tv, *Gulp! Fumetti in tv*, andato in onda nel 1972, facendo stavolta leva sull'elemento di novità e di potenziamento percettivo portato proprio dal colore.

In modo analogo a quanto fatto per l'arrivo del colore nel cinema hollywoodiano, è legittimo formulare in termini di genere (informazione, quiz, varietà, sceneggiati...) la domanda su come il colore abbia influito sui testi televisivi, soprattutto nel periodo, a sua volta, di coesistenza tra ore di programmazione a colori e in b/n: a quali generi viene destinato preferibilmente il colore? E quali altri rimangono più a lungo ancorati al codice della monocromia, per ragioni – di nuovo – insieme tecnologiche e culturali?

Un'altra possibile chiave di lettura per la storia della tv a colori – ampiamente avallata dalla letteratura esistente – è la divaricazione tra i modi di usare il colore sulla prima e sulla seconda rete della RAI: i due diversi profili identitari di questi due canali ben si prestano a declinare la tensione tra un colore-realtà e un colore-sogno, o – secondo la formulazione di Jenkins e Thorburn – tra l'euforia e il panico nei confronti della novità tecnologica. Mentre la rete ammiraglia sembra propendere per un uso realistico e *restrained* del colore, il Secondo Canale è più sperimentale anche in quest'ambito (si pensi a programmi come *Non stop*, un'euforica successione di numeri di arte varia priva della mediazione di un conduttore, e *Stryx*, varietà "satanico" dai costumi sgargianti)¹⁷. Sulla seconda rete entrano quindi in campo anche le connotazioni ideologiche più eversive o, viceversa, discriminatorie del colore, con riferimento, sul primo versante, a variopinte figure *queer* come le sorelle Bandiera de *L'altra domenica* e, sul secondo, a processi di razzializzazione, innescati quando viene marcata come colorata la pelle di soggetti non bianchi (ad esempio per il gruppo vocale femminile Le Chocolat's di *Non stop*)¹⁸.

¹⁷ S. MARTIN, *L'abito necessario. Fili, trame e costumi nel cinema e nella televisione*, Diabasis, Parma 2021, pp. 157-166.

¹⁸ Nel contesto statunitense, in particolare, l'introduzione del colore in tv è concomitante con il

Chiaramente l'analisi dei testi invoca un ampliamento al campo dei paratesti e dei discorsi sui programmi a colori (o sulla trasmissione del colore in quanto tale) circolanti sulla stampa popolare illustrata e sulla stampa di settore, un bacino ricchissimo e certo non dominabile dal singolo ricercatore, che finora è stato esplorato solo occasionalmente e in modo intermittente e, se mappato in modo più capillare, può illuminare aspetti ancora negletti di questo oggetto.

Lo spoglio dei discorsi è pensato anche come strumento per risalire all'immaginario tecnologico sulla tv a colori, ovvero al campo dei discorsi previsionali, circolanti ben prima che la televisione a colori esistesse, spesso nella forma di celebrazioni visionarie e spesso fantascientifiche della tecnologia come magia e meraviglia, comunque in grado di costruirne l'attesa e di condizionarne la progettazione e la messa a punto tecnica¹⁹.

All'estremo opposto si collocano invece i discorsi apparentemente neutri e scientifici, quasi fossero il grado zero della divulgazione, della cosiddetta letteratura *how to* sulla tv a colori (la manualistica destinata sia ai tecnici manutentori sia ai consumatori su come provvedere al meglio alla regolazione cromatica dei televisori a colori) e della trade press con funzione di aggiornamento sulle innovazioni del sistema radiotelevisivo (penso, oltre al «Radiocorriere TV», a un house organ come «Notizie RAI», destinato principalmente ai commercianti radiotelevisivi, categoria professionale particolarmente coinvolta nel dibattito sull'introduzione del colore; il clamoroso ritardo italiano, si sa, danneggiò irreparabilmente le aziende nazionali produttrici di televisori, surclassate dai produttori esteri)²⁰.

Un'ennesima tipologia di discorso che merita di essere preso in considerazione è quello apertamente promozionale delle inserzioni pubblicitarie che reclamizzano, sulle pagine di riviste e rotocalchi, i primi televisori a colori, da cui pure

divampare della questione razziale, cfr. A. DUCILLE, *Technicolored. Reflections on Race in the Time of TV*, Duke University Press, Durham-London 2018.

¹⁹ P. FLICHY, *L'imaginaire d'Internet*, La Découverte, Paris 2001. Tra i discorsi anticipatori, citiamo a titolo di esempio G. GUARDA, *Prospettive per la tv a colori*, in «Mondo occidentale: rivista mensile di politica e di varia cultura», 1959, pp. 45-53; G. GUARDA ET AL., *Appuntamento con la tv a colori*, in «Film special: mensile di divulgazione sui problemi della comunicazione visiva», ottobre 1967.

²⁰ Un altro sottogenere nei discorsi sulla tv a colori è quello del commento comico-satirico demandato alle numerose vignette umoristiche che, sulle pagine della stampa generalista e specializzata, commentano le varie fasi del processo di transizione.

è possibile distillare i caratteri del posizionamento culturale della tv a colori, tesa tra valori di fedeltà e affidabilità e, di nuovo, l'attivazione della componente più attrazionale del colore («Sinudyne – Colore Stupore»)²¹. Non si intende certo, con questa rapida carrellata, esaurire lo spettro di possibili articolazioni discorsive intorno a questo oggetto, ma ribadire la funzione cruciale di questi materiali a prima vista banali e insignificanti e invece preziosi ed eloquenti se si intende cimentarsi con una storia culturale di questa innovazione tecnologica.

Audience studies e production studies

L'analisi dei testi e dei discorsi invoca inevitabilmente un ampliamento ai contesti, rispettivamente, di fruizione e di produzione della televisione a colori, chiamando perciò in causa due approcci allo studio dei media che, codificati relativamente di recente, godono di pieno riconoscimento e però non sono ancora stati applicati con la dovuta perizia a questo oggetto. Si tratta degli *audience studies* da un lato e dei *production studies* dall'altro, metodologie fondamentali per comprendere come il colore sia stato integrato nei processi di ricezione e di produzione della tv a colori²².

Innanzitutto, come viene negoziata l'introduzione della TV a colori nell'ambiente domestico nel nostro Paese? Come è stato percepito dal pubblico il passaggio al colore in televisione? Per rispondere è necessario interrogare gli *users*, gli spettatori che hanno vissuto in prima persona il passaggio al colore in tv, operazione in cui ho provato a cimentarmi in una piccola ricerca-pilota di stampo etnografico: ho rivolto una serie di interviste semi-strutturate a un campione di telespettatori riconducibili a un ventaglio socio-demografico eterogeneo per genere, generazione, classe sociale e collocazione geografica, al fine di ricostruirne le memorie di consumo e le percezioni soggettive in merito al passaggio dal b/n

²¹ Al seguente link è possibile prendere visione di un piccolo campione di inserzioni pubblicitarie di televisori a colori comparse su riviste italiane nel 1976 e assemblate da un utente di YouTube, FIRENZEPRIMA, *Le pubblicità sulle riviste italiane della TV Color nel 1976*, in YouTube, 12 maggio 2013, <<https://www.youtube.com/watch?v=oCynqhsu0uc>>.

²² Non abbiamo qui lo spazio per una ricognizione bibliografica esauriente. Ci limitiamo perciò a segnalare alcuni autori di riferimento: per gli *audience studies* fondanti sono gli studi di Shaun Moores in ambito anglosassone e di Mariagrazia Fanchi in Italia; per i *production studies* gli studi di John Thornton Caldwell; per l'Italia si veda almeno L. BARRA, T. BONINI, S. SPLENDORE, *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Unicopli, Milano 2016.

al colore²³. La difficoltà e la sfida di una metodologia di questo tipo risiede nella labilità della memoria dei soggetti, che tuttavia va a sua volta interpretata e trasformata in una risorsa per la ricostruzione storico-culturale: quasi tutti gli intervistati ricordano con precisione l'hardware della tv a colori, vale a dire il modello, la marca, le dimensioni, perfino il prezzo del primo TVcolor acquistato, un vero e proprio feticcio da maneggiare, posizionare, far funzionare, con cui perfino giocare alterando a piacimento la saturazione e il bilanciamento dei rossi, dei verdi e dei blu. Passando però al software, all'esperienza immateriale che la tv a colori offre, quasi nessuno è in grado di citare i singoli programmi, a parziale dimostrazione della crescente "inafferrabilità" di un'esperienza di visione non più legata agli appuntamenti fissi del palinsesto orizzontale della paleo-tv, ma diluita in un flusso verticale di trasmissioni che arriva presto a coprire l'intera giornata (ricorrono semmai due generi: il già menzionato sport e i cartoni animati giapponesi, trasmessi sulle reti alternative al monopolio). La «rimozione dell'esperienza televisiva degli anni Ottanta»²⁴, vale a dire il buco nero in cui sembrano precipitate le memorie di consumo dei telespettatori (soprattutto della generazione dei *baby boomers*) non è però un fallimento per questa ricerca, bensì un risultato, e cioè la dimostrazione della ratifica di una nuova norma percettiva: il passaggio al colore in tv non è stato percepito affatto dal pubblico, in perfetto accordo con la lentezza e la gradualità con cui si modificano le abitudini visive. Approcciare il colore in tv dalla prospettiva degli *audience studies* aiuta insomma a mettere in crisi l'idea di novità o innovazione tecnologica come evento puntuale nella storia del medium televisivo e a concepirlo invece come un processo complesso e tanto dilatato nel tempo da risultare inavvertito.

Complemento e controcanto rispetto agli *audience studies*, e ultimo tassello che vogliamo apporre a questa sintetica mappa preliminare allo studio sistematico

²³ E. GIPPONI, *Cappuccetto a pois e gli altri. I telespettatori raccontano il passaggio al colore nella TV italiana*, in *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, a cura di V. Marchiafava, M. Piccolo, Gruppo del Colore-Associazione Italiana Colore, vol. XVII, Milano 2016, pp. 436-443. Lo studio è stato disegnato in accordo con il paradigma della *domestication*, elaborato soprattutto da Roger Silverstone e finalizzato a interpretare il consumo e l'appropriazione delle tecnologie mediali nella vita quotidiana.

²⁴ P. AROLDI, *Ricezione televisiva ed esperienze generazionali. Il caso dei boomer italiani*, in *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, a cura di D. Garofalo, V. Roghi, Rubbettino, Roma 2015, p. 197.

del passaggio al colore in tv, sono i *production studies*, ovvero quelle ricerche che invitano a ricostruire le culture della produzione cinematografica e televisiva, vale a dire a interpretare le prassi lavorative dei professionisti dell'audiovisivo e dell'industria dei media come sistemi simbolici investiti di valori culturali condivisi dalla comunità di riferimento. E allora, come è stata recepita l'introduzione del colore all'interno del comparto produttivo televisivo? Che impatto ha avuto sulle routine professionali di cameraman, direttori della fotografia, registi, scenografi, costumisti...? Tra i materiali e gli strumenti eterogenei di cui si avvalgono i *production studies*, l'indagine etnografica e la raccolta di memorie orali sono ancora una volta validi ausili per scrivere, prima che sia troppo tardi, questo capitolo della storia della televisione²⁵. Abbiamo così cominciato, in via esplorativa, a raccogliere le memorie orali di alcuni tecnici e professionisti che, impiegati a vario titolo in televisione, dell'introduzione del colore sono stati testimoni oculari. Dato lo stato ancora embrionale della ricerca, non possiamo che fare alcune considerazioni generali a partire dalle dichiarazioni raccolte. In primo luogo, è emersa una diversa cronologia del passaggio al colore, decisamente scollata rispetto alle esperienze di consumo di chi stava davanti al piccolo schermo: mentre per gli spettatori il colore arriva di fatto negli anni Ottanta, per tecnici e ingegneri che lavorano nel backstage esso è ormai dato per acquisito già negli anni Sessanta. Anche la selezione dei programmi a colori degni di nota dopo il colloquio con i professionisti viene ampliata per includere produzioni trascurate nei repertori esistenti (ad esempio sia Franco Visintin, ingegnere, sia Alfredo Costa, tecnico RAI, entrambi coinvolti nella fase di sperimentazione del colore, ricordano un *Arlecchino servitore di due padroni* girato a Venezia come una delle punte tecnicamente più avanzate della

²⁵ Dal punto di vista documentale, il lavoro di R.W. Burns sul sistema NTSC si basa su alcune fonti primarie riconducibili ai *production studies*: «The development of colour television presented in this book is based predominantly on written primary source material, that is on committee reports, committee minutes, memoranda, letters and published learned society papers, together with editorials, articles and reports in the technical and non-technical press», R.W. BURNS, *The Struggle for Unity. Colour Television, the Formative Years*, The Institution of Engineering and Technology, London 2008, p. VII. Per l'Italia, segnaliamo R. SODI, *C'era una volta il monoscopio. Epopea e declino della televisione generalista*, Emuse, Milano-Lecco 2021, volume non accademico che ha il pregio di cimentarsi con un corpo a corpo ravvicinato con la storia della tecnologia televisiva (Sodi stesso ha lavorato in RAI ed è regista e filmmaker indipendente). Desidero in questa sede ringraziarlo per avermi fornito i primi preziosi contatti per le interviste.

produzione RAI a colori, mentre non sembra essercene traccia nei principali repertori di storia della tv). Un'altra questione cruciale emersa da questi incontri è quella della formazione, appunto, dei professionisti televisivi, cui erano destinati corsi di aggiornamento all'uso della nuova risorsa. Una delle direzioni cui si potrebbe rivolgere la ricerca è dunque il recupero di fonti (quali appunti, manuali, dispense, supporti didattici per tali corsi), che consentano di risalire davvero alle origini dei processi di messa in forma culturale e ideologica della tecnologia²⁶.

Sempre in questa direzione, e in funzione di postilla conclusiva, un oggetto d'elezione che merita di essere indagato sono le prove tecniche di trasmissione a colori, messe in onda su entrambi i canali nazionali dai primi anni Settanta in due fasce orarie ancora scoperte, la mattina e il primo pomeriggio, alternando PAL e SECAM: in base ai ricordi di alcuni spettatori e a quanto riportato nella stampa tecnica, si tratta di immagini fisse e in movimento, concepite come un campionario degli oggetti e dei soggetti destinati quasi per antonomasia al colore: volti femminili, bambini circondati da giocattoli, mazzi di fiori, interni domestici, un pittore al lavoro nel suo atelier, uno zoo... Sulla scorta del bel lavoro di Sterne e Mulvin sulle prove tecniche a colori in NTSC, le immagini-test sono uno scenario epistemico ricchissimo, che svela come è stata concepita la tv a colori²⁷. Oltre che per sondare i limiti e le possibilità formali del colore, questi test svolgono infatti anche una funzione più subdola, dal momento che devono bilanciare il piano della tecnica («*how* the audience sees») con il piano della rappresentazione («*what* the audience sees»), l'eccellenza formale da un lato con una normatività ideologica sul piano della selezione dei soggetti: i parametri di tinta, luminosità e saturazione sono messi alla prova attraverso la scelta di precisi soggetti, e questa selezione è tutt'altro che neutra e trasparente, bensì disegna un preciso prototipo di spettatore/spettatrice e cristallizza un preciso stile di vita.

Recuperando insomma una tradizione di studi sulla televisione che risale a Raymond Williams e Lynn Spigel, è indispensabile riconoscere come nel momento aurorale di messa a punto del protocollo tecnico del colore televisivo sia

²⁶ Una fonte utile in tal senso è il recente E. GARRONI, *Colore, semiologia, televisione*, a cura di M. Ricci, Mimesis, Milano-Udine 2023, che raccoglie le riflessioni sull'uso del colore commissionate a Garroni dalla RAI nel 1978, ora edite per la prima volta.

²⁷ D. MULVIN, J. STERNE, *Scenes from an Imaginary Country: Test Images and the American Color Television Standard*, in «Television & New Media», vol. 17, n. 1, 2016, pp. 21-43.

stato fissato un modello di rappresentazione già gravido di valori estetici, culturali e ideologici, radicati tanto più in profondità quanto meno ne avvertiamo la portata. Per rintracciarli e portarli alla luce sarà necessario procedere in ottica sistematica, mettendo tra loro in dialogo le tante dimensioni e metodologie – dalla storiografia alla storia della tecnica, dall'analisi testuale a quella discorsiva, fino alle ultime tendenze dei *media studies* – convocate e riattivate da quel prisma complesso e seducente che è il colore nelle immagini.