

Splendori e distruzione della tv realtà

di Enrico Menduni, Università di Siena

“Panta”, n. 23, anno 2004, pp. 281-289

All'inizio del 1987 Angelo Guglielmi viene nominato direttore della Terza rete televisiva della Rai. L'azienda radiotelevisiva pubblica enuncia continuamente la propria trionfale centralità nel sistema della comunicazione, ma giù nella sala macchine della nave, lontani dal fastoso ponte di prima classe dove volteggiano i ballerini al ritmo di valzer, i competenti sono molto preoccupati. Nel novembre 1986 sono stati pubblicate per la prima volta le rilevazioni Auditel, una vera doccia fredda per la Rai. Convinta, grazie a rilevazioni compiacenti, di detenere una salda maggioranza dell'ascolto, si ritrovava adesso con un magrissimo quarantacinque e mezzo per cento nel *prime time*, tallonata da Fininvest a poco più di un punto di distanza. Il duopolio televisivo era già una realtà, con tutte le altre televisioni agli estremi margini, ma la Rai rischiava anche di perderne la posizione dominante.

La Rai ufficialmente negava di competere per l'ascolto, ma il suo stesso discorso pubblico lo ribadiva ogni giorno; ufficialmente dotata di tre reti, in realtà ne aveva due perché la più giovane, la Terza nata nel 1979 era dedicata al decentramento e alla “cultura” con ascolti raso terra se non per una trasmissione sportiva, “Il processo del lunedì”, che avrebbe reso celebre il suo inventore-conduttore Aldo Biscardi. Le sedi regionali avevano così pochi mezzi che praticamente non producevano che contributi ai telegiornali e polverosi documentari su ruderi, castelli, chiese medievali e sagre locali (della polenta, della salsiccia ecc.), mentre il “Dipartimento scuola e educazione” sfornava lezioni, approfondimenti e seminari. Tutto questo si autoproclamava “cultura” ma era intoccabile, perché con la sua esistenza in vita la Terza rete dimostrava la sussistenza di una vocazione pedagogica della Rai altrimenti molto appannata dall'abbraccio con l'intrattenimento che si era fatto molto stretto negli anni Ottanta, contaminando e meticciano con gioiosa violenza ogni vecchio genere della tv bernabeiana.

Non so se chi ha portato Angelo Guglielmi alla direzione della Terza Rete volesse soltanto compiere un'operazione di prestigio, o forse iconoclasta, oppure avesse ben chiaro l'effetto tonico che il suo arrivo avrebbe avuto sia sulla creatività in azienda, sia sui risultati di pubblico (e quindi, indirettamente, politici e di quattrini). Sta di fatto che quel quarantacinque e mezzo per cento costituì una “linea del Piave” dalla quale la Rai non indietreggiò più, costruendovi sopra una leggenda e un'epopea che sfiorò anche i valzer dell'inconsapevole salone di prima classe dove peraltro all'epoca mi trovavo. Tanto per rimanere sulla prima guerra mondiale, la nuova Terza rete di Guglielmi fu come i “tassi della Marna” (ricorderete, le vetture pubbliche di Parigi requisite come soluzione estrema per portare i rinforzi al fronte): gli ascolti in rapida crescita della Terza tonificarono provvidenzialmente la Rai tappando le falle delle altre due reti.¹

Guglielmi direttore fece molte cose con la Terza rete, e si fa fatica ad elencarle tutte: intanto sbarcò una cultura da maestrine con la penna rossa, e stabilì che fare cultura in tv non significa parlare di cultura ma fare bene la televisione; promosse il cinema italiano portandolo all'Oscar, dette fiducia a personaggi Rai prima emarginati e qualche volta derisi da qualche fanatico della Realpolitik aziendale, si circondò di collaboratori intelligenti. A parere di chi scrive il suo merito principale è quello di avere agevolato l'irruzione dell'esperienza profana e della testimonianza

¹ Ho cercato di ricostruire questo periodo nel mio *Televisione e società italiana, 1975-2000*, Milano, Bompiani, 2002.

privata sullo schermo televisivo ormai coincidente con la scena pubblica. L'una e l'altra confluiscono in un nuovo metagenere televisivo, fondato sulla messa in scena dell'esperienza e chiamato talvolta "tv realtà" ("real tv" in inglese) o qualche volta "tv verità". Esso è la principale marca comunicativa della Terza Rete, mettendo in scena drammi e problemi della gente comune, persone scomparse, delitti irrisolti - come nei programmi "Chi l'ha visto?", "Telefono giallo", "Mi manda Lubrano" - con la dichiarata intenzione di aiutare a risolvere questi casi con l'aiuto degli spettatori, chiamati ad intervenire telefonicamente in diretta. La tv realtà fa propri tutti i meccanismi narrativi dell'intrattenimento e della fiction per applicarli alla vita quotidiana: molta della residua "festività" della televisione è cancellata dalla presenza della gente comune da entrambi i lati del vetro, negli studi e davanti alla tv. "Un giorno in pretura", che sarà poi il contenitore naturale dei processi di Tangentopoli, nasce come un'antologia di casi giudiziari soggetti marginali; "Samarconda" di Michele Santoro porta l'*infotainment* nelle piazze (rumoreggianti) o meglio fa della piazza uno studio televisivo con tutte le convenzioni e gli artifici rappresentativi del caso.

Nelle intenzioni del suo autore la tv realtà vuol essere una televisione di servizio: "utility television", "tool tv". I termini anglosassoni sono il rivestimento di un concetto politico qualche volta esposto in modo esplicito: la tv realtà si definisce come progressista, di servizio pubblico, con finalità sociali; non è intrattenimento ma un prolungamento della funzione pedagogica della televisione pubblica e solo in nome di questo fine sociale accetta di mettere in scena gente in ansia, vicende penose, storie marginali. Per questo manifesta in tutti i modi (l'esempio classico è "Mi manda Lubrano") l'intenzione di stare "dalla parte dei cittadini"; non soltanto di quelli che illustrano i loro casi nelle varie trasmissioni, ma i cittadini in generale per i quali la tv realtà viene proposta come uno strumento conoscitivo, qualcosa di simile all'informazione, cioè una conoscenza di fatti che servono alla comprensione del mondo e alla costruzione sociale dell'individuo.

L'intento era dunque quello di "raccontare la realtà con la realtà", come scrisse lo stesso Guglielmi citando Pasolini,² di "costruire un'offerta che avesse l'apparenza di una sorta di "a tu per tu" con la più immediata materialità del mondo del quale noi, insieme ai telespettatori, facevamo parte. Una volta Guglielmi, dopo che avevo parlato della sua tv come una ripresa del neorealismo, una specie di neorealismo televisivo, mostrò di non gradire questo paragone o almeno di non considerarlo esatto. Mi dispiace di non aver potuto approfondire il discorso, e in particolare di non avergli chiesto se non si sentisse eventualmente più vicino a Pasolini che al neorealismo. Tuttavia, al di là delle intenzioni dichiarate dal suo autore, il paragone con il neorealismo mi pare confermare la sua validità.

Nell'immediato dopoguerra il neorealismo mette al centro i problemi sociali, contestando un cinema di propaganda o d'evasione: così criticava i film del fascismo, ma la definizione si adatta anche alla programmazione televisiva di alcune reti dell'epoca guglielmina, e forse non solo di allora. Il neorealismo si avvale largamente di attori presi dalla strada, che però non interpretano se stessi, ma un copione. Il presupposto ideologico è che questi membri delle classi subalterne, avendo toccato con mano la miseria, lo sfruttamento, la guerra, riescono a ricostruire sulla scena quel clima anche se, attualmente, non hanno vissuto quelle vicende che interpretano. Il regista è un intellettuale che aiuta la classe operaia a esprimere meglio quei contenuti che comunque ha dentro di sé (è un facilitatore, un maieuta) e che è opportuno fissare sulla pellicola affinché - essendo i fatti narrati non veri ma verosimili, in linea con la Poetica di Aristotele - possano essere utili alla presa di coscienza di altri.

Il regista si assume la responsabilità della messa in scena (nel senso letterale del termine) delle classi subalterne, assumendosi anche i rischi connessi, che sono due, speculari: il primo è lo

² Angelo Guglielmi, Stefano Balassone, *Senza rete. Politica e televisione nell'Italia che cambia*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 48.

sfruttamento e la strumentalizzazione delle disgrazie altrui, il secondo l'eventuale protagonismo-esibizionismo dei protagonisti, strappati provvisoriamente alla loro condizione subalterna, paradossalmente, quando sono chiamati ad illustrarla: si vedano i tentativi di affermarsi nel cinema dei protagonisti "presi dalla strada" di "Ladri di biciclette"). Entrambi questi rischi sono ampiamente giustificati dalla bontà del fine, che è insieme estetico e politico.

Sono dell'opinione che se al posto del regista cinematografico mettiamo il suo equivalente televisivo (l'autore del programma) ci avviciniamo molto alla dimensione operativa della tv realtà. Uguale, anche nel discorso pubblico, è la riflessione sulla responsabilità sociale dell'autore televisivo, sul modo di giustificare (anche di fronte a critiche variamente motivate) la decisione di "mettere in piazza" vicende dolorose e di concedere ai loro protagonisti un quarto d'ora, ma solo un quarto d'ora, di visibilità-celebrità. Ma ci sono anche notevoli affinità nella realizzazione del testo. I personaggi non interpretano se stessi, ma una parte che gli somiglia, mediata con gli autori del programma (gli intellettuali della situazione) con un uso di ricostruzioni con attori ed espedienti drammaturgici e di sceneggiatura che sono attinti dal *docudrama* britannico. Ad esempio in "Chi L'ha visto?" la fuga della persona scomparsa è drammatizzata e illustrata dalla recitazione di un attore (e come potrebbe essere altrimenti?), mentre la regia cerca di insistere su dettagli della persona (i piedi in marcia, ad esempio) o di usare il flou piuttosto che mostrare i tratti di un volto necessariamente "falso". Negando così la dimensione di finzione che è massicciamente presente nella confezione del programma. In nessun caso la tv, come il cinema, può essere la "realtà" o addirittura la "verità": come nel neorealismo, si tratta di un suggestivo espediente retorico che mette in ombra l'artificio insito nella narrazione tecnicamente riprodotta, e che non può costituire che una rappresentazione, una verosimile apparenza, un punto di vista.

In qualche modo dunque la tv realtà cade nelle stesse aporie che avevano determinato l'esaurimento del neorealismo; ma forse, come il neorealismo stesso, trova una via d'uscita nella commedia all'italiana. Non ritengo affatto casuale che una delle pietre angolari della televisione di Guglielmi, "Un giorno in pretura", attinga il suo titolo ad una delle opere della commedia all'italiana³ che – anche grazie alla sua struttura ad episodi – più richiamano l'intrattenimento televisivo meticciano con la vita quotidiana e i casi della vita. All'inizio del film appare un cartello (cito a memoria per mancanza del testo) che dice all'incirca: se in un giorno qualunque vi recaste in un qualsiasi tribunale d'Italia avreste la possibilità di assistere a storie così varie e curiose che non potete immaginare. Quale miglior manifesto per l'estetica della tv realtà?

Non diversamente dalla commedia all'italiana (qualcosa era presente anche nel neorealismo) la tv realtà non rinuncia a fare spettacolo, non si nega all'attrattiva un po' ambigua legata al disvelamento di situazioni torbide, enigmatiche, delittuose, al fascino della confessione in diretta, alla gioia popolare di vedere qualche potente ridicolizzato o messo alle strette per una sera. Curiosità, voyeurismo, esibizionismo, melodramma, si affacciano qua e là: la tv realtà prepara il suo opposto.

La tv commerciale comincia presto ad interessarsi ad un meta-genere che produceva tanto ascolto. Ma scoprì anche che questa tv funzionava non tanto per la sua passione civile o per lo spirito di servizio, ma perché la gente desiderava vedere storia di vita a fosche tinte, per un gusto guardone di vedere dal buco della serratura ciò che accade al vicino, per la commozione della tragedia, purché accada a qualcun altro. Lo spettatore vuole provare qualcosa di emozionante, e vuole anche sapere cosa è accaduto all'altro, sperando sempre che non accada a lui e anzi con valore apotropaico. Le reti private decidono di copiare questo progetto spogliandolo del suo aspetto pedagogico, riducendolo a puro intrattenimento senza fondali politici o fini pedagogici, e lo fanno diventare

³ Un giorno in pretura, di Steno (Stefano Vanzina), con Peppino De Filippo, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Sophia Loren, Walter Chiari, Italia, 1953.

reality show. Questo passaggio, che darà il meglio e il peggio di sé sulle reti Fininvest-Mediaset, avviene curiosamente (ma non tanto) con la mediazione di personaggi e di programmi Rai: mi riferisco ai nomi di Alda D'Eusanio, Lorenza Foschini, Alberto Castagna.

Più che annullare un fondale politico, il *reality* lo capovolge. Castagna è uno psicopompo, che porta le anime verso il pathos. La tv demiurgica che risolve i guai della gente, personali e anche collettivi (o almeno condominiali, come in "Forum"); di quella gente a cui nessuno da retta, nella latitanza delle istituzioni e dello stato. Ad esse la televisione, l'unica che ci ascolta con i suoi personaggi, si sostituisce, come unica istituzione veramente funzionante e vicina al popolo, molto prima della "discesa in campo" di Arcore. Se quindi Guglielmi aveva inteso fare della tv un ampliamento popolare della scena pubblica, il carattere onnivoro della tv si fa avanti lo stesso con il *reality*: sostitutivo della stampa, della politica, degli altri media, degli altri frammenti della medesima tv. Ma forse questo equivoco era presente anche prima: i ladri di polli che accettavano di far trasmettere in tv il loro processo a "Un giorno in pretura" lo facevano convinti che la visibilità fosse una tutela e una garanzia contro l'ingiustizia sempre presente nel processo. La tv si sostituiva in effetti al tribunale, che decideva davanti alle telecamere. Il patto fra tv con i protagonisti del processo (iscritto nella famosa e indispensabile "liberatoria") non si svolgeva in una comunione di fini, per un fine sociale, ma in uno scambio, in una strumentalizzazione reciproca in cui ciascuno dei due contraenti trovava un suo utile.

Il rimpianto per la brusca fine della tv realtà, amputata con rudezza dalla presidenza Moratti nel 1994, è dunque doppio: sarebbe stato affascinante vedere a quali traguardi estetici essa sarebbe arrivata, confrontandosi con le seduzioni ambigue del reality. Purtroppo, la burocrazia e il pregiudizio non l'hanno consentito.

Enrico Menduni