

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo 36

Settore Concorsuale: 10/C1 - TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA
AUDIOVISIVI

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 - CINEMA, FOTOGRAFIA E TELEVISIONE

IL COMPROMESSO COMICO. COMICITÀ E POLITICA NELLA STORIA DELLA
TELEVISIONE ITALIANA (1969-1982)

Presentata da: Matteo Marinello

Coordinatore Dottorato

Marco Beghelli

Supervisore

Luca Barra

Co-supervisore

Veronica Innocenti

Esame finale anno 2024

ABSTRACT

L'obiettivo di questo lavoro è mettere a fuoco la relazione tra la comicità e la politica nella storia della televisione italiana dal 1969 al 1982, puntando lo sguardo sull'intrattenimento televisivo e sulle modalità attraverso le quali i comici, i professionisti e i programmi di varietà hanno interagito con la politica in un contesto televisivo caratterizzato da una relazione strettissima con il sistema dei partiti. La comicità riflette e rielabora crisi, pulsioni profonde e trasformazioni socioculturali che attraversano l'Italia, proprio mentre la televisione e la Rai si trasformano con l'arrivo del colore e la fine del monopolio. Le istituzioni televisive, la lottizzazione, la censura, i mutamenti della comunicazione politica, il nuovo ruolo nazionale e mediale assunto dai comici, sono tutti elementi che condizionano la comicità televisiva, ma sono anche un bersaglio della stessa, assorta in una costante attività di autoriflessione. Dall'altra parte, la politica cerca di rispondere alla sua crisi di legittimità legandosi progressivamente al medium e subendone le logiche: il rapporto con la cultura di massa, l'orizzonte spettacolare, la profonda dimensione ludica — e dunque, anche comica. Il progetto ha selezionato tre casi di studio: la parabola di Alighiero Noschese e delle sue imitazioni politiche; la vicenda della Rete 2 di Massimo Fichera e dei programmi comici di cui è culla, come *Onda Libera* di Roberto Benigni, il teatro di Dario Fo e Franca Rame, *l'Altra domenica* di Renzo Arbore; e, infine, la comicità della coppia composta da Sandra Mondaini e Raimondo Vianello. I vari casi verranno analizzati attraverso un approccio metodologico multifocale, che mescola le teorie e gli studi sulla comicità televisiva, gli studi sulle culture di produzione e la storia della comunicazione politica.

SOMMARIO

INTRODUZIONE: IL FESTIVAL, IL COMICO, IL PRESIDENTE.....	7
RINGRAZIAMENTI.....	21
INDICAZIONI PRELIMINARI.....	23
1. EDUCARE, INFORMARE, MA SOPRATTUTTO INTRATTENERE: IL RAPPORTO TRA COMICITÀ E POLITICA IN TELEVISIONE.....	25
1.1 La via comica: tessuto connettivo, registro profondo di un medium.....	25
1.1.1 <i>Visioni comiche incongruenti e ripetitive.....</i>	27
1.1.2 <i>Visiti da vicino: ridimensionamenti comici in casa nostra.....</i>	29
1.1.3 <i>La risata della nazione: la tv e la comicità nel gioco comune.....</i>	31
1.1.4 <i>Autoriflessività: Sketch, parodia, imitazione.....</i>	34
1.1.5 <i>Punti di convergenza: il varietà televisivo alla ricerca di una definizione.....</i>	38
1.1.6 <i>Posizionarsi nei confronti della comicità televisiva.....</i>	41
1.2 La via della satira: un difficile inquadramento, un confronto necessario.....	44
1.2.1 <i>La satira e i media in Italia: forme di un dibattito pubblico e accademico.....</i>	45
1.2.2 <i>La «satire tv» negli studi americani.....</i>	49
1.2.3 <i>Una questione di «rilevanza»: intendere storicamente la satira.....</i>	51
1.2.4 <i>Ampliare lo sguardo: comicità, politica, televisione.....</i>	53
2. ROVISTARE NELLA SPAZZATURA: METODOLOGIE E FONTI PER UNA STORIA CULTURALE DELLA TELEVISIONE E DELLA PRODUZIONE TELEVISIVA.....	57
2.1 Televisione e storia, televisione come storia. Ricalibrare il rapporto tra storia e tv.....	57
2.2.1 <i>Incontri e scontri tra storiografia e television studies.....</i>	58
2.2.2 <i>La fonte audiovisiva tra testi e contesti: la tv come cultural forum.....</i>	62
2.2.3 <i>«Sotto, dietro e attorno ai programmi»: le fonti scritte in relazione alle fonti audiovisive.....</i>	65
2.2 Un giocoso invito ai <i>production studies</i>: per una storia culturale della produzione e della distribuzione televisiva.....	66
2.2.1 <i>Production studies: studi culturali sulla produzione mediale.....</i>	67
2.2.2 <i>Historical production studies: uno stato dell'arte tra progressi e difficoltà della ricerca.....</i>	69
2.3 La storia culturale per gli studi sulla produzione mediale.....	72
2.3.1 <i>Storia culturale, dei media, della cultura di massa: un rapporto intermettente.....</i>	73
2.3.2 <i>La svolta culturale: una storia di “campi” e di “testi”.....</i>	75
2.4 Orientarsi nella storia della comicità televisiva: una mappatura.....	80
2.4.1 <i>Una storia del varietà televisivo, una storia della comicità.....</i>	81
2.4.2 <i>Traiettorie comico-spettacolari nel sistema dei media.....</i>	84
2.4.3 <i>La battuta che consacra: gruppi, individui e generazioni di comici nella tv italiana.....</i>	86
3.1 La via istituzionale: la grande guerra della televisione.....	91
3.1.1 <i>Cavalli morenti: storie politiche della Rai.....</i>	92

3.1.2	<i>Uomini di fiducia: etnografie politiche della Rai</i>	93
3.2	Il potere della tv? Politica, lottizzazione e censura	96
3.2.1	<i>La tv dei partiti: interpretare la lottizzazione televisiva</i>	98
3.2.2	<i>Tosare la pecora: interpretare la censura tra stato, cultura e televisione</i>	100
3.2.3	<i>“Di massima”: Censura e istituzioni televisive</i>	103
3.2.4	<i>Censura e culture televisive</i>	105
3.2.5	<i>Censura e controllo dell'intrattenimento</i>	108
3.4	La via della comunicazione politica: tribune, spettacolo, simpatia	110
3.4.1	<i>Storia della comunicazione politica, storia culturale della politica</i>	111
3.4.2	<i>Togliatti e ballerine: i politici, nuovi personaggi televisivi</i>	113
3.4.3	<i>L'età della simpatia? «Politica pop», intrattenimento, comicità</i>	120
4	LICENZA DI IMITARE. ALIGHIERO NOSCHESI E I POLITICI DEL VARIETÀ (1969-1975)	123
4.1	Doppia coppia: prove tecniche di imitazione	124
4.1.1	<i>Millenovecentosessantanove: un anno cruciale per il paese, un anno cruciale per la tv</i>	125
4.1.2	<i>L'imitatore di fiducia: Noschese tra mito, televisione, storia</i>	127
4.1.3	<i>Manuale minimo di parodie su permesso: la prima edizione di Doppia coppia</i>	130
4.1.4	<i>Lo voglio dare in testa, a chi non mi va: la querela dei coniugi Pavone</i>	136
4.1.5	<i>Doppia coppia '70 “sforbiciata”</i>	139
4.2	Un paese di Canzonissime mentre fuori c'è la morte: il varietà nella crisi della Repubblica	145
4.2.1	<i>Bisogno di varietà: lo spettacolo televisivo e il paese</i>	146
4.2.2	<i>Alighiero, Corrado e Raffaella: la “Tribuna cantapolitica” di Canzonissima '70</i>	148
4.2.3	<i>Europarodia? Prove internazionali tra le due Canzonissime</i>	150
4.2.4	<i>Tra distensione internazionale e tensione nazionale: Canzonissima '71</i>	155
4.2.5	<i>Etnografia del (e nel) bianco e nero: pubblico, produzione e politica del varietà</i>	159
4.2.6	<i>Una satira al borotalco: Canzonissima '72 e il nuovo corso delle imitazioni</i>	164
4.3	Lo spettacolo dell'attualità: apogeo e declino di un imitatore	168
4.3.1	<i>Formula Due: il compromesso storico in tv</i>	169
4.3.2	<i>Politica, potere, P2: i volti nascosti di Noschese</i>	174
4.3.3	<i>Non c'è più bisogno di presentazioni: Noschese nello spettacolo dell'austerità</i>	179
5	L'ALTRA TV: TEATRO, COMICITÀ E RIFORMA NELLA RETE 2 (1975-1980)	185
5.1	Tante voci per un'Italia plurale: la Rete 2 di Massimo Fichera	186
5.1.1	<i>Governance: dalla riforma della Rai all'avvio delle nuove reti</i>	187
5.1.2	<i>La mia Rete è differente: progetto, pubblico e politica nella televisione di Fichera</i>	190
5.1.3	<i>Dal borotalco al piombo: I Tritaeccellenze della seconda rete</i>	196
5.2	Nella stalla di Cioni Mario: l'irruzione televisiva di Roberto Benigni	199
5.2.1	<i>L'irruzione della provincia? Benigni dal teatro alla tv</i>	201

5.2.2	<i>Una censura illuminata? Palinsesto, produzione e prudenza nell'esordio di Benigni</i>	204
5.2.3	<i>Onda libera, molto discussa ma poco guardata</i>	209
5.3	Mistero buffo, giullarata nazionale: il ritorno di Dario Fo in televisione	214
5.3.1	<i>Torti da Riparare: Dario Fo e Franca Rame da Canzonissima '62 alla Rete 2</i>	215
5.3.2	<i>«Ma che aspettate a batterci le mani»: portare Mistero buffo in televisione tra pubblico e politica</i>	219
5.3.3	<i>«A metter le bandiere sul balcone»: Mistero buffo, il «caso Fo» e la polemica pubblica</i>	223
5.3.4	<i>Da Mistero Buffo a «l'intero modo di programmare»: l'iniziativa politica nel CdA e in Parlamento</i>	229
5.4	I disk-jockey dell'attualità: L'Altra domenica, la politica e il comico del (ri)flusso	235
5.4.1	<i>Mostri, feste dell'amicizia e occasioni per rimorchiare: la politica dell'Altra domenica</i>	236
5.4.2	<i>«Tutto quanto fa spettacolo, si dice»: L'altra domenica elettorale, 1979</i>	243
5.5.3	<i>«Viva, viva Televaticano!»: la fine della riforma tra wojtylaccioni e pap'occhi</i>	249
6.	LA STRADA VERSO CASA: LA COMICITÀ (A)POLITICA DI SANDRA E RAIMONDO	259
6.1.	Un, due, tre, mille: rivista televisiva tra attualità e autoriflessione	260
6.1.1	<i>«Ma chi ti credi di essere?» Debunking Un, due, tre</i>	261
6.1.2	<i>Sai che ti dico? Sandra e Raimondo in anteprima, tra attualità e attorialità</i>	266
6.1.3	<i>Le luci dell'austerità: spinte riflessive e trasformative del varietà a cavallo della riforma</i>	269
6.2	Backstage della politica, backstage della tv: la tiritera di due outsider-insider	273
6.2.1	<i>Le Tante scuse del backstage: professioni, produzione, politica a cavallo della riforma</i>	273
6.2.2	<i>Prenderli alla lettera: la comunicazione politica come linguaggio surreale</i>	277
6.2.3	<i>Il contadino di Poggio Versese e i normali avvicendamenti: smontare dall'interno la tv politicizzata</i>	280
6.3	Noi...No! Sandra e Raimondo nella riforma della Rete 1	283
6.3.1	<i>I toscani hanno rovinato questa tv: Vianello e Corrado vs. Benigni</i>	284
6.3.2	<i>Grilli parlanti: la comicità della Rete 1 fra tradizione e innovazione</i>	286
6.3.3	<i>Il colore è politico: modernismi conservatori e bianconeri progressisti tra varietà e cabaret</i>	289
6.3.4	<i>Il disimpegno è politico: la meta-comicità del Kabaret di Raimondo</i>	292
6.4.	Niente di nuovo sul fronte commerciale: Sandra e Raimondo dalla Rai a Fininvest	297
6.4.1	<i>Verso il «quotidiano esasperato»: percorsi generalisti tra coppia e individualità comica</i>	297
6.4.2	<i>Vi rockerò: privato, lottizzazione e Heather Parisi</i>	298
6.4.3	<i>«Lo sa che mio marito è più gobbo di Lei?»: divi televisivi, divi politici</i>	301
6.4.4	<i>Epilogo. Tutti i comici del Presidente</i>	304
	CONCLUSIONI: STARE INSIEME	311
	BIBLIOGRAFIA	315

INTRODUZIONE: IL FESTIVAL, IL COMICO, IL PRESIDENTE

«Ma gliel'hai detto al Presidente quanto dura una serata del *Festival* di Sanremo?»

Roberto Benigni ad Amadeus, *Sanremo 2023*

È la sera del 7 febbraio 2023 e da poco è iniziata la 73^o edizione del festival della canzone italiana. Sul palco c'è Roberto Benigni, settant'anni, comico, «oratore civile»,¹ mediatore spettacolare *ante litteram* dei simboli nazionali, dal *Canto degli italiani* a Dante Alighieri, da Pinocchio alla Costituzione. Per la prima volta nella storia del festival, in teatro, anche se per poco, c'è un Presidente della Repubblica: la decisione di Sergio Mattarella colloca *Sanremo* «dalle parti del 7 dicembre alla Scala o delle grandi competizioni sportive: tasselli di una *keoinè* sociale, culturale e politica insieme, frammenti che nel bene e nel male danno forma a un'identità imperfetta ma vivace».² Era infatti lo stesso Benigni che ricordava, all'alba della sua prima apparizione sul palco dell'*Ariston* nel 1980, che «cantare al festival è come cantare alla Scala. Fa parte della cultura popolare».³ Non è tanto però la comparazione tra il primo e l'ultimo Benigni che ci interessa ora, anche perché l'ex contadino comunista e critico incompetente dell'*Altra domenica* è solo uno dei molti protagonisti di questa storia, che inizia alla fine degli anni Sessanta, o ancora prima, quando qualcuno ha pensato per la prima volta, forse inorridendo, che politica e spettacolo, politica e varietà, politica e comicità, politica e musica leggera, potessero incontrarsi e convivere all'interno del piccolo schermo. La compresenza o, meglio, la compenetrazione di questi elementi non sorprende più da decenni, e anzi, è diventato un sottofondo scontato e una presenza discreta. Certo la presenza di Mattarella a Sanremo incuriosisce, come tutte le prime volte, ma sembra arrivare un po' in ritardo. Non fa gridare al miracolo, né allo scandalo, né di per sé suscita biasimo. Insomma, era ora.

Benigni inizia il suo intervento rivolgendosi sia ai conduttori che al Presidente della Repubblica seduto sul palchetto. Il comico cerca la complicità del Presidente, gli rivolge battute bonarie, ne sfrutta la presenza per fare spettacolo: finge di non credere che sia davvero lui e chiede ad Amadeus il «binocolone» per verificarlo – «non vorrei mancarle di rispetto»; compara poi i due mandati presidenziali alle ormai cinque direzioni artistiche del festival da parte di Amadeus, e nella frenesia del monologo inserisce un fiume di riferimenti, da *I soliti ignoti* a Fellini, dalla guerra alle canzonette. Senza mai scomporsi troppo, Mattarella ride e sorride alle punzecchiature, e poi ascolta il monologo farsi più impegnato: il comico giustappone la Costituzione a *Nel blu dipinto di blu*, *Il Festival* all'Articolo 21 sulla libertà di espressione, lo sforzo dei padri e delle madri costituenti al primo verso della canzone di Modugno: «penso che un sogno così non ritorni mai più», ovvero il sogno sfolgorante di un'Italia libera e democratica. Intanto, fuori dal sempre-uguale e confortante palco dell'*Ariston*, al governo stanno gli

1 Luca Barra, *Sanremo*. «Il karaoke della nazione», *il Mulino*, 09-02-2023 – <https://www.rivistaimulino.it/a/sanremo-il-karaoke-della-nazione>

2 *Ibidem*.

3 Lina Agostini, «Al festival c'ero anch'io», *Radiocorriere* 7, 10/16-02-1980.

eredi di coloro che quella Costituzione non l'hanno scritta, non l'hanno voluta e l'hanno anche avversata: Benigni lo sa, il pubblico lo sa, le prime file gremitte di dirigenti in scadenza lo sanno. La politica avverserà anche questo *Festival di Saremo*, vi saranno polemiche e minacce di ritorsioni, ma anche questo è normale: è la storia della televisione italiana.

Sanremo, nato pochi anni prima della tv, è da anni il depositario di questa storia: il servizio pubblico Rai si autorappresenta e si rispecchia nella sua più grande kermesse spettacolare, la quale, a sua volta, tenta di rispecchiare il Paese. La Rai ricorda a sé stessa e all'Italia il proprio ruolo socioculturale, che è quello di aver unito – e raccontato – gli italiani sin dagli anni Cinquanta: essere un archivio, avere un passato e poterlo rievocare significa avere qualcosa di unico all'interno di medium il cui tempo verbale è il presente. *Sanremo* è dunque l'occasione per riannodare tutti i fili dell'identità nazionale, rielaborarli alla luce dell'oggi. Ogni cosa entra nel calderone di Benigni e di Amadeus, dove tutto è arte, tutto è cultura popolare, tutto è politica, tutto è Italia. A tessere tutto questo, vi è un registro comico, leggero come la musica con la quale entra spesso in competizione, che si insinua negli inframezzi tra un contenuto e l'altro, e talvolta apre una breccia anche nel bel mezzo di questi contenuti: è un tipo di comunicazione che tende a personalizzare, ad avvicinare e a ridimensionare; a ricondurre a terra, ad un contesto banale e familiare, le grandi cose. Come quando Benigni spiega che il padre di Sergio Mattarella, Bernardo, era tra i padri costituenti, e, rivolgendosi al Presidente, gli dice: «dei e la costituzione avete avuto lo stesso padre, possiamo dire che la costituzione è sua sorella».

Lo spettacolo televisivo più importante dell'anno, uno dei più celebri comici italiani, il più importante uomo politico del paese, tutti nella stessa stanza. È solo uno degli ultimi esempi, di un rapporto tra televisione, comicità e politica che ha ormai una lunga storia, e che oggi, nell'era digitale che ci immerge in un discorso comico permanente, che ci costringe ad essere «tutti terribilmente divertenti»,⁴ appare scontato e diffuso, tanto da sembrarci rarefatto, ormai indistinguibile nel flusso di *infotainment* giornaliero. È un rapporto che però ha una data di nascita, delle false partenze, che da taluni è stato sognato – per riprendere le parole di Benigni e Modugno – e da altri avversato. Soprattutto, è un rapporto che è stato continuamente negoziato, che è nato e si è sviluppato sotto l'insegna di un compromesso.

Questo lavoro tenta dunque di mettere a fuoco la relazione tra la comicità e la politica nella storia della televisione italiana dal 1969 al 1982, puntando lo sguardo sull'intrattenimento televisivo e sulle modalità attraverso le quali i comici, i professionisti e i programmi di varietà hanno interagito con la politica in un contesto televisivo caratterizzato da una relazione strettissima con il sistema dei partiti. È un periodo di svolta per la comicità, che riflette e rielabora nelle sue forme una serie di crisi, pulsioni profonde e trasformazioni socioculturali che attraversano l'Italia. Anche la televisione si trasforma

⁴ Fabio Guarnaccia, «Introduzione. Siamo tutti terribilmente divertenti là fuori», in id. e Luca Barra (a cura di), «Comedy», n. mon. di *Link - Idee per la televisione*, 14, Cologno Monzese (MI), RTI, 2015, p. 16.

rapidamente con la riforma della Rai, l'arrivo del colore e la fine del monopolio. Le istituzioni televisive, la lottizzazione, la censura, i mutamenti della comunicazione politica, il nuovo ruolo nazionale e mediale assunto dai comici, sono tutti elementi che condizionano la comicità televisiva, ma sono anche un bersaglio della stessa, assorta in una costante attività di autoriflessione. Dall'altra parte, la politica cerca di rispondere alla sua crisi di legittimità legandosi progressivamente al medium e subendone le logiche: il rapporto con la cultura di massa, l'orizzonte spettacolare, la profonda dimensione ludica — e dunque, anche comica.

Politici, comici, professionisti dei media, dirigenti, critica e pubblico: ogni attore ha le sue esigenze, si fa portatore di logiche del proprio campo, di ideologie e culture professionali. Tutti cercano di giocare il gioco comune della tv, la cui natura plurale impone però una negoziazione continua, nonché, alla fine di questa, un compromesso. Negli anni del compromesso storico, più tentato che realizzato, si rinnova invece di continuo un «compromesso comico», che a differenza del primo avrà una vita più lunga, arrivando sino ad oggi. Nel compromesso, ognuno perde qualcosa ma tenta di guadagnare qualcos'altro, ma c'è anche il rischio reale di “compromettersi” troppo con la parte opposta: la politica rischia di perdere autorevolezza guadagnando in simpatia, mentre i comici impegnati ampliano il proprio pubblico proprio quando corrono il rischio di perdere credibilità, scendendo a patti con il medium e con il potere politico.

Per ricostruire questo rapporto è stato applicato alle fonti un metodo il più possibile integrato e sistemico, in modo da connettere l'analisi dei testi – ovvero i programmi e gli sketch comici, reperiti grazie a uno scavo nell'archivio multimediale delle Teche Rai – con il contesto industriale e politico più ampio, così da conferire profondità storica all'analisi delle fonti audiovisive. Esposta nei primi tre capitoli, la metodologia fa convergere molteplici sguardi, che possono essere raccolti in tre insiemi.

Il primo fa interagire le teorie del comico,⁵ le analisi di teoria dei media dedicate al «comico del flusso»⁶ e gli studi sulla satira politica in tv.⁷ Questo vasto patrimonio di studi fornisce gli strumenti per interpretare testi e programmi comici, e mostra come la comicità occupi in tv un posto peculiare, caratterizzato da un costante rapporto con l'immaginario nazionale e la cultura di massa, da una profonda autoriflessività e da una prescrizione di rilevanza quando essa viene definita “satira”.

Il secondo sguardo dona dinamicità alla teoria, inserendola in un processo storico, che tiene assieme la dimensione «micro» dell'analisi dei contenuti e delle singole scelte dei comici, e quella «macro» delle istituzioni e dei contesti politici, che convergono su una dimensione “di mezzo” che è il processo di produzione e distribuzione del programma. La proposta è quella di tracciare una storia

5 Cfr. per un'introduzione: Simon Critchley, *Humour*, Genova, Il melangolo, 2004; Noel Carroll, *Humour: a Very Short Introduction*, Oxford (UK), Oxford University Pr., 2014; Matthew Bevis, *Comedy. a Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Pr., 2013.

6 Cfr. Peppino Ortoleva, «Il comico del flusso», in Aloï, Caprettini e Gedda (a cura di) *Una tivù da ridere*, Torino, Ananke, 2004; David Marc, *Demographic Vistas: Television in American Culture, Revisited*, Philadelphia, University of Pennsylvania Pr., 1996.

7 Cfr. Jonathan Gray, Jeffrey P. Jones, Ethan Thompson (a cura di), *Satire TV. Politics and comedy in the post-network era*, New York, NYU Pr. 2009; Matt Fotis, *Satire & the State. Sketch Comedy and the Presidency*, New York, Routledge, 2020; Edoardo Novelli, «Satira, politica e televisione in Italia», *Comunicazione politica* 1, 2012.

culturale della produzione e distribuzione televisiva: facendo interagire gli strumenti della storia culturale⁸ con quelli dei *cultural studies of media industries*⁹ si possono rintracciare gli inizi di una negoziazione condotta nel backstage tra diverse soggettività, interessi, ideologie e «culture di produzione» che trovano alla fine una mediazione nel programma televisivo finito.¹⁰ È oltretutto la comicità televisiva stessa che ci invita a indagare questo processo, chiedendo spesso al pubblico di riconoscere il comico sia nei suoi testi che nelle loro condizioni di produzione.¹¹

Il terzo nucleo raccoglie gli sguardi “politici” sul medium: da una storia indagata prevalentemente in chiave istituzionale¹² con la tv lottizzata e censurata in quanto appendice della Repubblica dei partiti,¹³ si è passato a uno sguardo più orientato alla comunicazione politica, che ha posto maggiore attenzione a come la politica si sia fatta sedurre dalle logiche del medium proprio quando cercava di controllarlo.¹⁴ La comicità è certo limitata dalla «lottizzazione»,¹⁵ raccontata sulla stampa seguendo il paradigma della «censura»¹⁶ ma si giova anche della nuova visibilità dei politici, della giustapposizione tra divi della tv e parlamentari, tra serio e faceto. Essa contribuisce a sfumare, proprio mentre le rimarca comicamente, le differenze tra i diversi partecipanti al gioco comune della tv.¹⁷

Questo approccio metodologico multifocale trova applicazione già da subito nella rassegna delle fonti audiovisive, raccolte attraverso la consultazione delle teche Rai. La comicità televisiva parla prima di tutto di sé stessa e della televisione, è un campo di produzione culturale estremamente autoriflessivo:¹⁸ Raimondo Vianello e Sandra Mondaini denunciano più volte nei loro sketch la censura onnipotente, l'esordio di Benigni è all'insegna di una selvaggia parodia del varietà e della comunicazione televisiva, mentre le imitazioni di Alighiero Noschese ricalcano la visibilità acquisita dai politici, resisi popolari con i loro volti, le loro voci e le loro idiosincrasie in *Tribuna politica*.¹⁹ Il fatto che Noschese ringrazi i politici imitati esplicita poi una tensione nel processo produttivo, così come la

8 Cfr. Carlotta Sorba e Federico Mazzini, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*, Roma-Bari, Laterza, 2021; Alberto M. Banti, Vinzia Fiorino e Carlotta Sorba (a cura di) *Lessico della storia culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2023.

9 Cfr. John T. Caldwell, *Production culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham (NC), Duke University Pr., 2008; Viki Mayer, Miranda J. Banks, John T. Caldwell (a cura di) *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York, Routledge, 2009; Luca Barra, Tiziano Bonini e Sergio Splendore (a cura di) *Backstage: studi sulla produzione dei media in Italia*. Milano, Unicopli, 2016.

10 Cfr. Luca Barra, *Risate in scatola. Storia, mediazioni e percorsi distributivi della situation comedy americana in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 2012.

11 Cfr. Nick Marx, *Sketch Comedy. Identity, Reflexivity, and American Television*, Bloomington, Indiana University Pr., 2019,

12 Cfr. Franco Chiarenza, *Il cavallo morente. Storia della RAI*, Milano, FrancoAngeli, 2002; Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2003.

13 Cfr. Giulia Guazzaloca, *Una e divisibile: la Rai e i partiti negli anni del monopolio pubblico, 1954-1975*, Firenze, Le Monnier, 2011.

14 Cfr. Francesca Anania, *Potere politico e mass media. Da Giolitti a Berlusconi*, Roma, Carocci, 2012; Riccardo Brizzi, «Televisione e politica in Europa nella svolta degli anni Sessanta», in *Ricerche di storia politica* 2, 2014; Stefano Cavazza e Filippo Triola (a cura di), *Parole sovrane. Comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 2017.

15 Cfr. Cinzia Padovani, *A Fatal Attraction: Public Television and Politics in Italy*, Lanham (Md), Rowman & Littlefield, 2004; Paolo Mancini, *Elogio della lottizzazione. La via italiana al pluralismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

16 Cfr. Menico Caroli, *Proibitissimo! Censori e censurati della radiotelevisione italiana*, Milano, Garzanti, 2003; Guido Bonsaver e Robert Gordon, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, New York, Routledge, 2005; Luca Barra, «Gambe nude su pubblica “Piazzetta”? Intorno a un caso di censura mancata della tv delle origini (1956)», in *Schermi* 5, 2021; Noto, «Non è proprio censura, è più voglia di qualcosa di adatto», *Link - Idee per la tv*, 2021, <https://www.linkideeperlatv.it/non-e-proprio-censura-e-piu-voglia-di-qualcosa-di-adatto/>

17 Cfr. Giampietro Mazzoleni e Anna Sfardini, *Politica pop: da «Porta a porta» a «L'isola dei famosi»*, Bologna, Il Mulino, 2009.

18 Cfr. Marx, *Sketch Comedy*.

19 Cfr. Edoardo Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV. Televisione e politica in Italia 1960-1995*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995;

Giulia Guazzaloca, «Tribune e tribuni nella Rai degli anni Sessanta» in Aldo Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013.

permeabilità tra servizio pubblico e politica italiana. I programmi comici possono dunque essere visti come testi di autoriflessività industriale, ricchi di «*insider references*» che ci invitano a riconoscere «le intrinseche simmetrie tra le culture di produzione e la produzione di cultura».²⁰ Tuttavia, essi sono solo la punta dell'iceberg: il backstage mostratoci dai media (e sui media) è sempre una metafora della complessità del processo produttivo, e dunque una ricostruzione dei processi storici esige la triangolazione tra fonti di diversa natura. Spesso sono tutte fonti orientate e di parte, opere a volte ingenuo o rivelatrici di necessità di autodifesa e di autopromozione.²¹ Se però vengono triangolate, grazie a un paradigma indiziario, ci mostrano come il percorso produttivo non sia affatto neutro e trasparente, ma complesso e contraddittorio.

Dopo una ricognizione bibliografica sui temi di comicità e satira televisiva, la ricerca sulle fonti primarie ha avuto inizio con una serie di sessioni nelle Teche Rai, accessibili da postazioni informatiche nelle maggiori città italiane, in sedi regionali, biblioteche e centri di produzione. Per questa ricerca sono state utilizzate le postazioni rese disponibili dalla Biblioteca Braidense di Milano. L'accesso al Catalogo Multimediale delle Teche, il sistema integrato di archivi informatici messo a disposizione di ricercatori e utenti, consente la consultazione in digitale di migliaia di ore di emesso dall'avvio delle trasmissioni sino a oggi, anche se con lacune significative soprattutto per i primi due decenni. Sono circa 75 milioni i documenti digitalizzati tra materiale televisivo, radiofonico, fotografico e a stampa, come le pagine del *Radiocorriere*.²² La messa a disposizione dell'emesso ha avuto dunque conseguenze molto rilevanti per lo studio storico della televisione. La concessionaria di servizio pubblico ha istituito nel 1997 la Direzione Teche «con la missione di censire, recuperare, catalogare e documentare il patrimonio audiovisivo aziendale, per renderlo valorizzabile dalla Rai nell'ambito della programmazione radiotelevisiva, in nuovi mercati e con nuovi servizi tipici del servizio pubblico».²³ La digitalizzazione, dunque, è stata «perseguita con l'obiettivo di creare, in primis, un archivio facile da utilizzare per finalità produttive» per recuperare materiali utili ai fini informativi o di intrattenimento: «lo sforzo per “fare tesoro del passato”, e renderlo nuovamente disponibile, ha quindi sia ragioni editoriali sia motivazioni commerciali».²⁴

Gli strumenti di ricerca del Catalogo multimediale permettono di scegliere tra reperti radiofonici e televisivi, tra generi di appartenenza, argomenti e canali di trasmissione. I risultati sono puntuali se la ricerca è condotta digitando nomi di persona e parole chiave, e tramite la modulazione di un segmento temporale preciso. Le trasmissioni sono suddivise in segmenti e clip, corredate da informazioni su chi appare sullo schermo per fare cosa: l'articolazione di metadati facilita di molto la ricerca sulla comicità

20 Denise Mann, *Hollywood Independents. The Postwar Talent Takeover*, Minneapolis, University of Minnesota Pr., 2008, p. 24.

21 Cfr. Ettore Bernabei e Giorgio Dell'Arti, *L'uomo di fiducia. I retroscena del potere raccontati da un testimone rimasto dietro le quinte per cinquant'anni*, Milano, Mondadori, 1999.

22 La Rai e le sue teche, <https://www.teche.rai.it/chi-siamo-2/>

23 Barbara Scaramucci, «Che cosa sono le Teche della Rai», in Aldo Grasso, *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 123.

24 Luca Barra e Massimo Scaglioni, «La storia che si ripete. Alcune note sugli archivi della televisione», in Massimo Scaglioni, *Appassionati dissodatori. Storia e storiografia della televisione in Italia: studi in onore di Aldo Grasso*, Milano, Vita e Pensiero, 2019, p. 117-118.

ad argomento politico in televisione, che è comparsa soprattutto all'interno di programmi ampi come varietà e contenitori, sotto forma di sketch, monologhi o brevi momenti umoristici. In particolare, una ricerca per singole personalità comiche – basata su una lista compilata preventivamente e dedotta dalla bibliografia di riferimento – ha dato molti frutti, consegnando come risultati numerose loro comparse, anche brevi, sia in grandi eventi televisivi come *Il festival di Sanremo*, *Canzonissima*, *Fantastico*, sia in piccoli speciali che non sarebbero saltati all'occhio a una ricognizione di superficie. Grazie a questi accorgimenti, i risultati per singole *query* sono stati limitati a qualche centinaio, e nonostante il catalogo mostrasse diversi limiti, come documentazione assente, metadatezione poco uniforme e imprecisa, limiti dell'hardware ed errori del software, è stato difficile «sfuggire alla sensazione che questa vita ritrovata sia il tutto: il tutto degli avvenimenti, il tutto della conoscenza collettiva del momento, il tutto delle rappresentazioni collettive».²⁵ Le teche però non contengono certo l'intero scibile sulla Rai. La loro consultazione è stata integrata con un continuo confronto con la piattaforma RaiPlay – ancora più propensa a logiche editoriali e commerciali – che inizialmente si pensava avrebbe avuto un ruolo solo nella ricognizione preliminare. Tuttavia, si è notato come alcune trasmissioni caricate su RaiPlay fossero al contempo oscurate nelle Teche. La consultazione della piattaforma streaming presenta diverse criticità: la riduzione al minimo dei metadati e l'impossibilità di condurre una ricerca avanzata sul sito non permettono un'individuazione puntuale del materiale, mentre la decontestualizzazione delle singole trasmissioni dall'archivio originale, e la loro ricontestualizzazione in una contemporanea *library on demand*,²⁶ le allontana ancora di più dall'originale messa in onda. Tuttavia, vi sono anche dei vantaggi: la disponibilità – finché viene garantita – su RaiPlay permette al ricercatore di rivedere più volte e con più calma le trasmissioni, rafforzando il confronto e il lavoro interpretativo sulla stratificazione di significati presenti nella fonte audiovisiva, non possibile dopo la prima, e per forza di cose unica, visione.

Parallelamente alla visione e all'analisi del materiale audiovisivo, è stato effettuato uno spoglio digitale del *Radiocorriere*, liberamente accessibile online.²⁷ Non è sbagliato indicare la rivista come l'*house organ* ufficiale dell'azienda, e infatti da essa sono state tratte la maggior parte delle informazioni relative alle culture di produzione, alle auto-rappresentazioni e alle *trade stories* di comici e professionisti. Tuttavia, durante il lavoro di ricerca sono emerse altre testate ufficiali dalla tiratura più limitata, ma che si sono rivelate oltremodo utili per una storia produttiva e distributiva. Per esempio, il mensile *Video*, pubblicato dal 1966 al 1976, è anch'esso dedicato ai programmi, e porta le firme di numerosi intellettuali. Racconti e informazioni di carattere più generale sui modi di produzione sono desumibili invece da *Notizie Rai*, «mensile per l'industria e il commercio radiotelevisivo»,²⁸ così come da *La Nostra Rai* – rinominata *Rivista Rai* dal 1968 – un mensile rivolto principalmente al personale.²⁹ La

25 Jerome Bourdon, *Le trappole dell'archivio audiovisivo*, in Grasso, *Fare storia con la televisione*, p. 93.

26 Cfr. Barra, *La programmazione televisiva*, Roma-Bari, Laterza, 2022, p. 181-241.

27 Radiocorriere tv Rai – <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>

28 Comunicare l'Impresa, «Notizie Rai» – https://www.houseorgan.net/it/testate/notizie-rai_16_56.html

29 Comunicare l'Impresa, «Rivista Rai» – https://www.houseorgan.net/it/testate/rivista-rai_16_37.html

consultazione di tali fonti a stampa è stata possibile grazie a una visita alla Biblioteca di Comunicazioni di Massa al centro di Produzione Rai di Via Teulada 66 a Roma, all'interno della quale è stato possibile consultare anche gli appunti e i quaderni del Servizio opinioni Rai, che avevano il fine di tracciare l'andamento e le caratteristiche del pubblico televisivo: i dati audiometrici di ascolto, assieme alle analisi lì contenute, sono certo «una fonte inestimabile» in ottica di una storia delle audience,³⁰ ma nel loro dare forma al pubblico «sono anche, e soprattutto, lo strumento con cui la produzione se ne appropria e cerca di comprenderlo»³¹ Sono quindi fonti utili anche in una chiave di storia produttiva e distributiva, ma devono per forza essere maneggiate come materiali complementari, dato che la loro ricaduta causale sui processi produttivi non può affatto essere data per scontata, e anzi è talvolta «intuibile una scarsa considerazione da parte dell'emittente ai fini dell'elaborazione del proprio palinsesto».³² Altre pubblicazioni dell'emittente prese in considerazione sono i già citati volumi della Verifica Qualitativa dei Programmi Trasmessi,³³ ma anche gli Annuari della Rai, reperibili in diverse biblioteche nazionali, che offrono notevoli informazioni di contesto e dati grezzi sulla programmazione, anche se risultano più utili per una storia aziendale ed economica del servizio pubblico che per una culturale e politica.

La Rai però non è l'unica istituzione mediale che produce discorso sulla televisione, e la sua documentazione non è la sola che contiene tracce delle culture comiche e di produzione. Presso l'Archivio-Istituto Parri e le biblioteche dell'Università di Bologna è stato infatti compiuto uno spoglio integrale dei settimanali *Epoca* e *La domenica del corriere*, mentre *Altrimedia* è un utile *trade paper* “alternativo” che contiene lunghe interviste, da affiancare allo spoglio del *Radiocorriere* nella seconda metà degli anni Settanta. Per rintracciare la negoziazione culturale dei professionisti con i profondi mutamenti di fine decennio, non si è potuto prescindere poi da uno spoglio integrale di *Prima Comunicazione*. Inoltre, il periodo dottorale all'estero, in veste di *visiting scholar* presso il Graduate Center della City University of New York, è stata l'occasione per consultare, presso la New York Public Library, riviste come *Il Progresso italo americano*, *The Hollywood Reporter* e *Variety*. Lo spoglio di quest'ultima rivista, un caposaldo della *industry press*, ha rivelato come il ruolo di «spettatori interessati» delle vicende italiane da parte degli Stati Uniti durante la guerra fredda si esercitasse anche riguardo alla Rai. La divisione romana della rivista, diretta dal reporter Hank Werba, non si limitava a riproporre solamente le analisi della stampa italiana, ma proponeva ricostruzioni dei momenti cruciali, esposizione di organigrammi, inchieste e interviste originali con i professionisti su aspetti produttivi e politici. Tutto ciò rivela un'autonomia operativa e un sufficiente livello di accesso al backstage televisivo da parte della rivista, e dunque la possibilità da parte nostra di utilizzare serenamente tali fonti in una triangolazione costante con quelle di parte italiana. Affondi su personalità e momenti specifici, successivi a un miglior

30 Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia*, p. 18-19.

31 Barra, *Risate in scatola*, p. 261. Cfr. Ien Ang, *Cercasi audience disperatamente*, Bologna, Il Mulino, 1998 (I ed. ing. 1991).

32 Damiano Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 19.

33 Alberto Abruzzese, Tina Bianco, Luisella Bolla (a cura di), *Con la partecipazione straordinaria di: dieci anni di varietà televisivo*, 2 vol., Torino, Rai Eri, 1985; Mario Wolf, *Tra informazione ed evasione: i programmi televisivi di intrattenimento*, VPI, Torino, Rai Eri, 1981.

inquadramento dei casi di studio, sono stati poi compiuti su *L'Espresso*, e su settimanali popolari come *TV Sorrisi e Canzoni* e *Oggi*, ma la più grande mole documentaria è arrivata dai quotidiani, ai quali si sono uniti le rassegne stampa rinvenute negli archivi personali di Giulio Andreotti, Dario Fo e Franca Rame.

La mole di riviste che è stato necessario prendere in considerazione testimonia che le fonti di parte Rai messe a disposizione dei ricercatori non sono abbastanza per ricostruire la storia dei programmi e dei suoi protagonisti. È ancora difficile rintracciare con precisione i processi decisionali, perché «la Rai non ha conservato questo tipo di documentazione, cosicché risalire ai percorsi di politica aziendale sembra, allo stato attuale, impossibile, se non attraverso una documentazione indiretta e in via puramente deduttiva».³⁴ Mancano infatti all'appello i verbali del Consiglio di amministrazione che ci potrebbero dare informazioni cruciali sulla discussione concreta di programmi e palinsesti: quelli che riguardano i casi più clamorosi possono essere ricostruiti attraverso le “soffiate” sui giornali, mentre alcuni ci sono stati trasmessi in maniera indiretta grazie a professionisti-manager nelle loro storie interne o libri inchiesta,³⁵ o grazie a individui che hanno avuto accesso a essi tramite rapporti personali con i dirigenti.³⁶ Sarebbe utile accedere ad un più vasto numero di memoranda e ordini di servizio, la cui irreperibilità testimonia una diffusa assenza di «cultura archivistica».³⁷ Indagini, inchieste e interviste sulla stampa quotidiana e di settore sono dunque utili per illuminare i punti ciechi che la documentazione prodotta dall'emittente, assente o parziale, non ci mostra. La digitalizzazione delle annate di quotidiani nazionali come il *Corriere della sera*, *La stampa*, e di organi di partito come *Il Popolo*, *L'Unità* e *L'Avanti* ha permesso poi di estendere di molto il bacino della ricerca con un impiego di risorse limitato, che ci interroga sulla sempre più pressante necessità di inventariare o addirittura digitalizzare gli archivi sia politico-istituzionali che delle riviste.³⁸ Infatti, se da un lato la mediatizzazione della società «ha finito per dare visibilità e pubblicità a gran parte dei processi decisionali [...] dall'altro l'avvento di una nuova epoca della comunicazione, perlopiù orale, ha reso difficile per lo storico il reperimento e l'incrocio di fonti scritte differenti e complementari».³⁹ La cassetta degli attrezzi deve quindi espandersi: talvolta si farà riferimento a testimonianze orali⁴⁰ quando è stato possibile rintracciare i protagonisti, mentre diverse sono le memorie e autobiografie professionali di uomini del dietro le

34 Andrea Sangiovanni, «Verso una storia del sistema dei media», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 73.

35 Cfr. Chiarenza, *Il cavallo morente*; Claudio Ferretti, Umberto Broccoli e Barbara Scaramucci, *Mamma Rai: storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier, 1997; Massimo Pini, *Memorie di un lottizzatore venti mesi al vertice della Rai-Tv*, Milano, Feltrinelli, 1978.

36 Cfr. Stefano Rolando, «Gli Anni della Rai, 1977-1980», in Carlo Fontana (a cura di) *Paolo Grassi: una biografia tra teatro, cultura e società*, Milano, Skira, 2011.

37 Sangiovanni, «Verso una storia del sistema dei media», p. 73.

38 *Corriere della Sera*, Archivio storico — <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>; *La stampa*, Archivio Storico — <http://www.archiviola stampa.it/>; *L'Unità*, Archivio Storico — <https://archivio.unita.news/>; *L'Avanti*, Archivio storico del Senato — <https://avanti.senato.it/index.php>; Archivio dell'Istituto Luigi Sturzo, Periodici — <https://digital.sturzo.it/biblioteca-sturzo-periodici>.

39 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 6.

40 Cfr. Bruno Bonomo, *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali per la ricerca storica*, Roma, Carocci, 2013.

quinte,⁴¹ di autori e registi,⁴² di conduttori,⁴³ alle quali si aggiungono raccolte di ricordi su compianti dirigenti⁴⁴ e libri-intervista.⁴⁵ In un regime di scarsità documentaria vanno poi rintracciare tutte le fonti utili, tramite l'esplorazione di *Internet Archive*,⁴⁶ o di altri materiali audiovisivi poco utilizzati, come i cinegiornali nell'Archivio digitale Luce.⁴⁷ Un caso eccezionale,⁴⁸ specie a fronte dell'inaccessibilità delle carte personali di molti protagonisti di queste storie, è rappresentato dal fondo Fo-Rame, che contiene una mole straordinaria di documenti relativi all'attività teatrale, televisiva e radiofonica di Dario Fo e Franca Rame, raccolti negli anni soprattutto da quest'ultima. Alla consultazione online di un archivio digitale che risente dei segni del tempo,⁴⁹ è stata affiancata anche una ricerca nel fondo fisico conservato presso l'Archivio di Stato di Verona.

Dalla parte degli archivi "politici" invece, portali come Lazio '900⁵⁰ e l'inventario dell'Archivio storico del Senato della Repubblica,⁵¹ raccolgono e rendono accessibili online unità archivistiche da fondi di persona, partiti e istituzioni politiche, e segnalano ovviamente anche le buste consultabili solo in loco. Diversi memorandum, verbali e lettere a tema televisivo sono reperibili negli archivi digitalizzati di Pietro Nenni, Francesco De Martino e Bettino Craxi. Ovviamente ciò che è online è solo una parte dello scibile, e delle missioni di ricerca e di verifica delle fonti sono state effettuate a Roma presso l'Archivio Andreotti (Istituto Luigi Sturzo) e l'Archivio Centrale dello Stato a Roma.

Un ultimo avvenimento sugli archivi è necessario, a partire soprattutto da esperienze di altre ricercatrici. A fronte dello scavo attento e dovuto, e del rinvenimento di documentazione rilevante, per i fini della nostra ricostruzione si ritiene che non valga la pena ostinarsi ulteriormente sugli archivi politici, o cadere in forme di nuovo «feticismo dell'archivio», che poco pertiene a una postura di storia culturale.⁵² Come ha rilevato Irene Piazzoni relativamente alla documentazione conservata presso l'Istituto Gramsci, nelle carte dei partiti si può riscontrare un interesse molto ridotto per la programmazione. Quando questo è presente, oltretutto, non include quasi mai riflessioni sull'intrattenimento, ma sui servizi giornalistici e sui messaggi esplicitamente «informativi o «propagandistici»». ⁵³ Anni prima, Giulia Guazzaloca aveva espresso una considerazione simile anche sul più ampio rapporto tra televisione e politica, dopo una ricerca effettuata presso l'Archivio centrale dello

41 Giovanni Leto, *Cararai: memorie di un corsaro*, Pescara, Tracce, 1998; Massimo Scaglione, *I miei primi quarant'anni di Rai-TV*, Roma, Bulzoni, 2004.

42 Cfr. Vaime, *Il varietà è morto*; Vito Molinari, *La mia Rai*, Sestri Levante, Gammarrò, 2022;

43 Cfr. Pippo Baudo, *La mia Tv. Quarant'anni di televisione italiana*, Torino, La stampa, 1996; Maurizio Costanzo, *Le mie tele-visioni*, Milano, Mondadori, 2015; Antonio Ricci, *Striscia la Tivù*, Torino, Einaudi, 1998.

44 Alberto Abruzzese, Guido Barlozzetti e Monica Bartocci (a cura di) *Le televisioni di Massimo Fichera*, Roma, Rai Eri, 2013.

45 Cfr. Bernabei e Dell'Arti, *L'uomo di fiducia*; Michele L. Straniero e Giorgio Straniero, *L'altra domenica. La trasmissione "diversa" della Rai-tv*, Milano, Gammalibri, 1979.

46 Internet Archive — <https://archive.org/>

47 Archivio Storico Istituto Luce — <https://www.archiviolute.com/>

48 È stata contattata Chiara Noschese, figlia di Alighiero Noschese, per consultare le carte del padre, ricevendo risposta negativa.

49 Archivio Fo-Rame, Indice generale — <http://www.archivio.francarama.it/IndiceGenerale.aspx>

50 Lazio '900 — <https://www.lazio900.it/>

51 Patrimonio dell'archivio storico del senato della repubblica — <https://patrimonio.archivio.senato.it>

52 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 31.

53 Irene Piazzoni, «Il Pci e Il "Governo" Delle Televisioni Negli Anni Del Compromesso Storico (1976-1979)», in *Società e Storia* 173, 2021, p. 503.

Stato e il Fondo Rai della Presidenza del Consiglio dei ministri. Le diverse fonti politico istituzionali talvolta dicono molto poco anche sulle culture politiche interessate al controllo del servizio pubblico, dato che coprono «prevalentemente gli aspetti amministrativo-burocratici del rapporto tra l'azienda televisiva e il governo, mentre le dinamiche sottese alla composizione degli organigrammi sono trattate soprattutto dalla stampa o denunciate nei dibattiti parlamentari».⁵⁴ Molto importanti sono infatti gli Atti Parlamentari⁵⁵ che nel nostro caso sono da rileggere sotto una nuova luce: interrogazioni, dibattiti, verbali della Commissione parlamentare di vigilanza possono essere interpretati non come reazione *a*, ma ri-mediazione *di* routine produttive, distributive, aziendali, e come la “drammatizzazione” parlamentare delle tensioni alla base di un servizio pubblico dove i partiti sono pesantemente coinvolti e hanno una posta in gioco.

In sintesi, dunque, le condizioni per una storia culturale della produzione (e della distribuzione) televisiva risentono dunque in due punti: 1) un approccio interpretativo alle fonti, che metta assieme materiale audiovisivo, a stampa e documentazione istituzionale; 2) la consultazione del maggior numero di archivi possibile, che devono essere inventariati e aperti, così da permettere il confronto tra più fonti, che risultano ancora scarse e perlopiù sparse tra una miriade di archivi diversi. Da una parte, la digitalizzazione di interi fondi aiuta a reperire con più puntualità materiale (spesso singoli documenti) che sarebbe difficile individuare secondo le modalità e i tempi della consultazione analogica. Dall'altra parte, si è consapevoli che ciò non può essere sempre possibile, e anzi, è la mappatura degli archivi, delle biblioteche, di singoli fondi e serie di documenti che appare spesso come prioritaria, cosicché la consultazione in loco sia sempre meno dettata da pure congetture.

La mole di materiale reperita per il periodo 1969-1982, e la necessità di tenere come sfondo un contesto mediale e politico il più coerente possibile, ha imposto alla ricerca di non andare oltre il periodo del cosiddetto «riflusso»:⁵⁶ ciò ha permesso di muoversi prevalentemente nel contesto del servizio pubblico e di accennare alle trasformazioni successive fermandosi alle soglie di una seconda e diversa fase del rapporto tra comicità e politica, pesantemente condizionata dalla competizione tra Rai e Fininvest con l'avvento del duopolio, dal rinnovamento dei generi, dei linguaggi e dei protagonisti comici e dal nuovo protagonismo di figure politiche e manageriali come Craxi, Agnes e Berlusconi.⁵⁷

La periodizzazione in parte ricalca e accorpa quelle tipiche politico-istituzionali e socioculturali: il 1969 è l'anno dei fragili governi Rumor dopo la fase del centrosinistra, dell'autunno caldo e della Strage di piazza Fontana; nel 1982 invece ci fermiamo all'alba del primo governo Craxi, mentre l'attivismo

⁵⁴ Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 7.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. Giovanni Gozzini, *La mutazione individualista. Gli italiani e la televisione, 1954-2011*, p. 82-84; Alessia Masini, «L'Italia del “riflusso” e del punk (1977-84)», *Meridiana* 92, 2019, p. 187-210.

⁵⁷ Cfr. Aldo Grasso (con la collaborazione di Luca Barra e Cecilia Penati), *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, vol. 2; Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, Roma, Carocci, 2014, p. 149-179; Enrico Menduni, *Videostoria: l'Italia e la TV, 1975-2015*, Milano, Bompiani, 2018.

politico sembra scemare nel ritorno della dimensione privata. Questa però è anche una scansione oggettivamente televisiva: nel 1969, anno centrale tanto per la storia generale italiana quanto per quella della Rai, vi è la pubblicazione del «rapporto degli esperti» che apre il dibattito sulla riforma dell'azienda, le dimissioni del presidente Gianni Granzotto, il varo dell'ordine di servizio 374 con l'apice del potere di Ettore Bernabei.⁵⁸ Dal lato della programmazione, è l'anno che segna convenzionalmente l'accettazione nel mainstream della comicità politica con le imitazioni degli onorevoli da parte di Noschese. Più difficile è stato scegliere un anno in cui chiudere questo periodo: candidati validi erano il 1980 (con le dimissioni dei direttori delle due reti Rai riformate, Mimmo Scarano e Massimo Fichera) e il 1984 (con l'acquisto di Rete Quattro Fininvest arriva a possedere tre canali), ma la scelta è ricaduta in mezzo, nel 1982, che meglio si adatta ad uno sguardo che tenta di coniugare testi e contesti: con la nomina di Biagio Agnes la centralità della direzione generale della Rai viene ripristinata, segnando il definitivo superamento della riforma, mentre dal lato programmi, il passaggio di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello a Canale 5 di Silvio Berlusconi (assieme a diverse altre star della Rai) può essere intesa come la fine simbolica del varietà comico "classico". L'onere di trainare tradizione e innovazione comica passa dunque alle reti commerciali, come dimostrerà il caso di *Drive-In* l'anno successivo. E in mezzo a tutto ciò? La riforma della Rai (1975), l'arrivo delle reti private e del colore, il passaggio da un regime di monopolio a uno di concorrenza, l'immissione forte di intrattenimento con il superamento della pedagogia.⁵⁹

Sebbene si sia cercato di rendere conto del quadro complessivo, alcune esperienze comiche hanno avuto maggior peso di altre nel configurare la tensione tra comicità, politica e televisione. Per questo è stata privilegiata l'analisi di casi esemplificativi di tendenze generali, tenendo in considerazione sia le continuità con il sistema vigente, sia gli elementi di rottura. Nella selezione ha pesato anche la qualità, la quantità e la varietà di fonti disponibili, mentre la domanda di ricerca – quali forme assume il rapporto tra comicità e politica nella televisione italiana? – è stata più volte ricalibrata. Ci si è chiesti se questo rapporto esistesse, se fosse stato presente nelle menti, nelle intenzioni e nelle pratiche dei protagonisti, e non fosse stato invece imposto retrospettivamente. Da tale domanda sono emersi i tre nuclei tematici, che, come si vedrà, si intersecano, si sovrappongono e si relazionano tra loro nella più ampia vicenda politico-televisiva italiana, ma che risultano abbastanza coesi da essere analizzati in tre fasi separate.

La ricostruzione della fase dal 1969 alla riforma della Rai segue primariamente la vicenda di Alighiero Noschese (capitolo 4), da cui ha origine la più palese, longeva e popolare relazione tra politica e comicità in tv, quella espressa nella forma dell'imitazione parodica, e che nel caso di Noschese si è configurata come una (sofferta) ricerca di vicinanza da parte del comico nei confronti delle istituzioni. I

58 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 132-149.

59 Cfr. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 369-438.; Piazzoni, *Storia delle televisioni Italia*, p. 106-158.

programmi indagati in profondità sono le due edizioni di *Doppia Coppia*, le puntate di *Canzonissima* '70, '71 e '72, lo show per l'esportazione *Serata d'onore*, il varietà con Loretta Goggi *Formula due* e una puntata di *Totanbot*. Da questi emerge sia la meticolosa opera del comico, sia la sua fondamentale ambiguità: la stima manifestata apertamente a Noschese dai politici viene ricambiata, ma non si traduce mai in una piena libertà espressiva, mentre il presentarsi come inoffensivo deve fare i conti con la malcelata volontà di proporre una satira rilevante. Infine, il suo camaleontismo ideologico, così come le sue scelte di carriera, iniziano metterlo in difficoltà nei confronti dell'opinione pubblica: in questo quadro rientrano il declino della sua popolarità, l'avvicinamento alla loggia massonica P2 e le sue ultime apparizioni in Rai. La doppiezza di Noschese non sarà mai risolta e si esprimerà in tensioni continue con il sistema televisivo e politico, il quale, a discapito della volontà del comico, non riuscirà mai a valorizzarlo del tutto. A fronte delle difficoltà croniche di rapportarsi con il contesto nazionale e le scelte editoriali della Rai, Noschese traccia, tuttavia, un paradigma centrale per la relazione televisiva tra politica e tv: un'ostentata vicinanza e permeabilità con la classe politica, originata dalla visibilità televisiva dei politici stessi e dall'illusione di una sovrapposizione fisica, caratteriale e verbale tra imitante e imitato. In questo, l'opera di Noschese si inserisce consapevolmente in continuità con trasmissioni come *Tribuna politica*, contribuendo allo sconfinamento, pur per mezzo della maschera, dei volti della politica nel campo dell'intrattenimento, e nel loro ridimensionamento ludico grazie a battute e situazioni che li avvicinano alla quotidianità.

Il secondo nucleo d'indagine ha riguardato la comicità nel contesto della Rete due diretta da Massimo Fichera (capitolo 5), che si è configurata, al contrario dell'esperienza di Noschese, in termini di "rottura" televisiva, comica e politica, legata strettamente alla realizzazione della riforma della Rai. La ricerca si è fatta più orizzontale, ed è stata ampliata a una pluralità di voci e sotto-casi: la prima irruzione televisiva di Roberto Benigni con *Onda libera*, ovvero un esperimento di scarso successo che però è servito a testare la tenuta del nuovo progetto di rete; il ritorno di Dario Fo in televisione e il dibattito politico e parlamentare attorno a *Mistero buffo*, che mostra controcultura le tensioni politiche sia sulla riforma della Rai, sia sul compromesso storico; l'esperienza dell'*Altra domenica* e le sue ramificazioni successive, che propone un "remix" dell'attualità, della politica e della cultura pop all'insegna della comicità. La seconda rete ha adottato un approccio comico contro-culturale, richiamando in televisione nuove leve e volti "esclusi", che possono rientrare grazie alla copertura istituzionale di una dirigenza socialista dotata di un ampio capitale simbolico, portatrice di una particolare interpretazione del servizio pubblico, aperto al pluralismo, alla provocazione e alla rappresentazione di tutte le componenti sociali, anche minoritarie. Grazie al supporto delle fonti scritte e ai continui rimandi intertestuali, le nuove spinte comiche sono state interpretate alla luce del progetto mediale e politico di una nuova rete, e a sua volta la parabola della rete è stata interpretata attraverso i suoi contenuti comici.

Il terzo caso di studio riguarda la comicità televisiva di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello (capitolo 6) ed è al contempo micro – focalizzato su una sola coppia di comici e sui loro programmi — e macro – per la continuità che esprime rispetto alle trasformazioni della Rai e del sistema televisivo, e per la centralità che la coppia ha avuto per l'industria televisiva italiana. Verranno prese in considerazione le prime interlocuzioni con il clima politico e sociale presenti in *Sai che ti dico?* (1972), seguite dalle parodie della comunicazione politica (televisiva e non) nei varietà *Tante Scuse* e *(Di Nuovo) Tane scuse*. La coppia, col supporto degli autori Italo Terzoli e Enrico Vaime, fa inoltre un'operazione di meta-tv, smontando le logiche ingessate tanto del varietà quanto del processo di selezione (e censura) che avviene nel backstage. Nei successivi *Noi...no!* e *Stasera Niente di Nuovo*, la componente autoriflessiva è accentuata anche dal confronto con la seconda rete, della quale si deride un'innovazione vista come manierista, mentre si rimarcano gli elementi di continuità nella gestione politica della Rai che non sono stati scalfiti dalla riforma. Nell'esperienza di Vianello e Mondaini, trasversale ai due nuclei di analisi precedenti, viene rimarcata la difficoltà di fare satira politica, la velleità di qualsiasi tentativo in questo senso, e, infine, la rinuncia all'impegno. Il loro rapporto di “senso comune” con la politica non si colloca dunque né sul versante della vicinanza né su quello della rottura, ma su quello dell'ostentata estraneità. La politica, però, entra in gioco proprio quando, ostinatamente, la si nega: una simmetria, dunque, tra la loro parabola e quella della televisione commerciale, alla quale passeranno nel 1982 per non separarsene mai più.

Con l'incipit dedicato a Benigni a *Sanremo 2023* non si è voluto certo tracciare una linea retta tra le vicende fulcro di questo lavoro e il panorama comico-politico di oggi, quanto notare che anche una ventina di minuti di televisione, certo poco rilevanti nel grande gioco del mondo, possano essere letti e interpretati sotto la lente della storia, rivelando mappe e connessioni più ampie. Queste hanno a che vedere col nostro rapporto con l'intrattenimento, con le mutazioni della comunicazione politica, e con l'assetto del sistema dei media nazionali. La speranza è che questo lavoro possa fornire qualche strumento in più per meglio collocare oggetti culturali certo reputati futili e banali, ma che dopotutto, nel loro essere così a buon mercato, ci circondano e ci accompagnano costantemente. Nella prossimità tra il comico e il Presidente, e nella ricerca di complicità da parte di Benigni, c'era qualcosa di quello che Alighiero Noschese era riuscito a fare, e c'era molto di quello che avrebbe voluto provare a fare con gli onorevoli del suo tempo. C'era ovviamente tutta l'esperienza della seconda rete, che ha portato Benigni a quel *Sanremo* del 1980 da cui è partito tutto, e che dimostra come per arrivare al centro talvolta si debba partire dai margini. E poi, vi è il messaggio di temi, argomenti, registri tanto caro ad Arbore, nonché l'impegno civile e l'afflato politico di Fo. C'è anche un po', anche se non sembra, di Sandra e Raimondo: non tanto in Benigni, ma in noi telespettatori, che vedendolo uscire diciamo: «ancora Benigni...», che sbuffiamo di fronte alle semplificazioni, alla retorica trita della «costituzione più bella

del mondo», che reagiamo con cinismo e pessimismo di fronte al «comico impegnato», che osa parlarci di sogni e di libertà.

RINGRAZIAMENTI

È difficile affrontare questa sezione per una persona a cui viene rimproverato di dire troppe volte parole come “grazie” e “scusa”, nonché di essere troppo emotivo e di tessere legami con estrema facilità. Da un lato, c'è il timore inevitabile di lasciare fuori qualcuno, dall'altro c'è quello di eccedere nella volontà di inclusione. Dopotutto, però, una tesi di dottorato accade (solitamente, si spera) una volta nella vita, e quindi è meglio abbondare.

Un sentito riconoscimento va a tutti coloro che hanno facilitato e contribuito ad orientare la mia ricerca tra l'Archivio dell'Istituto Parri di Bologna, l'Archivio di Stato di Verona, l'Archivio Centrale dello Stato, l'Archivio Andreotti, la *Public Library* di New York e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. In particolare, per la loro cortesia e disponibilità, sono grato a Luciana Devoti dell'Archivio Andreotti, a Martina Burato dell'Archivio di Stato di Verona, e a Mattea Fo della Fondazione Fo-Rame.

Grazie a Carlotta Sorba e Federico Mazzini, i primi che mi hanno spronato a intraprendere questa via, e che mi hanno incoraggiato a non temere le strade perigliose se provvisto della giusta attrezzatura. La loro fiducia, poi, mi ha consentito di mantenere vivo lo scambio con la comunità di storia contemporanea, confronto a volte difficile ma necessario. A rafforzare tale scambio hanno contribuito i vecchi amici dell'università e incontri più recenti, tra i quali devo citare Alessandra Vigo, compagna di pomeriggi newyorkesi passati tra caffè americani, discussioni sulla tesi e consigli di storia orale. Un profondo riconoscimento va inoltre a Damiano Garofalo per i suggerimenti cruciali all'inizio di questo percorso, e per tutti i fruttuosi scambi che sono seguiti. L'attenzione da parte di docenti e ricercatori del Dipartimento delle arti dell'Università di Bologna non è mai mancata: un sentito grazie a Paolo Noto, Veronica Innocenti, Marco Cucco, Claudio Bisoni, Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore per i nuovi strumenti che mi hanno fornito, e per i confronti, le obiezioni e gli aiuti che ogni anno mi sono arrivati. Grazie di cuore a Paola Brembilla, che ha deciso di credere ancora in me e nel mio percorso. Tutti hanno contribuito, a diverso titolo, a rendere l'area di ricerca di cinema e televisione del dipartimento un ambiente lavorativo ricco di stimoli e di opportunità per giovani ricercatori, dove la diversità di percorsi, metodi e interessi di ricerca è sempre valorizzata. Un caloroso grazie va a Elisa Farinacci, Luca Antoniazzi, Sara Casoli, Marta Rocchi: da loro ho imparato molto e ho ricevuto sostegno sin dai nostri primi incontri virtuali. Chi poi è arrivato dopo di me non mi ha fatto mai mancare il suo supporto: in particolare, il duo composto da Greta Iapalucci e Allegra Sonogo ha portato una ventata di positività di cui sarò sempre lieto. Conclude la rassegna Emiliano Rossi, al quale guardo sempre come un esempio e che merita un abbraccio speciale: sarebbe stato tutto estremamente più difficile senza il sostegno di Emiliano.

Un pensiero va anche al di là dell'oceano, ai legami che ho lasciato dopo tre mesi indimenticabili al Graduate Center della City University of New York: sono estremamente grato a Giancarlo Lombar-

di, dal quale ho imparato molto e molto ancora imparerò. Ai momenti passati con Annalisa Guzzardi, Filippo Fabbricatore e Benedetta Bisceglie, con i quali ho iniziato un percorso per forza di cose interrotto, rivolgo ogni giorno un sorriso nostalgico. Non posso poi, tra i colleghi e amici “americani”, dimenticare di ringraziare Clara Ramazzotti, Iuri Moscardi, Leonardo Cabrini e Sara Dallavalle per avermi accolto con entusiasmo in diverse occasioni.

Sarebbe poi impossibile elencare tutti i confronti scaturiti dalla Summer School “Mediating Italy in Global Culture” dell’Università di Bologna. Uno che li riassume tutti è quello instaurato con Diletta Cenni, grazie alla quale, tra scambi di paper e forchettate di pasta, ho imparato che cosa significa avere un’amicizia professionale alla pari, un confronto intellettuale continuo, reciproco, disinteressato e schietto. Grazie Dilli, siamo una forza.

Fondamentale, infine, è avere spazi e luoghi propri, popolati da persone che aiutano a mettere in prospettiva la vita lavorativa. Ringrazio la mia famiglia amicale, un po’ da hobbit e un po’ da sitcom, che popola le mie terre, dall’est veronese a Verona città: Alessandro, Alice, Andrea, Anna, Luca, Carolina, Claudia, Emma, Jacopo, Sharon. Poi, abbraccio forte il mio nido: la mia prima lettrice e correttrice di bozze, la mia mamma Sabrina, il mio primo fan, papà Silvino, e la mia seconda lettrice, mia sorella Sara. Sono molto fortunato, ma non eccedo nei ringraziamenti, perché un po’ se la sono cercata.

Lascio per ultima la mia gratitudine profonda per Luca Barra. Non saprei come ringraziarlo al meglio per i numerosi insegnamenti e per le discussioni, per i rimproveri e per le risate: insomma, per averci creduto anche quando non sembrava. Ho deciso quindi di farlo utilizzando le sue parole, che sono a loro volta lezioni impartitegli dal suo maestro, e che sono diventate, per me oggi, un semplice invito a far bene:

è soltanto con un punto di vista profondo e rigoroso, molteplici e pronto a mettersi in discussione, che si può - si deve - prendere sul serio quando appare banale, minore, non degno di attenzione, come le emozioni che noi stessi cerchiamo di nascondere quando si riaccendono le luci del cinema, come gli sketch, i tormentoni e le risate di tanta televisione. La serietà non è, insomma, una proprietà dell’oggetto, ma dello sguardo che a esso si applica: una cosa per nulla scontata per uno studente, almeno fino alla lezione giusta.¹

¹ Luca Barra, Giuliana C. Galvagno, *Media-storie: lezioni indimenticate di Peppino Ortoleva*, Roma, Viella, p. 35.

INDICAZIONI PRELIMINARI

Note a pie di pagina

- Ogni monografia viene indicata per esteso (autore/autrice, titolo dell'opera, luogo, casa editrice, anno, pagina) la prima volta in cui viene citata. Successivamente si indica solo cognome, titolo dell'opera abbreviato e pagina.
- Ogni capitolo in curatela viene indicato per esteso (autrice/autore, titolo del capitolo, curatore/curatrice, titolo della curatela, luogo, casa editrice, anno, pagina del capitolo) la prima volta in cui viene citato. Successivamente si indica solo cognome, titolo del capitolo abbreviato e pagina.
- Ogni articolo di rivista accademica viene indicato per esteso (autore/autrice, titolo dell'articolo, rivista e numero, anno, pagina ed eventuale collocazione in numero monografico) la prima volta in cui viene citato. Successivamente si indica solo cognome, titolo dell'articolo abbreviato e pagina.
- Gli articoli giornalistici sono sempre citati per esteso: autore/autrice, titolo, testata, data di pubblicazione. Non sono indicati nella bibliografia generale.
- Le fonti archivistiche sono sempre citate per esteso: archivio, fondo, busta/fascicolo, titolo documento, eventuale link.
- Con *ivi* si indica che la citazione è nello stesso luogo della precedente, ma in una pagina diversa. Con *ibidem* si indica che la citazione è nello stesso luogo della precedente, alla stessa pagina.
- Con “cfr.” si invita a confrontare l'informazione riportata nel testo con quella del testo citato, ai fini di verifica. Se non è indicata una pagina o un intervallo di pagine si intende l'intero testo.
- Con “s.n.” - senza nome – sono indicati gli articoli dove non è esplicitato il nome dell'autrice o dell'autore.
- Le citazioni dirette da monografie, articoli di rivista e periodici sono sempre indicate tra «...». Ogni citazione diretta è tratta sempre dalla fonte indicata nella nota successiva ad essa. Se non è esplicito nel corpo, in nota viene indicato il cognome dell'individuo al quale appartiene la citazione, seguito dalla fonte da cui è stata tratta.

Sigle:

ACS: Archivio centrale dello Stato.

Arci: Associazione ricreativa e culturale italiana.

ASS: Archivio storico del Senato della Repubblica.

ASV: Archivio di Stato di Verona.

BBC: British Broadcasting Corporation.

CEE: Comunità economica europea.

Dc: Democrazia cristiana.

EBU: European Broadcasting Union.

GASAD: Gruppi a sinistra dell'*Altra domenica*.

ILS: Istituto Luigi Sturzo.

Msi: Movimento sociale italiano.

Rai: Radiotelevisione italiana.

Pci: Partito comunista italiano.

Pdup: Partito di unità proletaria.

Pli: Partito liberale italiano.

Pri: Partito repubblicano italiano.

Psdi: Partito socialista democratico italiano.

Psi: Partito socialista italiano.

Uer: Unione europea di radiodiffusione.

URSS: Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

USA: Stati Uniti d'America.

Siti web:

- In nota è indicato il sito web di diverse fonti disponibili online, utilizzando un permalink ove possibile.
- Tutti i siti sono stati visitati in ultima istanza il 30-10-2023.

Per ulteriori indicazioni sulle fonti si rimanda a “Bibliografia generale” e “Archivi”.

1. EDUCARE, INFORMARE, MA SOPRATTUTTO INTRATTENERE: IL RAPPORTO TRA COMICITÀ E POLITICA IN TELEVISIONE

Il primo passo per cogliere la triangolazione tra comicità, politica e televisione è capire come questo rapporto è stato studiato in precedenza. Non esiste ancora una vera e propria tradizione italiana di *comedy studies*, ma è stata delineata qualche traiettoria, la più chiara delle quali appartiene alla storia dei media, che mostra come e perché la tv sia stata – e continua ad essere – un porto sicuro per la comicità. Esistono poi forti tradizioni di studi fuori dall'Italia, alle quali si può fare riferimento, quella statunitense in primis, mentre importanti contributi possono essere tratti dagli studi sull'umorismo e sul teatro. In generale, dunque, vi sono molteplici vie, alcune più percorse, altre interrotte, altre ancora solo abbozzate, che però possono essere incrociate per studiare un oggetto così multiforme e sfuggente.

L'idea, in questa prima fase, è quella di costruire una sorta di puzzle, con una triplice intenzione: (1) disambiguare il più possibile termini e campi semantici a cui si è fatto riferimento nel corso degli ultimi decenni per parlare di comico in tv, come “parodia”, “satira politica”, “varietà”; (2) incastrare tra loro pezzi che appaiono differenti ma che possono dialogare, come le teorie del comico e della satira, le discussioni sulle specificità del medium e le analisi dei generi televisivi; (3) identificare analogie e incongruenze tra grandi sistematizzazioni teoriche e indagini empiriche, che devono essere fatte interagire costantemente tra loro.

Mettere a sistema il comico è un lavoro frustrante, c'è sempre il rischio di «rendere molto poco divertente, e in fondo ozioso, un oggetto che in teoria dovrebbe far ridere». ¹ Non è sempre detto che spiegare una battuta significhi ucciderla, tuttavia il tentativo mostra spesso «l'impossibilità di trovare una spiegazione complessiva per il suo successo». ² Lo scopo non è di proporre una soluzione univoca, anzi, è di mostrare piuttosto come le ragioni del comico siano molteplici, in costante mutamento e interazione tra loro, adottando un quadro interpretativo che «mira a cercare nei processi storici, e nella storia stessa in quanto disciplina di per sé “totale”, la possibilità di connettere strumenti conoscitivi e concettuali di origine differente, al fine di superare l'impasse delle discipline sociologiche e i limiti di una ricerca eccessivamente segmentata». ³

1.1 La via comica: tessuto connettivo, registro profondo di un medium

In occasione del cinquantenario della televisione italiana, nel 2004, veniva pubblicata una raccolta di saggi dedicati al rapporto tra comicità e televisione italiana dal titolo *Una Tivù da ridere. Cinquant'anni*

1 Luca Barra, *La sitcom: genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carocci, 2020, p. 15.

2 Nick Marx e Matt Sienkiewicz, «Volume Introduction. Comedy as Theory, Industry, and Academic Discipline», in Id. *The comedy studies reader*, Austin, University of Texas Pr., 2018, p. 1.

3 Peppino Ortoleva, *Mediastoria. Mezzi di comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, Il saggiatore, 2002, p. 297.

di satira nella/sulla televisione italiana.⁴ Tale operazione presentava un certo eclettismo di teorie e oggetti d'analisi, nonché dei confini di ricerca sfumati: nonostante il tema fosse la tv, nel volume confluiva a forza una tradizione di studi sull'umorismo grafico e sulle caricature, mentre termini come «satira» e «comicità» erano utilizzati in maniera intercambiabile. La raccolta si collocava nel solco di illustri ma radi precedenti: un numero monografico di *Comunicazioni sociali* del 1993⁵ dedicato al comico nella sua molteplicità di relazioni coi media, nonché un volume di Nicolò Costa di natura sociologica dedicato al rapporto tra comicità e divismo⁶ e un primo saggio di impianto semiotico sul rapporto tra comico e intrattenimento televisivo nella collana VPT.⁷ Il volume del 2004 aveva il merito di proporre per la prima volta un'indagine complessiva sul rapporto tra divertimento comico e piccolo schermo, mescolando assieme i contributi di accademici, critici e professionisti. Tra i saggi spicca ancora quello di Peppino Ortoleva, dal titolo *Il comico del flusso*, che proponeva un approccio di studio olistico, e una catena tematica indispensabile per chi vuole indagare oggi questo argomento, e che vale dunque la pena ripercorrere punto per punto. Lo storico e teorico dei media sosteneva che

Il comico non è il genere dominante della comunicazione televisiva, ma ne costituisce il registro profondo, possiamo dire il tessuto connettivo. Corre attraverso il palinsesto, contamina i generi più diversi, soprattutto incornicia il “patto comunicativo” [...] tra il mezzo e il suo pubblico, invitando gli spettatori a non prendere niente del tutto sul serio e a mantenere uno scarto costante fra sé e i programmi che vede.⁸

Questa «lezione indimenticata», riproposta anche di recente,⁹ ha trovato echi nelle parole di altri studiosi: vi sarebbe infatti un rapporto decisivo, se non addirittura “specifico” tra il piccolo schermo e la «moneta corrente nell'ambito della comunicazione di massa» che è la comicità, diventata ormai «strumento e codice principale della nostra televisione e del nostro immaginario»,¹⁰ nonché presente sin dalle origini come «un carattere storico costitutivo» e un «patrimonio originario» del medium,¹¹ ereditato dalle forme espressive dell'avanspettacolo, del varietà e del cabaret.

Tali considerazioni ci spingono ad una valutazione al contempo totale e *medium-specific* del fenomeno: il suo rapporto con la televisione è comprensibile prendendo in considerazione, da una parte, una testualità estesa e complessa come il flusso televisivo¹² e dall'altra parte una serie di elementi contestuali: non solo la dimensione di fruizione e consumo, la stimolazione di discorsi sociali, ma necessariamente anche la natura di “artefatto” del comico, prodotto e distribuito. Soprattutto, singoli

4 Dino Aloï, Gian Paolo Caprettini e Alberto Gedda (a cura di), *Una tivù da ridere: cinquant'anni di satira nella/sulla televisione italiana*, Torino, Ananke, 2004.

5 AA.VV., «Risate senza fine», n. mon. di *Comunicazioni sociali*, 1, 1993.

6 Nicolò Costa, *Il divismo e il comico*, Torino, Rai Eri, 1982.

7 C. Cacciari, A. Minonne e Miriam Mizzau, «Il comico e l'intrattenimento televisivo», in Wolf, *Tra informazione ed evasione*, p. 255-324.

8 Peppino Ortoleva, «Il comico del flusso», in Aloï, Caprettini e Gedda (a cura di) *Una tivù da ridere*, p. 47.

9 Luca Barra e Peppino Ortoleva, «Perché si piange al cinema, perché si ride alla televisione», in Luca Barra e Giuliana C. Galvagno (a cura di) *Media-storie: lezioni indimenticate di Peppino Ortoleva*, Roma, Viella, 2020.

10 Eva Marinai e Igor Vazzaz, «Il riso nell'occhio: sguardi e ipotesi di studio sul corpo-testo comico contemporaneo», *Biblioteca teatrale*, 3/4, 2013, p. 95-108.

11 Gian Paolo Caprettini, «Schermi a parte. La comicità socializzata e i confini del mezzo», in Peppino Ortoleva e Maria Teresa Di Marco, *Luoi del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Milano, Electa, 2004, p. 345.

12 Cfr. Raymond Williams, *Televisione, tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000 (I ed. ing. 1974).

generi e programmi comici non sono comprensibili in sé e per sé, ma in rapporto tra loro. Sono da intendersi come le emersioni di un fiume carsico, come indizi di un rapporto meno palese ma al contempo più profondo tra tv e comicità. Le prove o, meglio, le tracce di questo stretto rapporto sono diverse, così come sono molteplici i punti di entrata nello studio della televisione.

1.1.1 Visioni comiche incongruenti e ripetitive

La tesi di Ortoleva richiama esplicitamente quella di un altro studioso dei media, David Marc, che nel suo *Demographic Vistas*¹³ ha sostenuto come la tv americana si fosse definita primariamente come «medium comico», dato che «parecchie cose di quelle che fa meglio sono divertenti» e che «quasi ogni cittadino può guardarla dall'alto in basso».¹⁴ Marc giustifica tale convinzione tramite una disamina dei generi comici più popolari (la sitcom, il varietà, i *late show*) in prospettiva storica, nonché di singoli programmi e figure di intrattenitori dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. La tesi di Marc è valutabile positivamente, ma va anche integrata e stemperata col fine di sistematizzarla in una teoria della comunicazione. Sarebbe azzardato, infatti, sostenere che anche nell'Italia del boom economico la comicità [*comedy*] fosse «il perno attorno al quale gira il broadcasting» come sostenuto dal Gilbert Seldes nel 1956.¹⁵ In Italia, infatti, e in generale in Europa, le forme comiche hanno trovato spazio in programmi di intrattenimento che erano sì cruciali, ma anche complementari ai servizi educativi e informativi, con i quali si divideva l'onere complessivo del servizio pubblico di «educare, informare e intrattenere», trasversale ai singoli generi.¹⁶ Per il comico televisivo preferiamo dunque le metafore del «tessuto connettivo» o del «registro profondo» a quella del «perno», poiché ci permette di interpretare il rapporto in maniera dinamica e mutevole, meno rigida ma al contempo più pregnante.

In primo luogo, è la logica del palinsesto televisivo a produrre un implicito e potenziale effetto comico, a causa dell'accostamento di programmi dai toni eterogenei, con bruschi passaggi di stile e improvvisi inserti pubblicitari. In termini umoristici, ciò che il flusso televisivo rischia di procurare è il *bathos*, un effetto di buffo «sprofondamento», prodotto dal «passaggio inatteso dall'aulico o dal patetico al triviale».¹⁷ Introdotto da Alexander Pope nel 1727,¹⁸ tale concetto chiama in causa la teoria dell'incongruenza comica, che identifica l'umorismo nell'«incompatibilità apparente fra due script che tuttavia interferiscono l'uno con l'altro»¹⁹. L'effetto comico può essere dunque provocato da uno

13 Cfr. Marc, *Demographic Vistas*.

14 *Ivi*, xvi.

15 Cfr. Gilbert Seldes, *The Public Arts*, New York, Simon and Schuster, 1956, p. 133.

16 Cfr. Jerome Bourdon, *Il servizio pubblico. Storia culturale delle televisioni in Europa*, a cura di M. Scaglioni, Milano, Vita e pensiero, 2015.

17 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 46-47.

18 Cfr. Alexander Pope, «Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry», in Pat Rogers (a cura di) *The Major Works*, New York, Oxford University Press, 2008 (1 ed. 1727), p. 195-239.

19 Cfr. Carroll, *Humour*, p. 18-37; Francesco Di Chio, «Sette note sul far ridere», in Barra e Guarnaccia (a cura di), *Comedy*, p. 131.

scontro di aspettative, tra «ciò che a vario titolo, ci si aspetta e ciò che accade davvero, o anche tra ciò che crediamo essere e ciò che è realmente».²⁰

Insistere troppo sull'elemento della sorpresa, sul «ribaltamento delle attese»,²¹ può essere però ingannevole, dato che «spesso siamo divertiti comicamente da risultati che anticipiamo con allegria montante» o ridiamo di battute che conosciamo già: non dovremmo pensare ad aspettative «specifiche», dunque, ma piuttosto alle «nostre aspettative globali su come il mondo è o dovrebbe essere».²² Guardando la televisione, infatti, la sorpresa è spesso mitigata dalle attese, dal «patto comunicativo con il pubblico che è predisposto a ricevere in rapporto alla trasmissione che ha prescelto».²³ La «massiccia presenza di segnali comici (*cues*) e [...] marche testuali e discorsi promozionali»²⁴ sottolinea l'intenzione del programma di voler divertire, di preparare il pubblico a ridere, rispondendo alla preoccupazione meta-comunicativa di orientarlo nel palinsesto, segnalandogli che «questo è comico»: ²⁵ esempi di *cues* sono il genere della trasmissione, la presenza di individui riconosciuti per le loro capacità comiche, le anticipazioni pubblicitarie e gli annunci, le sigle e gli epiloghi, l'uso degli spazi del teatro e del cabaret, lo stile di regia, l'uso suoni e di effetti – come le risate – specifici ma anche la stessa «struttura iterativa» dei programmi comici.²⁶ La ripetizione e la serializzazione inscritte nelle logiche del medium sono infatti centrali, tanto che Gianfranco Bettetini scriveva come la comicità sia arrivata

ad inserirsi e ad accentuare quella grande prerogativa del mondo dei media – e in particolare della televisione, che è il mezzo più potente e quindi trainante – che è la ripetizione. Non solo la ripetizione di programmi comici che hanno successo, ma la ripetizione come principale fonte di comicità televisiva: una ripetizione decontestualizzante [...] o comunque una ridiscorsivizzazione comica, che può assumere forme diverse ma che in qualche caso non aspetta nemmeno la fine di un programma per darne già la parodia in “tempo reale”.²⁷

Da una parte, infatti, «la storia della televisione è piena di frasi fatte prive di intenzionalità comica, ma trasformate in occasioni di riso dalla semplice replica parodistica»; dall'altra, tipico della comicità televisiva è l'«effetto tormentone» che serializza personaggi comici, battute, macchiette e sketch ricorrenti assieme a nuove battute e «microeventi».²⁸ La comicità televisiva deve infatti rinnovarsi costantemente nel solco della tradizione, negoziando e gestendo uno scontro costante tra «eccezione e ricorrenza»: con questo devono fare i conti le proposte di umorismo più controverso – compreso quello politico – che viene subito «stemperato dalla ripetizione», per quanto possa presentarsi inizialmente come un'inaspettata divergenza dalla norma».²⁹

20 Di Chio, «Sette note sul far ridere», p. 119-121.

21 *Ivi*, p. 21.

22 Carroll, *Humour: a very short introduction*, p. 18.

23 Gian Paolo Caprettini, «Schermi a parte. La comicità socializzata e i confini del mezzo», p. 345; Cfr. sul concetto di “patto comunicativo”, Francesco Casetti, *Tra me e te: strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, VPT, Torino, Rai Eri, 1988.

24 Luca Barra, *La sitcom: genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carocci, 2020, p. 21.

25 Cacciari, Minonne e Mizzau, «Il comico e l'intrattenimento televisivo», p. 275.

26 *Ivi*, p. 280-300.

27 Gianfranco Bettetini, «Presentazione», *Comunicazioni sociali* 1, 1993, p. 3-5.

28 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 49-50.

29 Chiara Bucaria e Luca Barra (a cura di), *Taboo comedy. Television and Controversial Humour*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 9.

In ambito televisivo sembra dunque opportuno richiamare le conclusioni di Henri Bergson, che sostiene come il comico emerga quando vi è «un qualcosa di “meccanico” applicato al vivente» che lo fa apparire rigido e ripetitivo.³⁰ Infatti, «nel comico c'è una compulsione a ripetere, una ripetitività che è endemica anche per il macchinale»;³¹ e ancora, «un personaggio diventa comico quando una persona è ridotta ad una cosa [...] qualcosa di ossificato, abituale o inflessibile [...]. La risata nei confronti di queste figure è messa in atto come un correttivo in modo da restituire loro l'umanità».³² Non stupisce dunque il fatto che il comico si adatti molto bene alla piccolo schermo: «se solitamente la ripetizione è una sfida difficile per l'umorismo, la natura seriale e iterativa della tv lo rafforza»,³³ e a sua volta, è la tv stessa che guadagna qualcosa: «la continua riproposta di personaggi, situazioni, luoghi televisivi ne sottolinea l'importanza, ne esalta il rilievo, rafforza la loro immagine e insieme quella del mezzo che li ha creati».³⁴ Dunque, seguendo la logica seriale dell'intera programmazione, ogni comico deve cercare di reinventarsi nella continuità, e ogni programma deve mettere in atto «una strategia narrativa che connette i comici a personaggi tipici, così da incoraggiare una visione ripetuta per un coinvolgimento del pubblico con questi personaggi».³⁵ Si favorisce non solo la risata istintiva, dunque, ma anche un «legame speciale tra i personaggi e gli spettatori», che «si costruisce con la prossimità, l'intimità, la vicinanza, e con il ricorrere degli stessi set, di situazioni simili, di caratteri per cui si prova qualcosa».³⁶

1.1.2 *Visiti da vicino: ridimensionamenti comici in casa nostra*

Più che penalizzata dunque, la comicità televisiva è «spesso rafforzata dalla sua costante reiterazione, dal consolidarsi dell'affetto degli spettatori nei confronti di personalità del piccolo schermo e dall'introduzione di sitcom e spettacoli comici nelle abitudini familiari, quotidiane o settimanali».³⁷ Il processo di «domesticazione e accomodamento» può indebolire tentativi di proporre una comicità sovversiva, ma allo stesso tempo può rielaborarli in una forma di comicità «più vicina, più familiare e più immediata».³⁸ L'umorismo si colora dunque di routine, di elementi che costellano la «vita quotidiana»³⁹ e che sono certo scontati e rassicuranti, ma non per questo intrinsecamente negativi. La comicità si lega strettamente alla tv non solo grazie alla logica del flusso, dunque, ma anche grazie al collocamento del televisore nell'ambiente privo di sorprese e ripetitivo per eccellenza, quello domestico. Prima di tutto, in una tv collocata nel salotto, in cucina o nella camera da letto riemerge il rischio del *batbos*: l'incontro col prevedibile può generare imprevedibili effetti comici quando il nostro sguardo

30 Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza, 2018 (I. ed. fr. 1911).

31 Critchley, *Humour*, p. 54.

32 Bevis, *Comedy*, p. 34.

33 Barra, *La sitcom*, p. 23.

34 Giorgio Simonelli, «Piange il Telemaco: intrecci e triangoli della parodia televisiva», *Comunicazioni sociali* 1, 1993, p. 50.

35 Jeffrey P. Jones, «Politics and the Brand: Saturday Night Live's Campaign Season Humour», in Nick Marx, Matt Sienkiewicz e Ron Becker (a cura di) *Saturday Night Live and American TV*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 80.

36 Barra, *La sitcom*, p. 23.

37 Bucaria e Barra (a cura di), *Taboo comedy*, p. 12.

38 *Ibidem*.

39 Cfr. Robert Silverstone, *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, (I ed. ing. 1994).

giustappone «il più patetico o aulico degli spettacoli»⁴⁰ all'ambiente in cui si affaccia, costellato da elementi connotativi del nostro privato quali oggetti d'arredamento, animali domestici, inconsulti rumori di sottofondo.

Non dobbiamo dimenticare poi la nostra possibilità di intervento per zittire le voci dei politici che provengono dalla tv, cambiare canale durante un noioso dibattito, insultare autorità senza che esse possano ribattere. Ciò significa esercitare nei confronti dei protagonisti del piccolo schermo quella «posizione di superiorità» che è preconditione del comico per un'altra tradizione filosofica. Secondo Thomas Hobbes, ridiamo infatti per una «subitanea gloria nascente dalla subitanea concezione di una qualche eminenza in noi stessi, a confronto con le manchevolezze degli altri o con le nostre passate debolezze». ⁴¹ Tale riso ha a che fare con la «svalutazione» e il «ridimensionamento» del bersaglio⁴² e si fonda «sulla messa in scena di una “degradazione”, di una caduta, di uno smacco, di cui è vittima un soggetto che pretende viceversa un'elevata posizione di rango e di prestigio». ⁴³ Oltre all'effetto batetico della tv nell'ambiente domestico, l'effetto di vicinanza può dunque essere un problema per il potere, che ne risulta così sdrammatizzato:

i leader, con i loro tratti di personalità, le loro manie e idiosincrasie, i loro tic e debolezze, sono oggetto privilegiato dell'attenzione e del cinismo dei media, che impietosi li prendono da vicino e li ripropongono ai telespettatori nei momenti umanamente più intriganti, facendone oggetto di bonaria ironia oppure di satira graffiante, fino all'eccesso della degradazione.⁴⁴

Tutto questo è enfatizzato dalle imitazioni parodiche. Sebbene spesso uomini politici o celebrità vengano presentati dalla televisione e dai media

come autorità competenti o divi sublimi, sono degradati dalla caricatura e dal travestimento: un particolare, un tratto fisico o un'espressione verbale, che lo spettatore ha visto senza porre attenzione perché condizionato dal quadro generale, viene messo in risalto ed esasperato. Ad esempio, l'intricato linguaggio dei politici, esaltato dai telegiornali, è sostituito da discorsi di qualità inferiore.⁴⁵

Che il potere e la solennità visti con l'occhio ravvicinato della tv risultassero molto, troppo umani, e dunque fallibili, era già stato notato negli anni Cinquanta: «il Vaticano [...] è stato tratto giù dal cielo e portato sulla terra» scriveva Palmiro Togliatti in riferimento alla diretta televisiva del funerale di Pio XII. Uno degli eventi più solenni trasmesse dalla tv perdeva infatti la sua aura di sacralità, tanto da portare il segretario del Partito comunista italiano, forza solitamente ostile al medium, ad affermare che tutto ciò introduceva «notevoli elementi di progresso mentale». ⁴⁶ Chi invece ha le redini del governo in

40 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 48.

41 Hobbes in Critchley, p. 10; cfr. Thomas Hobbes, *Il Leviatano*, Milano, Rizzoli, 2011.

42 Dimitri D'Andrea, «Il re è nudo. La piccola politica e gli affanni della satira», *Comunicazione politica* 1, p. 91.

43 Di Chio, «Sette note sul far ridere», p. 122-125.

44 Mazzoleni e Sfardini, *Politica pop*, p. 60.

45 Costa, *Il divismo e il comico*, p. 43.

46 Palmiro Togliatti, «Del Sacro e del profano», *Rinascita* 10, 10-1958.

mano è spesso tormentato da dubbi di delegittimazione: Giulio Andreotti ha sostenuto, echeggiando Marshall McLuhan, che Mussolini «sarebbe caduto prima» se avesse avuto la televisione.⁴⁷ Il piccolo schermo, insomma, mitiga e *trae giù* costantemente i soggetti sui quali pone il suo occhio: nella modernità disincantata dove «non riusciamo più a prendere sul serio nulla», la televisione è un medium che ci ha aiutato «a ridimensionare il mondo con la presa in giro».⁴⁸ Non si può però ricondurre questo processo solo alle logiche del tormentone e del *batbos*, ma anche alla natura ludica e partecipativa del medium.

1.1.3 La risata della nazione: la tv e la comicità nel gioco comune

A un certo punto anche la politica – a partire dallo stesso Andreotti – dovrà lasciare da parte i timori, e iniziare a giocare al fatale gioco della tv, non solo dietro le quinte, ma anche davanti alle telecamere. «La tv è un medium freddo, partecipazionale» scriveva infatti McLuhan:⁴⁹ rifugge la drammatizzazione e fonda la sua comunicazione tutta, dalla propaganda all'intrattenimento, sulla richiesta «di partecipare al gioco comune».⁵⁰ Tale dimensione si incastra necessariamente con logica comunitaria e corale della risata,⁵¹ che rintracciamo sino all'«uso assembleare della derisione» delle commedie di Aristofane nell'Atene classica.⁵² «Il comico è tale solo se c'è qualcuno che lo intercetta, che lo codifica»⁵³ e questo può farlo certo un individuo, ma ancora meglio una famiglia, un gruppo, una comunità, una nazione. Nella sitcom, ad esempio, non si ride da soli ma si ride insieme, «come sottolineano le risate di sottofondo che costellano ogni puntata»⁵⁴ mentre molti spettatori possono trarre «qualche piacere, una specie di conforto e un senso di una perdurante connessione condivisa»⁵⁵ ridendo di fronte a programmi che mettono alla berlina l'orizzonte condiviso della politica. Aneddoti, luoghi comuni, tormentoni sulle specificità nazionali, regionali e locali, o addirittura generazionali, sono tutte prove del fatto che «per funzionare appieno la comicità ha bisogno di separare un “noi” da un “loro”, individuando una comunità di spettatori che condividono riferimenti, immaginari, battute e un “comune sentire”».⁵⁶ L'incongruenza da cui deriva il divertimento comico presuppone infatti un pubblico che abbia una «conoscenza operativa di tutte le congruenze – concetti, regole, aspettative – che l'umorismo in questione disturba o viola» e forse parte del piacere deriva dalla «nostra abilità di accedere a queste informazioni di contesto, spesso in maniera rapida».⁵⁷ Come ha sostenuto Simon

47 Andreotti in Mario Soldati, «Le mani di Berlinguer. Politici in tv», *La stampa*, 04-04-1975.

48 Ortoleva e Barra, «Perché si piange al cinema, perché si ride alla televisione», p. 32.

49 Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore, 2015 (I ed. ing. 1964), p. 280.

50 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 51.

51 Gian Paolo Caprettini, «Corpus ridens: archetipi e contaminazioni», p. 35.

52 Guido Guidozzi, «Ridere a Occidente. I fondamenti del comico», in Aloï, Caprettini e Gedda, *Una tivù da ridere*, p. 15. Cfr. Davide Susannetti, *Il teatro dei greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma, Carocci, 2003, p. 63-81.

53 Jacopo Cirillo, *L'animale che ride*, Milano, HarperCollins, 2021, p. 60.

54 Barra, *La sitcom*, p. 11.

55 Luca Barra e Chuck Tryon, «Intervista a Chuck Tryon». *Il Mulino* 4, 2018, p. 680.

56 Luca Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», in Aldo Grasso (a cura di) (a cura di), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. Vol. III. I Media alla sfida della convergenza (1979-2012)*, Milano, Vita e Pensiero, 2017, p. 91.

57 Carroll, *Humour*, p. 27.

Critchley, lo *humor* attiva e rivela una serie di significati condivisi, è un'espressione di socialità e socievolezza, una forma di «antropologia sociale critica» e di «*insider-knowledge* culturale» che condividiamo con persone vicine alla nostra origine:⁵⁸ «lo humour ci rimette al nostro posto» – la nostra età, il nostro villaggio, la nostra regione, la nostra nazione⁵⁹ – e come ha scritto Frank Cioffi, di fronte ad esso «dobbiamo avere il coraggio del nostro provincialismo».⁶⁰ È testimonianza di ciò anche la difficoltà del genere comico di viaggiare oltre i confini nazionali, perché spesso viene chiamato in causa «un mondo di esperienze comuni tra il comico e il pubblico [...] aspetti conosciuti, esperiti, vicini»:⁶¹ dopotutto, sebbene si rida «sempre con le vocali in tutte le lingue»,⁶² l'umorismo differisce di nazione in nazione, non certo per caratteristiche innate dei popoli, ma per la «differente rilevanza» sociale, culturale e politica di alcuni argomenti e dibattiti, frutto a loro volta di trasformazioni storiche.⁶³

Perciò, la comicità è legata alla tv non solo dalla dimensione ludico-partecipativa, ma anche da quella nazionale: la tv è infatti «il più nazionale di tutti i mezzi di comunicazione».⁶⁴ Essa ha certo trovato spazio sin da subito in una dimensione locale e quotidiana (ambienti pubblici delle città e dei quartieri, salotti e cucine delle abitazioni) ma è nata anche come istituzione nazionale, «con il monopolio delle frequenze, la finalità di “informare, educare e intrattenere” e l'impegno a coprire l'intero territorio con gli stessi programmi».⁶⁵ La tv ha contribuito a raccogliere gli individui sotto un'identità specifica e condivisa, quella dello stato-nazione come «comunità politica immaginata»,⁶⁶ collocandosi almeno in Italia, come «il solo medium autenticamente universale» e trasversale al divario socioculturale, ponendo all'ordine del giorno temi che si possono considerare «comuni all'intera collettività».⁶⁷ La tv gioca su scala nazionale non solo per i contenuti, o per la lingua che parla e che ha contribuito a diffondere,⁶⁸ ma soprattutto per il suo essersi radicata nelle «abitudini di un intero paese»,⁶⁹ come un «grande orologio che scandisce, attraverso le sue rappresentazioni, i suoi ritmi, i suoi appuntamenti forti, le abitudini di ascolto condivise».⁷⁰ Ha ereditato dalla radio il compito di «sincronizzare» e «sintonizzare» la vita nazionale, mentre i suoi volti e i suoi programmi di punta sono noti alla stragrande maggioranza degli abitanti di un paese, e quasi sconosciuti al di fuori di quei confini: possiamo infatti «mestamente» definire l'Italia come il paese dove tutti, o quasi, «sanno chi è Bruno

58 Critchley, *Humour*, p. 63-72.

59 Cfr. Henk Driessen «Humour, laughter and the field: Reflections from anthropology» in Jan Bremmer e Herman Roodenburg, *A cultural History of Humour*, Cambridge, Polity Press; Stephanie Koziski, «The Standup Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic», *The Journal of Popular Culture*, 18, 1984 p. 57-76; Avner Ziv (a cura di) *National Styles of Humor*, Santa Barbara, Greenwood Press, 1988.

60 Frank Cioffi, *Wittgenstein on Freud and Frazer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 18.

61 Alessandro Grieco, «Si ride sempre con le vocali in tutte le lingue del mondo», in Barra e Guarnaccia, «Comedy», p. 74.

62 *Ibidem*.

63 Ziv, *National Styles of Humor*, p. xi.

64 Peppino Ortoleva «Storia e storie della televisione» in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 53.

65 Barra, *Risate in scatola*, p. 11.

66 Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Roma-Bari, Laterza, 2018 (I ed. ing. 1983).

67 Peppino Ortoleva, «Sintonizzare la nazione. Media e identità nazionale», *Comunicazione politica* 1, 2011, p. 48.

68 Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai nostri giorni*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

69 Ortoleva «Storia e storie della televisione», p. 53.

70 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 20.

Vespa».⁷¹ Tale definizione, giocosa ma efficace, è replicabile ancora oggi, quando anche gli italiani “nativi digitali” sanno bene chi è Amadeus, Jerry Scotti o Fabio Fazio, ma difficilmente saprebbero nominare una personalità televisiva dei paesi confinanti. In questi termini, la tv non ci fornisce un’identità nazionale forte ed esasperata, ma ce ne presenta una simile a quella del «nazionalismo banale» individuato da Michael Billig: scontato e discreto, di sottofondo (come la tv), ma proprio per questi motivi radicato nella vita personale, nelle routine quotidiane, nel tempo libero e nella dimensione ludica (pensiamo al tifo calcistico), tutte dimensioni mediate dalla televisione.⁷² La tv e gli altri media hanno abbozzato un’italianità che raccoglie una serie di caratteri banali e riconoscibili intuitivamente, sospesi tra autodenigrazione e autoindulgenza: amore per l’ozio e per lo sport, «furbetti» e «brava gente», mammismo e arte di arrangiarsi, gallerie di personaggi perdenti (si pensi alla commedia all’italiana) ma vincenti nella loro umanità.⁷³ È una costante rappresentazione della nazione «sotto forma di maschera, di lunghissima durata e insieme capace di adattarsi “a soggetto” alle più diverse situazioni».⁷⁴ Stereotipi, macchiette, caricature, tipicità e luoghi comuni compongono e prescrivono un’identità nazionale di «grado zero»⁷⁵ che tiene assieme governanti e governati, potenti e subalterni. Quasi mai viene argomentata seriamente dal punto di vista scientifico, ma, al contrario, viene spesso liquidata con una battuta, un sorriso, con un «sai com’è»: dopotutto, tale identità di senso comune, costantemente ricombinata nella programmazione e deformata dallo schermo televisivo, è il più delle volte un’identità comica. Ecco, dunque, perché la *comedy* televisiva è rilevante: essa svela «la coscienza di massa di una nazione»,⁷⁶ ci mostra gli elementi attraverso i quali una collettività ride di sé stessa o degli altri, e come possa fungere da occasione di «alfabetizzazione»⁷⁷ su mentalità, valori e orizzonti politici. La tv generalista, infatti, in un’epoca dove il pubblico non era specializzato come oggi, funzionava come sfera pubblica elettronica, uno spazio primario di negoziazione,⁷⁸ un’«arena culturale» permanente⁷⁹ che faceva sentire tutti i cittadini «sulla stessa linea d’onda».⁸⁰ Quello che conta non sono però le singole posizioni degli utenti, ma l’immaginario condiviso, ovvero il «luogo di scambio e di transizione fra la realtà quotidiana di un contesto sociale e la cultura che la elabora», un’«area intermedia» attraversata da discorsi, immagini, «consapevolezze vere e presunte», che lottano per l’egemonia.⁸¹ Di tutto ciò la tv è «collante e collettore»,⁸² pesca nel «grande serbatoio dei “luoghi comuni” di una nazione» e ci presenta un «bestiario fantastico» di improbabili personaggi della vita di tutti i giorni,⁸³ connette il privato con il

71 Ortoleva, «Sintonizzare la nazione», p. 47.

72 *Ivi*, p. 40-42.

73 Cfr. Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

74 Ortoleva, «Sintonizzare la nazione», p. 44.

75 *Ivi*, p. 56.

76 Brett Mills in Barra, *La sitcom*, p. 36.

77 Barra e Tryon, «Intervista a Chuck Tryon», p. 680.

78 Amanda Lotz, *Post network. La rivoluzione della tv*, Roma, Minimum Fax, 2017, p. 75.

79 Cfr. Horace M. Newcomb e Paul M. Hirsch, «Television as a Cultural Forum: Implications for Research», *Quarterly Review of Film Studies* 8(3), 1983, p. 45-55.

80 Heather Hendershot, «Parks and Recreation. The Cultural Forum», in Ethan Thompson e Jason Mittell (a cura di) *How to Watch Television. Second edition*, New York, New York University Press, 2020, p. 320.

81 Fausto Colombo, *Il paese leggero: gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. x-xiii.

82 Barra, *Risate in scatola: storia*, p. 16.

83 Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, p. 20.

pubblico, traccia confini mentali,⁸⁴ rappresenta «la rete dei rapporti sociali»:⁸⁵ la televisione, più di tutti i media, si è presentata come una cornice che ha inquadrato le esperienze nazionali dotandole di senso, cingendo tutto in un «abbraccio nazionale», per usare le parole di Joshua Meyrowitz.⁸⁶ Il suo potere sta nell'essere (stata) un «tessuto connettivo della collettività»,⁸⁷ così come la comicità è il tessuto connettivo della tv stessa.

1.1.4 Autoriflessività: Sketch, parodia, imitazione.

La comicità è dunque inserita in un rapporto triangolare con il medium e il suo paese di provenienza. Oltre a porre le basi di questa connessione, la logica ludico-partecipativa enfatizza il carattere meta-televisivo e autoreferenziale del mezzo. Infatti, se si vuole che gli spettatori partecipino, la tv stessa deve essere la prima a “mettersi in gioco”, a «fare spettacolo a partire da sé stessa».⁸⁸ Alcuni, come Marc, hanno ricondotto questa attitudine ad una forte auto-consapevolezza della tv, che dalla fine degli anni Settanta «diventata abbastanza adulto da avere un'infanzia capace di imbarazzarla» e di spingerla così «verso sforzi più auto-coscienti di auto-miglioramento».⁸⁹ Sembra di rileggere in controtelaio le riflessioni di Umberto Eco su una neotelevisione che comincia a parlare meno del mondo attorno a sé e più «di sé stessa e del contatto che sta stabilendo col proprio pubblico» mentre dice: «io sono qui, io sono io, e io sono te».⁹⁰ Eppure, già nel varietà comico *Un, Due e Tre*, in onda durante l'infanzia della televisione italiana, Raimondo Vianello e Ugo Tognazzi fanno comicità a partire proprio dai programmi della tv stessa, un fenomeno non spiegabile solamente in virtù di presunte censure politiche che avrebbero impedito di ridere sull'attualità.⁹¹ Secondo Ortoleva, quando «la tv degli imitatori e dei cabarettisti [...] mette in scena un'intesa che coinvolge insieme i protagonisti del mezzo stesso, e ammicca ai telespettatori» non esprime più di tanto consapevolezza o autocoscienza, quanto piuttosto una più umile predisposizione ad un divertimento condiviso, tramite riferimenti – regole – comprensibili a tutti coloro che giocano in quello stesso campo, il campo della tv.⁹² C'è comunque da dire che la base ludica non preclude automaticamente, ma può anzi favorire, momenti di riflessione e auto-riflessione.

Se da una parte non vanno considerati come meri automatismi, dall'altra difficilmente possono essere ignorati, dato che sono alcuni dei modi attraverso i quali la tv e la comicità si sono relazionate

84 Aldo Grasso e Massimo Scaglioni, *Che cos'è la televisione: il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003, p. 44.

85 Peppino Ortoleva, «I media. Comunicazione e potere», in AA.VV. (a cura di) *Storia dell'Italia repubblicana. Vol. III. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio. Tomo 2. Istituzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1997, p. 871.

86 Joshua Meyrowitz, *No sense of place. The Impact of electronic media on Social Behaviour*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 146.

87 Ortoleva, «I media. Comunicazione e potere», p. 873.

88 Ortoleva, «Sintonizzare la nazione», p. 50.

89 Marc, *Demographic Vistas*, p. xvi.

90 Umberto Eco, *TV: la trasparenza perduta*, in id. *Sette anni di desiderio*, Bologna, Bompiani, 2004 (I ed. 1984), p. 163.

91 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 83-85.

92 Ortoleva, «Sintonizzare la nazione», p. 50.

con la società, la politica e tra loro stesse. La comicità è genere «sostanzialmente realistico»⁹³ e ha in comune con il medium una «vocazione riflessiva». Tale metafora è però da intendersi come metafora più fisica che cognitiva, di “riflessione” della luce appunto. Comicità e tv riflettono, in maniera certo deformata, la realtà in cui sono immerse e dunque anche loro stesse e gli spettatori; quando le due si incontrano producono di conseguenza un «gioco di rifrazione doppia» che è la comicità televisiva, «le cui forme raramente abdicano da uno spirito autoreferenziale espresso, a seconda dei casi, in maniera palese o sottintesa».⁹⁴ Il concetto di (auto)riflessività inteso in questi termini è stato impiegato più di recente e in maniera più fruttuosa da Nick Marx nel suo libro sulla storia della sketch comedy nella tv statunitense. Egli afferma che i programmi di *sketch comedy* sono riflessivi nel senso che tendono «a scherzare sui loro processi creativi, sulle differenze dalle precedenti tradizioni comiche e sui loro ruoli come arbitri di più ampi dibattiti culturali».⁹⁵ Elementi forti di autoriflessività sono presenti in tutta la tv comica, ma prendere in considerazione la sketch comedy ci è particolarmente utile, dato che tale genere «flessibile» non è prerogativa della tv americana, ma è sin dalle origini molto diffuso anche nella tv italiana, e organizzato all'interno del macro-genere del varietà. Lo sketch, che letteralmente significa «schizzo», è pensato per essere veloce, e dunque è caratterizzato da un formato ridotto, «malleabile e modulabile»,⁹⁶ che lo rende adatto a commentare le notizie di attualità, specialmente se rafforzato dalla diretta e dalla poca distanza temporale dai fatti avvenuti. Soprattutto, «forse più della relazione di ogni altro genere con il medium, la *sketch comedy* televisiva ha a che fare prima di tutto con la televisione e con la sketch comedy».⁹⁷ Essa è «ossessionata da sé stessa» e dal medium che la ospita,⁹⁸ tanto che *Un, due, tre* era già esempio di una tv che

cominciava a ridere si sé, a sbeffeggiare e a smontare i suoi meccanismi rituali, anche se era solo una creatura di pochi anni [...] La parodia di Tognazzi-Vianello funzionava da istruzione per l'uso: avvertiva il pubblico di non farsi troppo incantare dalla novità del nuovo mezzo e dai suoi soloni, fossero anche potenti.⁹⁹

Se si può dunque dubitare dell'autocoscienza complessiva del mezzo televisivo, è difficile metterne in dubbio l'autoriflessività comica. Infatti, la comicità tutta «si riferisce primariamente a sé stessa e [solo] secondariamente a reami non comici», i quali rimangono sempre subordinati alla ricerca della risata.¹⁰⁰ Spesso i comici, sia negli sketch che nei monologhi tra gli sketch, portano sul palco la loro esperienza individuale, sono propensi all'autocritica, all'«autocommiserazione furbesca», mentre «il racconto delle proprie origini diventa un vero e proprio sottogenere»¹⁰¹ come mostra la forma del

93 Armando Fumagalli, «Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni», in *Comunicazioni sociali* 1, 2013, p. 7-8.

94 Patrizia Rodi, «Risate allo specchio. Forme comiche nella tivù di casa nostra», in Aloï, Caprettini e Gedda, *Una tivù da ridere*, p. 53.

95 *Ivi*, p. 2.

96 Marx, *Sketch Comedy*, p. 5; Cfr. Alessandro Denti, «Lo spettacolo della tv», in Monteleone F. (a cura di), *Televisione ieri e oggi: studi e analisi sul caso italiano*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 35.

97 la cit. originale è: «*Television sketch comedy is first and foremost about television and sketch comedy*».

98 Marx, *Sketch Comedy*, p. 5.

99 Maurizio Costanzo e Flaminia Morandi. *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione: produrre l'intrattenimento*, Roma, Carocci, 2004, p. 48.

100 Rami Mähkä, «Basil Fawlty as a 'Pre-Thatcherite' Conservative», *Journal of popular culture* 2, 2017, p. 112.

101 Gian Paolo Caprettini, «Corpus ridens: archetipi e contaminazioni», p. 347.

monologo comico, che talvolta contende agli sketch i medesimi spazi e altre volte funziona come un loro supporto. Parlando di sé, i comici stabiliscono una *comedic persona*, ovvero un personaggio comico con il quale si identificano, ricostruendone background, attitudini e difetti, legando la loro comicità ad uno specifico punto di vista:¹⁰² nella *sketch comedy* così come nei monologhi, il fatto di conoscere i sentimenti personali dell'attore, o addirittura le idee politiche, aggiunge un altro livello al piacere comico, che si giova di una performance dove egli o ella si presenta al contempo «sia come sé stesso o sé stessa, sia come il personaggio che sta interpretando».¹⁰³ Per questo motivo gli attori comici «di personaggio» hanno meno successo quando si spostano da uno show ad altri lidi «rispetto a quei performer che hanno incorporato la propria identità come parte della loro performance».¹⁰⁴

Lungi dall'essere però un tratto naturale, l'autoriflessività della comicità televisiva ha a che fare con i limiti e i bisogni di chi lavora in tv, ed è spesso frutto di circostanze concrete. Banalmente «i comici televisivi appartengono al mondo dello spettacolo e ovviamente viene loro spontaneo parlare del mondo che conoscono e vivono».¹⁰⁵ In secondo luogo, se si percepisce un clima di censura politica e morale, si riducono i bersagli della comicità e si intraprende la strada più sicura e vantaggiosa di prendere di mira sé stessi, e, per esteso, i generi della tv.¹⁰⁶ Tutto ciò però è sovrastato da una considerazione più generale, che lungi da implodere nell'autoreferenzialità, chiama in causa il pubblico:

la rete di relazioni che il comico (volutamente inteso nell'ambiguità terminologica di genere e di attore) intreccia con altre forme di testualità è proporzionale alla possibilità di accesso alle stesse da parte di un pubblico vasto, dovendo attingere a un codice condiviso di informazioni, segni ed emozioni sul quale effettuare l'operazione di smontaggio e risemantizzazione.¹⁰⁷

Comici, autori e programmisti ipotizzano dunque che quel «codice condiviso di informazioni» sia quello della televisione stessa. Sosteneva Enrico Vaime che «la tv è autoreferenziale di fondo, perché la tv la conoscono tutti [...] la gente sa di che cosa stai parlando. È più facile riferirsi alla tv che tutti hanno e che tutti consumano, piuttosto che ad un argomento serio».¹⁰⁸ Di fronte ad un pubblico diversificato in termini di classi sociali, capitale culturale, provenienze, fedi politiche, quello della «competenza televisiva» è considerato «la *koiné* in grado di garantire uno scambio comunicativo accessibile a tutti».¹⁰⁹ L'operazione di «smontaggio e risemantizzazione» è realizzata attraverso il popolarissimo dispositivo comico della parodia,¹¹⁰ un «meta-genere» che presenta una

102 Cirillo, *L'animale che ride*, p. 142-143.

103 Fotis, *Satire & the State*, p. 9-10.

104 *Ibidem*.

105 Fumagalli, «Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni», p. 32.

106 Simonelli, «Piange Telemaco», p. 50.

107 Marinai e Vazzaz, «Il riso nell'occhio», p. 101.

108 Vaime in Luca Martera, *Lo spettacolo in TV, ovvero, La TV è meglio farla che guardarla: parlano autori, registi, produttori e dirigenti*, Roma, Dino Audino, 2000, p. 42.

109 Fumagalli, «Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni», p. 32.

110 Cfr. Dan Harries, *Film Parody*, London, BFI publishing, 2000; Linda Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana, University of Illinois Press, 1985; Roy Menarini, *La parodia nel cinema italiano: intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Alberto

tendenza autoriflessiva in grado di gettare luce sul testo preso a bersaglio, e [che] al contempo [ha] la possibilità di spiegare *perché* il testo in questione viene parodiato, *come* può essere percepito al di fuori dell'orientamento comunicativo previsto in un primo momento, *quali* siano le abitudini ricettive degli spettatori di una parodia e quali le competenze intertestuali, *dove* i testi cerchino di dialogare tra loro in maniera anche polemica.¹¹¹

È stato riscontrato un «legame sostanzialmente inscindibile»¹¹² tra parodia e testi televisivi: sebbene la prima prenda anche di mira altri oggetti – letteratura, cinema, musica – la tendenza dominante del medium, di nuovo, è stata sin dai primi anni quella di «concentrarsi sui suoi stessi prodotti, sulle sue trasmissioni, sfociando, viste le condizioni di assoluto monopolio che vigevano all'epoca, nella soluzione della più totale auto-parodia».¹¹³ I programmi rappresentano però solo una parte dei contenuti parodiati, essendo affiancati dall'imitazione di celebrità, politici e personaggi pubblici: «la *deformazione* dell'originale ha fatto sì che il “corpo parodistico” in TV rappresentasse uno dei simboli più sfruttati dai generi del piccolo schermo». Con l'imitazione parodica – corrispettivo audiovisivo della caricatura – la comicità «gioca sulla distorsione mimica e verbale dei divi e dell'élite politica»¹¹⁴ e funziona molto bene in televisione proprio perché

la gente conosce i personaggi imitati, tanto i loro tic nervosi quanto le idiosincrasie pubblico-private. Il pettegolezzo collettivo, favorito e incessantemente alimentato dai telegiornali e dagli stessi programmi di fiction, è la condizione necessaria, la variabile indipendente, affinché la caricatura e la parodia siano tecniche che ottengano realmente lo scopo di far ridere.¹¹⁵

Quello televisivo è un sistema di «parodia circolare»:¹¹⁶ lo stesso medium che di volta in volta mette in scena le celebrità e i relativi «pettegolezzi» attorno a loro, è anche lo stesso che poi li rielaborerà in forma di parodia. Quando infatti Alighiero Noschese imitava i leader di partito, «in realtà la sua comicità si riversava [...] non tanto su un oggetto politico quanto su figure divenute, grazie al grande seguito delle tribune politiche, veri e propri personaggi televisivi».¹¹⁷ Al contrario, «se l'imitatore rappresentasse personaggi ignoti alla grande comunità di regolari consumatori di messaggi televisivi [...] l'ammiccamento comico sarebbe oscuro, cadrebbe nel vuoto».¹¹⁸

La parodia-imitazione, dunque, è da considerare come «un'arte strettamente legata al mezzo televisivo come luogo di esposizione delle figure pubbliche» e lungi dall'essere un elemento superficiale e trascurabile, mette al contrario «in risalto (e in discussione) le stesse distorsioni prodotte dalla tv sulla vita collettiva».¹¹⁹ È per questo che secondo alcuni può talvolta «operare come potente rifiuto dell'autorità politica», diventando un «dispositivo per una letteratura critica» che ci mostra come

Perdisa Editore, Ozzano dell'Emilia. 2001.

111 Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, p. ix.

112 Simonelli, «Piange Telemaco», p. 50.

113 *Ivi*, p. 51.

114 Costa, *Il divismo e il comico*, p. 42.

115 *Ivi*, p. 42-43.

116 *Ibidem*.

117 Simonelli, «Piange Telemaco», p. 51.

118 Costa, *Il divismo e il comico*, p. 43.

119 Adriano D'Aloia, «Risate di piombo. Comici italiani dalla tv al cinema negli anni '70 e '80», in *Bianco e nero* 575, 1, 2013, p. 21.

«interpretare in modo più attento forme di media politici apparentemente più sobrie e serie»,¹²⁰ come appunto i dibattiti e le tribune elettorali. Dall'altra parte però, va sempre ricordato che l'imitazione ha una «natura bifronte», è ambigua e cela sempre una dimensione di «omaggio», poiché «il comico, per studiare il suo modello, ha dovuto osservarlo a lungo da vicino e la prossimità è sempre coinvolgente, costringe a trovare qualche tratto di umanità anche nel personaggio, che visto da lontano, sembrava così ripugnante».¹²¹

1.1.5 Punti di convergenza: il varietà televisivo alla ricerca di una definizione

Non è abbastanza però citare la sketch comedy, la parodia e le imitazioni: bisogna prendere in considerazione il modo attraverso il quale questi malleabili oggetti comici vengono organizzati, il sistema di senso nel quale vengono inseriti per relazionarsi con il resto della programmazione, la società e la politica. Almeno per i primi trent'anni di storia della televisione italiana, bisogna dunque parlare del varietà televisivo.

«Generalmente, possiamo pensare al varietà semplicemente come l'ampio macro-genere del quale fanno parte gli sketch comici»,¹²² un raccoglitore e ordinatore delle varie spinte comiche (e non solo), ma soprattutto un punto di riferimento «istituzionale» imprescindibile con il quale bisogna fare i conti. Questo genere, che «nasce dalla vitalità del teatro e continua a vivere della vitalità del teatro»,¹²³ è quello che ha dato maggiore risalto alla comicità¹²⁴ permettendole di prosperare ed esprimersi al meglio nel medium, ma anche di ricevere stimoli dall'esterno o di evolversi e spostarsi verso altri lidi. Non è esistito ovviamente solo il varietà comico, ma anche quello musicale, originato dal tentativo di tradurre in video lo sfarzo della grande rivista, del «superspettacolo»: ¹²⁵ anche quest'ultimo, però, ha spesso inglobato qualche numero comico, così come il primo ha sempre ospitato al suo interno balletti e canzoni, «anche quando il loro inserimento nel resto del programma è visibilmente forzato».¹²⁶

Dalla fine degli anni Settanta i varietà sono andati in contro ad una profonda trasformazione – da alcuni addirittura additata come una morte.¹²⁷ Proprio da questo periodo di crisi è nata una notevole, seppur silenziosa, tradizione di studi sul genere. I primi studi di «ricerca e sviluppo» all'inizio degli anni Ottanta, a metà tra indagine accademica e rielaborazione di pratiche professionali,¹²⁸ hanno ceduto il passo alle valutazioni più o meno bilanciate dei vari professionisti,¹²⁹ mentre gli inquadramenti generali

120 Chuck Tryon, *Political tv: informazione e satira, da Obama a Trump*, Roma, Minimum Fax, 2018, p. 23.

121 Bruno Gambarotta, «Dal copione alla scaletta», in Aloi, Caprettini e Gedda (a cura di), *Una tivù da ridere*, p. 85

122 Marx, *Sketch Comedy*, p. 45.

123 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 12.

124 Giorgio Grignaffini, *I generi televisivi*, Roma, Carocci, p. 85.

125 Giovanni Buttafava, «Un sogno americano. Quiz e riviste tv negli anni Cinquanta», in Gianfranco Bettetini (a cura di), *American way of television: le origini della TV in Italia*. Firenze, Sansoni, 1980, p. 80-81.

126 Mauro Wolf, «Tra informazione ed evasione: l'intrattenimento televisivo», in id., *Tra informazione ed evasione*, p. 37.

127 Cfr. Enrico Vaime, *Il varietà è morto*, Milano, Mondadori, 1988.

128 Cfr. Buttafava, «Un sogno americano. Quiz e riviste tv negli anni Cinquanta»; Wolf (a cura di) *Tra informazione ed evasione*.

Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*.

129 Cfr. Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà*; Vaime, *Il varietà è morto*; Martera, *Lo spettacolo della tv*.

sono rimasti scarsi e parecchio sintetici.¹³⁰ Edoardo Novelli ha ricordato che tale genere è stato la culla della comicità sulla politica, ma che è anche stato «poco visto e studiato in sede storica e critica»,¹³¹ forse perché «refrattario alle teorie e ai metodi usati nel trattare tanto i generi della finzione quanto quelli dell'informazione». ¹³²Abbiamo a che fare con un oggetto difficile da definire una volta per tutte proprio perché – lo dice la parola stessa – racchiude in sé una molteplicità di forme espressive e «identifica una forma di intrattenimento basata sull'alternanza di momenti spettacolari differenti»¹³³.

Se vi è un elemento unificante in questa sequenza è quello dato «dalla presenza di uno o più conduttori che sono incaricati di introdurre e interagire con i vari ospiti». ¹³⁴Però, più che per descrivere un genere, la parola “varietà” è stata spesso utilizzata per parlare di un «apparato spettacolare sovrapponibile a molti programmi diversi»¹³⁵ calcando sulla sua definizione più intuitiva di «forma di spettacolo». ¹³⁶Più che un genere essa descrive infatti un «contesto» spettacolare, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, quando “pezzi” tipicamente riconducibili al varietà si sono parcellizzati in programmi come i talk show, i reality show e i game show, «non a caso tutti riconducibili dal termine *show* all'area del varietà». ¹³⁷Ma non solo quelli: nella cornice di una «trasformazione del sistema politico e della comunicazione politica verso forme di spettacolarizzazione personalizzazione»,¹³⁸ anche la politica italiana ha iniziato ad abbracciare le logiche dello spettacolo, facendo proprio «il linguaggio del varietà»¹³⁹ grazie anche alla spinta dei programmi di «*infotainment*», con i loro comici e cabarettisti che si fanno «mattatori» e instaurano un rapporto «fiduciario» con il pubblico.¹⁴⁰

Per marcare lo scarto tra il varietà-programma e il nuovo «varietà selvaggio» e slabbrato,¹⁴¹ due “addetti ai lavori” come Maurizio Costanzo e Flaminia Morandi hanno proposto la locuzione di «varietà-propriadamente-detto», per indicare quel varietà storicizzabile tra gli anni Cinquanta e Ottanta, e che avrebbe un anno “di morte” apparente e convenzionale: il 1983, quando compare *Drive In*, che rappresenta un «attacco atomico» al genere, scardinandone la struttura ed estremizzandone il ritmo.¹⁴² Di crisi del varietà si parlava tuttavia già da una decina d'anni e un altro “indagato” per la sua morte è stato spesso il contenitore (come *L'altra domenica* e *Domenica in*) che ha ereditato dal varietà la centralità di conduttori e conduttrici, ma si è fatto espressione di «una programmazione più fluida, che si

130 Denti, «Lo spettacolo della tv»; Aldo Grasso e Massimo Scaglioni, *Che cos'è la televisione: il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003, p. 185-191.

131 Edoardo Novelli, «Satira, politica e televisione in Italia», *Comunicazione politica* 1, 2012, p. 58.

132 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 9.

133 Grignaffini *I generi televisivi*, p. 85.

134 *Ibidem*.

135 *Ivi*, p. 87.

136 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 8.

137 Grignaffini *I generi televisivi*, p. 87.

138 Mazzoleni e Sfondini, *Politica pop*, p. 13.

139 *Ivi*, p. 20.

140 *Ivi*, 50-52.

141 Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 191.

142 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 20.

autoprogramma nel suo farsi».¹⁴³ Enrico Vaime, nel suo *Il varietà è morto*, considera il contenitore un «virus» che ha «debilitato» il varietà classico senza però avere un effetto letale,¹⁴⁴ per poi arrivare ad additarlo qualche anno dopo come il vero «assassino», dato che avrebbe segnato la perdita della coerenza interna ai programmi.¹⁴⁵ I professionisti dei media ci tengono infatti a sottolineare come il varietà-propriamente-detto, pur essendo un «minestrone di generi, di numeri diversi, apparentemente autonomi», non sia tenuto assieme solo dal presentatore, ma anche da un'indipendente «drammaturgia, il gancio narrativo che fa diventare le diverse parti un tutto coerente ed omogeneo nella sua disomogeneità».¹⁴⁶ La coerenza del programma è affidata all'«assemblaggio di parti – i numeri [...] isolabili per caratteristiche interne [...] ma significative solo se lette nella cornice dell'intero testo spettacolare», mentre la sua unità è data non dalla somma dei singoli segmenti, ma dal «flusso ritmico di frammenti compiuti, di dettagli, di elementi di raccordo. I numeri devono combaciare, riversarsi l'uno nell'altro, trasmigrare».¹⁴⁷ Tuttavia, se alcuni professionisti hanno insistito – spesso retrospettivamente – su quest'unica e coerente «drammaturgia», altri prima di loro si sono limitati a notare la semplice giustapposizione di parti diverse, come testimonia un'efficace definizione operativa risalente al 1974, prodotta dal Servizio opinioni della Rai:

verranno chiamati “Varietà televisivi” tutte quelle trasmissioni in cui, oltre ad una parte musicale (generalmente composta di musica leggera), vi saranno una presentazione (seria o umoristica) e/o delle scenette recitate da attori o da showmen, un balletto (generalmente non classico), eventualmente una “soubrette”, eventualmente ospiti vari rappresentanti dei più diversi rami dello spettacolo (cantanti, attori di teatro o di cinema, ballerini, complessi musicali, ecc.¹⁴⁸

Una definizione abbastanza ampia, che ci permette di tenere assieme più elementi che si avvicendano e si sovrappongono nella storia del varietà e della comicità. Infatti, quello che si verifica è spesso una dialettica tra vecchio e nuovo, un assorbimento e un'interdipendenza tra spettacolo infra ed extra televisivo, con l'innovazione che si deve sempre inserire nella continuità, nel bilanciamento di «flessibilità e stabilità», come è regola nella tv generalista.¹⁴⁹ Intrecciandosi con la storia del varietà, la comicità passa così «dal nazional-popolare della paleo tv a una maggiore segmentazione, ma sempre in senso popolare e generalista più che di sola nicchia, rispecchiando le evoluzioni del sistema televisivo e mediale nazionale».¹⁵⁰ In un certo senso, dai monologhi di *Fantastico* al varietà degradato di *Onda libera* con Benigni, cogliamo nelle pulsazioni del genere l'ambizione della comicità televisiva ad essere popolare, a voler parlare a “tanti”. Nel contesto spettacolare rientrano «concetti relativi all'informazione

143 Aldo Grasso (a cura di), *Enciclopedia della televisione. 3° edizione*, Milano, Garzanti, p. 175.

144 Vaime, *Il varietà è morto*, p. 50.

145 Vaime in Martera, *Lo spettacolo della tv*, p. 94.

146 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 21.

147 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 6.

148 Santoro M. A. (a cura di), «Il varietà televisivo 1970-1973», *Appunti Servizio Opinioni* 249, 10-1974, Rai, p. 3.

149 Nick Marx, Matt Sienkiewicz e Ron Becker (a cura di), *Saturday Night Live and American TV*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 2.

150 Luca Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», in Grasso, *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia*, p. 91.

culturale e all'attualità»¹⁵¹ e al suo interno coesistono «valori opposti e conflittuali»¹⁵² mentre le tensioni vengono al contempo chiamate in causa e stemperate dalla comicità. Infatti, il varietà italiano è «rilevante e onnivoro», per usare le parole che Luca Barra ha utilizzato per descrivere la sitcom americana: «diventa scontato trovarvi personaggi, situazioni e ambienti che ricalcano (o nascondono) le pulsioni nazionali profonde, rispecchiando, semplificando o distorcendo i dibattiti in corso nella società e sui media».¹⁵³ Non va dimenticato che anche il varietà parla al mondo fuori di sé proprio mentre accentua la tendenza autoriflessiva: i suoi numeri comici mettono esplicitamente in scena la Rai come apparato aziendale e spettacolare,¹⁵⁴ mentre gli sketch tendono ad essere pieni «di tumulti del dietro le quinte e di litigi tra comici testardi e dirigenti più attenti alle conseguenze delle battute».¹⁵⁵ La sua collocazione nel palinsesto al sabato sera, poi, è la prima «forma di autorappresentazione del genere», che corona la settimana televisiva e anche la vita culturale del paese, confermando la legittimità della festa e del consumo nel fine settimana.¹⁵⁶ Benché dunque ogni varietà sia promosso con un nuovo titolo, anch'esso è un genere, infine, seriale: a conferma di ciò vi sono l'appuntamento fisso, la ricorrenza dei conduttori e dei comici, delle firme dei registi e autori, degli stili e delle battute: «si vengono a creare [...] veri e propri rimandi intertestuali fra le trasmissioni» che confermano la presenza di più filoni.¹⁵⁷

1.1.6 Posizionarsi nei confronti della comicità televisiva

Abbiamo chiamato in causa le diverse analogie tra comicità e tv, nonché gli elementi che favoriscono il sodalizio, partendo da una prospettiva macro per arrivare a una micro. Su scala più ampia, abbiamo le potenzialità batetiche del flusso e della fruizione domestica e ravvicinata, il rapporto tra serialità e iterazione del comico, l'incongruità permanente ma "congrua" con la quotidianità, la domesticità, il contesto di fruizione e la nazione. Avvicinando lo sguardo abbiamo evidenziato le componenti ludiche e auto-riflessive, nonché il sistema di "scatole cinesi" articolato nel varietà, nella sketch comedy e nella parodia/imitazione. Sono questi i passaggi obbligati attraverso i quali la comicità televisiva si relaziona con la realtà. Da non dimenticare, in tutto questo, il monologo, che emerge lentamente e si emancipa dalla funzione di raccordo e interstizio, proprio mentre al modello della rivista subentra quello del cabaret.

La programmazione è certo dominata dalla mescolanza di generi, toni e registri linguistici: ma è proprio a causa di questo intreccio, o attrito, tra elementi apparentemente inconciliabili e antitetici, che

151 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 28.

152 *Ivi*, p. 20.

153 Barra, *La sitcom*, p. 34.

154 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 35.

155 Marx, *Sketch Comedy*, p. 5.

156 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 35.

157 *Ivi*, p. 70.

il comico assume una posizione privilegiata, essendo l'elemento più propenso a trafficare «con una pluralità di tendenze e di registri, mentre il suo polo complementare e oppositivo, il tragico, tende viceversa a seguire registri più semplici e univoci». ¹⁵⁸ Tutto ciò porta con sé un problema non da poco: l'esperienza comica, al di là delle generalizzazioni, è difficilmente inquadrabile, «caratterizzata di per sé dal caos», da una molteplicità «di eccentricità e di interferenze, in una costante dialettica tra sapere alto e cultura pop»; ¹⁵⁹ e ancora, la comicità è

informe e volutamente confusa, ha confini sottili, è trasversale ad altri programmi o ritagliata in spazi ad hoc, è limitata ai formati brevi delle raccolte di sketch o presente a punteggiare la lunga durata del varietà o del contenitore, è effimera nei cicli di poche puntate o capace di trascinarsi per innumerevoli stagioni. ¹⁶⁰

È difficile afferrare questo oggetto che è al contempo ovunque e da nessuna parte, che fa ridere, esorcizzare e ridimensionare il mondo, *ma anche* riflettere. È sfuggente, e per questo può apparire superficiale e si rinuncia a dargli troppe attenzioni: dopotutto, si sta solo scherzando. «La risata è uno strumento di sanzione sociale [...] ma di quelli relativamente benevoli, che ridimensionano. La tv fonda la sua potenza su questo messaggio implicito: “non prendetemi sul serio”». ¹⁶¹ E infatti, la televisione non è stata solo contenitore di comicità, ma oggetto stesso di derisione sia di vignette satiriche ¹⁶² che della critica, portata avanti in Italia da fini umoristi come Achille Campanile, Ugo Buzzolan, Sergio Saviane e Beniamino Placido, i quali «hanno in generale prediletto il piacere di ridere con gli altri spettatori dei programmi che simultaneamente avevano guardato» piuttosto che proporre un'analisi critica alla pari di quella cinematografica. ¹⁶³ Inoltre, se già gli studi sulla televisione hanno faticato ad affermarsi, quelli sulla comicità non hanno mai avuto una vera strutturazione in Italia, men che meno una scuola. La generale diffidenza italiana nei confronti del prodotto comico è stata sferzata da Claudio Giunta nel suo manuale di non-scrittura:

Nei paesi anglosassoni i lettori e i critici guardano con ammirazione e affetto alla linea narrativa lieve, umoristica, ironica e qualche volta apertamente comica [...] e oggi un «Mark Twain Prize for American Humor» viene assegnato ogni anno ad attori cinematografici e televisivi che si siano distinti nella commedia [...] In Italia, nonostante l'omaggio retorico ai grandi comici del passato, la commedia è una musa minore, che per entrare nei ranghi dell'Arte ha bisogno di essere moralizzata, di somministrare un messaggio edificante, di portare il suo obolo alla causa dell'impegno (è quello che cerca di fare oggi questa scipitissima satira politica). ¹⁶⁴

158 Paolo Puppa, «Comicità e solitudine: il tempo della battuta», in Eva Marinai, Sara Poeta, e Igor Vazzaz, (a cura di), *Comicità negli anni Settanta: percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Pisa, ETS, 2005, p. 73.

159 Marinai e Vazzaz, *Il riso nell'occhio*, p. 100

160 Luca Barra, «Una televisione da ridere», p. 91.

161 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 51.

162 Cfr. Aloi, Caprettini e Gedda (a cura di), *Una tivù da ridere*.

163 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 45; Cfr. Elena Dagrada, *A parer nostro: la critica televisiva nella stampa quotidiana in Italia*, Torino, Nuova Eri, 1992; Cecilia Penati, «I critici scrittori. Storia e traiettorie della critica colta alla televisione italiana», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 23-28.

164 Claudio Giunta, *Come non scrivere. Consigli ed esempi da seguire, trappole e scemenze da evitare quando si scrive in italiano*, Milano, UTET, 2018, p. 224-225.

Si può dire che tale giudizio sia troppo semplicistico e netto nella sua stereotipica opposizione tra Italia e paesi anglosassoni. Vi sono certo importanti studi su comicità e commedia cinematografica in Italia,¹⁶⁵ così come sono da monitorare quelli sul teatro comico del Novecento attenti alle «metamorfosi» con gli altri media.¹⁶⁶ Tuttavia, non siamo di fronte a praterie sconfiniate, e soprattutto per quanto riguarda la comicità televisiva, la diretta proporzionalità tra atteggiamento sprezzante per il medium e sottovalutazione del genere comico sembra aver fatto il suo lavoro. A vent'anni dal *Comico del flusso* ci si trova ancora agli inquadramenti del problema,¹⁶⁷ alle necessarie prime mappature storiche,¹⁶⁸ a pochi affondi su generi specifici;¹⁶⁹ e quando si è parlato di singole trasmissioni, lo sguardo si è focalizzato su una manciata di titoli, non sempre centrando il discorso sulla comicità: *Striscia la notizia*,¹⁷⁰ le trasmissioni di Diego Bianchi¹⁷¹ e la sitcom *Boris*.¹⁷² Rarissimi sono invece gli studi di caso che vadano più indietro dei primi anni Novanta: sia nel tratteggio del profilo di singoli comici¹⁷³ sia nella trattazione di programmi specifici.¹⁷⁴ È una penuria a tratti paradossale, dato che la comicità televisiva è più volte riuscita «a individuare con precisione uno “spirito del tempo”, a dialogare con istanze sociali, politiche e culturali, a imprimersi nella memoria di una comunità di spettatori»;¹⁷⁵ ma ciò non è non troppo incomprensibile, se si considera che negli studi umanistici a lungo è perdurato il «radicato pregiudizio che oppone cultura alta e cultura popolare secondo un criterio valutativo di tipo estetico»¹⁷⁶ e dunque la convinzione che la comicità, in quanto diffusa, deprezzata e pervasiva, fosse un prodotto minore. Anche in questo frangente, le fortune degli studi sul comico si intrecciano con quelle, anch'esse alterne, del medium che la ospita.

165 Cfr. Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Mondadori, 1985; Augusto Sainati, *Il visto e il visibile. Sul comico nel cinema*, Pisa, ETS, 2000; Id., «Comico», in *Enciclopedia del Cinema*; Alan O'Leary, *Fnomenologia del cinepanettone*, Soveria Manelli, Rubettino, 2013; Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012; Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro, 2011; Ilaria De Pascalis, *Commedia nell'Italia contemporanea*, Milano, Il Castoro, 2012

166 Eva Marinai, Sara Poeta, e Igor Vazzaz, (a cura di), *Comicità negli anni Settanta: percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Pisa, ETS, 2005; Eva Marinai, *Gobbi, dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS, 2006; id. e Vazzaz, «Il riso nell'occhio»; Valentina Valentini, *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2016.

167 Luca Barra e Fabio Guarnaccia (a cura di) «Comedy» 14, *Link - Idee per la televisione*, Cologno Monzese (MI), RTI, 2015.

168 Cfr. Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità»; Novelli, «La satira politica nella televisione italiana».

169 Cfr. Barra, *Risate in scatola*; id. *La sitcom*; Bucaria e Barra, *Taboo Comedy*.

170 Silvia Giudici, «“striscia la notizia”. Molto vista e poco studiata», in *Problemi dell'Informazione*, 3, 1998; Fabrizio Tonello, «Striscia la notizia (quando La stampa aiuta...)», *Problemi dell'informazione* 1/2001; Gabriele Cosentino, «The Comical Inquisition. Striscia la Notizia and the Politics of Fake News on Italian Television», *Popular Communication*, 10, 2012; Lorenzo Domaneschi, Sergio Splendore, «Popolarizzazione della politica o politicizzazione del popolare? Etnografia di Striscia la Notizia», *Comunicazione Politica* 3, 2012.

171 Alberto Tramontana, «Gazzebo», *Im@go* 3, 2014. Luca Peretti, «Zoro. Il cazzeggio è politico», in *Link - Idee per la tv*, 2017, <https://www.linkideeperlatv.it/zoro-gazzebo/>; Damiano Garofalo e Luca Peretti, *Propaganda Live. La TV come comunità intermediale*, in Luca Barra, Fabio Guarnaccia (a cura di), *Supertele*, Roma, Minimum fax, 2020.

172 Isabella Pezzini, «Uno sguardo trasversale sulla fiction italiana. Il caso Boris», in Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini, *Mondi Seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, 2018. Sara Polese, Ivan Russo, «La logica della distinzione fra vincoli e opportunità. Le sitcom del satellite» in Milly Buonanno (a cura di), *La posta in gioco. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Rai-Eri. Manuela Brogna e Marina Loi, «Boris, la “fuoriserie italiana”» *Script* 46/47, 2009. Enrico Terrone (a cura di), *Boris 2: il libro*, Milano Feltrinelli, 2011; id. (a cura di), *Boris 3: il libro*, Milano, Feltrinelli, 2012. Veronica Innocenti, *Altro che occhi del cuore: Boris*, in Luca Barra, Massimo Scaglioni (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay televisiva in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, 2012. Matteo Marinello, *Backstage all'italiana. Televisione, comicità e immaginario nazionale in “Boris”, la serie*, Formigine (MO), Edizioni Estemporanee, 2022.

173 Giulia Muggeo, *Star domestiche. Le origini del divismo televisivo in Italia*, Kaplan, Torino, 2021.

174 Mariangela Palmieri, «Nel piccolo schermo il paese reale: *Ananzi* tra critica alla tv e satira politica», in *Diacronie* 1, 2022.

175 Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 91.

176 Daniela Cardini, *La televisione: linguaggio e modalità produttive* in Marino Livolsi, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 375.

Eppure, c'è stato un tentativo – più riuscito in altre parti del mondo che in Italia – di legittimare questi studi, segnalando che ciò che alcuni comici dicono è in realtà qualcosa di “serio”, importante, che ci riguarda tutti; e distinguendolo da quello che dicono altri comici, che al contrario sarebbe trascurabile e poco degno di attenzioni. Piuttosto che su “comicità” si è concentrati infatti su un altro termine, che da una parte evoca antiche origini e nobili discendenze, e dall'altra testimonia un forte legame di questi studi con il concomitante dibattito pubblico, con l'interesse per gli «effetti» del medium e il passaggio del «messaggio edificante» di cui parlava Giunta. Più che di comicità, spesso si è preferito discutere di satira.

1.2 La via della satira: un difficile inquadramento, un confronto necessario.

Che cos'è la satira? Prima di tutto è una parola il cui significato è stato frutto di una ridefinizione costante, e di una negoziazione nella quale sono entrate, negli ultimi anni, anche la televisione e la sua comicità:

la definizione di “satira” sta diventando sempre più oscura a mano a mano che la sua *fan base* si espande. Nel suo lungo sviluppo dal teatro dell'antica Grecia alla pagina stampata, satira è un termine riservato per un tipo particolare di umorismo che si prende gioco delle stravaganze e dei vizi umani, inchiodando le persone di fronte alla responsabilità delle proprie azioni pubbliche.¹⁷⁷

La parola “satira” è stata intesa come una garanzia di qualità di un prodotto comico o di una battuta, o come un indice di rilevanza, dove più una comicità è satirica, più è legittimata ad avere voce nel dibattito pubblico; allo stesso tempo, marchiare una battuta, un monologo o un qualsiasi dispositivo comico come satirici è significato per i suoi difensori garantirgli una sorta di amnistia di fronte a minacce di ritorsioni, con il paradosso di isolarli e debilitarli proprio quando colpivano nel segno. Per alcuni si può definire satira solo ciò che risponde a determinate caratteristiche codificate, per altri c'è una satira “vera” e una satira “finta”, una “dura” e una “leggera”, una satira politica, sociale e di costume. Per alcuni la satira deve offendere ed essere libera, per altri la satira è libera fintanto che si limita a non offendere.¹⁷⁸ Per gli uni è un sottogenere della comicità, per gli altri non deve per forza far ridere. Una cosa è certa, la questione della satira in relazione alla comicità è cruciale e va affrontata di petto, dato che è ancora «il perno più interessante attorno a cui ruota il dibattito sul genere».¹⁷⁹

1.2.1 La satira e i media in Italia: forme di un dibattito pubblico e accademico

177 David Marc, «Foreword», in Gray, Jones e Thompson, *Satire TV*, p. ix–xiv.

178 Ranieri Polese (a cura di), *Satyricon: la satira politica in Italia*, Parma, Guanda, 2009.

179 Grieco, «Si ride sempre con le vocali in tutte le lingue del mondo», p. 76.

Per tentare di fare più chiarezza, proviamo a partire dal nostro contesto nazionale. Di che cosa si è parlato, in Italia, quando si è parlato di satira? Secondo molti, specialmente nell'ultimo ventennio, si è inteso per lo più parlare di satira politica, dato che la satira stessa ha finito in ultimo «per colmare un vuoto di natura politica, caricandosi di nuove valenze»¹⁸⁰ mentre tramontava la stella più che ventennale di un leader politico sorridente e barzellettiero, e ascendeva un movimento politico guidato da un comico di professione.¹⁸¹ In questo periodo, il dibattito sul termine e sul suo significato, benché presente anche nei decenni precedenti, ha assunto una rilevanza mai vista prima. A partire dal cosiddetto «Editto bulgaro» dell'aprile del 2002, si è consumato uno scontro – che al contempo ha avuto i tratti di una co-dipendenza¹⁸² – tra ciò che era o si autorappresentava come satira e i governi di Silvio Berlusconi, «uno smalzato comunicatore che smonta i meccanismi dell'umorismo politico e li adopera a suo vantaggio».¹⁸³ Nello schieramento della satira avevamo i programmi di Andrea Salerno e Serena Dandini, le imitazioni di Corrado Guzzanti e Maurizio Crozza, l'attivismo politico-mediale di Sabina Guzzanti e di Beppe Grillo, gli occasionali apporti di Roberto Benigni e Dario Fo: «l'ampia diffusione della satira, per un verso, ha ridefinito stabilmente l'offerta di comunicazione/informazione dei media mainstream, dall'altro ha posto i satiristi al centro del dibattito politico, modificando in maniera significativa la percezione pubblica del loro ruolo».¹⁸⁴ La televisione ha fatto da catalizzatore,¹⁸⁵ mentre il suo registro comico permanente travalicava i confini del medium invadendo i quotidiani, i blog, le piazze e il parlamento, tanto che per alcuni si arrivò ad una situazione di «saturazione della satira».¹⁸⁶ Di satira politica «ce n'è troppa. Se ne abusa. Anche in televisione. Il comico nei talk-show alza lo share ma, secondo me, abbassa il livello della discussione», dichiara Carlo Verdone in un'intervista del 2013.¹⁸⁷ Due anni prima, Luca Sofri aveva denunciato un sostanziale fallimento interpretativo consumatosi collettivamente, scrivendo che l'etichetta di satira era stata applicata a troppi casi «diversi in forma, contenuto e contesto»:

l'abbiamo ridotta a una parola, indipendente da quel che rappresenta di volta in volta, indipendente da qualunque messaggio trametta e qualunque forma usi. [...] Abbiamo chiamato satira qualunque cosa, richiamandoci a un cliché mai scritto e mai avvallato per cui alla satira tutto sarebbe concesso per definizione. Non abbiamo valutato caso per caso [...] Abbiamo discusso di: satira. Una, sola e assoluta, aliena da variabili e contestualizzazioni, e buona per ogni occasione. Abbiamo discusso di una parola. E tutto quel che abbiamo concluso è: la-satira-è-libera.¹⁸⁸

180 Fabio Guarnaccia, «Introduzione. Siamo tutti terribilmente divertenti là fuori», p. 15.

181 Cfr. Ilvo Diamanti e Paolo Natale (a cura di), *Grillo e il MoVimento 5 Stelle. Analisi di un «fenomeno» politico*, n. mon. di *Comunicazione Politica* 1, 2013; Giuliana Parotto, «Usi del corpo nel linguaggio di Grillo», *Comunicazione politica* 3, 2018, p. 413-432.

182 Matteo Marinello, «“Ricordati degli amici”: la satira politica nella televisione italiana», *Quaderni del CSCI* 17, 2022, p. 109-116.

183 Polese, *Satyricon*, p. 7.

184 Francesco Amoretti, «Introduzione. Lo Stato della Satira in (trasform)azione», *Comunicazione politica* 1, p. 6.

185 Luca Barra e Massimo Scaglioni, «Appendice», in Mazzoleni e Sfardini, *Politica pop*, p. 139-169.

186 Aldo Grasso, «La saturazione della satira», *Comunicazione politica* 1, 2012, p. 133-138.

187 Alberto Crespi, «Italiani, vi guardo. Intervista a Carlo Verdone», *Bianco e nero* 1, p. 47.

188 Luca Sofri, *Un grande paese. L'Italia tra vent'anni e chi la cambierà*, Milano, Rizzoli, 2011, p. 129-130.

Questo dibattito ha informato anche alcuni studi accademici: fare un punto sullo stato della satira ha significato voler capire «come e quanto la satira funzioni in diversi contesti. Come si collochi in rapporto ai sistemi politici, quali siano i tentativi di svilupparla o soffocarla, come reagisca ai tentativi di appropriazione. Quali siano i suoi campi di intervento e soprattutto quali siano i suoi linguaggi».¹⁸⁹

La satira politica era stata più volte oggetto di studio in Italia, ma ci si era limitati primariamente alla carta stampata.¹⁹⁰ È rilevante notare però come già questi studi la intendessero come un concetto flessibile, spesso sovrapponibile alla caricatura e all'umorismo, in una perenne tensione irrisolta tra letteratura e cultura popolare. Più che ad una codificazione della satira, l'interesse ruotava attorno ad un dilemma irrisolto: la satira è di destra e di sinistra? Se, come abbiamo visto, a partire dal Duemila riconosciamo intuitivamente la satira come un linguaggio della sinistra anti-berlusconiana, nei primi decenni della Repubblica la satira era invece considerata come una cosa borghese e «di destra».¹⁹¹ È memorabile il divario che opponeva Giovanni Guareschi, la rivista *Il candido* e i suoi satiristi reazionari, «un po' monarchici e un po' anarchici», ad un Pci e ad una cultura di sinistra spesso diffidente nei confronti della risata.¹⁹² Negli anni Sessanta e Settanta, forse grazie anche alla tv, il termine si de-ideologizza e viene utilizzato con una connotazione molto blanda, al contrario di ciò che avverrà solo pochi anni dopo: «satira» era il termine prevalente con cui ci si riferiva a qualsiasi discorso comico che avesse a che fare con eventi e personaggi di attualità. Satira era sia la parodia, maligna o benevola che fosse, di «personaggi che sono pubblici e di cui si parla con abbondanza, e ogni giorno, in tutti i notiziari»,¹⁹³ sia un discorso che «comporta un giudizio, un impegno e quindi una presa di posizione».¹⁹⁴

Nonostante l'uso versatile del termine, l'indagine scientifica sulla satira rimase, fino agli inizi degli anni Duemila, quasi ad appannaggio esclusivo degli studi sull'umorismo grafico. Oltretutto, ricostruendo la traiettoria degli studi sulla comicità nei media, vediamo come ad uno stesso fenomeno ci si sia riferiti di volta in volta con nomi diversi, chiamandolo «comicità», «riso» e «satira», a seconda del periodo di pubblicazione di questi studi. Ad esempio, nel già citato monografico di *Comunicazioni Sociali* del 1993 dedicato al riso, il termine «satira» è raramente utilizzato mentre si attribuiscono alla comicità tutta alcuni caratteri specifici, come l'aggressività, la carica critica e il valore politico, che un decennio dopo saranno considerati strettamente appannaggio della satira. Armando Fumagalli sosteneva che tutto il genere comico è caratterizzato da «importanza sociale», dato che propone e mette in discussione modelli di comportamento e di moralità, mentre anche la comicità «apparentemente più «leggera» è

189 Amoretti, «Introduzione. Lo Stato della Satira in (trasform)azione», p. 5.

190 Cfr. Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985; Adolfo Chiesa, *La satira politica in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1990; id., «La stampa satirica e i vignettisti», in Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età della TV: dagli anni Settanta a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (I ed. 2002); Lorenzo Benadusi e Enrico Serventi Longhi, *Le maschere della realtà. Satira e caricatura nell'Italia contemporanea*, Roma, Viella, 2022.

191 Grasso, «La saturazione della satira», p. 133; cfr. Chiesa, *La satira politica in Italia*, p. 151-180.

192 Chiesa, *La satira politica in Italia*, p. 5.

193 Ugo Buzzolan, «Le parodie di Noschese», *La stampa*, 09-03-1969.

194 Andrea Saberno, «Grazie onorevoli», *L'Avanti*, 06-04-1969.

sempre ancorata a delle norme di giudizio, e le rafforza». ¹⁹⁵ Come per la satira grafica, anche qui vi è l'interesse per l'elemento politico: il riso «può essere di destra o di sinistra, progressista o conservatore, religioso o blasfemo, rivoluzionario o reazionario [...] non può non avere un'identità», anche se questa non è mai data a priori. ¹⁹⁶ Ribadiva Gianfranco Bettetini che tutta «la comicità ha sempre una forte valenza di critica sociale», ma che al contempo non si può parlare di una «finalità ideologica "specificata" del comico» dato che «in sé non ha nessun significato né alcuna ideologia. È una pura funzione, che *difatto* ogni volta prende una certa veste e un certo significato, ma di per sé potrebbe prendere qualsiasi posizione». ¹⁹⁷

Una decina di anni dopo, negli studi accademici si è iniziato ad insistere sul concetto di "satira" anche per il sistema dei media: oltre che dal dibattito pubblico, una spinta è arrivata dal definitivo slittamento del termine dall'ambito dell'umorismo grafico a quello televisivo. ¹⁹⁸ Successivamente ci si è interrogati sulle «possibilità e limiti» del genere in televisione anche in chiave comparativa, ¹⁹⁹ ma soprattutto in ambito di comunicazione politica. Infatti, sempre ambigualmente assimilata alla comicità, la satira ha fatto capolino nella fondamentale indagine sulla «politica pop» di Mazzoleni Sfardini, come il fenomeno per il quale «fatti e personaggi, storie e parole, che appartengono al territorio della politica» sono diventati grazie alla tv e ai media «realità familiari, soggetti di curiosità e interesse, argomenti di discussione, fonti anche di divertimento». ²⁰⁰ In un numero di «Comunicazione Politica» del 2012, ²⁰¹ inoltre, vengono riproposti, in forma di studio, le due polarità del dibattito pubblico sul genere: da una parte, la centralità della dimensione mediale e televisiva e dall'altra l'insistenza sul rapporto bidirezionale con la politica.

In tale contesto si è tentata qualche definizione di campo, che però non ha mai sciolto veramente il nodo di che cosa sia la satira nell'audiovisivo, e soprattutto se debba essere un oggetto di studio separato o meno dalla comicità. Secondo Aldo Grasso, «la condizione essenziale per fare satira in televisione è la cattiveria» ²⁰² e il problema sarebbe che in Italia pochi comici vogliono veramente essere cattivi, e non sposano la crudeltà con l'ironia, come recita il sottotitolo italiano di un influente libro di Matthew Hodgart, tradotto nel 1991. ²⁰³ Se la dimensione aggressiva e maligna è cruciale anche per Caprettini, ²⁰⁴ altri pongono invece l'accento sull'effetto di svalutazione, colmando implicitamente il divario con la comicità: fare satira significherebbe «togliere valore a una istituzione, ad una pratica, ad una persona che, nel sistema delle aspettative e nella considerazione sociale, godono di stima e di

195 Fumagalli, «Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni», p. 24.

196 *Ivi*, p. 22.

197 Bettetini, «Presentazione», p. 4.

198 Cfr. Aloi, Caprettini e Gedda, *Una tivù da ridere*.

199 Cfr. Isabella Amico di Meane, *La satira politica in televisione: possibilità e limiti di un genere: un confronto tra Germania e Italia*, Francoforte, P. Lang, 2010.

200 Mazzoleni e Sfardini, *Politica pop*, p. 14.

201 AA.VV., *Comunicazione politica* 1, 2012.

202 Grasso, «La saturazione della satira», p. 133.

203 Matthew Hodgart, *La satira: quando la crudeltà si sposa all'ironia*, Padova, Muzio, 2011.

204 Caprettini, «Corpus ridens: archetipi e contaminazioni», p. 35.

autorevolezza».²⁰⁵ La satira, dunque, svelerebbe il falso e rivelerebbe il vero, dissacrando e annullando le distanze, compiendo «necessariamente un lavoro decostruttivo».²⁰⁶ Dunque, viene riproposta quella spinta fondamentale al «ridimensionamento» che abbiamo citato nelle affinità tra comicità e piccolo schermo. Dimitri D'Andrea rivaluta infatti la teoria della superiorità di Hobbes scrivendo che

il movimento della satira è un movimento verso il basso, un'accusa di banalità, una riduzione alla normalità: della capacità del potere, delle finalità di qualcosa o di qualcuno. Attraverso la satira l'oggetto del riso diviene come noi, viene privato del suo prestigio, delegittimato nella sua superiorità. Il meccanismo satirico consiste nel mostrare che chi era ritenuto più potente e migliore di noi è in realtà come noi, come noi umano, troppo umano.²⁰⁷

Viene rifiutato l'assunto che la cifra distintiva della satira sia «l'indignazione morale», fatta propria dalle interpretazioni più ortodosse sul genere. In Italia, l'interpretazione moralistica è stata adottata da diversi professionisti, a partire dal commediografo Dario Fo, per il quale «il teatro di satira è sempre morale» poiché farebbe capire «il significato opposto delle banalità, dell'ovvio, dell'ipocrisia e della valenza che ogni potere esprime e porta addosso ai minori». Per Fo la satira “vera” sarebbe conseguenza di un'ideologia progressista, e divergerebbe dalla «parte reazionaria del discorso comico» che è lo «sfottò», il quale genera un ridere «vuoto».²⁰⁸

Al contrario, le letture “hobbesiane” mostrano come il succo di un pezzo satirico non diverga troppo da quello di un pezzo comico: delegittimare il potere significa ricondurlo alla banalità tramite il ruolo essenziale della risata, nella quale l'intenzione moralistica può certo esserci, ma non è decisiva. La lettura a-moralistica della satira ci allontana dunque da una delimitazione chiara del campo, lasciando forse alla sensibilità dello spettatore la considerazione di un contenuto come *solo* comico o *anche* satirico, in base ad una percezione di intensità del messaggio; tuttavia, allo stesso, ci illustra come negli studi italiani i confini tra il comico e il satirico siano più sfumati e indistinguibili di come sembrano.

L'ambiguità non viene infatti mai totalmente risolta, anche quando ci aspetteremmo un uso più codificato dei due termini. Il grecista Guido Guidozzi ha parlato in egual modo di satira e di «derisione comica» per descrivere una forma di comunicazione teatrale che ad Atene era destinata sia «a orientare il consenso dell'opinione pubblica», sia ad attaccare i potenti con violenza e diffamazione, ma anche a fornire uno «spettacolo di consumo, concepito per l'attualità del momento». L'autore colloca sul lungo periodo anche la tanto discussa questione dei limiti della satira/comicità, che ci sarebbero sempre stati, forzando un paragone tra la commedia ateniese e televisione italiana lottizzata: lo stato ateniese sarebbe stato l'«editore di riferimento»²⁰⁹ del teatro, tanto che i magistrati potevano «non concedere il coro»,

205 Amoretti, «Introduzione. Lo Stato della Satira in (trasform)azione», p. 14.

206 *Ibidem*.

207 D'Andrea, «Il re è nudo. La piccola politica e gli affanni della satira», p. 91.

208 cit. Dario Fo intervistato a *Satyrion* (Raidue, 2001) del 04-04-2001 — trascrizione:

<https://web.archive.org/web/20201101015922/https://foglioprimo.wordpress.com/2016/04/20/cose-la-satira-intervista-a-dario-fo/>

209 L'autore utilizza un'espressione resa celebre da Bruno Vespa. Cfr. Ruggeri, «Vespa. Il mio editore di riferimento si chiama Dc», *Il Corriere della Sera*, 8-04-1992.

mentre ulteriori limiti sarebbero derivati «dall'orizzonte intellettuale e ideologico del pubblico-padrone».²¹⁰ Tuttavia, se intendiamo la satira come inclusa (e confusa) nelle forme della comicità, e se al pari di quest'ultima deve costantemente scontrarsi con dei limiti, perché in molte analisi l'utilizzo del primo termine si è fatto strada soppiantando talvolta il secondo? È quello che sembra chiedersi Edoardo Novelli, quando anni dopo evidenzia la sostanziale inadeguatezza del paradigma satirico per l'analisi del rapporto tra comicità e politica in tv: «è lecito domandarsi se la televisione italiana sia stata un luogo della satira politica»²¹¹ dato che «sarebbe forse il caso di parlare di comicità, ironia, satira di costume, anziché di satira tout court, che rimanda subito alla sua applicazione in campo politico».²¹²

1.2.2 La «satire tv» negli studi americani

Prima di rispondere meglio a questa domanda, va considerato come l'emersione del problema della satira politica nella pubblicistica accademica italiana non fosse imputabile alla sola necessità di dare una risposta ai temi d'attualità. Era anche dovuto a un confronto con una tradizione di studi più forte, quella dei *comedy studies* statunitensi i quali, sviluppatasi sempre nel primo decennio degli anni Duemila, avevano posto come centrale la questione della satira politica in televisione. La ricchezza di pubblicazioni²¹³ ebbe il merito di far sedere allo stesso tavolo una molteplicità di approcci, quantitativi e qualitativi, provenienti da discipline differenti: sociologia, antropologia, semiotica, storia dei media, statistica, scienze politiche, teoria della comunicazione e *cultural studies*. Inoltre, le ricerche, al pari di quelle italiane, erano spesso informate dal dibattito politico nazionale e dai concomitanti mutamenti del sistema dei media: per questo, anche negli Stati Uniti la “satira” non era solo considerata una versione più importante del discorso comico, ma veniva intesa spesso come sinonimo di “satira politica”.

Vale la pena di riprendere le parole di Nick Marx e Matt Sienkiewicz, appartenenti ad una generazione più giovane di studiosi della comicità televisiva americana, che nel 2018 hanno proposto un bilancio sullo sviluppo e l'impatto di quel periodo di intensa attività pubblicistica.

Il periodo a seguito dell'11 settembre non ha solo rappresentato un'età d'oro per la comicità americana, ma ha anche dato vita a un enorme boom di considerazione accademica dell'umorismo, anche se con uno punto di vista piuttosto restrittivo. [...] Il risultato fu un imbarazzo della scelta accademica, con numerosi libri e articoli che interagivano con le maniere sovversive e politicamente progressiste con cui *I Simpsons*, *The Daily Show*, *South Park*, *The Colbert Report* e altri programmi decostruivano le complessità sociali e politiche degli Stati Uniti dopo l'undici settembre [...] Ad ogni modo, libri come *Satire TV* di Jonathan Gray, Jeffrey Jones e Ethan Thompson, *Satire and Dissent* di Amber Day [...] indicarono il passo [...] per il più ampio interesse accademico nei riguardi dell'umorismo su schermo.²¹⁴

210 Guidozzi, «Ridere a Occidente», p. 15.

211 Novelli, «Satira, politica e televisione in Italia», p. 59.

212 *Ivi*, p. 61.

213 Cfr: Jody C. Baumgartner, Jonathan S. Morris (a cura di), *Laughing matters: humor and American politics in the media age*, New York, Routledge, 2008; Gray, Jones, Thompson, *Satire TV*; Jeffrey P. Jones, *Entertaining politics: satiric television and political engagement*, Lanham (MD), Rowman & Littlefield, 2010; Amber Day, *Satire and Dissent. Interventions in Contemporary Political Debate*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

214 Marx e Sienkiewicz, «Volume Introduction», p. 12.

Gli autori sottolineano anche come questi studi, pur evidenziando il «valore culturale» di molti generi comici e avendo «legittimato i *comedy studies* stessi come un “serio” ambito di ricerca», presentassero dei notevoli limiti e rischi di fossilizzazione. L’insistenza su approcci di studio alla comicità basati solamente sulle «teorie della satira», su un impianto politologico e su un «approccio politico ai *comedy studies*» non funzionano bene per comprendere la profondità e le molteplici sfaccettature dei prodotti comici.²¹⁵ Molti studi infatti citavano ampiamente il volume *Satire. Spirit and Art* di George A. Test,²¹⁶ traendone una definizione di satira poco flessibile, che combinava aggressività, elementi ludico-spettacolari, giudizio correttivo e risata. Si diceva che «nonostante altre forme di critica politica o umorismo politico possano contenere più di queste caratteristiche (o, possibilmente, tutte quante), la satira le contiene sempre tutte assieme in diverse combinazioni».²¹⁷ Tuttavia, la questione non era così semplice: rimanevano alcune opacità – in che senso altre forme di umorismo possono contenere «tutte quante» queste caratteristiche e non essere satira? – mentre per alcuni la risata non era considerata un «componente necessario o un elemento distintivo della satira».²¹⁸ Inoltre, non veniva mai completamente risolta la tensione tra satira e parodia: potevano interagire, ma al contempo erano presentate come appartenenti a due tipi di discorso distinti.²¹⁹

Si insisteva poi sul fatto che per capire la cosiddetta satira ci vuole «*work*», fatica, dato che essa «tende a richiedere un livello di sofisticazione che i network televisivi domandano poco frequentemente al loro pubblico» abituato a forme di intrattenimento più sicure come «la più conservatrice strada solcata dalla sitcom».²²⁰ Alcuni dei limiti di questi studi si possono già leggere in controluce da queste affermazioni: vi è una maggiore attenzione per ciò che è reputato a priori più difficile e dunque sofisticato: la televisione premium delle reti via cavo, «di qualità»²²¹ e «post-network»²²² di cui la «*satire tv*» appare una delle molteplici espressioni. È facile enfatizzare l’impatto di un limitato – ed elitario – campione di prodotti, accentuarne gli elementi di svolta rispetto a quelli di continuità, di distinzione rispetto al *mainstream*. Tutto ciò a discapito di una dimensione storica e sistemica: il giudizio di valore satirico tende a prevalere sulla dimensione analitica, in una costante tensione tra accreditamento di alcuni contenuti e screditamento di altri. Dunque, al tentativo di ricondurre a tutti i costi alcuni programmi nell’alveo della satira politica corrisponde la frettolosa tendenza ad escludere dal campo quelli reputati manchevoli «di ogni forma di critica politica significativa».²²³

1.2.3 Una questione di «rilevanza»: intendere storicamente la satira

215 *Ibidem*.

216 George Test, *Satire. Spirit and Art*, Tampa, University of South Florida Press, 1991.

217 Rachel Paine Caufield, «The influence of “Infoenterpropagainment”: Exploring the Power of Political Satire as a Distinct Form of Political Humor», in Baumgartner e Morris, *Laughing matters*, p. 7.

218 Jonathan Gray, Jeffrey P. Jones e Ethan Thompson, «The State of Satire, the Satire of State», in id., *Satire TV*, p. 13.

219 *Ivi*, p. 17-18; Matt Fotis, *Satire & the State. Sketch Comedy and the Presidency*, 2020, New York, Routledge, p. 7-8.

220 Gray, Jones e Thompson, «The State of Satire, the Satire of State», p. 14.

221 Cfr. Robert Thompson, *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, Syracuse University Press, 1996.

222 Cfr. Lotz, *Post Network*.

223 Jeffrey P. Jones, «With All Due Respect Satirizing Presidents from Saturday Night Live to Lil’ Bush», in Jonathan Gray, Jeffrey P. Jones, Ethan Thompson (a cura di), *Satire TV. Politics and comedy in the post-network era*, New York, NYU Press, p. 38

Nonostante questi problemi, il bisogno di distinguere tra una *fake* e una *real* satire ha prodotto diversi risultati importanti. Prima di tutto, è stato dimostrato come popolari segmenti di varietà funzionino meno come occasioni di critica politica e più come piattaforme di lancio per personalità comiche,²²⁴ con gli imitatori che sfruttano le fattezze dei politici per ottenere notorietà e coltivare «una propria personalità da star».²²⁵ C'è sempre da chiedersi dunque «se i performer stiano criticando il Presidente o invece stiano semplicemente usando il Presidente – la più riconoscibile figura pubblica in America – come parte del loro numero comico».²²⁶ Attraverso il caso del tanto bistrattato, quanto popolare, *Saturday Night Live*, è stato mostrato come «la satira e la comicità» sulla politica possano essere centrali per il marchio di un programma in diversi modi:

(1) nel configurare lo show come un sito significativo per fare interagire un'audience di massa con l'umorismo politico durante le stagioni delle campagne presidenziali; (2) come una strategia narrativa nello sviluppo storico dello show e nell'instaurazione delle sue distinte personalità da star; (3) come un mezzo per rivendicare e riaffermare periodicamente la rilevanza culturale del programma; e (4) come un contenuto popolare che è altamente incline al riconfezionamento per speciali in *prime-time* e rivendite dopo la prima messa in onda.²²⁷

Lo studio di programmi più generalisti ha mostrato dunque come le interazioni tra comicità, televisione e attualità politica e sociale siano molto più complessi²²⁸ e si è arrivati anche ad attribuire al *mainstream* un ruolo importantissimo nello strutturare «le modalità con cui pensiamo al sistema politico più in generale».²²⁹ Questi studi, successivi alle prime indagini, non si preoccupano di conferire patenti di «satiricità», ma si aprono nuovamente alla *comedy*, riprendendo la traduzione avviata dai pionieristici studi di David Marc,²³⁰ un filone mai veramente svanito²³¹ ma solamente messo in secondo piano dal «*satiric turn*». Non che la satira sia stata accantonata: mentre si premette che «nessuno sembra capace di concordare su che cosa siano la satira e i suoi effetti»²³² ci si ostina ancora a definirla, ma più si stringe la presa attorno ad essa più questa sembra sfuggire tra le dita.

È però irrealistico pensare di rifiutare in toto questo termine, dato che è popolarissimo anche negli studi europei e, di nuovo, appare spesso sovrapporsi e integrarsi costantemente con il concetto di

224 Ethan Thompson e Amber Day, «Live From New York, It's the Fake News! *Saturday Night Live* and the (Non)Politics of Parody», *Popular Communication* 10(1/2), p. 170-182.

225 Tryon, *Political Tv*, p. 160.

226 Jones, «With All Due Respect Satirizing Presidents from Saturday Night Live to Lil' Bush», p. 39.

227 Jones, «Politics and the Brand», p. 78.

228 Cfr. Peter M. Robinson, *The Dance of the Comedians: The People, the President, and the Performance of Political Standup Comedy in America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2010; Marx, Sienkiewicz e Becker, *Saturday Night Live and American TV*, Bloomington, Indiana University Pr., 2013; Marx, Sienkiewicz, *The comedy studies reader*; Marx, *Sketch Comedy*.

229 Cfr. Kathryn C. Brownell, *Showbiz Politics: Hollywood in American political life*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press; id., «The Historical Presidency. Gerald Ford, *Saturday Night Live*, and the Development of the Entertainer in Chief», *Presidential Studies Quarterly* 4, 2016; Tryon, *Political Tv*, p. 8.

230 Marc, *Demographic Vistas*; id., *Comic visions. Television comedy and American culture*, Malden (MA), Blackwell, 1996.

231 Cfr. Jonathan Gray, *Watching with the Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*, London, Routledge, 2006; Ethan Thompson, *Parody and taste in postwar American television culture*, New York, Routledge, 2011.

232 Fotis, *Satire & the State*, p. 3.

comico. Oggi vi è la necessità di intendere la satira in senso cangiante, plurale e non limitativo, come «una modalità socio-culturale di performance», condizionata e caricata di significato a seconda dei contesti storici, socioculturali e medialità: «provoca riflessioni sull'autorità, prende di mira valori, dogmi, tabù e disturba le relazioni di potere»,²³³ è «una modalità comica dinamica» che «gioca con, attacca e ridicolizza le convenzioni sociali e politiche» e che può generare momenti di «disturbo politico».²³⁴

Per abbracciare ancora di più l'ambiguità del termine, e sistematizzarla allo stesso tempo, è però necessario ricorrere alla storia, e in particolare alla storia culturale, che «contro il postulato di un significato intrinseco delle idee, delle dottrine, dei testi e delle immagini, ha affermato la storicità del loro senso»:²³⁵ la risposta non sta dunque solo nell'analisi delle trasformazioni dei generi comici e/o satirici, ma anche nel considerare i nomi e i significati attribuiti di volta in volta a questi, e come vengono utilizzati per strutturare, studiare e criticare uno o più fenomeni culturali. Se dunque è difficile approdare ad una definizione univoca e onnicomprensiva di satira, possiamo notare come nella storia italiana, televisiva e non, spesso è stato chiamato «satira» quella parte del discorso comico al quale si vuole attribuire una certa «rilevanza»,²³⁶ come un programma televisivo che viene validato «dalle gerarchie di valore artistico e importanza sociale», che si impregna di «capitale culturale» e viene quindi considerato «eccezionale».²³⁷ La comicità, di nuovo, può ricercare attivamente lo statuto di satira assumendo un punto di vista «forte», parlando di argomenti «pericolosi» come «la religione, il sesso, la morte, e soprattutto il potere»,²³⁸ ma è un epiteto che ancora più spesso riceve, sulla stampa e su altri media, magari per un semplice battuta sulla politica o su una questione di interesse pubblico – e sarà dunque giudicata *falsa o vera*, originale o poco graffiante, bruciante o lieve, ma pur sempre satira.

Satira, dunque, è ciò che è discusso, è quando la comicità assume lo statuto di materia seria, degna di attenzione, e trova una nicchia nel dibattito pubblico e politico, perché sconfinata dal reame dello spettacolo a quello dell'informazione, in relazione alla quale è stata spesso studiata: «l'intrattenimento e l'informazione [...] coesistono e si mescolano. [...] È precisamente tra questi spazi che la satira televisiva [...] ha iniziato a risiedere».²³⁹ Come scrivono Mazzoleni e Sfardini, «la satira televisiva che il pubblico interpreta come attiva controinformazione costituisce un prodotto esemplare del *politainment* capace di creare risonanza mediale, circolare nella società sotto forma di tormentone»²⁴⁰ e mentre la congruenza del reale diventa più assurda dell'incongruenza comica, la «rilevante» satira corre il rischio «di essere sempre più percepita come un genere emergente dell'informazione».²⁴¹

233 Marijke Meijer Drees e Sonja De Leeuw (a cura di), *The Power of Satire*, Amsterdam, John Benjamins, p. 2-5.

234 Sonja De Leeuw, Dana Mustata e Veronika Pehe, «Editorial», *VIEW* 11, 2022.

235 Chartier in Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 153.

236 Mazzoleni e Sfardini, *Politica pop*, p. 79-81.

237 Lotz, *Post network*, p. 83.

238 Grieco, «Si ride sempre con le vocali in tutte le lingue del mondo», p. 76.

239 Jeffrey Jones, «The Authenticity of Play: Satiric Television's Challenge to Authoritative Discourses», in Drees e De Leeuw (a cura di), *The Power of Satire*, p. 33.

240 Mazzoleni e Sfardini, *Politica pop*, p. 81

241 *Ibidem*.

1.2.4 Ampliare lo sguardo: comicità, politica, televisione

Se da un lato la questione della rilevanza è un modo fruttuoso di collocare la satira televisiva in un «parallelogramma delle forze»²⁴² sociali, politiche e mediali, dall'altro la ricostruzione storica andrebbe incontro a notevoli distorsioni se focalizzasse lo sguardo solo su ciò che è considerato rilevante nell'epoca oggetto di studio, o già ampiamente discusso e illuminato negli anni successivi. Gli storici, infatti, non dovrebbero fare «come l'ubriaco della storiella, che cerca di notte la chiave di casa sotto un lampione, e al passante che gli chiede: “ma è lì che l'hai persa?” risponde: “no, ma qui c'è luce”». ²⁴³ Va tracciato un campo di ricerca più ampio, certo ancora avvolto dalle tenebre ma al contempo meno dipendente da appropriazioni e dibattiti contingenti. Un campo che deve essere trasversale e inclusivo, e che ci riporta, dunque, alla comicità. Studiare la comicità significa studiare «ciò che è risibile»,²⁴⁴ ciò che è creato con l'intenzione di far ridere (anche se non sempre lo fa) e per questo appropriatamente segnalato da una «prescrittività a priori», la quale genera la consapevolezza che «bisogna», o meglio, bisognerebbe, ridere.²⁴⁵ Come abbiamo poi visto, quando la comicità è esplicitata nei programmi essa diventa un vero e proprio genere, «nel quale la comicità è il contenuto primario e il non-comico è il secondario» e il significato degli elementi in secondo piano, dei messaggi che manda, è sempre comprensibile in virtù di tale contenuto primario.²⁴⁶

Al di là dei paradigmi satirici, che paiono sempre o troppo rigidi o troppo fumosi, vi sono infatti altri modi per concepire la relazione tra comicità e politica, come quella che considera più ampiamente il *political humour* o la *political comedy*, ovvero «ogni forma di comunicazione che alluda a qualcosa di politico e che sia stata intesa per far ridere le persone».²⁴⁷ In questa definizione possiamo includere battute verbali e gag corporali, imitazioni, canzoni, immagini e video umoristici. Con «comicità politica», non si intende una comicità per forza impegnata politicamente, ma invece una comicità *ad argomento* politico che si riferisca «a persone impegnate in politica, istituzioni politiche come il governo e i partiti, o questioni di natura politica».²⁴⁸ Tale definizione, poi, sebbene molto legata ai contenuti, non lascia però che essi deformino la natura del contenitore: è infatti la comicità che conta, il tentativo di far ridere. La *political comedy* è al contempo flessibile nelle premesse e chiara nella circoscrizione di un campo di indagine, dato che non esclude a priori forme di comicità più *mainstream*, come quella di molti programmi comici di prima serata. Va ricordato che

due dei punti cardine della televisione sono, da un lato, la tradizionale logica della L.O.P – la “*least objectionable programming*”, un denominatore comune orientato a non ferire la sensibilità della maggioranza dell'audience – e, dall'altro lato,

242 Carlo Ginzburg e Vittorio Foa, *Un dialogo*, Milano, Feltrinelli, 2003.

243 *Ibidem*.

244 Bevis, *Comedy*, p. 4; cfr. Fumagalli, «Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni», p. 11.

245 Caprettini, «Corpus ridens: archetipi e contaminazioni», p. 35.

246 Rami Mähkä, «Basil Fawlty as a 'Pre-Thatcherite' Conservative in Fawlty Towers» in *Journal of European Popular Culture* 2, 2017, p. 112.

247 Baumgartner e Morris (a cura di), *Laughing matters*, p. 8.

248 *Ibidem*.

il più generale bisogno di non escludere o lasciare fuori nessuno dai piaceri della fruizione televisiva per necessità sia editoriali, sia commerciali».²⁴⁹

Tenere presente questo ci aiuta a considerare non solo «la struttura e la natura delle battute o i riferimenti specifici che vengono impiegati, ma anche i tratti specifici della tv come linguaggio, tecnica e medium»,²⁵⁰ i quali condizionano i prodotti comici, che, per quanto distinguono «un noi da un loro» devono al contempo essere «il più possibile larghi e inclusivi, per certi versi generalisti proprio come il medium che li ospita».²⁵¹

In secondo luogo, dobbiamo considerare che stiamo pur sempre parlando di comicità nella televisione italiana, una delle più politicizzate d'Europa,²⁵² ed è dunque impossibile non prendere in considerazione la relazione endemica e l'attrazione fatale tra il medium, i partiti e i suoi membri. Sebbene tale rapporto non esaurisca lo sguardo sulla tv – come è stato più volte dimostrato²⁵³ – la politica è sempre parte del gioco. Dunque, non si parlerà solo di comicità *sulla* politica da un punto di vista dei testi, ma anche della più complessa relazione tra comicità *e* politica in televisione: vanno infatti indagati in maniera storica e sistemica i vari intrecci tra i due campi, prendendo in considerazione i contesti di produzione, le modalità di distribuzione e di ricezione, nonché il confronto costante con la stampa e il dibattito pubblico, nel quale si negozia tale rapporto attraverso le lenti di discorsi e sensibilità ricorrenti.

249 Bucaria e Barra, *Taboo Comedy*, p. 10.

250 *Ivi*, p. 9.

251 Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 91.

252 Cfr. Enrico Brizzi, «Televisione e politica in Europa nella svolta degli anni Sessanta», *Ricerche di storia politica* 2, 2014, p. 197-208; Bourdon, *Il servizio pubblico*.

253 Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*; Damiano Garofalo, *Political audiences. A reception history of early Italian television*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2016; id., *Storia sociale della televisione in Italia: 1954-1969*; Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*; Barra, *La programmazione televisiva*.

2. ROVISTARE NELLA SPAZZATURA: METODOLOGIE E FONTI PER UNA STORIA CULTURALE DELLA TELEVISIONE E DELLA PRODUZIONE TELEVISIVA

Se per indagare il rapporto tra televisione e comicità il problema più grande risiede nell'aver pochi strumenti, per quanto riguarda il rapporto tra storia e tv le prospettive di lavoro sono moltissime. Vi è poi il problema del rapporto tra storiografia generale e storiografia sulla televisione, tra *media studies* e contemporaneistica, ma soprattutto, vi è la necessità di scegliere su quale delle tante «forme» del medium concentrarsi – tecnologia, programmi, istituzioni, produzione, pubblico. Va poi tenuta in considerazione anche la storicità della ricerca stessa, i «campi» in cui si è configurata, e che possono (e devono) dialogare. Bisogna individuare gli sguardi che convergono e si incrociano, con la consapevolezza che anch'essi cambiano nel tempo: da una parte c'è lo sguardo degli storici dei media che si muove – o torna – verso l'indagine delle istituzioni, della produzione, del contesto e della storia; dall'altra, c'è lo sguardo di una particolare parte della storiografia sempre più interessata ai testi, agli immaginari, alle culture. Una mediazione tra le due discipline è possibile, nell'incontro tra dimensioni macro e microstoriche, seguendo i percorsi di carriera, le traiettorie di individui e gruppi, le partecipazioni televisive, cinematografiche e medialità dei comici, le reti di contatti e le interpretazioni che tali soggetti danno di queste loro esperienze. La via scelta, che meglio si adatta all'indagine della comicità, è infatti quella di una storia culturale della produzione e della distribuzione, che parta dall'analisi dei programmi comici e che allo stesso tempo ampli lo sguardo a quello che ci sta attorno: dal concepimento del programma alla negoziazione identitaria dei comici, dalla relazione con il palinsesto al dibattito pubblico e politico che ne influenza le forme. L'operazione di ricerca, che parte dalle fonti audiovisive e allarga lo sguardo alla documentazione scritta istituzionale, giornalistica e memorialistica, è incoraggiata dall'auto e metà-riflessività della comicità, che ci spinge a decostruire i testi, a restituirli alle loro condizioni di produzione, al loro contesto storico.

2.1 Televisione e storia, televisione come storia. Ricalibrare il rapporto tra storia e tv

Il rapporto tra tv e storia, e specularmente tra studi sulla televisione e storiografia, è stato oggetto di una riflessione continua in Italia, a partire almeno dall'inizio degli anni Ottanta,¹ evolvendosi con un notevole sbilancio a favore dei *media and television studies*, che hanno spesso adottato la storia come orizzonte imprescindibile, anche se non sono mancate importanti «incursioni di storici «puri»,² ovvero di coloro che non si sono occupati primariamente di teoria dei media.³

1 Cfr. Peppino Ortoleva, «Storia e televisione. Riflessioni a partire da un'esperienza», *Rivista di storia contemporanea*, IX, 3, 1980.

2 Damiano Garofalo e Massimo Scaglioni, «Television studies e sguardo storico: un'agenda per la futura ricerca», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 31.

3 Cfr. *inter alia*: Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico: le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia, 1993; Guazzaloca, *Una e divisibile*; Gozzini, *La mutazione individualista*; Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*.

Tale rapporto andrebbe inquadrato nella più ampia relazione tra storia e media, che possiamo articolare, secondo un efficace schema di Gabriele Balbi, in cinque modi:⁴ (1) la storia “sui” media, ovvero la ricostruzione di «fatti ed eventi storici a uso di programmi radiotelevisivi o siti internet»; (2) la storia di «ciò che passa sui» media, ovvero la «storia dei contenuti», dei messaggi; (3) la storia «con» i media, ovvero la loro considerazione come «fonte storiografica centrale per ricostruire la storia politica, economica, sociale, culturale»; (4) la storia delle teorie dei media, ovvero il racconto dell’«evoluzione diacronica dei pensatori e delle teorie che hanno connotato la ricerca sulla comunicazione»; (5) e, infine, una storia «dei» media, «con il “dei” inteso al genitivo», che indaga i mezzi di comunicazione come oggetto di ricerca autonomo, e che si può ulteriormente distinguere in tre sotto-categorie: (a) una «macro-storia della comunicazione» sull’esempio delle grandi narrazioni di Harold Innis e Marshall McLuhan; (b) una storia «istituzionale», dove i media sono «analizzati anzitutto come istituzioni, nelle loro articolazioni, evoluzioni e crisi, come fanno la storia della BBC di Asa Briggs⁵ e la storia della radiotelevisione italiana di Franco Monteleone;⁶ (c) una «vera e propria» storia della comunicazione che consideri «le relazioni dei media con la storia culturale, sociale, politica ed economica» nelle reciproche influenze.

Sono tutti punti, questi, che ritroviamo nella ricostruzione del rapporto tra storia e televisione nella ricerca accademica italiana, che si è caratterizzata per la tensione tra due poli: quello di una «mediastoria»⁷ e di una consapevolezza «sistemica» di storia dei media,⁸ e quello che ha dato uno spazio rilevante alla ricostruzione critica dei contenuti, i programmi,⁹ sempre però da comprendere in stretta relazione con la natura del medium e con i contesti di fruizione.¹⁰ Inoltre, va constatata la complessità di un rapporto che ha anche a che fare con la frammentazione della storia dei media tra più ambiti disciplinari – L/ART-06, M/STO-04; SPS/08;¹¹ con le comprensibili differenze di obiettivi tra contemporaneistica e studi sui media; ma anche con le tare della storiografia stessa, che rimandano alla diffidenza per gli studi sulla cultura popolare (o di massa) e sull’intrattenimento.¹²

2.2.1 Incontri e scontri tra storiografia e television studies

Come già visto per la relazione tra televisione e comicità, anche quella tra televisione e storia può essere ricostruita rintracciando concrete occasioni di sintesi e di incontro tra le due discipline. Stefania

4 Gabriele Balbi, «Una storia della storia dei media. Mappa di una disciplina in formazione», *Problemi dell’informazione* 26(2-3), p. 168-171.

5 Asa Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom, 5 volumes*, Oxford (UK), Oxford University Press, 1961-1995.

6 Cfr. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*.

7 Cfr. Ortoleva, *Mediastoria*.

8 Cfr. Andrea Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Roma, Donzelli, 2021.

9 Cfr. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992; Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 83-85.

10 Grasso e Scaglioni, *Che cos’è la televisione*; id., *Parole e immagini. La comunicazione e i media*, Milano, Fondazione Achille e Giulia Boroli, 2007.

11 Gabriele Balbi, «Una storia della storia dei media», p. 191.

12 Cfr. per una visione d’insieme: Enrico Menduni, *Entertainment*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Carini, nel ricostruirne la cronologia, scriveva che il rapporto tra storia e tv (e media) è stato oggetto di due tipi di sguardi «spesso coincidenti ma non del tutto sovrapponibili»:

Il primo è lo sguardo degli storici, ovvero di coloro che, a partire anche da nuove prospettive storiografiche, avvicinano i mezzi di comunicazione per inglobarli all'interno del proprio ambito di ricerca. Semplificando, si tratta di un percorso che parte dalla storia (e da concezioni storiografiche), arriva a interrogare i media, per poi ritornare alla storia. [...] Il secondo sguardo preso in esame è quello degli studiosi dei media, ovvero di coloro che a vario titolo (massmediologi, sociologi, teorici, storici dei media ecc.), utilizzano la propria conoscenza del sistema mediale per indagarne i rapporti con la storia. Semplificando, si tratta di un percorso che parte dai media (e da discipline quali la sociologia, la semiotica ecc.), arriva a interrogare la storia, per poi ritornare ai media.¹³

Il saggio da cui è stato tratto questo brano, e i due sguardi di cui parla l'autrice, fanno parte di un volume del 2006 a cura di Aldo Grasso, che raccoglie i risultati di un rapporto ormai ventennale. Il titolo, *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*,¹⁴ enfatizzava la necessità di assumere l'immagine televisiva come «fonte imprescindibile per la ricerca storica sul Novecento», la tv come un mezzo per la «*live broadcasting of history*», e, infine, come strumento di «rappresentazione della memoria condivisa di una comunità».¹⁵ Massimo Scaglioni riprendeva questi punti, ribadendo «l'incredibile forza testimoniale» dell'immagine in movimento, la necessità della costruzione di un archivio unitario delle fonti audiovisive e dell'inserimento di questa prospettiva nella via segnata dalla *nouvelle histoire* delle «Annales».¹⁶ La tv è dunque fonte, strumento e agente di narrazione storica, nonché di nazionalizzazione delle masse, come aveva già sottolineato un importante studio di Giovanni De Luna nel 1993.¹⁷ Ancora prima, nel 1988, Francesca Anania constatava su *Quaderni storici* come le fonti televisive rappresentassero ormai «un punto di riferimento fondamentale» nella contemporaneistica, e prescindere da esse avrebbe significato eludere trasformazioni sulla «mentalità dell'uomo moderno».¹⁸

In questo confronto emergevano però alcune criticità: prima di tutto, vi era sì una convergenza, ma non un'integrazione tra i due ambiti, come Carini ammetteva implicitamente:

inizialmente si privilegia l'analisi solo di alcuni generi, come l'informazione, i programmi storici tout court e gli sceneggiati. Si prendono quindi in considerazione quei programmi che, più o meno esplicitamente, trattano argomenti del passato, ma anche quelli che (come i tg) fungono da fonte per lo storico del futuro.¹⁹

Per quanto venisse sottolineata l'agenzia del medium, sembrava infatti che parlare di rapporto tra televisione e storia significasse ancora parlare di come la prima potesse essere un catalogo, un archivio per narrare qualcosa di altro che le stava fondamentalmente al di fuori, la storia appunto; di come la tv

13 Stefania Carini, «Media e storia: cronologia di un dibattito», in Grasso, *Fare storia con la televisione*, p. 47-48.

14 Già dal titolo cogliamo punti in comune con il terzo punto della suddivisione proposta da Balbi: fare storia con i media. Cfr. Aldo Grasso (a cura di) *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

15 Aldo Grasso, «La storia in diretta», in id. *Fare storia con la televisione*, p. 12.

16 Massimo Scaglioni, «L'immagine come fonte, come evento, come memoria», in Grasso, *Fare storia con la televisione*, p. 22.

17 De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*.

18 Francesca Anania, «Archivi Rai: a proposito della nuova videoteca», in *Quaderni storici* 23, 1988, p. 287.

19 Carini, «Media e storia: cronologia di un dibattito», p. 69.

potesse raccontare «il dispiegamento della storia»²⁰ nel passato attraverso la fiction, o nel presente attraverso cerimonie e telegiornali: non a caso, in copertina della curatela del 2006 vi è un simbolico fotogramma dell'11 settembre. Insomma, quando ci si interrogava più ampiamente sul rapporto tra storia e tv si citavano soprattutto i generi dell'informazione (telegiornali), della cultura (documentari) e della fiction. Ciò è da imputarsi ad uno sbilanciamento del dibattito a favore della storia contemporanea, una disciplina che aveva allora tratti più definiti e istituzionalizzati dei *television studies* e nei confronti della quale si cercava una sorta di legittimazione.

Se però era ormai chiaro come la televisione potesse essere utile alla storia, poteva la televisione stessa avere una storia? O meglio, essere storia? La risposta è affermativa, dato che gli stessi studiosi coinvolti nel dibattito su storia e tv stavano effettivamente ricostruendo la vicenda del medium ormai da qualche anno, sia nell'ambito dei contenuti, anche di evasione,²¹ sia in un quadro mediale più ampio.²² Infatti, se da una parte si cercava perlopiù di legittimare televisione e *television studies* come strumento utile alla “serietà” della storia, dall'altra non potevano essere celati i progressi della nuova disciplina, che stava dando dignità di studio anche a oggetti considerati “poco seri”, come i varietà, i quiz, i talk show. Ecco perché, tra tutti i saggi di *Fare storia con la televisione*, spicca il provocatorio contributo di John Ellis. Lo studioso britannico sostiene infatti che nello studio del medium dobbiamo seguire l'esempio degli archeologi, che considerano i «tumuli», ovvero i mucchi di rifiuti, come fonti preziose e «testimonianza di modelli concreti di vita». Conferendo accezione positiva all'insulto, spesso rivolto al medium, di essere un cumulo di «spazzatura», Ellis ritiene dunque che

per lo storico degli ultimi cinquant'anni ben poche cose avranno maggior valore come reperto delle sciocchezze normalmente ignorate: gli spettacoli di varietà e le sitcom, le serie poliziesche e le docu-soap, gli strambi show di Jerry Springer e i talk show in day time su improbabili dilemmi morali e diete dimagranti. Ecco la testimonianza di com'era stare al mondo negli ultimi cinquant'anni.²³

L'autore approfondisce qui alcune delle tesi già esposte nel suo *Seeing Things*²⁴ e contro le ipotesi sugli effetti forti dell'informazione televisiva, egli sostiene che la tv

non è un mezzo particolarmente efficace per comunicare messaggi e contenuti. Funziona meglio con le storie, le canzoni e i balletti, le barzellette, i testimonial, le rivelazioni, l'informazione frammentaria, gli spettacoli e i divertimenti di vario genere. [...] Intrattiene più che istruire, ma mentre intrattiene istruisce. Fornisce percorsi verso la comprensione, anche

20 Scaglioni, «L'immagine come fonte, come evento, come memoria», p. 21.

21 Cfr. Bettetini, *American way of television*; Aldo Grasso, *Linea allo studio. Miti e riti della televisione italiana*, Milano, Bompiani, 1989; id., *Storia della televisione italiana*.

22 Cfr. Francesca Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004; Peppino Ortoleva, «Linguaggi culturali via etere», in Simonetta Soldani e Gabriele Turi (a cura di) *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'contemporanea. Vol. II. Una società di massa.*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 441-488; id., *Un ventennio a colori: televisione privata e società in Italia (1975-95)*, Firenze, Giunti, 1995; Menduni, *Videostoria*.

23 John Ellis, «Il passato sullo schermo», in Grasso, *Fare storia con la televisione*, p. 167.

24 John Ellis, *Seeing things: television in the age of uncertainty*, New York, I.B. Tauris, 2000.

se spesso nasconde intenzionalmente le informazioni necessarie per raggiungerla. Più che risposte la televisione offre prospettive. Per questo è importante.²⁵

Prospettive più che risposte, preminenza del contenitore sul contenuto, come insegna la storia sistemica dei media; ma proprio per questa attenzione ai contenuti spesso effimeri, rilevanti in quanto non portatori di messaggi netti, come insegna la tradizione di storia dei programmi,²⁶ che traendo origine da studi di natura semiotica e letteraria, ha adottato uno sguardo «orientato alla storia culturale della televisione italiana».²⁷ In rari casi, l'interesse per ciò che veniva liquidato come poco serio e irrilevante era già stato recepito da qualche contemporaneista. Il primo fu Silvio Lanaro, che nella sua *Storia dell'Italia repubblicana* del 1992 dedica qualche spazio alle tv non tanto in ottica politico-istituzionale, o di utilità per la storia, ma piuttosto in chiave di «consumi e costumi», da Mike Bongiorno a *Carosello*,²⁸ anche De Luna avrebbe riconosciuto che interi palinsesti, inclusi i programmi di intrattenimento come *Canzonissima* e *Lascia o Raddoppia*, possono catturare «lo spirito del tempo».²⁹ Tale consapevolezza è presente in alcune storie dell'Italia Repubblicana, come quelle di Guido Crainz³⁰ dove la narrazione dei fermenti sociali, culturali e politici si interseca non di rado con la programmazione televisiva a tutto tondo. Infine, va citato almeno il giudizio di Paolo Soddu – storico politico già da anni interessato al rapporto tra nazione e cultura popolare³¹ – che nella sua sintesi interpretativa sulla vicenda repubblicana italiana ha attribuito alla tv un giudizio non scontato, quella di essere stata, prima di tutto, una «grande operazione democratica».³²

L'interesse per la televisione e i media da parte dei contemporaneisti si è dunque ampliato, anche se non è affatto esplosivo.³³ Diverse «storie e culture» della televisione italiana sono infatti state scritte soprattutto da studiosi dei media con un approccio interdisciplinare³⁴ e non sono mancate occasioni di collaborazione di più ampio respiro storiografico,³⁵ mentre un terreno di dibattito inizia ad essere quello della storia culturale. Più che scegliere nettamente tra una storia istituzionale e una storia dei programmi, si sta diffondendo sempre di più la sensibilità per «uno sguardo sistemico, radicato nella storia e teoria dei media [...] così da tenere insieme i testi, i contesti di produzione e quelli di ricezione e

25 Ellis, «Il passato sullo schermo», p. 170.

26 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*; Massimo Scaglioni, *Appassionati dissodatori: storia e storiografia della televisione*; Ethan Thompson e Jason Mittell, *How to Watch Television. Second edition* New York, New York University Press, 2020.

27 Damiano Garofalo e Massimo Scaglioni, «Television studies e sguardo storico», p. 31.

28 Silvio Lanaro *Storia dell'Italia repubblicana: l'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 214-217, 273-275.

29 Giovanni De Luna, «L'immagine televisiva come documento e agente di storia», in Grasso, *Fare storia con la televisione*, p. 156.

30 Cfr. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli; id., *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2005; id., *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Milano, Feltrinelli; id., *Il paese reale: dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma, Donzelli, 2013.

31 Cfr. Serena Facci e Paolo Soddu, *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Roma, Carocci, 2010.

32 Paolo Soddu, *La via italiana alla democrazia. Storia della Repubblica 1946-2013*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 127.

33 Giulia Guazzaloca «Sulla storia della televisione in Italia», *Nuova informazione bibliografica* 4, 2009, p. 741-758; Andrea Sangiovanni, «Verso una storia del sistema dei media», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*;

34 Cfr. Aldo Grasso (a cura di) *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013; Damiano Garofalo e Vanessa Roghi, *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015.

35 Enrica Asquer, Emanuele Bernardi, Carlo Fumian, *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi. Volume secondo. Il mutamento sociale*, Roma, Carocci, 2014.

da sottolineare le continue connessioni». ³⁶ È in quest'ottica che vi è stata una nuova occasione di confronto tra diverse prospettive di indagine, che si sono interrogate sui programmi, sulle audience, sulla produzione e distribuzione, sugli archivi, sulla serialità, sul rapporto con istituzioni politiche ed economiche. ³⁷ Sono certo molti i terreni da dissodare ancora, diverse le difficoltà di integrazione nella «storia generale», ma di fronte alla vivacità disciplinare sono svaniti i complessi di inferiorità: la storia *dei media* «è innanzitutto storia, e come tale può dare un apporto significativo alla conoscenza storica in senso lato». ³⁸

Dopodiché, è ormai chiaro come la storia della televisione non si debba limitare all'analisi dei generi “comodi” per la storiografia, o alle sole ricostruzioni politico-istituzionali che dimentichino la dimensione estetica e testuale del medium: questo è evidenziato da interessanti esperimenti, per ora più europei che italiani, come quello di rileggere la storia delle relazioni internazionali e dell'integrazione Europea attraverso l'*Eurovision Song Contest*. ³⁹ La televisione e i suoi prodotti vanno dunque interpretati sia come «strumento e agenzia» che come «espressione e riflesso» di una «cultura popolare» intesa come «cultura diffusa, mediamente condivisa e agganciata ai processi di modernizzazione politica e civile oltre che a quelli del mercato». ⁴⁰ Tale cultura popolare, cultura di massa o «cultura sottile», ⁴¹ non va intesa in senso spregiativo, ma semplicemente come un

corpo di simboli, di miti e immagini concernenti la vita pratica e la vita immaginaria, un sistema di proiezioni e di identificazioni specifiche [...] che integra e al tempo stesso si integra in una realtà policulturale, si fa contenere, controllare, censurare [...] e, nello stesso tempo, tende a corrodere e disgregare le altre culture. ⁴²

La ricerca non deve svalutare questo oggetto di studio, così come non deve farne, al contrario, il «perno di una rivalutazione senza limiti». ⁴³ A fronte della polarizzazione tra «apocalittici e integrati», ⁴⁴ deve piuttosto trovare una soluzione intermedia, ovvero essere partecipante senza essere sopravvalutante, amare i film, la tv, la musica pop, senza idolatrarli. Come sosteneva Edgar Morin già nel 1962, bisogna compiere un'autocritica costante proprio mentre ci si diverte – e ci si deve divertire – a passeggiare «sui grandi boulevard della cultura di massa». ⁴⁵

2.2.2 La fonte audiovisiva tra testi e contesti: la tv come cultural forum.

36 Barra, *La sitcom*, p. 19.

37 Cfr. Scaglioni, *Appassionati dissodatori*.

38 Sangiovanni, «Verso una storia del sistema dei media», p. 70.

39 Cfr. Dean Vuletic, *Eurovision Song Contest. Una storia europea*, Roma, Minimum Fax, 2022.

40 Piazzoni, «Televisione e storia della “cultura popolare”», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 124; Cfr. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*.

41 Fausto Colombo, *La cultura sottile: media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1999.

42 Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, Milano, Meltemi, 2008 (I ed. fr. 1962), p. 32.

43 Barra, *Risate in scatola*, p. 261.

44 Cfr. Eco *Apocalittici e integrati*, Bologna, Bompiani, 2004 (I ed. 1964).

45 Morin, *Lo spirito del tempo*, p. 38.

In ogni ricerca è necessario partire da un primo set di fonti, che solitamente sono quelle più prossime all'oggetto di studio. In questo caso sono le fonti audiovisive, nello specifico i programmi della Rai andati in onda nel periodo oggetto di indagine. Le trasmissioni, conservate nelle Teche Rai, sono il prodotto culturale palese, l'artefatto ultimo della comicità televisiva: la loro visione ci permette di restituire immediatamente al medium la «dignità di apparato simbolico»⁴⁶ e dunque di farne oggetto di indagine in questo senso. Storici e storiche devono familiarizzare con la fonte audiovisiva, che come ricorda Irene Piazzoni, può apparire certamente un oggetto «più arido e artefatto, più ambiguo e disagiata rispetto al messaggio scritto», ma che può presentare, rispetto a questo, una «densità semantica» e una profondità di significato maggiori: essa obbliga «al ricorso di metodi estranei alla formazione degli storici, all'analisi filmica, alla linguistica testuale, alla semiotica, alla teoria dell'argomentazione», oppure, come abbiamo visto, alle teorie del comico: è certo una sfida, ma «una sfida che vale la pena affrontare».⁴⁷ A salvarci da rischi di interpretazioni troppo avventurose è la natura stessa del medium:

le forme testuali dei programmi televisivi non sono «regolari», «chiuse» come quelle di altre forme espressive (film, libri, opere teatrali); sono invece forme «aperte». Aperte alla contaminazione dei generi, alla lunga serialità, all'eccezionalità dell'evento [...] la natura della televisione si definisce sia in base al testo (i singoli prodotti) ma ancora più in base al contesto [...].⁴⁸

I programmi televisivi sono dopotutto interessanti «a diversi livelli: quello della produzione, quello della diffusione, quello della ricezione, quello, infine, della relazione con gli altri testi prodotti in contesti diversi».⁴⁹ Infatti, «non sono (quasi mai) entità singole», ma sono inseriti in una successione ordinata che è la programmazione televisiva, chiamata «palinsesto» in Italia, «insieme un prodotto e un processo»⁵⁰ che nel suo legare i programmi tra loro è uno dei primi sistemi di relazione con cui abbiamo a che fare quando analizziamo la televisione. Il palinsesto, nel suo configurarsi come principio ordinatore, ci rivela già la rilevanza o meno di un programma per chi lo distribuisce, la funzione immaginata in base alla fascia oraria e, in generale, come «l'insieme dell'offerta televisiva significa qualcosa in più della semplice somma delle singole parti».⁵¹ Ricostruire un palinsesto ci è utile per capire che «solo fino a un certo punto è possibile trovare le risposte all'interno dei programmi stessi. È invece più facile scoprirle nelle vicinanze del ruolo del ritrovamento, proprio come succede all'archeologo».⁵² Tutto questo assume una rilevanza primaria se pensiamo alla già citata autoreferenzialità del medium, al suo costante mettersi in gioco e prendere in giro sé stesso:

46 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 4.

47 Piazzoni, «Televisione e storia della "cultura popolare"», p. 128-129.

48 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 11.

49 Vanessa Roghi, «Le fonti audiovisive e la ricerca storica» in Marco De Nicolò (a cura di), *Il pane della ricerca. Luoghi, questioni e fonti della storia contemporanea in Italia*, Roma, Viella, p. 211.

50 Luca Barra, *La programmazione televisiva*, p. 21.

51 *Ivi*, p. 4.

52 Ellis, «Il passato sullo schermo», p. 168.

la televisione non si riduce ai programmi, ma è anche il commento che essa stessa ne fa, classificandoli per genere, sintetizzandoli in trailer, prendendoli in giro nelle commedie, analizzandoli durante i dibattiti. La televisione è in gran parte autoreferenziale. Si nutre di sé stessa, di buona parte del suo materiale e di molti dei suoi significati.⁵³

Tuttavia, come abbiamo visto nel caso della comicità, la televisione non è comprensibile solo attraverso la sua rete di relazione interne, ma anche attraverso un movimento a doppio senso di marcia, di rispecchiamento e rielaborazione della realtà circostante: «la sua essenza è indissolubilmente legata al contesto, agli utilizzi più comuni dello schermo, al luogo in cui è posizionata, al contenuto che veicola e agli usi che la maggioranza ne fa».⁵⁴ Dunque, in questa nostra operazione di scavo archeologico sui programmi e attorno a essi, può tornarci utile intendere la tv come una sorta di «arena culturale» permanente:⁵⁵ in questo foro si confrontano le varie visioni conflittuali della società, trovano spazio le sue differenze, complessità e ansie,⁵⁶ che confrontandosi cercano una conciliazione, o quanto meno un compromesso. Il modello del *cultural forum* fu proposto per trascendere «il convenzionale dibattito tra sinistra e destra sulla tv, dove una parte sosteneva che il medium era votato all'indottrinamento a credenze egemoniche, e l'altra parte sosteneva che la tv minava i valori tradizionali».⁵⁷ Horance Newcomb e Paul Hirsch proponevano infatti una lettura mediata dei testi televisivi, insistendo «sul processo invece che sul prodotto, sulla discussione invece che sull'indottrinamento, sulla contraddizione e confusione invece che sulla coerenza»,⁵⁸ suggerendo che le domande che pone il medium siano importanti tanto quanto le risposte che ci dà, o sembra darci: «la televisione non presenta ferme conclusioni ideologiche – nonostante le sue conclusioni formali – ma piuttosto compie un commento sui problemi ideologici».⁵⁹ Un singolo programma comico può infatti contenere «un vasto range di prospettive politiche»⁶⁰ e opera

come sfera pubblica elettronica soprattutto quando raggiunge un pubblico vasto ed eterogeneo e offre un'esperienza o un contenuto condiviso che trae importanza dalla propria ampiezza di gittata, dalla capacità di creare uno spazio per la negoziazione ideologica e in quanto sistema di rappresentazione e discorso basato sui processi».⁶¹

Il *cultural forum* è una delle tante proposte analitiche sul medium, ma ci è utile come categoria di analisi storica perché pone l'enfasi sui processi e ci costringe a adottare uno sguardo flessibile e modulare,⁶² adattabile ai diversi contesti storici e nazionali, all'entità delle pulsioni sociali e delle tensioni sociopolitiche, che la tv raccoglie per farle dibattere. Ciò non significa dire che il medium sia neutrale, ma piuttosto sottolineare che sono molti gli attori in gioco e che, se i confini del campo mediale

53 *Ibidem*.

54 Lotz, *Post network*, p. 68.

55 Cfr. Newcomb e Hirsch, «Television as a Cultural Forum».

56 Ellis, *Seeing things*, p. 72.

57 Hendershot, «Parks and Recreation. The Cultural Forum», p. 231.

58 Newcomb e Hirsch, «Television as a Cultural Forum», p. 564.

59 *Ivi*, p. 565-566.

60 Hendershot, «Parks and Recreation. The Cultural Forum», p. 230.

61 Lotz, *Post network*, p. 87.

62 Marx, *Sketch Comedy*, p. 2.

dipendono, come nel caso italiano, da evidenti rapporti di potere, l'esito della partita non è segnato dalla presenza di uno solo di questi giocatori. Questo modo di vedere la tv ci porta, nuovamente, a spostare lo sguardo più sul "contenitore" che sul "contenuto", più sui processi che sugli esiti, più sul discorso comico che su singole (e spesso sovrastimate) battute. In questo senso, anche la tv che consideriamo più irrilevante è in realtà «densa, ricca e complessa invece che impoverita» e ogni nostro «set di domande che è estratto da quel testo deve in qualche modo fare i conti con quella densità».⁶³

2.2.3 «Sotto, dietro e attorno ai programmi»: le fonti scritte in relazione alle fonti audiovisive

Possiamo indagare tale densità mettendo in relazione fonti di diversa natura. Da una parte, questa è un assunto scontato del lavoro storico, dall'altro è una diretta conseguenza di un approccio di storia dei media fatta attraverso i media: la tv è il nostro focus, ma essa intrattiene relazioni multilaterali con gli altri mezzi di comunicazione, la stampa in primis, che la commenta e la giudica, ponendosi talvolta come sua antagonista e altre volte come complice.⁶⁴ Ricercare le tracce che la programmazione lascia sui giornali è fondamentale per comprendere la ricezione, i modi di produzione, le strategie di promozione delle reti, le rappresentazioni e auto-rappresentazioni pubbliche dei comici in lunghe interviste. Incorniciare la comicità sotto argomenti come "satira" e "censura" implica uno scatto per la sua rilevanza nel dibattito pubblico: critici e cronisti come Giovanni Cesareo, Ugo Buzzolan e Sergio Saviane sono mediatori che costruiscono articoli per proclamare ai lettori e agli spettatori come e perché un programma comico è degno di attenzione, o perché non lo è: un'«asserzione di rilevanza culturale» da parte della critica è importante per legittimare e perpetrare un certo filone.⁶⁵ È inoltre cruciale la consultazione di scalette, carteggi, verbali e memorandum, e altri documenti a uso interno, anche se in Italia ci si scontra con l'assenza di istituzioni archivistiche preposte a raccogliere tale documentazione⁶⁶ ed è rara la valorizzazione di archivi di singole personalità comiche come invece è avvenuto negli Stati Uniti.⁶⁷ In tutto ciò, va ribadito che il testo televisivo resta centrale, in quanto «fulcro di un approccio sistemico al medium», dentro al quale «si intrecciano e si richiamano costantemente» le sue molteplici storie: tecnologica, politica e istituzionale, economica, sociale e culturale, dei generi, dei testi e dei linguaggi.⁶⁸ La complessità, multiformità e «densità» dei programmi va restituita rintracciando

63 Newcomb e Hirsh, «Television as a Cultural Forum», p. 571.

64 Ortoleva, «I media. Comunicazione e potere», p. 877.

65 Jones, «Politics and the Brand», p. 78.

66 Luca Barra e Massimo Scaglioni, «La storia che si ripete», in Massimo Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 115-121.

67 Cfr. Ethan Thompson, «The Ernie Kovacs Show. Historicizing Comedy», in Thompson e Mittell, *How to Watch Television*, p. 241-249.

68 Luca Barra, «Sotto, dietro e attorno ai programmi. Verso una storia produttiva e distributiva della televisione», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 90.

sotto, dietro, attorno a essi le ragioni di alcune scelte, indagando i contesti che hanno portato a certi effetti sui testi o sulla loro circolazione, e individuando uno spazio di mezzo, nascosto ma cruciale, tra il livello micro del singolo contenuto e quella macro delle istituzioni, delle grandi aziende e degli aggregati di spettatori.⁶⁹

Questo approccio riconcilia le due tradizioni «testualista» e «contestualista» che si sono confrontate per decenni nello studio del medium⁷⁰ trovando nella produzione e distribuzione due snodi fondamentali. È dunque il momento di sistematizzare questi vari strumenti nella proposta di una storia culturale della produzione e della distribuzione televisiva, che si giova dell'apporto metodologico dei *cultural studies*⁷¹ e della predisposizione del nostro oggetto di studio all'auto-riflessione.

2.2 Un giocoso invito ai *production studies*: per una storia culturale della produzione e della distribuzione televisiva

La comicità in televisione funziona molto bene perché condivide col medium l'orizzonte ludico, la propensione a ricombinare la realtà mettendosi in gioco in prima istanza, dando vita a sketch, monologhi e gag dove prevale l'autoriflessività tanto della comicità quanto della tv stessa. Spesso vediamo sul palco «performer critici delle norme economiche e culturali [o politiche n.d.a] dominanti»⁷² che però riescono raramente a esprimersi a pieno, dato che le loro idee devono negoziare il loro spazio con gli imperativi commerciali e editoriali delle reti. «L'apparato televisivo» stesso è spesso assunto «come referente principale» per le battute di ospite e comici del varietà,⁷³ che nella sua struttura e nei suoi dispositivi comici indica chiaramente lo spazio e il tempo che lo ha prodotto.⁷⁴ Ogni programma comico è infatti situato, inerente «a un determinato campo socioeconomico, a gerarchie di potere, a modelli culturali, a dialettiche comportamentali, a conflitti», rintracciabili sia nei contenuti sia «nella consapevolezza che si è avuta nel realizzare il prodotto»,⁷⁵ intuibile dalla collocazione centrale nel palinsesto e dalle parole dei realizzatori, che raccontano il backstage del programma su testate giornalistiche e in altre trasmissioni. Proprio i programmi comici, dunque, nella loro forma di «arena culturale utile ai comici per articolare una miriade di identità ed idee»,⁷⁶ rappresentano un punto di entrata ideale per comprendere le forze in gioco, le diverse culture che concorrono e competono alla produzione di comicità: mettendo in scena conflitti, tensioni mediazioni, ci svelano la natura artefatta del medium e ci invitano “giocosamente” a esplorare il backstage e a porci delle domande decostruttive.

69 *Ibidem*.

70 Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 12.

71 Cfr: Luca Antoniazzi, Luca Barra, Tiziano Bonini, Cosimo M. Scarcelli, «I media studies e la sfida dei cultural studies. Direzioni e prospettive», *Studi culturali* 1, 2022, p. 37-53.

72 Marx, *Sketch Comedy*, p. 4.

73 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 35.

74 *Ivi*, p. 22.

75 *Ivi*, p. 22-23.

76 Marx, *Sketch Comedy*, p. 2.

Riconosciamo quindi la comicità televisiva come un «campo della produzione culturale»,⁷⁷ che chiede al pubblico di riconoscere il comico sia nei suoi testi che nelle loro condizioni di produzione.⁷⁸ Nel sottoporre questi elementi a un'analisi storica e all'interazione tra fonti scritte e audiovisive, si tenderanno di utilizzare gli strumenti messi a punto dai *media production studies*⁷⁹ e dalla storia culturale.⁸⁰

2.2.1 Production studies: studi culturali sulla produzione mediale

Per come sono intesi qui, «i *production studies* sono *cultural studies of media industries*, studi culturali delle industrie medial»,⁸¹ orientati allo studio di coloro che lavorano nei media, specialmente nella produzione e distribuzione, in quanto «culture in sé». ⁸² In questo senso, un decisivo cambio di passo è stata la pubblicazione del volume *Production culture* di John Thornton Caldwell nel 2008. Per Caldwell, come da sottotitolo, sono centrali le «pratiche critiche» e la «riflessività industriale», poiché l'industria dell'audiovisivo

parla costantemente a sé stessa di sé stessa, a volte in pubblico. Rende oltretutto disponibili questi dialoghi e dibattiti in vari formati multimediali. Alcuni di questi artefatti riflessivi e testi profondi sono indirizzati solo al mondo chiuso dello studio o della sala montaggio; altri sono ostentatamente pensati per consentire al pubblico di accedere al “didentro” dell'industria e del processo produttivo.⁸³

L'approccio dello studioso americano è in parte inscrivibile tradizione dell'etnografia dei media,⁸⁴ ed è consapevole del fatto che gli artefatti delle industrie medial vadano maneggiati con cautela, poiché ci danno una versione dei fatti «altamente codificata, controllata e modulata». ⁸⁵ i media, infatti, «non ci svelano mai il retroscena, e quando lo fanno mettono “in scena” il backstage, trasformandolo a sua volta in un elemento spettacolare e costruito». ⁸⁶ Questo è un aspetto da tenere in considerazione quando si studia la comicità, che se da una parte ci invita alla decostruzione, dall'altra è disposta a ottenere la risata – il suo obiettivo principale – anche tramite la mistificazione. Per non farsi sedurre troppo dalle retoriche professionali, dunque, Caldwell propone di far interagire quattro «registri di analisi»: 1) quello «testuale» degli artefatti prodotti dall'industria e da coloro che ci lavorano, come documenti audiovisivi, interviste, materiali promozionali o documentazione a uso interno; 2) le interviste etnografiche condotte con i professionisti; 3) l'«osservazione sul campo» degli spazi produttivi

77 Cfr. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press, 1993; id., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2002 (1 ed. fr. 1992).

78 Marx, *Sketch Comedy*, p. 19

79 Cfr. Caldwell, *Production culture*; Mayer, Banks, Caldwell, *Production studies*; Miranda J. Banks, Bridget Conor B., Vicki Mayer (a cura di) *Production studies, the sequel cultural studies of global media industries*, New York, Routledge, 2016; Barra, Bonini e Splendore, *Backstage*.

80 Cfr. Alessandro Arcangeli, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci, 2007; Peter Burke, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009; Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*; Banti, Fiorino e Sorba, *della storia culturale*.

81 Antoniazzi, Barra, Bonini, Scarcelli, «I media studies e la sfida dei cultural studies», p. 41.

82 *Ibidem*.

83 Caldwell, *Production culture*, p. 35.

84 Cfr. Federico Boni, *Etnografia dei media*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

85 Caldwell, *Production culture*, p. 2.

86 Barra, Bonini e Splendore, «Introduzione. Studiare le culture della produzione», p. 8-9.

e dei «raduni professionali»; e, infine, 4) la collocazione della ricerca in una più ampia analisi del funzionamento dell'industria.⁸⁷ Facendo interagire queste quattro prospettive, possiamo inquadrare «culture che creano – e insieme sono il risultato di – un insieme di valori, rituali comuni, simboli, rappresentazioni e auto-rappresentazioni estremamente consapevoli, relazioni e spazi condivisi da numerosi professionisti, organizzati in gerarchie formali e non».⁸⁸

Precondizione di questi studi è la svolta interpretativa in antropologia, e non a caso Caldwell apre il suo volume con una citazione di Clifford Geertz, tratta dal volume *Interpretazione di culture*:⁸⁹ «le società, come le vite umane, contengono la propria interpretazione. Si deve solo imparare come riuscire ad avervi accesso».⁹⁰ Concetti centrali nella “corrente caldwelliana” degli studi sulla produzione sono poi la definizione della ricerca etnografica come «interpretazione di interpretazioni», del «senso comune» come sistema culturale⁹¹ e della cultura non come un potere o una causa, ma come un «contesto».⁹² Geertz ritiene infatti, echeggiando Max Weber, «che l'uomo sia un animale impigliato nelle reti di significati che egli stesso ha tessuto», che la cultura consista proprio in queste reti, e che dunque «la loro analisi è non una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato».⁹³

Antropologia ed etnografia non sono però gli unici riferimenti dei *production studies*. Vi è un filone di stampo più sociologico che ha tratto le mosse dalla sconfinata produzione di Pierre Bourdieu, la cui sociologia del gusto, della distinzione e della cultura è stata accolta e problematizzata in campo mediale, tra gli altri, da David Hesmondhalgh,⁹⁴ le cui riflessioni hanno influenzato anche studiosi italiani.⁹⁵ Nonostante alcuni limiti delle teorie del sociologo francese per l'analisi dei media,⁹⁶ i concetti di campo, di capitale culturale e di habitus, sono centrali tanto per l'analisi dei consumi quanto per quella della produzione mediale. A noi interessa in particolare la definizione di «campo di produzione» come uno spazio definito da

poste in gioco e interessi specifici, che sono irriducibili alle poste e agli interessi propri ad altri campi [...] e che non sono concepiti da chi non è stato costruito per entrare in quel campo. Ogni categoria di interessi implica l'indifferenza ad altri interessi, altri investimenti, votati così a essere percepiti come assurdi, insensati, o sublimi, disinteressati. Perché un

87 Caldwell, *Production culture*, p. 4.

88 Luca Barra, Tiziano Bonini, Sergio Splendore, «Introduzione. Studiare le culture della produzione», in Barra, Bonini e Splendore *Backstage*, p. 23.

89 Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 2019 (I ed. 1973).

90 *Ivi*, p. 413.

91 Clifford Geertz, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 2009 (I ed. 1983).

92 Geertz, *Interpretazione di culture*, p. 31.

93 *Ivi*, p. 21.

94 Cfr. David Hesmondhalgh, «Bourdieu, the Media and Cultural Production», *Media, Culture & Society* 2, 2006; id. (a cura di) *Media production*, Milano, Hoepli, 2007; id. *Le industrie culturali*, Milano, EGEA, 2015.

95 Cfr. Barra, *Risate in scatola*; Luca Antoniazzi, *Politica culturale dei media audiovisivi. Cinema, televisione e VoD*, Roma, Carocci, 2023.

96 Cfr. Barra, *Risate in scatola*, p. 73; Hesmondhalgh, «Bourdieu, the Media and Cultural Production», p. 220.

campo funzioni, bisogna che ci siano poste in gioco e persone disposte a giocare, dotate dell'habitus che è necessario per conoscere e riconoscere le leggi immanenti del gioco, le sue poste, ecc.⁹⁷

A tale partita partecipano diversi attori, che si definiscono nella relazione e nella competizione con gli altri, e la posta in gioco fondamentale è «il potere di stabilire il valore delle forme di capitale in circolazione».⁹⁸ L'industria culturale va dunque considerata come «il prodotto del conflagrare di differenti soggettività»⁹⁹ campo di battaglia «tra produttori affermati, istituzioni ed esordienti eretici»,¹⁰⁰ i quali tuttavia alla fine «trovano, nel contenuto che originano, una mediazione».¹⁰¹

2.2.2 Historical production studies: *uno stato dell'arte tra progressi e difficoltà della ricerca*

Dopo averne delineato i capisaldi metodologici, è necessario verificare se la prospettiva dei *production studies* sia sensibile a uno sguardo storico. In Italia è stata accolta in alcune riflessioni sulle fonti e i metodi per la storia del cinema¹⁰² e da recenti progetti di ricerca sulla storia dell'industria cinematografica.¹⁰³ La riflessione sulle fonti ha assunto un ruolo centrale, in quanto, come evidenziato da Paolo Noto e Francesco di Chiara, solo tre dei quattro «livelli» di analisi proposti da Caldwell possono essere presi in considerazione quando ricostruiamo storicamente le culture di produzione, dato che l'osservazione diretta sul campo è esclusa per ovvi motivi.¹⁰⁴ Assumono dunque ancora più importanza «la *trade press*, i manuali tecnici, gli atti e i documenti di natura economica o legale, la corrispondenza privata e pubblica, i diari e le memorie scritte o orali, e naturalmente i documenti audiovisivi quali filmati industriali e promozionali, backstage, demo, interviste».¹⁰⁵

Più vicini alle nostre linee di indagine sulla comicità televisiva, sulla riflessività, e sull'unione delle dimensioni testuale e contestuale, sono però due volumi pubblicati negli Stati Uniti, che adattano più o meno esplicitamente i *cultural production studies* a una prospettiva storica. Il primo è il già citato lavoro di Nick Marx sulla comicità televisiva, che trae diverse suggestioni dai lavori di Caldwell,¹⁰⁶ ma riflette soprattutto sulla nozione bourdiesiana di «campo» e la applica in maniera dinamica allo studio storico

97 Bourdieu citato in Anna Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana*, in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2022 (I ed. fr. 1992), p. 22.

98 Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana*, p. 15.

99 Barra, *Risate in scatola*, p. 79.

100 Hesmondhalgh, «Bourdieu, the Media and Cultural Production», p. 216.

101 Barra, *Risate in scatola*, p. 79.

102 Cfr. Francesco Di Chiara e Paolo Noto, «Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962», *L'avventura* 1, 2020; Paolo Noto, «Una Necessità Strettamente Professionale». Gli annuari come oggetto e fonte per lo studio del cinema italiano del dopoguerra», *Schermi* 3, 2019.

103 Cfr. Mariapia Comand, Simone Venturini, «MMC 49'76. Modi, memorie e culture della produzione cinematografica: strumenti, metodi e primi esiti», *L'avventura*, speciale, 2021; Chiara Grizzaffi, «Culture della produzione e (auto)rappresentazioni. Interrogare le fonti audiovisive». *L'avventura* speciale, 2021.

104 Di Chiara e Noto, «Appunti per una storia un po' meno avventurosa. Produzione e cinema italiano 1945-1965», in Barra, Bonini e Splendore, *Backstage*, p. 111.

105 Chiara Grizzaffi, «Culture della produzione e (auto)rappresentazioni», p. 114.

106 Cfr. Marx, *Sketch Comedy*, p. 125-146.

della *sketch comedy*, integrandola con le riflessioni di Stuart Hall sui processi di formazione identitaria.¹⁰⁷ Lo storico della tv descrive il campo di produzione culturale come «il sito degli sforzi per ottenere il monopolio del potere di consacrare».¹⁰⁸ La comicità viene interpretata dunque come un perimetro «con i suoi specifici processi creativi, condizioni storiche e contesti economici che modificano e posizionano i suoi “agenti e istituzioni”»,¹⁰⁹ i quali competono non tanto per il capitale economico (il guadagno), ma per «il capitale culturale e simbolico, il prestigio, la celebrità e le competenze che consacrano certi artisti e opere rispetto ad altri».¹¹⁰ In questo senso, il campo è «strutturato» tanto dalle scelte creative dei comici quanto dal contesto – industriale e produttivo, sociale e politico – all’interno del quale la comicità agisce e viene creata.¹¹¹ Lo studio rifugge anche dall’«opposizione tra un formalismo nato dalla codificazione di pratiche artistiche [...] e un riduzionismo teso a ricondurre le forme artistiche direttamente a formazioni sociali».¹¹² Da qui il riconoscimento che «il significato di un artefatto culturale – come uno show televisivo – sia localizzato sia nel testo stesso che nel suo contesto di produzione e ricezione».¹¹³

L’opera di Denise Mann sul cinema indipendente hollywoodiano del secondo dopoguerra¹¹⁴ adatta invece più esplicitamente lo studio etnografico delle culture di produzione a una prospettiva storica. Anche la ricercatrice insiste parecchio sulla necessità di fare incontrare testi e contesti¹¹⁵ echeggiando il monito di Caldwell stesso, che ha affermato come

nella loro svolta verso uno studio di tipo industriale, *cinema and media studies* perdono terreno se danno troppa importanza al ruolo determinante dell’industria, se ne irrigidiscono o ne ripuliscono i confini per farne un campo di ricerca più adatto, o se immaginano che l’industria sia in qualche modo più vera, o più importante, come oggetto di analisi dei testi e delle culture.¹¹⁶

Mann, infatti, identifica «le intrinseche simmetrie tra le culture di produzione e la produzione di cultura»¹¹⁷ nel dare forma alle pulsioni sociali, culturali e politiche di quel periodo. L’autrice utilizza come fonti «*insider texts*» sia di natura scritta (stampa, documentazione interna, resoconti dei professionisti) che cinematografica, ovvero «*entertainment-business films*, autoreferenziali e ideologicamente riflessivi».¹¹⁸ Ma non solo: anche l’autoreferenziale e autoriflessiva televisione comica viene in aiuto, dato che le «*insider refereces*» trovavano molto spazio proprio negli show di varietà e nelle

107 Stuart Hall, «Who Needs Identity?» In Stuart Hall, Paul du Gay (a cura di) *Question of Cultural Identity*, London, Sage, 1996, Marx, *Sketch Comedy*, p. 14-24.

108 Bourdieu, *Le regole dell’arte*, p. 42.

109 Marx, *Sketch Comedy*, p. 15.

110 *Ivi*, p. 14.

111 *Ivi*, p. 14-15.

112 Bourdieu, *Le regole dell’arte*, p. 251.

113 Marx, *Sketch Comedy*, p. 14.

114 Mann, *Hollywood Independents*.

115 *Ivi*, p. 24.

116 John T. Caldwell, «Intorno alle industrie dei media. Dieci tratti distintivi e sfide per la ricerca», in Barra, Bonini e Splendore, *Backstage*, p. 163.

117 Mann, *Hollywood Independents*, p. 24.

118 *Ivi*, p. 21.

sitcom, che spesso in maniera cinica «articolarono le cangianti e sempre più articolate dinamiche di potere tra i vari “giocatori”». ¹¹⁹ Mann centra poi un altro punto focale: tali show tentavano di negoziare l'entrata della televisione nello spazio e nei riti quotidiani, utilizzando «l'irriverenza contenuta della comicità per esporre e poi disinnescare il disagio culturale associato con l'erosione della divisione tra pubblico e privato portata dal medium e l'inserimento del capitalismo consumistico nella sfera domestica». ¹²⁰

Gli *historical production studies* si caratterizzano dunque per la tensione ad assumere una prospettiva a «metà tra la visione macro sui media, attenta a istituzioni, aspetti economici o risvolti sociali, e lo sguardo micro sui singoli contenuti e sulle scelte individuali, proponendo una chiave di lettura intermedia». ¹²¹ Per quanto riguarda il nostro contesto nazionale, e il medium di nostro interesse, la televisione, assumono importanza primaria gli studi di Luca Barra: da una parte, nella problematizzazione del metodo e delle fonti a disposizione, ¹²² e dall'altra nell'espansione del perimetro della ricerca alla dimensione della distribuzione, ¹²³ ovvero quel «gradino che si pone sul lato della produzione, e che per certi versi ne fa parte», ¹²⁴ come avviene con l'organizzazione del palinsesto. Nella ricostruzione di questo processo vengono in aiuto molteplici «etnografie inconsapevoli» redatte da professionisti e cronisti nel corso della storia della televisione italiana: pagine del *Radiocorriere* a dei quotidiani, memorialistica e storiografia aziendale, pamphlet e manuali, rare carte d'archivio a prime ricerche etnografiche, tutte testimonianze preziose ma spesso «*biased*, orientate», ¹²⁵ raccolte ex-post e spesso di natura pubblica, a volte ingenua e altre volte rivelatrici della «necessità di autodifesa dei protagonisti» e di «esigenze di natura (auto)promozionale e di immagine». ¹²⁶ Ci troviamo comunque di fronte a una documentazione molto adatta all'analisi storico-culturale, poiché espressione di una «fitta attività di riflessione e auto-riflessione» ¹²⁷ da parte dei soggetti coinvolti, che narrano molteplici *trade-stories* e tracciano le più svariate *self-theories*. ¹²⁸ Sono certo materiali disorganici, sparsi e disordinati ¹²⁹ che tuttavia, se vengono connessi, triangolati e fatti interagire seguendo un paradigma indiziario, rivelano un percorso affatto neutro e trasparente, ma complesso e contraddittorio. ¹³⁰

119 *Ivi*, p. 26.

120 *Ibidem*.

121 Luca Barra, «La virtù sta nel mezzo (e nel confronto). Questioni di metodo per i “production studies” televisivi e mediali», in *Schermi* 3(5), 2019, p. 67.

122 *Id.*, «Dietro lo schermo, dentro la scatola. Radici e prospettive della ricerca sulla produzione e distribuzione televisiva in Italia», in Barra, Bonini e Splendore, *Backstage*; *id.*, «La virtù sta nel mezzo (e nel confronto)».

123 *Id.*, «Costruire la televisione. Appunti per una storia produttiva e distributiva», in Grasso, *Storie e culture della televisione italiana*, p. 72-95; *Id.*, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma-Bari, Laterza, 2015; *Id.* *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand*, Roma-Bari, Laterza, 2022.

124 *Id.*, *Risate in scatola*, p. 87.

125 *Id.*, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 46-52.

126 *Id.*, «Gambe nude su pubblica “Piazzetta”? Intorno a un caso di censura mancata della tv delle origini (1956)», in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* 5(9), 2021, p. 39.

127 *Id.*, «Sotto, dietro e attorno ai programmi», p. 92.

128 Cfr. Caldwell, *Production culture*, p. 37-68; Di Chiara e Noto, «Appunti per una storia un po' meno avventurosa», p. 111-115.

129 Barra, «Gambe nude su pubblica “Piazzetta”», p. 39.

130 *Id.*, «La virtù sta nel mezzo (e nel confronto)», p. 67.

Non va sottovalutata, infine, l'utilità della storia produttiva e distributiva nella decostruzione di miti e leggende sul backstage del medium, parte integrante dell'immaginario che avvolge la storia della televisione, anch'esso frutto della rielaborazione e delle indiscrezioni di chi ha contribuito al suo sviluppo. Possiamo percorrerne retrospettivamente il ciclo di vita di aneddoti, racconti, *cautionary tales* e *origin stories* che passando di bocca in bocca, e di pagina in pagina, si sedimentano nella memoria "collettiva" dei professionisti, vengono rilanciati dai media e ripetuti sulla stampa attraverso i decenni. Compito di storiche e storici è certamente prendere sul serio e verificare la verosimiglianza di questi racconti, ma soprattutto decostruirli e comprenderne il significato nella più ampia negoziazione dei ruoli e degli obiettivi dei soggetti coinvolti.

2.3 La storia culturale per gli studi sulla produzione mediale

Finora abbiamo inquadrato l'approccio dei *cultural studies of media industries* in quello sguardo interno agli studi dei media, dai quali si parte «per interrogare la storia, per poi ritornare ai media». ¹³¹ Tuttavia esso si può unire a uno sguardo convergente, quello della «nuova» storia culturale ¹³² configuratasi dopo la svolta degli anni Settanta. Questa ha ampliato la nozione stessa di fonte storiografica, è entrata in dialogo con la sociologia, l'antropologia e la teoria letteraria, ha ribadito il ruolo attivo del linguaggio e soprattutto «una vera autonomia della cultura» che ha come principale implicazione «la creazione di campi di significato». ¹³³ L'origine nell'alveo della teoria culturale, nonché, come ci suggeriscono le nozioni di "significato" e "campo", i riferimenti teorici all'antropologia interpretativa di Geertz e alla sociologia di Bourdieu, rendono la storia culturale un'interlocutrice fondamentale per i *production studies* così come li abbiamo delineati. Se abbiamo parlato poi di «paradigma indiziario», non può essere tralasciato l'apporto della scuola microstorica italiana. ¹³⁴

La doppia tradizione di studi, storico-culturale e mediale, che ha formato chi scrive, ha reso necessario un confronto e un dialogo tra le due discipline, nella convinzione che possa integrare, completare e ampliare l'indagine storica delle culture di produzione – e, in cambio, fornire alla storia culturale e contemporanea solidità nell'indagine della produzione mediale. Per quanto riguarda la natura operativa del nostro studio, consente di risolvere alcuni dubbi e incertezze sull'utilizzo delle fonti, rafforzando indirizzi già intrapresi, relativizzando eventuali impasse, storicizzando dibattiti storiografici.

2.3.1 Storia culturale, dei media, della cultura di massa: un rapporto intermettente

131 Carini, «Media e storia: cronologia di un dibattito», p. 48.

132 Cfr. Arcangeli, *Che cos'è la storia culturale*; Burke, *La storia culturale*.

133 Sorba e Mazzini, *la svolta culturale*, p. 22.

134 Cfr. Carlo Ginzburg, «Microhistory: Two or Three Things That I Know about It», in *Critical Inquiry* 1, 1993, p. 10-35; Edoardo Grendi, «Ripensare la microstoria?», in *Quaderni storici* 2, 1994, p. 539-549. Lynn Hunt, *La storia culturale nell'età globale*, Pisa, ETS, 2010; Paolo Lanaro, *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Sebbene in Italia abbiano perlopiù seguito percorsi di sviluppo paralleli, intrecciandosi raramente,¹³⁵ storia dei media e storia culturale sarebbero da intendersi come discipline sorelle, che possono integrarsi dando luogo a una sorta di storia culturale dei prodotti culturali: un'espressione che può apparire paradossale e pleonastica,¹³⁶ ma che ha senso nel percorso di una storia culturale che non ha mai risolto, ma anzi, ha mantenuto la tensione tra «storia della cultura» e «storia culturale».¹³⁷

Possiamo ritrovare alcuni punti di convergenza nell'interesse per l'industria culturale e la cultura di massa. Già storici culturali britannici come Stephen Gundle,¹³⁸ David Forgacs¹³⁹ e David Sassoon¹⁴⁰, nel loro ricostruire consumi e industrie culturali, hanno riconosciuto un ruolo alla televisione e ai media nel processo di modernizzazione italiana ed europea¹⁴¹ aprendo la via per la storiografia italiana sui consumi.¹⁴² Un altro fondatore della moderna storia culturale britannica, Peter Burke, ha curato assieme ad Asa Briggs un'importante *Storia sociale dei media*,¹⁴³ che manifesta la fruttuosa ambiguità tra storia culturale e storia sociale propria di quel contesto nazionale. In Italia, tra coloro che hanno instaurato ponti tra storia dei media e storia culturale – o meglio, tra storia dei media e storia contemporanea tutta – possiamo citare Peppino Ortoleva, che dai suoi studi sul Sessantotto in Europa e America¹⁴⁴ al suo *Il ventennio a colori*¹⁴⁵ ha tentato «qualche incursione nella storia delle mentalità»,¹⁴⁶ invitando poi a una vera e propria mediastoria¹⁴⁷ che indagasse il ruolo cruciale dei media nel modellare le forme culturali contemporanee.¹⁴⁸ Tuttavia, stiamo parlando ancora di contatti sporadici e di convergenze tematiche più che di intrecci diretti,¹⁴⁹ anche perché è la stessa nozione di “storia culturale” ad aver avuto fino a pochi anni fa uno statuto precario, soprattutto all'interno della comunità dei contemporaneisti. Bisogna infatti «attendere la fine del decennio 2000 perché il termine diventi di uso corrente negli studi italiani e sia oggetto per la prima volta di alcuni corsi universitari».¹⁵⁰

Per quanto riguarda la contemporaneistica italiana, un impulso agli studi riconducibili alla svolta culturale è arrivato perlopiù da studiosi del 1800. È qui che talvolta la storia culturale è sfumata nella

135 Garofalo e Roghi, «Storie della televisione, dialettiche dell'immaginario e ambienti mediali», in id., *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, p. 16.

136 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*, p. 62.

137 Arcangeli, *Che cos'è la storia culturale*, p. 13.

138 Cfr. Cfr. Stephen Gundle, «L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta», *Quaderni Storici* 21, 1986; Id. *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa: 1943-1991*, Milano, Giunti, 1995.

139 David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana. 1880-2000*, Bologna, Il Mulino, 2000.

140 Donald Sassoon, *La cultura degli europei: dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008.

141 Enrico Menduni, «Storia della TV e storia d'Italia: avvicinamenti progressivi», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 148.

142 Cfr. Francesca Anania (a cura di), *Consumi e mass media*, Bologna, Il Mulino, 2013; Stefano Cavazza e Elena Scalpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi: società di massa e benessere in Europa, 1945-2000*, Bologna, Il Mulino, 2010; Damiano Garofalo, *Political audiences*.

143 Asa Briggs e Peter Burke, *Storia sociale dei media: da Gutenberg a internet*, Bologna, Il Mulino, 2010.

144 Cfr. Peppino Ortoleva, *Saggio sui movimenti del '68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

145 Cfr. id., *Un ventennio a colori*.

146 Id., «Storia e storie della televisione», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 55; Cfr. Id., *Mediastoria*, p. 135-138.

147 Cfr. id., *Mediastoria*.

148 Cfr. id., *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Milano, Il saggiatore, 2022 (I ed. 2009).

149 Cfr. anche Colombo, *La cultura sottile*; id., *Il paese leggero*.

150 Carlotta Sorba, «A chi giova la storia culturale? Diverse definizioni di un campo di studi in Francia e in Italia», in *Mestiere di storico* 1, 2018, p. 10.

(proto)storia dei media,¹⁵¹ indagando ad esempio il ruolo che ha avuto il melodramma risorgimentale, assieme ad altre forme di spettacolo popolare, nel diffondere e modellare un «discorso nazional-patriottico».¹⁵² Centrali poi sono stati gli studi sulla nazione risorgimentale di Alberto Mario Banti¹⁵³ tanto che si è verificata, anche in senso spregiativo, «una sorta di anomala identificazione della storia culturale con la produzione di un unico autore e con le sue scelte».¹⁵⁴ Studioso delle pratiche identitarie e dei discorsi nazionali del Risorgimento Italiano, Banti si è spostato più di recente a ricostruire l'immaginario «intermediale» della cultura di massa statunitense,¹⁵⁵ con un lavoro che testimonia un rinnovato interesse per le industrie dell'intrattenimento da parte degli storici culturali, nonostante alla televisione lo storico abbia riservato un'indagine marginale¹⁵⁶ e al divertimento comico una funzione di «frettolosa archiviazione» dei problemi del mondo, parafrasando Adorno.¹⁵⁷ Le suggestioni dei francofortesi¹⁵⁸ sono infatti spesso citate – e riabilite – nell'opera di Banti, sia nelle conclusioni che nella schematizzazione generale della cultura di massa, interpretata nella sua dialettica costante tra *mainstream* e controcultura.¹⁵⁹ Altri studi sulla cultura popolare in chiave storica, di area cinematografica e mediale, hanno ridimensionato invece le tesi di Adorno e Horkheimer, spesso superate dalle ormai altrettanto classiche suggestioni di Morin e di Eco.¹⁶⁰ Se da una parte va respinta la lettura necessariamente negativa e deterministica dell'«industria culturale», dall'altra va però riconosciuto che le tesi adorniane non sono da accantonare del tutto. Sebbene partano da premesse opposte, in nome di una presunta autonomia dell'arte, esse portano infatti in primo piano «l'esigenza di indagare la produzione, che sia per “svelarne” i trucchi oppure per comprendere meglio le ragioni di certe decisioni, le scelte a disposizione, le riflessioni e gli automatismi»,¹⁶¹ rendendoci consapevoli che la stessa «oggettività» dell'industria culturale «è un prodotto del calcolo dei soggetti che l'organizzano».¹⁶² Ci ritroviamo dunque di fronte al «paradosso per cui una teoria che si industria a dimostrare la totale negatività di un fenomeno può rivelarsi utile a comprenderlo nel profondo, ovvero (necessariamente) a rivalutarlo secondo le sue caratteristiche peculiari».¹⁶³

Tali riflessioni storiche e teoriche sono solo alcuni esempi di possibili punti di discussione, dibattito e dialogo tra storici culturali e studiosi dei media, che dopo un periodo di relativa stasi pare oggi vivificarsi di nuovo: i lemmi «mass media»¹⁶⁴ e «cultura di massa»¹⁶⁵ sono entrati pienamente nel

151 Cfr. Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci e Alessio Petrizzo, *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media, spettacolo*, Pisa, ETS, 2013.

152 Cfr. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, 2015, Laterza.

153 Cfr. Alberto M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; Alberto M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005.

154 Sorba, «A chi giova la storia culturale?», p. 24.

155 Alberto M. Banti, *Wonderland: la cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

156 *Ivi*, p. 174-180, 471-477.

157 *Ivi*, p. 200.

158 Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010 (I ed. ted. 1947).

159 Banti, *Wonderland*, p. vii-ix, 5-25.

160 Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*, p. 31-42; Cfr. Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità: racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019.

161 Barra, *Risate in scatola*, p. 76.

162 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1954 (I ed. ted. 1951), p. 73.

163 Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*, p. 34.

164 Andrea Sangiovanni, «Mass media» in Banti, Fiorino e Sorba (a cura di), *Lessico della storia culturale*.

165 Alberto M. Banti, *Cultura di massa*, in Banti, Fiorino, Sorba (a cura di), *Lessico della storia culturale*.

lessico della storia culturale, mentre a essa ci si richiama per tracciare nuove storie dei media nazionali,¹⁶⁶ storie sociali della tv¹⁶⁷ e storie delle culture digitali.¹⁶⁸ Dall'altra parte, gli studiosi di media, partendo dal dialogo con la storiografia e da un'interpretazione relazionale e multidimensionale della tv in quanto «cultura»,¹⁶⁹ ribadiscono oggi in maniera più esplicita la volontà di includere la storia della tv nel più ampio alveo di una storia culturale che a partire dai programmi interagisca con l'analisi dei contesti che li hanno prodotti.¹⁷⁰

2.3.2 La svolta culturale: una storia di “campi” e di “testi”

Per quanto riguarda gli studi sui media, la svolta culturale ha portato ad affermare la rilevanza della cultura pop, alla de-romanticizzazione dei processi produttivi e di consumo, all'utilizzo di semiotica e linguistica per l'analisi dei testi, e soprattutto all'attenzione per la specificità dei singoli media.¹⁷¹ Per quanto inizialmente interessati «più al *decoding* che all'*encoding*»¹⁷² i *cultural studies* mediali sottolineavano, contro il marxismo di tradizione francofortese, che «il rapporto tra le strutture dominanti e la produzione culturale non fosse di totale subordinazione. Non solo alcuni prodotti dell'industria culturale non sarebbero affatto *rubbish*, ma avrebbero il potenziale di creare esperienze piacevoli, socialità e persino pensiero critico». ¹⁷³ Nel frattempo, una parte della storiografia, influenzata anch'essa dagli studi di Antonio Gramsci, ma soprattutto dal pensiero di Hayden White, Michael Foucault, Michael De Certeau, Stuart Hall, e Raymond Williams, si chiedeva «quale peso si potesse attribuire all'azione e alla capacità di agire degli uomini nella storia rispetto alle grandi strutture che nel pensiero marxiano classico rappresentavano le sole concrete articolazioni della società». ¹⁷⁴ La svolta era favorita ulteriormente dal retroterra storiografico delle *Annales*¹⁷⁵ con il loro interesse per le rappresentazioni, le mentalità e le sensibilità, che ha parallelamente contribuito allo sdoganamento delle fonti audiovisive nell'analisi storica.¹⁷⁶ Come i *media studies*, poi, anche la storiografia ha adottato da Bourdieu concetti chiave come quello di capitale culturale e simbolico, di *habitus* e di campo. Soprattutto quest'ultimo ha permesso agli storici di concepire la molteplicità e la multidimensionalità di relazioni nello spazio sociale e simbolico, che non contiene realtà «essenziali» ma bensì relazioni tra più

166 Sangiovanni, *Specchi infiniti*.

167 Garofalo, *Political audiences*; id., *Storia sociale della televisione in Italia*.

168 Gabriele Balbi, *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2022; Federico Mazzini, *Hackers. Storia e pratiche di una cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2023.

169 Giovanni Bechelloni, *Televisione come cultura. I media italiani tra identità e mercato*, Napoli, Liguori, 1995; Cfr. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*.

170 Damiano Garofalo e Massimo Scaglioni, «Television studies e sguardo storico: un'agenda per la futura ricerca», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*.

171 Antoniazzi, Barra, Bonini, Scarcelli, «I media studies e la sfida dei cultural studies», p. 39.

172 *Ivi*, p. 41.

173 *Ivi*, p. 39.

174 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 19.

175 Cfr. Peter Burke, *Una rivoluzione storiografica: la scuola delle Annales, 1929-1989*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

176 Carini, «Media e storia: cronologia di un dibattito», p. 49-50.

oggetti, configurandosi come un «microcosmo [...] dotato di una logica specifica che è irriducibile alla logica degli altri campi [...] i cui confini sono perennemente oggetto di lotta nel campo stesso».¹⁷⁷

Grazie a questo la storiografia ha messo a fuoco una «dimensione costruttivista e dinamica», che «risponde alla necessità di far interagire in modo nuovo analisi interne ed esterne, testi e contesti, in un quadro che ambisce a ricostruire le condizioni sociali della produzione».¹⁷⁸ Di nuovo, dunque, è necessario mantenere una doppia via: è centrale dare peso all'organizzazione e alla produzione, «tuttavia non è possibile apprezzare davvero il significato di quel sistema senza esplorarne anche i contenuti narrativi, i significati simbolici, e gli orizzonti etici che le opere che vi appartengono offrono al loro pubblico».¹⁷⁹ L'influenza di Bourdieu è stata importantissima anche per lo sviluppo della storiografia delle professioni, che ha ragionato sulle identità costruite, sui rapporti con lo stato, con la politica, col mercato, sui processi di professionalizzazione e di autorappresentazione, nonché sui processi di esclusione e di inclusione in base a genere, razza, nazionalità e classe.¹⁸⁰ Tale filone permette di «cogliere il peculiare intreccio di tradizioni, tecniche, innovatività, propria di ciascuna professione, e di mettere a fuoco i problemi di identità e di gruppo connesse».¹⁸¹ L'indagine di professionalità, professionalizzazione e «ideologie professionali» interessano anche lo studio di un'industria mediale che non solo è «razzializzata», «genderizzata» e «sessualizzata», ma è anche caratterizzata da pratiche apparentemente «irrazionali», «retribuita esteticamente», «definita dall'aspirazione», e dunque, infine, «testualizzata».¹⁸²

L'idea della cultura come una rete di «testi su altri testi»¹⁸³ riporta dritti a Geertz e al suo concetto di cultura «più ristretto, più specializzato [...] essenzialmente semiotico» che incuriosì non poco quegli storici che nutrivano diverse diffidenze verso lo «scientismo della storia quantitativa».¹⁸⁴ Il metodo antropologico-interpretativo di Geertz ha permesso infatti di riconoscere che il lavoro sul campo, tanto etnografico quanto storico, non garantiva di per sé la scientificità dei risultati. La realizzazione che la stessa ricerca d'archivio è infatti mediata «dalla cultura, dalle esperienze e dalle scelte del ricercatore» ha portato a considerare la storiografia, al pari dell'etnografia, «un'impresa interpretativa».¹⁸⁵ Il testo geertziano è una metafora per la descrizione di svariati fenomeni – gesti, giochi, combattimenti tra galli, interviste, programmi televisivi – che possono avere al contempo molteplici significati: il compito dell'etnografo è cogliere la molteplicità dei significati possibili «sulla base di una precisa localizzata

177 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 125.

178 *Ivi*, p. 126.

179 Banti, *Cultura di massa*, par. 3.

180 Cfr. Maria Malatesta, *Professional Men, Professional Women: The European Professions from the 19th Century until Today*, London, Sage, 2010.

181 Ortoleva, *Mediastoria*, p. 166.

182 Cfr. John T. Caldwell, «Intorno alle industrie dei media», in Barra, Bonini e Splendore, *Backstage*.

183 *Ivi*, p. 174.

184 Pier Palo Viazzo, *Introduzione all'antropologia storica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 144.

185 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 55.

conoscenza del contesto specifico in cui il fenomeno avviene». ¹⁸⁶ L'etnografo, o lo storico, dovranno produrre dunque una *thick description*, un descrizione “densa” che riesca a cogliere tale stratificazione di significati, ma soprattutto che riesca a renderla comprensibile al lettore. ¹⁸⁷ Geertz ha insegnato agli storici come il compito della ricerca sia quello di «ridurre lo sconcerto» ¹⁸⁸ che si prova istintivamente nei confronti delle risate con cui dei tipografi accompagnano il macabro rituale dell'impiccagione di una colonia di gatti, ¹⁸⁹ ma anche di fronte a un evento più banale e meno truculento, come le risate di un pubblico televisivo di cinquant'anni fa di fronte a una battuta che non capiamo. O ancora, e qui l'«eternità» di certa comicità complica la faccenda, capire perché una battuta degli anni Settanta che a noi fa ridere non divertisse affatto i critici dell'epoca.

L'apporto di Geertz non si collocava solo come un contributo alla nascente storia culturale, ma anche come uno degli interlocutori della svolta etnografica in storiografia. ¹⁹⁰ Proprio da questo ambito, però, vennero i maggiori attacchi all'antropologia semiotica, che oggi riecheggiano nelle critiche all'approccio storico-interpretativo nei confronti della produzione televisiva: c'è il timore di «proiettare» troppo semplicemente su una fonte ciò che già sappiamo di un'epoca, dando per scontato che essa la rifletta; si è diffidenti poi rispetto alla trasformazione delle pratiche, delle tracce e dei rituali produttivi in «forme testuali da interpretare», e alla traslazione nella ricerca d'archivio di modelli nati per studiare «ambienti produttivi “vivi” e “reattivi”», tutte tendenze che esporrebbero «a rischi grossolani di arbitrarietà e semplificazione». ¹⁹¹ Tali critiche risalgono almeno al 1985, quando uno dei padri della “scuola” microstorica, Giovanni Levi, in un celebre articolo su *Quaderni storici*, metteva in guardia la storiografia italiana di fronte ai presunti «pericoli del geertzismo»: tali erano l'eliminazione delle differenze tra lavoro etnografico sul campo e ricerca d'archivio, la divisione a suo giudizio troppo rigida tra testi e contesti, l'assenza di criteri scientifici per selezionare le interpretazioni più valide, e infine lo scarso contributo che tale approccio darebbe alla conoscenza di un'epoca. ¹⁹² Prima di tutto, va ricordato che tali «accuse molto forti e senza appello» sarebbero da storicizzare nella più ampia presa di distanza dal «postmodernismo storiografico» e dalle tendenze più decostruzioniste, alle quali i microstorici rischiavano (e forse temevano) di essere assimilati per la loro «creatività metodologica e concettuale». ¹⁹³ Anche dal punto di vista della ricerca pratica tali critiche sono da ridimensionare: per Geertz e i “geertziani”, la divisione tra testo e contesto non è così rigida come appare dalle argomentazioni di Levi – le relazioni avvengono sempre tra più testi, e sono tali relazioni a formare i contesti – ma soprattutto,

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 56.

¹⁸⁷ Cfr. Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Milano, Adelphi, 2013 (I. ed. ing. 1984).

¹⁸⁸ Geertz, *Interpretazione di culture*, p. 34.

¹⁸⁹ Cfr. Darnton, *Il grande massacro dei gatti*.

¹⁹⁰ Cfr. Viazzo, *Introduzione all'antropologia storica*.

¹⁹¹ Andrea Mariani, «Prima del film. “Ephemerality” del regista e storia materiale della produzione», in *Schermi* 3, 2019, p. 86.

¹⁹² Giovanni Levi, «I pericoli del Geertzismo», *Quaderni storici* 20, 1985, p. 276.

¹⁹³ Sorba, *A chi giova la storia culturale?*, p. 19.

L'accento di Geertz sul ruolo dell'etnografo in quanto interprete di interpretazioni altrui riduce l'importanza del maggiore elemento di differenza tra l'etnografia e la storiografia culturale: il lavoro sul campo. Se quanto «i nativi» dicono all'etnografo è in ogni caso opaco e necessita sempre di analisi filologica e di contesto, la differenza con le fonti d'archivio è solo nella tipologia dei testi, non nella loro natura o nelle interpretazioni che essi autorizzano. [...] Il ricercatore «nei villaggi» non fa altro che raccogliere testi (intesi in senso ampio) e creare un archivio: il lavoro di interpretazione e scrittura (l'etnografia) avverrà separatamente.¹⁹⁴

2.3.3 Storia culturale, italian style: scuola microstorica e paradigma indiziario

Le critiche degli esponenti della microstoria all'approccio interpretativo non svalutano certo il loro contributo allo sviluppo della storia culturale, né l'utilità generale delle loro metodologie, che anzi possono fornire un ultimo prezioso supporto agli *historical production studies*.

La microstoria è «un'indicazione di lavoro, un termine-etichetta»¹⁹⁵ adottato per indicare una corrente storica sviluppatasi tra gli anni Settanta e Ottanta, che ha avuto come punti di riferimento la rivista *Quaderni Storici* e la collana *Microstorie* di Einaudi.¹⁹⁶ L'indagine di singoli casi di studio e la «riduzione di scala» sono state viste come un'opportunità per cogliere aspetti di processi certo ampi, ma invisibili sotto la copertura di «macrocategorie omogenee»,¹⁹⁷ e dunque «la microanalisi ha rappresentato una sorta di «via italiana» verso la storiografia sociale più avanzata (teoricamente guidata), in una situazione relativamente bloccata in termini di ortodossia gerarchica delle rilevanze storiche e di chiusura alle scienze sociali».¹⁹⁸ Essa ha svalutato una «concezione aristocratica» di cultura spingendo all'indagine delle culture subalterne,¹⁹⁹ ha insegnato a giudicare l'eccezionalità reale o apparente della documentazione a disposizione²⁰⁰ e ha rivalutato ed esteso la possibilità di ricostruire personalità storiche «individuali». Certo, c'è il rischio, di scadere «nell'aneddoto, nella famigerata *histoire événementielle*»,²⁰¹ pericolo molto presente anche nella storia della televisione.²⁰² Esso però si può evitare anche quando si indaga una figura atipica come può essere il mugnaio eretico Menocchio, protagonista de *Il formaggio e i vermi* di Ginzburg, o un comico degli anni Settanta: la sua singolarità ha infatti dei limiti ben precisi, dati dalla sua cultura, che offre «all'individuo un orizzonte di possibilità latenti – una gabbia flessibile e invisibile entro cui esercitare la propria libertà condizionata»²⁰³ e articolare «il linguaggio che era storicamente a sua disposizione».²⁰⁴

194 Id. e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 68.

195 Grendi, «Ripensare la microstoria?», p. 545.

196 Ida Fazio, *Microstoria* – <http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/microstoria.pdf>.

197 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 103.

198 Grendi, «Ripensare la microstoria?», p. 544.

199 Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi (I ed. 1976), p. xii.

200 Id. e Carlo Poni, «Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico», in *Quaderni storici* 14, p. 187-188.

201 Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, p. xix.

202 Ortoleva, *Mediastoria*, p. 162.

203 Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, p. xx.

204 *Ibidem*.

Quello di Ginzburg, che convenzionalmente distinguiamo dal metodo più sociale di Levi, è un approccio culturale che enfatizza l'agency individuale²⁰⁵ e coglie la «ricchezza cognitiva dell'anomalia».²⁰⁶ Evitando le generalizzazioni macroanalitiche e quantitative, si basa sullo sviluppo di un «paradigma indiziario»²⁰⁷ che getta uno sguardo sui «frammenti di comportamenti», i quali rivelano il significato culturale attribuito dagli individui al proprio «universo sociale».²⁰⁸ Per quanto manchi necessariamente di precisione, il paradigma indiziario è di importanza cruciale per gli storici che indagano ogni epoca, e che non trascura, ma anzi enfatizza, la connessione con un contesto macro:

se le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre più velleitarie, non per questa l'idea di totalità dev'essere abbandonata. Al contrario: l'esistenza di una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali viene ribadita nel momento stesso in cui si afferma che una conoscenza diretta di tale connessione non è possibile. Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla.²⁰⁹

In generale, l'enfasi dei microstorici su individui atipici, incoerenze, frammenti, «strategie e scelte minute e continue che operano all'interno degli interstizi di sistemi normativi contraddittori»²¹⁰ sono tutte suggestioni che la storia culturale della produzione televisiva può accogliere. Infatti, a patto di una costante triangolazione della documentazione, onde evitare rischi di sopravvalutazione, è stato già notato come il paradigma indiziario sia auspicabile di fronte alla natura pulviscolare e «impura» delle fonti produttive,²¹¹ nonché necessario per «assemblare materiali disorganici, allargare lo sguardo e non fermarsi alle criticità del contesto in cui si opera, affrontare in modo laterale problemi che, se approcciati direttamente, possono sembrare irrisolvibili».²¹² Il paradigma non è poi nuovo al più vasto campo dei *media studies*, tanto che Fausto Colombo lo indicava già nel 2001 come uno strumento indispensabile per il «metasguardo» del ricercatore dei media, per il quale il prodotto culturale è sempre in qualche modo «spia» di un insieme di «significati sociali».²¹³ Richiamando esplicitamente il celebre saggio di Ginzburg dal titolo *Spie. Radici di un paradigma indiziario* e ripercorrendone i punti principali, Colombo proponeva di applicare il metodo a prodotti di ampio consumo.²¹⁴ Il modello semiotico, che aveva tradotto il paradigma solo in «inferenza abduzione», era infatti insufficiente per l'analisi di un prodotto culturale che appariva invece «radicato inestricabilmente da un lato nel flusso storico dei contenuti che ritaglia e presenta, dall'altro nel più ampio sentire culturale di cui partecipa».²¹⁵ Per questo, gli studiosi devono sforzarsi di «leggere in modo indiziario il prodotto non come un tutto, ma anzi,

205 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 106.

206 *Ivi*, p. 101.

207 Cfr. Carlo Ginzburg, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in id., *Miti emblematici spie*, Torino, Einaudi, 1986, p. 158-209.

208 Sorba e Mazzini, *La svolta culturale*, p. 109.

209 Ginzburg, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», p. 191.

210 Giovanni Levi, *On Microhistory* in Peter Burke (a cura di), *New Perspectives in Historical Writing*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, p. 107.

211 Barra, «La virtù sta nel mezzo (e nel confronto)», p. 67.

212 Di Chiara e Noto, «Appunti per una storia un po' meno avventurosa», p. 116.

213 Franco Colombo, «Il mondo in una palla di vetro. L'indagine indiziaria sul prodotto culturale», in Id. e Ruggero Eugeni, (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, p. 356.

214 Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*, p. 69.

215 Colombo, «Il mondo in una palla di vetro», p. 360.

come un catalogo di tracce esofore (appunto le spie cui si riferisce Ginzburg), che rimandano, cioè, a un “fuori” del prodotto stesso che è la società intera, e in particolare i suoi soggetti individuali e collettivi». ²¹⁶ Dopotutto, già Nicolò Costa aveva riscontrato vent’anni prima l’utilità del paradigma in ambito mediale, in quanto «ritrova nei fatti marginali e secondari, come appunto la comicità, il minuscolo moltiplicatore, lo specchio deformante dei valori ideali e degli stili di vita prevalenti nella società civile e politica del Paese». ²¹⁷ Anche elementi apparentemente impercettibili, come tracce, indizi e spie, possono aiutarci dunque a tenere assieme la dimensione microstorica a quella macrostorica nello studio dei prodotti comici.

2.4 Orientarsi nella storia della comicità televisiva: una mappatura

Dopo aver delineato i metodi di ricerca, che si muovono tra media e televisione, tra culture della produzione e produzione culturale, è necessario integrarli con le logiche del «comico del flusso», così da tracciare le origini e gli estremi di una storia della comicità televisiva che metta in luce le pratiche portate avanti dai comici per rapportarsi con i generi dell’intrattenimento e con le forme di spettacolo popolare. Va dunque fatta un’operazione preliminare di ricognizione e mappatura ²¹⁸ dalla quale emergono le prime spie di trasformazioni da indagare più a fondo.

Un primo sguardo va dato agli individui e alle scelte che hanno fatto nascere, rielaborato e prodotto la comicità televisiva: i comici, i registi, gli autori e altre figure chiave del dietro le quinte: è una storia già in parte tracciata nelle sue origini, da alcuni studi a partire dagli anni Ottanta, ²¹⁹ ma che meriterebbe ulteriori revisioni e approfondimenti. Un secondo sguardo, più di storia dei media – con importanti contributi dagli studi sulla comicità nel cinema e nel teatro – va dato anche al più ampio sistema dell’intrattenimento nazionale, prendendo atto del «nomadismo» dei comici che sin dalla prima metà del Novecento migravano «dal teatro ai giornali, alla radio, al cinema e, quanto arriva, alla televisione» ²²⁰ e che testimoniano la natura intermediale della comicità televisiva. Questo ci apre gli occhi su un terzo punto: l’identificazione dei molteplici rapporti tra i comici, i gruppi televisivi in cui si collocano, le reti e le genealogie professionali che intessono e tramite le quali danno vita a una comicità che è sempre «dialogica» e che si muove «tra “coralità” ed “eccezionalità”», ²²¹ generando sia logiche collaborative che competitive. ²²² Queste mappature sono necessarie a un livello preliminare per comprendere lo schema dei generi, personaggi e media in gioco, ma attendono una più dettagliata storia

²¹⁶ *Ivi*, p. 360-361.

²¹⁷ Costa, *Il divismo e il comico*, p. 80.

²¹⁸ Luca Martera, «Una mappa della comicità in Italia», in Barra e Guarnaccia, *Comedy*, p. 51-63.

²¹⁹ Cfr: Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso, *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1985; Bettetini, *American way of television*; Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà*.

²²⁰ Mariapia Comand, «Tondi o aguzzi comunque contro», *Bianco e nero* 1, 2013, p. 15.

²²¹ Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 92.

²²² Cfr. Marx, *Sketch Comedy*.

culturale che si collochi a un livello intermedio, come mostreranno i casi di studio oggetto di questo lavoro.

2.4.1 Una storia del varietà televisivo, una storia della comicità

Il teatro è stato il «modello linguistico e comunicativo della televisione» sin dalle sue origini:²²³ questo perché i primi funzionari e dirigenti erano consapevoli che la rivista teatrale «era lo spettacolo popolare per eccellenza di quegli anni e costituiva la voce numero uno delle spese degli italiani per lo spettacolo».²²⁴ Per “rivista teatrale” si indicava soprattutto uno spettacolo comico, derivato da una forma di teatro urbano e minimalista, organizzato dai comici in un susseguirsi di numeri, «che fonda una tradizione soprattutto italiana del comico».²²⁵ Tale teatro era prodotto per «accumulo», rielaborando i volti della società in macchiette, espressione di sintesi e rapidità, di un «fuggitivo e transitorio»²²⁶ che ben si adatterà al nuovo medium di flusso: la «rivista», infatti, richiama l'azione di una visione in serie, di passare «in rassegna» l'attualità politica e sociale.²²⁷ La neonata tv eredita da questo «genitore» il suo intero apparato, incluse le figure delle soubrette e dei comici, del mattatore e delle ballerine, nonché «l'aggregazione poco coerente di sketches, monologhi e numeri coreografici».²²⁸ C'è ben poco, almeno inizialmente, di quell'unica e coerente drammaturgia decantata poi dai professionisti.

Tale «teatro leggero» arrivò alle soglie della televisione diviso in due filoni: quello dell'avanspettacolo e quello della rivista teatrale “alta”. La seconda dipendeva dal primo per il reclutamento dei comici, ma se ne distingueva per ambizioni produttive e spettacolari, e per il riconoscimento nazionale assicurato dalle *tourneés*, mentre l'avanspettacolo, più limitato nell'aspirazione e nella realizzazione, era più radicato nella provincia.²²⁹ Non è difficile dunque comprendere come nella televisione delle origini, visto l'afflato pedagogico e l'esigenza di diffondersi su scala nazionale, abbia prevalso la rivista «più impegnativa» e non lo spettacolo «popolare-locale», soprattutto dopo lo spostamento della Direzione programmi TV a Roma: lo spettacolo leggero, come altri generi, rientrava dunque in quel «processo di standardizzazione e di livellamento del linguaggio formale», intimamente politico e nazionalizzante, di cui si facevano portatori consapevoli o inconsapevoli anche i primi comici del piccolo schermo.²³⁰ Se pensiamo ad esempio a Ugo Tognazzi, a Raimondo Vianello, a Walter Chari, nessuno dei tre ha fatto della forma dialettale il tratto distintivo della sua comicità,²³¹ anzi: a prevalere era un italiano chiaro e pulito, e quando il dialetto emergeva era per farne oggetto di derisione. Nell'avvio del nuovo medium giocava inoltre un ruolo cruciale l'attenzione per la morale e il senso del

223 Bettetini e Grasso, *Televisione: la provvisoria identità italiana*, p. 15.

224 Buttafava, «Un sogno americano», p.79 n.1; Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 185.

225 Franca Angelini, «Linee di una tradizione comica italiana», in Marinai, Poeta, Vazzaz, *Comicità negli anni Settanta*, p. 22-23.

226 *Ivi*, 24.

227 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 24.

228 Mario Carpitella, «La provincia e l'impero», in Bettetini e Grasso, *Televisione: la provvisoria identità italiana*, p. 132.

229 *Ibidem*.

230 *Ibidem*.

231 Antonio Crespi, «Italiani, vi guardo. Intervista a Carlo Verdone», *Bianco e nero* 1, 2013, p. 47.

pudore,²³² che dovette pesare sull'accantonamento dell'avanspettacolo, il quale portava con sé la nomea di un intrattenimento «squallido» e di bassa qualità.²³³

Oltre alla tradizione italiana, un altro termine di paragone per le prime riviste televisive italiane è l'intero universo spettacolare americano. Come scrive Enrico Menduni,

è possibile pensare a una televisione italiana particolarmente attratta dalla tv americana, più di qualsiasi altra tv nazionale europea, pur all'interno di due principi irrinunciabili (il monopolio e la direzione cattolica), e capace per questo di realizzare un "contratto comunicativo" con il proprio pubblico che già incorpora l'intrattenimento ed è pertanto predisposto all'avvento di una futura televisione commerciale e tale da decretarne il successo.²³⁴

Se dal lato del consumo è lecito parlare di americanizzazione,²³⁵ per quanto progressiva,²³⁶ del quotidiano, i dirigenti e i professionisti televisivi che si occupavano di rivista si comportano perlopiù come «americani immaginari»: ²³⁷ il loro «americanismo» era rimarcato dai pellegrinaggi professionali negli Stati Uniti,²³⁸ ma rimaneva spesso formale e declamato a parole²³⁹ codificando il genere televisivo «a partire da un modello americano più immaginario che effettivo».²⁴⁰ Nonostante queste avvertenze, non va però sottovalutata la connessione profonda della televisione italiana con gli Stati Uniti, frutto di un'importante opera di mediazione da parte degli «addetti ai lavori nazionali»:

la televisione italiana è «americana» nelle tecniche, nei processi produttivi, nei modelli adottati: dalle forme di ripresa alle modalità di costruzione dei palinsesti, dall'organizzazione produttiva alla scelta dei modelli di broadcasting, l'esperienza statunitense costituisce sempre il più avanzato punto di riferimento per ogni decisione presa in Italia.²⁴¹

Intanto, a fianco della rivista comica, si stava affermando in televisione un altro modello, quello firmato da Pietro Garinei e Sandro Giovannini, protagonisti della «rivista d'attualità» sin dal primo dopoguerra: dopo l'insuccesso dello spudorato telequiz all'americana *Duecento al Secondo* e il successo de *Il musicchiere*, i due autori inaugurarono nel 1958 *Canzonissima*,²⁴² la quale, con l'abbinamento della canzone alla rivista tv e alla lotteria di capodanno, risolse definitivamente l'«ossessione» della traduzione in video dello sfarzo del «superspettacolo»,²⁴³ surrogando il «lusso» della grande rivista (con la carica erotica e provocatoria delle ballerine) a un divertimento altrettanto popolare come la canzone.²⁴⁴

232 Cfr Luca Barra, «Gambe nude su pubblica "Piazzetta"?»; Caroli, *Proibitissimo!*, p. 19-60.

233 Paolo Consigli, «Humor in Italy», in Avner Ziv (a cura di) *National Styles of Humor*, Santa Barbara, Greenwood Press, p. 141.

234 Enrico Menduni, «I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione italiana», *Memoria e Ricerca* 26, 2007, p. 104.

235 Cfr. Gundle, «L'americanizzazione del quotidiano».

236 Cfr: Luca Barra, «Un'americana a Roma. Intrecci televisivi tra Italia e Stati Uniti», in Grasso, *Storie e culture della televisione italiana*; Victoria De Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2005.

237 *Ivi*, p. 105.

238 Barra, «Un'americana a Roma. Intrecci televisivi tra Italia e Stati Uniti», p. 307.

239 Gianfranco Bettetini, «Prefazione», in id., *American way of television*, p. 7-8.

240 Buttafava, «Un sogno americano. Quiz e riviste tv negli anni Cinquanta», p. 81.

241 Barra, «Un'americana a Roma», p. 307.

242 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 163.

243 Buttafava, «Un sogno americano. Quiz e riviste tv negli anni Cinquanta», p. 80-81.

244 *Ivi*, p. 79.

Con il tempo, cadde in disuso anche il termine “rivista”, che portava ancora con sé la stretta relazione con l'avanspettacolo e dunque «la fama della mossa e della passerella», e iniziò a essere preferito il «più neutro e rassicurante “varietà”»²⁴⁵ per indicare tutto lo spettacolo leggero: sia i programmi che tendevano più al comico, sia a quelli che tendevano più alla musica, sia le inevitabili contaminazioni. È l'«epoca del grande varietà classico»²⁴⁶ dove continua *Canzonissima* e arrivano *Studio Uno* e gli altri programmi del «regista-re» Antonello Falqui,²⁴⁷ nonché di Romolo Siena, Eros Macchi e Vito Molinari. Il varietà televisivo inizia a esprimere una «televisione di abitudini e di ripetizioni, dove tutto era codificato», costringendo a operare come una catena di montaggio un'industria «restia a introiettare modelli e procedure seriali».²⁴⁸ Nell'assunzione di scansioni, regole e tecniche televisive si recide sempre di più il cordone con il teatro, proprio mentre lo si cita e lo si celebra:

la povera rivista del teatro, vampirizzata e poi abbandonata dalla televisione, morì, soffocata dall'abbraccio mortale del nuovo mezzo, il quale tanto aveva cominciato a seguire le vie degli effetti speciali e dei trucchi, degli spazi ricreati fantasticamente dai movimenti delle telecamere e dal montaggio, della frequentazione “realistica” di ambienti veri, non ricostruiti da una scenografia.²⁴⁹

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, proprio quando si inizierà a parlare di crisi del varietà, vi sarà il primo innesto di comici dal cabaret – come Paolo Vilaggio, Cochi e Renato – assieme a una maggiore sobrietà scenografica.²⁵⁰ Vediamo però anche azioni di disgregazione e riagggregazione portate avanti da *insider* della rivista, come la negoziazione dell'attualità politica nelle riviste di Noschese e un'accelerazione dell'autoriflessività negli sketch di Vianello e Mondaini, mentre alla fine degli anni Settanta l'innovazione comica passa per gli scossoni dati dalla seconda Rete. Alla “classicità” di Falqui subentrano innovatori come Enzo Trapani, che accompagnano il varietà verso nuove forme di sperimentazione, come la piena integrazione del cabaret in *Non Stop* e nelle prime edizioni di *Fantastico* alla fine del decennio, che anticipano i programmi di Antonio Ricci sulle reti Fininvest.²⁵¹ Dunque, se la rivista è il primo bacino in ordine temporale dal quale il varietà comico attinge i propri talenti, il secondo è il cabaret, soprattutto in due momenti di rinnovamento: a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, e tra i Settanta e gli Ottanta. Ecco, dunque, un nuovo termine chiave, il quale – nuovamente – significa cose diverse a seconda della nazionalità e dei periodi storici: per l'Italia il cabaret è quel genere comico partito soprattutto da esperienze milanesi come il Derby Club, caratterizzato da una spiccata individualità comica, una scenografia spoglia e una comicità più spinta e aggressiva.²⁵² Il Cabaret entra in televisione per poi stemperarsi dalla metà degli anni Ottanta in forme parodiche e buffe dove i

245 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 53.

246 Denti, «Lo spettacolo della tv», p. 38.

247 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 58-59.

248 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 23.

249 Gianfranco Bettetini, «Un “fare” italiano nella televisione», in Bettetini e Grasso, *Televisione: la provvisoria identità italiana*, p. 13.

250 Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 187.

251 *Ivi*, p. 187-188.

252 Francesco Carrà, Marcello Zuccotti, *Come nascono i comici: dal Derby allo Zelig 60 anni da ridere*, Milano, Auditorium, 2015.

comici «costruiscono l'esibizione sempre con lo stesso schema, basato sulla ripetizione e la riconoscibilità, talvolta creando tormentoni caratterizzanti».²⁵³ Come è stato per la rivista, dunque, la tv ha attirato a sé e fagocitato un genere urbano, e a buono mercato, diventandone «punto di arrivo, aspirazione e dannazione»; ma dall'altra parte, è proprio grazie al cabaret televisivo che «la parola “comico” è entrata di prepotenza nei palinsesti e nel linguaggio comune».²⁵⁴

2.4.2 Traiettorie comico-spettacolari nel sistema dei media

Sintetizzando la genealogia spettacolare e le trasformazioni del varietà, notiamo fin da subito come la televisione italiana abbia «sempre intessuto un fitto dialogo con il mondo dello spettacolo al quale intrinsecamente appartiene», intrattenendo una complessa rete di rapporti con il cinema, la radio e appunto il teatro.²⁵⁵ Attraverso questi media si sono sviluppati percorsi di carriera e pratiche professionali, che assumono la forma di tattiche e strategie adottate dai comici per ottenere notorietà e per i quali «la strada per il popolare [...] sempre più spesso passa da una pluralità di media differenti».²⁵⁶ Ciò è speculare a quella natura «interstiziale» e di «*koiné* tentacolare» della comicità,²⁵⁷ la cui «molteplicità semantica» deriva infatti da un «accumulo di sentimenti di origine eterogenea»: non solo la cultura, il luogo d'origine e il tipo di pubblico dell'autore comico, ma anche gli «incroci interpersonali, intertestuali e intermediali» stabiliti nella propria carriera.²⁵⁸ Sebbene decisamente preponderante nell'ultimo mezzo secolo di convergenza, possiamo però rintracciare sin dagli anni Trenta del Novecento²⁵⁹ i segni di una intermedialità comica. Da un tipo di teatro popolare, anche se inizialmente «marginale»,²⁶⁰ proverranno nel secondo dopoguerra i grandi talenti comici italiani, che approdano in tv negli anni Cinquanta dopo essersi «fatti le ossa» sui palcoscenici²⁶¹ come Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello e Sandra Mondaini²⁶² o come la coppia composta da Dario Fo e Franca Rame, mossasi tra rivista teatrale e radiofonica.²⁶³ D'altronde, tutta la comicità degli anni Cinquanta e Sessanta è figlia del teatro di rivista e di avanspettacolo, non solo quella che approda in tv: la «deformazione comica» che anche il cinema opera sui politici è da rintracciare proprio nell'intenso rapporto con le forme di «teatro minore». Se già dagli anni Dieci il cinema comico si faceva portatore di un atteggiamento di sfiducia nei confronti delle istituzioni,²⁶⁴ nelle commedie del dopoguerra i parlamentari sono personaggi stereotipati e furbeschi,

253 Grieco, «Si ride sempre con le vocali in tutte le lingue del mondo», p. 76.

254 Giulio D'Antona, *Milano. Storia comica di una città tragica: I club, la malavita, il cabaret e la televisione*, Milano, Bompiani, p. 86.

255 Valentini, «Guardare la TV, vedere l'immagine: televisione e storia dello spettacolo», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 131.

256 Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 95.

257 Marinai e Vazzaz, «Il riso nell'occhio», p. 97-101.

258 *Ivi*, p. 101-102.

259 Cfr. Comand, «Tondi o aguzzi comunque contro»; Martera, «Una mappa della comicità in Italia».

260 Franca Angelini, «Linee di una tradizione comica italiana», in Marinai, Poeta, Vazzaz, *Comicità negli anni Settanta*, p. 23.

261 Giangilberto Monti, *Dizionario dei comici e del cabaret*, Milano, Garzanti, 2008, p. vii.

262 Cfr. Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, *Casa nostra*, Milano, Bietti, 1974; Roberto Buffagni (a cura di), Ugo Tognazzi e Raimondo Vianello. *Un, due, tre*, Milano, Mondadori, 2001.

263 Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 26-51.

264 Lucia Albano, «Cinema e Parlamento: i “mostri” e gli “eroi”», in Violante L. (a cura di), *Il Parlamento, Storia d'Italia – Annali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 888.

spesso macchiette in «strutture narrative “basso-mimetiche”». Tale chiave di lettura arriverà sino agli anni Sessanta con alcuni film che «squalificano» il lavoro politico, come *Gli Onorevoli* di Sergio Corbucci (1963) – con Totò, Franca Valeri, Peppino de Filippo, Walter Chiari – o l’episodio *La giornata dell’onorevole* de *I mostri* di Dino Risi con Ugo Tognazzi (1963).²⁶⁵

Dopo la prima immissione di comici alle origini del nuovo medium, che si muovono tra teatro di rivista, televisione, radio e cinema, un secondo momento di forte travaso intermediale vi sarà fra gli anni Sessanta e Settanta, quando «attori-autori» scelgono di tentare la strada della tv e del cinema sia per ottenere notorietà, sia «per la reinvenzione di tecniche e linguaggi artistici».²⁶⁶ Sul grande e sul piccolo schermo inizia a affacciarsi una «schiera di comici formati non più attraverso un duro apprendimento teatrale, ma in modeste esperienze di cabaret», a loro volta totalmente «travasate» in televisione.²⁶⁷ Se quest’ultima diventa dunque un filtro di selezione per i talenti cabarettistici, nonché «spazio di sperimentazione e banco di prova» per il cinema, tra i due medium si inizia anche a instaurare «un’influenza bidirezionale».²⁶⁸ Esempi di questa fase sono Paolo Villaggio, Cochi e Renato,²⁶⁹ Enrico Montesano, che si uniscono a figure già intermediali come Mondaini, Vianello, Chiari e Noschese.²⁷⁰

«Anche in ragione delle interazioni fra palco o luogo scenico e nuovi media», gli anni Settanta furono dunque «un periodo di trasmigrazioni e di contaminazioni fra generi e spazi dello spettacolo».²⁷¹ Certo, si tende sempre a mettere l’accento sul ruolo determinante del medium di cui ci si occupa, ma se dal teatro si passa alla tv e poi al cinema, è però vero che in alcuni casi, dopo essere stati «sedotti, magari censurati, in qualche caso modificati» dal piccolo schermo, si ritorna al teatro che si trova dunque «nella posizione di partenza (e di fronte) rispetto al cinema e alla tv, ma anche in quella di arrivo».²⁷² È il caso di Noschese a metà degli anni Settanta, o di Dario Fo e Franca Rame che inaugurano, dopo la cacciata dalla Rai, la loro stagione di teatro politico e satirico.²⁷³ Tuttavia, se al teatro si ritorna sempre per sperimentare più liberi da vincoli, è anche alla tv che si vuole ritornare, come d’altronde dimostreranno la coppia Fo-Rame nel 1977,²⁷⁴ mentre un’altra coppia, Vianello-Mondaini, mostrerà di non volersene mai più separare.²⁷⁵

La tv che è dagli anni Settanta definitivamente al centro del sistema dei media, e un terzo momento chiave delle traiettorie intermediali è proprio a cavallo col decennio successivo, dopo la riforma della Rai: i vecchi comici devono condividere il palco con i cosiddetti «nuovi comici». In questa

265 *Ivi*, p. 890-893.

266 Anna Barsotti, «Introduzione», in Marinai, Poeta e Vazzaz, *Comicità negli anni Settanta*, p. 7.

267 D’Aloia, «Risate di piombo. Comici italiani dalla tv al cinema negli anni ’70 e ’80», *Bianco e nero* 1, 2013, p. 21.

268 *Ibidem*.

269 Enrico Giacobelli, «Quelli del Sessantotto. La comicità surreale di Paolo Villaggio e Cochi & Renato fra televisione e cinema», in Marinai, Poeta, Vazzaz, *La comicità negli anni Settanta*, p. 189-201.

270 Per uno sguardo ai percorsi artistici cfr. le rispettive voci dedicate ai comici in: Grasso (a cura di) *Enciclopedia della televisione. 3° edizione*; Monti, *Dizionario dei comici e del cabaret*; Peppino Ortoleva e Barbara Scaramucci, (a cura di) *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003.

271 Barsotti, «Introduzione», p. 6.

272 *Ivi*, p. 7.

273 Martera, «Una mappa della comicità in Italia», p. 57.

274 Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 169-181.

275 Cfr. Roberto Frini e Federico Bravetti, *Sandra Mondaini e Raimondo Vianello*, Roma, Gremese, 2010.

categoria eterogenea possiamo includere, tra gli altri, Roberto Benigni, Beppe Grillo, Carlo Verdone, Enrico Beruschi, Il trio “la Smorfia”, I Giacattivi:²⁷⁶ attori-autori che per la maggior parte arrivano dal cabaret e puntano alla televisione e poi al cinema – alcuni fallendo, come è il caso di Grillo.²⁷⁷ Caratterizzato da un percorso più personale è Roberto Benigni, la cui *comedic persona* mantiene ancora oggi in tensione le sue origini nel teatro popolare, il suo successo cinematografico e la sua esperienza televisiva. Quest’ultima è suddivisibile in una prima fase di inserimento nella Rete 2 e nei programmi di Renzo Arbore, e in una seconda di «comparsa-evento»²⁷⁸ che puntellano la storia della televisione italiana dagli anni Ottanta ai giorni nostri.²⁷⁹ Più fedelmente televisiva è invece la traiettoria di Arbore e del gruppo de *L’Altra Domenica*, di cui però non vanno sottovalutati le origini radiofoniche nell’esperienza di *Alto Gradimento*²⁸⁰ e la consacrazione del gruppo nel film *Il pap’occhio* (1980) girato dallo stesso Arbore.

2.4.3 La battuta che consacra: gruppi, individui e generazioni di comici nella tv italiana

Insomma, l’esplosione della comicità ha fatto tesoro di un sistema mediale certo diviso e articolato in linguaggi e apparati diversi, ma dove i temi e gli stili si rispecchiano, si ripetono, «rimbalzano da un testo all’altro».²⁸¹ In una prospettiva più strettamente di culture di produzione, «senza un’idea preliminare degli attori sociali coinvolti, delle forme di relazione che li legano, nonché dei modi e dei luoghi della loro auto-rappresentazione, diventa difficile individuare le *trade stories* e gli esempi di *self-theorization*»²⁸² necessari per studiare la comicità. Di quanto siano stati ampi e diversificati i percorsi di carriera sono testimonianza le biografie professionali, ma è necessario andare oltre i meri elenchi e le voci enciclopediche, interrogandosi «sulla rinegoziazione delle identità attoriali, sul bilanciamento tra divismo e quotidianità, sulle diverse manifestazioni delle performance d’attore» nel passaggio da un medium all’altro²⁸³ come ha dimostrato il lavoro di Giulia Muggeo sulla figura di Walter Chiari.²⁸⁴

Va dunque condotta un’analisi che tenga in considerazione sia l’esperienza de comici che le «specificità di medium generalista di flusso»²⁸⁵ legate «alla diretta, all’illusione di vicinanza, all’effetto di realtà».²⁸⁶ Infatti, nel «sistema di entità interdipendenti» che è l’industria culturale, la televisione occupa una posizione di primo piano,²⁸⁷ ma tale centralità non pare avere avuto riscontro nell’interesse dimostrato per la «parabola televisiva» di molti protagonisti dello spettacolo italiano, considerata spesso

276 Marinai e Vazzaz, «Il riso nell’occhio», p. 97.

277 Gianni Canova «L’istrice e il pavone», *Bianco e nero* 1, 2013.

278 Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 93.

279 Cfr. Enrico Francia, «Il Presidente, lo storico, il comico. Note sul Risorgimento del 150», in *Contemporanea* 1, p. 145–58; Giorgio Simonelli e Gaetano Tramontana, *Datemi un Nobel! L’opera comica di Roberto Benigni*, Alessandria, Falsopiano, 1998, p. 41-60.

280 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 493-495.

281 Gianfranco Bettetini, «Presentazione», in *Comunicazioni sociali* 1, 1993, p. 3.

282 Di Chiara e Noto, «Appunti per una storia un po’ meno avventurosa», p. 103.

283 Valentini, «Guardare la tv, vedere l’immagine», p. 132-133.

284 Muggeo, *Star domestiche*, p. 105-145.

285 Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos’è la televisione*, p. 44.

286 Barra, *La sitcom*, p. 17.

287 Peppino Ortoleva, «La televisione nell’industria culturale, la televisione come industria culturale», in Mario Morcellini, *Il Mediaevo italiano: industria culturale, TV e tecnologia tra XX e XXI secolo*, Roma, Carocci, 2005, p. 273-274.

«mera parentesi limitata al revival nostalgico e al pastiche, non meritevole di studio e ricerca».²⁸⁸ La sfida, dunque, è anche tentare di restituire l'importanza che il medium ha avuto nei diversi percorsi di carriera.

La perenne interazione tra specificità della tv e trasversalità con gli altri media si incrocia poi con un'altra tensione, quella «tra logiche di gruppo e figure individuali», ovvero tra le formazioni di comici e le personalità che emergono lentamente da questi gruppi più o meno permeabili e organizzati.²⁸⁹ I singoli comici infatti tentano di tracciare un loro percorso di successo, dando il via a una competizione per «consacrare certi stili»²⁹⁰ non solo contro «bande» o «scuole» di altre reti o programmi concorrenti, ma anche contro comici della loro stessa “scuderia”. Nella loro ricerca di capitale simbolico, cercano di dimostrare «sia una conoscenza che un rifiuto di stili comici già consacrati dalle precedenti generazioni»,²⁹¹ mettendo in gioco tali competenze durante specifiche finestre di opportunità, nelle quali si possono manifestare le condizioni per opporre l'avanguardia comica al mainstream televisivo. Uno di questi periodi è la seconda metà degli anni Settanta, dove i gruppi iniziano a raccogliersi attorno a figure di «autori, spalle, conduttori e organizzatori»²⁹² i Pippo Baudo e i Bruno Voglino per la prima rete, i Renzo Arbore e gli Ugo Porcelli per la seconda.

In posizione difensiva si collocano invece i comici che hanno già ottenuto la consacrazione alla soglia degli anni Settanta. La logica del gruppo si è già «stemperata» nelle singole carriere²⁹³ e dunque sono loro stessi il perno attorno al quale si è raccolta una squadra di collaboratori stabili, che però non compete con il comico in capo, ma anzi, lo supporta, in una dimensione collettiva sempre presente nel lavoro televisivo, «frutto di tante teste collaboranti».²⁹⁴ I comici tendono infatti a lavorare con compagnie fisse: con Sandra e Raimondo figurano spesso gli autori Terzoli e Vaime, il regista Romolo Siena, nonché gli attori Enzo Liberti, Massimo Giuliani e Tonino Micheluzzi; Noschese invece collabora spesso con Amurri, Verde e Eros Macchi. Tensione interne al gruppo sono spesso quelle tra individualità e coppia, tra elemento maschile esuberante e femminile sempre un passo indietro, che è spalla, co-conduttrice, interprete di ruoli minori.

Fo e Rame rappresentano un caso eccezionale, a metà tra vecchie e nuove istanze: della stessa generazione dei comici dell'«establishment» Rai, sono però dei «cacciati» dalla tv, sin dai tempi della *Canzonissima* del 1962²⁹⁵ sono già «consacrati» alla fine degli anni Sessanta, con una compagna fissa – il collettivo “La Comune” – ma agiscono pur sempre nel campo della controcultura, unendo in sé «il

288 Valentini, «Guardare la tv, vedere l'immagine», p. 132.

289 Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 92.

290 Marx, *Sketch Comedy*, p. 15.

291 *Ivi*, p. 30-31.

292 Barra, «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», p. 92.

293 *Ibidem*.

294 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 12.

295 Cfr. Caroli, *Proibitissimo!*, p. 128-137; Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 105-107.

momento spettacolare a quello politico». ²⁹⁶ Il loro rientro nella tv si configura così come un ritorno, che inserisce la loro tradizione di teatro popolare e politico nella novità rappresentata dalla seconda rete.

Questa prima mappatura degli individui e delle tensioni in campo va integrata, ampliata e discussa, ma non va dimenticato che la scrittura della storia è anche un lavoro di selezione, delle fonti e dei casi, come è stato discusso nell'introduzione. Per ricostruire le storie di Alighiero Noschese, della Rete due e della coppia Vianello-Mondaini sono state passate in rassegna una molteplicità di fonti a stampa e audiovisive, alcune delle quali organizzate in *record* completi che hanno consentito una maggiore contestualizzazione, mentre altre sono state messe in relazione a partire da nuclei più frammentari. Tra questi, non sono stati ancora citati quei resoconti interessati – e talvolta ossessionati – dal rapporto tra politica e informazione, redatte da funzionari, manager o altri individui in polemica col servizio pubblico, che rendono evidente il rapporto endemico tra analisi politica e questione televisiva italiana. Tali fonti saranno affrontate discutendo la terza colonna di questo lavoro: il rapporto tra televisione e potere politico in Italia.

296 Francesco Alberoni in Costa, *Il divismo e il comico*, p. 9-10.

3. UNA RISATA CI SEPPELLIRÀ: TELEVISIONE E COMICITÀ NELLA STORIA DELL'ITALIA REPUBBLICANA

Gli anni Settanta rappresentano per la storia della Repubblica Italiana un decennio decisivo, ormai abbondantemente studiato dalla storiografia in tutti i suoi aspetti politici, socioculturali ed economici:²⁹⁷ la sconfinata bibliografia lo interpreta come ricco di fermenti sociali, di lotte studentesche e operaie, di partecipazione democratica e di estensione dei diritti²⁹⁸ ma è anche il decennio del terrorismo²⁹⁹ e della violenza politica di destra e di sinistra che ha fatto parlare da una parte di «strategia della tensione» e dall'altra di «anni di piombo».³⁰⁰ Nelle analisi storiche e nel lessico dell'epoca predomina il paradigma della «crisi»: le difficoltà economiche – inflazione, crisi energetica, disoccupazione – costellano il decennio e l'Italia è preda di uno «shock del globale»,³⁰¹ mentre vive in maniera problematica la sua collocazione nell'alleanza atlantica e ricerca spazi di manovra autonomi nel momento in cui la guerra fredda sfuma – o meglio, si irrigidisce – nella distensione.³⁰² Nonostante i tentativi di superare le difficoltà tramite il «riconoscimento consensuale», il «compromesso storico» e la «solidarietà nazionale» tra le varie culture politiche antagoniste,³⁰³ le risposte imperfette, parziali e talvolta controproducenti da parte di istituzioni, partiti e organizzazioni sociali danno l'impressione che l'Italia si sia configurata, alla fine degli anni Settanta, come un «paese mancato»,³⁰⁴ che dall'attivismo politico degli anni 1967-1969³⁰⁵ precipita nel «riflusso nel privato».³⁰⁶ Sono presenti però anche le letture che enfatizzano la vivacità culturale di questi anni,³⁰⁷ favorita proprio dalle contraddizioni, dai dibattiti e dall'accelerazione di processi culturali più ampi. Per questo, la “transizione” dei Settanta ha attirato spessissimo l'attenzione di studiosi di cinema, televisione e media.³⁰⁸

297 Cfr. AA.VV., *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, 4 vol., Soveria-Manelli, Rubettino, 2003.

298 Cfr. Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio: 1969-1979, militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, 2009;

Riccardo Brizzi, Giovanni Mario Ceci, Michele Marchi, Guido Panvini, Ermanno Taviani (a cura di), *L'Italia del terrorismo: partiti, istituzioni e società*, Roma, Carocci, 2021.

299 Angelo Ventura, *Per una storia del terrorismo italiano*, Roma, Donzelli, 2010.

300 Cfr. Mirco Dondi, *L'eco del boato: Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Roma-Bari, Laterza, 2015; Angelo Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione, 1960-1988*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

301 Niall Ferguson, Charles S. Maier, Erez Manela e Daniel J. Sargent, *The shock of the global. The 1970s in perspective*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 2010.

302 Cfr. Lucrezia Cominelli, *L'Italia sotto tutela: Stati Uniti, Europa e crisi italiana degli anni Settanta*, Firenze, Le Monnier, 2014; Guido Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda: 1943-1978*, Bologna, Il Mulino, p. 373-519; Federico Romero, *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, 2009, p. 224-281.

303 Cfr. Soddu, *La via italiana alla democrazia*; Francesco Barbagallo, *L'Italia repubblicana. Dallo sviluppo alle riforme mancate (1945-2008)*, Roma, Carocci, 2009, p. 97-155.

304 Guido Crainz, *Il paese mancato*; Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, 436-369.

305 Cfr. Ortoleva, *Saggio sui movimenti del '68 in Europa e in America*; Marica Tolomelli, *Il Sessantotto: una breve storia*, Roma, Carocci, 2008; Francesca Socrate, *Sessantotto. Due generazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

306 Cfr. Guido Crainz, *Il paese reale*, p. 43-104. Il termine «riflusso», di origine giornalistica, è stato molto fortunato nella storiografia e nella pubblicistica, generando talvolta automatismi generalizzanti. Un'assunzione critica del «riflusso» è in Gozzini, *La mutazione individualista*, p. 82-88, mentre un'accurata ricostruzione è in Masini, «L'Italia del “riflusso” e del punk (1977-84)».

307 Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Torino, Einaudi.

308 Cfr. Claudio Bioni, *Gli anni affollati: la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci, 2009; Claudio Bioni, Paolo Noto e Guglielmo Pescatore (a cura di), *Bianco e Nero 1*, 2012; Elio Frescan e Mariangela Palmieri, «The Other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia», monografico di *Cinema e Storia*, 2019; Guglielmo Pescatore, «La cultura popolare negli anni Settanta tra cinema, televisione, radio e fumetto» in Bernardi, Rominelli e Cretella, *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Bologna, ArchetipoLibri, 2009, p. 153-164.

L'industria televisiva italiana può infatti costituire un prisma privilegiato per interpretare la densità di questo periodo, inserendo, ad esempio, la riforma della Rai, il dibattito attorno al servizio pubblico, e l'arrivo delle reti private tra la miriade di altri fermenti culturali, iniziative legislative e tentativi più o meno riusciti di abbattimento dei «rimasugli autoritari» dello stato italiano.³⁰⁹ La tv, con il suo intrattenimento comico e popolare, ci può svelare mentalità e immaginari più trasversali, consentendoci di leggere quegli anni sotto un punto di vista certo atipico, ma che ci mostra le continuità col decennio precedente e con quello successivo: trattiamo qui di un decennio lungo, che va dal 1969 al 1982, che inizia e non finisce e che si configurano più come un processo che come un'unità indifferenziata. Per alcuni,

rappresentano il lungo trapasso dall'idealità della Tv delle origini all'avvento delle Tv commerciali, la lenta, opaca, transizione dalla progettualità forte alle leggi dell'Auditel. Fluttuano lì, in mezzo, né carne né pesce: anni malandrini ma ancora fortemente centristi, anni in cui vigeva il dogma del «credere, obbedire e minimizzare»³¹⁰

I Settanta sono certo difficili da afferrare, tuttavia non sono affatto, come questa lettura sottende, «i peggiori anni della nostra tv».³¹¹ Anzi,

nulla quanto lo scenario radiotelevisivo brulicante e difforme degli anni Settanta rappresenta meglio la società italiana del tempo, tra autopsie libertarie e derive antagoniste, impulsi emancipatori e aspirazioni all'ordine, desideri di agganciare stili di vita più metropolitani e orgogli da campanile, impegno ed evasione, gioia e rivoluzione.³¹²

In questi anni vi è un continuo, appassionato e plurale dibattito sulla natura del medium: è il periodo della nascita della storiografia sulla televisione italiana e del dibattito sulle sue forme spettacolari; è il periodo in cui «lottizzazione» e «censura» si impongono definitivamente come parole chiavi per descrivere, criticare e attaccare la televisione; è il periodo in cui la politica televisiva «visibile» inizia la sua transizione dalle sempre più impopolari tribune elettorali ai sempre più popolari talk show, dall'informazione all'intrattenimento. La comicità può aiutarci a comprendere meglio questi anni, e ad accettare, anche apprezzare, il loro carattere di continua transizione, o a scoprirne elementi di novità sorvolati in precedenza: insomma, capire se c'è «un'identità» televisiva degli anni Settanta, un carattere che la comicità stessa, nel suo agire decostruttivo, ci rivela, anche al di là del grigiore a cui sono stati condannati dai paradigmi della crisi, dell'impegno e della violenza politica. In questo decennio, politica e comicità si legano in un abbraccio che condiziona per sempre le forme e gli esiti del loro rapporto: le istituzioni televisive (Rai e private), la lottizzazione e la censura, i mutamenti della comunicazione politica, il nuovo ruolo «politico» e nazionale dei comici, sono tutti elementi che condizionano lo spettacolo televisivo,

309 Soddu, *La via italiana alla democrazia*, p. 127.

310 Aldo Grasso, «La TV negli anni Settanta» in Fiamma Lussana e Giacomo Marramao (a cura di) *L'Italia Repubblicana nella crisi degli anni Settanta. Culture, nuovi soggetti, identità*, Soveria-Manelli, Rubettino, p. 54.

311 *Ibidem*.

312 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 14.

ma anche bersaglio primario della comicità stessa. Di conseguenza, sono fattori che vanno problematizzati in un'ultima tappa prima di passare all'analisi dei casi.

3.1 La via istituzionale: la grande guerra della televisione

Ogni analisi sullo sviluppo storico della tv non può prescindere dalla sua dimensione istituzionale: «la televisione è un apparato, industrialmente organizzato, per la produzione e la distribuzione di immagini e suoni, di prodotti o programmi»,³¹³ è al contempo parte, e «parte importantissima», dell'industria culturale, ma è anche «industria culturale in se e per sé», ovvero «specifico apparato, tecno-istituzionale-economico»,³¹⁴ articolato su un territorio, supportato da infrastrutture e da una burocrazia che amministra e dirige il flusso di immagini al consumo domestico e quotidiano.³¹⁵ La tv deve essere quindi organizzata, prodotta, distribuita su un mercato di vasta scala, e, a seconda dei contesti, più o meno regolata: è qui che entra in gioco lo stato, e dunque la politica.³¹⁶

L'interesse della storiografia italiana per la dimensione istituzionale non deriva solo dall'importanza di questo aspetto, ma anche dalla cronicità che, nel nostro paese, ha assunto il problema del «controllo politico» della Rai: una «pulsione profonda» che ha attraversato tutte le culture storiche e i rispettivi partiti che le rappresentavano in parlamento,³¹⁷ arrivando a livelli tali di anomalia da sopravvivere al loro crollo nella seconda repubblica, e da provocare «una sorta di *melt-down* fra i due mondi», quello televisivo e quello politico.³¹⁸ A molti è sembrato che la classe politica italiana avesse «nel suo DNA» l'idea che la radiotelevisione fosse un'attività che necessitasse costantemente del suo intervento,³¹⁹ o meglio, dell'intervento dei partiti, «a fronte di una scarsa operatività del legislatore». ³²⁰ La conseguenza per la storiografia è che la Rai è stata spesso interpretata come una delle tante «appendici» della «Repubblica dei partiti»³²¹ dato che presentava, moltiplicati, «i problemi tipici di tutte le partecipazioni statali», tra cui il clientelismo e la «dottizzazione». ³²² Sullo studio del medium, dunque, da una parte spingeva la sociologia sugli «effetti» dei media che interpretava la tv come strumento di potere e influenza,³²³ dall'altra premevano gli sviluppi della storiografia politica, che interpretava i media eminentemente come strumenti di propaganda e di «organizzazione del consenso». ³²⁴ Parole come «dottizzazione», «pluralismo», «occu-

313 Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 19.

314 Ortoleva, «La televisione nell'industria culturale, la televisione come industria culturale», p. 273.

315 Ortoleva, *Mediastoria*, p. 167.

316 Cfr. Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 280-286.

317 Massimo Scaglioni, «Storie della televisione dalle origini alla convergenza», in Id. e Anna Sfondini (a cura di), *La televisione: modelli teorici e percorsi d'analisi*, Roma, Carocci, 2017, p. 38.

318 Peppino Ortoleva, «Il capitalismo italiano e i mezzi di comunicazione di massa», in Fabrizio Barca, *Storia del capitalismo italiano*, Roma, Donzelli, 1997, p. 260.

319 Menduni, *Videoistoria*, p. 45.

320 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 2.

321 Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico: 1945-1996*, Bologna, Il Mulino, 1997.

322 Ortoleva, «Il capitalismo italiano e i mezzi di comunicazione di massa», p. 246; cfr. Crainz, *Autobiografia di una Repubblica*, p. 88-89.

323 Massimo Scaglioni e Anna Sfondini, «Introduzione. La televisione come oggetto di studio e il campo dei Television studies», in Scaglioni e Sfondini, *La televisione*, p. 17.

324 Ortoleva, «Linguaggi culturali via etere», p. 443.

pazione», «partitocrazia» e «censura» sono delle vere e proprie costanti, sia nelle pubblicazioni accademiche che nel racconto pubblico e giornalistico della vicenda italiana. Tale mole pubblicistica andrà quindi affrontata, tenendo presenti due punti: che l'istituzione televisiva da una parte è «specificata», dotata di una «vita amministrativa» interna, di regole atte a cercare la commerciabilità dei suoi prodotti; e dall'altra è una realtà sociale «intermedia e flessibile, che può vivere sia nello Stato sia nel mercato» e che tende a diramarsi, penetrare e aderire «all'intero flusso dell'esistenza della società».³²⁵

3.1.1 *Cavalli morenti: storie politiche della Rai*

Convenzionalmente, l'inaugurazione della storiografia sulla televisione italiana si fa risalire ad un volume di storia politica, *Il cavallo morente* di Franco Chiarenza, che inaugura il fortunato genere delle storie politico-istituzionali della Rai, attente alle lotte infra e interpartitiche per il controllo del servizio pubblico, e alle permeabilità tra mondo della politica e mondo dei media nel sistema televisivo tutto.³²⁶ In debito con il lavoro Chiarenza sono molte storie successive, come la celebre storia della tv di Monteleone,³²⁷ quelle di Anania,³²⁸ Debenedetti e Pilati³²⁹ e Guazzaloca,³³⁰ che pur con le dovute rielaborazioni e le integrazioni di nuove prospettive storiografiche, assumono, per dirla con le parole del “fondatore”, un «punto di vista istituzionale [sul medium] e dei riflessi nei suoi rapporti con le evoluzioni politiche».³³¹ La storia «bellica» del medium³³² si è concentrata specialmente sul genere più palesemente contiguo alla politica, quello dell'informazione, e sul problema del «pluralismo mancato, pluralismo agognato, pluralismo come spartizione di spazi, di tempi e di posti».³³³ Tali opere sono importanti contributi al dibattito storico-critico, ma vanno fatte interagire con altre prospettive: infatti, l'attenzione «quasi esclusiva» ai nodi politici rischia di replicare in sede storiografica «il difetto storico più macroscopico del sistema mediale italiano», ovvero la convinzione che le ragioni e le spiegazioni degli eventi siano da ritrovare solo nei complotti e nelle lotte partitiche, sopravvalutando il legame tra politica e industria culturale.³³⁴ Inoltre, talvolta sembra vengano ridotte a meri elementi di costume le innovazioni in termini testuali, linguistici ed estetici, nonché lo sprigionarsi di nuovi immaginari e energie produttive anche a fronte di restaurazioni politiche, come è il caso della Rai riformata: se certamente la riforma del 1975 può aver prodotto una «riedizione della vecchia lottizzazione in veste aggiornata»,³³⁵ essa non può essere valutata solo secondo un criterio gattopardesco, come testimonia l'esperienza della nuova Rete due.³³⁶

325 *Ivi*, p. 445.

326 Garofalo e Scaglioni, «Television studies e sguardo storico: un'agenda per la futura ricerca», p. 29-34.

327 Cfr. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*.

328 Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*.

329 Debenedetti e Pilati, *La guerra dei trent'anni*.

330 Guazzaloca, *Una e divisibile*.

331 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 17.

332 Massimo Scaglioni, «Cavalcare la tigre. Tv italiana e culture storiche», in Grasso, *Storie e culture della televisione italiana*, p. 30.

333 Massimo Scaglioni, «Storie della televisione dalle origini alla convergenza», in Id. e Sfardini, *La televisione*, p. 39.

334 Mario Morcellini, «A cavallo della tigre. Politica e televisione in Italia», in Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 13.

335 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 241.

336 Colombo, *Il paese leggero*, p. 91.

Uno sguardo più approfondito alla produzione e alla programmazione, infatti, rivela come i partiti abbiano certo un ruolo importante, ma come a) non siano i soli attori, b) il loro intervento non esaurisca le complessità del medium, c) la loro azione appaia spesso sfocata e scarsamente lineare, soprattutto nel campo dell'intrattenimento: la politica non sempre riesce a far valere il suo primato, dato che condivide il campo con altre forze la cui interazione genera effetti imprevedibili.

Le critiche alla storia politica della tv risalgono almeno agli anni Ottanta, con la proposta di una nuova storia dei programmi, imbevuta di semiotica e di qualche accenno di teoria culturale. Con toni anche polemici, è stato affermato come la messa in onda fosse la realizzazione più compiuta del medium, e non un effetto «trascurabile»:

La maggior parte degli scritti finora dedicati alla televisione ha quasi sempre privilegiato gli aspetti amministrativi, economici, istituzionali: serrate analisi sui partiti al potere, stringenti interrogatori sui “modi di produzione”, minuziosi atti d'accusa sul ruolo della programmazione [...]. Il sintomo linguistico più evidente è che i libri sulla televisione italiana grondano di una fastidiosa e complottistica espressione: «non a caso»³³⁷

Nonostante le potenziali criticità, i lavori di storia politico-istituzionale della televisione, specialmente i più recenti, possono essere integrati nel nostro studio. Nessuna storia della televisione italiana, anche la più “testualista”, nega infatti l'importanza dei fattori politici. Inoltre, le analisi politiche contengono riflessioni fondamentali per gli scopi di una storia produttiva e distributiva, che aiutano a collocare la comicità in un più ampio campo di forze. Studi più recenti di taglio politico-istituzionale, in maniera più o meno consapevole, si fanno poi portatori di metodi e prospettive che risentono dell'influenza degli studi culturali: da un lavoro che integra etnografia e storia orale per analizzare la lottizzazione giornalistica nel servizio pubblico Rai attraverso il paradigma gramsciano dell'«ideologia organica»,³³⁸ a una serie di proposte che ragionano in termini di «culture storiche» e «culture politiche»³³⁹ e che tentano di andare oltre l'indagine del mero controllo per estendersi a quella delle «progettualità».³⁴⁰

3.1.2 Uomini di fiducia: etnografie politiche della Rai

A partire dagli anni duemila, le storie politiche della Rai si sono spesso confrontate con una nuova fonte “ufficiale”, il libro intervista di Giorgio Dell'Arti all'ex direttore generale della Rai Ettore Bernabei:³⁴¹ certo un documento rilevante, ma che contiene diversi errori e “scherzi della memoria” soprattutto in riferimento a questioni di censura e programmazione,³⁴² cedimenti al complottismo, a esagera-

337 Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992, p. 15.

338 Cinzia Padovani, *A Fatal Attraction. Public Television and Politics in Italy*, Lanham (Md), Rowman & Littlefield, 2004.

339 Cfr. Guazzaloca, *Una e divisibile*; Scaglioni, «Cavalcare la tigre».

340 Massimo Scaglioni, *Il servizio pubblico televisivo: morte o rinascita della RAI?*, Milano, Vita e Pensiero, 2016.

341 Bernabei e Dell'Arti, *L'uomo di fiducia*.

342 Aldo Grasso, «Prefazione. La censura rubata» in Caroli, *Proibitissimo*, p. i-vi.

zioni e ad un «racconto “avventuroso”» che manipola le sequenze dei fatti.³⁴³ Il libro è dunque generalmente inaffidabile perché «accoglie acriticamente le versioni autogiustificative e celebratorie del protagonista».³⁴⁴ Non si tratta tanto di screditare una delle poche testimonianze «dall'interno» del periodo oggetto di studio, e per di più da un protagonista di primo piano, ma di scoraggiarne un'adozione acritica, esercitando uno scetticismo e una severità di analisi più stretta rispetto a quella normalmente riservata alle fonti etnografiche. Questo in virtù di tre elementi: il ruolo dirigenziale e decisionale dell'intervistato al tempo dei fatti narrati, l'aura leggendaria che ancora circonda Bernabei, nonché il preciso disegno memoriale, celebrativo e commerciale alla base del lavoro, testimoniato dalla cura espositiva e dalla selezione delle informazioni (a fronte dei quali la catena di grossolani errori risulta quantomeno sospetta). Forse la recente iniziativa, ancora in corso, di pubblicazione dei diari del potente manager democristiano³⁴⁵ può offrire un contributo alla decostruzione della sua figura – o, al contrario, ad accrescerne il mito – ma va tenuto presente che, anche se non siamo noi ad intervistare Bernabei in prima persona, lo squilibrio è ancora forte, così come il rischio di aderire al suo sistema di valori e alle sue spiegazioni spesso complottistiche e manichee³⁴⁶ intrecciate a loro volta con una retorica, per dirla alla Caldwell, «*pragmatic, functional, and “merely” commonsensical*».³⁴⁷ Più di ogni altra fonte qui citata, *L'uomo di fiducia* rispecchia la «forte consapevolezza dell'industria, abituata a riflettere su sé stessa e a trovarsi rispecchiata sulla stampa e al centro dell'attenzione del pubblico, e di conseguenza la posizione del ricercatore, che si trova in una posizione di forte asimmetria (di potere e informativa)».³⁴⁸

Questo è comunque un problema che si è ripresentato più volte nella storiografia. Infatti, la «storia della Rai» di Chiarenza non avviò solo una nobile, per quanto in parte esausta, tradizione, ma fu anche, per ammissione del suo stesso autore, «un tentativo di analisi storica compiuta da chi delle vicende in esso narrate è stato in alcuni momenti anche testimone».³⁴⁹ Se da una parte *Il cavallo morente* è caratterizzato da un alto rigore storiografico – che non è presente, ad esempio, ne *L'uomo di fiducia* – è al contempo uno dei capostipiti di un altro “genere” di pubblicistica sulla tv italiana, quello delle memorie, delle «etnografie inconsapevoli»,³⁵⁰ dei diari e dei racconti «dall'interno» di professionisti di lungo corso, giornalisti e manager che tentano un bilancio della loro esperienza a fine incarico.³⁵¹ Sono soprattutto loro, assieme a figure giornalistiche, ad essersi preoccupati di tracciare le storie della televisione italiana,³⁵² citando stralci di documentazione scritta e orale: verbali, memorandum, ordini di servizio, intervi-

343 Luca Barra, «Gambe nude su pubblica “Piazzetta”?», p. 49; Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 185-187.

344 Peppino Ortoleva, «La televisione italiana 1974-2002: dall'“anarchie italiane” al duopolio imperfetto», in Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età della TV*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 127.

345 Cfr. Paolo Meucci, *Ettore Bernabei. Il primato della politica. La storia segreta della DC nei diari di un protagonista*, Venezia, Marsilio, 2021.

346 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 210.

347 Caldwell, *Production cultures*, p. 26.

348 Barra, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 55.

349 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 17.

350 Barra, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 46-47.

351 Roberto Morrione, *La Rai nel paese delle antenne uomini e vicende del più discusso dei mass media*, Roma, Roberto Napoleone, 1978; Pini, *Memorie di un lottizzatore*; Francesco Pinto, *Il modello televisivo: professionalità e politica da Bernabei alla terza rete*, Milano, Feltrinelli, 1980.

352 Cfr. Giuseppe Gnagnarella, *Storia politica della RAI, 1945-2010*, L'Aquila, Textus, 2010; Ferretti, Broccoli e Scaramucci, *Mamma Rai*.

ste, chiacchiere dei corridoio, «confessioni».³⁵³ Tali storie si configurano come raccolte di documenti cruciali da parte di «informatori privilegiati», ma sono anche selezioni «*biased*»,³⁵⁴ orientate da fini politici, di autodifesa e di «elaborazione di nuove strategie»³⁵⁵ e per questo da triangolare costantemente. Proprio in virtù della loro parzialità però, sono utili se sottoposte ad uno sguardo di storia culturale, in quanto rivelano, «tra le righe, le ideologie professionali e le passioni ideali del loro autore»,³⁵⁶ collocandosi precariamente a metà tra fonti primarie e fonti secondarie.

Sganciati poi dalla ricostruzione più strettamente storica e memorialistica, abbiamo pamphlet e opere progettuali da parte di intellettuali, collettivi e sindacati³⁵⁷ atti di convegni e proposte legislative, «letture critiche» e opere d'accusa che appartengono sia al filone «giornalistico-analitico» che «progettuale».³⁵⁸ Siamo nei primi anni Settanta, lo sfondo è il dibattito sulla riforma, e «tutto ciò che riguarda la Rai non può essere tenuto segreto e diventa materiale incandescente nell'arena pubblica»: ³⁵⁹ qualche centinaio di individui tra politici, sindacalisti, accademici, funzionari e giornalisti formano «una sorta di compagnia di giro» che inaugura riunioni, raduni e una «stagione dei convegni» dedicata al riassetto del sistema radiotelevisivo.³⁶⁰ Le riflessioni si inseriscono in una tradizione di inchiesta già avviata nei decenni precedenti³⁶¹ e che si travasa nel post-riforma, arrivando sino all'inizio degli anni Ottanta.³⁶² Tra questi includiamo importanti indagini di taglio sociologico come quelle del critico dell'*Unità* Giovanni Cesareo³⁶³ e quelle che indagano i «modi di produzione» con lo scopo di denunciare la «videocrazia cristiana».³⁶⁴ Tali lavori presentano nuovamente una carenza discorsiva sulle origini dei programmi o, meglio, su quei programmi che ci interessano: al di là di generiche considerazioni, gli affondi sull'intrattenimento sono pochissimi, mentre a saldarsi è, ancora una volta, il rapporto tra politica e informazione.

Queste fonti rimangono comunque preziosissime per analisi sistemiche, in parte perché contribuiscono a colmare la già citata carenza di documentazione archivistica, grazie alla sovrabbondanza e ridondanza di informazioni sulla governance, sull'assetto istituzionali e sul funzionamento della «macchina», tra leggi, nomi, strutture e gerarchie: esse svelano «i giochi di potere» interni al medium e sfatano «il

353 Discorso a parte merita la *Storia della radio e della televisione in Italia* di Franco Monteleone (2003). Anche Monteleone è un dirigente Rai, ma con «una lunga frequentazione di studi storici» che lo porterà poi in accademia. La sua storia integra la sua conoscenza del medium con pubblicazioni e carte aziendali (o provenienti da terzi) con la documentazione dell'Archivio Centrale dello Stato. Come diverse altre figure «ibride» (quali Edoardo Novelli, Enrico Menduni, lo stesso Aldo Grasso), si può considerare un anello di congiunzione tra la storiografia dei professionisti del medium e l'accademia. Cfr Menduni 2019.

354 Barra, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 48.

355 Ortoleva, «Linguaggi culturali via etere», p. 443.

356 Barra, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 48.

357 Cfr. Collettivo Rai-TV, *RAI-TV, la fabbrica del consenso*, Roma, ARCI, 1972; AA.VV., *Criteri e funzioni della critica televisiva. Atti del convegno su criteri e funzioni della critica televisiva*, Torino, Rai-Eri, 1973.

358 Barra, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 46.

359 Menduni, *Videostoria*, p. 32.

360 *Ivi*, p. 37-38.

361 Cfr. Arturo Gismondi, *La radiotelevisione in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1958; Guido Guarda, *La televisione*, Milano, Vallardi.

362 Cfr: Aldo Biscardi e Luca Liguori, *L'impero di vetro: la prima grande indagine sulla RAI-TV*, Torino, Società editrice internazionale, 1978; Claudio Martelli (a cura di), *Informazione e potere*, Milano, Feltrinelli, 1979; Stefano Balassone, Angelo Guglielmi, *Rai-tv. L'autarchia impossibile*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

363 Cfr. Giovanni Cesareo, *Anatomia del potere televisivo*, Milano, Franco Angeli, 1970; id., *La televisione sprecata. Verso una quarta fase del sistema delle comunicazioni di massa?* Milano, Feltrinelli, 174.

364 Augusto Bianco, *La videocrazia cristiana: Rai-tv: cosa, chi, come*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1974.

mito di una macchina televisiva neutra». ³⁶⁵ Risultano molto utili soprattutto per una storia distributiva e della programmazione, «l'istanza essenziale della televisione e delle aziende di broadcasting». ³⁶⁶ I professionisti ci descrivono come le scelte loro o di altri «mettono in forma i contenuti; definiscono cosa raggiunge il pubblico e cosa non gli arriverà mai, nonché le modalità dell'incontro, delimitano linee editoriali e logiche commerciali; impongono negoziazioni e stabiliscono gerarchie». ³⁶⁷ Il palinsesto è infatti mezzo «per l'attuazione dell'ipotesi pedagogica» tramite la combinazione di tre elementi: il canale di trasmissione, la fascia oraria e il genere. «Collocando i diversi generi negli orari prestabiliti e mettendoli regolarmente in alternativa tra loro si ottengono due risultati: si promuovono alcuni generi, all'interno di ciascun genere, si promuovono o si neutralizzano specifici programmi». ³⁶⁸ In questo senso, il palinsesto fu utilizzato da Bernabei e dai suoi collaboratori nella ristrutturazione aziendale degli anni Sessanta come un «tassello ulteriore di decisione, dopo le fasi già separate dell'ideazione e della produzione»: ³⁶⁹ dunque anche (ma non solo) «uno strumento di potere». ³⁷⁰

3.2 Il potere della tv? Politica, lottizzazione e censura

A discapito delle critiche di aleatorietà rivolte alla storia culturale, va ribadito come lo studio della produzione ci permette di comprendere come i suoi testi, discorsi e rappresentazioni siano delle vere e proprie realtà sociali, e come abbiano un ruolo nella costruzione di soggettività in relazione alle forze economiche, politiche e industriali che influenzano la produzione. «La storia dei media nel ventesimo secolo è tutta attraversata da un processo di socializzazione della comunicazione» ³⁷¹ che ha sottoposto la produzione di discorsi e testi a istituzioni industriali. Un'istituzione ha infatti al suo interno «una vita sociale [...] complessa e articolata»: ³⁷² è composta da persone, organizzate in tante «armate» professionali che «occupano» l'immaginario e la vita quotidiana del pubblico ³⁷³ e che sono, nel caso della tv, «l'apparato più differenziato e complesso dell'intera industria culturale». ³⁷⁴ Sono gli sceneggiatori, i registi, gli scenografi, i costumisti, i fonici, i montatori, gli ingegneri, i tecnici, e i «meno visibili» – ma numerosi e cruciali – funzionari e programmisti: tutti portano in tv «una propria cultura e proprie regole professionali, un proprio insieme di esigenze e di rivendicazioni, propri gruppi dirigenti», che devono mediare, negoziare, convivere nonostante le differenze e l'apparente inconciliabilità. ³⁷⁵ Nella connessione tra ma-

365 Barra, «Dietro lo schermo, dentro la scatola», p. 49.

366 Ortoleva, «La televisione nell'industria culturale, la televisione come industria culturale», p. 280.

367 Barra, *La programmazione televisiva*, p. 14.

368 Giovanni Cesareo, «La televisione», in Corrado Stajano (a cura di), *La Cultura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 791.

369 Barra, «Sequenze, palinsesti e altri equilibri. Per una storia distributiva della televisione italiana», in Garofalo e Roghi, *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, p. 100.

370 Ellis, *Seeing Things*, p. 130.

371 Ortoleva, «Il media. Comunicazione e potere», p. 881.

372 *Ibidem*.

373 *Ivi*, p. 882.

374 Ortoleva, «La televisione nell'industria culturale, la televisione come industria culturale», p. 279.

375 *Ibidem*.

cro e microcontesti, i *production studies* ci permettono di «ripotere il sociale dentro»³⁷⁶ agli studi culturali sui media, tendendo di capire le tattiche e le strategie attraverso le quali i professionisti delle industrie mediali si relazionano tra loro, rispondendo, e dando vita, a dinamiche di potere che si trasformano nel tempo. Il «potere» – compreso quello politico e partitico – è uno dei nodi centrali per comprendere la mediazione, la competizione e la consacrazione all'interno delle istituzioni mediali. Ulteriore punto di incontro tra *cultural* e *media studies*, esso chiama in causa le «gerarchie formalizzate o informali», gli squilibri decisionali tra i soggetti in fase di produzione e distribuzione – come mostra l'esempio del palinsesto – e il trattamento impari tra coloro che stanno sotto «la piena luce della creatività» e coloro che stanno alla sua ombra, ovvero le maestranze tecniche.³⁷⁷ Ma è possibile definire veramente cosa sia «il potere» della tv? Chi e perché lo esercita? Insomma, vanno capiti in profondità le strategie e i discorsi con i quali le forze politiche siano state per decenni così indaffarate ad «addomesticare» la televisione,³⁷⁸ ma anche in virtù di quali logiche la televisione non si sia spesso lasciata addomesticare.

«Che esista un “potere dei media” è una cosa che [...] tutti danno generalmente per scontata, il ceto politico come la cittadinanza in generale»: ³⁷⁹ è sulla base di questa convinzione che le istituzioni mediali hanno ricevuto l'attenzione del potere politico e degli stati-nazione. Un primo potere riconosciuto è quello di propaganda, anche se raramente forze politiche avversarie si sono trovate d'accordo allo stesso tempo sulle cause “mediatiche” di una vittoria elettorale: «il potere dei media, in questo senso, viene ogni volta attribuito solo all'avversario», e ciò testimonia, al di là dei proclami, un'incertezza di fondo per un fenomeno che non si riesce a ricondurre a «dati concreti, misurabili». ³⁸⁰

La sconfitta della Dc e di Fanfani – e dunque di Ettore Bernabei, loro alleato – al referendum sul divorzio del 1974, dimostrò come «il controllo sulla televisione non era sufficiente ad assicurare un controllo egemonico sulla morale e sulle scelte di vita»: ³⁸¹ tuttavia scalfì solo superficialmente i tentativi dei partiti di spartirsi il dominio sul medium, che anzi si intensificarono dopo la riforma. Più certo dell'efficacia della propaganda è infatti il «capitale simbolico» che il controllo dei media offre alle parti politiche, «non tanto nel promuovere il consenso quanto nel segnalare le posizioni di potere». ³⁸² Se il timore o la volontà di influenza su spettatori-elettori sono le motivazioni più spesso addotte per motivare il controllo della stampa e della tv, la «spartizione rigorosa e controllata degli spazi e dei posti» nelle industrie mediali ha spesso risposto più a necessità di visibilità e comunicazione inter élite: «possedere» un giornale, un telegiornale, o la direzione di un canale televisivo permette di esercitare delle pressioni, di far conoscere le proprie posizioni su temi di agenda pubblica, di proporre alleanze su o contro determinati

376 Cfr. Viki Mayer, «Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory» in Mayer, Banks, Caldwell, *Production studies*.

377 Antoniazzi, Barra, Bonini, Scarcelli, «I media studies e la sfida dei cultural studies», p. 42.

378 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 19.

379 Ortoleva «I media. Comunicazione e potere», p. 865.

380 *Ivi*, p. 865-867.

381 Padovani, *A fatal attraction*, p. 90.

382 Ortoleva «I media. Comunicazione e potere», p. 867.

temi, e di segnalarli ai «decisori politico-istituzionali».³⁸³ Occupare uno spazio sui media significa dunque vedere gli altri e farsi vedere, legittimarsi nell'arena pubblica, parlare soprattutto a quei «1500 lettori» dei quotidiani.³⁸⁴ È soprattutto in questo senso che possiamo interpretare l'occupazione degli spazi e degli uffici nell'industria televisiva, ovvero il fenomeno che è stato definito come «lottizzazione» partitica.

3.2.1 *La tv dei partiti: interpretare la lottizzazione televisiva*

Ognuno vorrebbe interpretarla a suo modo. Ma di fatto è manomorta ideologico-clientelare, occupazione imposta dai partiti e persino dalle loro correnti alla società delle professioni [...] Lottizzare è consegnare aziende come la Rai-Tv e la Sipra, industrie di stato, giornali, casse di risparmio, consorzi agrari o portuali, potentati mutualistici e previdenziali, municipalizzate, a iscritti o fiduciari dei partiti. Non affidare nulla, se non per caso e distrazione, a chi non sia protetto da un partito. [...] Con la conseguenza, fra l'altro, d'imporre una corsa alle protezioni o adozioni dei partiti [...] Insomma, lottizzare significa estendere alle funzioni della società tecnica i processi validi su basi elettive per le funzioni propriamente politiche, siano parlamentari o governative, regionali o municipali.³⁸⁵

È il 1977 e a scrivere è Alberto Ronchey, che quasi un decennio prima aveva proposto il termine «lottizzazione» per descrivere il rapporto tra tv e politica. Rifiutando la candidatura al Consiglio di amministrazione della Rai in «quota» Pri, propostagli dal segretario Ugo La Malfa, il giornalista de *La Stampa* aveva denunciato «un'improvvida spartizione di potere, concordata fra democristiani e socialisti»³⁸⁶ concretizzata in una «lottizzazione» come pratica «semplicemente meccanica» e anti-meritocratica, che marginalizza la competenza, favorisce la creazione di «enclave» e costringe i giornalisti a legarsi ai partiti.³⁸⁷ Ronchey ritorna sulla parola quando alla «prima lottizzazione» del 1969 è ormai subentrata quella «perfezionata» dalla Riforma della Rai, con una nuova moltiplicazione di uffici e vicedirezioni. Consapevole dell'entrata del termine nel «gergo» giornalistico, Ronchey ne rivendica la paternità sostenendo di averlo mutuato dal «lessico delle transazioni immobiliari», proponendone poi un'estesa definizione per fissarlo una volta per tutte. Esercitando una sorta di diritto d'autore, tenta di emendare, precisare e controllare i criteri della lottizzazione, consapevole delle possibili ambiguità: «affinché l'uso del termine sia corretto» bisogna «provare» per esempio che in una nomina le «ragioni di partito» siano pre-

383 *Ivi*, p. 868.

384 Cfr. Enzo Forcella, *Millecinqucento lettori. Confessioni di un giornalista politico*, A cura di Guido Crainz, Roma, Donzelli.

385 Una Parola nel gergo politico - La lottizzazione, in ASSR "Recensioni all'intervista a Ugo La Malfa di Alberto Ronchey + lettere a La Malfa di Ronchey sulla lottizzazione dell'ottobre '68" (14 ottobre 1968 - 11 aprile 1981) - <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/alberto-ronchey/IT-SEN-087-000250/recensioni-all-intervista-ugo-malfa-alberto-ronchey-lettere-malfa-ronchey-sulla-lottizzazione-ottobre-68>; cfr. Alberto Ronchey, *Accadde in Italia (1968.1977)*, Milano, Garzanti.

386 Lettera di Alberto Ronchey a Ugo La Malfa, 14-10-1968, in ASSR "Recensioni all'intervista a Ugo La Malfa di Alberto Ronchey + lettere a La Malfa di Ronchey sulla lottizzazione dell'ottobre '68" (14 ottobre 1968 - 11 aprile 1981) - <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/alberto-ronchey/IT-SEN-087-000250/recensioni-all-intervista-ugo-malfa-alberto-ronchey-lettere-malfa-ronchey-sulla-lottizzazione-ottobre-68>

387 Lettera di Alberto Ronchey a Ugo La Malfa, 21-10-1968, in *ibidem*.

valse su quelle professionali, nonché «pattuite in sede impropria»: dunque, fuori dai Consigli di amministrazione delle aziende e all'interno di «negoziati diretti» tra i partiti.³⁸⁸

La pratica della lottizzazione era esclusivamente intesa da Ronchey e da molti in senso degenerativo. Successivamente è stata oggetto almeno di valutazioni più equilibrate. Per esempio, dopo una serie di interviste etnografiche a giornalisti e professionisti Rai, Cinzia Padovani ha ipotizzato che talvolta la lottizzazione avesse rafforzato il ruolo del servizio pubblico e dei suoi dipendenti, accrescendo «le potenzialità democratiche della Rai» contro una visione che l'avrebbe voluta come «spazio separato».³⁸⁹ Altre valutazioni più sistemiche si sono chieste se «c'è qualcosa nella lottizzazione che non sia solo corruzione», clientelismo e partitocrazia:³⁹⁰ essa sarebbe stata una «via italiana al pluralismo [...] una via contorta, faticosa, priva di certezze rispetto ai comportamenti attesi», che, se talvolta è stata occasione di innovazione, contribuì però anche «a diminuire la certezza del diritto e ad allargare il solco tra cittadini e politica».³⁹¹ Mancini sottolinea inoltre come l'accusa di lottizzazione, spesso rivolta alla tv dalla stampa, avesse un carattere autoreferenziale: «chi lottizza è tra i pochi lettori dei giornali italiani, così come lo è il lottizzato, che non di rado proprio dai quotidiani attende il responso sulla sua carriera. Insomma, il dibattito pubblico sulla lottizzazione sembra un dibattito interessato».³⁹² Si ritorna dunque a come la lottizzazione sia una questione di vedere e farsi vedere, di riconoscimento reciproco: è un capitale simbolico, «specchio fedele del quadro del potere all'interno dell'area di governo» in un determinato momento storico, e più in generale «strumento di visualizzazione del grado di potere raggiunto dai vari soggetti».³⁹³ Inoltre, vi è anche un risvolto economico, dato che il potere dei media è anche «possibilità di offrire impiego» a professioni affini a quelle della politica – giornalisti, commentatori, funzionari – e dunque le televisioni funzionano come «luogo di reclutamento, di promozione, in alcune fasi di parcheggio, di segmenti significativi del ceto politico».³⁹⁴ È per questo che la lottizzazione è inquadrabile nel più ampio fenomeno della «partitocrazia», ovvero della particolare configurazione della democrazia italiana dipendente dalla primazia organizzativa, amministrativa e burocratica dei partiti rispetto alle istituzioni politiche.³⁹⁵ Essa era aggravata e distorta dalla difficoltà di superare il ruolo della Democrazia cristiana come «partito-perno del sistema» a causa della *conventio ad excludendum* nei confronti del Partito comunista italiano,³⁹⁶ che costringeva la Dc ad essere «alternativa a sé stessa»³⁹⁷: nel caso della Rai, ciò significava ac-

388 *Ibidem*.

389 Padovani, *A fatal attraction*, p. 5.

390 Paolo Mancini, *Elogio della lottizzazione: la via italiana al pluralismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 4-5.

391 *Ivi*, p. 108.

392 *Ivi*, p. 10.

393 Ortoleva «I media. Comunicazione e potere», p. 869.

394 *Ivi*, p. 870.

395 Cfr. Scoppola, *La repubblica dei partiti*.

396 Guido Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda: 1943-1978*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 374.

397 La celebre locuzione è di Aldo Moro, consultabile in: *Edizione Nazionale delle opere di Aldo Moro*, «Discorso all'XI congresso nazionale della Democrazia cristiana», 47, 29-06-1969 – <https://aldomorodigitale.unibo.it/edition/browse/work/141041>

comodare prima di tutto le sue diverse correnti e in secondo luogo i partiti della compagine governativa. Si moltiplicavano così il numero delle cariche, specialmente nelle redazioni dei notiziari.³⁹⁸

Proprio il frangente dell'impiego mostra però tutti i limiti di un'interpretazione *top-down*, dato che la lottizzazione pare inserirsi in una contrattazione continua tra televisione e politica. Dopo la divisione «ossessiva e devastante» dell'azienda tra le forze politiche a seguito della riforma del 1975, da una parte «le dinamiche interne di scambio sarebbero divenute il luogo di soluzione delle controversie tra le forze politiche» e dall'altra l'appello ai partiti sarebbe diventato, al contrario, «lo strumento principe per la soluzione dei conflitti intraziendali».³⁹⁹ La lottizzazione, dunque, dipende anche – ed è sfruttata – dall'esigenza delle strutture Rai di regolare internamente questioni di management e gerarchie⁴⁰⁰ ed è giustificata dalla conflittualità costante di gruppi e «microcorporazioni»: ⁴⁰¹ per questi motivi, è «stata codificata, giustificata e legittimata da politici, giornalisti e funzionari della Rai al punto che è diventata parte integrante dell'identità del broadcaster» e necessaria per la sua sopravvivenza.⁴⁰²

3.2.2 *Tosare la pecora: interpretare la censura tra stato, cultura e televisione*

Così come la lottizzazione, la censura è legata in maniera contraddittoria sia all'assetto istituzionale Rai, sia ad una scarsa dimensione istituzionale. Se la lottizzazione è più facilmente identificabile, la censura televisiva appare ad uno sguardo scientifico come un fenomeno più opaco. D'altra parte, la lottizzazione è un grimaldello poco efficace quando si vuole aprire uno scorcio sull'intrattenimento, e nonostante sia ridicolizzata negli sketch, poche connessioni sono rintracciabili tra la lottizzazione *above-the-line* e le routine *below-the-line*. La censura, al contrario, è un punto di entrata ideale nel discorso comico-televisivo, per il suo toccare tanto il lato informativo del medium quanto quello spettacolare. Spesso però è stata vista come un mero elenco, certo lungo, di episodi sparsi, di singoli «casi»,⁴⁰³ denunciati dalla stampa e messi in fila per rimarcare l'esistenza di un aleatorio clima di censura, che però non interrogava veramente i meccanismi attraverso i quali questa pratica è gestita.⁴⁰⁴ Sergio Saviane, fustigatore del medium e critico de *L'Espresso*, scriveva che

parlare di censura, all'interno della Rai, un ente d'informazione e spettacolo che sembra uno stabilimento di tosatura delle pecore, è perfino ridicolo. Gli episodi sono infiniti e possono dare un'idea dei condizionamenti dei vari autori, giornalisti, moderatori e registi. [...] Ma quanti sono ogni giorno i casi di censura preventiva e autocensura non denunciati? Almeno decine intere. Perché ogni giorno alla Rai si produce e si lavora; e lavorare

398 Padovani, *A fatal attraction*, p. 28.

399 Ortoleva, «Linguaggi culturali via etere», p. 474.

400 Ortoleva, «La televisione italiana. 1974-2002», p. 106.

401 Ortoleva, «La televisione nell'industria culturale, la televisione come industria culturale», p. 281.

402 Padovani, *A fatal attraction*, p.3.

403 Cfr. Caroli, *Proibitissimo!*

404 Bianco, *La videocrazia cristiana*, p. 47.

nell'azienda non vuol dire fare il mestiere di giornalista, attore, regista, moderatore, cantante o ballerino. Ma significa lavorare di forbice [...]. È così popolare il taglio che nessuno ci fa più caso. Infatti, è una regola fissa che non viene nemmeno discussa. Tanto che oggi un regista è così esperto nell'autocensura che non c'è più nemmeno bisogno del controllore di guardia con la cesoia in mano.⁴⁰⁵

Saviane ripeteva una serie di discorsi diffusi sulla censura televisiva: l'insistenza sulla metafora del tagliare – tosatura, forbici, cesoie – l'accento sull'autocensura e sulla censura preventiva, l'elevato numero di episodi. Tale visione è stata giustamente criticata come eccessivamente cronachistica, aneddotica e stereotipata,⁴⁰⁶ ma nell'ironica polemica di Saviane cogliamo l'impossibilità di inquadrare precisamente il fenomeno, caratterizzato da un elevato grado di informalità e di inconsapevolezza, tanto è incorporato nella routine produttiva, nel lavoro di ogni giorno. La censura è infatti un complesso sistema di «sponsorizzazione, gatekeeping e monitoraggio» che include non solo interventi giuridicamente definiti, ma anche atti di autocensura, quando gli artefatti culturali sono prodotti tenendo già in conto le possibili obiezioni dei censori, oppure episodi di «censura preventiva», quando i produttori culturali negoziano costantemente nel corso del processo creativo le forme e i contenuti del prodotto finale.⁴⁰⁷ «Censura», dunque, è una parola forte, che richiama l'intervento coercitivo del potere nei confronti delle arti; dall'altra parte, la sua pervasività e l'applicabilità a una miriade di casi la rendono una categoria incerta, fumosa. Nella censura televisiva si parte di solito da una notizia, ma il chi, il come, il perché, il quando e il dove iniziano a sfuggire mano a mano che le fonti e le testimonianze vengono triangolate, che i mancati riscontri si accumulano, tanto che il ricercatore è spinto a domandarsi se queste «censure», così cristalline nei ricordi dei professionisti, siano mai esistite, e se non siano, al contrario, un «falso problema».⁴⁰⁸ A questo punto, forse, più che come un atto, la censura televisiva andrebbe vista come una «potente macchina linguistica cui piace dir di no solo per mascherare l'infinita quantità di discorsi cui dà vita».⁴⁰⁹

La censura, dunque, è «un discorso più che una categoria, una *world cloud* proteiforme, che fagocita tutto quello che passa a tiro, cambiando composizione e forma senza mai cambiare dimensione [...] una parola sospesa tra descrizione e condanna, morale e burocrazia».⁴¹⁰ In generale, va sfatato il luogo comune secondo il quale la censura è «una macchina ottusa», riconoscendo che è al contrario un insieme di pratiche, che valuta fattori legati al contesto, alle finalità e all'ambiente di fruizione mediale, e che presuppone che i contenuti dei media possano avere, di nuovo, un potere: essere «nocivi» per gli indivi-

405 Sergio Saviane, *Dentro al video. I mezzibusti*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 73-74.

406 Vanessa Roghi, «Television and Censorship: Preliminary Research Notes», in Guido Bonsaver e Robert Gordon, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, New York, Routledge, 2005, p. 151.

407 Guido Bonsaver e Robert Gordon, «State, Culture, Censorship: An Introduction», in id. *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, p. 6.

408 Bianco, *La videocrazia cristiana*, p. 47.

409 Grasso, «Prefazione. La censura rubata», p. i-vi.

410 Noto, «Non è proprio censura, è più voglia di qualcosa di adatto», *Link - Idee per la tv*, 2021 – <https://www.linkideeperlatv.it/non-e-proprio-censura-e-piu-voglia-di-qualcosa-di-adatto/>

dui, «offensivi» verso sensibilità e morale, «destabilizzanti» per l'ordine sociale.⁴¹¹ Gli «atti di censura» testimoniano come i prodotti culturali siano «al centro di una fitta dinamica che investe portatori di interessi appartenenti ad ambiti più disparati»,⁴¹² i cui valori e ideologie, in competizione in un dato contesto nazionale e culturale, devono essere continuamente armonizzati. Un approccio «di mezzo» può così riconoscere come la cultura sia «costantemente definita, monitorata, incorniciata – ma anche abilitata e sponsorizzata – dall'intervento statale», nonché come essa stessa influenzi lo stato in quanto «progetto culturale» in sé.⁴¹³ Tramite l'attività censoria il «valore sociale» dell'oggetto culturale viene dunque «elaborato, discusso, accomodato».⁴¹⁴ Si può riscontrare in questo una «circolarità strutturale» tra le istituzioni che censurano e le attività culturali, che sono «*entwined and complicit*», come sostiene David Forgacs:

le idee e le opinioni alle quali gli operatori culturali (artisti, scrittori, registi, ecc.) danno espressione incorporano già particolari norme culturali e valori, e questi sono generalmente condivisi, fino ad un certo punto, dai corpi di censura che cercano di articolare e difendere gli interessi dei gruppi sociali e delle istituzioni che rappresentano [...]. I censori possono non essere d'accordo con gli operatori su come queste norme e valori dovrebbero essere applicati in un dato caso, ma un discorso condiviso, nonostante tutto, emerge, nel quale una linea è disegnata in mezzo all'accettabile, il normale e il rappresentabile da una parte, e dall'altra il deviante, l'inaccettabile, l'irrappresentabile. È su questa linea, questo confine tra il permesso e il proibito, che le politiche di censura istituzionale e gli operatori culturali cercano la sfida o la trasgressione»⁴¹⁵

Questo ci permette di capire anche perché a volte si ha la sensazione di una co-dipendenza tra censura politica e comicità televisiva. Lo stesso Dario Fo, nel suo lungo rapporto con la censura⁴¹⁶ ha citato talvolta l'ambigua consapevolezza di una «circolarità “disturbante” dove il censore e l'oggetto della censura possono essere più complici che nemici»:⁴¹⁷ la censura «è parte del gioco in cui siamo, se vogliamo veramente fare satira», ha scritto il comico, proponendo addirittura una storia del teatro alternativa, dove il medium sarebbe stato inventato proprio dai censori per mostrarsi «utili e potenti» a coloro che detenevano il potere.⁴¹⁸

3.2.3 “Di massima”: Censura e istituzioni televisive

La censura non è dunque solo un ufficio, ma è anche e soprattutto un «sistema di gestione di pubbliche relazioni»,⁴¹⁹ un discorso sociale attraverso il quale mediatori culturali, la stampa e gli spetta-

411 *Ibidem*.

412 Di Chiara e Noto, «Un codice italiano per la cinematografia», p. 100.

413 Guido Bonsaver e Robert Gordon, «State, Culture, Censorship», p. 3-4.

414 Di Chiara e Noto, «Un codice italiano per la cinematografia», p. 100.

415 David Forgacs, «How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?», in Bonsaver, Gordon, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, p. 14.

416 Luciana D'Arcangeli, «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», in Guido Bonsaver, Robert Gordon *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, New York, Routledge, 2005, p. 158-167.

417 Forgacs, «How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?», p. 14.

418 Fo in D'Arcangeli, «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», p. 165.

419 Di Chiara e Noto, «Un codice italiano per la cinematografia», p. 88.

tori cercano di dare senso ai contenuti mediali, di proporre nuove norme o chiedere rispetto per altre esigendo «contenuti più adatti». Come sostiene ancora Paolo Noto,

se la revisione cinematografica era (è) un istituto giuridicamente definito, la censura dei contenuti è anche qualcosa di diffuso che investe la formazione dell'opinione pubblica, un discorso permanente a cui partecipano coloro che – in virtù di una data posizione o di un potere che deriva dal prestigio personale o dall'appartenenza a un gruppo di pressione – hanno voce in capitolo sulla produzione e circolazione di film, rappresentazioni teatrali, concerti del Primo Maggio.⁴²⁰

Da una parte il ruolo delle istituzioni statali va relativizzato, a maggior ragione per la televisione: «in Italia non esistono praticamente norme di trasmissibilità, salvo quelle relative alla pubblicità messa in onda dalla Rai e alle elastiche norme del “comune senso del pudore”, uniche tutrici della programmazione dei film».⁴²¹ Dall'altra, un discorso sulle istituzioni va comunque fatto, quanto meno per comprendere il perché dell'assenza di norme, che ha significato delegare la censura ad una (auto)regolazione interna all'azienda Rai.

Con l'assetto emerso dopo il d.l.c.p.s 3 aprile 1947 n. 428,⁴²² modificato dalle legge del 23 agosto 1949 n. 681,⁴²³ al Ministero delle poste e telecomunicazioni viene conferita «la vigilanza sugli impianti e usi servizi tecnici delle radiodiffusioni circolari», mentre venivano istituite un «Comitato per le direttive di massima culturali, artistiche, educative» presso il Ministero, nonché una «Commissione parlamentare bicamerale [...] per assicurare l'indipendenza politica e l'obiettività informativa delle radiodiffusioni». Il fatto che il Comitato si sarebbe occupato solo di direttive «di massima», e che «di massima» dovesse essere anche il piano della programmazione che l'azienda doveva sottoporre al suo parere, significava, come ricorda Enrico Menduni, lasciare l'applicazione delle prescrizioni alla discrezionalità dell'azienda.⁴²⁴ Vaghe erano anche le competenze della Commissione di vigilanza, che per esercitare un'influenza sull'azienda doveva passare sempre e comunque dal governo, che traeva giovamento dal peculiare status giuridico della Rai: una società di diritto privato formalmente di proprietà dell'Iri, dipendente dal Ministero delle partecipazioni statali, tramite le quali il governo aveva «il controllo effettivo ma senza i vincoli di una legislazione autenticamente regolatoria».⁴²⁵ Tale situazione consentiva una «piena discrezionalità nella scelta dei dirigenti e nella valutazione del loro operato»⁴²⁶. Anche la convenzione ventennale fra lo stato e la Rai del 1952, in continuità con la convenzione con l'EIAR fascista, ribadiva il carattere «para-pubblico» dell'azienda. Tutto ciò ebbe una diretta conseguenza sulla natura della censura Rai:

420 Noto, «Non è proprio censura, è più voglia di qualcosa di adatto».

421 Claus-Dieter Rath, Howard H. Davis, Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso (a cura di), *I Programmi di quarant'anni di televisione nella Repubblica federale tedesca, in Gran Bretagna, Francia e Italia. Le Televisioni in Europa. Vol. 2*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1990, p. 1111.

422 Gazzetta Ufficiale – <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1947/06/12/047U0428/sg>

423 Gazzetta Ufficiale – <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1949/10/04/049U0681/sg>

424 Enrico Menduni, «Radio, televisione e parlamento» in Violante L. (a cura di) *Il Parlamento*, Storia d'Italia – Annali, Torino, Einaudi, 2001 p. 910.

425 Ortoleva, «La televisione italiana 1974-2002», p. 102.

426 Menduni, «Radio, televisione e parlamento», p. 910.

«mentre si consolidava un apparato censorio nei confronti del teatro e del cinema, nessuno ha mai pensato ad una censura preventiva della radio o della televisione, in quanto “in amministrazione fiduciaria” da parte di personale gradito all’esecutivo».⁴²⁷

Insomma, per la televisione non vi fu, come per il cinema, quella «complessa architettura normativa e procedurale messa in piedi dalle leggi che si susseguono dal 1947 al 1949», che legavano l’ottenimento dei benefici di legge alla valutazione dei soggetti e delle sceneggiature⁴²⁸. Tutto ciò non significava però una piena autonomia dell’azienda nelle scelte della programmazione, ma anzi rispondeva all’esigenza di un «controllo più accurato» da parte del governo sull’ente tramite «accordi diretti con la Rai»⁴²⁹. Da una parte, vi era il vantaggio che il dibattito veniva sottratto al parlamento e dunque alle interferenze delle forze di sinistra. Dall’altra parte, la formazione del ceto dirigenziale Rai e il controllo del governo sulle sue attività erano ritenute garanzie sufficienti per garantire la «prevenzione di incidenti». Questi ultimi però iniziarono ad essere frequenti con l’arrivo del centro-sinistra, e crebbero di intensità negli anni Settanta.⁴³⁰ Fino a quando, con la riforma del 1975 e il «pluralismo in un’azienda sola», ai poteri del governo e dell’IRI si affianca quella della Commissione parlamentare di vigilanza sulle radiodiffusioni, che oltre ad esercitare funzioni di «indirizzo» nomina il CdA e il presidente.⁴³¹ Si apre sia la fase di una nuova meticolosa lottizzazione, sia quella di un nuovo approccio alla censura, che viene sempre più spesso parlamentarizzata. I casi entrano a forza nello scontro politico e trovano maggiore articolazione nei dibattiti e nei verbali della commissione, mentre i diversi livelli di verifica dei programmi (Direttori di rete, Direttore generale, Presidente, CdA, Commissione) moltiplicano sì le occasioni di censura,⁴³² ma con esse anche le possibilità che i singoli atti e i suoi responsabili diventino più chiaramente identificabili.

L’assetto istituzionale della Rai ci aiuta a capire come gli interventi censori non rappresentino che «l’ultimo, e non certo il più importante, anello di una lunga catena di montaggio del prodotto televisivo, all’interno della quale avvengono già tutte le scelte, le discriminazioni e le manipolazioni possibili».⁴³³ Ciò ha per la ricerca diverse conseguenze rilevanti: (1) l’assenza di uffici preposti determina l’assenza di un archivio e dunque la difficoltà di fare ricerca storica su di essa, portando in alcuni casi a domandarsi se tale censura sia esistita veramente; (2) si accentua la dimensione discorsiva, spesso aneddotica, leggendaria e “per sentito dire”, l’appartenenza più alla cultura orale – o addirittura del non-detto – che a quella scritta; (3) si evidenzia la necessità di valutare caso per caso, dalle forme più o meno motivate di

427 Menduni, «I caratteri nazionali e l’influenza americana nella nascita della televisione italiana», p. 101.

428 Di Chiara e Noto, «Un codice italiano per la cinematografia», p. 88.

429 ACS, Lettera di Gaetano Napolitano a Giorgio Tupini, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri, cit. in «Legami pericolosi: la comunicazione politica nell’era della televisione» in Maurizio Ridolfi, *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazione nell’età contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 245-262.

430 Menduni, «Radio, televisione e parlamento», p. 913-914.

431 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 197; Ortoleva, «La televisione italiana 1974-2002», p. 132-134.

432 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 198.

433 Bianco, *La videocrazia cristiana*, p. 47.

«censura preventiva» e «autocensura»⁴³⁴ a quelle apparentemente paradossali di censura “retrospettiva”. Possiamo chiamare in questa maniera un fenomeno intimamente legato alla specificità della tv come medium di flusso, all'imprevedibilità della diretta e all'audacia della programmazione, le quali generano proteste posteriori alla messa in onda. Istituzioni, autorità e pubblico, censurando – idealmente – l'emesso televisivo passato, auspicano di «regolare il flusso del visibile e del dicibile»⁴³⁵ nel futuro.

3.2.4 *Censura e culture televisive*

Un approccio di storia culturale della censura televisiva deve necessariamente interpretare tali ambiguità e contraddizioni, andando oltre un racconto cronachistico, triangolando le testimonianze e illuminando i punti ciechi grazie al confronto tra più voci,⁴³⁶ nella consapevolezza che «soltanto il confronto fra fonti di diversa natura e provenienza ci permette di verificare se ci siano state pressioni, interventi, tagli».⁴³⁷ Per questo, oltre all'aspetto istituzionale, «abbiamo bisogno di tenere in considerazione il network culturale che ha dato origine alla censura televisiva molto prima dell'avvio della televisioni in Italia».⁴³⁸ Per alcune vi fu una più ampia «strategia culturale disegnata per ridurre sostanzialmente, se non totalmente delegittimare, il normale scambio democratico», risalente al connubio tra cultura cattolica e post-fascista travasata nel nuovo medium,⁴³⁹ per altri la censura fu solo uno degli elementi in una progettualità di stampo cattolico più ampia, che intese il medium come «la forza trainante, di potenziale vettore di cambiamento culturale, di strumento insieme nazionale e popolare» per la modernizzazione del paese.⁴⁴⁰ Se le esortazioni di papa Pio XII a intensificare la vigilanza sugli spettacoli televisivi⁴⁴¹ non provocarono provvedimenti legislativi, esse trovarono riscontro in sistemi più o meno ufficiosi di autoregolamentazione interna. Si ricorda in questo senso la redazione delle Norme di autodisciplina per le trasmissioni televisive, dette anche «Codice Guala» dal nome del primo amministratore delegato della Rai, nonostante la circolazione del documento fosse precedente di qualche mese al suo incarico.⁴⁴² Il codice fu pubblicato per la prima volta in un libro inchiesta sulla Rai di Arturo Gismondi,⁴⁴³ a seguito di una soffiata da parte di un funzionario dell'azienda.⁴⁴⁴ Esso presupponeva una società «fortemente stabilizzata» il cui equilibrio di valori non doveva essere turbato dalla produzione televisiva,⁴⁴⁵ e dunque si concentrava principalmente sulla soppressione di argomenti ritenuti lesivi e scabrosi per la morale pubblica e sessuale. Alcune norme sono poi interpretabili in senso di censura politica: da sottoporre a esa-

434 Gambarotta, «Dal copione alla scaletta», p. 74.

435 Noto, «Non è proprio censura, è più voglia di qualcosa di adatto».

436 Cfr. Barra, «Gambe nude su pubblica “Piazzetta”?».

437 Roghi, «Le fonti audiovisive e la ricerca storica», p. 211.

438 Roghi, «Television and Censorship: Preliminary Research Notes», p. 150.

439 *Ibidem*.

440 Scaglioni, «Cavalcare la tigre. Tv italiana e culture storiche», p. 37.

441 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 130.

442 Scaglioni, «Cavalcare la tigre. Tv italiana e culture storiche», p. 36; Menduni, «I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione italiana», p. 103.

443 Gismondi, *La radiotelevisione in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1958.

444 Menduni, «I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione italiana», p. 102.

445 Pinto, *Il modello televisivo*, p. 57.

me preventivo sono programmi che irridono le leggi e il sentimento nazionale, che suscitano odio o avversione per le classi sociali, sfregio e offesa alle istituzioni e agli ordinamenti.⁴⁴⁶ Tuttavia, l'esistenza del codice «non è prova assoluta di una sua larga e fiscale applicazione»,⁴⁴⁷ né di una sua materiale circolazione intraziendale: il dirigente cattolico Giovanni Salvi, tra le reclute di Guala e per lungo tempo responsabile in Rai del settore varietà, dirà: «io questo libretto non l'ho mai visto, né ne ho mai sentito parlare»,⁴⁴⁸ mentre altri professionisti parleranno piuttosto di una generale «autocensura da parte degli autori che conoscevano benissimo i paletti che delimitavano il territorio sul quale erano liberi di muoversi». ⁴⁴⁹ Echi del codice di autodisciplina vanno però rilevati in una curiosa iniziativa del 1965 ad opera del Comitato di indirizzo e controllo sulle radiodiffusioni – istituito presso il Ministero delle poste – che pubblicò, in occasione del decennale delle trasmissioni, un pamphlet dal titolo *Pareri e direttive di massima sui programmi di radiodiffusione (1947-1964)*. All'interno venivano prescritte norme chiaramente leggibili come censorie⁴⁵⁰ con anche degli aggiornamenti relativi alla satira politica:

a parte la grande difficoltà di fare della satira, dell'umorismo, dell'ironia senza degenerazione nella volgarità e nell'offesa personale, si è raccomandato di non alimentare il qualunquismo, ma, se mai, di sollecitare un garbato incitamento al miglioramento del costume in genere. Comunque, la satira o la critica non debbono denigrare le istituzioni che sono a base della convivenza politica e sociale, non debbono compromettere le relazioni internazionali del paese né screditare il concetto della democrazia nelle masse.⁴⁵¹

In primo luogo, questo passo mostra come la negoziazione tra (supposti) censori e comicità spesso non avvenga tanto sui singoli contenuti, ma si configuri più come un continuo tentativo di definizione di campo. I confini tra cosa è e non è satira sono parecchio ambigui e dunque soggetti ad aggiustamenti, adeguamenti e riadattamenti costanti atti a giustificare l'intervento: in questo caso, per tracciare il perimetro del dicibile si adduce il pericolo di «qualunquismo» comico, nonché un'interpretazione moralistica del divertimento che deve essere in sintonia con l'ordine sociale. In secondo luogo, questa pubblicazione ci interessa perché, arrivata dopo alcuni casi di censura satirica che avevano fatto scalpore sulla stampa,⁴⁵² testimonia perlopiù la volontà da parte di un'istituzione come il Comitato, svuotato di reali poteri e limitato a direttive «di massima», di posizionarsi comunque nel dibattito culturale sul medium in virtù dei suoi formali compiti di indirizzo. I dubbi e le sottili proteste espresse nella relazione devono essere lette come una sanzione simbolica, che riconferma una sensibilità moderata-conservatrice sugli spettacoli – comune sia alle élite politiche che a quelle televisive – e non come un ordine effettivo di

446 Caroli, *Proibitissimo!*, p. 31-33.

447 Menduni, «I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione italiana», p. 107.

448 Salvi in Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 56.

449 Gambarotta, «Dal copione alla scaletta», p. 74.

450 Caroli, *Proibitissimo!*, p. 126-127.

451 Comitato Centrale di Vigilanza sulle Radiodiffusioni, *Pareri e direttive di massima sui programmi di Radiodiffusione (1947-1964)*, Roma, 1965, p. 87 n.11.

452 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 105-111.

«norme» coercitive. Comitato e Rai, infatti, «sono duellanti che si sfidano con armamento diverso e sempre seriamente intenzionati a non ferire mai l'avversario».⁴⁵³

A partire dal 1961, infatti, il nuovo direttore generale e i suoi collaboratori prendono una serie di iniziative concrete per il controllo della programmazione. Da una parte si mette fine all'obbligo della diretta (con i suoi imprevisti) grazie all'introduzione della registrazione videomagnetica, che permette di visionare le trasmissioni prima di mandarle in onda, creando un «magazzino» dal quale attingere i programmi o dove lasciarli sepolti.⁴⁵⁴ Un altro elemento additato spesso come strumento di censura indiretta, dato il condizionamento esercitato sulle aspettative e sulla fruizione del pubblico, è il «gioco sottile» della divisione in generi, dove i linguaggi e i temi propri di uno vengono banditi in altri.⁴⁵⁵ La divisione dei programmi in «culturali», «informativi» e «ricreativi» è una conseguenza dell'organizzazione aziendale che per ogni genere prevedeva una struttura separata, una scelta a sua volta ricalcata sulle tre ramificazioni della missione del servizio pubblico.⁴⁵⁶ Dopodiché, il potere di censurare implicita, sottile e preventiva passa alla composizione del palinsesto, la cui complicazione deve tenere conto della presenza del Secondo programma, al quale si può relegare, e viene relegata, una programmazione spesso ancillare, subalterna e talvolta scomoda, preservando «le ormai abituali collocazioni dei generi nelle serate del primo canale» e impedendo così lo scontro tra due programmi forti.⁴⁵⁷ È chiaro come tali operazioni, più che come censura, possano essere viste come consapevoli scelte editoriali, strategie culturali e politiche televisive efficaci, anche se talvolta fallibili:⁴⁵⁸ infatti, per dirigenti e programmisti, «l'inseguire il massimo ascolto non era, allora, percepito come un abbassamento del livello culturale, ma come un dovere» dovuto agli utenti in cambio del canone.⁴⁵⁹ Ne consegue che alcuni titoli andavano valorizzati a discapito di altri, sia per favorire o frenare possibili innovazioni, sia per tentare di creare una «programmazione il più possibile inclusiva»,⁴⁶⁰ smussando gli angoli e coinvolgendo le diverse culture di visione.

Il palinsesto ci mostra dunque l'emergere di un problema che permea tutto il discorso istituzionale, produttivo, politico e culturale sulla censura: quando è necessità di includere e di non offendere, di pensare a una programmazione e a dei contenuti adatti per tutti? E quando queste sono giustificazioni per escludere idee e persone non gradite? Quando si tratta di censura e quando è pianificazione e scelta editoriale? È un problema che la riforma della Rai non riesce a risolvere, appaltando la promessa di «pluralismo» alla spartizione delle cariche tra i partiti, ma non sempre, anzi raramente, i politici ordinano

453 Menduni, «Radio, televisione e parlamento», p. 910.

454 Cesareo, «La televisione», p. 761; Peppino Ortoleva e Maria Teresa Di Marco, *Luci del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Milano, Electa, 2004, p. 158

455 Bianco, *La videocrazia cristiana*, p. 46.

456 Cesareo, *Anatomia del potere televisivo*, p. 88-89.

457 Cfr. Barra, *La programmazione televisiva*, p. 117.

458 Barra, «Sequenze, palinsesti e altri equilibri. Per una storia distributiva della televisione italiana», p. 86.

459 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 133-134.

460 Luca Barra, «L'approccio produttivo e distributivo», in Massimo Scaglioni e Anna Sfardini, *La televisione: modelli teorici e percorsi d'analisi*, Roma, Carocci, 2017, p. 79.

direttamente di modificare, tagliare e girare nuovamente i contenuti di un programma. Il problema della censura sta piuttosto alla base della concezione stessa del servizio pubblico e della sua missione,⁴⁶¹ che deve mediare di volta in volta tra le «esigenze della collettività» e «l'autonomia professionale», tra la promessa di garantire la libertà di espressione e la legittimità di intervento da parti di dirigenti e professionisti, nominati da parlamenti e governi democratici proprio per garantire un migliore «servizio».⁴⁶² La dirigenza Rai, insomma, agendo su mandato delle istituzioni democratiche, ha il dovere politico e morale di intervenire in merito al contenuto dei programmi? Una risposta definitiva non è mai stata data. Comunque, inscrivere la censura televisiva nel più vasto problema storico del servizio pubblico ci consente di inquadrare meglio l'orientamento e il controllo nell'intrattenimento.

3.2.5 Censura e controllo dell'intrattenimento

La censura televisiva non è dunque un'azione specifica e ben delineata: racchiude in sé diversi significati a seconda dei casi in cui viene evocata, e si configura come un campo di negoziazione tra comici, autori, programmisti, dirigenti televisivi, politici e opinione pubblica. Ognuno dei nostri casi di studio, da Noschese a Fo, da Benigni a Vianello, si è confrontato almeno una volta con un problema identificato come «censura». Tutti poi, con la censura hanno giocato nella cornice ludica televisiva, standone i limiti, aggirandoli, sfruttandoli come occasione di creatività: «cara, vecchia censura», scrive ancora Grasso, «così visibile ed esplicita da mettersi in ridicolo da sola, così rigida da creare alternative retoriche di grande pregio linguistico, dall'allusione alla reticenza, dalla parafrasi alla sineddoche».⁴⁶³

È proprio dalla prima metà degli anni Sessanta, con la “conquista” della maggior parte delle abitazioni sotto la guida di Ettore Bernabei, che «si definirono le caratteristiche essenziali della televisione italiana come medium di intrattenimento», e dunque la legittimazione del servizio pubblico tramite la massimizzazione dell'ascolto. Se l'influenza della politica sui programmi culturali e informativi è sempre parsa più lineare e cristallina, e i messaggi propagandistici di questi programmi sono sembrati potenzialmente controllabili, il rapporto tra politica e intrattenimento è spesso parso ambiguo, se non addirittura occulto: proprio per questo tale settore «è stato fonte, almeno a parole, delle maggiori preoccupazioni».⁴⁶⁴ Nonostante la carenza di studi approfonditi, la rilevanza di questo settore è sempre stata riconosciuta dalle diverse culture politiche. Da una parte vi è stato l'investimento iniziale da parte delle culture cattoliche per un rigido controllo degli spettacoli, che dovevano essere piegati alla missione pedagogica⁴⁶⁵. Dall'altra vi era la critica di parte comunista che li accusava di una «manipolazione sottile e capilla-

461 Cfr. Bourdon, *Il servizio pubblico*, p. 3-18.

462 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 157.

463 Grasso, «Prefazione. La censura rubata», p. iv.

464 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 140.

465 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 139; cfr. Buttafava, «Un sogno americano. Quiz e riviste tv negli anni Cinquanta».

re» a favore sia del partito cattolico che della società dei consumi tutta.⁴⁶⁶ I critici marxisti rifiutavano sia la visione bernabeiana di una cultura televisiva pacificata, sia la tradizione di studi sulla cultura di massa che partiva da Benjamin e arrivava a Morin e a Eco, appoggiandosi maggiormente ad una visione diffidente del medium, di matrice francofortese.⁴⁶⁷ Tuttavia, all'interno dello stesso Pci, sia gli apocalittici che i (pochi) integrati, «mai negarono (salvo casi sporadici) l'importanza della Tv in un paese ancora profondamente analfabeta e in profonda trasformazione».⁴⁶⁸ Dunque, ambigualmente collocati tra la sopravvalutazione della sua influenza e lo sdegno per le forme culturali televisive, anche i comunisti si scagliavano contro la censura negli spettacoli.⁴⁶⁹ La censura era uno dei pochi elementi che portava l'intrattenimento televisivo all'attenzione del dibattito pubblico, come avvenne con il più celebre e documentato caso di «censura» televisiva italiana, quello della *Canzonissima* condotta da Dario Fo e Franca Rame nel 1961. Dopotutto, testimonianze e memorie di addetti ai lavori confermano che al genere era sempre stata attribuita un'importanza «politica»: l'autore Enrico Vaime ha dichiarato di aver iniziato a scrivere il varietà «per scelta ideologica», dato il riscontro «immediato e meno ipocrita» di questo genere, e per la convinzione che «le proprie capacità tutto considerato forse vanno sperimentate in un settore popolare piuttosto che in un settore elitario quale era quello della prosa negli anni '60».⁴⁷⁰ Giulio Andreotti invitava poi nel 1978 a estendere l'attenzione per il rapporto tra politica e tv oltre al «campo delle notizie» per includere «gli spettacoli, le rubriche varie, le recensioni, i dibattiti», la cui «influenza» sarebbe superiore a quella del telegiornale.⁴⁷¹ Lo stesso Bernabei avrebbe sostenuto che la censura era ferrea proprio per la convinzione che

sono proprio il varietà e la fiction che influiscono davvero sui comportamenti, che diffondono modelli e atteggiamenti tra la popolazione [...] Un comico fa ridere con un determinato intercalare ed ecco subito, nelle case, negli uffici, tutti lo ripetono e si sganasciano dalle risa. Ma è lo stesso anche per i principi morali [...] Sono i varietà e la fiction che negano, confermano o comunque propagandano i valori che contano. Proprio perché negano, confermano e propagandano apparentemente dedicandosi ad altro.⁴⁷²

Dall'altra parte però, dobbiamo evitare di accogliere criticamente tali valutazioni di «senso comune», suggeriteci da una certa retorica professionale che ripropone una concezione *top-down* del medium, pur nelle allettanti interpretazioni di un varietà come «cavallo di Troia della cultura cattolica» e «genere televisivo che ha più contiguità con la politica».⁴⁷³ Alcuni sottolineano infatti come non ci siano abbastanza elementi per provare che la programmazione escapistica fosse inserita in un vero e proprio «pro-

466 *Ivi*, p. 104.

467 Giandomenico Crapis, *Il frigorifero del cervello: il PCI e la televisione da «Lascia o raddoppia?» alla battaglia contro gli spot*, Roma, Editori Riuniti, p. 58-74.

468 Vanessa Roghi, «La Tv Del Monopolio», in Silvio Pons (a cura di), *Il Comunismo italiano nella storia del Novecento*, Roma, Viella, 2021, p. 501.

469 Crapis, *Il frigorifero del cervello*, p. 50-41.

470 Enrico Vaime, «Intervento di Enrico Vaime», in Grasso e Bettetini, *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1985, p. 219.

471 Giulio Andreotti, «Prefazione», in Biscardi e Liguori, *L'Impero di vetro: la prima grande indagine sulla RAI-TV*, p. 9-10.

472 Bernabei e Dell'Arti, *L'uomo di fiducia*, p. 121-122.

473 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione*, p. 57.

getto politico di controllo sociale» da parte di chi deteneva il monopolio della radiotelevisione⁴⁷⁴ e dopotutto, anche se lo fosse stato, non è mai stato chiaro come questo progetto si sia articolato nel dettaglio. È ancora più difficile determinare la riuscita di tale intento, dato che gli effetti della televisione sono «controversi e probabilmente indiretti, cumulativi, complessi: difficili da misurare con precisione e da ricostruire nei loro effettivi passaggi».⁴⁷⁵

Però, si può sostenere una cosa: «più di qualsiasi progetto consapevole», l'innesto progressivo di intrattenimento nella programmazione, sostenuto e giustificato dagli ascolti, non è stato privo di conseguenze politiche, spesso inaspettate, per la vita del paese. Nella sua crescita costante è diventato la cifra caratteristica sia della Rai che dei network commerciali tra anni Settanta e Ottanta.⁴⁷⁶ È un elemento meno chiaramente circoscritto, poiché «non definisce un contenuto, né uno stile comunicativo preciso, ma una funzione»; è l'elemento più difficilmente controllabile, un «fluire magmatico» che può certo portare alla risata, ma anche solo fare compagnia. Include dalla canzone allo sketch, dalla chiacchiera al gioco: simboleggia «la presenza stessa della televisione nella vita degli italiani»,⁴⁷⁷ una presenza che più che farsi orientare e manipolare dalla politica, ha infine orientato e cambiato la politica stessa, mutandone per sempre gli stili, i dispositivi e i luoghi della comunicazione di quest'ultima.

3.4. La via della comunicazione politica: tribune, spettacolo, simpatia

Tra controllo, lottizzazione e censura, finora abbiamo analizzato il rapporto tra politica e tv rimanendo in un perimetro prettamente istituzionale. Questo non è però l'unico modo con cui è stato studiato, e può essere studiato, il rapporto tra i due ambiti. Gli studi sulla comunicazione politica⁴⁷⁸ hanno infatti analizzato non tanto come la prima abbia tentato di addomesticare la tv, ma come la seconda abbia in un certo senso finito per addomesticare la politica, trasformatasi proprio grazie alla cosiddetta *media logic*.⁴⁷⁹ Il rapporto con la storiografia è stato intenso: sono stati studiati i modi e i processi attraverso i quali la politica ha innovato i propri strumenti e apparati comunicativi in sede elettorale,⁴⁸⁰ nonché i testi mediali della politica in televisione, dalle tribune politiche⁴⁸¹ ai più moderni talk show.⁴⁸² Un impulso particolare a questi studi è stato data dall'avvento, anche in Italia, di una serie di fenomeni riconducibili

474 Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, p. 175.

475 Ortoleva, *Mediastoria*, p. 125.

476 Cfr. Ortoleva, *Il ventennio a colori*.

477 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 142.

478 Cfr. Gianpietro Mazzoleni, *La comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino, 2012; Roberto Grandi e Cristian Vaccari, *Come si vincono le elezioni. Elementi di comunicazione politica*, Roma, Carocci, 2013.

479 Cfr. David L. Altheide, «Media Logic and Political Communication», *Political Communication* 3, 2004, p. 293-296; David L. Altheide, Robert P. Snow, *Media logic. La logica dei media*, Roma, Armando, 2017 (I ed. ing. 1979).

480 Cfr. Pier Luigi Ballini, Maurizio Ridolfi (a cura di) *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; Edoardo Novelli, *Le campagne elettorali in Italia: protagonisti, strumenti, teorie*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

481 Antonio Catolfi, *Televisione e politica negli anni Sessanta*, Urbino, Quattro venti, 2008; Francesca Anania, *Potere politico e mass media*; Edoardo Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV*.

482 Edoardo Novelli, *La democrazia del talk show: storia di un genere che ha cambiato la televisione, la politica, l'Italia*, Roma, Carocci, 2016.

alla categoria di «stato spettacolo»⁴⁸³ o di «politica spettacolo».⁴⁸⁴ L'attenzione è stata posta sul ruolo dei media, e della televisione in particolare, nell'amplificare la dimensione «spettacolare» e pubblica della politica,⁴⁸⁵ con la messa in scena soprattutto della dimensione privata⁴⁸⁶ e l'avvio di processi di personalizzazione della leadership.⁴⁸⁷ È stato evidenziato come convergenza tra l'intrattenere e l'informare abbia dato vita a fenomeni di *politainment*, di *infotainment*,⁴⁸⁸ di «*entertaining politics*»⁴⁸⁹ o «*showbiz politics*»,⁴⁹⁰ e in maniera molto efficace in Italia, di «politica pop».⁴⁹¹ L'approccio politico-comunicativo non è però da intendersi come totalmente separato da quello politico-istituzionale, come mostrano studi «ibridi» che integrano la ricerca archivistica con l'analisi estetica e comunicativa, che sta contaminando anche la storiografia politica tradizionale.⁴⁹²

3.4.1 Storia della comunicazione politica, storia culturale della politica

Diversi storici e storiche si sono domandati che cosa significasse ricostruire processualmente un oggetto di indagine multidisciplinare come la comunicazione politica, «che comprende la sfera dell'agire politico, le istituzioni dei media e le pratiche professionali».⁴⁹³ Potremmo dire che tale storia ha a che vedere con l'«insieme delle tecniche utilizzate dagli autori politici per creare consenso nell'opinione pubblica»,⁴⁹⁴ ma possiamo andare ancora oltre, considerando tutta la storia della politica, in fondo, come storia della comunicazione, perché ogni azione politica «ha bisogno delle parole per diventare azione»: oltre le statistiche e la demoscopia, tenta di comprendere i discorsi, le conversazioni, le «rappresentazioni simboliche» nelle quali rientra ovviamente, ma non solo, anche il rapporto con i media.⁴⁹⁵ La politica è «essenzialmente un conflitto tra diverse retoriche»,⁴⁹⁶ dove l'atto centrale degli attori politici è la «produzione di discorsi che definiscono di volta in volta cosa è politico e cosa non lo è».⁴⁹⁷ Se dunque «ogni

483 Roger Schwartzberg, *Lo stato spettacolo. Carter, Breznev, Giscard d'Estaing: attori e pubblico nel gran teatro della politica mondiale*, Roma, Editori Riuniti, 1980 (I. ed. fr. 1977).

484 Gianni Statera, *La politica spettacolo: politici e mass media nell'era dell'immagine*, Milano, Mondadori, 1986.

485 Maurizio Ridolfi (a cura di) *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazione nell'età contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

486 Cfr. Edoardo Novelli, *La turbopolitica: sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia, 1945-2005*, Milano, Rizzoli, 2006; Carlo Marletti, *La repubblica dei media. L'Italia dal politichese alla politica iperale*, Bologna, Il Mulino, 2010; Anna Tonelli, *Stato spettacolo: pubblico e privato dagli anni '80 a oggi*, Milano Bruno Mondadori, 2010.

487 Cfr. Federico Boni, *Il corpo mediale del leader. Rituali del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Milano, Meltemi, 2002; Riccardo Brizzi, *L'uomo dello schermo*, Bologna, Il Mulino, 2010; id., «Piccolo schermo e politica nell'Italia repubblicana. Dal rifiuto della personalizzazione alla "video-politica" (1946-2017)» in *Ventesimo secolo* 42, 2018, p. 144-168.

488 Liesbet van Zoonen, *Entertaining the citizen. When politics and popular culture converge*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005.

489 Cfr. Jones, *Entertaining politics: satiric television and political engagement*, Tryon, Political TV.

490 Brownell, *Showbiz Politics*.

491 Mazzoleni e Sfaridini, *Politica pop*; Gianpietro Mazzoleni e Roberta Bracciale, *La politica pop online. I meme e le nuove sfide della comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino, 2018.

492 Cfr. Enrico Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra» in *Mondo contemporaneo* 12, 2010; Guazzaloca, *Una e divisibile*.

493 Mazzoleni, *Comunicazione politica*, p. 12.

494 Anania, *Potere politico e mass media*, p. 12; Maurizio Ridolfi, (a cura di) *Presidenti. Storia e costumi della Repubblica nell'Italia democratica*, Roma, Viella, 2014.

495 Thomas Mergel, «La storia politica come storia della comunicazione. Impostazione e dibattiti tedeschi», in Stefano Cavazza e Filippo Triola (a cura di), *Parole sovrane: comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 33-34.

496 Maurizio Ridolfi, «Introduzione» in Id., *Propaganda e comunicazione politica*, p. vii.

497 Stefano Cavazza, «Comunicazione e storia politica in Italia. Problemi e prospettive», in Cavazza e Triola, *Parole sovrane*, p. 30.

politica deve essere una politica di simboli»,⁴⁹⁸ fare storia della politica/comunicazione politica significa, anche in questo caso, fare necessariamente una storia culturale.

In Italia, tuttavia, per lungo tempo è prevalso – e prevale ancora – un approccio «sostanzialistico», che ha visto nella comunicazione un mero strumento nelle mani della politica per influenzare gli esiti elettorali:⁴⁹⁹ pur entrando a far parte della storia politica, l'analisi della comunicazione resta lontana da una prospettiva che sovrappone i due ambiti. Anche questo aspetto è inquadrabile nel generale ritardo della storiografia italiana ad instaurare un dialogo con la svolta culturale, che ha preso in considerazione gli aspetti simbolici, linguistici, iconografici e performativi dell'agire sociale e politico. Le «forti iniezioni di culturale»⁵⁰⁰ non sono però mancate tra gli anni Settanta e Ottanta, grazie soprattutto alla diffusione degli studi di George Mosse⁵⁰¹. Tuttavia, gli studiosi che lo hanno preso a modello non si sono mai presentati come storici culturali e soprattutto non si sono misurati «con dibattiti e riferimenti concettuali (il post strutturalismo innanzitutto), su cui nel frattempo la storia culturale andava articolandosi a livello internazionale».⁵⁰² Una lacuna, questa, imputabile sia alla scarsa propensione della storiografia italiana alla riflessione teorica, sia al timore di rischiare una deriva culturalista.

La nascita della storia della comunicazione politica italiana sarebbe dunque avvenuta attraverso una via che riconosceva il confronto Mosse, ma paradossalmente non con la svolta culturale, nonostante si giovasse silenziosamente della sua influenza. Parallelamente però, altri filoni storiografici avrebbero dato un apporto a tale campo di studi, come le varie storie del giornalismo, da quelle di Paolo Murialdi⁵⁰³ alla *Storia della stampa italiana* di Nicola Tranfaglia e Valerio Castronovo.⁵⁰⁴ Queste tentavano di superare un modello di analisi «centrato sulla manipolazione dell'opinione pubblica»⁵⁰⁵ a favore di uno che la interpretasse come un «campo di battaglia» dove forze opposte si contrapponevano per conquistare potere ed egemonia. Si metteva così in discussione un modello di analisi *top down*, configurando uno «spazio comunicativo in cui i soggetti erano in competizione per il “potere” e all'interno del quale la stampa non era solo una forma di trasmissione dei contenuti, ma anche luogo di costruzione delle identità individuali e collettive».⁵⁰⁶ A partire dagli anni Novanta poi, diversi storici iniziarono anche a familia-

498 Mergel, «La storia politica come storia della comunicazione», p. 45.

499 Stefano Cavazza, «Comunicazione e storia politica in Italia», p. 17.

500 Sorba, *A chi giova la storia culturale?*, p. 19.

501 Cfr. George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna, Il Mulino, 2009 (I ed. it. 1975); Renato Moro, «Mosse, il cultural turn e i nodi della storiografia contemporanea», in Lorenzo Benadusi e Giorgio Caravale (a cura di) (2012) *Sulle orme di George L. Mosse. Interpretazioni e fortuna dell'opera di un grande storico*, Roma, Carocci, p. 126.

502 Sorba, *A chi giova la storia culturale?*, p. 18-19. Che sia per un riconoscimento non ricercato, non voluto o semplicemente non conferito, anche diversi storici citati in questo lavoro, assieme alle rispettive opere, non sembrano essersi confrontati troppo con la svolta, pur essendo, per opinione di chi scrive, valutabili come pionieri di una «storia politico-culturale» dell'Italia Repubblicana (*inter alia*: Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*; Crainz, *Storia del miracolo italiano*; id., *Il paese mancato*; id., *Il paese reale*; Soddu, *La via italiana alla democrazia*).

503 Cfr. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra, 1943-1972*, Bari, Laterza, 1973; Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Bologna, Il Mulino.

504 Cfr. Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età della TV: dagli anni Settanta a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (I ed. 2002); Enrico Menduni, «Storia della TV e storia d'Italia: avvicinamenti progressivi», in Scaglioni, *Appassionati dissodatori*, p. 150-151.

505 Stefano Cavazza, «Comunicazione e storia politica in Italia. Problemi e prospettive», p. 19.

506 *Ivi*, p. 21.

rizzare con i concetti proposti da politologi come Habermas – la «sfera pubblica» in primis⁵⁰⁷ – dando vita ad un dibattito storiografico che si spostava all'indagine delle strategie comunicative delle campagne elettorali, e non tanto dell'ideologia.⁵⁰⁸ Oltre alle contaminazioni con le scienze sociali, semiotiche e antropologiche,⁵⁰⁹ a contare per la diffusione di questi studi a partire dagli anni Novanta furono anche fattori esogeni: la crisi del sistema dei partiti, l'emergere della comunicazione televisiva come campo della lotta politica, la sensazione che l'asse destra/sinistra non fosse più il solo strumento interpretativo utile, e infine la vittoria alle elezioni politiche di Silvio Berlusconi nel 1994.⁵¹⁰ Tutto ciò orientò decisamente l'interesse degli storici della politica verso la comunicazione e saldò i loro orizzonti con quelli della storiografia dei consumi.⁵¹¹ In questa fase non può essere dimenticato il contributo della nascente storia dei media, che mise in guardia dal rischio di letture neo-manipolatorie sulla propaganda televisiva,⁵¹² rimarcando il «forte scarto fra la rappresentazione antropologico-ideologica e lo stato delle conoscenze effettive»,⁵¹³ ma anche criticando, dall'altra parte, il «senso comune» della televisione commerciale, secondo il quale essa non avrebbe bisogno «né di controlli, né di legittimazioni dall'esterno».⁵¹⁴ Del potere dei media rimaneva invece, ancora una volta, la certezza che «si è manifestato per tutta la storia repubblicana [...] nella definizione visibile degli spazi di potere e di autorità delle diverse categorie di *opinion maker*»,⁵¹⁵ un potere che non è solo rintracciabile nell'occupazione di spazi manageriali, direttivi e dirigenziali, ma anche nella banale visibilità nel piccolo schermo: l'occupazione della sedia in una metaforica tribuna, o di una poltrona in un salotto.

3.4.2 Togliatti e ballerine: i politici, nuovi personaggi televisivi

Con la locuzione «politica spettacolo» possiamo indicare la progressiva «influenza del mondo del consumo e dell'entertainment sulla politica moderna» già a partire dalla seconda metà del 1800, quando la politica e la cultura di massa iniziavano a definire, interagendo, spazi pubblici e identità sociali.⁵¹⁶ Della politica spettacolo ci interessa il processo di personalizzazione e di adozione da parte delle élite politiche delle logiche della «fama»: esse iniziano ad avere un'immagine pubblica riconoscibile grazie alla diffusione della fotografia e del cinema, e dunque a godere di una «moderna notorietà» assimilabile a quella di attori e attrici.⁵¹⁷ Tuttavia, i cruciali sviluppi della personalizzazione politica tra le due guerre, come

507 Cfr. Jürgen Habermas, *Prassi politica e teoria critica della società*, Il Mulino, Bologna, 1973 (I ed. ted. 1963).

508 Cfr. Ballini, Ridolfi (a cura di) *Storia delle campagne elettorali in Italia*; Cavazza, «Comunicazione e storia politica in Italia», p. 25;

509 Ridolfi, *Propaganda e comunicazione politica*, p. viii-ix.

510 Stephen Gundle, «Il sorriso di Berlusconi» in *Altrochémestre* 3, 1995, p. 14-17; Giovanni Orsina, *Il berlusconismo nella storia d'Italia*, Venezia, Marsilio, 2013; Antonio Gibelli, *26 gennaio 1994*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

511 Cfr. Anania, *Consumi e mass media*; Stefano Cavazza (a cura di), *Consumi e politica nell'Italia repubblicana*, Bologna, Il Mulino, 2013; Cavazza e Scalpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi*.

512 Cfr. Ortoleva, *Un ventennio a colori*; Barra L., Scaglioni M. (2013) «Berlusconi's Television, Before and After. The 1980s, Innovation and Conservation». *Comunicazioni Sociali* 1, p. 79.

513 Ortoleva, *Mediastoria*, p. 126.

514 *Ibidem*.

515 Ortoleva «I media. Comunicazione e potere», p. 884.

516 Stephen Gundle, «Le origini della spettacolarità nella politica di massa» in Ridolfi, *Propaganda e comunicazione politica*, p. 4.

517 *Ibidem*.

L'utilizzo di cinema, radio e del culto della personalità da parte dei totalitarismi, hanno generato per qualche decennio un'opposta contrazione dell'«aspetto fisico della politica» in paesi come l'Italia.⁵¹⁸ Nel dopoguerra, la maggioranza degli italiani non ha infatti confidenza con l'aspetto dei politici, la cui popolarità è collegata alle posizioni occupate nei partiti e nelle istituzioni ed è affidata alla parola scritta dei (poco letti) giornali. Ciò non significa che le personalità politiche non contassero, ma che gli italiani che affollavano i comizi fossero «affascinati non dall'uomo, ma dal politico», dalla componente ideologica più che da quella personale.⁵¹⁹ Nei primissimi anni di trasmissioni televisive, inoltre, la separazione tra informazione e intrattenimento sembra relegare la politica al primo ambito, imponendo formati rigidi, toni seri e formali, nonché una marginalizzazione della platealità, e infatti quando il dibattito parlamentare faceva capolino, gli onorevoli erano solo nomi, mai volti, immagini o voci.⁵²⁰ Tuttavia, con l'avvento delle prime tribune televisive il rapporto tra politica italiana e intrattenimento inizia a ricucirsi, fino a ravvivare, accelerare e trasformare il concetto stesso di «politica spettacolo».

Il primo vero incontro tra i volti della politica e il medium televisivo avviene l'11 ottobre 1960 con *Tribuna Elettorale*, riproposta l'anno successivo con il nome di *Tribuna Politica*, che dal 1965 diventerà rubrica permanente. Configurandosi come conferenze stampa, spazio “autogestiti” dai partiti o dibattito tra onorevoli, le trasmissioni subirono negli anni diverse innovazioni e variazioni di formato, spinte anche dal confronto con altri esperimenti televisivi e con i fermenti della società stessa.⁵²¹ La prima serie di tribune viene varata alla vigilia delle elezioni amministrative ed è conseguenza di due spinte convergenti. La prima raccoglieva le proteste per un eguale accesso al medium da parte di tutte le forze politiche, legittimate dalla sentenza della Corte Costituzionale del luglio 1960⁵²² che ribadiva la liceità del monopolio a patto che venisse garantita l'espressione di diverse linee di pensiero «in condizione di imparzialità e obiettività».⁵²³ Una seconda spinta, più ampia, era relativa all'apertura a sinistra verso il Partito socialista Italiano, che portò alla formula governativa del centrosinistra dopo l'esaurirsi della stagione del centrismo e del fallito esperimento del governo Tambroni, rettosì grazie all'astensione del Movimento Sociale Italiano e dimessosi a seguito dei fatti di Genova del giugno 1960.⁵²⁴ Infatti, la dirigenza Dc – e Aldo Moro in particolare – concepì le tribune come uno strumento comunicativo utile per normalizzare lo scontro politico e per “tessere” il centrosinistra,⁵²⁵ ma anche, elemento non secondario, per non rinunciare al controllo dell'azienda: varandole, si andava infatti incontro ai precetti della Corte senza mettere mano a un'autentica riforma della Rai.⁵²⁶ Le tribune furono dunque la ricaduta televisiva più

518 Novelli, *La turbopolitica*, p. 156.

519 Cfr. Novelli, *La turbopolitica*, p. 154-158; Riccardo Brizzi, «Piccolo schermo e politica nell'Italia repubblicana. Dal rifiuto della personalizzazione alla “video-politica” (1946-2017)» in *Ventesimo secolo* 42, 2018, p. 146-149.

520 Menduni, «Radio, televisione e parlamento», p. 914.

521 Novelli, *La democrazia dei talk show*, p. 35-63.

522 Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra», p. 132.

523 Corte costituzionale, “Decisioni”, Sentenza 6 luglio 1960 – https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?param_ecli=ECLI:IT:COST:1960:59

524 Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, p. 169-179.

525 Cfr. Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra».

526 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 102.

duratura del centrosinistra, assieme alla nomina a direttore generale di Ettore Bernabei, che avrebbe aperto il reclutamento tra le file dell'azienda a esponenti del Psi e di altri partiti, dando il via alla «lottizzazione di governo». ⁵²⁷ All'occupazione degli spazi e delle cariche aziendali da parte del governo non corrispondeva però un'occupazione di tutti gli spazi «visibili» sullo schermo, nonostante il condizionamento democristiano: mentre in Francia la «politicizzazione assoluta» del medium si tradusse nella cosiddetta «telecrazia» del presidente Charles de Gaulle, ⁵²⁸ nel contesto italiano si affermò il principio di un «accesso paritario» allo schermo di tutti i partiti, incluse le opposizioni. ⁵²⁹

Dal punto di vista comunicativo, che cosa genera, nel corso di circa un ventennio, l'incontro tra politica e televisione? Prima di tutto, come scrive Riccardo Brizzi, produce la necessità di ottenere una «legittimità catodica», la quale si affianca alla tradizionale «legittimità elettorale» nel perseguimento della più ampia «legittimità politica» a governare: la prima infatti, per quanto informale, diventa sempre più necessaria e obbliga i politici a informarsi sull'opinione pubblica tramite i sondaggi e a comunicare con essa tramite la televisione, che di tale legittimità è la «collocazione naturale». Per comunicare bisognava essere padroni di nuove tecniche di persuasione politica, che non erano quelle del comizio di piazza: si trattava di sedurre gli individui «nell'intimità del loro focolare domestico», ⁵³⁰ sottoponendosi dunque alle regole della comunicazione televisiva e al suo spettacolo casalingo. ⁵³¹ Con le tribune la logica dei media non sembrava ancora soppiantare quella della politica, che rimaneva preponderante, ma nonostante tutto si stava insinuando dentro di essa. Infatti, sin da subito, nonostante la riduzione di innovazioni formali, sceniche e linguistiche, nonostante i tentativi di enfatizzare – a partire dal nome – il prestigio e l'autorevolezza della politica coerentemente con la missione pedagogica della Rai, ⁵³² elementi di spettacolarizzazione e intrattenimento emergono proprio mentre si rifuggono e vengono esorcizzati. Toccò a un sorridente e leggermente imbarazzato Mario Scelba tentare di disinnescare i timori e il disagio provocato dall'associazione mentale tra il proprio mondo e quello dello *showbusiness*, facendo uso, guarda caso, di umorismo e ironia.

Vi confesso che avevo una qualche perplessità a prendere la parola alla televisione perché sappiamo per esperienza che i telespettatori sono piuttosto severi con gli uomini politici. E per noi sarebbe stato molto più gradevole offrirvi qualcuno dei personaggi più graditi alla massa dei telespettatori per portare la parola dei nostri partiti o anche del governo. Non possiamo avere le qualità fisiche di coloro che sono così popolari tra i telespettatori, vi dovete accontentare di quello che possiamo offrire, e accettare tutti, belli o brutti che siamo, e così come

527 Mancini, *Elogio della lottizzazione*, p. 21.

528 Cfr: Brizzi, *L'uomo dello schermo*; id., «La televisione in Italia e Francia tra storia dei consumi e storia politica», in Cavazza e Scalpellini, *La rivoluzione dei consumi*, p. 273-308.

529 Riccardo Brizzi, «Televisione e politica in Europa nella svolta degli anni Sessanta», in *Ricerche di storia politica* 2, 2014, p. 202-203.

530 Brizzi, «Televisione e politica in Europa nella svolta degli anni Sessanta», p. 205.

531 Novelli, *La turbopolitica*, p. 25.

532 Novelli, *La democrazia dei talk show*, p. 42-50.

siamo fatti. D'altro canto, le elezioni sono delle cose molto serie e non possiamo lasciare a delle controfigure di esporre dei problemi politici che vengono dibattuti nella campagna elettorale.⁵³³

La premessa di Scelba è cruciale: mostra come i politici intuiscono la dimensione spettacolare e poco seria del medium televisivo, e il fatto che la loro presenza lì sia uno sconfinamento percepibile come innaturale e che dunque andava spiegata e accompagnata. In tono scherzoso, Scelba rimarca che in televisione l'immagine conta, e che i protagonisti riconosciuti del medium non siano affatto i politici, ma i «personaggi» più popolari, con superiori «qualità fisiche» (più avanti si sarebbe detto “telegenici”): si può ipotizzare che Scelba abbia in mente attori e attrici, presentatori di quiz e varietà, un Mike Bongiorno o un Mario Riva. Nonostante tale consapevolezza, Scelba traccia però una linea: costoro si occupano di altro, non possono fungere da «controfigure» poiché tra le loro competenze non rientrano le «cose molto serie» della politica, come le elezioni.⁵³⁴

La potenziale incongruenza tra linguaggio della politica e linguaggio della tv è stata tematizzata dalla recensione delle tribune di Achille Campanile. Nonostante egli si dica compiaciuto del successo di *Tribuna Elettorale*, a dimostrazione che «non è affatto necessario essere cretini» per guardare la tv, il critico e umorista non può resistere a immaginare uno scenario comico alternativo, ovvero

come starebbe stata *Tribuna elettorale* se l'avessero organizzati i programmisti e collaboratori della TV. [...] Discorso-programma degli esponenti dei vari partiti, con intercalate scenette umoristiche interpretate dai comici della tv e coreografie di Lisa Geert [...] Duettino comico fra Nenni e Togliatti. Danza di Leonilde Jotti. Sketch “L'analisi delle urne” eseguito da Saragat e Michellini. Discorso dell'onorevole Malagodi che espone i capisaldi del programma liberale sotto forma di quiz, nei quali si cimentano i giornalisti [...] L'onorevole Reale canta: *Una tigre a pois*. Gara di corsa nei sacchi tra Moro e Togliatti, per stabilire quale delle rispettive concezioni politiche dev'essere preferita dal corpo elettorale [...].⁵³⁵

Lo scontro-incontro tra logica della politica e logica della tv avveniva nella sala del trucco: la «salomonica scelta di molti per un *make-up* leggero» conclude il «rituale di omologazione» non solo dei politici di diversi schieramenti, ma soprattutto dei politici «con lo *star system* televisivo»,⁵³⁶ riducendo implicitamente quel divario delineato (e auspicato) da Scelba. La tensione tra politica e linguaggio televisivo è ben presente anche nelle prime parole televisive di Palmiro Togliatti, che riconobbe come la sua maniera di esporre avrebbe potuto non essere «pienamente rispondente ai criteri tecnici» della trasmissione.⁵³⁷ Ma i comunisti tenteranno di recuperare, ad esempio incoraggiando il segretario a mostrare qualche documento in video «per il risultato scenografico».⁵³⁸ Le tribune portano dunque gli esponenti del Pci in tv, riducendo a poco a poco la loro diffidenza per il medium, ma anche la loro immagine di totale alter-

533 Mario Scelba in *Tribuna Elettorale* 11-10-1960 – <https://www.teche.rai.it/2015/03/mario-scelba-tribuna-politica-1960/>

534 Guazzaloca, «Tribune e tribuni nella Rai degli anni Sessanta» in Grasso, *Storie e culture della televisione italiana*, p. 116.

535 Achille Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, Milano, Bompiani, 2003, p. 140-41.

536 Menduni, «Radio, televisione e parlamento», p. 914-916.

537 Togliatti in Guazzaloca, «Tribune e tribuni nella Rai degli anni Sessanta», p. 117.

538 AFG, «Nota per il compagno Togliatti», cit. in Anania, 2004b, 254.

nativa al sistema politico: la «consociazione» non era più una pratica il cui esercizio era riservato ai vertici dei partiti, ma iniziava a divenire «un sapere di massa» grazie alla logica seriale del medium, dato che i «personaggi» politici erano ora «come i cantanti di *Sanremo*, si alternavano uno dopo l'altro sullo stesso palcoscenico e si scambiavano, incrociandosi, un saluto sportivo».⁵³⁹ Dal Pci arriva poi uno dei più celebri «personaggi» delle tribune, Giancarlo Pajetta, «volto televisivo» del partito che fece discutere per il suo «senso dello spettacolo», i suoi «*coup de theatre*»⁵⁴⁰ e una «vis polemica [...] che provoca il telespettatore e lo rende partecipe al dibattito»:⁵⁴¹ nelle elezioni del 1963, dove furono massicciamente utilizzate le tribune, il Pci arrivò al 25% dei consensi, tanto che Saviane si chiese se tale successo non fosse da attribuirsi anche alla presenza televisiva di Pajetta.⁵⁴² In Italia dunque si ricomincia a parlare di personalizzazione, in riferimento sia a Pajetta che ad un altro abile tribuno televisivo, il segretario del Partito liberale italiano Giovanni Malagodi, conoscitore delle tecniche di comunicazione televisiva che sempre in quel periodo si stavano definendo negli Stati Uniti.⁵⁴³ Manlio Lupinacci sul *Corriere* fotografava questa prima fase delle tribune lasciando trapelare da una parte la comica incongruenza tra politica e contesto domestico – «non far rumore con la minestra, fammi sentire quello che dice Reale» – e dall'altra il rischio di vedere nascere un fenomeno di «divismo politico»:

Mentre parlava Malagodi ho sentito dire da una giovane amica di mia figlia: «non è bello, certo, ma ha lo charme di Spencer Tracy»? E per quanto sia ghiotto di voti liberali, conquistarne per intercessione di Spencer Tracy mi mette a disagio. L'aspetto dell'oratore, il modo di parlare, direi addirittura di recitare sul video, hanno avuto quasi la medesima importanza di quello che hanno detto. Non vorrei insomma che [...] piano piano si arrivi a manifesti elettorali di questo tipo: il partito presenta il seguente «cast» di candidati; e giù i nomi, con la partecipazione straordinaria di Vittorio De Sica nella parte di segretario generale per il video.⁵⁴⁴

Se l'associazione politica-cinema ha una certa presa, l'abbinamento politica-varietà entra addirittura in un Consiglio dei ministri, il 22 aprile 1961, quando Guido Gonella (Ministro di grazia e giustizia) e lo stesso Mario Scelba guidano l'offensiva contro il centrosinistra, e, di conseguenza, contro tribuna elettorale,⁵⁴⁵ colpevole in primo luogo di aver normalizzato il Pci. A Gonella viene attribuita dai quotidiani la celebre frase secondo la quale «la colpa massima della tv è di aver introdotto Togliatti e le gemelle Kessler nel cuore delle famiglie italiane».⁵⁴⁶ Sarà anche Indro Montanelli ad accusare «il teleschermo avvelenato» di Bernabei di faziosità filocomunista, persino nelle inquadrature: «fateci caso. Quando è in scena Togliatti viene fuori, non si sa come, un imperatore romano. Quando è in scena Scelba viene

539 Menduni, «Radio, televisione e parlamento», p. 915.

540 Crapis, *Il frigorifero del cervello*, p. 54.

541 Francesca Anania, «“In ogni epoca lo spettacolo della politica”: le elezioni alla televisione» in Ballini, Ridolfi, *Storia delle campagne elettorali in Italia*, p. 250.

542 Sergio Saviane, «Ascoltano Sarti, ma rimpiangono Pajetta», in *L'Espresso*, 15-1963, cit. in Anania 2012, 92.

543 Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra», p. 141.

544 Manlio Lupinacci, «Addio vecchi comizi», in *Corriere della Sera*, 30-10-1960.

545 Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, p. 216.

546 Così la riporta Crainz in id., *Storia del miracolo italiano*, p. 216. Si veda la nota lì contenuta per i riferimenti alla stampa. In Guzzaloca 2011, 97, è invece: «la colpa massima della tv è di aver introdotto Togliatti e le ballerine nel cuore delle famiglie italiane».

fuori un questurino». ⁵⁴⁷ Gli esponenti della Dc non riuscivano infatti a brillare: nel caso di Aldo Moro, «raramente in un uomo politico si sono sposati un simile disagio nel comparire in televisione a una acuta comprensione delle potenzialità comunicative del mezzo». ⁵⁴⁸ Il segretario del partito faceva un consapevole utilizzo di una comunicazione «intra-sistemica» verso partiti e gerarchie ecclesiastiche per razionalizzare le contraddizioni dell'apertura a sinistra ⁵⁴⁹ senza preoccuparsi però del suo linguaggio oscuro per lo spettatore medio, e della sua scarsa disinvoltura di fronte alle telecamere: nel suo primo intervento, senza salutare gli spettatori iniziò a leggere un testo scritto con lo sguardo rivolto verso il tavolo, con «un'evidente indisponibilità [...] a piegare la propria comunicazione di fronte alle esigenze della nascente spettacolarizzazione della politica». ⁵⁵⁰

Nonostante il tipo di «comunicazione politica pre-televisiva» messo in scena da parte di Moro e di altri suoi colleghi, le tribune inscenarono uno spettacolo molto gradito al pubblico. ⁵⁵¹ Secondo le stime dell'epoca, *Tribuna elettorale* raggiunse immediatamente indici di ascolto altissimi, con «una media di 14 milioni di ascoltatori e una larga risonanza nell'opinione pubblica rappresentata dalla grande stampa»: ⁵⁵² in questo modo, la televisione politica iniziava a strutturare le reti di significati attraverso le quali il paese pensava il sistema politico. ⁵⁵³ Gli italiani del miracolo economico volevano certo essere divertiti e informati, ma volevano soprattutto «partecipare al gioco comune», ⁵⁵⁴ che in questo caso era il dibattito di partiti, che rendeva «la televisione simile al salotto di casa o al bar dell'angolo». ⁵⁵⁵ sempre dai comunisti arrivavano gli elementi spettacolari più interessanti, come la lunga rivalità tra Togliatti e il giornalista socialdemocratico Romolo Mangione, giocata tra colpi bassi, battibecchi, umorismo e battute pronte. ⁵⁵⁶ Se Moro, al contrario, invitava i telespettatori a non personalizzare lo scontro, e ad «andare al di là degli elementi spettacolari, della effimera curiosità sugli uomini che hanno responsabilità nella vita pubblica italiana», ⁵⁵⁷ i dibattiti televisivi continuavano a generare altri tipi di discorsi, con la stampa che metteva in luce elementi personali, di costume e di performance, i tratti fisici e caratteriali, le capacità e le idiosincrasie dei personaggi che si avvicinavano nelle tribune: ⁵⁵⁸ come scriveva Morin già nel 1963, la cultura di massa «depoliticizza» i politici nel suo accoglierli in sé, non ne esalta tanto le capacità di comando quanto le «qualità umane di padri o mariti, i gusti privati, l'intimità». ⁵⁵⁹ Essi iniziano infatti a capire di dover fare attenzione non solo al linguaggio ma anche alla postura, ai toni, alla mimica facciale e

547 Indro Montanelli, «Il teleschermo avvelenato», in *Corriere della Sera*, 06-10-1964.

548 Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra», p. 141.

549 *Ivi*, p. 144.

550 *Ivi*, p. 148.

551 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 199.

552 Anania, *Potere politico e mass media*, p. 83.

553 Tryon, *Political TV*, p. 8.

554 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 51.

555 Anania, «In ogni epoca lo spettacolo della politica», p. 250.

556 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 199.

557 Aldo Moro, *Tribuna Elettorale*, 3-11-1960, cit. in Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra», p. 148.

558 Novelli, *Le campagne elettorali in Italia*, p. 52.

559 Morin, «Lo spirito del tempo», p. 137.

all'abbigliamento.⁵⁶⁰ Lo stile, l'aspetto, le qualità esteriori cominciano a essere importanti, mentre «l'attenzione alle parole, ai tempi, è spesso distolta dall'immagine dei dettagli, dai lineamenti di un volto, dalla pettinatura, da una camicia, da un gesto» e la plausibilità delle tesi esposte era influenzata dalla postura e dall'atteggiamento.⁵⁶¹ Inoltre, esplicitando imbarazzi, sguardi ansiosi, affermazioni superficiali, retoriche trite, la tv ridimensiona i politici e li rende umani, ne fa intuire difetti, piccole e grandi viltà: «la telecamera mette a nudo involontariamente l'incapacità della classe politica italiana di portare a buon fine i progetti in cui dice di credere»:⁵⁶² I potenti iniziano ad essere individualizzati, a rivelarsi fallibili come tutti, e per valutarli si iniziavano ad applicare teorie psicologiche e supposizioni comportamentali, riflessioni incoraggiate dall'«intimità illusoria» che la tv ci ha convinto di avere con i politici dopo che li abbiamo accolti nel nostro salotto: da allora, «ci sentiamo molto vicini ai nostri politici da un punto di vista emotivo; quindi, è facile che ci deludano».⁵⁶³

Dall'altra parte però c'era anche una resistenza, che era già presente nelle parole di Scelba, basata sulla divisione tra un "noi" (i politici) e un "loro" (i televisivi). Non si vuole cedere alla «spettacolarizzazione» e alla personalizzazione. I progressi di questa prima fase di politica televisiva, che arriva sino alla metà degli anni Settanta, non vanno dunque esagerati, ma le resistenze, forse più dei cedimenti, testimoniano una tensione consapevole da parte dei protagonisti di questa fase, spesso descritta riferendosi a diversi ambiti spettacolari – teatro, varietà, comicità, cinema – con un forte accento sul lato delle personalità, sull'opposizione tra serio (le cose della politica) e faceto (le cose della tv), tra pubblico e privato, e soprattutto con una tendenza a stemperare questa tensione tramite l'umorismo – e facendo quindi, inavvertitamente, il gioco della tv. La comunicazione televisiva era ancora poco personalizzata e molto istituzionale, «ma fu proprio l'autenticità - dei personaggi, della loro retorica discorsiva e persino degli imbarazzi - il vero segreto dell'iniziale successo delle Tribune».⁵⁶⁴ Non solo i grandi comunicatori ottennero attenzioni, ma iniziarono a suscitare curiosità anche quelli meno bravi, proprio in virtù dei loro tic, delle loro idiosincrasie o della loro banalità: il ciuffo bianco e il tono dimesso, lo sguardo languido e la mitizzata complessità e oscurità del «politichese» di Aldo Moro⁵⁶⁵ abbozzano un ritratto interessante, così come succederà con Enrico Berlinguer, che in un'epoca di affanno per le tribune emergerà come «un personaggio televisivo anomalo», un'«omino mansueto» apparentemente dotato di tratti anti-televisivi che saranno invece esaltati e qualificati dal medium stesso.⁵⁶⁶ Per non parlare, infine, di quel «singolare connubio di accidia prelatizia e di spiritoso qualunquismo» che era Giulio Andreotti⁵⁶⁷ bersaglio della satira grafica sin dagli anni Cinquanta.

560 Guazzaloca, «Tribune e tribuni nella Rai degli anni Sessanta», p. 117.

561 Anania, *Potere politico e mass media*, p.93.

562 *Ivi*, p. 94.

563 Ellis, «Il passato sullo schermo», p. 171-172.

564 Guazzaloca, «Tribune e tribuni nella Rai degli anni Sessanta», p. 117.

565 Cfr: Brizzi, «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra»; Costanzo Costantini e Guido Molledo, *Messaggi di Fumo. Aldo Moro: i pensieri di un cavallo di razza*, Milano, SugarCo, 1976.

566 Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV*, p. 113-115.

567 Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, p. 441.

3.4.3 L'età della simpatia? «Politica pop», intrattenimento, comicità

Dieci anni dopo la loro nascita, proprio come la formula governativa alla quale erano legate, il centrosinistra, le tribune iniziavano a mostrare «vistosi segni di logoramento»,⁵⁶⁸ e iniziarono ad essere marginalizzate «con minuziose regole di accesso e di comportamento».⁵⁶⁹ Si tentarono rinnovamenti, ma si rimaneva ancora legati a un'ottica pedagogica e cattedratica, arretrando così sul lato spettacolare che tanto aveva incuriosito nei primi anni.⁵⁷⁰ Di contro, il rapporto tra politica e cittadinanza si era fatto più intenso e diretto, personale e frequente, talvolta pervasivo, diventando «parte integrante della vita quotidiana di milioni di persone»,⁵⁷¹ e si era fatto anche più dinamico, a tratti ironico e irriverente, come hanno mostrato il linguaggio politico e la dimensione ludica inscritta nei movimenti del Sessantotto,⁵⁷² culla di una mentalità che tende a «volgere in comico tutti i tipi di discorso».⁵⁷³

Dopo la riforma della Rai, alle vecchie tribune, sempre più oggetto di parodia come dopotutto si confà ad un genere che va in contro alla sua parabola discendente,⁵⁷⁴ si affiancheranno programmi che daranno nuovo impulso alla politica spettacolo, incorniciandola in una dimensione sospesa tra pubblico e privato: sono i talk show, da *Bontà Loro* di Maurizio Costanzo a *Mixer* di Giovanni Minoli, e in generale tutta una serie di programmi che sfumano sempre di più i confini tra i generi.⁵⁷⁵ Al contempo, personaggi come Pannella, Spadolini, Craxi e Pertini, diedero una decisa accelerazione alla personalizzazione della leadership politica, mescolando «il divismo protagonista e l'immediatezza delle performances, la mobilità e la nonchalance, il presenzialismo e l'esposizione alle luci della ribalta, la disponibilità alla battuta a caldo e l'attenzione permanente al *target*, la loquacità e la cura dell'immagine»:⁵⁷⁶ la progressiva identificazione tra i partiti e i loro leader va di pari passo alla lottizzazione, con la politica che si spartisce gli spazi visibili – talk show, tribune, salotti – e invisibili – il dietro le quinte e le cariche aziendali – non solo della Rai ma anche delle televisioni private, che dagli anni Ottanta diventano interesse e strumento della lotta politica.⁵⁷⁷ Il varietà è sempre più slabbrato, compresso o stirato, esplode in una miriade di generi e sottogeneri, diventando proprio per questo pervasivo.⁵⁷⁸ I politici tentano di fare proprio il suo linguaggio,⁵⁷⁹ apparendo quasi come degli «ostaggi» dei media, la cui logica ha il sopravvento su

568 Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV*, p. 97.

569 «Televisione e politica in Europa nella svolta degli anni Sessanta», p. 151.

570 AA.VV., *Dieci anni di Tribuna politica: 1960/70. Cronaca, giudizi, testimonianze, analisi*, Torino, Rai Eri, 1970.

571 Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV*, p. 98.

572 Novelli, *La turbopolitica*, p. 47-49.

573 Ortoleva, «Il comico del flusso», p. 44.

574 Gray, Jones, Thompson, «The State of Satire, the Satire of State», p. 19.

575 Cfr. Novelli, *La democrazia dei talk show*.

576 Statera, *La politica spettacolo*, p. 11.

577 Cfr. «Politica, Spettacolo e Televisione Negli Anni Ottanta» in Paolo Mattera, Cristian Uva, *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da rivedere*, n. mon. di *Cinema e storia*, 2012, p. 157-173; Menduni, *Videostoria*.

578 Elisa Zambarbieri, «Il Varietà» in Gianfranco Bettetini, Paolo Braga, Armando Fumagalli (a cura di) *Le logiche della televisione*, FrancoAngeli, 2004, p. 87-107.

579 Mazzoleni e Sfordini, *Politica pop*, p. 20.

quella della politica.⁵⁸⁰ L'esposizione senza precedenti di ciò che prima poteva essere celato (dubbi, sentimenti), porta i politici più accorti a esercitare un controllo stretto sulla loro visibilità, «onde evitare gaffe, scandali e altri problemi derivati dalla sempre più estesa esposizione del privato alla pubblica arena», che indebolisce e dissacra il potere politico.⁵⁸¹

In questo senso abbiamo già ricordato come il rapporto tra comicità e politica sia stato studiato in chiave di politica pop.⁵⁸² Tale fenomeno è il risultato di una serie di processi che hanno avuto inizio verso la fine degli anni Ottanta, e che può essere letto tendendo verso la «presentazione in chiave pop della politica, delle storie politiche e dei suoi protagonisti», oppure verso «l'uso di codici pop da parte degli autori politici quando si “esibiscono”» in ambienti mediali.⁵⁸³ I programmi vanno a caccia della battuta spiritosa dei potenti, prendono la forma di show comici che parodiano telegiornali e programmi di approfondimento fino a sostituirsi a loro nelle funzioni di «paladini del cittadino» (come *Striscia la notizia* e *Le iene*), offrendo letture comiche e «politicamente scorrette» precluse ai giornalisti.⁵⁸⁴ Quando personalizzazione della politica e comicità si incontrano, da un lato abbiamo programmi dove «numerosi leader e onorevoli vengono messi alla berlina, ma al tempo stesso resi più “popolari” e anche simpatici agli occhi della gente»⁵⁸⁵ e dall'altro politici come Silvio Berlusconi, le cui gaffe, look e barzellette e ossessioni estetiche «ne fanno un personaggio che richiama scene e atmosfere del varietà televisivo».⁵⁸⁶ Tale trasformazione descrive uno scenario che è proprio degli anni Novanta, e sarebbe ingenuo e a-storico pensare di estenderne acriticamente tali categorie anche ai decenni precedenti: tuttavia, diversi “semi” di politica pop possono essere rintracciati anche negli anni Settanta, come d'altronde è già stato evidenziato in momenti di cesura come la partecipazione di Andreotti a *Bontà Loro* nel 1977⁵⁸⁷ o le maratone elettorali del 1979.⁵⁸⁸ Infatti, è proprio negli anni Settanta che il rapporto tra comicità e politica si avvia ad una trasformazione: da una parte vi sono comici-giullari come Dario Fo, Roberto Benigni e Beppe Grillo che iniziano a farsi carico di «un'azione disvelatrice» nei confronti delle istituzioni, che si accentua sino a giungere ad una «vera e propria invasione di campo» da parte della comicità⁵⁸⁹ che si fa carico della responsabilità di esprimere antipolitica e malessere nazionale; dall'altra è la politica che va sempre più in cerca del comico, dell'umorismo o della risata. In tutto ciò confluiscono una serie di strategie consapevoli e mosse inconsapevoli che hanno come antesignani la discreta attenzione dei politici nei confronti delle imitazioni di Noschese, o anche l'interesse di lungo corso nei confronti della caricatura e

580 *Ivi*, p. 23-25.

581 Cfr. Grasso e Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, p. 32.

582 Cfr. Mazzoleni e Sgardini, *Politica pop*.

583 *Ivi*, p. 27.

584 *Ivi*, p. 29.

585 *Ivi*, p. 62.

586 *Ivi*, p. 69.

587 Riccardo Brizzi, «Comunicare la politica in Italia nella transizione tra Prima e Seconda Repubblica», in Cavazza e Triola, *Parole sovrane*, p. 227.

588 Novelli, *Dalla TV di partito al partito della TV*, p. 185-198.

589 Novelli, «Politica, Spettacolo e Televisione Negli Anni Ottanta», p. 66.

dell'umorismo dimostrato da Giulio Andreotti: un percorso coronato quando l'allora Ministro degli esteri sarà ospite del Bagaglino a *Biberon* il 29 novembre 1988.

Con lo sgretolarsi del monopolio Rai durante gli anni Settanta, iniziano a prevalere sempre di più le logiche comico-spettacolari del medium, strettamente legate alla televisione commerciale: la classe politica italiana ha cercato di servirsi della tv dalle sue origini, tentando di piegarla ai suoi fini tramite la lottizzazione, la visibilità sullo schermo delle tribune e degli spot politici e, in forma decisamente più mediata, la censura. Tuttavia, si è ritrovata più volte a piegarsi alle specificità del medium stesso, pena l'esclusione dalla sua arena culturale, essendo incapace di orientare totalmente uno strumento che ha «regole e necessità sue proprie».⁵⁹⁰ la storia della televisione, dopotutto, «è la storia della progressiva affermazione dell'intrattenimento»,⁵⁹¹ della *media logic* sulla *political logic*. La politica, dunque, non ha dovuto fare i conti solo con un cambiamento del mezzo, dalla stampa alla tv, dai comizi ai salotti, ma anche con un profondo «mutamento dei codici comunicativi perché il medium non è neutro».⁵⁹² Questo non significa però che la politica sia finita e sia morta di fronte al mondo dell'*entertainment*, della politica pop, della cultura di massa e del «comico del flusso»: significa che i suoi (e i nostri) «criteri di messa a quadro della realtà» devono fare i conti con le «regole del gioco». Bisogna imparare a giocare nel campo tracciato dal medium per interagire al meglio con i suoi linguaggi, processi, gerarchie e strategie,⁵⁹³ che sono altrettanti modi di incorniciare la realtà, di presentare una versione “televisiva”, deformata, della nazione.

590 Luca Barra, «Quello che vuole la televisione. Talk show, palinsesti e logiche di mercato», *Il Mulino* 4, 2019, p. 593.

591 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 141.

592 Cavazza e Triola, *Parole sovrane*, p. 7.

593 Barra, «Quello che vuole la televisione», p. 583-589.

4. LICENZA DI IMITARE. ALIGHIERO NOSCHESI E I POLITICI DEL VARIETÀ (1969-1975)

La vita di Alighiero Noschese è sospesa tra storia e mito, ed è stata spesso raccontata tramite aneddoti di vita privata e lavorativa, che hanno naturalizzato le sue doti di imitatore e di comico. Egli stesso ha contribuito in prima persona a plasmare, orientare e perfezionare il suo racconto tramite interviste, retrospettive e riflessioni sulla sua vita, che fanno emergere le tensioni interne al lavoro comico e alla sua auto-rappresentazione.¹

Noschese viene descritto a fine anni Settanta come un uomo con un «aspetto liscio e amabile di sarto da signora [...] i capelli a riflessi dorati, l'occhio azzurro, la faccia impersonale».² L'interpretazione di questo volto è stata contesa da due narrazioni confliggenti. La prima è quella del Noschese più oscuro e inquietante, su cui si sono avventati i rotocalchi: un uomo estremamente ipocondriaco e superstizioso, inquieto, disturbante e disturbato nel suo continuo spersonalizzarsi: «il sospetto è che, abituato ad esistere per mezzo della costante imitazione degli altri, questo mostro abbia veramente paura di rimanere solo con sé stesso. E di scoprire che in fondo Alighiero Noschese, in quanto tale, non esiste».³ Questa immagine morbosa è rimasta forte nella pubblicistica, che si è cibata di congetture e retoriche che rendono la comprensione dell'«uomo dai mille volti» ancora più difficile: i problemi di salute fisica e mentale, le circostanze del suo suicidio nel 1979, la sua iniziazione alla massoneria e alla loggia P2, hanno contribuito a proiettare sulla sua vita un alone drammatico e mistico allo stesso tempo, dove tutto sembra frutto di un sistema di corrispondenze e di amare ironie, la storia tragica del comico vittima di «un impossessamento multiplo [...] che finì per spossessarlo della sua stessa personalità e per condurlo al suicidio».⁴

Il secondo Noschese, invece, è quello televisivo: un uomo di tutti i giorni che ritroviamo anche tra le pagine del *Radiocorriere*, affezionato alla sua famiglia e al suo salotto, che vorrebbe semplicemente far ridere la gente sull'attualità, se solo glielo permettessero. Nonostante le parrucche, le eccentricità e l'occasionale «cattiveria», è un individuo serio e posato, rassicurante, «animato da un senso di benevolenza universale, specialmente nei confronti delle sue «vittime». I suoi personaggi poi «gli sono amici», come l'inviato del telegiornale Ruggero Orlando, o il regista Federico Fellini, che sono rispettivamente i padrini della figlia Chiara e del figlio Antonello; e ovviamente, il suo ex professore universitario e futuro Presidente della Repubblica Giovanni Leone, del quale conserva la «dedica affettuosa».⁵

1 Cfr. la «Noschese Story» su *Radiocorriere* del 1978: Paolo Cavallina, «de mie prime vittime furono i gatti», *Radiocorriere* 9, 28-02/04-03-1978; id., «A scuola mi rovinò il formaggio», 10, 05/11-03-1978; Id., «Il mio nome sul cartellone. Ultimo», *Radiocorriere* 11, 12/18-03-1978; id., «Il successo arrivò nel '61. Pedalava», *Radiocorriere* 12, 19/25-03-1978; Id., «Oggi scelgo soltanto personaggi simpatici», 26-03/01-04-1978.

2 Clara Grigoni, «Noschese sta già preparando la parodia di Mariano Rumor», *La stampa*, 17-12-1968.

3 Pietro Zullino, «Noschese. Quando non imita nessuno com'è?», *Epoca* 968(xx), 13-04-1969.

4 D'Aloia, *Risate di piombo*, p. 22.

5 Donata Gianeri, «Riceve i ringraziamenti dalle sue vittime», *Radiocorriere*, 29-12-1968/04-01-1969.

Al di là di alcune voci enciclopediche,⁶ i lavori dedicati alla figura dell'imitatore napoletano raramente hanno rinunciato a tali dimensioni evocative. Abbiamo raccolte di aneddoti, biografie corredate di fonti utili ma parecchio romanzate,⁷ cronache giornalistiche che gettano luce (o ulteriore ombra) sui suoi rapporti coi poteri occulti dello stato,⁸ fino a speciali tv e documentari che testimonianze di colleghi, manager e professionisti della Rai hanno tentato un difficile bilancio della sua vita.⁹ Quello che manca è uno studio tridimensionale sulla figura di Noschese, che indagli con gli strumenti della storia dei media e della storia culturale sia il suo inserimento nel contesto televisivo dell'epoca, sia la sua peculiare interpretazione del rapporto tra comicità e politica, che risiede nella ricerca di complicità, vicinanza e aderenza ai soggetti imitati, viatico fondamentale per lo sfruttamento parodico nei suoi spettacoli.

4.1 *Doppia coppia*: prove tecniche di imitazione

È il 24 maggio 1969, un venerdì sera. Alighiero Noschese viene proclamato «personaggio televisivo dell'anno» dalla critica televisiva, riunita per la nona edizione del Premio TV di Salsomaggiore. Gli altri premiati sono Roberto Rossellini con gli *Atti degli Apostoli*, mentre Eros Macchi vince nel settore varietà con *Doppia coppia*,¹⁰ il programma che in sette puntate si è guadagnato i favori di critica e pubblico per l'abilità mimetica di Noschese. Secondo i dati del Servizio opinioni della Rai, lo show ha raccolto un indice di gradimento di 77 e una platea di 18,6 milioni di telespettatori.¹¹ *L'Avanti* sostiene come il successo del «primo programma comico dopo tante trasmissioni musicali» sia dovuto ai testi brillanti e non a «inutili formalismi o ai dispendiosi sfarzi».¹² In effetti Macchi — «il clinico della regia», titola il *Radiocorriere* — rifiuta qualsiasi fronzolo a favore di uno stile «veloce, essenziale, dinamico al massimo». Il ritmo è un elemento centrale per la comicità: «da gente [...] si accorge se uno sketch “funziona” o meno, se una battuta arriva in camera da pranzo o in cucina o resta qui, in studio, senza passare il video». La regia televisiva è un linguaggio specifico, «è inutile copiar dal cinema», e anche dal teatro ormai. Il regista, insistendo sui suoi studi passati di medicina, interpreta sé stesso come un «patologo» che con occhio clinico analizza i soggetti che ha di fronte, effettua diagnosi e prognosi:

in *Doppia coppia* tutto è frazionato al massimo, soprattutto perché Noschese si centuplica, campo e controcampo, qualcosa di inimmaginabile ai tempi in cui la televisione era agli esordi. Ma la novità più grossa, è persino inutile sottolinearlo, è

6 Cfr. Monti, *Dizionario dei comici e del Cabaret, Noschese Alighiero*, p. 348-350. Morreale, *Noschese Alighiero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 78 (2013) – https://www.treccani.it/enciclopedia/alighiero-noschese_%28Dizionario-Biografico%29/

7 Cfr. Michele Avitabile, *Inimitabile Noschese. Scherzi, aneddoti e ricordi dell'imitatore del secolo*, Napoli, Amico Vip, 1999; Andrea Jelardi, Alighiero Noschese: *l'uomo dai 1000 volti*, Napoli, Kairos, 2013.

8 Cfr. Giuseppe Sansonna, *Hollywood sul Tevere. Storie scellerate*, Roma, Minimum Fax, 2016.

9 Il più celebre documentario è *Ladro di Anime. La storia di Alighiero Noschese*, Rai storia, 03-12-2004, all'interno di *La storia siamo noi* con Gianni Minoli. Più recente e bilanciato nella valutazione è *Alighiero Noschese. La voce degli altri*, Rai storia, 15-11-2022, per la serie “Storie della tv” con la consulenza di Aldo Grasso.

10 V. B., «Premi-TV a Noschese e a Roberto Rossellini», *Corriere della sera*, 23-06-1969.

11 Pompeo Abruzzini, «In parata i più simpatici al pubblico», *Radiocorriere* 3, 18/24-01-1970.

12 A., «Ormai il pubblico televisivo ha imparato a scegliere», *La stampa*, 28-06-1969.

l'irruzione sul video dei personaggi politici interpretati da Alighiero. È una piccola svolta, in qualche modo sollecitata dagli stessi interessati.¹³

Questa svolta, è vero, è cruciale: per la prima volta, quello che è già l'imitatore più popolare d'Italia ha potuto fare la parodia televisiva degli uomini politici. Il comico dichiara di voler continuare a fare queste «cose vere, giuste, anche se un poco sfottenti», consapevole comunque di non avere mai l'ultima parola: «con questi cambiamenti negli alti ranghi televisivi non vorrei che capitasse come per la *nouvelle vague* cecoslovacca: si respira una ventata di aria nuova e poi basta. Intanto una bella querela senza facoltà di prove da Teddy Reno me la sono beccata».¹⁴ In poche parole, Noschese sintetizza le sfide del suo lavoro: la difficile negoziazione del suo show nel contesto spettacolare italiano, il rapporto con l'attualità (con una battuta sulla Primavera di Praga), nonché l'incertezza derivata dai problemi di governance nell'azienda televisiva.

4.1.1 *Millenovecentosessantanove: un anno cruciale per il paese, un anno cruciale per la tv*

Il 1969 è infatti un anno cruciale per la televisione italiana: pochi giorni prima del premio a Salsomaggiore, viene promulgato l'ordine di servizio n. 376, un terremoto di cariche che porta ad una dilatazione dell'organigramma, con il quale direttore generale Ettore Bernabei diventa «arbitro assoluto della gestione aziendale», assumendo molte delle prerogative prima attribuite all'amministratore delegato.¹⁵ Si insedia anche un nuovo consiglio di amministrazione che risente dei nuovi (precari) equilibri sia del governo che della Democrazia cristiana: Aldo Moro è in minoranza, il doroteismo è in crisi e i dirigenti del partito sono sempre più disponibili a trattare col Pci.¹⁶ La direzione programmi televisivi viene poi divisa in due settori, quella dei programmi culturali assegnata a Fabiano Fabiani, e quella dei programmi di spettacolo assegnata ad Angelo Romanò, «allora ritenuto democristiano "avanzato"»,¹⁷ in realtà un intellettuale di sinistra vicino al Pci. Anche in televisione, dunque, si riflette l'apertura al Pci, generando notevoli opposizioni.¹⁸ Romanò gode comunque di grande fiducia da parte di Ettore Bernabei¹⁹ e ciò in parte compensa l'assenza di rappresentanti comunisti nel CdA. Romanò gestisce l'apertura dello spettacolo televisivo a nuovi talenti e istanze sociali, che deve avvenire, mediando con le logiche della lottizzazione interna: a dirigere i programmi musicali e di varietà vengono infatti nominati due democristiani entrati in Rai con i corsi di Filiberto Guala: Sergio Silva e Giovanni Salvi. Per quest'ultimo si tratta in realtà una riconferma, essendo stato per decenni una figura centrale e di continuità nell'organigramma dello spettacolo.²⁰ Il «pluralismo controllato» di Bernabei è dunque

13 Macchi in Pietro Pintus, «Il clinico della regia», *Radiocorriere* 11, 16/22-03-1969.

14 Adele Gallotti, «Noschese batte Albertazzi», *La stampa*, 05-24-1969.

15 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 144; cfr. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 107.

16 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 98-99.

17 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 145.

18 Pietro Zullino, «Il video diventava Rosso», *Epoca* (20)973, 10-05-1969.

19 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 159.

20 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 71, p. 175.

«una sorta di prima sperimentazione di quel consociativismo che si sarebbe poi manifestato nel sistema politico»,²¹ che in quel momento deve gestire la fase finale del Sessantotto, con le sue ricadute sul sistema dei media²² e la sempre maggior politicizzazione dei movimenti sociali.²³

Dal 1968 le richieste di riforma organica dell'azienda aumentano progressivamente, mentre i conflitti interni si inaspriscono con la radicalizzazione del personale: iniziano scioperi, occupazioni e assemblee dei dipendenti.²⁴ Le lotte in Rai portano alla creazione dei «comitati di base» e agli scioperi del personale interessano i centri di produzione di Roma, Milano, Torino e Napoli.²⁵ «Parziali riflessi» di antiautoritarismo li ritroviamo però anche nella programmazione televisiva,²⁶ non solo nelle trasmissioni di attualità e approfondimento politico, ma anche nell'intrattenimento. Il «varietà democristiano»²⁷ abbandona progressivamente le forme della rivista borghese e nel giro di un decennio si passa da *Studio uno* a programmi che «attingono risorse al di fuori del consueto circuito della comicità». ²⁸ Dopotutto, «il Sessantotto della comicità, in Italia, va in onda sul piccolo schermo»: il programma è *Quelli della domenica*, diretto da Romolo Siena. Va in onda dalle 18 della domenica e porta per la prima volta in tv Paolo Villaggio, assieme ad altri comici della nuova scena del cabaret milanese.²⁹ Ai testi, ai quali collabora Maurizio Costanzo, ci sono autori umoristici e comici come Marcello Marchesi, Italo Terzoli e Enrico Vaime. Quest'ultimo scova Cochi e Renato nel Derby Club di Milano alla fine del 1967 e li porta nel programma, alternandoli a star già note come Walter Chiari e a semi-esordienti come Ric e Gian. Il duo milanese con le loro raffiche di battute accompagnate dal suono di una chitarra, e lo stralunato comico genovese con i suoi personaggi socialmente nevrotici, intrattengono un pubblico che all'inizio non pare pronto, ma che progressivamente si abitua. Con queste nuove leve, si delinea per la prima volta, «ancora inconsciamente, un'idea di comico contrapposta a quella dell'intrattenitore tuttofare»,³⁰ che tra affondi di satira sociale e sketch surreali, inizia a rinnovare la comicità nei linguaggi e nei temi.

Nonostante i Fracchia e i Fantozzi si possano considerare personaggi politici in senso lato,³¹ dalla tv manca però ancora una comicità articolata sul discorso politico e sui suoi protagonisti. A introdurla è un attore comico che non proviene dal cabaret ma dal serbatoio della rivista teatrale e radiofonica tradizionale, ormai in esaurimento e spesso definita «qualunquista». ³² Il profilo di Noschese

21 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 159.

22 Cfr. Sangiovanni, *Specchi infiniti*, p. 173-193.

23 Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana* p. 369-370.

24 Cfr. Leto, *Carrai* p. 47-55.

25 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 365-366.

26 *Ivi*, p. 347.

27 Martera, *Una mappa della comicità in Italia*, p. 57.

28 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 85.

29 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 365-366.

30 Cfr. D'Antona, *Milano*, p. 79-80; Vaime, *Il varietà è morto*, p. 34-35.

31 Cfr. la testimonianza di Fantozzi in Teche Rai, *I tritaeccellenze*, 22-07-1976. Riportata anche in: Rai cultura, storia, «La satira in televisione secondo Paolo Villaggio» – <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/04/La-satira-in-televisione-secondo-Paolo-Villaggio-39672cac-3490-426a-86e1-3e0ada29b789.html>

32 Il termine «qualunquismo» trae le sue origini dal movimento, nonché giornale satirico, «L'Uomo qualunque», fondato dal commediografo Guglielmo Giannini all'indomani della Seconda guerra mondiale (cfr. Maurizio Cocco, *Qualunquismo. Una storia politica e culturale dell'uomo qualunque*, Firenze, Le Monnier, 2018). A partire da quell'esperienza, il termine è stato utilizzato spesso per indicare, in maniera critica, qualsiasi retorica, atteggiamento ironico, comico e/o satirico, «di generica svalutazione di qualsiasi impegno ideologico e politico»

è poco «di rottura», e la sua *comic persona* tenta di mediare ossequio e burla, impegno e disimpegno, spinte progressiste e rigurgiti conservatori.

4.1.2 *L'imitatore di fiducia: Noschese tra mito, televisione, storia*

Originario della provincia di Napoli, Noschese studia giurisprudenza, per poi intraprendere una carriera che alterna informazione e intrattenimento: collabora con la redazione locale di *Paese sera*, col Giornale radio di Vittorio Veltroni, e poi entra nella compagnia di rivista radiofonica della sede Rai di Milano, dove lavora con Garinei e Giovannini, Mario Riva e Riccardo Billi. Alla fine degli anni Cinquanta inizia a specializzarsi sempre di più nelle imitazioni, che vengono sfruttate in radio, al cinema, a teatro e infine in televisione. Inizia la lunga collaborazione con il commediografo Dino Verde, che lo vorrà nel suo show *Scanzonatissimo* — una storpiatura di *Canzonissima* — rivista prima radiofonica e poi teatrale dal 1963.³³

I rotocalchi invitano già da subito i politici a lasciarsi imitare, commentando lo spettacolo di Verde e Noschese al teatro Parioli: Noschese è «l'attore che dopo i divi del teatro e della canzone si è dato ad imitare i *leaders* [corsivo nel testo] della politica»: Antonella Steni, anche lei nella rivista, ricorda qualche anno dopo come il loro camerino fosse regolarmente visitato dai personaggi messi poco prima in parodia, come Leone e Andreotti.³⁴ Se il primo conosce Noschese dai tempi dell'università, il secondo dedica all'attore un'attenzione precoce, conservando i primi articoli sui suoi exploit teatrali e le foto delle sue caricature, da leggere nel contesto della più ampia attenzione per l'umorismo da parte dello statista.³⁵ A confermare la disponibilità dei politici a partecipare al gioco di Noschese vi è anche Pippo Baudo, che recita assieme al comico nell'ultima edizione di *Scanzonatissimo* e che ricorda di come una volta Andreotti stesso, applaudendolo, ruppe l'imbarazzo del comico che non si aspettava di vederlo in sala, o come Leone venisse «in un teatrino della Salaria» a dare «lezioni di dizione» a Noschese, per perfezionarne l'imitazione.³⁶

Nel 1963 esce anche il film di *Scanzonatissimo*. Noschese interpreta Fanfani, bassissimo, in un comizio, al quale segue una frenesia di scenette parlate e cantate che hanno per oggetto personaggi, fatti e questioni della vita politica e sociale del paese, nonché della televisione. Sul *Corriere* si alternano buoni giudizi per una rivista «ben congegnata» e aggiornata sull'attualità,³⁷ ad altri più negativi che sottolineano

(cfr. «Qualunquismo» in Treccani.it) e dell'attività politica *tout court*. Non a caso, come il movimento che ha dato origine al termine, esso è riconducibile e ricondotto ad inclinazioni conservatrici e di destra, una buona parte della quale era stata esclusa dall'arco costituzionale repubblicano. Quella di qualunquismo è un'accusa alla quale la comicità politica italiana si trova spesso a dover rispondere.

33 Cfr. Monti, *Dizionario dei comici e del Cabaret, Noschese Alighiero*, p. 348-350. Morreale, *Noschese Alighiero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 78 (2013) – https://www.treccani.it/enciclopedia/alighiero-noschese_%28Dizionario-Biografico%29/

34 S.n., «La Satira è il suo mestiere», *Radiocorriere* 44, 27-10/02-10-1968.

35 S.n. «Lasciatevi imitare», *Epoca*, 24-02-1963 in Archivio Andreotti, Personale, Caricature e vignette, 6 «Lasciatevi imitare» — <https://archivi.sturzo.it/sturzo-web/inventari/item/IT-STURZO-HIST001-006865/lasciatevi-imitare.html>

36 Pippo Baudo, «Noschese fece ridere i potenti», *La stampa*, 06-01-1996.

37 S.n., «Attualità che punge al Nuovo», *Corriere d'informazione*, 04/05-07-1964.

«la presunzione di attribuire al governo di centro-sinistra il merito di aver concesso agli autori una libertà di satira politica»³⁸. La bocciatura della *Stampa* evidenzia ancora di più le coloriture antipolitiche dello spettacolo: *Scanzonatissimo* è «una sequela di sketch dal tono qualunquista e piagnone» che piace molto al pubblico «di bocca facile» dei Parioli, che cerca «nelle battute più livide e irose contro gli uomini che sostengono il centro-sinistra soltanto un antidoto alla propria dispepsia politica»³⁹.

Dopo il successo di *Scanzonatissimo*, e nonostante la presa di mira della compagine governativa di cui la direzione generale della tv è espressione, Noschese inizia a frequentare il piccolo schermo più di frequente.⁴⁰ Un intervallo di due anni, tra il 1966 e 1967, è imputabile al suo impegno nella rivista *La voce dei padroni* di Garinei e Giovannini, uno spettacolo di grande successo di pubblico, e, stavolta, anche di critica, dove egli si cimenta come «unico mattatore» in 108 imitazioni di personaggi della politica, dello sport e della televisione. Sebbene poi sia uno spettacolo teatrale, ai critici non sfugge il legame profondo con la tv, insieme fonte per le parodie e condizione di possibilità delle stesse: «proprio la tv rende possibile uno spettacolo del genere, proprio la tv dà popolarità alla voce e al volto di uomini politici, attori, cantanti, registi che altrimenti, e fatta eccezione per i divi del cinema, sarebbero conosciuti soltanto in una cerchia ristretta». La rivista segna la definitiva maturità di Noschese, che «con un fare di ragazzo perenne e un po' timido, che si è sovrapposto a quello arrogante e scomposto di una volta», pare essere diventato più adatto per una presenza meno occasionale sul piccolo schermo.⁴¹

Dal 1968 vi è dunque un'accelerazione nel suo curriculum televisivo: a giugno «gareggia in popolarità con le vedettes della musica leggera» nella settima edizione del *Cantagiro*,⁴² mentre a settembre presenta *Mille voci*, un condensato di imitazioni da *La voce dei padroni* a eccezione, ovviamente, di quelle politiche.⁴³ Infine, conduce anche la trasmissione di Capodanno, *Ciao 68!*⁴⁴

Con l'intensificarsi dell'attività parodica dell'attore dalla seconda metà degli anni Sessanta, iniziano anche le scritture dei profili e le interviste. Già in un articolo del 1965 sulla *Nazione*, spiccano diversi *topoi* del comico, come la relazione che lega Alighiero Noschese a un politico in particolare, Giovanni Leone, che «si diverte a vedersi plagiato da quel bonario giovanotto che fu suo studente all'università di Napoli e al quale diede un ventisette in procedura penale», e che addirittura l'avrebbe incoraggiato a imitarlo sin dai tempi dell'università. Noschese, inoltre, legge e cita già «con malcelato compiacimento» le lettere e le dediche che gli inviano i politici. Sempre *La Nazione* riporta il testo di una vecchia lettera di Andreotti, che con una battuta si scusa per non aver ancora presenziato a un suo spettacolo:

38 G. Gr. «Scanzonatissimo», *Corriere della sera*, 7-04-1963.

39 Livio Zanotti, «Varato al Parioli il nuovo "Scanzonatissimo"», *La stampa*, 13-11-1963.

40 Cfr. sulle partecipazioni televisive di Noschese, e per un profilo del comico temporalmente più vicino ai fatti narrati, la breve biografia in Cappelletti (1971), p. 174.

41 A. bl., «Politica, arte, sport e televisione nei 108 personaggi di Noschese», *La stampa* 27-12-1966.

42 Ernesto Baldo, «La guerra di Villa contro i giovani», *Radiocorriere*, 7/13-07-1968.

43 Ugo Buzzolan, «Hanno dimezzato le "mille voci" di Alighiero Noschese», *Stampa Sera*, 22-09-1968.

44 Teche Rai, Programma nazionale, *Ciao '68!*, 31-12-1968.

quando ero alla presidenza del consiglio bandii una campagna contro i portoghesi, e da allora, per coerenza, non ho più chiesto un biglietto di favore. Così, al botteghino, mi hanno risposto sempre che posti non ce n'erano. Spero di vederla altrove, anche perché mi hanno detto che fa una mia caricatura assai riuscita, cosa della quale non dubito.⁴⁵

Più volte poi Noschese farà sfoggio della foto con dedica donatagli da Giovanni Leone: «ad Alighiero Noschese la cui arte nasce dalle centenarie tradizioni napoletane con l'orgoglio del suo professore e con il compiacimento che abbia scelto la scena alla toga e la finzione all'amaro dramma della giustizia. Con affetto, Giovanni Leone».⁴⁶ Il tema delle lettere, delle dediche, dei complimenti da parte dei politici spesso ostentati da Noschese è un elemento centrale nell'autorappresentazione del comico: della maggior parte dei casi, l'unico riscontro documentario che abbiamo è nelle citazioni all'interno delle riviste. Tuttavia, quello che conta veramente non è solo il fatto che nessun politico ha mai contraddetto pubblicamente Noschese sulla veridicità di questi complimenti, o criticato le sue imitazioni; ma è soprattutto il fatto che politici di primo piano lo abbiano sempre più incoraggiato e legittimato a parole, mostrandosi dunque spiritosi e capaci di autoironia.

Anche il *Radiocorriere*, nel 1966, inizia a interessarsi più da vicino a questo imitatore che preferisce le parodie politiche a tutte le altre poiché esse «non si esauriscono in una scenetta di genere» e gli consentono di fare una «satira politica», la quale tuttavia ha vita difficile in Italia, poiché «il fondo nazionale rimane triste e, a dirla sinceramente, permaloso». Alcuni politici sarebbero però «tra i suoi più affezionati spettatori», mentre altri non gradirebbero, e ancora più offesi sarebbero «i sostenitori, i tifosi, i “fans”» di questi, pronti a querelare o addirittura ad aggredire il comico, che è costretto a portare con sé una rivoltella. Noschese esprime la convinzione di senso comune che gli italiani sarebbero immaturi per la satira, a differenza di altri popoli come gli americani, i francesi e gli inglesi: da noi, dice il comico, «la polemica ideologica viene accettata quasi con soddisfazione, ma la satira è temuta».⁴⁷ È convinzione diffusa che l'assenza di satira politica sul piccolo schermo sia da ricondursi più a faziosità, permalosità a ritardi culturali che a precisi ostacoli: a un lettore che gli chiede come mai nella tv italiana non è possibile parodiare il Presidente della Repubblica, il direttore del *Radiocorriere* Ugo Zatterin risponde che questo è causato soprattutto da «una differenza di costume tra noi e gli anglosassoni in fatto di democrazia e di satira politica». Si teme che, «la nostra passionalità (o faziosità?)» prenda il sopravvento, mettendo insieme «individui e istituti», traducendo la satira in «lotta politica». Zatterin è convinto che «parodiare il presidente in America contribuisca a rafforzare la democrazia, mentre parodiarlo in Italia servirebbe soltanto a indebolirla». Echeggiando dunque i timori per la crisi sociopolitica del paese, aggravata dal suo deficit democratico, il giornalista Rai dipinge

45 L. Bar., «Piacciono anche ai ministri le caricature di Noschese», *La Nazione*, 21-04-1965 in Archivio Andreotti, Caricature e vignette, 9 “Piacciono che ai ministri le caricature di Noschese” – <https://archivi.sturzo.it/sturzo-web/inventari/item/IT-STURZO-HIST001-006917/piacciono-anche-ai-ministri-caricature-noschese.html>

46 Angelo Flavio, «Non posso più imitare Leone», *Corriere d'informazione*, 25-08-1972.

47 I. I., «Fregoli col registratore», *Radiocorriere*, 41, 9/15-10-1966.

un'Italia che sostanzialmente non è pronta. Rimanda dunque ai traguardi futuri del nostro «progresso democratico e civile il giorno in cui anche la televisione italiana potrà affidare a un Noschese dell'epoca la parodia del Capo dello Stato, senza che alcuno la giudichi, secondo gli opposti punti di vista, un'offesa o una condanna».⁴⁸ Zatterin non immagina che per raggiungere questo «traguardo» ci sarebbe voluto solo qualche anno.

Alla fine del 1968, Noschese esplicita al *Radiocorriere* un criterio di scelta delle imitazioni, che è quello della popolarità: la codifica di esse, da parte sua, e le possibilità di decodifica, da parte del pubblico, è direttamente legata alla fama (televisiva) degli stessi: «devo offrire al pubblico quello che mi chiede, quindi il tipo famoso, cui ha fatto l'orecchio, perché io sono semplicemente l'eco della gente della strada». Talvolta alcuni soggetti vanno visti ancora più da vicino, seguiti in assemblee, feste e congressi, dove diventano più «astrionici».⁴⁹ Noschese si appassiona della loro psicologia, dice che li seguirebbe volentieri nei palazzi del governo, si documenta sulle «debolezze e manie» di ognuno, sulle loro personalità e i loro tic, sulle routine e banalità di ogni giorno.⁵⁰ Ricorrente nelle parole del comico è una strategia di prossimità alla classe politica, dalla quale deriva la porzione maggiore della sua fama: ora, va solo messa alla prova nel medium più popolare e ravvicinante di tutti.

4.1.3 *Manuale minimo di parodie su permesso: la prima edizione di Doppia coppia*

L'8 marzo 1969, un sabato sera, «timidamente, in punta di piedi, la satira politica ha fatto capolino sui teleschermi italiani».⁵¹ È così che viene interpretata la parodia che Alighiero Noschese fa del senatore Giovanni Leone nella prima puntata di *Doppia coppia*,⁵² la nuova rivista comica del Programma nazionale. Il finto politico è seduto tra il pubblico e viene intervistato per l'occasione da Lelio Luttazzi, il quale riempie di elogi l'ex Presidente del consiglio e lo presenta come uno dei «più illuminati» docenti universitari italiani. Qualche traccia di attualità fa capolino nelle battute: Leone-Noschese, con forte accento napoletano, si chiede se è stato chiamato per sostituire qualcuno: «siamo ancora a marzo e a me generalmente mi chiamano per la stagione estiva». Lamenta infatti di essere stato preso «per un bagnino», vista la consuetudine di affidargli un «governo balneare», il secondo dei quali si era dimesso poco meno di tre mesi prima. Anche le agitazioni studentesche fanno capolino nello sketch, dato che il professor Leone è comicamente amareggiato per il fatto che il suo lavoro è diminuito a causa dalle università «sempre chiuse».

Al termine dell'imitazione, Noschese si alza in piedi e si toglie visibilmente la parrucca, i baffi e gli occhiali — nel caso lo spettatore più sprovveduto lo avesse scambiato per il politico — e pronuncia

48 Ugo Zatterin, «Il direttore», *Radiocorriere* 5, 2/8-02-1969.

49 Donata Gianeri, «Riceve i ringraziamenti dalle sue vittime», *Radiocorriere*, 29-12-1968/04-01-1969.

50 Clara Grigoni, «Noschese sta già preparando la parodia di Mariano Rumor», *La stampa*, 17-12-1968.

51 S.n., «Terremoto alla televisione per le macchiette di Alighiero Noschese», *Epoca* (20)966, 30-03-1969.

52 Teche Rai, Programma Nazionale, *Doppia coppia*, 08-03, 1969.

delle parole sulle quali si discuterà molto: «ringrazio in particolare sua eccellenza Leone che mi ha autorizzato a fare la sua imitazione. Onorevoli, attendo altre adesioni». Noschese rassicura così il pubblico sull'assenza di intenzioni maligne o di critica, e lascia intendere che è stato tutto concordato, esortando dunque altri a partecipare al gioco.

Ugo Buzzolan sulla *Stampa* scrive che l'imitatore ha colto «i tratti paterni dell'ex presidente» e che la parodia è azzeccata proprio perché il politico è una figura «familiare» per i telespettatori, che l'hanno spesso visto intervenire in diverse trasmissioni di informazione.⁵³ Lo stesso schema si ripete la settimana successiva, con qualche variazione: un altro volto conosciuto, Ugo La Malfa, entra nello spettacolo con discrezione, seduto tra il pubblico e rigorosamente fuori dal palco. L'ospite d'onore è introdotto da un battibecco tra Noschese e la *guest star* Sandra Mondaini, che vorrebbe intrattenersi con l'imitatore, ma lo intima a passare la parola a qualcuno «di più importante». Mescolando politica e cultura di massa, La Malfa-Noschese si rammarica di non aver partecipato a *Canzonissima*, dove avrebbe potuto racimolare qualche voto in più per il Partito Repubblicano. Dopotutto, dice, «se Morandi è un'ugola d'oro, io sono Ugo La Malfa».⁵⁴ Nella puntata successiva Noschese parodia Giovanni Malagodi, segretario del Pli, seduto alla scrivania come a *Tribuna politica*,⁵⁵ mentre il 29 marzo è la prima volta in cui Giulio Andreotti viene imitato sul video. In quel momento è uscito dal governo dopo oltre un ventennio di cariche, ed è dispiaciuto di non aver più «prime pietre da porre, navi da varare e fiere campionarie da inaugurare». Si compiace però di essere stato il vincitore del «deathlon ministeriale», col suo record di dieci ministeri ricoperti nel tempo record di dieci anni e sei mesi.⁵⁶ La metafora sportiva ritorna nella puntata successiva, quando il segretario del Psi Mauro Ferri spiega il «gioco delle correnti»: i giocatori di punta sono Nenni, Tanassi e De Martino; Riccardo Lombardi gioca «sull'estrema sinistra», mentre Tremelloni svolge la funzione di «ala tornante», perché «più si allontana e più cerca di tornare».⁵⁷ Gli autori della rivista, Amurri e Verde, ironizzano sulla precaria instabilità dell'unificazione socialista: celebrata nel 1966 con la confluenza in un unico partito di Psi e Psdi, entra in crisi dopo la sconfitta alle elezioni del 1968 e termina nel luglio 1969.⁵⁸ Un'altra caricatura imbevuta di lessico sportivo è quella di Pajetta, campione a Montecitorio di «salto del banco triplo», di tornei di pugilato e soprattutto di «dare addosso a Scelba». In questo «ritrattino un po' farsesco ma vivo e divertente».⁵⁹ Il dirigente del Pci esprime l'insofferenza di parte del partito per le contestazioni studentesche, nonché l'ambiguità sul conflitto tra la Cina e l'URSS, su cui egli non riesce a prendere parti, essendo «un tifoso giallo-rosso».⁶⁰ Imitato è anche il monarchico Achille Lauro che predilige invece il tressette, motivo per cui avrebbe accolto De Lorenzo nelle liste del partito, così da essere in

53 Ugo Buzzolan, «Le parodie di Noschese», *La stampa*, 09-03-1969.

54 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 15-03-1969.

55 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 22-03-1969.

56 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 23-03-1969.

57 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 12-04-1969.

58 Simona Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 337-339 e 386-388.

59 Ugo Buzzolan, «Noschese da Johnson a Mao», *La stampa*, 20-04-1969.

60 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 19-04-1969.

quattro, il giusto numero per giocare. Puntata dopo puntata, i testi sembrano essersi presi qualche libertà in più: Lauro motiva la costruzione di grattacieli a Napoli col fatto che in questo modo, se gli edifici sprofondano, «qualche piano resta fuori». ⁶¹

Grazie a un registro cordiale e di complicità, ai numerosi riferimenti ludici al calcio, allo sport, alle gare canore e alla cultura di massa, la politica viene coinvolta nel gioco comune televisivo: così, le parodie diventano lo «specchio satirico di tivù, umori, costumi generazionali, di là dai singoli personaggi presi di mira». ⁶² Anche se i tabù rimangono, il rapporto di rifrazione doppia è già presente: Noschese-La Malfa fa riferimento al patrimonio collettivo di *Canzonissima*, mentre le parodie di Ferri e Andreotti citano il rapporto non sempre idilliaco tra teatro e politica.

I testi più autoriflessivi sono però presenti nei monologhi di Noschese. Nella quinta puntata riafferma la centralità della sua azione comica, sostenendo che ora gli onorevoli si chiedono: «tu l'hai avuta l'imitazione di Noschese?» Così come prima «facevano a gara» per partecipare a *Tribuna politica*. L'attore connette dunque esplicitamente il suo contributo a una tradizione ormai decennale di visibilità televisiva della politica, creando una prima crepa nella rigida divisione dei generi. Scherzosamente, dice di aver ricevuto una lettera da parte di un onorevole alla prima legislatura che gli chiede un'imitazione: tale battuta gli consente di spiegare come, in realtà, sia invece la parodia che «presuppone una popolarità già acquisita», altrimenti il pubblico televisivo farebbe fatica a cogliere i riferimenti. Suggerisce dunque al fantomatico onorevole di «mettersi in vista» attraverso la fondazione di un ente, un'interpellanza parlamentare sul Sifar o un'azione spettacolare: «rifiuti sdegnosamente l'aumento delle indennità parlamentari! O invada l'emiciiclo!». ⁶³

Per il suo show, Noschese riceve il plauso pubblico di alcuni politici, come l'allora ministro delle finanze Luigi Preti, uno dei più grandi estimatori del trasformista, tanto da averlo proposto qualche anno prima per l'onorificenza di Commendatore dopo il successo della *Voce dei padroni*. ⁶⁴ Preti promuove pubblicamente *Doppia coppia*, scrivendo:

quest'anno, tra tutti gli spettacoli televisivi, mi hanno maggiormente divertito quelli di Noschese. Questo singolare attore ha veramente qualità eccezionali, e nelle sue imitazioni riesce in televisione ancora più efficace che in teatro. Quando, ad esempio, ho visto la sua imitazione dell'onorevole La Malfa, dell'onorevole Leone e di Aristotele Onassis, ho tanto riso che mi sono quasi venute le lacrime agli occhi. Fa un certo senso per un uomo politico il vedere sé medesimo nel video televisivo. Si scoprono talune proprie caratteristiche, che non si conoscevano, e si fa anche una buona esperienza per correggere i propri errori e i propri difetti nei contatti col pubblico. ⁶⁵

Preti ricorda dunque ai lettori di *Video* che anche i politici possono ridere, divertirsi e imparare, in pieno stile di tv pedagogica, a migliorare la propria comunicazione politica.

61 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 26-04-1969.

62 G., «A Doppia coppia aumentano le parodie», *Corriere della sera*, 23-03-1969.

63 Teche Rai, Programma nazionale, *Doppia coppia*, 12-04-1969.

64 Gigi Ghirotti, «Comm. Noschese, imputato», *La stampa*, 01-07-1971; r. o., «Dalida Pensando a Luigi Tenco rifiuta di cantare al Casinò», *La stampa*, 18-06-1968.

65 Luigi Preti, «Io e la televisione», *Video* (4)5, 05-1969.

La critica recepisce invece negativamente i ringraziamenti pubblici ai politici da parte dell'attore dopo ogni imitazione, interpretati come un ossequio eccessivo e non dovuto. Noschese però non si vergogna di pronunciarli, anzi, nell'ultima puntata afferma che gli ossequi erano dovuti, poiché «tutti credevano che le cose della politica fossero noiose e tristi; invece, con la vostra collaborazione [dei politici], siamo riusciti a far ridere gli italiani». Eppure, la lavorazione di *Doppia coppia*, settimana dopo settimana, pare aver recepito i borbottii del dibattito pubblico, come quelli di Buzzolan che protesta regolarmente dopo le prime puntate: «ma non ci sarà mai un onorevole [...] che si opporrà energicamente a questa faccenda incredibile dei ringraziamenti?».⁶⁶ Nella quarta puntata sparisce dunque la riconoscenza per l'autorizzazione, e infine, nelle ultime tre, anche il ringraziamento. Tra i commentatori interni alla Rai, Zatterin scrive sul Radiocorriere di aver provato anch'egli «un certo imbarazzo» per quella formula, imputandone la piena responsabilità a Noschese stesso:

ho l'impressione che la gran soddisfazione d'aver potuto finalmente dedicare le sue straordinarie capacità mimetiche anche ai personaggi della politica in trasmissioni televisive, abbia preso la mano alla notoria timidezza di Alighiero, spingendolo a dire ciò ch'egli pensa, ma che potrebbe benissimo tacere. Non credo che alcuno degli illustri imitati abbia mai preteso pubblici ringraziamenti, né che gli imitandi abbiano bisogno di sollecitazioni per approvare una iniziativa che può dar loro solo una maggiore notorietà.⁶⁷

Essi sarebbero frutto di un eccesso di zelo da parte dell'attore, dunque, e non di una sollecitazione da parte dei politici. È dai tempi de *La voce dei padroni* che Noschese esprime timori di ritorsioni, e dice ancora di vivere «nel terrore di offendere o infastidire il mio prossimo».⁶⁸ Tali autorizzazioni, citate in video in maniera formulaica, potrebbero anche essere un mero elemento di spettacolo, ma la loro esistenza è stata confermata da Zatterin, che scrive come Leone abbia fatto «sentire due volte la sua voce: la prima autorizzando Noschese a fare la sua imitazione; poi congratulandosi con l'imitatore per il modo spiritoso con cui l'ha fatta».⁶⁹

La questione delle autorizzazioni però rimane poco chiara, e si intreccia con le origini stesse di *Doppia coppia*, sulle quali alcuni iniziano a interrogarsi. In un'intervista molto interlocutoria su *L'Unità*, all'indomani della seconda puntata, sostiene che la possibilità di fare la parodia dei politici sul piccolo schermo è stata resa possibile dalle recenti scosse «al costume», e dal nuovo clima di apertura democratica che avrebbe archiviato «il conformismo di tipo liberale, o alla Scelba». Sono servite però anche «le dovute autorizzazioni dei personaggi interessati (altrimenti questa satira non me l'avrebbero fatta passare)», afferma.⁷⁰ L'imitatore conferma nuovamente sia l'effettiva richiesta di autorizzazione, sia la buona disposizione dei politici a farsi parodiare; ma allora chi, esattamente, non gliel'avrebbe fatta

66 Cfr. Ugo Buzzolan, «Noschese, uno e mille», *La stampa*, 23-03-1969; Andrea Saberno, «Grazie onorevoli», *L'Avanti*, 06-04-1969.

67 Ugo Zatterin, «Il direttore», *Radiocorriere* 14, 6/12-04-1969.

68 Luigi Cavicchioli, «Come Divento Pajetta», *La domenica del corriere* 71(16), 22-06-1969.

69 Ugo Zatterin, «Il direttore», *Radiocorriere* 12, 23/29-03-1969.

70 Dario Natoli, «Il Leone Noschese», *L'Unità*, 16-03-1969.

passare senza? I politici stessi? La Rai? Entrambi? È il grande non detto di quella fase di storia televisiva, dove gli indizi conducono ad affermare per certo che ogni soggetto — professionisti, vertici Rai, partiti — abbia un ruolo nelle scelte produttive. È molto difficile determinare quale fu il peso effettivo e l'entità dell'intervento di ciascuna parte. *L'Unità* sostiene che un ruolo i partiti l'hanno avuto eccome: «alla Rai si dice» che la richiesta da parte di Noschese di imitare Giovanni Pieraccini non sia stata accolta dal Psi, che avrebbe richiesto l'imitazione del segretario Ferri. «Che abbiamo bisogno di lanciarlo», scherza Dario Natoli,⁷¹ rimarcando che una figura opaca come Ferri non può rivaleggiare con la riconoscibilità televisiva di politici come Pajetta, Malagodi, Lauro, o la lunga presenza sul video di Andreotti e Leone. Per i socialisti «Nenni sarebbe andato molto meglio ma non si possono mutare i quadri della politica per migliorare una rivista», scrive invece Buzzolan.⁷² La regola noschesiana della popolarità acquisita sarebbe dunque scesa a compromessi con gli equilibri politici, evocati anche da Zatterin, che teme, dopo il successo di *Doppia coppia*, che la Commissione parlamentare di vigilanza si metta a regolamentare «secondo turni e precedenze precise, anche la partecipazione dei partiti e dei loro esponenti alle scenette di Noschese», come già fa con le tribune.⁷³ Un divieto palese poi c'è: Noschese non può imitare i ministri e chiunque ricopra alte cariche istituzionali. Il comico afferma che la possibilità non gli è stata concessa, per paura che si pensasse che volesse «mettere in crisi il governo»: quindi Nenni, Ministro degli esteri, è automaticamente escluso. L'attore avrebbe voluto imitare Saragat — allora Presidente della Repubblica — e il papa, ma «la Costituzione impedisce». L'intervistatore obietta che la Costituzione «c'entra poco», e che magari c'entra più un certo «clima» della Rai-tv,⁷⁴ tuttavia non è da escludere in questa prima fase il timore di incorrere in denunce di vilipendio, anche esposte da semplici cittadini, come dopotutto succederà a Noschese pochi anni dopo.

Il compito di reperire le autorizzazioni viene oltretutto fatta ricadere interamente sulle spalle del comico: Noschese dichiarerà un anno dopo di aver «sbrigato tutto da solo» in fatto di «lettere, telefonate e inviti». Fortunatamente, l'eccesso di cautela sembra infondato, tutti prendono volentieri parte al gioco e nessuno vuole correggere il copione. Anzi, gli stessi Malagodi e La Malfa gli avrebbero segnalato i loro punti deboli, invitandolo a «calcare la mano sui difetti»,⁷⁵ e similmente Pajetta gli avrebbe risposto che non c'era bisogno di nessun permesso.⁷⁶ Anche Leone sarebbe stato sorpreso nell'essersi sentito chiedere il permesso e l'avrebbe concesso come «qualcosa di ovvio e superfluo». ⁷⁷Qualche voce arriva poi sui processi interni alla Rai, che ha tenuto segrete le imitazioni fino a ridosso della messa in onda. Una volta ottenuta l'autorizzazione dai politici, le battute di Amurri e Verde avrebbero fatto «il giro di una serie di scrivanie» per essere rimaneggiate: «fino all'ultimo

⁷¹ *ibidem*.

⁷² Ugo Buzzolan, «Finalmente l'onorevole non è stato ossequiato», *La stampa*, 13-03-1969.

⁷³ Ugo Zatterin, «Il direttore», *Radiocorriere* 14, 6/12-04-1969.

⁷⁴ Dario Natoli, «Il Leone Noschese», *L'Unità*, 16-03-1969.

⁷⁵ Gianni di Giovanni, «Perché Noschese ha detto "obbedisco"», *Tempo*, 09-05-1970.

⁷⁶ Gigi Ghirotti, «Comm. Noschese, Imputato», *La stampa*, 01-07-1970. Anche Oreste Del Buono e Giorgio Boatti corroborano la versione secondo la quale il processo di autorizzazioni fosse responsabilità di Noschese. Cfr. id., «E Noschese ottenne la licenza di Sfortere», *La stampa*, 24-12-1998.

⁷⁷ S.n., «Terremoto alla televisione per le macchiette di Alighiero Noschese», *Epoca* (20)966, 30-03-1969.

momento Alighiero Noschese e il regista della trasmissione, Eros Macchi, non possono mai essere sicuri che la parodia del personaggio riuscirà ad andare in onda» e finché lo sketch non è stato approvato definitivamente, «l'identità del personaggio politico che Noschese ci farà vedere al sabato rimane incerta».⁷⁸

A fronte delle varie tracce – spurie, parziali, incerte – fin qui delineate, una testimonianza di trent'anni dopo gli eventi spiega più chiaramente come le imitazioni sarebbero andate in porto. Si tratta di un lungo articolo sulla *Stampa* scritto da Giorgio Boatti e da Oreste del Buono, fondatore della rivista satirica *Linus* nonché sodale di Noschese.⁷⁹ La loro ricostruzione è verosimile e degna di essere riportata perché integra le tracce finora individuate, illumina parzialmente i punti ciechi e riporta esattamente le informazioni contestuali. Nonostante questo, tale resoconto va ovviamente letto con prudenza, dato che si basa solo su conversazioni avute con Noschese nell'aprile 1969 e con Luciano Vecchi, funzionario della Rai, in un momento non precisato. Vecchi, incaricato di seguire la produzione di *Doppia coppia*, avrebbe accolto la richiesta che arrivava da Noschese di portare sullo schermo le parodie di ministri, deputati e senatori: Giovanni Salvi l'avrebbe comunicato ad Ettore Bernabei, che a sua volta si sarebbe consultato su tale opportunità con le direzioni dei partiti di governo e con il Comitato programmi. Collegialmente si decise di non toccare ministri e cariche istituzionali perché «la parodia poteva avvilire la personalità e danneggiarne il prestigio». Ne sarebbero risultati esclusi il ministro del tesoro Emilio Colombo, il Presidente del Consiglio Mariano Rumor, nonché Amintore Fanfani in qualità di presidente del Senato. Caso a sé è l'assenza di un'imitazione per Aldo Moro, che non ricopriva in quei mesi incarichi istituzionali: «un po' di rispetto per i vinti ci vuole», scrivono gli autori, riferendosi al suo passaggio alla minoranza nella Dc dopo i suoi governi di centrosinistra. Nelle varie contrattazioni, il timore espresso da Zatterin sul *Radiocorriere* si sarebbe già materializzato, tanto che la lista dei politici da parodiare sarebbe stata

elaborata seguendo lo stesso criterio di giustizia distributiva usato per le trasmissioni di *Tribuna politica*; e il diritto di ogni partito a veder prendere in giro da Noschese un proprio esponente era stato stabilito a seconda dello schieramento governativo, della rappresentanza parlamentare, della forza elettorale calcolata in base ai risultati delle ultime elezioni (maggio '68). In pratica: due imitazioni alla Dc, un'imitazione a ciascuno dei partiti di governo Psi e Pri, un'imitazione all'opposizione di sinistra Pci, due imitazioni all'opposizione di destra, Pli e monarchici.

I numeri ricordano dunque la rappresentatività di *Tribuna politica*, simbolo della politica televisibile, anche se resterebbe da capire perché «al Msi niente sberleffi», nonostante la partecipazione dei suoi esponenti alle tribune: una risposta non è mai stata data sull'esclusione, anche nelle parodie noschesiane successive, degli esponenti neofascisti.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Oreste Del Buono e Giorgio Boatti, «E Noschese ottenne la licenza di Sfottere», *La stampa*, 24-12-1998.

Secondo la versione di Del Buono e Boatti, dunque, il criterio di buonsenso perorato dal comico, basato sulla popolarità, deve trovare un compromesso con la lottizzazione di governo: è a questo complesso processo di negoziazione che Noschese pensa dunque quando dice che per lavorare in Rai, «bisogna compenetrarsi con i funzionari televisivi».⁸⁰ I ringraziamenti e la proclamazione formulaica in video del permesso ricevuto sono dunque la punta dell'iceberg di un processo celato agli occhi dei più. Allo stesso tempo però, il comico può trarne vantaggio, come ben riconosce: «è chiaro che dietro questi ringraziamenti bisogna vedere l'opera mistica della direzione generale della tv. È anche chiaro che il ringraziamento evita la grana. Se io ringrazio gli onorevoli [...] quelli non possono poi offendersi o dare querela: si renderebbero ridicoli».⁸¹ Se dunque Noschese mostra ossequio all'autorità e si piega alle rigidità della politica televisiva, allo stesso tempo lega a sé gli imitati, in una sorta di ricatto implicito che gli consente di proseguire, con cautela, la via del successo.

4.1.4 *Lo voglio dare in testa, a chi non mi va: la querela dei coniugi Pavone*

L'ossequio e il ringraziamento esplicito avevano giocato il loro ruolo, e vengono presto ridimensionati: attaccati dalla critica, potevano nuocere all'immagine del programma, mentre l'eccessiva sottolineatura dell'autorizzazione rischiava di enfatizzare il ruolo "produttivo" dei politici, esponendoli a imbarazzi non desiderabili. Giocano anche altri aspetti che il comico non aveva considerato, soprattutto un'eterogeneità dei fini che è spia di un rapporto, quello tra politica e spettacolo televisivo, ancora in fase sperimentale.

Fu Ugo Buzzolan a rilevare per primo un'anomalia, che non stava tanto nella libertà minima di satira politica che arrivava «in ritardo» nella televisione italiana; né nella diminuzione dell'audacia dell'iniziativa causata dalla richiesta di autorizzazione e dal ringraziamento pubblico; ma nel fatto che questi ultimi esplicitavano un trattamento fondamentalmente impari. Tutti i cittadini non sono infatti «uguali davanti alla Rai-tv [...] si è domandato forse il permesso a Milva che pochi minuti dopo è stata pesantemente, e non spiritosamente, presa in giro?».⁸²

Da una parte, nelle imitazioni i politici sono assimilati e affiancati ai divi del piccolo schermo: la parodia arriva in virtù della popolarità, o di un'eccessiva esposizione sugli schermi televisivi. Dall'altra però, viene rimarcata la natura di «élite senza potere»⁸³ delle star, che non sono assimilate ai politici nella richiesta di autorizzazione: per questo, vi sono celebrità di serie A (i politici) e celebrità di serie B (tutte le altre).

80 Dario Natoli, «Il Leone Noschese», *L'Unità*, 16-03-1969.

81 Oreste Del Buono e Giorgio Boatti, «E Noschese ottenne la licenza di Sforzato», *La stampa*, 24-12-1998.

82 Ugo Buzzolan, «Le parodie di Noschese», *La stampa*, 09-03-1969.

83 Cfr. Francesco Alberoni, *L'élite senza potere. Rivista sociologica sul divismo*, Milano, Vita e Pensiero, 1963.

È infatti Ferruccio Ricordi — in arte Teddy Renno — e non un politico, a sporgere la prima querela per diffamazione nei confronti della Rai e di Noschese, dopo una scenetta nella puntata di *Doppia coppia* del 15 marzo, in cui il comico imita la moglie del cantante, Rita Pavone, intervistata da Bice Valori. Lo sketch include diverse battute sulla vita di coppia dei due e sulla gravidanza di Pavone, ma soprattutto insinua che Ricordi abbia sposato Pavone per il suo patrimonio.⁸⁴ Per questo, la scenetta viene reputata dal cantante «volgare, lesiva e di gran lunga più pensante di quelle riservate agli onorevoli». Il marito-manager-cantante si chiede «come mai tanto tatto per gli uomini politici, cui si chiedono, rispettosamente, autorizzazione e beneplaciti, e così poco per un cittadino qualsiasi come il sottoscritto?».⁸⁵ Dopo aver appreso delle intenzioni di Teddy Reno, Noschese è sorpreso, dato che aveva già toccato il tema ne *La voce dei padroni*, e dice di non reputare il testo di Amurri e Verde né lesivo né tantomeno volgare. L'imitatore paventa poi la pericolosità di intentare un'accusa nei confronti di una Rai-tv che «si è manifestata di una tale liberalità» da consentirgli di fare un programma a più puntate gradito al pubblico e con «aperture censorie» che, per colpa della querela, avrebbero potuto chiudersi nuovamente.⁸⁶ Teddy Reno, invece, ritiene di essere stato calunniato e non satirizzato:

sarà la magistratura a stabilire se questa è una forma di satira consentita o piuttosto un modo per tentare di calunniare chi, come me, da oltre venti anni, ha la sola colpa, nei confronti di certi ambienti, di aver avuto successo prima come cantante, poi come proprietario di una casa discografica e, infine, quale assessore al turismo della piccola ma rinomata cittadina di Ariccia.⁸⁷

Al di là di elementi che appaiono, agli occhi di oggi, di una certa comicità involontaria, come la rivendicazione dell'assessorato al turismo «della piccola ma rinomata cittadina di Ariccia», il caso non è da liquidare come un mero fatto di costume. Nonostante un tentativo di riconciliazione pubblica,⁸⁸ Teddy Reno riconferma l'intenzione di sporgere querela, sostenendo di aver chiesto, tramite telegramma, proprio al primo imitato televisivo di Noschese, Giovanni Leone, di presiedere il collegio dei suoi avvocati. Eventualità improbabile, non solo per il lungo rapporto che lega il politico al comico sin dai tempi dell'Università, ma anche per la palese indisponibilità dei politici dell'epoca a mescolarsi con le vertenze del mondo dello spettacolo. Teddy Reno però motiva la scelta proprio per il fatto che il senatore ha «di recente tanto simpaticamente autorizzato una garbatissima satira attorno alla sua persona».⁸⁹ Anni dopo, Ricordi e Pavone, rievocando l'episodio all'origine di tutte le loro «persecuzioni», sosterranno di avere avuto addirittura un incontro con l'avvocato Leone — «proprio il Leone che diventerà Presidente della Repubblica» — che però si rifiuta di difenderli: «tra una fossetta e un motto

84 Teche Rai, *Doppia coppia*, 15-03-1969.

85 S.n., «Teddy Reno querela la Rai per "Doppia coppia"», *La stampa*, 21-03-1969; S.n. «Querela di Teddy Reno», *Corriere d'informazione*, 21-03-1969.

86 S.n., «Noschese sorpreso per il "caso" Pavone», *Corriere della sera*, 22-03-1969.

87 Stefano Reggiani, «Teddy Reno si è indignato per l'accento all'affarismo», *La stampa*, 22-03-1969.

88 S.n., «Pace ufficiale in TV fra Teddy Reno e Noschese», *Corriere Milanese*, 23-03-1969.

89 S.n., «Teddy Reno ha chiesto il patrocinio di Leone», *La stampa*, 23-03-1969.

partenopeo ci sconsiglia, prende tempo, accampa scuse», ricorda Teddy Reno.⁹⁰ I due però decidono di andare avanti comunque con la querela, che viene effettivamente sporta presso la procura di Roma contro «il legale rappresentante pro tempore» della Rai-tv, il presidente Aldo Sandulli,⁹¹ ed estesa a tutti «i corresponsabili che hanno partecipato, in qualunque modo, alla creazione e alla diffusione delle battute illecite e lesive»: compresi gli attori, gli autori, il regista, e potenzialmente tutta la gerarchia del settore spettacolo.⁹² Un anno dopo si arriva all'incriminazione di Noschese e di Valori, ma non della dirigenza televisiva: quella di Ricordi è infatti la prima querela per diffamazione nei confronti della televisione, e si muove ancora su basi legali incerte, chiamando in causa «il complesso problema giuridico della responsabilità dell'ente radiotelevisivo in tema di diffamazione».⁹³ In ogni caso, i due comici non incorrono in serie conseguenze, a seguito della promulgazione di un'amnistia generale per reati minori, tra cui la diffamazione, del maggio 1970.⁹⁴

In tutto questo, la critica televisiva esprime solidarietà a Noschese, temendo come lui che il caso possa provocare una retromarcia sulla satira. Guido Fantin del *Corriere* scrive che è paradossale come la prima grana per *Doppia coppia* venga dal mondo della tv, «attaccato, malmenato, strapazzato» per anni, e che però se ne accorge solo ora.⁹⁵ Tuttavia, anche nella difesa di Noschese emerge il problema di base: da una parte si chiede l'assimilazione dei politici a «personaggi che sono pubblici e di cui si parla con abbondanza»,⁹⁶ dall'altra, la mirata richiesta di autorizzazione crea una stortura in tutto il sistema parodico, rivelando l'esistenza di un doppio standard e la permanenza, ancora, di quella separazione rimarcata a *Tribuna politica* da Scelba circa nove anni prima: i due campi di politica e spettacolo televisivo non sono ancora assimilati, e il primo deve rimanere separato ed essere tutelato dall'influenza del secondo, grazie a regole speciali. Tuttavia, la transizione verso un'egemonia dello spettacolo è in atto, e denunce come quelle di Reno e Pavone, così come le polemiche e i casi di “censura” a cui Noschese andrà in contro nei due anni successivi, contribuiscono a far emergere le numerose contraddizioni in seno a tale negoziazione.

4.1.5 *Doppia coppia '70 “sforbiciata”*

Dall'estate del 1969, bombe di matrice fascista esplodono per tutta Italia. Il Pci e parte della sinistra iniziano dunque a temere svolte autoritarie, che secondo i giornali sono sostenute da alleanze trasversali al «partito americano», da settori delle forze armate e dell'ordine, con anche interferenze della

90 Pierluigi Battista, «Io, Per di carota, vittima della Prima Repubblica, *La stampa*, 26-01-1994.

91 S.n., «Teddy Reno querela la TV per le battute di Noschese», *Corriere d'informazione*, 13/14-04-1969.

92 S.n., «Teddy Reno querela la TV per Noschese», *Corriere della sera*, 14-05-1969.

93 S.n., «Noschese incriminato per diffamazione di Teddy Reno», *Corriere della sera*, 21-03-1970.

94 Pierluigi Battista, «Io, Per di carota, vittima della Prima Repubblica, *La stampa*, 26-01-1994. Cfr. Gazzetta Ufficiale, “Decreto del Presidente della Repubblica, 22 maggio 1970, n. 283”, Art. 5 — <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1970/05/22/070U0283/sg>.

95 Guido Fantin «Grana singolare», *Corriere d'informazione*, 24/25-03-1969.

96 Ugo Buzzolan, «Le parodie di Noschese», *La stampa*, 09-03-1969.

Grecia dei colonnelli.⁹⁷ Il 12 dicembre 1969 una bomba esplode nella Banca dell'agricoltura a piazza Fontana, a Milano, provocando sedici morti e ottantotto feriti, mentre a Roma scoppiano altri due ordigni. *The Observer* accusa il Presidente della repubblica Saragat di ispirare e sostenere una «strategia della tensione» per spostare a destra l'opinione pubblica tramite un inasprimento del conflitto sociale.⁹⁸ Tuttavia, tale versione dei fatti non diventa immediatamente popolare in Italia, anzi: nel contesto dell'«autunno caldo», dell'inizio dell'iter per l'approvazione della legge sul divorzio, e delle sempre più strette relazioni tra Dc e Pci, i conservatori insistono sulla responsabilità di anarchici e sinistre, invocando elezioni anticipate, «che sarebbero state svolte in un clima di allarme tale da favorire un significativo spostamento del consenso verso destra».⁹⁹ Tuttavia, i progetti di «restaurazione dell'ordine» spalleggiati da una cosiddetta «maggioranza silenziosa» di ceti conservatori vengono bloccati, e il Presidente del consiglio Rumor non cede alle pressioni del capo dello Stato: le camere non vennero sciolte, lo stato di emergenza non viene proclamato e la firma del contratto cruciale dei metalmeccanici il 21 dicembre smorza momentaneamente la tensione sociale. Tuttavia, la situazione del paese rimane critica: la crisi di governo è aperta, e sembra risolversi parzialmente solo tra marzo e aprile 1970, con la formazione di un quadripartito di centrosinistra, sempre guidato da Rumor, al quale tocca l'annosa questione di fissare la data delle prime elezioni regionali.¹⁰⁰

La perenne crisi sociopolitica pesa su tutta la programmazione televisiva: i primi mesi del 1970 sono costellati dalla polemica sul servizio di Sergio Zavoli a *Tv7* che, prendendo spunto dalle denunce ai lavoratori a seguito delle proteste, si interroga sulla validità del Codice penale italiano, il cosiddetto «Codice Rocco» di epoca fascista e ancora in vigore.¹⁰¹ Nonostante lo scontro tra moderati e progressisti si traduca anche nei vertici Rai, con il vicepresidente Italo De Feo (socialdemocratico) schierato sulle posizioni più oltranziste e anticomuniste,¹⁰² sembra che le pur magre conquiste in fatto di parodia politica possano ritornare nella seconda edizione di *Doppia coppia*. A due settimane dalla messa in onda stabilita, il *Radiocorriere* dà inizio alla promozione con un lungo articolo dal titolo: «*Tribuna politica* e telegiornali visti da Noschese». A differenza della precedente, la trasmissione venne costruita e promossa come il luogo della parodia sui formati dell'informazione televisiva e dell'attualità politica.

Antonio Amurri dichiara che ogni sabato due parlamentari saranno imitati nel segmento parodico di *Tribuna politica* e che «nessuna limitazione» gli è stata imposta, dato che i parlamentari erano stati i primi a divertirsi l'anno precedente, anche perché la presa in giro sarebbe «indice di popolarità».¹⁰³ Al *Radiocorriere* fanno eco rotocalchi e riviste di settore,¹⁰⁴ ma proprio mentre la promozione è in moto,

97 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 100.

98 Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda*, p. 392-394; cfr. Dondi, *L'eco del boato*.

99 Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda*, p. 396.

100 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 101-102; Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda*, p. 397-398.

101 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione Italiana*, p. 382-383.

102 Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 892.

103 Giorgio Albani, «*Tribuna politica* e *Telegiornali visti da Noschese*», *Radiocorriere* 16, 19/25-04-1970.

104 Cfr. Antonio Buratti, «Il mattatore di *Doppia coppia*», *Tv sorrisi e canzoni* 17, 17/26-04-1970; S.n., «Noschese in Anteprima», *Epoca* (21)1022, 26-04-1970.

arriva il contrordine: il segmento di *Tribuna politica*, «non si sa perché o in seguito alle pressioni di chi»,¹⁰⁵ viene cancellato. I quotidiani riportano il comunicato dell'ufficio stampa della Rai:

nessun intervento esterno è stato fatto sugli organizzatori e i responsabili della trasmissione televisiva *Doppia coppia* [...] Appena avuta notizia dei termini della campagna elettorale e quindi del calendario di *Tribuna politica*, sono stati gli stessi responsabili della trasmissione, d'intesa con l'attore, a escludere da *Doppia coppia* le imitazioni di personaggi politici che saranno presentanti in programmi elettorali e giornalistici durante la settimana televisiva.¹⁰⁶

La versione ufficiale dell'emittente scarica, dunque, la responsabilità della scelta sull'attore e sui «responsabili della trasmissione», ovvero i «capi del servizio varietà». ¹⁰⁷ Si susseguono giorni di frenetico dibattito e si formulano le più svariate ipotesi sul motivo dei tagli: si tratta dell'opposizione di alcuni partiti in virtù del timore di «pericolose interferenze con la campagna elettorale», o un semplice passo indietro da parte della radiotelevisione in virtù della sua rinomata «prudenza»? Prevale sempre di più la versione che la bravura del comico avrebbe potuto non tanto nuocere ma «giovare agli uomini politici che Noschese, sabato dopo sabato, avrebbe portato sul video», i quali avrebbero usufruito di un «supplemento di pubblicità» che avrebbe «contraddetto l'imparzialità dello strumento televisivo». Una cosa però è certa: per la Rai le imitazioni politiche sono ancora una questione di «pesi e misure». ¹⁰⁸

Il *Corriere* riesce a mettere le mani sui copioni della trasmissione: sono state tagliate le *Tribune politiche* con Scelba e Nenni, con La Malfa e Covelli che discutono di giovani, così come i tanto attesi ministri, in questo caso Preti e Lupis. ¹⁰⁹ La coincidenza della trasmissione con la campagna elettorale, e per di più dell'ultima serata con i giorni del voto, farebbe propendere per un complotto premeditato:

la tv va a collocare uno show basato dichiaratamente sulla satira politica proprio nel periodo pre-elettorale: e compie l'operazione in modo talmente scrupoloso che l'inizio dello spettacolo coincide con l'inizio della campagna dei partiti e che la fine casca giusta la sera prima delle consultazioni [...] un chiaro invito a far intervenire chi di dovere (più esatto dire chi di potere) e a far togliere qualsiasi accenno politico, giudicato inopportuno nel clima scottante che precede le elezioni [...] ma forse il mistero non c'è. Forse si è trattato, sin dall'origine, di un'astuta manovra della tv per levarsi dai piedi la satira politica.

Questa lettura è seducente, tuttavia l'ipotesi di un complotto televisivo ai danni di Noschese e della satira politica non è credibile. Da una parte, ancora all'inizio di aprile vigono incertezze sulla data in cui fissare le elezioni regionali;¹¹⁰ dall'altra, la trasmissione “rotola” sino a sovrapporsi alla campagna elettorale a causa soprattutto di problemi interni. Infatti, la realizzazione della seconda *Doppia coppia* è da mesi appesa a un filo: solo alla fine di marzo si trova, nella persona di Romina Power, una sostituta a Sylvie Vartan, ancora sottoposta alle cure dopo l'incidente stradale in cui era incorsa un mese prima. ¹¹¹

105 S.n., «Censura tv per Noschese», *Corriere d'informazione*, 22/23-04-1970.

106 Cfr. S.n., «TV: Noschese “censurato”», *Corriere della sera*, 23-04-1970; Alberto Rapisarda, «Noschese: “I partiti hanno paura di me?”», *La stampa*, 24-04-1970.

107 Noschese in Alberto Rapisarda, «Noschese: “I partiti hanno paura di me?”», *La stampa*, 24-04-1970.

108 E. a., «Noschese acqua in bocca l'onorevole non si tocca», *Stampa sera*, 34/23-04-1970.

109 Cfr. *ibidem*; c. g., «Doppia coppia che non avete visto», *Corriere d'informazione*, 4/5-04-1970.

110 S.n., «Le elezioni regionali primo nodo per Rumor», *Corriere della sera*, 31-03-1970; S.n., «Elezioni il 7 giugno?», *La stampa*, 05-04-1970.

111 R. a., «Romina in “Doppia coppia” rimpiazzerà Sylvie Vartan», *Stampa sera*, 23-03-1970.

Il 7 aprile, invece, Massimo Ranieri (secondo componente della coppia musicale) viene ricoverato d'urgenza per un forte malore,¹¹² e tale imprevisto contribuisce a far slittare l'inizio della trasmissione dal 25 aprile al 2 maggio¹¹³ — e dunque a far coincidere l'ultima puntata con le elezioni. A fine aprile invece, a mettere ulteriormente a repentaglio una trasmissione ormai in ritardo su tutto, ci pensano gli scioperi dei ballerini e degli attori,¹¹⁴ solo gli ultimi di una serie di agitazioni che coinvolgono il personale e i programmisti Rai sin da febbraio.¹¹⁵ Spostare più avanti delle elezioni il varietà, solo per tutelare le imitazioni politiche, sarebbe stato poco ortodosso: la stagione estiva, con i suoi bassi ascolti, era fuori discussione per un varietà di quel calibro, mentre i sabati sera di autunno erano stabilmente occupati da *Canzonissima*. A tutto questo vanno aggiunti gli impegni di Noschese per la stagione autunnale: la Rai tenta di placare le polemiche affermando che le imitazioni verranno riproposte in quel periodo, ma «tutti sanno, anche se nessuno ne parla, che sarà impossibile allestire lo show entro l'anno», dato che l'attore è impegnato fino a febbraio 1971 tra tournée teatrali e riprese cinematografiche. Dunque, la presa in considerazione dell'incertezza della situazione politica, degli incidenti in corso di produzione, delle logiche di palinsesto, degli impegni del comico, mostra come le condizioni creatisi per l'eliminazione delle tribune di *Doppia coppia* siano frutto da una serie di coincidenze e condizionamenti indipendenti, e non di un piano preciso per abbattere la satira politica. Si pensa che *Doppia coppia* troncata, insomma, sia meglio di nulla: maldestramente anticipati sul *Radiocorriere*, gli sketch politici già scritti non sono stati ancora girati, e gli autori sono costretti a trovare delle soluzioni alternative mentre il materiale già pronto viene usato per colmare le prime puntate ad andare in onda.¹¹⁶

Se possiamo dunque sostenere l'assenza di un complotto, vi è però un vuoto documentario sull'effettivo processo decisionale che ha portato alla cancellazione delle parodie. Tuttavia, il provvedimento è comprensibile nella più ampia situazione in cui si trova la Rai in questi mesi. L'azienda versa in uno stato di lacerazione politica profonda: non è solo costellata da scioperi e lotte del personale, ma è anche continuamente bersaglio di polemiche politiche, e non sorprende che nella programmazione si propenda per una prudenza anche eccessiva. Il «caso Zavoli» esplose all'inizio di febbraio quando il vicepresidente De Feo, paladino socialdemocratico del «partito d'ordine» e della «guerra santa» allo spostamento a sinistra,¹¹⁷ accusa il giornalista di faziosità. La vicenda provoca interrogazioni parlamentari, la formazione di un gruppo di studio sulla trasmissione all'interno della Commissione di vigilanza, le dimissioni del presidente Aldo Sandulli, lo sciopero dei giornalisti Rai in solidarietà con Zavoli e un enorme eco nel dibattito pubblico, che apre la lunga crisi della direzione

112 S.n., «Il cantante Massimo Ranieri ricoverato d'urgenza in clinica», *La stampa*, 08-04-1970.

113 Enrico Morbelli, «Che jella Doppia coppia», *Stampa sera*, 15/16-04-1970.

114 Carlo Galimberti, «Doppia coppia» non farà la riparazione in autunno, *Corriere d'informazione*, 29/30-04-1970.

115 Cfr. r. m., «Oggi sciopero alla Rai-TV. Polemica replica di de Feo», *Corriere della sera*, 23-02-1970; v.c., «altri scioperi per le «triforme», *Corriere d'informazione*, 3/4-04-1970.

116 Carlo Galimberti, «Doppia coppia» non farà la riparazione in autunno, *Corriere d'informazione*, 29/30-04-1970.

117 Crainz, *Il paese mancato*, p. 378.

Bernabei.¹¹⁸ Anche se il verdetto della Commissione su *Tv7* si conclude con un nulla di fatto, l'indagine e il voto sulla questione si protrae sino alla fine di aprile.¹¹⁹

Arrivato poi l'annuncio delle elezioni, l'intera programmazione è stata «rimpastata» per due mesi, e «tutte le controversie politiche sono state canalizzate attraverso le *Tribune* o rimosse dalla televisione».¹²⁰ *Tv7*, così come *AZ*, un altro rotocalco televisivo, vengono sospesi per la durata della campagna elettorale,¹²¹ mentre lo spazio televisivo per le *Tribune*, controllate dai partiti, viene gonfiato come mai prima: ne vengono infatti varate settantasei, per un totale di quarantasei ore.¹²² La cancellazione delle parodie è dunque comprensibile anche in questa improvvisa – e improvvisata – riconfigurazione del palinsesto: il comunicato della Rai lascia trapelare un timore profondo, quello degli effetti del «comico del flusso», il quale, giustapponendo tribune reali e parodiche, può generare connessioni inopportune, e dunque provocare danni concreti all'azienda già sotto scrutinio. La tensione tra politica e spettacolo non solo non è ancora risolta, ma per alcuni non è nemmeno opportuna: il critico televisivo Guido Guarda, di area cattolica, è d'accordo con la scelta di censurare Noschese, poiché il «guaio» è che la tv «è sempre spettacolo»: ospitando «simultaneamente» uomini politici «autentici» e la loro parodia, essa «avrebbe tradito il proprio impegno civile».¹²³

La soppressione, tuttavia, non ha l'effetto di tutelare la tv dalla polemica politica, ma in un certo senso la acuisce: ambienti di destra accusano il Psi, la cui direzione proprio in quei giorni elegge Giacomo Mancini segretario, di aver posto un veto alle imitazioni, scatenando la pronta reazione del partito, che tramite *L'Avanti* comunica: «Nessun “veto”. Anzi, gli sketches di Noschese sono a giudizio dei socialisti [...] divertentissimi. Ma anche se così non fossero, Noschese, a giudizio dei socialisti, sarebbe ugualmente libero di recitarli».¹²⁴ Sul *Corriere*, intanto, la didascalia di una vignetta di Giovanni Mosca recita: «P.s.i. Proibito severamente imitarli». Il satirista, già fondatore e co-direttore del *Candido*, immagina in un articolo di satira che i colonnelli greci prendano d'assalto gli studi della Rai proprio mentre Noschese fa le imitazioni dei politici socialisti e comunisti, per bloccare le scenette «dicendo di agire in sostituzione dell'imbelle governo italiano». Il racconto ridicolizza le ipotesi di pressioni conservatrici sulla Rai e su Bernabei, «amante delle arti e della libertà», paventando invece una responsabilità delle sinistre.¹²⁵ La destra porta la polemica anche in parlamento per bocca di Clemente Manco del Msi che interroga il governo per sapere se sia vera la notizia del divieto a Noschese, e «se sia vero ancora che ad opporsi a siffatta manifestazione di intelligente satira politica siano stati soprattutto i rappresentanti del Psi in seno al Governo». Il deputato coglie l'occasione per evocare il caso Zavoli, su

118 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 52-53.

119 S.n., «Si vota sul caso di “TV 7”», *Corriere d'informazione*, 23/24-04-1970.

120 Hank Werba, «Rai-Tv Supplies All The Arias As “Tribune” Of Italian Elections», *Variety*, 24-06-1970.

121 Novelli, *Dalla tv di partito al partito della tv*, p. 126.

122 Novelli, *Le campagne elettorali in Italia*, p. 53.

123 Guido Guarda, «Tutti i divi sul teleschermo», *L'osservatore della domenica*, 24-05-1970.

124 S.n., «Nessun “veto”», *L'Avanti*, 23-04-1970.

125 Mosca, «Il “veto” dei Colonnelli», *Corriere d'informazione*, 25/26-04-1970.

cui la Commissione sta discutendo in quei giorni, rimarcando la differenza tra l'«imposta limitazione della libertà artistica» a un comico gradito dai telespettatori, «in contrasto con altre libertà concesse di natura politica — e non artistica, di modesto gusto, e tra l'altro respinte dalla pubblica opinione e contestate dalle numerose proteste dei telespettatori».¹²⁶ Non è però solo l'opposizione di estrema destra a interrogare il governo sul caso: il giorno dopo, Leto Morvidi del Pci riformula da sinistra l'accusa, chiedendo se i ministri non ritengano che «da qualsiasi parte provenga tale impedimento, ne sia menomata la libertà costituzionale della manifestazione del pensiero e rinnegata una vecchia simpatica consuetudine italiana, squisitamente democratica, solo soffocata dal fascismo».¹²⁷ Al Senato invece è addirittura la sinistra democristiana a farsi sentire per bocca di Antonino Murmura, che chiede di «conoscere il pensiero del Governo sull'iniziativa presa dalla Rai-tv» di impedire a Noschese le imitazioni.¹²⁸ Alle interrogazioni non viene data risposta, né il caso arriva al dibattito in Commissione di vigilanza. Tuttavia, le interrogazioni testimoniano come il dibattito sulla comicità inizi a entrare in parlamento e ad essere strumentalizzato per lo scontro politico.

Il punto di vista di Noschese è invece ambiguo e tradisce un'incertezza di fondo sul ruolo effettivo di ciascun soggetto, rivelando quella che in realtà è una responsabilità condivisa. Nel suo racconto pubblico si intersecano, in maniera contraddittoria, dichiarazioni di auto-difesa e di autonomia delle proprie scelte, parziali giustificazioni per la censura a nette prese di distanza. Intervistato appena viene data la notizia, il comico menziona addirittura un ordine di servizio e una lettera in cui gli venivano date precise garanzie. Ipotizza inoltre «una pressione che ha determinato nel direttivo della tv la decisione censoria», partita da qualcuno rimasto «escluso» dalle imitazioni. Contraddice dunque il comunicato della Rai presentandosi come vittima di una decisione non sua, anche se riafferma il suo impegno di uomo di spettacolo: «mi è stata tolta la parte migliore. Se non mi sentissi impegnato con i telespettatori avrei piantato tutto».¹²⁹

In una successiva intervista a *Tempo* il tono del comico però cambia. Si dichiara avvilito, ma avrebbe obbedito per non infierire su una democrazia in crisi, ancora giovane e fragile: «se mi ci metto anche io che sono un democratico convinto, a darle una spallata [...] dove andremo a finire? Nel qualunquismo, nella critica più facile». Presenta la sua decisione come intrinsecamente politica, affermando di non voler dare corda a chi vorrebbe strumentalizzare il caso per attaccare la Rai e le istituzioni. Rigettando poi le accuse di opportunismo, presenta il suo passo indietro come «un gesto d'umiltà», la stessa dote che gli permette «di capire e quindi di imitare il prossimo». Consapevole però di essere spesso accusato di eccessivo ossequio nei confronti dei potenti, riafferma la sua *agency* personale:

126 Atti Parlamentari, Camera dei deputati, V legislatura, discussioni, Seduta del 23 aprile 1970, 3-03079 – https://documenti.camera.it/_dati/leg05/lavori/stenografici/sed0269/sed0269.pdf

127 *Ini*, 3-03086.

128 Atti Parlamentari, Senato della Repubblica, V Legislatura, Discussioni, Seduta del 28 aprile 1970, 3-03086 – <https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/395080.pdf>

129 Noschese in Alberto Rapisarda, «Noschese: “I partiti hanno paura di me?”», *La stampa*, 24-04-1970.

«tutto mi è costato caro, nessuno mi ha regalato niente, e se è accaduto che gli uomini politici italiani, sempre circondati da timore e da ossequio, siano stati parodiati sul video, lo si deve alla mia tenacia e alla mia caparbia fatica»: il suo rapporto personale con la classe politica si configura dunque come una conquista, un superamento di «atavici timori reverenziali». Noschese cerca dunque di ribaltare la prospettiva su di lui, ma così facendo arriva a sposare la versione ufficiale sulla censura degli sketch, poiché è l'unica che gli permette di mostrarsi come padrone delle sue azioni e al contempo di non entrare in collisione con la Rai. Dice dunque: «è difficile accreditare, presso gli spettatori più sprovveduti, una tribuna politica seria accanto alla parodia della stessa trasmissione». Infine, conclude sostenendo l'innocenza dei politici nella censura: «come si fa a dubitare della parola di Moro, Colombo quando mi telefonano o mi fanno sapere che sono dispiaciuti per non esser stati parodiati da me?». ¹³⁰

Sembra paradossale come negli stessi anni in cui si denuncia lo stretto controllo politico sull'ente radiotelevisivo, si possa pensare che i politici siano completamente ignari o impossibilitati a intervenire. Noschese arriva addirittura a paventare una «misteriosa congiura di prudenza e di servilismo che passa da un partito all'altro nel folto del sottobosco politico italiano» e che conterebbe più delle «alte cime». Nei racconti pubblici del comico, i politici sembrano spesso degli ignari notabili circondati da vili cortigiani che li tengono all'oscuro di ogni materia, degli attoniti signori rispettabili, sempre desolati, che non sanno come adoperarsi materialmente nei suoi confronti. Addirittura, Noschese sostiene che il Presidente del Consiglio Mariano Rumor gli avrebbe detto: «mi faccia sapere, caro Noschese, vorrei proprio risalire all'origine di questa faccenda», mentre La Malfa gli avrebbe addirittura offerto «il suo appoggio per far revocare il divieto». Come scrive però Gigi Ghirotti, «può darsi che Noschese sia stato sacrificato agli spegnimoccoli d'ogni partito, ma il processo rimane aperto nei confronti d'una classe politica che, nel suo insieme, non ha tollerato che un Noschese facesse aggio sulle sue tribune politiche, sulla sua tetra apocalisse pre-elettorale». ¹³¹

Noschese potrebbe mentire o esagerare la portata della stima dei politici nei suoi confronti. Il comico, tuttavia, non è un ingenuo, e i suoi racconti, calcolati, mirano a una strategia di avvicinamento, nella consapevolezza che i politici non la possano pubblicamente ripudiare ma solo avvalorare, almeno a parole: pena l'accusa di essere liberticidi o, peggio, di non saper accettare lo scherzo. Se si esce dalle pagine patinate dei rotocalchi e dalle interviste ben concordate, notiamo «un Noschese insolitamente aggressivo» e meno illuso dell'innocenza della politica: è l'11 maggio quando propone al pubblico «di giovani di periferia, di donne eleganti, di stranieri e giornalisti» del Piper Club di Roma, una serie di numeri comici che «in televisione non le vedrete nemmeno nel Tremila». ¹³² Come dopotutto proclama un cinegiornale che fa la cronaca di questa occasione, «le cose che divertono di più sono quelle che non

130 Noschese in Gianni di Giovanni, «Perché Noschese ha detto "obbedisco"», *Tempo* 32(19), 09-05-1970.

131 Gigi Ghirotti, «Comm. Noschese, Imputato», *La stampa*, 01-07-1970.

132 Noschese in A. r., «Noschese s'è sfogato contro la censura tv», *Stampa sera*, 11-05-1970.

passano in tv».¹³³ Lo stesso Noschese commenta amaramente di fronte al pubblico che «la tv aveva aderito, “ci stava” [...] sono stati gli altri che non ci sono stati». Per *La stampa* il comico ha dato il via a «uno show degno di un cabaret di contestatori»: imita Moro, Rumor, Colombo, La Malfa, Nenni. Il leader socialista, «sempre trattato con affettuoso rispetto, questa volta è stato colpito da qualche frecciata velenosa».¹³⁴ Sono però i commenti a margine delle imitazioni ad essere rivelatori: Noschese, dichiarando di essere stato «una volta» socialista, invia un «messaggio speciale» a Pietro Nenni, un uomo «che nulla sa di censure».¹³⁵ Considerate le voci su un presunto ruolo dei socialisti nella censura di *Doppia coppia*, è intuibile una certa ironia.

4.2 Un paese di Canzonissime mentre fuori c'è la morte: il varietà nella crisi della Repubblica

All'inizio degli anni Settanta, l'istituzione Rai, nonostante una situazione interna – economica e politica – sempre più critica – e nonostante i suoi nodi irrisolti – colore e riforma – rimane sicura della sua centralità nella quotidianità di milioni di italiani, e di essersi configurata, infine, «come un'eminente agenzia culturale, un servizio pubblico appunto, in nome del quale i bilanci in rosso [...] appaiono alla direzione una variabile accessoria».¹³⁶ L'onda lunga della contestazione antiautoritaria si fa sentire però anche sullo scenario mediale, sempre più difficilmente imprigionabile nel monopolio televisivo: le sue frequenze sono insidiate dalle trasmissioni delle televisioni straniere, spesso a colori, che iniziano ad essere captate anche in Italia, nonché dai primi esperimenti come *Telebiella* di Peppo Sacchi, l'esperienza più rilevante di televisione locale via cavo.¹³⁷ Dall'altra parte, i telegiornali della Rai sono sempre più criticati e messi in discussione dalla stampa di «controinformazione» che contesta le interpretazioni istituzionali delle stragi e della strategia della tensione.¹³⁸ Insomma, l'intera configurazione dell'ente, dal punto di vista istituzionale, economico e della programmazione, è messa in discussione proprio all'alba della scadenza della concessione ventennale, il 1972. Il bersaglio non è solo l'informazione, ma anche l'intrattenimento televisivo: lo spettacolo leggero è costantemente accusato di cattivo gusto, di puro escapismo e di non saper rappresentare un paese in profondo cambiamento. Non bastano le immissioni di comici del cabaret come Villaggio, Cochi e Renato; non bastano i monologhi di Walter Chiari, o le imitazioni politiche di Noschese: quello del varietà è visto come «il settore che ha fatto meno progressi e che si è aperto di meno alle esigenze nuove che ormai da tanti programmi e da tante trasmissioni sono espresse». Anzi, per alcuni il «varietà italiano» non avrebbe addirittura trovato la sua «via televisiva».¹³⁹

133 Roma: Spettacolo di Noschese in una discoteca romana, Panorama Cinematografico / PC 240, 05-1970, Archivio Luce – <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000080218/2/roma-spettacolo-noschese-discoteca-romana-1.html>

134 A. r., «Noschese s'è sfogato contro la censura tv», *Stampa sera*, 11-05-1970.

135 Noschese in Alberto Cerretto, «Noschese presenta in pubblico i personaggi proibiti alla TV», *Corriere d'informazione*, 11/12-05-1970.

136 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 106.

137 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 404-405.

138 Sangiovanni, *Specchi infiniti*, p. 198.

139 Giuseppe Pedercini, «Sarebbe stato meglio non aver cominciato così», *L'Avanti*, 24-08-1969.

4.2.1 Bisogno di varietà: lo spettacolo televisivo e il paese

Ancora nel gennaio 1971, commentando *Rivediamoli insieme*, rassegna dello spettacolo televisivo condotta da Pippo Baudo, Buzzolan scrive come la trasmissione

ha confermato, se mai ce ne fosse stato bisogno, il basso livello della rivista televisiva nell'arco di un anno, basso livello che [...] è da attribuire quasi esclusivamente alla mancanza di copioni, la quale mancanza di campioni è da attribuire [...] per un quarto alla scarsa vena di autori troppo spremuti e per tre quarti alla loro impossibilità di fare della satira e quindi dell'autentico *humour* perché oggi come dieci o quindici anni fa c'è quantità impressionante di argomenti tabù.

L'altra faccia del disprezzo da parte della critica è costituita però dalle prime timide attenzioni degli studiosi, che iniziano ad interrogarsi sul successo di pubblico di queste trasmissioni, e sulle loro implicazioni sociologiche. E se c'è da prendere un esempio di spettacolo televisivo da sottoporre ad analisi critica e sociologica, in questo momento non si può non parlare di *Canzonissima*: amata o detestata, seguita con attenzione o rifiutata, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta è interpretata come ciò che condensa «molto di ciò che la televisione italiana intende essere e rappresenta».¹⁴⁰ Persino l'«austero» *Bianco e nero*, rivista sul cinema e sullo spettacolo, dedica un numero monografico a *Canzonissima*, un'elefantiaca trasmissione che accompagna i sabati sera degli italiani per circa tre mesi e che abbina un «megashow» — e dunque un «inquieto» susseguirsi di presentatori, cantanti, soubrette, comici, ospiti d'onore — alla lotteria di Capodanno.¹⁴¹ La ricerca di *Bianco e Nero* è realizzata da un gruppo di sociologi e psicologi facenti capo a Dante Cappelletti, ed è espressione di quell'approccio sociologico classico ai mezzi di comunicazione di massa, attento all'analisi del «messaggio» e dei suoi effetti. Sebbene datata, l'indagine rimane una grande fonte etnografica: frutto di una ricerca sul campo durante la realizzazione dell'edizione nel 1971, include preziose interviste in profondità a diversi professionisti, come il produttore, gli autori, il regista, i conduttori e ovviamente il comico di quell'edizione: Alighiero Noschese.

Tale approccio scientifico nei confronti di un programma di intrattenimento rimarrà un unicum per lungo tempo, ma è un'eccezione rilevante, perché rilevante per la società italiana dei primi anni Settanta è il fenomeno su cui si concentra: «dovendo cominciare l'esame del fenomeno televisivo in Italia, e volendo cominciare sul concreto [...], è sembrato opportuno accostarsi a ciò che, in televisione, costituisce il fatto più clamoroso», che è «al centro dell'attenzione nazionale per parecchie settimane, al centro della programmazione di tutto l'anno». La convinzione è che ogni genere televisivo non sia in grado «di fornire, della cultura televisiva presentata al pubblico, un ritratto altrettanto riconoscibile di quello fornito da *Canzonissima*».¹⁴²

140 Dante Cappelletti (a cura di), «Canzonissima '71», n. mon. di *Bianco e Nero* 11/12, 1971, p. 3.

141 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 413-415.

142 Cappelletti, *Canzonissima '71*, p. 2-3.

La trasmissione non può essere elusa poiché produce, edizione dopo edizione, numerosi discorsi critici e pubblicitari sulla stampa (e spesso le due cose vanno a braccetto), per il numero di puntate — 13 nel 1971 — per il numero di spettatori che la seguono — dai 20 ai 25 milioni tra il 1968 e il 1971 — e per un indice di gradimento molto elevato (76) per l'edizione del 1970.¹⁴³ Quest'ultima è la prima delle due edizioni condotte da Corrado e Raffaella Carrà: lei «seduttrice innocua», lui «fintamente off e inesperto», danno alla trasmissione un «carattere spontaneo, colloquiale» e instaurano con il pubblico un rapporto di familiarità, intimo e fedele.¹⁴⁴ A colpire di *Canzonissima* è dopotutto la partecipazione del pubblico da casa, che nel 1970 invia alla Rai 16.798.458 cartoline-voto, necessarie a esprimere la propria preferenza per i cantanti in gara: in quell'occasione, consacrato vincitore è Massimo Ranieri, con la canzone *Vent'anni*. Insomma, per tutte queste ragioni, per il suo enorme successo, «*Canzonissima* è un momento significativo della nostra vita collettiva».¹⁴⁵

Il legame con questa vita collettiva, molto controversa all'inizio del decennio, non deve essere però troppo marcato: il “fantasma” della *Canzonissima* di Dario Fo e Franca Rame del 1962, troppo politica e troppo attuale, è ben presente nelle menti dei decisori istituzionali, dei professionisti e degli studiosi che si approcciano alla trasmissione. Dopo quell'edizione lo show abbinato alla lotteria di Capodanno cambia addirittura nome per gli anni successivi, fino al 1968 quando riprende il nome “originario” con cui era partita nel 1958-59. *Canzonissima*, a dispetto dunque di qualche eccezione, è infatti concepita come un programma che «cerca consenso e successo a tutti i livelli di un ormai stratificato pubblico televisivo», si rivolge a tutti ed è concepita eminentemente come svago e intrattenimento:¹⁴⁶ a confermarlo, vedremo, sono i suoi realizzatori. Questo però non significa che politica e dibattiti d'attualità non si infilino in qualche anfratto di questo mastodontico edificio: è stata proprio questa la “funzione” immaginata per Noschese dai suoi realizzatori: tentare di connettere il paese di *Canzonissima* al paese difficoltoso che sta fuori, attraverso battute e allusioni all'attualità, senza però far sì che il dramma di quest'ultima invada l'atmosfera festosa della gara canora, dal quale essa rappresenta pur sempre, più che una fuga, un intermezzo musicale.

4.2.2 Alighiero, Corrado e Raffaella: la “Tribuna cantapolitica” di *Canzonissima* '70.

La ricombinazione dell'attualità nel contesto spettacolare proprio quello che accade nella prima puntata della *Canzonissima* del 1970, quando Noschese, ospite speciale, propone le imitazioni del ministro delle finanze Luigi Preti e, di nuovo, di Giovanni Leone e Ugo La Malfa. Sia la situazione interna alla Rai che lo scenario governativo sembrano essersi assestati. Le elezioni regionali

143 Cfr. *ivi*, p. 5-12.

144 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 414.

145 Cappelletti, *Canzonissima* '71, p. 10.

146 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 413.

riconfermano il quadro uscito dalle elezioni politiche del 1968, e dopo le improvvise dimissioni di Rumor, si insedia un quadripartito di centrosinistra guidato da Emilio Colombo, figura di scarso peso nella Dc, che comunque riesce a garantire una parvenza di governabilità.¹⁴⁷

Per ridurre al minimo le polemiche, anche politiche, generate dall'edizione precedente, la nuova *Canzonissima* abbassa i costi e si fa umile, enfatizza la dimensione di intrattenimento familiare, rinnovandosi all'insegna del risparmio.¹⁴⁸ Noschese, inoltre, sarebbe dovuto apparire a *Canzonissima* con Enrico Montesano e fare uno sketch assieme a lui per promuovere il loro nuovo film. Una volta saputo che Montesano non avrebbe partecipato, gli autori del programma hanno dovuto «rimettersi a scrivere uno sketch per comico-solista al quale si lascia la possibilità di avvalersi, come “spalle” eccezionali, di Corrado e Raffaella Carrà».¹⁴⁹ Il giorno stesso della trasmissione — che viene registrata nel pomeriggio del sabato — viene dunque annunciato che Noschese avrebbe fatto le imitazioni politiche di Preti, Leone e La Malfa:¹⁵⁰ un socialdemocratico, un democristiano e un repubblicano, una rosa non troppo sbilanciata, ma che comunque esclude importanti partiti di governo (Psi, Pli) e di opposizione (Pci, Msi) e che sembra più figlia dal rapporto di cordialità tra il comico e i soggetti imitati, tra i più aperti sostenitori e sollecitatori di Noschese, che di lunghe negoziazioni redistributive. Per di più, Preti è il ministro delle finanze: nella prima puntata di *Canzonissima* '70 viene dunque imitato, per la prima volta, un ministro in televisione. La notizia della riscrittura degli sketch su misura per Noschese, assieme all'annuncio delle imitazioni arrivate solo il giorno della produzione, così come la natura “sicura” dei nomi, fanno propendere per un'iniziativa non troppo ponderata, presa a ridosso della messa in onda. Il via libera, inusuale, alle imitazioni politiche in una kermesse così centrale e seguita come *Canzonissima*, dimostra come le scelte nel backstage non siano mai lineari, e più che seguire pedissequamente modelli a priori si configurino spesso come reazioni a imprevisti, problemi contingenti e micro-crisi, che possono anche favorire il superamento di importanti veti.

La Rai era comunque in debito con Noschese di qualche imitazione politica, e la faccenda della “censura” di *Doppia coppia* '70 è implicitamente richiamata nel battibecco di Noschese con i conduttori. Egli si complimenta con Carrà per il suo debutto, pubblicizza le proprie fatiche cinematografiche e alla richiesta di Corrado di imitare qualche attore, risponde: «io ho un piccolo debito con il pubblico, un debito dall'anno scorso, dalla *Doppia coppia* dell'anno scorso... vale a dire... dei personaggi politici. Questa sera, già che siamo in tema di canzoni, farò una specie di *Tribuna cantapolitica*». Introdotta da una didascalia e dal tema musicale delle tribune, Raffaella Carrà dà così il benvenuto alla *Tribuna cantapolitica* annunciando i nomi dei politici partecipanti. I due presentatori, seduti a un tavolo, intervistano a turno i politici di Noschese, le cui risposte comiche mescolano la retorica tribunitia alla cultura musical-televisiva. Preti annuncia le sue «misure anticongiunturali» per «sanare il bilancio della canzone»: vuole

147 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 104-105.

148 S.n., «Rai-Tv Waxes Economical In Budget Cuts for “Canzonissima '70” Song Fest», *Variety*, 09-09-1970.

149 Ernesto Baldo, «È cominciata così», *Radiocorriere*, 47, 18/24-10-1970.

150 Carlo Galimberti, «Il bis del giorno dopo», *Corriere d'informazione*, 10/11-10-1970.

trasformare il complesso dei Ricchi e poveri in quello «dei poveri e dei derelitti». Raffaella Carrà chiede poi a La Malfa-Noschese: «che cosa ha fatto il suo partito per sostenere la causa della canzone italiana, che tanta gloria ha dato al nostro paese in ogni tempo?». Preti sparisce, e dopo un rapido cambio di parrucca e occhiali emerge da sotto il tavolo la caricatura del segretario repubblicano, che intende rispondere alla «situazione canoro-politica» con una «lotta serrata alle spese voluttuarie: per esempio, “Quando la barca va” di Orietta Berti non andrà più. Inviteremo infatti la Berti ad andare a nuoto così potrà servire anche da boa». Per ultimo, emerge il bonario Giovanni Leone, con tanto di campanella del Senato in mano per richiamare l'ordine: Raffaella non riesce a trattenere le risate, rischiando quasi di far uscire Noschese dal personaggio.¹⁵¹ La tribuna infatti non si configura come uno sketch a parte, o uno spazio separato, ma è perfettamente integrata con il flusso della trasmissione, con la sua atmosfera di informalità familiare e con l'illusione della diretta: non vi sono tagli, il comico si cambia rapidamente sotto la scrivania e dà vita a una serie di scambi complici e giocosi con i due presentatori. Certo, le battute sono pur sempre le solite «divagazioni sul mondo della canzone che ormai si sono sentite mille volte»,¹⁵² ma quello che sfugge – e che viene colto solo da chi teme questo processo – è l'incastro tra politica e cultura di massa, che si incontravano comicamente in una cultura televisiva diffusa. Le potenzialità della *Tribuna cantapolitica* non vengono però sfruttate in seguito, e l'occasione rimane un unicum: anzi, ad essa segue una stagione che durò circa tre anni, dove le imitazioni televisive dei politici italiani da parte di Noschese trovano spazio solo in rare e singole serate-evento, aumentandone così il pregio ma mortificandone il rapporto con l'attualità.

Con la prima apparizione a *Canzonissima* Noschese è vicino alla consacrazione come intrattenitore di punta della Rai. Inizia dunque a sostenere che il problema della satira in Italia è più diffuso e va oltre il mero intervento di istituzioni politiche e mediali: afferma infatti di incorrere nella «querela facile» di tanti spettatori appena si allontana dal «codice televisivo». Addirittura, dice che talvolta «la tv è un'istituzione liberale, fin troppo tollerante» e solidarizza qualche volta con il «censore tv», che deve sempre tenere presente il gusto di un pubblico nazionale bigotto. Noschese non risolve per ora la tensione tra l'essere irrimediabilmente legato alla tradizione del teatro di rivista e all'interpretarsi come un innovatore e un anticonservatore: rimane sempre fedele all'«ordine democratico» e ai suoi garanti, ovvero i politici, ma al contempo non si pone in contrasto al clima di contestazione, cercando di sfruttarne le ricadute in termini di apertura comica e televisiva; non vuole essere offensivo, ma al contempo afferma di voler sperimentare con la satira. Tuttavia, il suo non è un pubblico che ricerca normalmente la provocazione come gli avventori del Derby club di Milano. Anche per questo Noschese è poco a suo agio con l'immaginario del comico censurato, lui ricerca la popolarità, «non è un attore da cabaret, il suo pubblico si conta potenzialmente a milioni: tra questi

151 RaiPlay, Programma azionale, *Canzonissima* 1970, 10-10-1970.

152 Ugo Buzzolan, «in attesa dello spettacolo», *La stampa*, 11-10-1970.

appassionati dell'imitazione vi sono i censori più severi, i reazionari più schietti [...] la gente con Noschese vuole ridere ma non di sé stessa».¹⁵³

La Rai si trova quindi di fronte, in questo periodo, al problema di poter, e dover, sfruttare uno dei suoi talenti comici più popolari, e dall'altra a quello di limitare i suoi contenuti più pregiati in ragione di considerazioni sul pubblico. Dopotutto, l'azienda sembra consapevole, almeno in parte, del rapporto non totalmente positivo tra Noschese e il pubblico. Un'indagine del Servizio Opinioni sugli attori comici, pubblicata nel giugno del 1971, lo pone molto in alto nella classifica, con un indice di gradimento di 75: gli di intervistati che però lo gradiscono «poco o per niente» sono il 10%, una percentuale certo bassa ma significativa, specialmente se confrontata con quella degli altri comici in classifica.¹⁵⁴ Che sia per prudenza, censura, per la difficile negoziazione con la classe politica, per una permalosità — reale o supposta — degli italiani, sull'imitazione parodica dei politici, si fa una marcia indietro, e viene per qualche anno centellinata. Si cerca però di compensare tale privazione da una parte con l'autoriflessività televisiva — e dunque la presa in giro di personaggi e formati televisivi “non politici” — e dall'altra con la messa in parodia di individui e argomenti di politica internazionale: fare la satira di Capi di Stato stranieri, di potenze sia nemiche che alleate, appare un'alternativa meno problematica della satira dei problemi interni.

4.2.3 *Europarodia? Prove internazionali tra le due Canzonissime*

Il materiale a disposizione sul fronte della politica estera dopotutto non manca, e riflette le notizie dei telegiornali che, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, sempre più devono rendere conto di una situazione internazionale in totale ridefinizione e sempre più interconnessa. USA e URSS abbandonano la «dimensione ideologica e totalizzante» della guerra fredda, ma non l'«antagonismo di potenza»,¹⁵⁵ tanto che la distensione viene interpretata da entrambe le superpotenze «come un contesto, e un meccanismo, più favorevole ai propri scopi, che rimanevano intrinsecamente competitivi»¹⁵⁶ come mostrano i nuovi scenari aperti in America latina, medio-oriente, Cina e Europa. I paesi europei occidentali, d'altro canto, cercarono di sfruttare la distensione per condurre una politica estera più autonoma dagli Stati Uniti: si riprende, pur in maniera contraddittoria, il rafforzamento della Comunità Economica Europea in senso politico.¹⁵⁷ L'Italia non solo è partecipe di questo processo, ma ne è anche protagonista: la presidenza della Commissione Europea è affidata a Franco Maria Malfatti dal 1970 al 1972, commissario europeo è il federalista Altiero Spinelli, e il ministro degli esteri italiano è Aldo

153 Stefano Reggiani, «Tanti censori per Noschese», *La stampa*, 13-01-1971.

154 Giovanna Gatteschi (a cura di), «Indagine speciale sugli attori comici», Appunti del Servizio Opinioni, Gruppo d'ascolto tv, 06-1971.

155 Cominelli, *L'Italia sotto tutela*, p. 20.

156 Romero, *Storia della guerra fredda*, p. 232.

157 Cfr. Antonio Varsori, *La Cenerentola d'Europa? L'Italia e l'integrazione europea dal 1947 a oggi*, Soveria-Manelli, Rubettino, 2010, p. 225-283.

Moro, il quale si impegna affinché si compiano «seri progressi sulla via dell'integrazione politica, soprattutto in tema di relazioni internazionali».¹⁵⁸ Lo scenario Europeo è anche però un campo di gestione e compensazione dei problemi economici che a inizio anni Settanta colpisce tutto l'Occidente. L'Italia è particolarmente colpita dalla crisi: nel 1971 precipitano la produzione industriale, si riducono gli investimenti e i consumi, si alza la disoccupazione e si rischia la recessione. Con l'inaugurazione dell'epoca dei cambi flessibili, l'economia si fa sempre più transnazionale, e i governi italiani tentano di governare la crisi mescolando inflazione e svalutazione della lira.¹⁵⁹

L'Europa è però anche un campo culturale e mediale: l'istituzione di riferimento in questo caso non è la CEE, ma l'EBU/UER (*European Broadcasting Union* / Unione europea di radiodiffusione): è proprietaria della rete *Eurovision*, nata nel 1954 con lo scopo di incrementare la programmazione e lo scambio di prodotti audiovisivi tra le varie emittenti nazionali di servizio pubblico, le quali vi partecipano nella forma e nella misura ritenute opportune.¹⁶⁰ L'esperienza dell'UER è in un certo senso parallela a quella della Comunità europea, la quale tuttavia inizia solo negli anni Settanta a concepire una politica culturale comune. Per questo il referente istituzionale principale del consorzio è soprattutto il Consiglio d'Europa, che gli ha fornito un quadro culturale e giuridico di riferimento. L'UER è stata anche la prima organizzazione internazionale ad «adottare ufficialmente» una versione del cerchio a dodici stelle che apre tutti i suoi programmi tra i quali quello più popolare, regolare e di successo che è l'*Eurovision song contest*, competizione canora ispirata al *Festival di Sanremo* della Rai.¹⁶¹ L'Eurovision tenta anche altre strade nel campo dell'intrattenimento: più riuscite sono la condivisione di trasmissioni sportive, mentre un'iniziativa celebre, anche se più intermittente, fu quella di *Giochi senza frontiere*. Altri tentativi di condivisione di spettacoli leggeri e di comicità furono invece sostanzialmente fallimentari. Nonostante le nobili intenzioni di utilizzare tali programmi per costruire un'identità Europea¹⁶² l'intrattenimento rimarca, anche quando ha un successo transnazionale come l'*Eurovision song contest*, come la tv sia ancora una questione di «resilienza delle identità nazionali».¹⁶³ La nazione, e il pubblico nazionale, è il discrimine con cui si interpreta la partecipazione agli show dell'EUR, nonché le diverse identità in essi rappresentate. Se, invece, si ricerca un immaginario comune transcendendo le identità nazionali, si ricorre spesso a grammatiche culturali e mediali di origine americana, all'«americanizzazione discreta e invisibile» che è il sostrato comune a tutte le televisioni europee.¹⁶⁴

158 *Ivi*, p. 275.

159 Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda*, p. 415-416.

160 Vuletic, *Eurovision Song Contest*, p. 57-65. Cfr. Bourdon, *Il servizio pubblico*, p. 81.

161 Vuletic, *Eurovision Song Contest*, p. 59-65.

162 Bourdon, *Il servizio pubblico*, p. 79.

163 Vuletic, *Eurovision Song Contest*, p. 22-23.

164 Bourdon, *Il servizio pubblico*, p. 234-235.

La relazione col contesto internazionale e soprattutto Europeo, la tensione tra specificità nazionali e americanizzazione, sono tutti elementi che trovano spazio in una serie di esperienze del 1971, più o meno di successo, con le quali Noschese tenta di sperimentare nel suo percorso verso la consacrazione comica.

La prima tappa è costituita da *Serata d'onore*, una sorta di one-man show di una sola puntata preparato dalla Rai per gareggiare alla Rosa d'Oro di Montreux, il festival televisivo svizzero di cui l'Eurovisione è proprietaria e organizzatrice. «Condensato di abilità imitativa ad uso soprattutto dell'esportazione»,¹⁶⁵ per partecipare al festival *Serata d'onore* deve però andare in onda nel paese di origine: trasmesso nel marzo del 1971, è il primo varietà italiano registrato a colori, è diretto da Vito Molinari e scritto dagli autori di *Canzonissima*, Castellano e Pipolo. Così lo descrive Molinari nelle sue memorie:

è una mini-commedia: la diva televisiva cantante Patricia (Ornella Vanoni) ottiene dal produttore del suo Show (Renzo Palmer) un cast di ospiti d'onore internazionali; per vari contrattempi nessuno arriva, favorendo così la grande occasione per uno sconosciuto imitato, un certo Alighieri (Noschese, ovviamente) che si lancia così meritatamente sul palcoscenico internazionale proponendo le sue doti multiformi e multivocali.¹⁶⁶

Il programma è dunque un esempio di metatelevisione con una narrazione coerente, dove Noschese e Vanoni interpretano versioni fittive di loro stessi. Nel varietà si parla soprattutto italiano, ma i dialoghi sono ridotti all'osso e mescolati con un po' di francese e di inglese: le imitazioni di leader stranieri includono Mao Zedong, che distribuisce libretti rossi tra gli spalti, Georges Pompidou, che corteggia Vanoni dietro le quinte, nonché Richard Nixon e Willy Brandt seduti tra il pubblico in studio. Il risultato è un carosello di 35 volti: i protagonisti della guerra fredda si alternano con celebrità di calibro internazionale come Jerry Lewis, Sophia Loren, Nureyev e i Beatles; Vanoni canta *Yesterday* e le coreografie dei balletti sono ispirate a diverse tradizioni nazionali. Lo show, insomma, è costruito e interpretato in funzione della sua destinazione, come un gran galà internazionale per una giuria europea composita. Infatti, «i personaggi imitati da Noschese sono tutti conosciuti in campo internazionale» e i politici italiani scelti per le imitazioni, Aldo Moro e Amintore Fanfani, sono di gran lunga quelli più noti all'estero.¹⁶⁷ Entrambi si sono più volte avvicinati alla carica di Presidente del Consiglio, mentre in quel momento Moro era Ministro degli esteri e Fanfani Presidente del Senato. È la prima volta che i due «cavalli di razza» della Dc venivano imitati in video: a piccoli passi, a seconda delle necessità contestuali, il recinto degli imitabili si ampliava e cadevano veti, veri o presunti. Noschese si limita «al gesto, alla smorfia, che possono esser comprese a tutte le latitudini», e dunque l'obiettivo non è quello di rendere irrilevante la politica, anzi, è di assecondare l'armonizzazione progressiva di politica e intrattenimento nella ricerca di una cultura televisiva condivisa. Le caricature dei due leader democristiani, intervistate

¹⁶⁵ Ugo Buzzolan, «Tre dozzina di Noschese», *La stampa*, 07-03-1971.

¹⁶⁶ Molinari, *La mia Rai*, p. 232.

¹⁶⁷ Ernesto Baldo, «Noschese esporta all'estero le parodie di Moro e Fanfani», *La stampa*, 13-01-1971.

da Ornella Vanoni, esprimono più delle altre il dilemma di un programma che deve essere apprezzato all'estero, ma deve divertire anche il pubblico italiano; nonché, in secondo luogo, la difficoltà di adattare la comicità politica per un'audience internazionale che manca delle necessarie congruità contestuali — e ovviamente, della lingua — per decifrarla, collocarla e giudicarla. Questo è particolarmente chiaro nella parodia di Moro:

Vanoni: Onorevole Moro, vuol dirci qual è il numero che le è piaciuto finora?

Noschese (Moro): Volentieri. Sono particolarmente lusingato e mi è grata l'occasione per porgere un caloroso saluto a tutti gli stati europei ed extraeuropei che con il loro, peraltro, validissimo contributo hanno saputo dare alla CEE in accordo con l'ONU e la UEO e con le convergenze parallele dell'Est, in una strategia potremmo quasi dire della tensione dell'OCSE e del GAT, un'esatta configurazione programmatica e economica, culturale e scientifica del MEC.

Vanoni: ... ah sì. Grazie per aver precisato il suo pensiero

Noschese (Moro): Prego. La chiarezza è la mia prerogativa.¹⁶⁸

I ringraziamenti, gli acronimi delle organizzazioni internazionali, le parole chiave del periodo — «strategia della tensione», «convergenze parallele» — compongono un discorso sconclusionato che estremizza e deride l'oscurità retorica morotea. L'incomprensibilità della retorica di Moro è un luogo comune ben conosciuto dagli italiani, ma questa gag di puro linguaggio, che punta tutto su un tono di voce e una flemma inconfondibile, pare intenzionata a divertire anche un pubblico straniero, quasi a dire che Moro è ben riconoscibile ma difficile da decifrare in tutte le lingue.

Infine, per tentare di assecondare la giuria di Montreux, autori e programmisti fanno leva soprattutto sull'americanizzazione: lo show è zeppo di riferimenti a un'immaginata cultura spettacolare americana, ai suoi show, alle sue celebrità e ai suoi stereotipi. Questi tentativi di internazionalizzazione palese furono reputati controproducenti da *L'Avanti*, al quale *Serata d'onore* non sembra lo show più adatto a rappresentare l'Italia alla competizione di Montreux, proprio per il suo carattere rivistaiolo e internazionale». L'organo del Psi avrebbe preferito «uno spettacolo tipicamente italiano, come fanno quasi tutte le televisioni concorrenti, senza ricorrere a quell'asso nella manica che è Noschese».¹⁶⁹ *Serata d'onore* non riesce infatti a stupire e a guadagnarsi il podio, anche se riceve la menzione d'onore a causa dell'abilità di Noschese.¹⁷⁰ In generale, il programma diverte la giuria,¹⁷¹ ma alcuni lo descrivono come «molto piatto, ripetitivo, ampolloso ma vuoto».¹⁷² L'abuso delle capacità trasformistiche di Noschese viene molto criticato: *Serata d'onore* sarebbe «l'esempio tipico di ciò che non si dovrebbe più fare e che è ancora abbastanza attuale nel varietà televisivo: uno spettacolo senza ricerca in partenza e che dipende solo dalla bravura di una star».¹⁷³

168 Teche Rai, Programma nazionale, *Serata d'onore*, 06-03-1971.

169 S.n., «Noschese è il solito "asso nella manica"», *L'Avanti*, 07-03-1971.

170 Molinari, *La mia Rai*, p. 233.

171 Margerite Desfayes, «Points de vues», *L'impartial*, 30-04-1971.

172 Monique Picard, «26. min., 30 sec. de vrai plaisir», *Tribune de Lausanne*, 01-05-1971 — <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/s/kuGO-RhEUKi>

173 Claude Depoisier e Bernard Pichon, «Echos de la Rose d'Or», *Radio TV*, 06-05-1971 — <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/s/c3-MEHx2g38>

Alcune delle caricature di *Serata d'onore* vengono anche incluse in *Euroshow '71*, un programma trasmesso in eurovisione. Le televisioni di servizio pubblico di Germania, Svezia, Regno Unito, Paesi Bassi, Belgio e Italia contribuiscono a questo «varietà per l'Europa» per iniziativa della televisione tedesca, l'ARD. Presentato come «il primo programma europeo di varietà» in realtà è una giustapposizione di diverse trasmissioni nazionali che passa inosservato al grande pubblico e come iniziativa riceve scarso seguito. A testimonianza delle necessità di adattamento ai diversi palinsesti, la nostra tv propone il programma il giorno dopo le altre tv partecipanti, la sera della domenica due maggio, sul Secondo programma. In Italia si propone poi solo una breve sintesi delle imitazioni di Noschese: a giustificazione di ciò viene addotto il fatto che gli italiani le avevano già viste, e vengono proposti al loro posto brani di Ornella Vanoni e un'anticipazione di *Fine serata da Franco Cerri*.¹⁷⁴ *L'Euroshow* viene perlopiù trascurato dalla critica dei vari paesi, anche se in Italia va segnalata la penna di Giovanni Cesareo su *L'Unità*, che inserisce l'iniziativa nei recenti «sussulti nel campo del varietà televisivo»; l'esperimento però «sottolinea ancora una volta i limiti delle co-produzioni, che, destinate ad attestarsi su uno standard medio che tenga conto degli umori e delle "cautele" degli organismi televisivi dei vari paesi, finiscono per stabilizzarsi al livello più basso per attenersi alle formule più inoffensive». Il critico nota però anche un'eccezione, il numero della BBC, che consiste

nella recita del *Monty Python's Flying Circus*: cinque giovani che, in modi diversi e cercando di utilizzare le possibilità offerte dal mezzo televisivo (disegni animati, brani di film, scenette, canzoni), guardano in chiave ironica e sarcastica ad alcuni avvenimenti e personaggi del passato e del presente. Potrebbe essere, quindi, l'ingresso della satira autentica nella nostra televisione: e, ancorché timido, potrebbe essere un evento da annotare, visto che proprio la satira, quella che graffia e fa riflettere, è sempre stata la grande assente dai nostri video. Naturalmente i ragazzi del *Monty Python's Flying Circus* sono inglesi e parleranno dal loro punto di vista: ma potranno almeno istituire un termine di confronto utile per i telespettatori italiani.¹⁷⁵

Nonostante gli auspici di Cesareo, il debutto dei Monty Python in Italia rimase una comparsa isolata, a cui fece seguito, cinque anni dopo, l'unica altra incursione del gruppo comico inglese nei media italiani durante gli anni Settanta, con il film *Monty Python and the Holy Grail* – qui distribuito come *Monty Python* e doppiato con le voci del Bagaglino. Ancora una volta, risulterà lampante la difficoltà di mediare e adattare la comicità tra contesti nazionali diversi:

l'adattamento italiano, firmato da Oreste Lionello e Claudio Razzi, ha cercato di avvicinare al nostro pubblico l'umorismo dell'originale riferito ad argomenti tipicamente d'oltre Manica, diventati da noi sfottiture all'iva, alle denunce fiscali e ad altre cosette del genere, oggetto di larga quotidiana maldicenza. I vari dialetti italiani aiutano i doppiatori nella resa comica delle battute, rielaborate più che tradotte.¹⁷⁶

174 Fabio Castello, «Un varietà per l'Europa», 18, *Radiocorriere*, 2/8-03-1971.

175 Giovanni Cesareo, «Varietà vecchio e nuovo», *L'Unità*, 01-05-1971.

176 A. vald., «Re Artù messo in burletta», *Stampa sera*, 04-06-1976.

Nonostante alcuni sforzi, dunque, tra i quali possono essere inserite le tournée di Noschese in Francia e negli Stati Uniti e il riconoscimento a lui attribuito da giornalisti e commentatori stranieri,¹⁷⁷ la vicenda dimenticata di *Serata d'onore* ed *Euroshow '71* mostrano come la comicità, e in particolare la comicità politica, sia (ancora) legata a fondo al suo contesto nazionale d'origine. Implicitamente lo riconosce anche il *Radiocorriere*, affermando che l'iniziativa di un varietà europeo vuole colmare un vuoto in un terreno dove fino ad allora «non si è fatto molto e ogni paese offre al proprio pubblico un tipo di programmazione molto nazionale e ben caratterizzata».¹⁷⁸ Tale ostacolo non è stato superato con l'*Euroshow*: conta certo la barriera linguistica, l'assenza di una produzione centralizzata, ma anche, sul lato della comicità, l'assenza di una sfera pubblica europea condivisa, di una vera comunità in cui riconoscersi e sulla quale ridere.

4.2.4 Tra distensione internazionale e tensione nazionale: *Canzonissima '71*

Gli esperimenti “esteri” di Noschese ebbero comunque l'effetto di consolidare la sua abilità e riconoscibilità nell'imitazione di leader di altri paesi: la *Canzonissima* del 1971 è il tentativo più compiuto di sfruttare la popolarità di Noschese nel commento dell'attualità, circumnavigando i rischi — reali o percepiti — di impiegare imitazioni politiche “interne”. Talvolta gli sketch tentano qualche imitazione di rilevanti figure come il governatore della Banca d'Italia Guido Carli, o brevi commenti ironici su incendi, mafia, sprofondamento di Venezia e creazioni senza sosta di commissioni parlamentari d'inchiesta. Più attrattive sono però le rievocazioni parodiche, spesso in forma canora, dell'apertura degli Stati Uniti alla Cina, dell'*ostpolitik* tedesca, delle politiche mediorientali: Willy Brandt, Richard Nixon, Mao Zedong, Nicolae Ceausescu, Fidel Castro, Reza Pahlavi, Golda Meir sono solo alcuni dei protagonisti della distensione internazionale parodiata da Noschese. L'obiettivo satirico principale non è mai però la distensione in sé, ma il racconto che ne fanno i telegiornali e la tv. Tale comicità geopolitica è infatti inquadrata nella rubrica «Telenoschese» e raccontata dalle caricature dei vari Paolo Cavallina, Mario Pastore, Maurizio Barendson, Ruggero Orlando.

Lo scudo garantito dall'autoriflessività televisiva non è però abbastanza potente per consentire l'entrata in questo racconto dei volti e delle voci dei leader nazionali.¹⁷⁹ La causa immediata di ciò è ancora una volta un'elezione. Ernesto Baldo scrive sulla *Stampa* che le già celebri imitazioni di Moro e Fanfani non possono essere riproposte alla fine del 1971:¹⁸⁰ è un momento troppo teso per i partiti, i quali, mentre *Canzonissima* va in onda, si apprestano ad eleggere il Presidente della Repubblica, con Moro e Fanfani tra i più favoriti. La tv intende tutelare sé stessa dalle ormai frequenti polemiche

177 Cfr. Nichols (1973), 156-163; N.d. «Italy: Belated Best Man», *Time Magazine*, 03-01-1972.

178 Fabio Castello, «Un varietà per l'Europa», 48(18), *Radiocorriere*, 2/8-03-1971.

179 Cfr. Teche Rai, Programma nazionale, *Canzonissima 1971*, dal 09-10-1971 al 06-01-1972.

180 Ernesto Baldo, «Canzonissima. Corrado e la Carrà con Noschese (ma senza politica)», *La stampa*, 10-09-1971.

derivate dall'ambiguità semantica dell'imitazione che può essere facilmente strumentalizzata: da alcuni è reputata strumento di degradazione, e da altri di elevazione alla popolarità. Mosca nota sul *Corriere* come in questo caso pochi abbiano protestato contro la Rai per il veto, che è parso ormai «naturalissimo» e che dimostra la «tenacia dalla radici littorie» dell'azienda Radiotelevisiva, a cui potrebbero però opporsi gli imitati stessi, Moro e Fanfani: «rivelarsi uomini di spirito giova sempre», ma non adoperarsi per levare il divieto fa sospettare che nella censura preventiva essi siano taciti complici.¹⁸¹ Non si deve pensare però che l'imitazione televisiva sia tra i primi pensieri dei candidati, e il basso profilo da loro tenuto in questa fase è comprensibile nel clima di crisi politica permanente in cui è precipitata nuovamente la Dc, che è arretrata nelle elezioni amministrative del giugno 1971 di circa il 5% dei suffragi, a discapito di una corrispondente avanzata del Msi. Il rafforzamento delle destre spinge la nuova segreteria di Forlani verso posizioni più centriste, rifiutando il «rapporto privilegiato» con il Psi, anticamera per molti di un accordo di potere con i comunisti. Anche Fanfani è ora su posizioni più conservatrici e riesce ad ottenere, con fatica, la designazione del suo partito alla corsa presidenziale, strappandola a Moro. Tuttavia, nessuno dei due avrà i suffragi necessari: Berlinguer offre i voti comunisti al ministro degli esteri, che rifiuta per non spaccare il suo partito ed essere eletto col voto determinante del Pci. La Dc converge dunque sul nome del patrono di Noschese, Giovanni Leone, eletto la vigilia di Natale «di stretta misura col voto dei partiti centristi e del Msi».¹⁸² I giornali riportano, nel secondo di ventitré scrutini, anche una «nota di colore»: un voto è stato dato proprio ad Alighiero Noschese, il quale, «avendo imitato alla perfezione i possibili candidati alla Presidenza della Repubblica, potrebbe essere considerato un candidato unitario»;¹⁸³ la scheda però viene dichiarata nulla, poiché Noschese non ha ancora raggiunto l'età per l'elezione alla massima carica.¹⁸⁴

Il comico racconta inoltre a Lietta Tornabuoni come i suoi interventi a *Canzonissima* siano stati limitati a tutto tondo, non solo per quanto riguarda le imitazioni politiche:

I cantanti non si toccano: lo esige il loro sindacato, dicono che le mie imitazioni potrebbero influire, posticciamente o negativamente, sulla competizione canora. I politici non si toccano, sono immobilizzato pure io dalla competizione presidenziale: non posso fare le vecchie parodie di Fanfani, Moro o Nenni, e neppur quelle nuove di Donat-Cattin, Ingrao o Mariotti [...] Il direttore del Telegiornale è intervenuto a chiedere che i suoi telegiornalisti non vengano troppo sfottuti: del resto, nel fare alla televisione la satira della televisione mi sento uno dei ragazzini che alle festiciole familiari imitano il nonno per divertire mamma e zia.

Persino la parodia di un'attrice come Anna Magnani deve essere prudente e rispettosa, dato il suo carattere di «monumento nazionale». Secondo Noschese, «da direzione della tv» gli avrebbe dato il via libera per le imitazioni dei politici dopo l'elezione del Presidente della Repubblica, «un filo di speranza» per poter dimostrare che il suo «mestiere è la satira», ottenendo così «un riscatto

181 Mosca, «La satira con il bavaglio», *Corriere della sera*, 03-10-1971.

182 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 106.

183 Eugenio Melani, «Quirinale: tensione fra le correnti della Dc», *Corriere della sera*, 14-12-1971.

184 Alberto Rapisarda, «Un voto a Noschese», *Stampa sera*, 14/15-12-1971.

professionale e anche morale».¹⁸⁵ Tuttavia, Tornabuoni fa i conti: si preannuncia un'elezione lunga, le votazioni iniziano il 9 dicembre e lo show termina il 6 gennaio. I tempi dunque sono molto stretti, e infatti i propositi di Noschese cadranno nuovamente nel vuoto.

I lunghi e tesi giorni degli scrutini non entrano dunque nel clima festoso ed escapistico di *Canzonissima*: tuttavia, Noschese, nella puntata del 4 dicembre, è riuscito a strappare per sé l'imitazione di un politico democristiano, il Presidente della Commissione europea Franco Maria Malfatti. «Quale apertura, quale audacia, quale libertà di satira», commenta ironicamente Ugo Buzzolan.¹⁸⁶ Tuttavia, è rilevante constatare come Noschese sia riuscito ad aggirare il bando sulla politica nazionale, perché in quel momento Malfatti non ricopre effettivamente cariche istituzionali e parlamentari in Italia, nonostante sia stato in passato parlamentare, due volte ministro, e sia un democristiano fedele a Moro. Noschese aveva conosciuto Malfatti ad un pranzo al Quirinale circa un mese prima, offerto da Saragat in onore dei rappresentanti della Comunità economica europea. La sua presenza in questo raduno di ministri e ambasciatori europei è un ulteriore spia della permeabilità del comico con le alte sfere della politica; in secondo luogo, conferma le sue ricorrenti dichiarazioni, spesso difficilmente verificabili, sulla frequentazione di questi contesti per fare *scouting* di soggetti da imitare; terzo elemento, più legato al momento, il ricevimento è un'occasione per Noschese per internazionalizzare il suo repertorio, accarezzando la possibilità di parodiare il contesto europeo sempre da una posizione saldamente italiana. «Accetto sempre nuovi inviti, è lavoro per me» dichiara il comico, che può così osservare le sue «vittime» da vicino, ma anche essere invitato a cena da Saragat e venire complimentato da Colombo, cose di cui si vanta. Conosciuto Malfatti per la prima volta, Noschese afferma poi di averlo subito imitato: una «prova generale di un numero che prima o poi farò»,¹⁸⁷ e che appunto avrebbe trovato spazio un mese dopo in *Canzonissima*. Qualche anno dopo, dichiarerà di aver incontrato anche Moro in questa occasione, il quale avrebbe tentato di fare chiarezza sulle insinuazioni di Mosca:

caro Noschese [è il comico a parlare, imitando l'onorevole] sono veramente dispiaciuto perché ho letto sul giornale una vignetta di Mosca nella quale si diceva che avevo dell'acredine nei suoi riguardi. Questo mi ha veramente seccato in quanto lei ben sa quanto io e la mia famiglia con quanto calore la seguiamo e apprezziamo le sue doti sia di trasformista che di uomo.¹⁸⁸

Il lavoro dietro le quinte e sul palco porta Noschese al successo nonostante l'assenza delle figure politiche più di spicco dai suoi sketch: dall'altra parte però le imitazioni internazionali generano ulteriori difficoltà. Il 18 giugno 1972 l'imitatore viene indiziato di reato dalla procura della Repubblica di Milano a seguito di una denuncia fatta da un privato cittadino, tale Ippolito Ferrario, a seguito degli sketch inclusi nella *Canzonissima* del 12 dicembre 1971, dove Noschese aveva parodiato lo Scià di Persia e re

185 Noschese in Lietta Tornabuoni, «Noschese in gabbia», *La stampa*, 21-10-1971.

186 Ugo Buzzolan, «Noschese s'è spinto a imitare Malfatti», *La stampa*, 05-12-1971.

187 Noschese in Liliana Madeo, «Ospiti del Quirinale parlando di poesia», *La stampa*, 07-11-1971.

188 Noschese in Teche Rai, Rete 2, *Si, no, perché - I tritaeccellenze*, 22-06-1976.

Hussein di Giordania. Nemmeno le imitazioni di leader internazionali sono dunque strada sicura: il reato paventato è quello di offesa all'onore o al prestigio di un Capo di Stato estero, punibile con la reclusione da uno a tre anni secondo l'articolo 297 del codice penale, poi abrogato. La Rai commenta la notizia con «sorpresa e stupore», mentre Noschese si dice amareggiato, ricordando che la satira politica è «parte integrante del sistema democratico» e dunque attaccarla significa attaccare la democrazia stessa.¹⁸⁹ Le denunce da parte di privati cittadini hanno un impatto notevole sia sull'auto-rappresentazione del comico, sia sul suo carattere poco combattivo: «uno si trova indifeso davanti all'iniziativa di un cittadino qualsiasi, che fa una denuncia e trova un magistrato che gli dà credito», soprattutto perché, ricorda, è accusato da altri di fare, al contrario, una satira poco graffiante e incisiva per colpa delle «purghe» televisive. Alludendo poi al famigerato Codice Rocco, Noschese dichiara: «può uno continuare a vivere nella paura? [...] Sono andato a vedere di quando è quella legge. Non sarebbe ora di rivedere leggi del genere?». Cogliendo l'occasione per rimarcare come nessuno dei politici si fosse mai lamentato, Noschese afferma di parlare non solo per lui, ma per tutti gli attori e autori che non devono vivere nel terrore della denuncia da parte di «un milanese qualsiasi».¹⁹⁰ Il processo a suo carico viene archiviato,¹⁹¹ tuttavia tale vicenda conferma sempre di più agli occhi del comico ciò che aveva già espresso due anni prima: il deficit di democrazia e di libertà di espressione non riguarda tanto i politici quanto tutti i cittadini, e si rinsaldano le sue convinzioni che il problema della censura sia più largamente diffuso nel paese. Il caso ha comunque una certa risonanza, e una sponda a Noschese viene offerta dal giornalista Giorgio Bocca, che vede minacciata la libertà della sua stessa categoria. Bocca riconosce che il caso riguarda «una generazione di giornalisti, di registi, di attori, di scrittori, di produttori» impegnati in una più vasta battaglia di mentalità che oppone spinte progressive — dell'informazione, dell'arte, ma anche della magistratura stessa — e regressive da parte di altre componenti della società. Soprattutto, arrivati a «denunciare il costume illiberale della stampa e dello spettacolo italiani», bisogna ora combattere un nemico meno visibile, ma capillare e impersonale, un individuo che rappresentava una categoria intera di italiani, e che Bocca chiama ironicamente

l'italiano nero, lui solo contro l'Italia intera, lui l'oscuro piccolo borghese contro l'intelligenza nazionale, eccolo rivolgersi alla legge e bloccare tutto, impaurire tutti, obbligare il povero Noschese a dire che non intendeva, non voleva, non credeva di offendere nessuno, men che mai quegli illustri personaggi veri benefattori dell'umanità che sono re Hussein di Giordania e lo scia d'Persia Reza Pahlavi. Io gli farei un monumento all'italiano nero: in doppiopetto grigio-ferro, austero, con l'occhio d'acciaio fisso a guardare l'Italia immobile nelle sue arretratezze.

Bocca mette in relazione le parodie di Noschese alla libertà di stampa: se la pur bonaria satira del comico riceve questi attacchi, tempi duri si preannunciano per i giornalisti che denunciano più schiettamente i crimini dei due autocrati. Satira e (contro)informazione sono dunque inestricabilmente

189 S.n., «Noschese indiziato di reato per offese allo Scia e a Hussein», *Corriere della sera*, 18-06-1972.

190 Carlo Galimberti, «Amara autodifesa di Noschese "Forse dovrò cambiare mestiere"», *Corriere della sera*, 21-06-1972; cfr. nella stessa pagina, Giorgio Zicari, «Quando la risata diventa reato».

191 G. m., «Chiesta l'archiviazione per il "caso Noschese"», *La stampa*, 23-06-1972.

legate e il giornalista, al pari del comico, pone una domanda retorica di legittimità democratica: «E allora, signor Ferrario, lei dice che uno così [un despota] oggi bisognerebbe rispettarlo? E la nostra Corte costituzionale, la corte di una Repubblica fondata sulla Resistenza al fascismo è del parere che sia un reato dire ai tiranni e ai despoti ciò che si meritano?».¹⁹²

4.2.5 Etnografia del (e nel) bianco e nero: pubblico, produzione e politica del varietà

«L'italiano nero» tracciato da Bocca vive, in una forma certo più mansueta e sfumata, nella mente — e nei timori — di Noschese, ma anche dei realizzatori di *Canzonissima* '71. Dalle loro parole, possiamo capire meglio perché la comicità politica di Noschese sia ridotta, controllata e isolata nel più ampio contesto della trasmissione. Come Ricorda Luca Barra, «le culture di produzione, in ogni istante del processo realizzativo, in forma più o meno esplicita, ricorrono a rappresentazioni e a immagini di un pubblico “previsto”, costruite sulla base di dati empirici o facendosi di forza di un'esperienza pregressa». Se il pubblico televisivo, dal punto di vista della produzione, è alla meglio un'astrazione e alla peggio un'illusione, la ricerca culturale è meno interessata a svelare la falsità o meno di queste convinzioni e più orientata a mettere in discussione il ruolo «naturale e problematico», ideologico spesso, che esse assumono nelle concrete pratiche lavorative.¹⁹³

Il problema del pubblico emerge in tutta la sua forza nelle interviste etnografiche realizzate da *Bianco e nero* su *Canzonissima*. La questione viene utilizzata dai professionisti televisivi per significare e giustificare a sé stessi e agli altri (mediatori, studiosi, spettatori), selezioni di contenuti, scelte e routine produttive, nonché l'indirizzo generale da dare allo show. Tali preziose testimonianze raccontano dunque la difficile mediazione tra contenuti politici, comicità e spettacolo televisivo. Il produttore Giorgio Carnevali esplicita la convinzione industriale che *Canzonissima* sia e debba rimanere una trasmissione popolare. *Canzonissima* «si rivolge un po' a tutti» perché tutti la vedono anche se non tutti la amano, e proprio in virtù di questa popolarità deve essere pensata e prodotta:

cerchiamo di confezionarla in modo che le grane siano ridotte al minimo [...] Le grane sono dovute al fatto che *Canzonissima* ha un pubblico enorme; ciò significa che i quotidiani le devono dedicare uno spazio maggiore; a loro volta i giornalisti devono quindi avere notizie da pubblicare: non sempre le hanno, a volte le inventano, a volte le esagerano. Da qui derivano grane che possono giungere fino all'interrogazione parlamentare [...].¹⁹⁴

Poi, per gli autori Castellano e Pipolo, «la base culturale dei testi è legata a coloro che vedono la trasmissione» e ciò significa adeguarla a conoscenze che possono essere scarse, nonché alla logica della minima programmazione discutibile: il «contenuto d'evasione» è preminente poiché è «quello che non pone problemi» e che si sottopone a una «censura di gusto», che non richiama brutti pensieri come

192 Giorgio Bocca, «Le Polemiche», *Il Tempo*, 02-07-1972.

193 Barra, *Risate in scatola*, p. 85.

194 Giorgio Carnevali in Cappelletti, *Canzonissima* '71, p. 144.

malattie e morte, o – possiamo aggiungere – problemi di attualità, divisioni politiche.¹⁹⁵ Coerente con queste convinzioni è anche il punto di vista di Corrado, per il quale

è il pubblico quello che comanda [e] nel pubblico non si può fare una distinzione di destra, di sinistra, di centro: è il pubblico. Direi che in quel momento sono tutti padri di famiglia, e i padri di fronte alla famiglia sono tutti uguali: desiderano che il loro figliolo studi che sia un bravo ragazzo, che si inserisca nella società etc. cioè, ci sono principi effettivamente uguali per tutti, al di là delle idee politiche.¹⁹⁶

Corrado smentisce qualsiasi ipotesi di intento pedagogico da parte sua (e da parte della maggior parte dei programmi televisivi). Per lui il pubblico di *Canzonissima* è quello che «durante la votazione dice “Senti, mi vai a prendere il sale di là!” [...] è un pubblico che non vuole avere in quel determinato momento la preoccupazione di leggere tra le righe».¹⁹⁷ Corrado ragiona tramite schemi chiari, rifugge l'astratta e aleatoria categoria di «politico» impostagli dagli intervistatori, e rimarca il fatto che è impossibile fare una *Canzonissima* politica – come avevano fatto Fo e Rame – senza che essa sia al contempo esclusiva: «se in Italia ci fossero tre televisioni il pubblico potrebbe scegliere i programmi; può darsi benissimo ci sarebbero tre *Canzonissime*: una fatta da destra, una dal centro, una da sinistra». È più difficile, dice Corrado, fare quello che fa lui, ovvero una *Canzonissima* che tenta di aggregare tutti e di non scontentare nessuno.¹⁹⁸

In parziale controtendenza è invece Eros Macchi, il regista: l'evasione pura è un problema per i professionisti come lui che sono preoccupati di dare un'impronta «educativa» ai programmi. Se nelle pagine del *Radiocorriere* si era vantato di essere uno sperimentatore della rivista, in questo caso ammette di aver accettato *Canzonissima* per pura «soluzione economica», dato che non la reputa un'«operazione culturale», a meno che non si consideri in questo modo anche «un'operazione culturale negativa», banale, superficiale e priva di inventiva: «è il classico spettacolo di evasione del quale proprio non rimane niente».¹⁹⁹ Macchi reputa la scarsa qualità dei contenuti di *Canzonissima* come una conseguenza diretta del suo processo produttivo:

la politicizzazione e la burocratizzazione del sistema in cui noi viviamo è tale per cui non trionfano più i migliori (questa è la mia teoria), perché la selezione in un sistema burocratico è politicizzata. Vincendo, diciamo così, il peggiore tramite questa selezione innaturale, chi a un certo momento governa questo sistema fa le cose peggiori.²⁰⁰

Il problema per il regista non è però la «diluizione dei contenuti», che reputa utile per permetterne la comprensione dei messaggi a milioni di persone; il problema vero è pratico, è non poter «mettere dentro il sangue» alla produzione, che in *Canzonissima* è ridotta a «routine»: si può fare anche un «grosso spettacolo intelligente, ma non astruso: un conto è essere facile, un conto è essere banali».

195 Carnevali in *ivi*, p. 147.

196 Corrado in *ivi*, p. 165.

197 Corrado in *ibidem*.

198 Corrado in *ivi*, p. 166.

199 Macchi in *ivi*, p. 153.

200 Macchi in *ivi*, p. 154.

Ritorna il tema della *Canzonissima* del 1962, sulla quale il regista dà una risposta opposta a quella di Corrado: Macchi ha profonda stima di Fo e reputa la sua un'operazione di successo, al massimo prematura. È giusto che Fo abbia utilizzato il teatro e la comicità «come supporto alla sua ideologia». Ed è significativo, continua Macchi, che «ancora oggi noi stiamo a discutere sugli aspetti positivi e negativi della *Canzonissima* di Dario Fo, e non parliamo [...] delle altre *Canzonissime* [...]. Capisce quanto è grave questo: essere niente, l'assenza totale di contenuto!».²⁰¹

L'intervista di Noschese, invece, è la testimonianza più schietta e dettagliata che il comico ci lascia del suo lavoro televisivo. La sua auto-teoria ripropone certo *topoi* ricorrenti, come l'attenzione per la psicologia, il suo essere un lavoratore strenuo e meticoloso, il suo carattere accomodante, mentre problematizza il suo lavoro satirico proprio quando gli viene negato. Il testo è fedele al flusso del parlato, meno stereotipato e ripetitivo di quello presente sui quotidiani.

Prima di tutto, Noschese si considera responsabile dei suoi testi: afferma di collaborare strettamente alla scrittura con Dino Verde — che conosce dal 1953 — pur non essendo accreditato come coautore. I due si vedono e scrivono a lungo assieme, anche se Noschese lascia all'autore lo sviluppo delle prime idee e la proposta di battute «taglienti». Il «parallelismo» di idee che esiste tra loro due riesce tanto più è minore «la prudenza dell'istituto televisivo», il terzo soggetto in campo, che a furia di tagli minaccia la riuscita del prodotto sfornato dal «rapporto coesivo» tra i due.²⁰² Il secondo passo è la produzione del programma: per gli sketch di Noschese in *Canzonissima* '71 si è trattato di allestire in tutto e per tutto una produzione a parte. Castellano e Pipolo dicono che i testi del comico «li scrive per buona parte Verde e delle volte noi li revisioniamo e li accettiamo, perché Verde sa il suo mestiere e scrive appositamente per Noschese da dieci anni». Emerge da una parte la necessità, per la riuscita dell'operazione, di mantenere l'accoppiata Verde-Noschese, ma anche di armonizzare il prodotto di tale nucleo con il resto della trasmissione. Tale compromesso, così come la produzione separata degli sketch, sono dettati anche da ragioni pratiche: scrivere i testi anche per il comico avrebbe significato ritardare ulteriormente la produzione, dato che «l'intervento di Noschese a *Canzonissima*, fino alla fine era in forse».²⁰³

La presenza di Noschese in una trasmissione, così la forma finale dei suoi sketch, non può dunque mai essere data per scontata, e il comico vive in una situazione di assoluta precarietà. Lo stesso Noschese non sembra totalmente a suo agio con la soluzione adottata: si dice «figlio di secondo letto» della trasmissione», nonché «messo in uno studiolo» dove «generalmente si fa sempre telescuola». Noschese ammette addirittura che non avrebbe dovuto partecipare, ma — e qui ritorna un motivo già individuato nella seconda edizione di *Doppia coppia* — lo ha fatto per amore del pubblico, che avrebbe gradito un suo ritorno «anche se fugace» per alleviare la pesantezza di *Canzonissima*, descritta in questa

201 Tutte le cit. sono di Eros Macchi in *ibidem*.

202 Alighiero Noschese in *ivi*, p. 157.

203 Castellano e Pipolo in *ivi*, p. 148.

intervista, che ha una circolazione più limitata, come un «plotone di esecuzione». La motivazione della partecipazione viene però ulteriormente personalizzata, e starebbe in ultimo nel suo essere un uomo remissivo e docile:

io sono un accomodante. Ho visto che la TV me l'ha chiesto come se del mio apporto ci fosse una necessità impellente. Io sono molto amico del direttore dei programmi Rai, lo stimo, per cui quando me l'ha chiesto... in primo tempo avevo detto di no, poi quando ho visto che ci teneva tanto... Anche prece io in effetti sono il cosiddetto bravo guaglione napoletano: non so dire di no. Anche se venialmente non mi è convenuto, forse a conti fatti mi sarà convenuto per la popolarità, ma questo che cosa importa?²⁰⁴

Noschese ha anche il dubbio che fare televisione non gli convenga più molto, poiché non dà il meglio di sé nei testi tagliati: «meno mi vedono in televisione meglio è!». Il confronto con gli studiosi è poi l'occasione per il comico di riflettere in maniera articolata sulla sua comicità, configurata come «prettamente italiana», ma anche fortemente proprietaria. Noschese ritiene di essersi «un po' autocreato tutto» in questa sua «specie di plagio [...] di imitazione coatta, di caratterizzazione o anche di caricatura»²⁰⁵ che a volte può essere «determinante nel dare uno sfavore o un favore nei riguardi della persona imitata». Afferma poi che «purtroppo» è una cosa che si è inventato lui: non deriva dal teatro napoletano, non deriva da Leopoldo Fregoli, «trasformista eccezionale» al quale spesso viene associato. Noschese ha un rapporto ambiguo con l'eredità di Fregoli, e se da un lato si giova del paragone, dall'altro cerca di distaccarsene: «da un punto di vista “imitazione-imitazione” io sono un po' l'antesignano di questa categoria [...] sì, la tradizione di Fregoli forse, ma non è una tradizione, non saprei». È però soprattutto sul lato politico che Noschese rivendica un primato:

da un punto di vista della lotta politica, io posso proprio avere la palma di aver fatto i politici, in quanto nel 1962 sono stato il primo a caricaturizzare in teatro personaggi politici, tra cui il nostro attuale Presidente della Repubblica, ecc. Quindi in questa tradizione, che era rimasta sotto forma casereccia e dilettantesca, in certo qual senso ho dato molto, proprio sfruttando me stesso in modo enorme perché ho fatto una gavetta al di fuori del normale (pensi ho iniziato nel 1949 e solo nel 1961 ho raccolto qualche alloro). È stata fortuna, aiuto di Dio, ma anche perseveranza.²⁰⁶

Noschese intreccia dunque *self-theory* e *trade story*, il senso del suo essere comico con il racconto della sua carriera professionale, della sua perseveranza, del suo contributo che interpreta addirittura come assimilabile alla «lotta politica». Si rimprovera infatti di essere stato troppo accomodante negli ultimi anni, ma si giustifica col fatto che non dipende tutto dalla sua volontà, ma da ragioni «politiche e pre-elettorali» (*Doppia coppia*), presidenziali (*Canzonissima '71*), ma anche «sindacali», dato che non ha potuto imitare diversi cantanti. Noschese lancia, dunque, una proposta: «una specie di *contro-Canzonissima*: Corrado e Carrà che presentano gli uomini politici. Pensi: gli onorevoli di questa sera

204 Tutte le cit. sono di Noschese in *ivi*, p. 168.

205 Noschese in *ibidem*.

206 Tutte le cit. sono di Noschese in *ivi*, p. 169.

sono... tara-tara-tara: Luigi Longo che Vi presenta *Luna Rossa*.²⁰⁷ Certo una battuta, ma spia di una consapevolezza montante delle possibilità non sfruttate dell'incontro tra politica e intrattenimento televisivo, e che poco più di una decina di anni dopo si realizzerà in pieno quando gli onorevoli inizieranno a cantare su Rete 4 nella rubrica *Le ugone del Palazzo*, all'interno di *Cipria* di Enzo Tortora.²⁰⁸

Noschese sostiene che avrebbe potuto fare una cosa simile con le sue imitazioni, in virtù della sua amicizia con la «classe politico-differenziale italiana, sia di destra, sinistra, centro, angolo, fondo, guardalinee ecc. Proprio perché hanno capito che sono un inoffensivo, che bisogna essere anche un po' spiritosi a questo mondo». Tuttavia, Noschese raggiunge qui di nuovo l'impasse. Di chi è la colpa se con le elezioni presidenziali non può più fare le imitazioni? Dalle sue parole non sembra che sia dei politici, dato che gli sono amici e garantirebbero per lui. Dei dirigenti televisivi? Anche nei confronti di questi Noschese pare indulgente, dicendo di non potersela prendere con loro, «che hanno fatto fin troppo per quello che...».²⁰⁹ Forse nemmeno il comico sa rispondere sulle ragioni profonde della mancata normalizzazione delle sue imitazioni politiche in tv. La frustrazione è però lampante e c'è una grande assente nella sua retorica, la ragione economica: Noschese non parla mai di contratti o rapporti monetari, la tv si fa per il pubblico, mentre la convenienza pecuniaria e gli obblighi contrattuali emergono solo quando si parla di cinema, dei «film che sono quello che sono ma che incassano miliardi e quindi [...] piacciono alla gente». Tuttavia, il cinema per Noschese è temporeggiare, il suo cruccio è il piccolo schermo, attraverso il quale il comico vorrebbe «far capire al pubblico dove c'è il buono, il bello, il brutto e l'orrendo». Nuovamente riemerge qui il tema della satira, interpretata dal comico come «arma di porgere gradevolmente una cosa», un'arma anche fiancheggiatrice del potere se i fini sono nobili — «potrebbero fare di me un veicolo di nuove aperture». Soprattutto però la satira è un'arma di verità — «si faccia scoprire quello che c'è sotto, che c'è dentro, anche se amaro». Per Noschese la satira è fare personaggi politici che «dovrebbero essere però giusti», non strumentalizzati. È una visione del genere satirico prossima, aderente e avvinghiata, proprio come il comico stesso, ai soggetti delle imitazioni, profondamente rispettati da Noschese:

io che l'ho conosciuti questi signori ho trovato [...] un mondo di umanità, di intelligenza [...] sono dei gran dritti, ma sono dei dritti molto intelligenti. Infatti, li ammiro moltissimo, io non saprei le cose come le fanno loro. Però dovendoli sfottere troverei la giusta misura: ci sarebbe un'autocensura da parte mia e ne verrebbe fuori la satira vera e propria così come dovrebbe essere.²¹⁰

Noschese non si considera affatto un critico, ma nella sua comicità politico-psicologica si vuole porre come mediatore per eccellenza della classe politica, sia dei loro aspetti positivi che dei loro difetti: arrivato da un mondo, quello della rivista comica, solitamente qualunquista e diffidente nei confronti

207 Noschese in *ivi*, p. 170.

208 Novelli, *La turbopolitica*, p. 171-172; Brizzi, *Comunicare la politica in Italia*, p. 227.

209 Noschese in Cappelletti, *Canzonissima '71*, p. 170.

210 Tutte le cit. sono di Noschese in Cappelletti, *Canzonissima '71*, p. 173.

del potere, si scopre ammiratore di tali soggetti e della loro professione. Ad essi riserva in questa fase un rispetto certo eccessivo, ma che difficilmente può essere accusato di ipocrisia o di ingenuità:

io saprei scrivermi delle cose graffianti nel giusto modo, non soltanto per scoprire l'umanità, ma anche per chiarire e per delineare i limiti del personaggio stesso. Perché io sono un ammiratore di queste loro menti, di questi loro fondi intellettuali, ma so pure che loro hanno magari un rovescio della medaglia che è così così: è amaro per loro, ma lo dovrebbero riconoscere.²¹¹

4.2.6 Una satira al borotalco: Canzonissima '72 e il nuovo corso delle imitazioni

La strada dell'«imitazione coatta» e aggrappata ai personaggi totalizza il lavoro del comico. Le parodie su schermo sono frutto di quel rapporto strettissimo, di un continuo pedinamento e corteggiamento al quale i politici, a un certo punto, sciogliono le ultime riserve. Tuttavia, le aperture non rispecchiano un clima politico più progressista, anzi: le elezioni del maggio 1972 segnano uno spostamento a destra dell'elettorato, e sono seguite dalla formazione di un governo centrista affidato a Giulio Andreotti, con Malagodi al Ministero del tesoro. Tra attentati legati alla strategia della tensione, la comparsa delle Brigate rosse e la ripresa della conflittualità sindacale,²¹² la tv rimane una preoccupazione del nuovo governo: il 1972 è l'anno in cui scade la convenzione ventennale stato-Rai e Eugenio Scalfari invoca la «libertà di antenna» contro il monopolio delle frequenze.²¹³ Si intensifica dunque il lungo dibattito «volto a ripensare la nozione e il ruolo del servizio pubblico, la necessità del monopolio, l'apertura ai privati e all'ambito locale, i vincoli tecnologici e le opportunità economiche, l'impatto della politica e la libertà informativa».²¹⁴ In questo clima, il governo Andreotti modifica il CdA dell'azienda, sostituendo Massimo Fichera, attivo nel dibattito sulla riforma dell'ente, col giornalista Enrico Mattei, «capofila dei settori più reazionari della stampa padronale», mentre l'amministratore delegato Luciano Paolicchi si dimette in segno di protesta.²¹⁵ Il governo proroga infine la concessione alla Rai di un altro anno, mentre insedia una commissione per lo studio della riforma.²¹⁶

La programmazione inizia ad essere seriamente messa in discussione. La *Canzonissima* del 1972 è l'ultima che viene trasmessa al sabato sera: dall'anno successivo, le critiche alla qualità della trasmissione, alla quantità delle puntate e al proliferare della musica leggera, si salderanno con il clima dell'austerità, portando la Rai spostare la competizione alla domenica pomeriggio.²¹⁷ Il provvedimento dimezzerà il pubblico della trasmissione, ma permetterà di sbloccare una casella cruciale del palinsesto, il sabato sera, per condurre sperimentazioni moderate nel varietà anche nella stagione invernale, sfogando così energie

211 Noschese in *ivi*, p. 174.

212 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 102-103.

213 Eugenio Scalfari, «E ora, libertà d'antenna!», *L'Espresso*, 23-01-1972.

214 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 42.

215 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 108.

216 Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 384

217 S.n., «Canzonissima lascia il Sabato?», *La stampa*, 18-01-1973.

artistiche e produttive che rimanevano in pausa per circa tre mesi. Qualche novità viene anticipata con la conduzione di Pippo Baudo e Loretta Goggi e nella puntata del 16 dicembre 1972, l'ospite è il re degli imitatori, che finalmente riesce a presentare, pur in uno sketch relativamente breve, imitazioni di tutto l'arco costituzionale, le quali trovano ragion d'essere sia nella popolarità che nella rilevanza politica dei soggetti imitati. Per la prima volta riguardano un segretario democristiano in carica, Arnaldo Forlani, il neoeletto segretario del Partito comunista italiano, Enrico Berlinguer, e il più celebre socialista di tutti, Pietro Nenni. Ad essi si affiancano le già rodiate imitazioni di Preti, Malagodi e La Malfa, sempre più macchietta dalla vita propria, che sbuca dalle finestre per garantire appoggi esterni al governo.²¹⁸

Le imitazioni sono legate all'attualità, anche in maniera controversa: il nuovo corso centrista e anticomunista del governo si riflette nelle battute pronunciate da Noschese-Berlinguer, le uniche particolarmente acide, nonché poco credibili rispetto al nuovo corso comunista.²¹⁹ Berlinguer-Noschese vorrebbe la bandiera italiana totalmente rossa, un governo di unità nazionale «senza tutti gli altri» come nei paesi dell'est Europa, nonché vedere «distesi» i suoi avversari politici. *L'Unità* riporta poi un virgolettato del *Messaggero*, che sostiene che con l'imitazione «dell'on. Berlinguer non si è mai parlato in toni così abilmente pesanti del Partito comunista italiano»: lo stesso quotidiano romano ha contestualmente pubblicato la notizia, rilanciata da diverse altre testate, che il testo di Forlani sia stato ampiamente censurato per evitare il tema del divorzio:²²⁰ «la parola ancora oggi è tabù sul video, di divorzio è vietato parlare; al massimo, con ipocrita circospezione, si accenna allo scioglimento del matrimonio o alla modifica del diritto di famiglia», commenta Buzzolan.²²¹ Per *L'Unità* si tratta dell'ennesima dimostrazione che la tv è usata come «proprio feudo personale» dal gruppo dirigente democristiano «che non riesce ad “assorbire” anche una blanda satira e preferisce ricorrere ai censori per “proteggere” in modo ridicolo e assurdo il segretario della Dc».²²²

Il cambiamento sembra dunque solo superficiale, e i racconti sulla stampa seguono un copione ormai rodato: vengono riportati alcuni testi tagliati,²²³ si segnalano le proteste di alcuni rappresentanti del Msi per l'esclusione dei loro esponenti dalle imitazioni, e si ribadisce la convinzione di senso comune che nella scorsa edizione «la satira politica in televisione era stata messa al bando soprattutto per l'impossibilità di accontentare tutti i leaders».²²⁴ Tuttavia, qualcosa è cambiato: stavolta Noschese non si fa coinvolgere dalle polemiche, anzi: compreso il medium, i suoi limiti e i suoi meccanismi, con la sua ultima apparizione a *Canzonissima* inaugura il corso di una nuova «gustosa satira bonaria, al borotalco»²²⁵ — espressione molto fortunata che rimarrà incollata alla carriera del comico — centrata

218 Teche Rai, *Canzonissima*, 16-12-1972.

219 Ugo Buzzolan, «La satira c'è (ma prudente)», *Stampa sera*, 23-12-1972.

220 S.n., «La televisione ha censurato l'imitazione di Forlani», *L'Unità*, 19-12-1972.

221 Ugo Buzzolan, «La satira c'è (ma prudente)», *Stampa sera*, 23-12-1972.

222 S.n., «La televisione ha censurato l'imitazione di Forlani», *L'Unità*, 19-12-1972.

223 S.n., «Noschese censurato», *Corriere d'informazione*, 18-12-1972.

224 S.n., «Satira dopo due anni», *La stampa*, 17-12-1972; cfr. anche Ernesto Baldo, «Noschese imiterà i leader italiani», *Stampa Sera*, 16-12-1972.

225 Ernesto Baldo, «con Noschese ritorna la satira», *La stampa*, 15-12-1972.

su un blando rapporto con l'attualità, sulla popolarità e rilevanza politica dei soggetti imitati, e su sketch interamente costruiti attorno a loro. A coronare il tutto vi è la complicità degli imitati, che per la prima volta è plateale: il *Corriere* pubblica le opinioni dei politici,²²⁶ che ingaggiano con Noschese un confronto aperto fuori dai retroscena e dalle indiscrezioni. Ovviamente, tra i fan più accaniti vi è Luigi Preti:

Noschese [...] intuisce mirabilmente la psicologia degli uomini politici, cogliendo tutte le sfumature esteriori del loro comportamento. La mia imitazione l'ho trovata molto ben fatta. Io, del resto, sono un grandissimo ammiratore di Noschese che considero un'artista unico alla storia dell'arte scenica del nostro paese perché nessuno ha mai avuto le sue caratteristiche. Dell'imitazione non ero stato avvertito anche perché Noschese sa perfettamente che io sono una persona di spirito per cui non avrei avuto alcun motivo di oppormi.

La recensione dell'ex ministro fa trapelare il suo rapporto personale con il comico: ribadisce di essersi già complimentato più volte di persona con lui, e ci tiene a dire che Noschese stesso gli ha telefonato per fargli gli auguri in occasione del matrimonio del figlio. Per La Malfa, in quel momento a Padova, risponde invece la moglie, che afferma come degli amici non abbiano trovata la parodia azzeccata a differenza di altre volte, anche se il marito rimane ovviamente un uomo di spirito. Anche Forlani non è sicuro dell'accuratezza della rappresentazione, «in parte indovinata, in parte no», dato che lui parlerebbe con voce più bassa: il segretario della Dc afferma di rimanere comunque, assieme alla sua famiglia, un «fan». Malagodi invece ripropone la convinzione espressa da Preti qualche anno prima: «non è solo divertente, è anche utile vedersi di tempo in tempo sullo specchio deformante di Noschese. S'imparano a conoscere meglio i propri "vezzi" e non c'è nulla di più efficace per... non cambiarli». Anche in queste poche battute, vi è da riscontrare la preminenza di riflessioni sulle proprie caratteristiche personali, fisiche e psicologiche, su un'immagine pubblica che apre al contempo un pertugio nella dimensione privata dei politici, nel loro contesto familiare, amicale e domestico, nel quale hanno guardare sé stessi nella performance televisiva. Tra le testimonianze vi è anche quella di Pietro Nenni, sul cui atteggiamento silenzioso e ambiguo nei confronti di Noschese tanto si era speculato. Nello sketch, Noschese-Nenni rimarca l'amicizia personale con il rivale Saragat, al quale avrebbe regalato un volume in pelle con tutti i telegrammi mandati dall'ex Presidente della Repubblica durante il settennato. Il leader socialista dichiara al *Corriere* di essersi divertito, di aver trovato «indovinate» tutte le imitazioni, anche quella sulla sua persona: «quanto alle parole che egli ha pronunciato, mi hanno divertito ma non è proprio il caso di approfondire». Noschese risponde dunque in privato a Nenni:

Caro Senatore,

Grazie per le sue benevole espressioni. Ho cercato nell'imitazione di inserire tutta la stima che da tanti, tanti anni, nutro nei suoi confronti! I testi non erano miei nell'ultima esibizione televisiva; in teatro invece posso qualificatamente rendere più valide le mie rappresentazioni. Spero quindi di avere presto la possibilità di averla come graditissimo spettatore.

226 S.n., «I politici presi in giro fanno la critica a Noschese», *Corriere della sera*, 18-12-1972.

Nenni aveva infatti ammesso nella testimonianza al *Corriere* di aver visto «raramente» Noschese in precedenza, ma di sapere che l'aveva imitato «con discreto successo». L'attore rimarca dunque questo punto invitandolo a teatro, dove oltretutto più rendere «più valide» le sue «rappresentazioni», ovvero prive dell'intervento televisivo che mina la verità dei suoi testi — nonché la sua paternità. Anche in questo caso Noschese non considera la parodia in contraddizione con la stima che dice di provare nei confronti di Nenni: anzi, la seconda, integrata nella performance, rafforza la prima.

In un documentario dello stesso periodo Noschese dichiara, relativamente alla sua esperienza: «questa forma di progressismo dello spettacolo televisivo mi fece molto piacere, anche perché vidi tutti gli uomini politici che in un certo senso sentivo lontani essere molto più vicini». Di tale vicinanza rende partecipe l'intera popolazione attraverso il medium televisivo, restituendo aspetti positivi e negativi di singole personalità che possono essere armonizzati solo grazie alla prossimità, vera o illusoria.²²⁷ Della ricerca — e dell'ottenimento, almeno in parte — di un rapporto intimo con la politica da parte del comico sono testimonianza anche i pochi documenti conservati nell'archivio di Nenni: telegrammi di auguri di buona Pasqua da parte dell'attore al senatore, nonché un biglietto di condoglianze da parte di Nenni alla famiglia Noschese in occasione del suicidio di quest'ultimo.²²⁸ Un rapporto personale, cordiale e privato è riscontrabile anche con Aldo Moro: imitatore e imitato si scambiano auguri per le festività, per i compleanni, nonché condoglianze, come quelle che Moro rivolge al comico per la morte del padre.²²⁹ Entrambi i carteggi hanno inizio in occasione della Pasqua 1972 e sebbene il materiale non sia molto, è comunque una rilevante testimonianza di prossimità tra una personalità televisiva e i politici, difficilmente riscontrabile in altri archivi e per altri soggetti.²³⁰

Grazie, dunque, al compromesso della «satira al borotalco», a un nuovo e più convinto giro di endorsement nei suoi confronti, a un rafforzamento dei rapporti personali, e a un contesto più ampio di rapida trasformazione del varietà e della programmazione televisiva tutta, Noschese può finalmente riproporre un appuntamento seriale dove articolare in maniera completa le sue imitazioni.

4.3 Lo spettacolo dell'attualità: apogeo e declino di un imitatore

«La questione televisiva condiziona ormai la vita dei governi»:²³¹ Nel maggio del 1973 il Pri ritira la fiducia al governo Andreotti, dissociandosi dall'azione repressiva portata avanti nei confronti di Tebebiella e delle altre reti via cavo sorte tra il 1973 e il 1974,²³² osteggiate dal nuovo codice postale del

227 Teche Rai, Storia dell'umorismo grafico, II serie, 02-03-1972.

228 ACS, Pietro Nenni, Carteggio 1944-1979, b. 35, f. 1633, «Lettere di: Noschese Alighiero, 1972-1979» — disp. in digitale: <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/pietro-nenni/IT-AFS-051-001668/noschese-alighiero>

229 ACS, Moro Aldo 1953-1978, b. 191, «Alighiero Noschese».

230 Si presume che del materiale utile possa essere reperito anche nell'archivio di Luigi Preti, ancora inaccessibile al momento della pubblicazione di questo lavoro. È stato tentato un tentativo di accedere all'archivio personale di Alighiero Noschese (se ancora esistente), ricevendo risposta negativa dalla figlia Chiara.

231 Menduni, *Videostoria*, p. 42.

232 Cfr. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 386. Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 439-441.

1973 che ribadisce il monopolio stabilendo l'illiceità di tutte le iniziative locali.²³³ Continua il dibattito sulla riforma e sul colore, mentre in autunno, con il nuovo esecutivo guidato da Rumor, la Rai torna agli interlocutori tradizionali: Fanfani, di nuovo segretario della Dc, e i partiti di centrosinistra.²³⁴ Nel frattempo, il nuovo segretario del Partito comunista, Enrico Berlinguer, consapevole del ciclo di violenza in cui sta piombando il paese e dell'irrigidimento delle aspirazioni del Sessantotto, lancia nel settembre del 1973 la strategia del compromesso storico, che liquida «l'alternativa di sinistra» a favore di un «preliminare reciproco riconoscersi delle culture fondanti il sistema repubblicano», volto a coinvolgere il Pci nell'azione di governo.²³⁵ A mettere il paese alla prova è la difficile congiuntura economica, aggravata dallo shock petrolifero e dalla crisi energetica a seguito della guerra dello Yom Kippur, che inaugura le politiche di *austerità*.²³⁶ Per la televisione, la decretazione dello stato di austerità tra il 1° dicembre 1973 e il 2 giugno 1974 comporta un ulteriore ritardo dell'introduzione del colore²³⁷ e importanti conseguenze sul palinsesto, con la sospensione delle trasmissioni entro le 22.45 e lo spostamento del tg del Programma nazionale alle 20.²³⁸

In un intreccio sempre più soffocante tra tv e politica, Noschese è all'apice della popolarità: dopo rischi calcolati, veti, censure e querele, dopo aver tessuto una rete che legava strettamente a sé l'immagine pubblica e privata dei potenti, e dopo essersi diffusa la convinzione che la politica può essere oggetto di un educato spettacolo, la Rai approva un nuovo programma in più puntate che ruota attorno alle sue imitazioni. *Formula due* è l'apice della carriera del comico, ma segna anche un prima e un dopo, dato che è seguita dal suo rapido declino. Problemi di vita privata e frequentazioni controverse (Licio Gelli), si intrecciano con una gestione difficile della propria persona pubblica, le cui contraddizioni non riescono più ad essere armonizzate di fronte a una società sempre più polarizzata politicamente, ma anche rispetto a una televisione che cambia in maniera molto rapida.

Il tentativo da parte della Democrazia cristiana di controllare il medium non ha poi frenato, ma anzi ha talvolta assecondato, fenomeni di secolarizzazione e trasformazione di costumi, valori e immagini dei nuovi attori sociali, come i giovani e le donne; e la contestazione è riuscita infine a penetrare nel medium, che però accentua anche la tendenza al consumismo, di fronte al quale sia la Dc che le altre famiglie politiche appaiono inerti,

in ritardo sui tempi dettati dalle trasformazioni dei costumi, dei valori, delle pratiche della vita civile, dalle rivendicazioni delle categorie sociali e dalle tendenze emergenti, esuberanti, fertili ma centrifughe. A suo modo, la Rai le intercetta: ragazzi che dicono la loro a *Per voi giovani*, lo spirito critico e demistificatorio che scorre in inchieste, dibattiti, vecchie e nuove rubriche, il primo nudo integrale nel gennaio 1971, caduto nell'indifferenza generale²³⁹

233 Menduni, *Videostoria*, p. 42.

234 Chiarenza, *Il cavallo morente*, p. 165.

235 Soddu, *La via italiana alla democrazia*, p. 156.

236 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 114.

237 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 55.

238 Barra, *La programmazione televisiva*, p. 123.

239 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 109.

4.3.1 Formula Due: *il compromesso storico in tv*

Poche sono le tracce che raccontano del concepimento di *Formula due*: andato in onda a partire dal novembre 1973, viene già pubblicizzato nell'aprile di quell'anno. E la sua realizzazione è una diretta conseguenza della ricollocazione di *Canzonissima*: un guadagno per alcuni che già paventano l'arrivo di uno «show di qualità», che però non rompe totalmente con l'esperienza precedente, dato che proprio a *Canzonissima* avviene l'incontro tra Noschese e Loretta Goggi, che il comico prende sotto la sua ala per perfezionarne le abilità di imitatrice, scegliendola come sua partner nel programma.²⁴⁰ In secondo luogo, la trasmissione appare dal punto di vista formale un'estensione di quell'anteprima a *Canzonissima* '72. A questo si aggiunge l'idea di fare una satira al borotalco basata sull'attualità e sulla popolarità dei soggetti imitati, sostenuta dall'assenso dei politici e dalla convinzione diffusa che possa portare più vantaggi che svantaggi.²⁴¹

Una relativa permissività, assieme all'assenza delle richieste di permesso, sembra trovare riscontro nel prodotto finale e nella quasi totale assenza di polemiche. Per la prima volta viene parodiata anche la massima carica dello stato: il Presidente della Repubblica Giovanni Leone, che nello sketch, dopo una conversazione telefonica col suo omologo francese Pompidou (sempre Noschese), avvia il suo discorso di fine anno, nel quale augura un buon Natale austero agli italiani e dedica un pensiero alle diverse categorie sociali, concludendo con un paterno e ironico «voi vedete quanti pensieri ha un presidente».²⁴² Verso la fine della trasmissione si vocifera che uno sketch su Gheddafi sia stato sospeso per non suscitare le sue ire: tuttavia, Macchi smentisce tale interpretazione, sostenendo che lo sketch sia stato tagliato per l'eccessiva lunghezza della trasmissione. Un funzionario (anonimo) della Rai intervistato dal *Corriere* approfondisce la questione, fornendo implicitamente qualche informazione in più sugli sketch dedicati a Leone e a Rumor: lo sketch su Gheddafi, pronto ormai da un mese, è diventato «di riserva» proprio perché scalzato dai «numeri non preventivati» di Leone e di Rumor. Il funzionario sostiene addirittura che lo sketch di Gheddafi riguardava una telefonata tra questo e il presidente francese. Invece, una volta deciso di parodiare Leone, l'imitazione di Pompidou sarebbe stata rigirata per adattarla alla conversazione col Presidente italiano, il quale non si è ritenuto opportuno parodiare in solitaria.²⁴³ L'unico bando è però ancora sul Msi: nessuno dei suoi leader più conosciuti, come Almirante o Michelini, riceve una caricatura. La Destra nazionale è comunque rappresentata

240 S.n., «Noschese-Goggi coppia del sabato sera. Canzonissima spostata a domenica», *Corriere della sera*, 27-04-1973.

241 Ugo Buzzolan, «Noschese, satira e risate», *La stampa*, 25-11-73; Noschese stesso integra questa convinzione nella sua teoria della satira, che sarebbe «il riconoscimento della notorietà di cui gode un personaggio». Noschese in Salvatore Piscitelli, «Noschese ci rivela il metodo Alighiero», *Radiocorriere* 49, 2/8-12-1973.

242 Teche Rai, *Formula due*, 22-12-1973.

243 S.n., «Stasera Noschese non farà Gheddafi sul video», *Corriere della sera*, 05-01-1973

dall'imitazione del monarchico Covelli: confluito col suo partito nel Msi-Dn, nello sketch pronuncia motti mussoliniani e canta *Giovinetza* proprio mentre rivendica l'estraneità dei monarchici al fascismo.²⁴⁴

Anche il programma noschesiano meno costellato da controversie nasconde dunque compromessi nel backstage, che per una volta sembrano però giocare in pieno favore del comico, che si fa veicolo sia di prese in giro più bonarie che di alcune bordate satiriche. Come dopotutto ammette egli stesso in un'intervista su *L'Unità*, esistono sempre «situazioni, pressioni e realtà» delle quali va tenuto conto; ma emerge anche tutta la sua abilità camaleontica quando afferma che in questo spettacolo, vi è «come in tutte le cose che stanno accadendo in questi ultimi tempi, un progresso. È un addio alle forme di spettacolo di tipo conservatore: una galleria di personaggi che effettivamente dicono qualcosa».²⁴⁵ Messo dunque al «posto d'onore» occupato fino a un anno prima dalla competizione canora, Noschese promette una modesta «aggressività» – che si verifica più nei modi, nel ritmo veloce degli sketch, nelle imitazioni «strangolate» al massimo già sperimentate ai tempi di *Serata d'onore* – ma soprattutto un «continuo richiamo ai fatti e alle figure che tutti conoscono», ovvero ai personaggi pubblici che «appaiono con maggiore frequenza nel telegiornale e sono logicamente i più conosciuti al pubblico».²⁴⁶ Meno alchimia politico-lottizzatoria, dunque, e più paradigma della popolarità: dopo *Canzonissima* Noschese è ormai vero «protagonista della vita italiana»,²⁴⁷ televisione e politica lo corteggiano, e ha più potere di negoziazione con le gerarchie del video. Dall'altra parte, la sua idea di programma è coerente con quella degli autori Amurri e Verde, che intendono lo show come un contrappunto *televisivo* costante alle notizie *telesive*: un vero e proprio «giornale parlato e cantato sugli eventi della settimana»,²⁴⁸ anche se Noschese «resta essenzialmente un uomo di spettacolo, il che vuol dire, soprattutto, saper capire che una buona imitazione deve principalmente poter divertire, essere un fatto di spettacolo immediatamente percepibile e consumabile dal pubblico». Anche in questo caso, la promozione del programma si avvale di interviste a Noschese che rivendica l'uscita da quel «trionfo del dilettantismo» di cui già parlava nel 1971 e a cui le imitazioni erano condannate: «si trattava di dare un'impronta professionale alla cosa, si trattava insomma di crearla questa professione». Più di altre volte poi, nella sua *trade story* il comico fa emergere il suo passato giornalistico, sia cartaceo (con *Paese Sera*) che radiofonico, nel GR di Vittorio Veltroni. Informazione e intrattenimento non solo si mescolano ma si rafforzano nel profilo che il comico traccia di sé, coerentemente con la concezione di *Formula due* come telegiornale comico: «io sono rimasto il cronista di un tempo. Osservo il mondo, la vita di oggi. Se un giorno dovessi smettere di fare questo mestiere, credo che continuerei a fare la stessa cosa, magari con la penna».²⁴⁹

244 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due*, 15-12-1973.

245 Noschese in Marisa Trombetta, «La "Formula due" di Noschese», *L'Unità*, 24-11-1973

246 Noschese in: Ugo Buzzolan, «Noschese e la Goggi imiteranno insieme», *La stampa*, 31-05-1973; S.n., «Noschese preannuncia satira "vera" per la tv», *La stampa*, 06-10-1973

247 Aldo Grasso in: Rai Storia, *Alighiero Noschese. La voce degli altri*, 15-11-2022.

248 S.n., «Noschese preannuncia satira "vera" per la tv», *La stampa*, 06-10-1973.

249 Noschese Salvatore Piscitelli, «Alighiero e Loretta insieme per imitare», *Radiocorriere* 47, 18/24-11-73.

Il programma si apre con la parodia dell'ex presidente del consiglio Giulio Andreotti che paragona la politica italiana a «una rotazione agraria dove ognuno raccoglie i guai... pardon... raccoglie i frutti seminati dal precedente governo». Per questo ora canticchia, ondeggiando, di essere «sereno, sereno in doppio petto blu», dopo aver passato a Rumor la questione delle pensioni, della scuola, del rinnovo dei contratti lavorativi, del bilancio in rosso, delle riforme tributaria, dell'assistenza sanitaria e ovviamente della Rai: «non c'è sale e non c'è grano, mio carissimo Mariano, queste rogne te le sbrighi tutte te».²⁵⁰

A questo sketch è legato uno dei più popolari aneddoti noschesiani: la madre dell'onorevole, vedendo Noschese in televisione, avrebbe scambiato l'imitatore per il figlio, al quale avrebbe telefonato chiedendogli perché ballava e cantava in tv. Sia Noschese che Andreotti raccontano questa versione, che passa di bocca in bocca diventando un'altra spia di quella privatizzazione e banalizzazione della politica alle quali comicità e tv stanno contribuendo.²⁵¹ Le parodie possono apparire innocue ai critici di allora che esigono «vera» satira, ma come dimostra lo sketch di Andreotti e il racconto ad esso legato, se letto attraverso la teoria dei media, è un'operazione cruciale innovativa, che li ridimensiona, li avvicina al pubblico e alla vita quotidiana. I politici di Noschese sono infatti persone di ogni giorno, con i problemi, i pregi e i difetti di tutti. *Nonno Nenni* è un affettuoso anziano che canta una «ninna Nenni» romagnola,²⁵² Kissinger è ridicolo nel suo essere un amabile donnaiolo,²⁵³ Breznev racconta la distensione come un «con-dominio» del mondo di cui lui e Nixon sono i proprietari e di cui gli altri stati sono i condomini costretti a pagare l'affitto. La Malfa, il personaggio con cui Noschese gioca di più, è collocato totalmente in un ambiente domestico, femminilizzandosi ne «la sorella gemella di Ugo La Malfa», che è sostanzialmente l'onorevole vestito da donna. La gemella deve cucinare e prendersi cura dell'esagitato statista che entra ed esce dai governi, che dà appoggi interni ed esterni e ha «voluto un regime di austerità anche dentro casa».²⁵⁴ Moltiplicandosi e umanizzandosi in contesti domestici e banali, il La Malfa di Noschese diventava più autentico del soggetto originale, del quale dopotutto insidiava la popolarità, tanto che Preti avrebbe ricordato qualche anno dopo: «una volta dissi allo scomparso Ugo La Malfa, che egli [Noschese] imitava [...]: “è più La Malfa Noschese di quanto non lo sia tu”».²⁵⁵ Anche Malagodi subirà il trattamento della sorella gemella, un gioco apprezzatissimo da Cesareo, che nel collocamento del dirigente liberale in un contesto domestico vedeva «una trovata geniale che forniva già una chiave interpretativa del personaggio».²⁵⁶ Anche gli sketch più di attualità politica rimandano sempre ad un contesto di scambi privati e legati al consumo giornaliero. Moro tenta

250 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due*, 24-11-1973.

251 Noschese racconta in televisione questo aneddoto, che ne enfatizza ovviamente le capacità mimetiche e il suo livello di confidenza coi politici (Teche Rai, *Ieri e oggi*, Programma nazionale, 02-01-1975). Dopotutto è lo stesso Andreotti a confermarlo più di un anno dopo (Teche Rai, *Si, no, perché - I tritaeccellenze*, Secondo Programma, 22-06-1976). È stato citato poi in: Maurizio Costanzo, «quello che non si è visto di Andreotti a 'Bontà loro'», *Corriere della sera*, 22-09-1977; in Baudo, *La mia tv*, p. 77 e di nuovo nella testimonianza di Andreotti nel documentario *Ladro di anime* (2004).

252 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due*, 08-12-1973.

253 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due*, 15-12-1973.

254 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due*, 08-12-1973.

255 Teche Rai, Raitre, *Uno nessuno centomila*, 21-01-1985.

256 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due* 12-01-1974.

di mettere pace nella maggioranza regalando una cravatta a De Martino, una cintura a Forlani e facendo «le scarpe ad Andreotti»,²⁵⁷ mentre Berlinguer vuole entrare nell'area governativa vendendo il Pci come un prodotto in sconto: «comunismo in offerta speciale e in confezione democratica». I tre ministri che compongono la «troika» economica sono poi interpretati come numeri del circo: La Malfa è l'«equilibrista del tesoro», Giolitti è il «funambolo del bilancio» e Colombo è il «mago delle finanze». Il primo tenta di incantare il serpente finanziario europeo con il flauto, «ma nessuno si fa incantare». Il raffronto con la cultura di massa è poi costante e a tutto tondo: il compromesso storico è cantato con un marcato accento sardo da Berlinguer-Noschese tramite una parodia di *Vengo anch'io* di Enzo Jannacci, con il «no tu no!» affidato a una voce nasale che somiglia a quella di Fanfani:

Si potrebbe spostare a sinistra 'sto centro sinistra,

Vengo anch'io! (No tu no!)

Si potrebbe far fare anche noi qualche giro di giostra,

e levare la sedia di sotto a tre democristiani,

per vedere a Colombo e a Taviani l'effetto che fa.

Vengo anch'io! (No tu no!)

[...]

Si potrebbe aumentare il governo di qualche poltrona

Vengo anch'io! (No tu no!)

Mi accontento persino del posto di Achille Corona,

O di mettermi al posto di Gava, Giolitti o di Preti,

e vedere ai compagni sovietici l'effetto che fa.

[...]

Vengo anch'io! (No tu no!)

Ma perché? (Perché no!)

«Tanto ci arrivo lo stesso»²⁵⁸ è l'auspicio, o la minaccia – giudicheranno i telespettatori – con cui Noschese-Berlinguer conclude questo testo. La critica accoglie con un plauso ampio e trasversale l'ultima fatica di Noschese, che è anche un grande successo di pubblico, il quale si attesta tra i ventuno e i ventidue milioni di spettatori, secondo le stime del servizio opinioni.²⁵⁹ Tuttavia, sono le battute, soprattutto a sinistra, che suscitano una certa perplessità. Cesareo scrive che di Noschese «c'è da dire soltanto che, ormai, la sua capacità di penetrare i personaggi e di interpretarli semplicemente ha raggiunto un livello davvero molto alto», e che ha dalla sua «la tagliente efficacia della sintesi». Se qualche battuta si è distinta nelle ultime puntate, però, i testi sono ancora

scarsi e vecchioti sul piano dei discorsi che fanno [...]. Insistere, ad esempio, per quanto riguarda i dirigenti democristiani, sul vecchio tasto delle “correnti”, o, per quanto riguarda i dirigenti comunisti sul tasto addirittura antidiluviano del «partito

257 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due* 15-12-1973.

258 Teche Rai, Programma nazionale, *Formula due* 29-12-1973.

259 Ugo Buzzolan, «Pistole e carceri», *La stampa*, 13-03-1974.

unico», significa ridurre la satira alle battute di maniera, significa rimanere completamente fuori della dinamica politica e di costume.²⁶⁰

L'opinione echeggia, come abbiamo già visto, quelle relative all'imitazione di Berlinguer nel 1972. La colpa sarebbe da attribuirsi ad Amurri e Verde, «che sopravvivono ormai a sé stessi», con testi a tratti «qualunquisti» e a tratti «inconcludenti». Su *L'Avanti*, già nel settembre del 1973, Verde viene accusato di un «qualunquismo strisciante che a poco a poco ucciderà anche Noschese».²⁶¹ Questa profezia non è avulsa dalla realtà: i dubbi espressi dalla critica sulla collaborazione con Verde ci interessano perché ha un ruolo centrale nell'appannare l'immagine del comico negli anni successivi. Inizia infatti ad incepparsi il meccanismo attraverso il quale le contraddizioni – artistiche e politiche – del comico rimanevano in tensione, portando ad accuse di opportunismo e ipocrisia.

4.3.2 *Politica, potere, P2: i volti nascosti di Noschese*

[...] Resta un piccolo disaccordo sul come definire Noschese. Cos'è veramente? Chi lo chiamasse imitatore lo vorrebbe semplice copiatore, sia pure abilissimo, ma sempre nell'ombra di altri, non autonomo e non originale. Attore, come sta scritto sul suo passaporto? Ma un attore si limita a recitare le parole di un commediografo, mentre Noschese le parole le mette lui nella bocca dei suoi personaggi. Giornalista, come dichiara invece la sua tessera? Ma un giornalista, anche se qua e là recita, come devono fare quelli del Telegiornale, recita sempre sé stesso. Alcuni dicono: uno con un'anomalia delle corde vocali, e dimenticano che per riprodurre solo l'accento di qualche lingua straniera ci vuole, più che altro, un buon orecchio. Altri ancora lo chiamano un mago, insomma un improvvisatore, mentre lui lavora con l'impegno e concentrazione di un orologiaio. Scegliere tra queste definizioni è difficile e forse anche ingiusto. Noschese è un po' tutte queste cose mescolate in uno strano frullato, originale, irripetibile, inconfondibile. Noschese è Noschese, punto e basta.

Questo brano di Magda Zalan è tratto da un articolo su *Video* dedicato ad una panoramica sull'attività del comico e scritto all'inizio del 1974, mentre *Formula due* sta giungendo al termine.²⁶² L'autrice condensa in esso l'infinità di narrazioni, racconti, retoriche professionali e luoghi comuni accumulatisi in anni di commenti su Noschese da parte di stampa, critici e pubblico, dai quali è difficile districarsi. Da un lato, l'impossibilità di ridurlo ad uno solo di questi aspetti certifica la consacrazione definitiva del comico – «Noschese è Noschese, punto e basta» – dall'altro lato, l'incapacità di definirlo chiaramente si configura come una sconfitta: nonostante anni di attività, di questo «strano frullato» si è detto tanto, ma si sa ancora poco.

La sua immagine ambigua, soprattutto dal punto di vista politico, si approfondirà tra il 1974 e 1975, quando il rapporto con la critica e il pubblico inizia a farsi più difficile, e le partecipazioni televisive molto rade. Continua certo la sua frequentazione con gli ambienti esclusivi della politica: al ricevimento di matrimonio tra Giorgio Fanfani, figlio di Amintore, e Laura Bernabei, figlia di Ettore,

260 Giovanni Cesario, «Controcanales», *L'Unità*, 13-01-1974.

261 Mario Colangeli, «Duro a morire lo stile Canzonissima», *L'Avanti*, 15-09-1973.

262 Magda Zalan, «Mr. Cartacarbone», *Video* (ix)1, 01-1974.

una foto lo ritrae accanto al Presidente della Repubblica Giovanni Leone.²⁶³ Impegnato a teatro, il comico si allontana però da una televisione in pieno ciclone riformatore, mentre il sistema di potere berbabeiano, lo stesso che l'ha condotto al successo pur tra limiti e censure, sta per crollare.

Nel 1974 l'Italia va incontro al referendum sul divorzio e al suo risultato inaspettato, ma anche al picco dell'eversione con la strage di piazza della Loggia a Brescia e l'attentato al treno Italicus.²⁶⁴ Noschese veste i panni dei protagonisti di questi mesi difficili nella rivista teatrale *Lo stivale dei miei stivali* di Dino Verde, nel quale recita assieme ad Antonella Steni e Elio Pandolfi. Anche per questa sua ultima partecipazione, Noschese riceve una denuncia da ignoto, poi archiviata, per vilipendio nei confronti del Presidente della Repubblica e del papa Paolo VI,²⁶⁵ ma i veri problemi sono le critiche e le accuse di natura politica che arrivano allo spettacolo e che si riflettono anche su di lui. «Perché, signor Noschese, tanto qualunquismo?» si chiede il *Corriere* che accusa Verde di aver «indicato negli scioperi il male oscuro del paese e negli operai i maggiori responsabili della sua disestata condizione».²⁶⁶ Noschese sembra dunque tornato alla rivista qualunquistica, che se la prende «con tutto e con tutti» ma soprattutto con le sinistre.²⁶⁷

Ci si inizia a domandare dunque, una volta che il comico è fuori dalla bonaria atmosfera televisiva, da che parte stia veramente. In un articolo sulla *Stampa* del novembre 1974 afferma di essere un cattolico convinto e di amare la patria. Certo, si sta qui difendendo dalle accuse di vilipendio, e infatti, «comincia a digrignare i denti se si sente collocato tra la maggioranza silenziosa»: tuttavia, è una collocazione che il suo spettacolo «contro gli opposti estremismi» sembra suggerire,²⁶⁸ dato che si tratta «di una satira di o da destra (Nazionale?)», che addirittura minimizza i tentativi golpisti. Si domanda retoricamente Alberto Bladi: «in tempi in cui le bombe fasciste scoppiano da tutte le parti e i giudici quasi si impigliano nella ragnatela delle trame nere tanto essa è fitta e estesa, non si potrebbe divertire il pubblico anche a spesa dei nazistelli di casa nostra?»²⁶⁹

Noschese non riesce rompere con Verde e con il filone della rivista «qualunquistica», ma tuttavia mal sopporta di essere visto come un conservatore o, peggio, un reazionario. Nel settembre 1975, in occasione del Festival dell'Unità al Castello Sforzesco di Milano, sbandiera «una vistosa cravatta rossa» e propone le sue imitazioni a un pubblico «più scopertamente popolare», davanti al quale sente il bisogno di giustificarsi e di certificare politicamente le sue scelte di spettacolo:

263 S.n., «Leone e Noschese alla festa di Fanfani Jr», *Corriere d'Informazione*, 31-10-1975.

264 Cfr. Crainz, *Il paese mancato*, p. 481-520.

265 S.n., «Leone e Paolo VI offesi da Noschese?», *Corriere della sera*, 20-11-1974.

266 Paolo Calcagno, «Perché signor Noschese, tanto qualunquismo?», *Corriere della sera*, 03-05-1975.

267 R.p. «I guai dello stivale di Noschese», *Corriere della sera*, 06-03-1975.

268 Alberto Bladi, «Sono cattolico e amo la patria», *La stampa*, 24-11-1974.

269 Alberto Bladi, «Noschese satirico da Moro a Faisal», *La stampa*, 28-11-1974.

Non voglio che mi si creda un opportunista, sono un sincero democratico, e negli ambienti della Rai venivo considerato una specie di sovversivo fin dalle prime trasmissioni radiofoniche. Il mio lavoro non si svolge in fabbrica, si svolge nei teatri, ma anche lì cerco con battute che possono apparire qualunquiste di far capire qualcosa al pubblico borghese.²⁷⁰

L'imitatore suggerisce dunque una comunanza tra la causa degli operai e la sua: se le due appaiono in contraddizione, e se questo genera dei fraintendimenti, è solo perché egli è costretto a esprimersi in un ambiente diverso, davanti a un pubblico diverso. Il tentativo di assimilarsi alla causa comunista e di distanziarsi dall'ambiente borghese della rivista è presente anche in un'intervista ai margini dell'evento:

finalmente ho contatto con il mio pubblico, l'unico che veramente mi esalti. Non voglio più recitare nei teatri davanti a signore ingioiellate, a commendatori che pagano cinque o seimila lire per vedermi [...] e recito veramente per il pubblico semplice come quello di stasera che mi applaude, mi capisce e non mi querela quando sfotto uno dei soliti padroni.

Noschese ripudia dunque il pubblico borghese cercando di conquistare la benevolenza degli interlocutori comunisti: rivendica oltretutto di essere stato iscritto al partito da quando ha diciotto anni nella sezione di Vomero (Napoli) e di aver avuto il suo più grande successo a un Festival dell'Unità.²⁷¹ Tuttavia, a fine anno il comico partecipa a un'altra rivista di Verde, *I Compromessi Sposi*, che deride la linea politica del Pci. Racconta la storia di una trentenne, Lia, il cui cuore è conteso tra Cristiano (la Dc) e Rossano (il Pci), due uomini che dopo vari tentativi, ripicche e vicissitudini, interferenze dei politici nazionali e internazionali, decidono di sposare Lia (l'Italia) con un matrimonio a tre che però finisce male. Di nuovo Noschese si deve difendere dall'accusa di qualunquismo per aver preso parte ad uno spettacolo che è considerato politicamente ambiguo, e da alcuni addirittura fascista. L'accusa è aggravata dal fatto che in quell'anno Noschese si era dichiarato un uomo di sinistra: il comico si difende ribadendo di aver fatto parte della Fgci da giovane, anche in una posizione dirigenziale. «non sono uno di quelli che hanno aspettato il 15 giugno per diventare comunista», afferma, rispondendo all'accusa dell'intervistatrice di essersi dichiarato tale per opportunismo, solo all'indomani delle elezioni amministrative del 1975, che hanno visto una forte affermazione del Pci.²⁷²

A inizio 1976 il declino nella popolarità del comico è palese: «verrebbe voglia di parlar bene di Noschese, ma gli anni passano e le cattive compagnie (Dino Verde) restano».²⁷³ Quella che era una strategia di vicinanza nei confronti della politica si è tramutata in un'eccessiva tendenza al camaleontismo e all'opportunismo, mentre viene percepito uno scarto tra i suoi proclami progressisti e la frequentazione di ambienti e generi di spettacolo di tipo conservatore. Il comico sembra essersi reso conto di aver gestito maldestramente e in maniera poco coerente la sua *comic persona* e per questo devia tardivamente, all'inizio del 1976, verso un racconto più super partes, spezzando una lancia nei confronti

270 R.p., «Noschese affettuosamente "assalito"», *Corriere della sera*, 01-09-1975.

271 S.n., «Sposerei mia moglie per la quarta volta», *Corriere d'informazione*, 01-09-1975.

272 Pietra Fogliani, «Giù la maschera, Alighiero», *Corriere d'informazione*, 29-12-1975.

273 Piero Perona, «Noschese compromesso», *Stampa sera*, 08-01-1976.

delle accuse di qualunquismo: «ho partecipato al festival de *L'Unità* e perché no? Alle manifestazioni della Dc, a quelle dei liberali, sono un mercenario terribile».²⁷⁴

Le controversie sulla sua identità politica, un rapporto con il pubblico sempre teso – dichiara anche di aver ricevuto minacce telefoniche per la sua imitazione di Mussolini²⁷⁵ – si intrecciano con una difficile situazione familiare: la separazione dalla moglie è vissuta da Noschese in maniera catastrofica, e anche la sua salute mentale e fisica sembra incrinarsi.²⁷⁶ Sono anni di sempre maggior solitudine e fragilità per il comico, che inizia ad avvicinarsi a un'altra centrale del potere: la P2 di Licio Gelli.

Inquadrare storicamente la P2 significa percorrere un terreno periglioso, caratterizzato da una parte da spinte relativizzanti e assolutorie, e dall'altra da tendenze al complottismo. Nella ricerca accademica, la loggia di Licio Gelli per alcuni è una «sovrastuttura parallela e ultrasegreta di comando all'interno del mondo massonico, con fini di potere e sovversione politica», in parte «una deviazione, rispetto alla tradizione illuministica e democratica della massoneria, ma anche, per converso, interprete ed espressione estrema della sua anima reazionaria e oscurantista».²⁷⁷ Elisabetta Cesqui pone invece l'attenzione sulla P2 come «servizio di informazione del potere occulto, o di un possibile potere in fieri, se si intende come potere occulto non una dietrologica ricostruzione di una misteriosa centrale decisionale, ma l'assetto di fatto di una nuova dislocazione dei poteri reali».²⁷⁸ Su questa interpretazione più orizzontale, ma allo stesso tempo pervasiva, si concentra Federico Biscione, secondo il quale la P2 «appare saldamente radicata in quel retroterra di servizi segreti e di eversione», ma presenta anche caratteri che «investono aspetti talmente importanti e vasti della società civile da rendere pressoché depistante la chiave di lettura complottistica [...] e insufficiente quella giudiziaria».²⁷⁹ Centrale è infatti la sua propaggine nelle industrie mediali: il *Piano di rinascita democratica* pone come suo obiettivo lo smantellamento della Rai, mentre Gelli assume anche una pesante influenza sul gruppo Rizzoli in crisi, e dunque sul *Corriere della sera*; inoltre, abbiamo l'adesione alla loggia di importanti giornalisti e personalità televisive quali Maurizio Costanzo, Roberto Gervaso e il medico Fabrizio Trecca. Sono tutti elementi riscontrabili nelle relazioni della Commissione parlamentare di inchiesta guidata da Tina Anselmi e istituita dopo il sequestro, nel 1981, degli elenchi degli iniziati alla loggia.²⁸⁰

L'autore televisivo Enrico Vaime motiva così nel 1993 l'adesione di Noschese alla P2:

274 Adele Ferrari, «Il mercenario dai mille volti», *Corriere d'informazione*, 20-01-1976.

275 N.d., «Mussolini parodiato. Noschese minacciato», *Corriere della sera*, 16-01-1976.

276 Cfr. Adele Gallotti, «Noschese: "lavoro il doppio per dimenticare mia moglie"», *La stampa*, 05-08-1975; Adele Ferrari, «Sono solo e distrutto», *Corriere della sera*, 14-08-1975.

277 Angelo Ventura, *I poteri occulti nella repubblica italiana: il problema storico (1984)*, in Id., *Per una storia del terrorismo italiano*, p. 155.

278 Elisabetta Cesqui, «La P2. 1970: Un servizio di informazione nella gestione della transizione», *Studi storici* (39)4, p. 1002.

279 Francesco Biscione, «I poteri occulti, la strategia della tensione e la loggia P2, in Francesco Malgeri, Leonardo Paggi (a cura di), *L'Italia repubblicana e la crisi degli anni Settanta. Vol. III. Partiti e organizzazioni di massa*, Soveria Manelli, Rubettino, 2003, p. 253.

280 L'intera documentazione prodotta dalla commissione è disponibile e ricercabile per parole chiave su: Rete degli archivi, "per non dimenticare" – <https://www.memoria.san.beniculturali.it/documenti-online/-/doc/detail/5/Commissione%20parlamentare%20d'inchiesta%20sulla%20loggia%20massonica%20P2>

Alighiero era un uomo molto chiuso [...] a dispetto delle apparenze, molto pauroso, rispettoso delle gerarchie. Lui cercava il contatto con il politico che si accingeva ad imitare. Stringeva rapporti che poi diventavano amicizie. Ammesso che abbia veramente aderito alla P2 credo che lo abbia fatto per debolezza, per la sua incapacità strutturale a dire di no. Certo mi hanno raccontato che a volte Gelli ci teneva a dire che Alighiero era uno che stava con loro. Ma è evidente che utilizzava la fama di un artista su gente sensibile al fascino dell'attore. Non possono esserci altre motivazioni.²⁸¹

La spiegazione appare convincente e coerente col lungo percorso professionale di Noschese fin qui delineato, caratterizzato da un bisogno di una vicinanza fisica e psicologica con il potere politico. Certo, l'adesione alla P2 e la vicinanza a Gelli accentuano il lato più morboso e personalistico di questo rapporto, che in questo caso diventa «deviato» e «occulto», nei sensi in cui è stata letta la vicenda della loggia, inquadrabile nel problema storico dei «poteri occulti» della Repubblica italiana che combinano segretezza dell'organizzazione e dei suoi membri, funzione di «contropotere» rispetto al potere legittimo, e «carattere illegale delle attività».²⁸² D'altra parte però, la P2 fornisce ai suoi membri tra il 1975 e il 1976 anche un quadro ideologico che supera la strategia della tensione a favore di un disegno egemonico di destra, basato su un'adesione di classi dirigenti trasversale alle professioni, che si fa carico della penetrazione finanziaria, politica, burocratica e mediale, nei gangli di una democrazia liberale vista ormai da un ventennio come vittima delle sinistre. Fino alla fine degli anni Settanta, infatti, la P2 sopravvive perché è vista come una comprensibile espressione di una sensibilità conservatrice.²⁸³

In tutto ciò Noschese si poteva facilmente ritrovare, soprattutto dopo i suoi falliti exploit a favore del Pci nel corso 1975, la cui sincerità non solo è messa in dubbio dai commentatori dell'epoca, ma anche dalla sua più lunga frequentazione della massoneria, un particolare dimenticato dalle letture più apologetiche. Noschese è infatti iniziato nella loggia dell'Oriente di Firenze già dal 1967: nella domanda di iniziazione dichiara di essere figlio di massone, di religione cattolica, attore di professione. Alla voce «partito politico al quale appartiene oppure tendenza» scrive «socialdemocratico». Un mese dopo viene iniziato nel corso di pochissimi anni arriva ai gradi più alti, ma le sue attività iniziano a farsi più rade all'inizio del nuovo decennio: nel 1971 si scusa per il «forzato assenteismo» dovuto al lavoro televisivo, mentre nel settembre del 1974 si dimette dalla fedeltà di Piazza del Gesù «per ragioni strettamente personali», così da passare a quella di Palazzo Giustiniani. Qui presenta domanda ed è iniziato lo stesso giorno già col grado di «Maestro». Il 9 marzo 1976 entra infine nella loggia Propaganda Due.²⁸⁴

L'avvicinamento a Gelli sembra avvenire col passaggio alla massoneria di Palazzo Giustiniani. Giovanni Salvi della Rai racconta anni dopo che Noschese è entrato nella P2 quasi per paura, «per far piacere a un amico che non cito e non voglio nominare; che ho conosciuto anche io e che era uno

281 Marcella Ciarnelli, «Alighiero dai mille volti scelse un colpo di pistola», *L'Unità*, 06-08-1998.

282 Ventura, *I poteri occulti nella repubblica italiana* p. 140.

283 Cfr. Biscione, *I poteri occulti, la strategia della tensione e la loggia P2*, p. 255-260.

284 La storia massonica di Noschese è rintracciabile grazie alla documentazione sequestrata dalla magistratura presso le gran logge di Piazza del Gesù e di Palazzo Giustiniani, poi finite tra le carte della Commissione parlamentare. Cfr. per tutte le informazioni citate nel testo sulla storia massonica del comico: Commissione parlamentare d'Inchiesta sulla Loggia Massonica P2, Allegati alla relazione", serie II, volume II, tomo IV, p. 659-675; volume VI, tomo VII, p. 871-879.

molto introdotto nella P2. Lo stesso che l'ha fatto iscrivere alla P2 ha detto: «ad Alighiero, non gliene fregava niente».²⁸⁵ Salvi pare confermare, in toni ancora più assolutori, la versione di Vaime: eppure, dai resoconti della Commissione parlamentare emergono dei dettagli che fanno dubitare della passività di Noschese rispetto alle attività della Loggia. Interrogato dalla Commissione, Fabrizio Trecca, medico personale di Noschese, dichiara che fu proprio il suo paziente a presentargli Licio Gelli. Noschese sarebbe stato preoccupato per la salute di Gelli, per lui «persona abbastanza importante» e di prestigio. Trecca viene poi iniziato alla loggia e ne diventa un «reclutatore», portandovi dentro personalità come Maurizio Costanzo e Fabrizio Cicchitto.²⁸⁶ Di fronte alla magistratura, Trecca sostiene che Noschese avesse iniziato a parlargli di Gelli all'inizio del 1976 e che nell'iniziazione alla massoneria sarebbe stato «tranquillizzato e rassicurato anche dallo stesso Noschese».²⁸⁷ La Commissione non indaga oltre sul coinvolgimento dell'attore, ma questo non impedisce alla stampa più o meno scandalistica di fare ipotesi, illazioni e tracciare inquietanti parallelismi: le più estreme connettono Noschese, in virtù delle sue abilità vocali, al depistaggio telefonico durante le stragi del 1974, altre invece si limitano ad enfatizzarne l'utilità delle sue doti per Gelli in fase di reclutamento. Stretti tra tesi complottistiche mai corroborate, racconti di parte non affidabili e spesso fantasiosi, e soprattutto un'assenza di documentazione archivistica, la vicenda massonica di Noschese evidenzia solo due dati certi: la poca affidabilità delle sue dichiarazioni pubbliche sulla sua fede politica, nonché la morbosa ricerca di vicinanza a quello che di volta in volta gli pare essere la centrale del potere. Tale pista non conduce però a ulteriori risultati interessanti, sia da un punto di vista di storia dei media, che da uno di storia dell'Italia repubblicana. Morto suicida nel dicembre del 1979,²⁸⁸ il comico non ha modo di corroborare o respingere le testimonianze sul suo conto, così come di motivare la sua partecipazione alla loggia, che è al momento interpretabile quasi solamente (e limitatamente) in chiave personalistica.

4.3.3 Non c'è più bisogno di presentazioni: Noschese nello spettacolo dell'austerità

Crisi personale, impegni teatrali e cinematografici, manie di persecuzione, ambiguità politiche: nei confronti delle difficoltà di Noschese, e del suo sodalizio con Verde, la televisione non offre più porti sicuri. Noschese, infatti viene anche superato dalla comicità televisiva stessa: quella che fino a ieri era una novità – l'imitazione politica – diventa solo una delle tante (e talvolta obsolete) forme comiche di commento del reale. Fino al suo canto del cigno con *Ma che sera* del 1978, qualche comparsa in tv e in radio manterrà comunque il comico legato al broadcasting, anche se sempre in posizione più laterale,

285 Salvi in *Ladro di Anime. La storia di Alighiero Noschese*, Rai storia, 03-12-2004.

286 Cfr. i doc. citati della Commissione, nonché w.s., «Trecca reclutava per Gelli. Ammonito per mezze verità», *L'Unità*, 07-02-1982

287 Commissione parlamentare d'Inchiesta sulla Loggia Massonica P2, Allegati alla relazione, serie II, volume I, tomo IV.

288 Cfr. Felice Laudadio, «La tragica morte dell'uomo dai mille volti», *L'Unità*, 4-12-1979.

più “inserto” e ospite che protagonista in una programmazione²⁸⁹ che ormai cerca di interpretare tempi nuovi, nonché il proprio spazio e la propria funzione in un paese in crisi perenni.

La riflessione doppia, sulle forme della comicità e sul contesto sociopolitico, è già presente nei primi varietà del gruppo del Bagaglino, il «telecabaret» *Dove sta Zazà?* del 1973 e *Mazzabubù* del 1975, entrambi condotti da Gabriella Ferri²⁹⁰. L'attualità entra in forma abbozzata, deformata e caricaturale negli spettacoli, e volti vecchi e (relativamente) nuovi devono partorire sempre nuove idee. Dopo lo scandalo che l'ha visto coinvolto in una faccenda di consumo e spaccio di droga,²⁹¹ riesce a tornare in tv anche il re dei monologhetti, Walter Chiari, che con *L'appuntamento* del 1973 sperimenta una partnership comica con Ornella Vanoni. Simbolo di questa stagione di una televisione in transizione che inizia a guardarsi dentro e indietro, è certamente *Milleluci*, la rassegna dello spettacolo condotta da Mina e Raffaella Carrà in piena stagione dell'austerità.²⁹² Nel 1975 poi, il re del varietà Antonello Falqui continua a riadattarsi al clima sperimentale, dirigendo Paolo Villaggio nella miniserie *Giandomenico Fracchia*, mentre gli scopritori del cabarettista genovese, Enrico Vaime e Italo Terzoli, riattualizzano un barzellettieri come Gino Bramieri in *Punto e Basta* (1973) e *Hai visto Mai* (1975). Ed è sempre tramite un sodalizio con Terzoli e Vaime, nonché col regista Romolo Siena, che due volte già classici della rivista teatrale e televisiva, come Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, riescono in questo periodo a tornare sulla cresta dell'onda tramite lo svelamento del dietro le quinte e della conflittualità alla base della produzione televisiva, calcando sulla loro verve irriverente, decostruttiva e autoriflessiva, e dimostrando quella capacità di fiuto dei “tempi nuovi” che li saprà mantenere più volte al centro del medium.²⁹³

Di comicità, inoltre, iniziano sempre di più a parlare diversi documentari che iniziano a comparire nel palinsesto, ed è lì che si trovano le prime riflessioni in video sulla satira e sul rapporto con la politica. Noschese è protagonista nelle indagini sulla caricatura²⁹⁴ e su inchieste di più ampio respiro come quella di Alessandro Blasetti del 1973²⁹⁵ più orientata sul versante cinematografico e televisivo.²⁹⁶ Nonostante la lateralità a cui Noschese è condannato (o si condanna) negli anni successivi, gli viene in questa fase riconosciuto da molti non solo il ruolo di apripista per la parodia dei personaggi politici, ma anche una centralità nel panorama della satira italiana.

Se la parodia politica non ha raggiunto quella maturità o quella diffusione da meritargli un posto nella rassegna spettacolare di *Milleluci*, vi è qualche tentativo di integrare televisivamente Noschese nel momento autoriflessivo del varietà. Il 1975 si apre con *Totanbot*, uno spettacolo con la scenografia

289 Dopo Formula due, Noschese collabora con la Rai a *Totanbot* condotto da Iva Zanicchi nel 18-01-1975 (RaiPlay, Programma nazionale), fa qualche comparsa a *Gran Varietà* su Radio 2, ma soprattutto una rubrica fissa nel programma che lo sostituisce, *Più di così...* (RaiPlay Sound, Radio 2) condotto da Sandra Mondaini e Raimondo Vianello. La sua ultima trasmissione è *Ma che sera* nel 1978 (RaiPlay, Programma nazionale), dove il suo ritorno sulle scene è condiviso con quello di Raffaella Carrà.

290 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 60-61

291 Cfr. Brunello Vandano, «Walter, perché l'hai fatto?», *Epoca* (xxi)1027, 31-05-1970.

292 Cfr. Elena Mosconi, «Milleluci per due star della televisione italiana. La strana coppia Mina-Raffaella Carrà», *Arabeschi* 12, 2019.

293 Cfr. *infra*, capitolo 6.

294 Teche Rai, *Storia dell'umorismo grafico*, II serie, 06-03-1972.

295 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 453.

296 Cfr. Antonio Lubrano, «L'affascinante mistero della comicità», *Radiocorriere* 52, 23/29-12-1973.

ridotta al minimo, condotto da Iva Zanicchi per quattro serate.²⁹⁷ Nella sperimentazione e ricombinazione di forme e ruoli televisivi, la cantante è protagonista di un *one-woman show* che ospita, in ogni puntata, un intrattenitore o comico uomo. Nella prima puntata, gli imbarazzi della politica mediatizzata trovano spazio nei monologhi di Walter Chiari, che prende di mira la ritualità pubblica dei politici e in particolare del capo dello stato, dal deposito della corona d'alloro al Monumento al milite ignoto, al suo arrivo all'aeroporto, dove la videocamera indiscreta coglie alcuni elementi – il vento tra i capelli, i movimenti impacciati – che comicizzano e normalizzano la politica senza il bisogno dell'intervento dei comici.²⁹⁸ Una settimana dopo, invece, l'ospite d'onore è Noschese, assieme ai suoi personaggi politici. Il nuovo corso di un varietà immediato e senza orpelli, riflessivo e intimo, si percepisce nella scarsa artificiosità degli sketch, nella velocità degli inserti e delle battute. La regia è di Siena e i testi sono di Terzoli e Vaime, che dopo *Tante scuse* con Vianello e Mondaini padroneggiano solidamente la decostruzione dei tic e delle convenzioni dello spettacolo televisivo.

A un anno da *Formula due*, Noschese pare temere che il pubblico e la tv si siano dimenticati di lui: vorrebbe ripetere il suo ingresso con una «sigletta» che ormai «la danno anche al dado per il brodo, per il dentifricio, persino per Cochi e Renato», mentre la scontata battuta rivolta alla conduttrice – «cara Iva, ti vedo cresciuta» – ritrova la comicità nella risata esagerata del comico e nel suo finto tentativo di spiegarla. Quello che distingue Noschese è soprattutto l'imitazione vocale: sempre all'insegna della semplicità, si sperimenta un nuovo formato, quella del doppiaggio di porzioni reali di notiziari. Seduto davanti a uno schermo televisivo, Noschese doppia Kissinger con la voce di Alberto Sordi – «mannaggia *ar* petrolio» – che negozia con Golda Meir e Breznev, anch'essi sottoposti al doppiaggio. Quando poi la presentatrice gli chiede se quelli che imita non si offendono, il comico risponde parodiando le voci delle sue vittime politiche, i cui nomi non sono però esplicitati. I suoi pezzi forti non hanno infatti più bisogno di presentazioni, e riconosciamo, assieme al pubblico dell'epoca, le voci, gli accenti, la retorica e la costruzione dei periodi di Moro, di Nenni e di Berlinguer. Dopo la rapida dimostrazione vocale, Noschese scherza con Zanicchi sull'ambiguità manifestatasi nella sua carriera tra richiesta di permessi da parte sua e plausi all'imitazione da parte dei politici, i quali, a differenza dei cantanti, sono persone spiritose, «gente come tutti noi, che potrebbe fare un altro mestiere». Ad esempio, Ugo La Malfa potrebbe gestire un ristorante, come viene rappresentato in uno sketch. La Malfa-Noschese è il padrone della «Trattoria da Ugo all'austerità» e alla domanda di un avventore, che gli chiede se può mangiare, l'onorevole risponde: «di questi tempi?». Il menù di La Malfa, politico di tutti i giorni e uccello del malaugurio, include, tra i primi, «bucatini alla catastrofica, lasagne verdi alla disperata, spaghetti alla pessimista, tortelloni alla bancarotta». I richiami alla contrazione dei consumi concludono il programma, quando il comico offre un vassoio di babà al pubblico: «se tu gli getti qualche pasta ti credi che non la prendono? C'è l'austerità, minimo se la mangiano di corsa».²⁹⁹

297 Cfr. Giuseppe Bocconetti, «E perché no, anche attrice comica», *Radiocorriere* 3, 18-01-1975.

298 RaiPlay, Programma nazionale, *Totanbot*, 11-01-1975.

299 RaiPlay, Programma nazionale, *Totanbot*, 11-01-1975.

Nella sua ultima partecipazione ad un varietà televisivo prima del ritorno zoppicante nel 1977, Noschese ha riproposto al pubblico il suo repertorio e le sue narrazioni forti – la sua quasi umiltà, l'abilità vocale, l'amicizia dei politici, la sua appropriazione totale del personaggio La Malfa – che si sono integrate con uno stile di varietà più consapevole e disincantato. Il comico si congeda dal pubblico pubblicizzando la sua criticatissima rivista a teatro, *Lo stivale dei miei stivali*. Il suo fedele recensore, Ugo Buzzolan, scrive che il comico sta passando un brutto periodo – «un po' che non stava bene, un po' che era coinvolto in una rivista pesantemente qualunquistica» – per riportarlo in forma, anche se solo per una serata, ci sono voluti Totanbot, Terzoli e Vaime, Iva Zanicchi, «c'è voluta la tv (il che è abbastanza fuori dalle regole) a offrircelo lieto, pimpante e disinvolto».³⁰⁰ Forse, per l'ultima volta.

300 Ugo Buzzolan, «Noschese-Zanicchi tra risate e canzoni», *La stampa*, 19-01-1975.

5. L'ALTRA TV: TEATRO, COMICITÀ E RIFORMA NELLA RETE 2 (1975-1980)

Abbiamo partecipato a un tentativo originale di articolazione del servizio pubblico all'interno di un sistema complesso di equilibrio fra pubblico e privato [...] certo, il progetto editoriale, che prevedeva la differenziazione e l'autonomia delle reti, fu filtrato attraverso i partiti così come le nomine. Ma certamente è ingiusto giudicarlo solo in termini di lottizzazione. Una lottizzazione che peraltro si fermò solo ai gradi più alti.

Così inizia un ricordo di Massimo Fichera: socialista, vicino a Francesco De Martino e a Enrico Manca, dirigente televisivo tra gli anni Sessanta e Settanta, segretario generale della Fondazione Olivetti, e poi direttore della neonata Rete 2, originata dalla riforma della Rai con lo scopo di superare la complementarità del vecchio Secondo programma. Nel 2011, un anno prima della sua morte, l'ex manager riflette su quell'esperienza, sistematizzando un processo più casuale e contraddittorio di come appare a distanza di anni; filtrato, ovviamente, da uno sguardo meditato, autoassolutorio, da parte di chi si è fatto carico della responsabilità ultima di quella che in realtà fu un'opera collettiva. Eppure, è facile ritrovare nelle parole di Fichera una serie di corrispondenze con il sentire dell'epoca, di evocazione delle stesse parole d'ordine.

Fichera riconosce di essere stato un frutto della lottizzazione, ma sottolinea anche come questo non sia l'unico fattore determinante, l'unico punto di vista sulla tv; è fiero di una rete che ha «comportato dei rischi», che voleva rompere «l'omogeneità» e il (supposto) «pensiero unico» della Rai di Bernabei, ma che rispettava anche la concorrenza di allora, «la Rete 1 di Mimmo Scarano e Angelo Guglielmi» che non si poteva dire veramente «democristiana». C'è la memoria di una nuova tv che non aveva come obiettivo «la conquista dei consensi, ma piuttosto lo sviluppo dello spirito critico», che era un po' disillusa, non più pedagogica ma «formativa», che era uno strumento sì per «superare le diseguaglianze» ma che sapesse accettare anche un «percorso minimalista», intraprendendo la via di una «trasgressività ragionata». C'è poi la rivendicazione del superamento della «censura», dell'apertura alle donne e alle nuove istanze sociali, di un lavoro portato avanti con la classica *gang* sgangherata, di «sbandati» – Giovanni Leto, Mario Carpitella, Luigi Mattucci, Stefano Munafò, per citarne alcuni. I programmisti più esperti, invece, se ne sono andati alla Rete 1, che in virtù del compromesso storico si è presa molti comunisti oltre ai democristiani. Il mito della Rete 2 è dunque quello dei pionieri, del dissodare nuovi terreni. C'è poi la questione cruciale del pubblico: «la rete partiva da un ascolto vicino allo zero», e dunque la «battaglia per l'audience» andava fatta, ma in modo «ragionevole», dato che l'obiettivo non era fare una «rete maggioritaria», che avrebbe minacciato la sua stessa diversità, costringendola in canoni più tradizionali.

In tutto questo, emerge un progetto-guida, ma si parte in svantaggio, si impara facendo, si è *underdog* e alternativi: per questo, vengono richiamati volti nuovi, o cacciati ed emarginati dalla «vecchia Rai»: Enzo Tortora, Renzo Arbore, Andrea Barbato, Dario Fo e Franca Rame, Carmelo Bene, Roberto Benigni. E si arriva, dunque, ai programmi. Il Tg2 di Andrea Barbato, *Cronaca* di Parascandolo e Siniscalchi, *Processo per stupro* di Loredana Rotondo, ma anche e soprattutto il racconto dello spettacolo con *Odeon* di Brando Giordani ed Emilio Ravel.¹ Ci sono poi fiori all'occhiello della fiction d'importazione, come *Roots – Radici*, «nobilissimo sceneggiato americano», e rivoluzionari formati dell'intrattenimento come *Portobello* di Enzo Tortora. Nelle memorie della rete gli spettacoli occupano un posto speciale: *L'altra domenica* di Renzo Arbore «che inventò un nuovo genere televisivo»; o quelle iniziative che accreditano l'aria da attaccabrighe, che provocano «discussioni e persino qualche scandalo» come «il lancio del Benigni televisivo» o *Il teatro di Dario Fo* e Franca Rame.

La testimonianza di Fichera regge discretamente il confronto con le fonti dell'epoca e con le memorie dei collaboratori. Tutto ruota attorno agli stessi nodi semantici – diversità, alterità, dialettica, trasgressività – e agli stessi problemi – pubblico, pensiero critico, istanze sociali, limiti – che il direttore rievoca decenni dopo. Il ricordo va però smussato, complicato e decostruito nella sua collocazione storica. La comicità, da Benigni a Fo, fino alla squadra di Arbore, è un punto di vista privilegiato per fare questo, non solo perché i contenuti comici, pur scarsamente approfonditi, sono i più citati e ricordati della seconda rete, ma anche perché sono stati uno strumento centrale per farle occupare sia uno spazio televisivo che uno spazio politico; la loro negoziazione, il loro scatenare dibattiti pubblici, il loro entrare in Parlamento, sono parti del percorso di legittimazione di un'alternativa televisiva, nonché tappe della creazione di una prima, seppur fragile, identità di rete. Lo sforzo di ricerca è stato quindi duplice: interpretare il significato della Rete 2 alla luce della produzione, dello sviluppo e della negoziazione politica dei suoi programmi comici; e interpretare i programmi comico-politici stessi alla luce del rapporto che intrattengono con la più ampia struttura della Rete 2.²

5.1 Tante voci per un'Italia plurale: la Rete 2 di Massimo Fichera

La vicenda della seconda Rete tra il 1976 e il 1980 è intimamente legata alla riforma della Rai. Il suo nuovo direttore è stato attivo, sin dai tempi in cui faceva parte del CdA dell'azienda, nel dibattito sulla riforma;³ i suoi quadri e la sua programmazione sono poi emanazione di quello stesso «riformismo rivoluzionario» motivato dalla necessità di una «garanzia pluralistica».⁴

1 Cfr. la tesi di laurea di Emiliano Rossi, *Telecamere accese sul gran teatro del mondo: la rubrica Odeon (1976-1978)*, Università degli Studi di Milano, relatrice: Irene Piazzoni.

2 Tutte le citazioni dirette di questa introduzione sono di Massimo Fichera: la testimonianza è stata rilasciata in Brancati, *Occhi di maschio*, p. 64-68.

3 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 108.

4 Colombo, *Il paese leggero*, p. 92.

Questa vicenda può essere raccontata grazie alla stampa di settore dell'epoca, a relazioni pubbliche e a corrispondenze private, che vanno intrecciate con testimonianze sia coeve che più prossime a noi. Nello studio della Rete 2 vi è il rischio di interpretare ogni scelta e ogni strategia come emanazione del solo Fichera, una tendenza amplificata dalle note agiografiche e apologetiche a seguito della sua morte.⁵ Eppure, tali testimonianze restituiscono il clima e il vissuto di un'esperienza collettiva interpretabile in maniera unitaria, che ha pochi eguali nella storia della tv italiana, e che rivaleggia solo con la più celebrata Raitre di Angelo Guglielmi.⁶ I ricordi, al pari delle testimonianze dell'epoca, recano traccia delle culture di produzione, di auto-rappresentazioni e interpretazioni profonde dei processi che spesso sfuggono alla cronaca politica. Dopotutto, la lottizzazione arriva fino ad un certo punto a spiegare le innovazioni nella programmazione, l'immissione di nuovi linguaggi, la sfida ai climi censori: infatti, «la Rai post-riforma è pluralista e parlamentare [...] ma anche cartina di tornasole delle spinte centrifughe che attraversano la società, in uno snodo drammatico tra il vecchio e il nuovo».⁷

5.1.1 Governance: dalla riforma della Rai all'avvio delle nuove reti

Con la scadenza e la proroga della concessione del servizio pubblico, il dibattito e le negoziazioni sulla riforma si fanno più accese che mai. Di fronte ad esso la dirigenza televisiva si irrigidisce, e Bernabei sceglie la via del «collateralismo» e del «muro contro muro» con il mondo laico, seguendo in questo i destini del suo primo interlocutore politico e protettore, Amintore Fanfani, che punta tutto, perdendo, sulla vittoria al referendum sul divorzio del maggio 1974.⁸ La vittoria del fronte divorzista svela un'Italia diversa rispetto a quella immaginata dalla televisione democristiana; ma al contempo, è un'Italia che proprio grazie a quella stessa televisione sembra essersi laicizzata, come commentano partendo da presupposti diversi sia Eco che Pasolini.⁹ Il ridimensionamento del potere dei fanfaniani, nonché le continue critiche a Bernabei, prefigurano l'uscita di scena di quest'ultimo a settembre, ma nell'accelerazione del processo di riforma contribuiscono anche più ampi sommovimenti nel panorama mediale.

Le due sentenze emesse dalla Corte costituzionale nel 1974, la 225 e la 226, ribadiscono il monopolio di stato sulle frequenze, ma liberalizzano la tv via cavo in ambito locale. La prima delle due raccomanda oltretutto l'intervento urgente dei legislatori nella definizione di nuove regole per il servizio pubblico, che non viene reputato ancora in conformità col dettato costituzionale in fatto di «imparzialità, obiettività e pluralismo».¹⁰ La politica nazionale continua dunque a interpretare la riforma

5 Cfr. Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*.

6 Cfr. Angelo Guglielmi e Stefano Balassone, *Senza rete. Il mito di Rai Tre: 1987-1994*, Milano, Bompiani, 1995; Angelo Guglielmi ed Elisabetta Sgarbi (a cura di), *Blob Guglielmi. La letteratura, la televisione, il cinema*, Milano, Bompiani, 2005.

7 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 16.

8 Ortoleva, *La televisione italiana. 1974-2002*, p. 129.

9 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 197.

10 Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 387.

in ottica di rafforzamento del monopolio: assieme alle discussioni di principio sulle funzioni e gli scopi del servizio pubblico, sulle diverse interpretazioni di pluralismo e di informazione libera, vengono portate avanti le trattative politiche che trovano una sintesi nel cosiddetto «patto della Camilluccia» del 30 aprile 1974: un accordo negoziato tra Dc, Psi e Pri nelle persone dei loro rispettivi responsabili della comunicazione televisiva, dal quale esce uno dei principali punti fermi della riforma: la concorrenza interna tra direzioni di rete e testate giornalistiche separate.¹¹ Con la legge 103, approvata all'inizio del 1975 ed entrata in vigore dal 14 aprile, il controllo della Rai passa dal governo al Parlamento, che esercita le sue funzioni attraverso la Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza sui servizi radiotelevisivi. Essa deve indicare dieci dei sedici membri del Consiglio d'amministrazione e attraverso i suoi poteri di «indirizzo» deve garantire «indipendenza, obiettività e pluralismo dell'informazione». I campi d'azione molteplici: il controllo delle tribune e delle trasmissioni elettorali; la tutela dell'«accesso» alle reti per trasmissioni autogestite da parte di organizzazioni politiche, sindacali e religiose; la vigilanza sull'autonomia editoriale – e in parte, economica – delle reti e delle testate giornalistiche; l'avvio di una Terza rete di carattere regionale.¹²

Tuttavia, questa combinazione tra pluralismo politico e sociale, verticale e orizzontale, si scontra con il tredicesimo articolo della legge, che fissa «dettagliatamente l'organigramma [...] all'insegna di una spiccata mancanza di fiducia reciproca dei partiti» che all'insegna della moltiplicazione delle cariche si configura come una «costituzione materiale pattizia e consociativa».¹³ La riforma è il banco di prova per testare la tenuta del nuovo centrosinistra, da una parte, e del «compromesso storico» dall'altra: i parlamentari comunisti, già coinvolti nella definizione della legge, si astengono nel voto finale sulla stessa,¹⁴ in attesa di essere inclusi nella nuova «lottizzazione» delle cariche: il pluralismo viene dunque inteso in senso restrittivo e politico, ampliando e perfezionando la struttura e le logiche create durante la gestione di Bernabei.¹⁵ Tale situazione si rivela lampante durante il primo anno e mezzo di Rai riformata, sotto la guida del nuovo direttore generale Michele Principe e del presidente Beniamino Finocchiaro. L'azienda rischia di subire una situazione di stallo prolungato, con ricadute negative in fatto di produzione e programmazione, a causa delle difficili mediazioni all'interno del CdA stesso, tra i partiti e il CdA, e tra quest'ultimo e i neominati direttori di rete.¹⁶ A questo si aggiunge, un anno dopo, l'evidenza che una riforma intrisa di monopolio fosse nata già vecchia: le emittenti locali avevano già iniziato a intravedere la convenienza economica della trasmissione via etere, talvolta anche avvallata da istituzioni e rappresentanti locali dei partiti.¹⁷ Una possibilità, già praticata da alcuni, che viene legittimata dalla sentenza 202 della Corte costituzionale, la quale consente la trasmissione radiofonica e televisiva via etere in ambito locale, incoraggiando imprenditori come i lombardi Renzo Villa e Silvio

11 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 207.

12 Cfr. *ivi*, p. 215-217; Sangiovanni, *Specchi invisibili*, p. 223-224.

13 Menduni, *Videostoria*, p. 52.

14 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 215.

15 Sangiovanni, *Specchi infiniti*, p. 225.

16 Cfr. Pini, *Memorie di un lottizzatore*.

17 Menduni, *Videostoria*, p. 43-45.

Berlusconi, o importanti editori come Mondadori e Rusconi, ad avvicinarsi alla produzione e alla trasmissione di programmi televisivi.¹⁸

Il 1975 si conclude con la nomina dei direttori di rete e di testata, decisione che «moltiplica le poltrone e insieme instaura un nuovo tipo di dialettica, «interna al singolo canale (tra il direttore di rete e quello di testata) come tra i due canali».¹⁹ Ma alcuni nodi centrali sono ancora da sciogliere e l'anno successivo si apre con nuove polemiche e scontri sulle nomine.²⁰ Massimo Pini, socialista vicino a Bettino Craxi, racconta che Fichera arriva alla direzione della seconda rete in quanto «uomo di fiducia» di Enrico Manca, artefice per il Psi della riforma della Rai e della divisione tra le reti, e garante presso i comunisti – forti ora della loro vittoria alle amministrative – della loro presenza in Rai.²¹ La prospettiva di Pini, che al punto di vista della sua corrente interna al Psi unisce quello del ruolo di consigliere Rai, è ostile a Fichera, un elemento che ci aiuta a bilanciare il giudizio spesso agiografico sulla figura del direttore di rete. Nelle sue *Memorie di un lottizzatore*, Pini racconta comunque che i nuovi direttori si trovano certo in una «situazione di limbo all'inizio del 1976, non essendo stati ancora messi nelle condizioni concrete di lavorare e dovendo fare affidamento ancora sul catalogo della Rai bernabeiana.²² Luigi Mattucci, «ingegnere» della Rete 2 «sia per ruolo professionale che per l'organizzazione strategica dei palinsesti»,²³ descrive in maniera suggestiva quei primi mesi di attività: «come marines nella giungla ci facevamo spazio stanza per stanza, studio per studio, centro di produzione per centro di produzione, sentivamo di essere osservati con sarcasmo dai vecchi dirigenti detronizzati». Il successo di questa fase è garantito dall'«eclettismo culturale» di tutti e dalla capacità di «sintesi» del direttore, che analizza, valuta e infine approva le proposte.²⁴

Per superare l'impasse, Scarano e Fichera cercano quindi di forzare la mano del CdA, proponendo personalmente i nomi dei loro collaboratori, che sembrano già prefigurare le strutture di rete: i due vengono dunque accusati di comportarsi come dei feudatari che agiscono contro ogni principio di pluralismo.²⁵ Sempre tra tensioni e ripicche, il 7 giugno il CdA vota sulle nomine: per la prima rete, Giovanni Salvi garantisce continuità al varietà, e centrale è anche la nomina di Angelo Guglielmi – in odore di simpatie comuniste – come assistente del direttore.²⁶ Nella Rete 2 invece, a capo della struttura che si occupa di intrattenimento e spettacolo leggero vi è Mario Carpitella.²⁷ Un altro punto di attrito è la programmazione: mentre Scarano e Fichera tentano di trarre il meglio dal

18 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 491.

19 Barra, *La programmazione televisiva*, p. 127.

20 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 489.

21 Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 46.

22 *Ivi*, p. 80-81.

23 Stefano Rolando, «Massimo Fichera: un esemplare degli intellettuali-manager che ha reso sensato il rapporto tra politica, cultura, comunicazione ed economia nel corso del 900», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*, p. 65.

24 Luigi Mattucci, «Rai 2, una rete dimenticata», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*, p. 83.

25 Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 113-116.

26 *Ivi*, p. 120.

27 *Ivi*, p. 166-167.

magazzino bernabeiano, nel CdA si costituisce una Commissione programmi destinata ad entrare in conflitto con le prerogative dei direttori di Rete: questi rispondono con omissioni, scarsa trasparenza, richieste di alto budget per la produzione, alle quali il consiglio ribatte a sua volta con richiami e accuse di «mancata enunciazione di un progetto culturale delle reti».²⁸ Alla fine, però, i direttori hanno la meglio: la loro autonomia si accentua con l'arrivo alla presidenza di Paolo Grassi, sovrintendente della Scala di Milano, sempre indicato dal Psi – alla cui testa vi è ora Bettino Craxi – ma sostenuto anche dal Pci e da parte della Dc: con Grassi si sperimenta, dopo la presidenza politica di Finocchiaro, un «sistema di rappresentanza “alta” da parte dei partiti politici, con relativa indipendenza del CdA».²⁹ Assieme a Grassi si insedia un nuovo consiglio di amministrazione, un nuovo direttore generale, il manager Giuseppe Glisenti, sostituito poi dal più politico Pierantonino Bertè: «la presidenza di Paolo Grassi, in un momento di forte crisi della funzione stessa della direzione generale, sembrava assicurare alla Rai un solido ancoraggio a quelle scelte di natura imprenditoriale, di cui il nuovo presidente cominciava a parlare».³⁰ La configurazione autonoma delle reti da una parte, lo scudo posto dalla presidenza di Grassi, nonché la cima di solidarietà nazionale, sembrano garantire una pace vigile tra i partiti sulla Rai. Le tensioni si sfogano soprattutto nella Commissione parlamentare di vigilanza, autentica camera di compensazione in questa fase.

5.1.2 *La mia Rete è differente: progetto, pubblico e politica nella televisione di Fichera*

In questo quadro istituzionale, il primo anno della direzione Fichera è molto difficile, e ancora alla fine del 1976 rimangono diverse incognite: la Rete 1 ha già confermato i volti di Pippo Baudo, Mike Bongiorno e Corrado, mentre la Rete 2 si ritrova a costruire un'offerta e un'immagine da zero.³¹ Il CdA in uscita, poi, ha approvato i programmi del quarto trimestre, ma ha rimandato il rinnovo del palinsesto: questo mette in difficoltà soprattutto la Rete 2, che si trova a proporre dei contenuti senza poter adeguatamente ragionare sulla loro collocazione. Fichera commenta seccato questo stato di cose sul *Radiocorriere*, affermando che

la linea e i contenuti di una rete emergono soprattutto [...] da un diverso palinsesto. Il fatto che esso non sia stato approvato ci impedisce di parlare di programmazione riformata o di avvio in concreto della riforma [...] per la Rete 2 non è accettabile, proprio perché contrario alla riforma, continuare con il palinsesto del vecchio Secondo Programma, quando tutti sanno che era un programma di supporto del vecchio Programma Nazionale. Noi ci siamo battuti per una diversa e nuova impaginazione della settimana televisiva proprio per togliere alla Rete 2 quel carattere minoritario che invece l'attuale situazione accentua e protrae.³²

28 *Ivi*, p. 158-159.

29 Stefano Rolando, «Gli anni della Rai», in Carlo Fontana (a cura di), *Paolo Grassi: una biografia tra teatro, cultura e società*, Milano, Skira, 2011, p. 169.

30 Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 398.

31 Ferretti, Scaramucci e Broccoli, *Mamma Rai*, p. 397.

32 Ernesto Baldo, «Scendono in campo le reti», *Radiocorriere* 39, 20-09/02-10-1976.

Dalle parole di Fichera emerge riflessione prioritaria sull'offerta complessiva, che è la chiave per far uscire la seconda rete dal suo stato ancillare. Il successo della nuova rete, poi, è inestricabilmente legato alla realizzazione della riforma, che costringe «a ripensare la relazione tra i due canali», i quali devono muoversi in una situazione, almeno formale, di «parificazione» delle offerte, di autonomia produttiva e distributiva, e dunque di concorrenza interna.³³ Il 15 marzo 1976 partono le edizioni dei due nuovi telegiornali, il Tg1 sotto la direzione di Emilio Rossi e il Tg2 sotto quella di Andrea Barbato. Hanno fisionomie diverse, che ricalcano una spartizione (a grandi linee) tra area cattolico-moderata e area laica, così come il governo delle rispettive reti: la neo-ribattezzata Rete 1 raccoglie l'eredità del Programma nazionale e si profila come la rete *mainstream* ad influenza democristiana; la Rete 2 invece, ricostruita da zero, deve profilarsi come «(vera o presunta) alternativa» ed è diretta da un socialista.³⁴ Fichera, al momento della nomina, comincia «a tessere una rete complessa», salvando autori e programmi provenienti dalla Rai prima della riforma e aggiungendoci qualche novità tenendo a bada i condizionamenti della politica.³⁵

Entrambi i direttori sono poco inclini a seguire le direttive dei rispettivi partiti e anzi, le reti della riforma sono meglio comprensibili nella loro dialettica interna all'azienda, e non tanto come emanazione di referenti politici. Vengono svecchiati programmi e rubriche, e «all'indistinzione tra canali e a collocazioni dettate dall'opportunità politica si sostituiscono i primi germi di un'identità di rete».³⁶ Paradossalmente, talvolta, le due reti non sembrano competere per lo stesso pubblico: la prima si rivolge a una platea più popolare, tradizionale e moderata, mentre il secondo canale cerca di catturare più i giovani e le nuove sensibilità sociali. Lasciata per il momento libera da un Psi concentrato sulle lotte interne e sulla sua ridefinizione identitaria, ad assumere il ruolo di innovatrice, sperimentatrice e avanguardia è la seconda rete, che cerca «la sua identità nella differenziazione delle formule consolidate del monopolio».³⁷ Se poi in alcune occasioni la competizione genera «sovrapposizioni e inefficienze» nei palinsesti, il tutto conduce sempre a una maggiore offerta complessiva.³⁸

L'insistenza di Fichera sul rapporto con la riforma e sul definire prima la struttura del palinsesto e poi i programmi, prima il contenitore e poi il contenuto, sembra confermare quel progetto coerente spesso imposto retroattivamente dalle testimonianze degli addetti ai lavori.³⁹ Pini sostiene però che «nella Rete 2 tv non appare un progetto generale e una enunciazione del “pluralismo”, come in quella di Scarano».⁴⁰ In realtà, tale assenza sembra essere più dettata dal braccio di ferro tra CdA e direttori di rete, che come raccontato dal consigliere stesso, forniscono informazioni generali e approssimative sulla

33 Barra, *La programmazione televisiva*, p. 128.

34 Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, p. 489.

35 Italo Moscati, «Massimo Fichera tra i Dreamers», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*, p. 117.

36 Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, p. 489-490.

37 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 177.

38 Barra, *La programmazione televisiva*, p. 128.

39 Cfr. Sergio Brancato, «La televisione tra ucronia e utopia in Massimo Fichera», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*.

40 Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 166.

programmazione a un Consiglio d'amministrazione ostile.⁴¹ Fichera, infatti, uno degli individui più coinvolti nella stagione dei convegni, rifletteva ormai da anni su una nuova televisione, mettendone le basi programmatiche e stabilendo alleanze trasversali attraverso il dialogo con Manca e De Martino del Psi, e con i consiglieri Bogi e Cavallaro con i quali spesso si opponeva a Bernabei tra il 1969 e il 1972:⁴² vengono elaborate le linee organizzative (reti e testate autonome, abbattimento del centralismo), politico-culturali (apertura alle minoranze, rottura del paternalismo, dialettica tra punti di vista) e linguistico-produttive (diretta, immediatezza, semplificazione produttiva) della Rai riformata.

Questi principi possono essere applicati quando la Rete 2 ottiene mezzi e gli spazi equivalenti alla Rete 1. Il luogo di lavoro inizia dunque a diventare meno avventuroso, mescolando comunque profili e sensibilità disparate: socialisti, laici, cattolici del dissenso, comunisti eretici, extraparlamentari, femministe.⁴³ Per questo, Mattucci fatica a parlare di «progetto», tanto questo concetto è riconducibile all'imposizione di un'unica linea politico-ideologica, e sottolinea anzi come la seconda rete fosse «una rete “senza” (senza progetto culturale, senza dipendenza politica, senza padroni)» poiché essa non avrebbe avuto «programmaticamente» un'unica strategia culturale. La rete si configura dunque come un non-progetto, il cui spirito, come avrebbe detto Fichera, sta nella «convivenza tra culture, pensieri ed esperienze diverse, anche contraddittorie».⁴⁴

Tuttavia, insistere sull'«assenza di progetto» è perlopiù una strategia retorica per indicare l'assenza di rigidità da parte del vertice. A pochi mesi dalla sua nomina, nell'aprile 1976, Fichera espone infatti chiaramente, in un incontro dell'Arci-Uisp a Firenze, i quattro metodi «per tradurre in pratica i principi generali della riforma della Rai», sintetizzati da Giuseppe Richeri su *Prima comunicazione*:

a) Attuare una programmazione che superi la divisione per generi (non più, quindi, la distinzione tra informazione, cultura e spettacolo). A realizzare questo tipo di programmazione contribuisce, intanto, la costituzione di reti autonome; b) pensare ad una programmazione “firmata” che metta in evidenza il punto di vista [...] di chi realizza il programma (il pluralismo deve esprimersi nel complesso dei programmi e non all'interno di ciascun programma). Fichera respinge, infatti, l'idea che ogni trasmissione debba essere politicamente equidistante; c) demistificare il potere persuasivo del mezzo facendo conoscere al pubblico i processi interni di costruzione e formulazione del messaggio [...] d) organizzare la programmazione intorno a idee guida.

Alla fine del suo intervento, Fichera afferma che in questo modo «si potrà fare una televisione più importante, che entri in un rapporto di fiducia e di partecipazione col pubblico».⁴⁵ Il neodirettore ragiona qui in maniera totale sull'offerta, su principi da applicare ad ogni trasmissione, su linee guida, rapporto col pubblico, criteri e funzioni del medium, sul pluralismo che emerge da programmi di segno

41 *Ivi*, p. 165.

42 Cfr. Luigi Mattucci, «Rai 2, una rete dimenticata», p. 79.

43 *Ivi*, p. 83.

44 *Ivi*, p. 85.

45 Giuseppe Richeri, «I quattro metodi di Massimo Fichera per tradurre in pratica i principi generali della riforma della Rai», *Prima comunicazione* 31, 04-1976.

diverso, sulla negazione del mito dell'imparzialità. Programmazione, progetto e riforma sono dunque inestricabilmente legati, come emerge nella già citata intervista al *Radiocorriere* dell'ottobre 1976.⁴⁶

Nonostante i ritardi, già nell'aprile 1977 «la breve esistenza della Rete 2 sotto Massimo Fichera» è descritta da *Variety* come «molto più innovativa, nel bene e nel male, di qualsiasi programmazione passata nella storia della Rai». Fichera, infatti, ha adottato la politica di «differenziare nettamente» la programmazione da quella tradizionale e rassicurante della rete di Scarano, affermando che il significato della riforma, e dunque della sua rete, è quello di avere «l'autorità di programmare liberamente e autonomamente».⁴⁷ La libertà di programmazione si doveva poi riflettere nell'istituzione. Mattucci ha insistito sulle specificità della struttura decentrata della Rete 2 che ha reso possibile la concertazione di molteplici esigenze di autonomia:

il compromesso, tutto politico, fu trovato proprio nella Rete 2 di Fichera attraverso il riconoscimento di una autonomia programmata (piani annuali di produzione, assegnazioni budgettarie rigorosamente rispettate) e un certo numero di Nuclei ideativo-produttivi – “Nip”⁴⁸

I Nuclei vengono utilizzati per portare in televisione, e dunque valorizzare, esperienze più effimere nel teatro e nel cinema: «autori e tecnici, tutti insieme, dal progetto al lavoro compiuto, mescolavano le competenze, i meriti, i compensi, gli obiettivi personali e quelli del prodotto da mandare in onda»,⁴⁹ agendo come «una sorta di task force che operava in completa autonomia, anche budgettaria, dall'ideazione fino al compimento del programma, per poi sciogliersi e ricomporsi su un nuovo progetto».⁵⁰ Mattucci sottolinea inoltre come questo non-modello fosse una reazione alla struttura centralizzata di Bernabei, che seppur attraente era impregnata anche «di autoritarismo e provincialismo».⁵¹

Per quanto riguarda poi i contenuti, Fichera afferma di credere che «tutto ciò che è di interesse culturale e di valore sia da portare in tv», anche quando non è d'accordo con i contenuti specifici di ogni programma. Spiega agli interlocutori americani:

non molti anni fa la maggior parte della popolazione italiana lasciava che la Rai pensasse per loro e credeva quello che udivano quando parlava la Rai. Dobbiamo mettere fine a questa situazione e far sì che la gente pensi autonomamente. Mi preoccupano meno le polemiche e più lo smantellare un obsoleto concetto della Rai come fonte della verità.⁵²

46 Ernesto Baldo, «Scendono in campo le reti», *Radiocorriere* 39, 20-09/02-10-1976.

47 Fichera in Hank Web, «The State of Italian Television Under Reform», *Variety*, 20-04-1977.

48 Matteucci, «Rai 2, una rete dimenticata», p. 77.

49 Moscati, «Massimo Fichera tra i Dreamers», p. 126.

50 Renato Parascandolo, «Fichera, Il dirigente che piaceva a Gramsci», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*, p. 139.

51 Matteucci, «Rai 2, una rete dimenticata», p. 78.

52 Fichera in Hank Web, «The State of Italian Television Under Reform», *Variety*, 20-04-1977.

Con lo sviluppo della rete questi principi rimangono, anche se devono essere costantemente negoziati, nonché talvolta ridimensionati. Dopotutto, Stefano Rolando definisce Fichera «non un intellettuale di prodotto, che resta la vocazione per eccellenza delle “belle bandiere” [...] ma *intellettuale di processo*, dunque progettista di percorsi organizzativi e delle condizioni per assicurare la libertà della cultura e, quindi, lo spazio vitale per gli autori». ⁵³ Da una parte bisogna infatti reagire alle sfide contingenti – l'emergere delle reti private, la pervasività dell'intrattenimento, l'aumento del pubblico – e dall'altra relazionarsi con gli interlocutori politici che iniziano piano piano a riprendere l'iniziativa. Fichera è certo soddisfatto dell'aumento del pubblico per la sua rete: «*we are no longer the little brother channel of Rai*», dichiara a *Variety* nell'aprile del 1978, fiero di una seconda rete non più relegata ad un ruolo «di complementarità o di minoranza», un successo raggiunto senza aver sacrificato «le caratteristiche di un canale aperto a tutte le forme di espressione culturale o di commento polemico». Certo, tale precisazione lascia trapelare una tensione tra l'iniziale volontà di differenziazione e quella di voler raggiungere un pubblico più ampio. Infatti, precisa *Variety*, è la Rete 2 ad aggiudicarsi e a trasmettere il telefilm *Colombo* con grande successo, dovendo rinunciare a «piccoli programmi di minoranze spesso esasperanti o incomprensibili anche per lo spettatore medio della Rete 2». Lo «spettro di show» va ora dall'«estremismo di Dario Fo al benigno intrattenimento standard» rappresentato da *Portobello*. Fichera si dichiara soddisfatto di entrambi i programmi, ed esprime la necessità di «equilibrare» l'arte politicamente impegnata con uno spettacolo come quello di Tortora che «arriva al pubblico». Il concetto di pluralismo viene dunque rielaborato nei termini di un «equilibrio», sempre da perseguire non all'interno di uno stesso programma, ma nell'intera programmazione. Tali risposte sono anche sintomatiche della battaglia sotterranea tra il direttore e chi propone di proporzionare il budget di ogni rete alla sua audience, cosa che potrebbe danneggiare la Rete 2. ⁵⁴

Dopo tre anni, dunque, Fichera deve fare anche i conti con un pubblico che ormai sta diventando di massa: vi è dunque la necessità di coniugare, non sempre facilmente, popolarità e differenza. Da una parte, «il contenuto deve essere presentato con lo stile e il linguaggio dell'intrattenimento comune ovunque»; dall'altra parte, la responsabilità nei confronti degli ascoltatori è doppia: «non dobbiamo mai perdere il contatto con i telespettatori, ma non possiamo pensare solo ai picchi di audience. Queste due nozioni possono apparire contraddittorie ma è il nostro lavoro renderle compatibili». Sempre *Variety* riconosce che all'inizio la Rete 2 aveva un'immagine più «radicale» e il direttore stesso ammette che è una cosa del passato, dato che «ogni canale impara dall'altro e ora c'è meno differenza tra i due». Certo, alcune differenze permangono, e devono permanere, in fatto di performer e singole trasmissioni: Dario Fo, Carmelo Bene e *L'Altra domenica* non troverebbero spazio sulla prima rete, così come Corrado e *Domenica in* «non si troverebbe a casa» sulla seconda. Il peso

⁵³ Rolando, «Massimo Fichera esempio di intellettuale-manager», p. 167.

⁵⁴ S.n., «Massimo Fichera Heartened by Emergence of RAI's Channel II From 'Odious' Minority Status», *Variety*, 19-04-1978.

sempre maggiore delle reti private spinge però a ragionare oltre la competizione interna: «la competizione è una cosa positiva [...] nonostante questo, sento che stiamo arrivando al punto [...] di pensare a qualche forma di coordinamento tra i canali per la prossima stagione. Intendo proporlo e spero che verrà approvato».⁵⁵

Fichera guarda infatti con attenzione, ma anche con sospetto, al nuovo interesse dimostrato dal suo partito nei confronti del panorama delle private. Nel suo intervento del novembre 1978 al convegno su «Informazione e potere» organizzato dal Psi, egli tenta di rilanciare l'idea di un servizio pubblico competitivo, sulla base dell'autonomia della Rai, realizzabile grazie al ritiro da parte dei partiti politici (Psi compreso) della loro «tutela permanente su tutti gli atti dell'azienda».⁵⁶ Rimane l'insistenza sul pluralismo, sulla dialettica tra più forze, sull'aprirsi alla più diversificata realtà sociale e culturale armonizzata con la propria fede politica: «a noi socialisti [Fichera] ha insegnato come un socialista deve operare nel servizio pubblico», scrive Giancarlo Governi.⁵⁷

La prospettiva politica ma non “partiticamente” intesa ritorna quando Fichera scrive a Bettino Craxi per convincerlo, senza successo, a riconfermarlo al vertice della Rete 2. È il luglio del 1980, presidenza, direzione generale e CdA sono già cambiati e manca solo la «rotazione» delle direzioni delle reti e dei telegiornali. Il manager vorrebbe rimanere alla direzione per «portare a termine il disegno di politica culturale impostato anni fa», nonché «concludere il processo di progressivo aumento del rapporto quantitativo con il pubblico», riaffermando la sua fede politica come un «generale atteggiamento che è d'ispirazione socialista nella misura in cui è “liberale”, dialettico, aperto, capace di accettare anche le contraddizioni». Accusato, come Andre Barbato, di troppa apertura nei confronti dei comunisti, il direttore di rete domanda dunque retoricamente:

una rete televisiva – ed in particolare la Rete 2 – è da considerare (rispetto a tanti altri momenti, a tante altre sedi) uno strumento di scontro quotidiano, oppure uno strumento strategico di confronto e di dibattito per tessere, con chiarezza di obiettivi, una politica di segno autonomo e di conquista – attraverso nuovi spazi di libertà – di consenso e di partecipazione? Io non ho dubbi su quale sia la scelta da fare.

Anche nel tentativo di salvarsi il posto, Fichera non resiste a delineare anche un'idea ampia di televisione, che recupera e mette assieme principi e concetti in tensione «dialettica» sviluppati nei suoi cinque anni al vertice della Rete 2. È tv di ampio respiro, autonoma e non legata alla contingenza (politica) quotidiana, che sia inclusiva e «coinvolga» forze differenti e anche opposte, non portatrice di

55 Fichera in S.n., «Rai Ch. II Thriving, Eyes Ch. I Cooperation», *Variety*, 18-04-1979.

56 Massimo Fichera, «Per un rilancio del servizio pubblico», p. 151-152, in Claudio Martelli (a cura di), *Informazione e potere*, Milano, Feltrinelli, 1979.

57 Giancarlo Governi, «La rivoluzione del Massimo delle emozioni», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, *Le televisioni di Massimo Fichera*, p. 67.

dogmi ma di dibattito e partecipazione – «arena culturale» diremmo noi; ma soprattutto, una tv dove la linea politica è una conseguenza delle necessità del medium, e non una precondizione.⁵⁸

5.1.3. *Dal borotalco al piombo: I Tritaeccellenze della seconda rete*

Se guardiamo alle dichiarazioni di Fichera, così come alle sue retrospettive, poche riflessioni generali sono dedicate però alla comicità e all'intrattenimento. Eppure, è anche (se non soprattutto) nel campo della risata che la Rete 2 costituisce la sua fama di rete alternativa e contro culturale.

La programmazione mostra comunque come la riflessione del canale sulla situazione comica italiana sia anche più precoce di quello che sembra. *L'altra domenica* inizia già a marzo 1976, mentre a luglio va in onda un documentario di Luciano Michetti Ricci, dal titolo *I Tritaeccellenze*,⁵⁹ al quale seguiranno ulteriori occasioni di riflessione sullo stato della risata, sempre affidate al documentarista: nel gennaio successivo andrà in onda *Licenza di ridere USA*⁶⁰ che smitizza la comicità politica negli Stati Uniti, spesso decantata come esempio virtuoso di libertà rispetto all'Italia, ma che appare in realtà complice del sistema politico e addirittura più inoffensiva di quella di Noschese;⁶¹ segue infine il film *Del resto fu un'estate meravigliosa*⁶² dedicato al cabaret e alla satira d'avanguardia, con Benigni, Verdone e i Giancattivi. Come questi prodotti televisivi non avessero solo una funzione di cronaca, ma anche di rispecchiamento e di orientamento, lo dimostra proprio *I Tritaeccellenze*, un'inchiesta che instaura certo un ponte tra vecchie e nuove spinte, ma che mette soprattutto in luce le tensioni tra una vecchia sensibilità mainstream per la satira e i nuovi sommovimenti più sensibilmente di parte, che si stanno ritagliando sempre più spazio e che troveranno sfogo televisivo nella neonata Rete 2.

La dimensione esplorativa del documentario è paventata dal regista stesso. Rispondendo alle critiche di Giovanni Cesareo,⁶³ il regista risponde che il suo lavoro non ha certo «esaurito l'argomento» ma che anzi, è «soltanto un avvio». Michetti Ricci sottolinea inoltre come tutti gli intervistati siano intervenuti senza compenso, proprio perché gli è stato «garantito uno spazio libero da dibattito»: proprio questo può essere «un modo nuovo di fare televisione».⁶⁴

L'inchiesta si apre con una panoramica sulle forme comiche affermate da tempo, come la satira nella rivista teatrale e televisiva. ««Eccellenza per favore mi autorizza a ridere di lei?» è il titolo della parte dedicata ad Alighiero Noschese, al quale va la palma per aver portato per primo la satira politica

58 ASS, Fondo Bettino Craxi, Attività di Partito, Corrispondenza, Lettera 413 “Massimo Fichera a Craxi (22 Luglio 1980)” – <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/bettino-craxi/IT-AFS-020-005373/massimo-fichera-craxi>

59 Teche Rai, Rete 2, *Si, no, perché - I tritaeccellenze*, 22-07-1976. Il documentario è disponibile, diviso in cinque parti, anche su: Rai cultura, tag: #satirapolitica – <https://www.raicultura.it/tags/satirapolitica>.

60 Teche Rai, Rete 2, *Licenza di ridere USA*, 01-01-1977.

61 Giuseppe Bocconetti, «Per favore un presidente da tritare», *Radiocorriere* 52, 26-12-1976/01-01-1977.

62 Teche Rai, Rete 2, *Del resto fu un'estate meravigliosa*, 21-12-1977; cfr. f.s., «Indovina chi ho incontrato?... Carlo Marx», *Radiocorriere* (54)51, 18/24-12-1977.

63 Giovanni Cesareo, «Controcanale», *L'Unità*, 23-07-1976

64 Luciano Michetti Ricci, «Lettere all'Unità – “I tritaeccellenze” e la satira politica in tv», *L'Unità*, 28-07-1976.

in tv. Michetti Ricci però inserisce anche una contro-narrazione nella persona di Paolo Villaggio che, pur riconoscendo le doti dell'imitatore, ne insidia la rilevanza: «se vi dirà “io ho fatto satira politica”, io vi dico “non è vero”, è un imitatore», poiché non si può fare satira quando sono i politici stessi a richiederla. Dopotutto, è Noschese stesso a rimarcare ancora la vicinanza con la classe politica, disponibilissima a farsi imitare, come conferma la testimonianza di Giulio Andreotti nel documentario, che rafforza l'immagine di centralità di Noschese per la classe politica, nonché il suo carattere ecumenico. Se il comico lamenta la passione per la querela di molti italiani affezionati ancora al «Codice Rocco», dall'altra parte si dice fiero di non stare dalla parte di nessuno, incorporando nella sua etica professionale l'accusa di qualunquismo rivoltagli negli ultimi anni: «se dovessi dare le botte seguendo una linea politica allora dovrei avere una tessera [...] perché generalmente chi dà le botte le dà sotto comando o almeno sotto una condizione di causa. Io questa convinzione non ce l'ho, ancora. Quindi do una botta al cerchio e l'altra alla botte».⁶⁵

Il documentario pare affidare infatti ad altri la responsabilità di far avanzare la torcia della satira politica, in un momento in cui questo genere riemerge a tutto tondo nel panorama mediale: dalle riviste più generaliste ai quotidiani di estrema sinistra come *Lotta continua*, ai cantautori come Giorgio Gaber e Enzo Jannacci, alla radio che si fa veicolo di dissacrazione, a un teatro che si fa strumento di lotta politica. Michetti Ricci visita, infatti, la redazione di *Linus* e intervista il direttore Oreste del Buono, che, come Noschese, lamenta l'arretratezza – e la pericolosità – delle leggi italiane dell'epoca: per la satira

lo spazio c'è ma bisogna prenderselo. Stando alle leggi non ci sarebbe. Le leggi sono quelle del 1925 e non sono state cambiate [...] Viviamo però alla giornata, siamo provvisori, la maggior parte delle cose che pubblichiamo incappano nelle leggi del venticinque, si deve alla tolleranza o alla distrazione della magistratura il fatto di portarlo avanti da un mese all'altro nel caso nostro, o come vorremmo da una settimana all'altra, o come vorremmo soprattutto da un giorno all'altro.⁶⁶

Il documentario dedica spazio anche alla radio, con una visita allo studio di registrazione di *Alto gradimento* con Renzo Arbore e Gianni Boncompagni, che inseriscono frasi decontestualizzate di politici e potenti dell'epoca nel loro flusso ininterrotto di sketch e battute improvvisate. Il programma non ha «pretesa di impegno», ma nonostante tutto «il gioco delle macchiette e la stessa tecnica di produzione, basata su idee spesso inventate sul momento, finisce col dare spazio ad alcuni processi e fenomeni del periodo», come la contestazione e il neofascismo.⁶⁷ Lo confermano anche i conduttori, che assieme a Mario Marengo e Giorgio Brancardi, non si azzardano a definire il loro lavoro «satira politica», ma, per bocca di Arbore, sostengono di aver «soltanto dissacrato questi personaggi: accostando l'onorevole Fanfani oppure l'onorevole Andreotti, l'onorevole La Malfa eccetera, ad alcuni personaggi, diciamo, di

65 Rai cultura, storia, *La satira secondo Alighiero Noschese* – <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/04/La-satira-secondo-Alighiero-Noschese-44388be1-86ec-4e1c-acb0-0f7d34b2c1ad.html>

66 Rai cultura, storia, *La satira nella carta stampata* – <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/04/La-satira-nella-carta-stampata-0f2aab62-a555-4a8a-beb8-4dc0b6b927ae.html>

67 Ortoleva e Scaramucci, *Enciclopedia della Radio*, p. 20-21.

alta... altra levatura, per esempio Pippo Baudo o Claudio Lippi». ⁶⁸ Eppure, è proprio questa la base di una comicità brillante, che ridimensiona e dissacra, grazie al meccanismo dell'incongruenza, e che Arbore sta già sperimentando nella Rete 2 da qualche mese, seppur in forma embrionale, con la prima edizione dell'*Altra domenica*.

«E il potere cosa risponde?» Il potere è Andreotti, al quale l'intervistatore si rivolge «non tanto come uomo politico, che sappiamo così spiritoso anche, arguto. Ma come appartenente al potere», chiedendogli se oggi la classe politica tollera la satira. Il potere risponde:

da parte nostra che facciamo politica non è questione di tollerarla o no, la satira c'è, si deve a mio avviso sviluppare, non ha mai fatto male a delle cause giuste e ho l'impressione che abbiamo il ritorno a un tipo di satira con i piccoli teatri, i cabaret. Che qualche volta possono avere punte esagerate -- parlo come gusto, non come contenuto di carattere politico -- questo dimostra che lo spazio c'è. E dimostra anche che lo spazio della satira è in rapporto molto ai tempi.

Il documentarista ricorda però che la legge può essere ancora usata contro la satira. Andreotti nega che vi sia questo problema, dato che le norme che mettono «altissimi personaggi al di sopra della criticabilità» sarebbero «di fatto» disattese. Ad Andreotti interessa poco sottolineare cosa sia la «vera satira», ma enfatizza come il Ministero della giustizia raramente ormai conceda l'autorizzazione a procedere contro i casi di satira politica: «e questo mi sembra un indirizzo, non che debba spingere al vilipendio, ma un indirizzo che sia considerato pacificamente piuttosto liberale nei confronti della satira». Andreotti non prova certo una «gioia particolare» nel vedersi sempre ingobbito, però afferma di divertirsi, e che la satira offende quando vi è «non una cattiveria, perché la cattiveria può essere anche un genere letterario [...] ma quando vi sono delle strumentalizzazioni eccessive». L'onorevole, dunque, è impegnato a presentare il volto benigno del potere, che ritiene poco corretto, o vantaggioso, mettere in antitesi alla risata. Quello di Andreotti è rivelatorio di un atteggiamento che intende trarre tutti i vantaggi possibili dal rapporto tra comicità e politica: «sotto un certo aspetto, per l'uomo politico vale quello che si dice per l'amore, cioè parlamene male ma parlamene».

L'inchiesta si conclude però con Dario Fo, in antitesi tanto alla compiacenza andreottiana, quanto all'ecumenicità di Noschese. La risata con Fo rifiuta il cerchiobottismo, è di parte, è «arma politica», ma pericolosa anche per chi la provoca. Fo è in piena attività, recita nel suo *Fanfani rapito*, una commedia che immagina il rapimento dell'onorevole da parte dalle Brigate rosse, in realtà manovrate dai dirigenti della Dc. In una delle sue prime comparse televisive da oltre un decennio, tra citazioni di Moliere, Mao Tse-Tung e Voltaire, il comico rivendica il diritto di fare una satira partigiana, che nasce dal «popolo» e si rivolge contro il potere, il quale cercherà sempre di sopprimerla. Fo dichiara di aver

⁶⁸ Rai cultura, storia, *La satira alla radio* – <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/04/La-satira-alla-radio-0da027b8-ac6e-497e-b75c-bd17147384d1.html>

dovuto sostenere circa una trentina di processi negli ultimi anni: ancora, questo stride con la liberalità proclamata da Andreotti, così come con le lamentele di Noschese per qualche querela; dall'altra parte, Fo racconta che la satira non «legata al potere» viene perseguitata anche in Francia, Inghilterra, Stati Uniti, archiviando così l'argomentazione di un'inadeguatezza tutta italiana alla satira politica, che sarebbe invece ostacolata dai potenti in tutto il mondo.⁶⁹

Questa concezione satirica, di una comicità *contro*, che dal basso si dirige verso l'alto, troverà spazio nella nuova seconda rete. L'epoca dei Noschese è finita, e una parte della comicità, più o meno animata da intenti trasformativi (diversi sono Fo, Benigni e Arbore), non si riconosce nella tradizione televisiva, e vuole rappresentare una società italiana pluralistica e movimentata, raccogliendo le spinte contro-culturali uscite dalla contestazione. I vari tipi di comicità raccolti sotto l'egida della seconda rete hanno questo in comune, nonché il puntare a far parlare di sé, ad aggregare anche nel loro creare fratture, al non voler limitarsi alla nicchia da cui comunque si parte, cercando una dimensione semi-popolare. Quando questo non succede, l'operazione viene infatti reputata un fallimento.

5.2 Nella stalla di Cioni Mario: l'irruzione televisiva di Roberto Benigni

Signore e signori buonasera. Tra pochi istanti potrete assistere al programma musicale *I favolosi anni del pre-boom*, a cura di Costanzo, Lerici, Terzoli, Vaime e Verde. Regia di Antonello Falqui. Lo spettacolo è una scintillante e garbata carrellata di quegli anni che i giovani spettatori non ricordano. E che i meno giovani ricordano, forse, con un po' di nostalgia. Rivedremo facce note, avvenimenti che il tempo ha lievemente appannato. Faremo un tuffo insieme negli anni del pre-boom!

È la sera di una domenica per-natalizia del 1976 e ad annunciare questo nuovo show, pacchetto completo del *mainstream* televisivo nazionale, c'è Mariolina Cannuli. Tuttavia, un disturbo nella trasmissione distorce la voce e la confortante immagine della «signorina buonasera», che subisce una serie di degradanti pernacchie fuori campo, fino a che il segnale non si interrompe. Al posto degli *Anni del pre-boom*, compare invece un giovane comico toscano, il quale, circondato da fieno, mucche e galline, canta a squarciagola e strimpella con la chitarra *La marcia degli incazzati*, la sigla del suo anti-varietà, che soppianta quello ufficiale della Rai. È Roberto Benigni, nel suo esordio televisivo.

Come nelle sue prime apparizioni teatrali e cinematografiche, Benigni veste i panni del suo alter ego contadino, Mario Cioni, affiancato dal suo fedele amico Monna (Carlo Monni). Quando viene data notizia che la rete di Fichera intende produrre uno scandaloso e volgare varietà, Benigni è un giovane comico di 24 anni sconosciuto al grande pubblico, ma già noto ai critici e a coloro che frequentano i

⁶⁹ Rai cultura, storia, *La satira e il potere* – <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/03/I-tritaeccellenze-5b715bdf-4c0c-4351-b614-5eacb41a8aab.html>

teatri alternativi romani di «post-avanguardia», e che hanno già udito il suo libero monologare sul sesso, sulla religione e sulla politica:⁷⁰

la seconda rete della Rai lo colloca in una stalla, da cui va in onda una strampalata TV privata, *Telenacca*, capace però di fare concorrenza alla Rai. Il programma si chiamerà *Onda libera*, di Giuseppe Bertolucci, Umberto Simonetta e Beppe Recchia. [...] la Rai prende le misure a ciò che pensa siano le TV private, passando per il teatro di cabaret.⁷¹

Gli studi sull'esordio televisivo di Benigni sono quasi del tutto assenti: da una parte hanno subito i destini di Mario Cioni, «un'evocazione costantemente rimossa [...] quasi si trattasse di un periodo aureo ma alieno, da meritarsi la cristallizzazione dovuta a un passato dai tratti mitici e inavvicinabili»;⁷² dall'altra, la loro scarsità rimanda al più grande problema di cui parla Paola Valentini relativo al considerare «mera parentesi»⁷³ le partecipazioni televisive dei grandi protagonisti dello spettacolo italiano. Com'è d'uso per queste figure poliedriche e intermediali, ci si è chiesti se esistano «tanti Benigni diversi» quante sono le sue manifestazioni nei diversi medium, o le sue trasformazioni nel passaggio da un medium all'altro, dal teatro alla tv, dalla tv al cinema, e dal cinema, di nuovo, alla tv. Al contrario, invece, potrebbe esistere «sempre un solo Benigni» che «riempie di sé, della sua presenza e del suo significato» ogni occasione in cui è chiamato a comparire.⁷⁴ Accanto a queste letture, va tenuta presente anche la dimensione di Benigni come vero e proprio «personaggio televisivo»: soprattutto nella prima fase «sperimentale» della sua carriera, il piccolo schermo occupa un ruolo centrale, dall'esperienza di *Onda libera* a quella dell'*Altra domenica*.⁷⁵ Una breve riflessione sull'esordio televisivo di Benigni è avvenuta nel 1992 con la pubblicazione da parte della Rai di alcuni testi (tra l'altro, non definitivi) corredati da due testimonianze sul filo della memoria, su cui spesso si sono basate le ricostruzioni successive.⁷⁶ La maggior accessibilità alle fonti a stampa, ma soprattutto alle fonti audiovisive, permette un'analisi più puntuale, che approfondisca sia le considerazioni dal lato dei contenuti sia il contesto produttivo e di negoziazione politico-televisiva in cui si è inserito il comico toscano.

Il primo Benigni, così come la rete che lo ospita, è ancora *contro* e *di parte*: contro la tradizione spettacolare, contro il perbenismo, contro il governo della Democrazia cristiana. È *per* una cosa sola: il comunismo. Le prime comparse televisive di Benigni consentono anche di cogliere la tensione tra locale e nazionale tipica di quel periodo, fruttuosa per un comico che dai margini passerà ad occupare il centro dell'intrattenimento. Benigni è spesso interpretato, e semplificato, come espressione della «tempra

70 Cfr. Giuseppe Bocconetti, «Telepollice verso», *Radiocorriere* 51, 19/25-12-1976; Ranuccio Bastoni, «Una bomba nella stalla», *Corriere d'informazione*, 29-11-1976.

71 Enrico Menduni, *Videostoria*, 62-64.

72 Igor Vazzaz, «Cioni Mario dal palcoscenico al set. Fenomenologia di un turpiloquio comico», p. 204, in Eva Marinai, Sara Poeta e Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e cinema*, Pisa, ETS, 2005. Cfr. Id., *Cioni Mario... di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni*, Pisa, ETS, 2017.

73 Valentini, «Guardare la tv, vedere l'immagine», p. 132.

74 Simonelli e Tramontana, *Datemi un Nobel*, p. 17-18.

75 *Ivi*, p. 41-42.

76 Silvano Ambrogi (a cura di), *Quando Benigni rompe il video. I primi testi televisivi di Roberto Benigni*, Torino, Nuova Eri, 1992.

sanguigna dell'umorismo Toscano»:77 quello del «toscanaccio» è certo un cliché,78 ma che dopotutto è stato caratterizzante ed è riuscito ad armonizzarsi, più che ostacolare, le sue comparse via via sempre più frequenti nella vita spettacolare e politica del paese, assurgendo anche, negli ultimi due decenni, al ruolo di mediatore della memoria e dell'identità nazionale.79 Quello che è il filo rosso dell'esperienza di Benigni però è il senso dell'incursione, dell'evento e dell'eccezione che configurano le sue partecipazioni televisive:80 anche quando, ben prima di essere la voce di Dante, del Risorgimento e della Costituzione più bella del mondo, è stato la voce di un frustrato e tragicomico contadino di Vergaio.

5.2.1 L'irruzione della provincia? Benigni dal teatro alla tv

Nella seconda metà degli anni Settanta la televisione italiana di servizio pubblico cerca di volgere lo sguardo, nello spirito pluralista delle riforme, alle diverse «Italie», la cui voce emerge sempre di più dalle reti televisive e radiofoniche locali.81 Le tv «libere» risucchiano dentro di sé, inizialmente, «aspetti di una sfera pubblica locale e provinciale che la televisione tradizionale pareva aver condannato all'obsolescenza»82 e nel 1976 stanno modificando «la geografia e la natura dell'etere italiano».83 La tematizzazione di *Onda libera* è leggibile in questo contesto84 ma ancora più importante è l'esprimersi, in Benigni, di una comicità considerata anti-televisiva nella costruzione delle battute, e in un modo di parlare che raramente aveva trovato spazio nello spettacolo televisivo. Carlo Verdone cerca di significare, molti anni dopo, l'avvento suo e di altri comici di quel periodo, facendo prima di tutto riferimento alla novità dell'aspetto linguistico:

la comicità italiana è per sua natura dialettale. Questa è un'altra caratteristica che ci distingue da altre culture. Se togli a me, a Benigni o a Troisi i rispettivi dialetti, siamo finiti. L'Italia è un Paese diviso, regionale, attaccato alle tradizioni [...] forse è un disperato tentativo di tenere in vita una lingua che è un veicolo di identità, di ribellarsi alla neutralità dell'italiano televisivo [...] Certo, un comico che ti facesse ridere parlando un italiano perfetto sarebbe il più grande di tutti!85

Non ci interessa ritrovare la verità (molto approssimata) nella retrospettiva professionale di Verdone, quanto riscontrare il rapporto con una concezione naturalizzata della comicità e del suo legame con la regionalità italiana. Incalzato dall'intervistatore, Verdone arriva a riconoscere che vi sono eccome i comici che, prima di lui, hanno fatto ridere parlando italiano: Walter Chiari, Raimondo Vianello, Paolo Villaggio. Villaggio è l'unico ad essere diventato «maschera nazionale» parlando un

77 Rodi, *Risate allo specchio*, p. 56.

78 Silvano Ambrogi, «Le Radici Antiche di un comico moderno», p. 14, in Id. (a cura di), *Quando Benigni rompe il video*.

79 Cfr. Enrico Francia, «Il Presidente, lo storico, il comico. Note sul risorgimento del 150», *Contemporanea* 1, 2013, p. 145-158.

80 Cfr. Simonelli e Tramontana, *Datemi un Nobel!*, p. 42; Barra, *Una televisione da ridere*, p. 93.

81 Grasso, «La tv degli anni Settanta», p. 59.

82 Ortoleva, *Un ventennio a colori*, p. 47.

83 Sangiovanni, *Specchi Infiniti*, p. 267. Cfr. sullo sviluppo delle radio e delle televisioni locali *ivi*, p. 267-296; id., «Da libere a private. Sulla nascita della televisione commerciale in Italia», *Comunicazioni sociali* 1, 2013; Aldo Grasso, *La tv del sommerso. Viaggio nell'Italia delle tv locali*, Milano, Mondadori, 2006.

84 Id., *Specchi infiniti*, p. 268; Menduni, *Videostoria*, p. 62-63.

85 Cit. Verdone in Crespi, «Italiani vi guardo», p. 45-47.

italiano «pulito». Mentre gli altri due hanno fatto «più televisione che cinema», prova che «il comico non dialettale funziona in tv».⁸⁶ Da una parte è vero che la tv tende necessariamente a preferire l'italiano, comune a tutti gli spettatori, che i dialetti; dall'altra, la retorica di Verdone è utile a chi vuole sostenere di aver lasciato la televisione per un'incompatibilità innata tra la comicità italiana, «per sua natura» dialettale, e il piccolo schermo; e non invece, per ricercare la consacrazione in un medium reputato più di pregio. Verdone è infatti parte di quella scuderia di comici, assieme a Troisi e Benigni, che compare nella tv italiana della seconda metà degli anni Settanta, che si fa le ossa sul piccolo schermo calcando sulle inflessioni dialettali e sulla marcata identità regionale delle loro maschere (rompendo dunque con la «neutralità dell'italiano televisivo») ma che poi lo abbandona per trovare fortuna nel cinema. Benigni avrebbe infatti detto di essere sempre stato «conquistato poco» dalla televisione: «è il cinema che m'ha conquistato completamente».⁸⁷ Verdone dice anche che la lingua è frutto dell'osservazione – o per alcuni, dell'appartenenza – ad una classe sociale: «le suggestioni per noi comici arrivano sempre dal proletariato, che è più povero, più violento e più creativo. La periferia è la nostra benzina».⁸⁸

Entrambi questi due aspetti, lingua sporca e dialettale – qui toscana – e marginalità – contadina e provinciale – sono intrecciati alle origini dell'esperienza di Roberto Benigni, nella cui comicità televisiva vi è il gusto «della chiacchiera in libertà, chiaramente divagatoria, della polemica oziosa, anche se apparentemente sostenuta dall'impegno politico, con uno sconcertante accostamento di parole discordanti e di concetti antitetici».⁸⁹ Se Verdone e Troisi esordiscono in *Non stop*,⁹⁰ programma che va in onda dal 1977 al 1979 sulla Rete 1, Benigni compare sul piccolo schermo poco meno di un anno prima, alla fine del 1976 sulla Rete 2, fungendo da avanguardia, in un certo senso estrema, per una serie di sensibilità comiche che rompono con le precedenti tradizioni televisive.

Le origini artistiche di Benigni sono da ritrovarsi nella poesia d'improvvisazione toscana, ma importantissima è stata anche la sua esperienza di vita, con la migrazione della sua famiglia contadina, a pochi anni dalla sua nascita, dal paese di Manciano La Misericordia alle regioni industriali di Prato. Formatosi negli anni di diffusione della televisione, delle sue forme spettacolari e della sua lingua nazionale, Roberto Benigni è parte di quella generazione che ha sperimentato direttamente una perdita della dimensione locale, della sua cultura e della sua lingua, nonché il «declino della tradizionale vita paesana» durante gli anni del boom economico,⁹¹ per dirlo con le parole del comico, «la televisione è come quando in un piccolo paese c'era il negozio di generi alimentari Vegé e poi è arrivata la Standa e il negozio ha dovuto chiudere. Ecco, la televisione è la Standa dello spettacolo e noi non abbiamo più i bollini del negozio Vegé da raccogliere».⁹² Intrapreso un percorso di teatro d'improvvisazione, nel 1972

86 Cit. *ivi*, p. 47.

87 Cit. Benigni in Parigi, *Roberto Benigni*, p. 168-169.

88 Cit. Verdone in Crespi, «Italiani, vi guardo», p. 45.

89 Ambrogi, «Le radici antiche di un comico moderno», p. 13.

90 D'Aloia, *Risate di piombo*, p. 28.

91 Celli, «Roberto Benigni and the Cioni Mario di Gaspare fu Giulia Monologue», *Italica Italica* 77, 2, 2000, p. 171-172.

92 In Parigi, p. 91, tratto dal *Manifesto*, 23-01-1984.

lascia la toscana per sperimentare nei teatri romani d'avanguardia, come il Beat 72, il teatro dei Satiri e soprattutto l'Alberichino. In quest'ultimo – lo stesso teatro di Verdone – debutta individualmente nel 1975, sotto la guida di Lucia Poli e di Giuseppe Bertolucci.⁹³ Con Bertolucci sviluppa un'«amicizia creativa» molto fruttuosa, che dà vita al monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, la base per tutti i maggiori lavori di Benigni nella sua prima fase artistica.⁹⁴ Se è presente il legame di Benigni con il folklore toscano, Mario Cioni ha anche una «genesi colta», d'autore, legata all'intellettualità romana che apprezza lo spettacolo di Benigni.⁹⁵

Cioni Mario combina le influenze letterarie trasmessegli da Bertolucci con le storie di famiglia⁹⁶ e racconta della domenica ordinaria di un individuo del sottoproletariato toscano, «aggressivo, sboccato e blasfemo», angosciato dal sesso e dalla politica, il cui soliloquio è interrotto, per tre volte, da eccessi di rabbia nei confronti del padre, delle donne e del segretario del Msi, Giorgio Almirante; tutto il monologo è costellato anche da un mantra, quello del cognome del segretario del Pci, Berlinguer, pronunciato di continuo come un ritornello, con sonorità «ora intimidatrice ora monumentale», e simbolo di una politica vissuta in modo viscerale.⁹⁷ Il *Cioni* ha dato un importante contributo all'affermarsi del monologo comico «come il mezzo più efficace per rapportarsi al pubblico»⁹⁸ e da esso deriveranno le trasmissioni televisive *Vita da Cioni* e *Onda libera*, nonché il film *Berlinguer ti voglio bene*. Dopo il successo all'Alberichino e l'attenzione della critica, infatti, Benigni viene contattato dai collaboratori della seconda rete Rai, i quali sembrano convinti che «l'osceno, sinistrorso e zoticone Cioni» può essere adatto al neonato canale.⁹⁹

Dell'operazione ha più volte discusso Mario Carpitella, che già nel 1985 la descrive nei termini di un tentativo coerente con lo spirito decentrante della riforma, una «riscossa da parte della cultura locale, periferica, “provinciale”, nei confronti del potere centrale». Tuttavia,

quando, alla fine del 1976, la provincia toscana fece sentire le sue proteste per bocca di Roberto Benigni in *Onda libera*, il grosso pubblico non lo seguì; le innovazioni nell'ambito della rivista televisiva dovevano venire da una autonoma evoluzione della forma classica, giunta alla crisi [...] ma la cultura locale e provinciale non partecipò a questo processo. Il mondo provinciale venne di nuovo assunto a oggetto di spettacolo in una delle poche formule di (enorme) successo prodotte dalla frenetica ricerca di novità sollecitata dalla riforma: *Portobello*.¹⁰⁰

93 Ambrogi, «Le radici antiche di un comico moderno», p. 11.

94 Gabriele Rigola, «“Lui era la miniera e io il minatore”. Il lavoro di Giuseppe Bertolucci con Roberto Benigni», p.89, in Franco Prono e Gabriele Rigola (a cura di) *Il dolce rumore della vita. Giuseppe Bertolucci tra cinema, teatro, televisione e poesia*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2021.

95 Vazzaz, «Cioni Mario dal palcoscenico al set», p. 224.

96 Celli, «Roberto Benigni and the Cioni Mario di Gaspare fu Giulia Monologue», p. 174.

97 Vazzaz, «Cioni Mario dal palcoscenico al set», p. 205-210.

98 *Ivi*, p. 205.

99 Celli, «Roberto Benigni and the Cioni Mario di Gaspare fu Giulia Monologue», p. 178.

100 Carpitella, «La provincia e l'impero», in Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso (a cura di), *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1985, p. 133-134.

Carpitella parla dunque di un'operazione di poco successo, per il suo non essere riuscita a innestarsi nelle forme dello spettacolo nazionale. Le ragioni in realtà sono più complesse, come si vedrà, ma l'intenzione di portare la marginalità geografico-linguistica sugli schermi era ben presente.

Giancarlo Governi ricorda di aver trovato Benigni, romanticamente, in una «cantina di Roma», e di averlo presentato a Fichera che ne capisce «immediatamente» la genialità.¹⁰¹ Carpitella sosterrà che dopo averlo visto all'Alberichino, a convincere la neonata Rete 2 a portare Benigni sugli schermi è proprio la lingua, «che supera ogni livello dialettale e si pone come il primo di tutta una serie di *grammelots* [sic] che dovevano avere tanta fortuna negli anni successivi». Dall'altra parte, si vuole realizzare la riforma, bisogna abbattere il conformismo del monopolio, che si avverte non solo nell'informazione e nella cultura, ma anche «nella stanchezza delle formule di spettacolo tradizionali, specie lo spettacolo leggero».¹⁰²

5.2.2 Una censura illuminata? Palinsesto, produzione e prudenza nell'esordio di Benigni

Con Giuseppe Bertolucci scrivemmo *Vita da Cioni*, per la Rete 2, tre puntate di mezz'ora. Fichera, che è il più grande televisivo che io conosca, ci propose una cosa. Era il momento che si dividevano la Rete 1 e la Rete 2 e cominciavano a insorgere le tv private. Scrivemmo dei testi e trovammo già a Milano pronto Umberto Simonetta che ne aveva scritti altri per conto suo e facemmo il *Televacca* che si chiamò *Onda libera* ed ebbe dei tagli di censura tremendi. Ma non era molto riuscita, secondo me, la trasmissione, anche per via di tutti questi casini.¹⁰³

In questo breve ricordo di Benigni, a poco più di una decina d'anni da quell'esperienza, il profondo rispetto per la figura del direttore che l'ha portato in tv si mescola con la consapevolezza del cambio di passo sui progetti iniziali, dei «tagli di censura tremendi» e di una trasmissione in fondo reputata «poco riuscita». C'è poi il contesto televisivo più vasto: la fine del monopolio, l'avvento delle tv private, nonché la mediazione con un autore di salda esperienza televisiva, Umberto Simonetta.

Come ricorda ancora Mario Carpitella, il repertorio di Benigni «cabarettista» viene «travasato» prima di tutto in *Vita da Cioni*, tre puntate realizzate a Napoli e girate da Bertolucci. In quel frangente si testa l'idoneità di Benigni alla tv, ma si decide alla fine di non trasmettere il programma, a favore di un'altra serie. L'ex capostruttura sottace i dettagli del cambio e lo giustifica con una considerazione di senso comune: «il palinsesto, sì sa, ha le sue esigenze».¹⁰⁴ Tale liquidazione appare sospetta ed evidentemente la trasmissione non viene reputata adatta per introdurre Benigni sul piccolo schermo, ma se confrontiamo il contenuto di *Vita da Cioni* con quella di *Onda libera*,¹⁰⁵ lo stile, i temi, le battute e la carica di aggressività sono state pressoché trasferiti nei monologhi presenti nella seconda trasmissione.

101 Giancarlo Governi, «La rivoluzione del Massimo delle emozioni», p. 66.

102 Carpitella, «Prefazione», p. 5-6, in *Ambrogio, Quando benigni rompe il video*.

103 Benigni in Parigi, *Roberto Benigni*, p. 167.

104 Carpitella, «Prefazione», p. 7. Cfr. Simonelli e Tramontana, *Datemi un Nobel*, p. 43-44.

105 RaiPlay, Rete 2, *Benigni - Vita da Cioni*, 1978 – <https://www.raipplay.it/programmi/benigni-vitadacioni1>; RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 1976 – <https://www.raipplay.it/programmi/ondalibera>

Le necessità di programmazione sembrano dunque una giustificazione plausibile, alla quale si dovette aggiungere una riflessione sui generi televisivi: come e dove collocare questi tre brevi monologhi teatrali sperimentali, senza marcatori di comicità, senza pubblico, recitati da un individuo pressoché sconosciuto e dai tempi anti-televisivi? Come promuoverli, descriverli e annunciarli? Più che suscitare scandalo, il rischio sembra piuttosto di farli passare inosservati.

Va infatti creato un contesto più specificamente televisivo attorno alla comicità di Benigni, così da facilitarne un inserimento coerente nella programmazione. Con *Onda Libera*, da una parte la sperimentazione viene temperata tramite l'inserimento del comico nel riconoscibile schema del varietà; dall'altra parte, si vuole recuperare la carica trasgressiva e distruttiva attaccando e degradando proprio quegli stessi stilemi. Carpitella si assume la responsabilità della scelta tematica: «il recente fiorire di televisioni private grandi e piccole» gli suggerisce di ambientare l'esordio del comico in una «TV strapaesana e contestatrice sia della vecchia Rai sia delle velleitarie iniziative che spuntavano un po' dappertutto».¹⁰⁶ L'idea è quella di saldare il «locale» di Benigni con il significato che il termine assume in ambito televisivo, nella speranza che le due diverse declinazioni del concetto si rafforzino a vicenda.

Il programma, anche così configurato, resta difficile da mandare in onda, ed è infatti la prima grande sfida dell'ancora radicale Rete 2. Possiamo ricostruire con chiarezza il processo grazie alla stampa, al resoconto di Massimo Pini, e a testimonianze successive.

Raccontato dal consigliere Craxiano come una sorta di specchio per le allodole – ci si sarebbe dovuti invece occupare dei costosissimi e opachi contratti d'appalto stabiliti da Fichera e Scarano nei loro «feudi»¹⁰⁷ – il caso di «*Televacca*» è «l'ultimo grande dibattito» di un consiglio di amministrazione uscente, che ormai può «parlare a ruota libera» e sfogare i «rancori trattenuti». *Televacca* è uno dei titoli con cui viene presentata la trasmissione al CdA prima della messa in onda, e rimane il più evocativo, diffondendosi con facilità sui giornali.¹⁰⁸ I riassunti posticci e le schede approssimative a riguardo della trasmissione: per questo, il direttore generale Michele Principe pone «la questione della sua partecipazione alla stesura dei programmi», dato che la scarsa collaborazione delle reti metterebbe «il direttore generale nella impossibilità di assolvere responsabilmente al ruolo assegnatogli dalla legge».¹⁰⁹ Tuttavia, il contenuto della prima puntata inizia a circolare sulla stampa a una mese dalla messa in onda e le dichiarazioni di Principe fanno paventare un «ritorno» della censura.¹¹⁰ Intanto, si sviluppa un interessato dibattito su *Televacca*, sulle novità e sulle bizzarrie di questa atipica produzione. Un funzionario non pare gradire la routine dovuta all'ambientazione e alla gestione del peculiare cast:

106 Carpitella, «Prefazione», p. 7.

107 Pini, *Memorie di un Lottizzatore*, p. 190-192.

108 *Ivi*, p. 193-194.

109 *Ivi*, p. 192-193.

110 S.n., «Finocchiaro smentisce ogni censura», *Corriere della sera*, 21-11-1976. Cfr.: s.c., «è in arrivo Televacca rideremo o piangeremo?», *Stampa sera*, 22-11-1976; Lietta Tornabuoni, «Che cosa ci sarà in Televacca il varietà contestato alla Rai», *Corriere della Sera*, 22-11-1976; Rannuccio Bastoni, «Una bomba nella stalla», *Corriere d'informazione*, 23-11-1976.

quattro mucche, due cavalli, pecore, galline e pulcini costano di più degli attori; non solo vengono affittati a caro prezzo ma hanno bisogno di qualcuno che li sorvegli e stia attento ai loro bisogni. C'è un camion che li porta ogni mattina da Canzo e che di sera se li riporta nelle stalle. In studio entrano dalla porta di servizio. Una faticaccia.¹¹¹

Il regista Beppe Recchia conferma che ogni giorno bisogna provvedere «alla mungitura delle vacche, alla pulitura dello studio [...] far mangiare tutti questi animali». Tenta anche di contenere le proteste sui contenuti: «la colpa è tutta di chi ha drammatizzato [...] Il nostro programma non è né scollacciato, né blasfemo, né libertino. È senz'altro un programma “libero”, nel senso che è una satira feroce e centrata di certi atteggiamenti e di certe situazioni, tipici dell'Italia di oggi».¹¹² Anche il *Radiocorriere*, solitamente parco sulla cronaca delle polemiche interne alla sua azienda madre, entra a gamba tesa nel dibattito su *Onda Libera* con un articolo di Giuseppe Bocconetti che cita le riserve del direttore generale «anche ai fini di eventuali responsabilità personali». Ci si interroga però soprattutto sulla comicità del «ragazzo» Benigni, che secondo i responsabili del programma, merita di essere portata in tv perché «è diversa, provocatoria e conflittuale, amara e violenta, certamente non consolatoria, come quella che appare normalmente nei nostri programmi». Benigni, intervistato, afferma di non voler portare sullo schermo il turpiloquio fine a sé stesso e la bestemmia, ma anche di non fare «il discorso di quello che dice: ora mi rivolgo a ‘sta gente qui, milioni e milioni, che capisce meno di quelli che vengono a teatro». L'intervista mette in luce anche il rapporto di Benigni con il comunismo, molto stretto e molto scomodo:

al festival dell'Unità, sa come è? C'è sempre la fiera di beneficenza, con il porcellino in palio, sono abbastanza moralisti a volte, specialmente negli ultimi tempi. Io sono comunista ortodosso e questo discorso qui lo posso dire. Il fatto delle parolacce, per me, è molto liberatorio. I contadini non fanno che pensare al sesso alla miseria e a bestemmiare. Ma se lo dici, eh no, sbagli, non sei marxista. Moralismo burocratico, questo mi dà un po' noia.¹¹³

Il disagio dei comunisti per la volgarità di Benigni trapela anche dalle riunioni del Consiglio di amministrazione, mentre i consiglieri socialisti appaiono meno moraleggianti. Nel CdA del 10 dicembre, su suggerimento del consigliere Ventura (Pci), Fichera viene invitato a rispondere sui contenuti di *Televacca*. Il direttore inquadra il problema nel tentativo di progresso, portato avanti dalla sua rete, nel campo dello spettacolo: «probabilmente i limiti dello spettacolo leggero (alla Rai) erano proprio limiti che ne impedivano lo sviluppo satirico [...] che è la direzione in cui noi possiamo avere modelli da altre televisioni di paesi democratici, in cui si è sviluppato il teatro satirico, leggero, libero». Secondo Fichera, la satira può dividersi in sofisticata e «popolare»: la trasmissione sarebbe «un tentativo di satira di carattere popolare, anche con una certa forza e una certa durezza». Il direttore enfatizza poi la rilevanza dell'operazione, data la partecipazione di Roberto Bertolucci «autore di una certa raffinatezza culturale», mentre i garanti sul versante televisivo sono Umberto Simonetta – «un altro autore di

111 A.f., «Le mucche in studio», *Stampa sera*, 16-11-1976.

112 Recchia in Ranuccio Bastoni, «Una bomba nella stalla», *Corriere d'informazione*, 23-11-1976.

113 Benigni in Giuseppe Bocconetti, «Telepollice verso», *Radiocorriere* 51, 19/25-12-1976.

mestiere» e il regista Beppe Recchia. Per rassicurare ulteriormente il consiglio, Fichera afferma di aver già eliminato da *Televacca* «alcune parti che in un certo qual modo potevano suscitare reazioni negative nel pubblico», annunciando poi il titolo più morbido di *Onda libera*.¹¹⁴

Il consigliere Matteucci (Pri) non sembra bersi la retorica di Fichera sulle motivazioni artistiche dell'opera: «ha tirato a imbrogliarci [...] dicendo che è un esperimento, un tentativo, e poi ha tirato in causa addirittura la commedia dell'arte, forse con scarsissima conoscenza di cosa sia la commedia dell'arte». Matteucci insiste poi sul vecchio tasto della tv che «si insinua in casa» la quale deve essere protetta da ogni «volgarità, goliardia, avanspettacolo». Il comunista Ventura gli dà una «mezza mano» – scrive sempre Pini – sostenendo che la riforma non è stata fatta per consentire di portare «dei fatti e delle volgarità simili in televisione»: moralismo burocratico dei comunisti, dice Benigni. Per Ventura, l'idea di «libertà di dire tutto quello che viene in mente, indipendentemente dai concetti e della idee che ci stanno dietro, è un concetto assolutamente da respingere». Dall'altra parte però, il consigliere ricorda anche come Fichera abbia già «apportato dei correttivi», ovvero dei tagli, alla trasmissione, e quindi il problema non si porrebbe più. Il presidente Finocchiaro, infine, traendo le mosse dall'intervento di Fichera, scarica sul direttore ogni responsabilità sulla realizzazione del programma,¹¹⁵ e dunque il consiglio vota a maggioranza per la messa in onda.¹¹⁶

La rinuncia del consiglio ad intervenire, così come la dichiarazione di Finocchiaro, sono adeguatamente sfruttate da Fichera. *L'Unità*, infatti, attribuisce il peccato originale di censura al «democristiano Michele Principe, messo a quel posto nel vano tentativo di rinverdire gli allori dell'epoca bernabeiana», ma deve riconoscere, anche se cautamente, il ruolo di Fichera in questo.¹¹⁷ Gli autori della trasmissione denunciano il taglio di un monologo dell'attore Marco Messeri: costui, nei panni di un prete di campagna sessuofobo, Don Giordano, che porta all'assurdo gli insegnamenti evangelici.¹¹⁸ «Non si tratta qui di censura», specifica Fichera sull'*Unità*:

la scelta di eliminare questa scena, di cui mi assumo la piena responsabilità, è dovuta solo ed esclusivamente a ragioni di opportunità e di carattere generale. Quel monologo avrebbe suscitato polemiche inopportune. D'altronde [...] lo spettacolo che i telespettatori vedranno non ne avrà in alcun modo a soffrire. Questa trasmissione [...] rappresenta un grosso passo avanti nel processo di svecchiamento dei programmi televisivi [...] ed è molto importante che il Consiglio di amministrazione della Rai, in cui le sinistre si sono espresse a favore della messa in onda del programma di Benigni [...] abbia stabilito la responsabilità del direttore di rete a decidere autonomamente.¹¹⁹

Tuttavia, Bertolucci non pare convinto, lamentando il taglio delle parti di Messeri che erano state già approvate e che avrebbero avuto una ricaduta anche nelle tre puntate successive. Fichera

114 Tutte le cit. di Fichera sono in Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 193.

115 Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 195.

116 S.n., «Rai-TV: varato il piano nazionale sulla distribuzione delle «frequenze», *L'Unità*, 11-12-1976.

117 Felice Laudadio, «L'«Onda Libera» deve superare qualche scoglio», *L'Unità*, 19-12-1976.

118 Il monologo è riportato in: Pini, *Memorie di un lottizzatore* p. 196; Ambrogi, *Quando Benigni rompe il video*, p. 33-34.

119 Fichera in Felice Laudadio, «L'«Onda Libera» deve superare qualche scoglio», *L'Unità*, 19-12-1976.

ribadisce invece la sua decisione di «responsabilità», affermando: «se per far avanzare una reale riforma della programmazione devo scegliere tra l'affermazione istantanea di principi e quella di un effettivo processo di trasformazione, scelgo questa strada, sulla quale intendo continuare».¹²⁰

Con un'attenta retorica che minimizza e razionalizza la sua azione censoria, ma anzi, la presenta come un passo necessario nel percorso progressivo della riforma, il nuovo direttore riesce non solo a svincolarsi dall'imbarazzo, ma anche a tramutare il verdetto di un CdA in uscita in un automatico riconoscimento dell'autonomia della Rete, di cui il direttore si fa garante di libertà e svecchiamento, nonché di avanzamento della riforma. Il dibattito su *Onda libera* conclude così idealmente il lungo braccio di ferro tra il direttore il consiglio, e prefigura la maggiore autonomia delle Reti rispetto all'organo di governo della Rai che si aprirà con il nuovo anno. Se tra gli autori rimangono poi dei malumori, a giustificare Fichera ci pensano Giancarlo Governi, produttore del programma, e lo stesso Benigni. Il primo tutela il direttore tramite un invito all'autocritica collettiva e alla condivisione della responsabilità, affermando su *Paese sera* che

la censura è nostra, della sinistra, cioè, (anche perché a Fichera sono evidentemente mancati gli appoggi necessari proprio da sinistra) [...] questa volta non abbiamo un Bernabei o un De Feo da accusare ma soltanto il clima di restaurazione che ci sta coinvolgendo tutti e che sta colpendo anche le cose più innocenti come il programma televisivo '*Onda libera*'.¹²¹

C'è, da parte di molti dei coinvolti una reticenza nell'accusare esplicitamente il direttore di censura: vi è il suo invito a non usare questo termine, ma anche la credibilità da lui accumulata nell'aver accettato di portare Benigni sullo schermo e nell'essersi dopotutto speso per lui. Per il comico, poi, la possibilità di accedere allo schermo televisivo non vale uno scontro diretto con la direzione della rete che gli ha offerto questa chance. Infatti, rilascia all'*Unità* una dichiarazione che si destreggia tra umorismo e riconoscimento di gratitudine:

Mi auguro che si tratti effettivamente di opportunità, e non di opportunismo moderato [...] Forse il taglio della scena è dovuto all'opportunità di evitare una accusa di "vilipendio di prete di Stato": certo, però, che mi sarebbe piaciuto che *Onda libera* esordisse sotto una nuova egida. Non credo che la responsabilità di questo taglio sia tutta di Fichera. È lui, infatti, che ci ha fatto lavorare e ci ha consentito di realizzare un programma come il nostro. Io personalmente gli sono molto grato. D'altra parte, probabilmente, senza quel taglio il programma non sarebbe stato trasmesso. E sarebbe stato peggio. Quando il pubblico vedrà *Onda libera*, capirà perché la nostra satira della Rai-tv e dei modelli da essa imposti ha suscitato, prima ancora di essere trasmessa, tutte queste polemiche.¹²²

5.2.3 *Onda libera, molto discussa ma poco guardata*

120 Fichera in S.n., «Tagli a "Onda libera": gli autori protestano», *Corriere della sera*, 18-12-1976.

121 L'articolo e la testimonianza di Governi sono citati in Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 197.

122 Felice Laudadio, «L'"Onda Libera" deve superare qualche scoglio», *L'Unità*, 19-12-1976.

Il coordinamento tra le polemiche e i contenuti del programma rafforza l'interesse della critica e degli intellettuali per una trasmissione che tuttavia è un insuccesso di pubblico: per il Servizio opinioni della Rai l'indice di gradimento è solo del 46, e di solo 32 per la comicità, mentre l'ascolto per l'ultima puntata si attesta attorno ai 2.200.000 telespettatori.¹²³ «Dopo le prime due puntate lo trasferimmo in seconda serata (per questa colpa sarò spedito nell'inferno dei programmatori televisivi)», scrive Luigi Mattucci.¹²⁴ Carpitella attribuisce l'insuccesso al fatto che gli spettatori non erano abituati a vedere la provincia come soggetto, ma solo come «soggetto passivo del discorso spettacolare»; dall'altra, ammette anche che il fronte riformatore mancava di una vera e propria cultura dello spettacolo televisivo, «stretto tra la pura sperimentazione e la ripetizione di formule consuete»,¹²⁵ un problema che emerge anche dai giudizi ambivalenti della critica.

All'alba della terza puntata, il *Radiocorriere* propone una panoramica sull'opinione della critica su uno dei programmi comici più discussi del decennio, riassumibile in: «delusione per lo spettacolo nel suo complesso».¹²⁶ A fronte di diversi apprezzamenti dopo la prima puntata,¹²⁷ tranchant sarà il giudizio di Sergio Saviane, che se la prende con gli elogi precoci dei colleghi alla trasmissione, che non rivelano l'incapacità degli autori – «nuovi e antichi imbonitori della tv» – che hanno reso *Onda libera* l'esempio di come «anche un'idea originale può essere manipolata, disintegrata e, se ci si passa il termine, sputtanata dai soliti furbi della sceneggiata fintodiroppente, fintolibertaria, fintosatirica, fintocomica e fintocontadina».¹²⁸ In realtà, già dalla seconda puntata, *L'Unità* corregge già il tiro, e parla di «caduta libera» più che di *Onda libera*: «il bersaglio non viene neppure sfiorato e il prodotto arreca addirittura beneficio all'obbiettivo che si voleva colpire», ovvero la Rai.¹²⁹ Sulla *Stampa*, Carlo Casalegno dice di riconoscere «la mano di certi democristiani di sinistra, nostalgici della civiltà contadina e nemici della civiltà industriale, populistici, con un pesante ritardo culturale», ma anche quella dei «più spregiudicati e accorti democristiani di destra» che vogliono ricondurre al conformismo le «pecorelle smarrite». Ciò che non vi si riconosce è «la sinistra laica italiana», che non la può rivendicare come opera sua.¹³⁰

I giudizi sembrano influenzati dal dibattito precedente alla messa in onda, e infatti Ugo Buzzolan ritiene che le polemiche abbiano fatto più danno che altro alla trasmissione, creando l'aspettativa di uno spettacolo «audacissimo, sboccatissimo, con parolacce da trivio e con bestemmie», con attacchi al governo, chiesa, e morale sessuale, quando invece si è rivelato più contenuto.¹³¹ Proprio la polemica diffusa ci consegna però uno dei più vivaci dibattiti su una trasmissione comica, che va

123 S.n., «Basso gradimento di "Onda libera"», *Corriere della sera*, 15-03-1977.

124 Mattucci, «Rai 2, una rete dimenticata», p. 84.

125 Carpitella, «La provincia e l'impero», p. 133.

126 S.n., «I critici e Roberto Benigni», *Radiocorriere* 1, 02/08-01-1977.

127 Cfr. Natalia Ginzburg, «Divertimento nella stalla», *Corriere della sera*, 20-12-1976; Felice Laudadio, «Controcanales», *L'Unità*, 20-12-1976.

128 Sergio Saviane, *Video malandrino*, p. 321-325. L'originale è in Id., «Tutto falso, anche la vacca», *L'Espresso*, 16-01-1977.

129 Felice Laudadio, «Controcanales», *L'Unità*, 28-12-1976.

130 Carlo Casalegno, «Il nostro stato», *La stampa*, 29-12-1976.

131 Ugo Buzzolan, «"Onda libera", polemiche e delusioni», *La stampa*, 9-01-1977.

anche oltre il giudizio politico come mostra un articolo sul *Corriere* dove intervengono, oltre a qualche spettatore, Morando Morandini, Francesco Casetti e Dario Fo: con gradi di apprezzamento diversi per Benigni e per la trasmissione, gli intellettuali condividono diverse perplessità sulla struttura ripetitiva di *Onda libera*, sulla sua artificiosità, sull'utilizzo del dialetto (Casetti), sulla sua comicità a tratti intellettualistica (Fo). Il bilancio finale su *Onda libera* è infatti che sia riuscita solo in parte, e che per questo non sia riuscita a trovare il suo pubblico: troppo innovativa e distante dalle formule tradizionali da un lato, e poco coraggiosa nell'innovare fino in fondo e nella giusta direzione dall'altro.¹³²

Le incertezze, le delusioni, le incomprensioni per il programma sono dunque condizionate da precise aspettative – alimentate anche dalla Rete e da Fichera stesso – ma anche dalla natura ambigua dei contenuti: *Onda libera* è un esperimento al bivio tra vecchie e nuove istanze, si presenta a sé stessa e al telespettatore come «uno spettacolo di rottura, uno spettacolo-verità»,¹³³ per usare le parole di Benigni, ma che al contempo tenta di aggiustare quella rottura, così come il legame con il medium, proprio mentre ne mostra l'artificiosità.

La parte più innovativa sta nei monologhi. Nelle discussioni sull'uguaglianza tra uomo e donna, «Benigni e Bertolucci espandono il tema [...] dell'angoscia sessuale alla luce dei cambiamenti culturali ed economici della vita paesana». Si aggiungono poi nuovi discorsi sull'America, la Cina, la tv, la violenza politica, le tensioni di classe.¹³⁴ All'inizio della seconda puntata si discute di scelte sessuali femminili, mentre Livia Cerini, nei panni della svampita americana Prudence, dà vita a improvvisi monologhi femministi, squarciando la dimensione ludica mentre racconta di violenze sessuali subite nelle performance teatrali sperimentali: «perché è così in Italia, è amaro *amigo*, vacca se è amaro».¹³⁵

Benigni-Cioni, contadino-intellettuale, racconta invece la tensione interna al proletariato tra *appeal* per la società dei consumi americana e comunismo internazionale: ammonisce Monni di «non farsi fregare dall'estetica del contribuente americano», e gli dice che deve amare i cinesi invece, «la grande Cina del cinese mondiale come si trova scritto in Gramsci».¹³⁶ Nella seconda puntata, poi, Cioni spiega a Monni come imbrogliare i padroni in attesa dell'avvento del comunismo: l'operaio deve mostrarsi ignorante, solo così riceve le scuole, deve mostrarsi malato, così riceve gli ospedali, deve puzzare così riceve i bagni, deve avere freddo così riceve le case: «il popolo deve stare male», ha (avrebbe) detto Lenin. Poi «al momento bono», ovvero le elezioni, «noi poi si fa la crocetta sul partito che si è imparato a capire chi si deve votare». I due ridacchiano, guardando la telecamera: «zitto, non si deve far sapere!». Nel lamentarsi della crisi, Cioni combina poi le notizie di attualità con modi di dire, luoghi comuni, assonanze, ragionamenti razionali e irrazionali; ad un certo punto, elenca i nomi dei politici democristiani come in un rimuginare senza fine, masticandone alcuni, faticando a pronunciarne

132 Cfr. Maurizio Porro, «La “stalla” della discordia», *Corriere della sera*, 28-12-1976.

133 Roberto Basso, «Vogliono trasformarmi in un attore “porno”», *Stampa sera*, 27-12-1976.

134 Celli, «Roberto Benigni and the Cioni Mario di Gaspare fu Giulia Monologue», p. 178.

135 RaiPlay, Rete 2, *Onda libera*, 26-12-1976.

136 RaiPlay, Rete 2, *Onda libera*, 19-12-1976.

altri, e arrivando in procinto di piangere alla fine dell'elenco.¹³⁷ Sempre contro il governo è rivolto un monologo dell'ultima puntata, dove Cioni racconta a Monna un utopico e carnevalesco ribaltamento, dove il popolo prende il posto dei ministri, e i ministri del popolo:

come prima i ministri c'avevano l'autisti del popolo, ora noi del popolo s'ha l'autista ministro e allora l'autista ministro dice 'piove popolo ladro' oh! Gli si fa, "guida, ministro, ministraccio". [...] sparato sul governo, dieci ministri morti, al popolo non gli interessa, tanto sono ministri, cosa ce ne importa; allora ministri in sciopero, in subbuglio, dice "perché queste ingiustizie, appena muore un ministro nessuno sa nulla, appena muore uno del popolo... [...]"¹³⁸

L'apporto specifico di *Onda libera* nel repertorio comico di Benigni è però quello dei monologhi sulla comunicazione televisiva. Il primo e più celebre è quello sull'«onda televisiva», un'apocalittica malattia pervasiva ma anche la struttura stessa della realtà: tutti respiriamo, mangiamo onde, calpestiamo e facciamo germogliare altre onde, «uno ne mangia troppe e vomita le gemelle Kessler», oppure «uno va al bar, vuole un caffè e quello dice "nebbia in Val padana"». Tutti, insomma, siamo onde, ma è pericoloso, «bisogna far smettere quest'onda» perché «o smette l'onda, o smette l'omo».¹³⁹ Vi è poi la disamina sulle abitudini di visione: fare il pubblico, per Cioni, è come fare un lavoro, scrutare «con gli occhi e con gli orecchi»: rimprovera l'«uomo stitico» che si porta in bagno il televisore portatile – «e mentre io mi sforzo tu ti sforzi» – accusa di essere irrispettosi quelli che cercano di sintonizzare l'apparecchio – «io non sono riga orizzontale e riga verticale» – oppure quelli che «accendete il televisore e mi lasciate lì solo». Mentre Benigni rimugina, si avvicina allo schermo, gratta con le dita e con il naso sulla lente della telecamera, cercando di bucarla per raggiungere quello spettatore immaginato.¹⁴⁰ Cultura di massa televisiva e ideologia si mescolano infine quando Cioni si domanda perché non rimandano in onda Mao e Marx che «erano seguiti parecchio, loro erano sabato sera alle nove. Erano come *Canzonissima* Mao e Marx, li seguivano, quelli eran programmi». Scrittori e artisti sono invece solo «seguiti», come *Carosello* e *Rischiatutto*, mentre poi c'è il popolo: «siamo tutti intervalli, 'n ci segue nessuno [...] noi si vuole fare un programma nostro».¹⁴¹

I monologhi ideologici, stralunati, masticati e dialettali di Benigni sono dunque la novità più sconcertante, in linea con la spinta rivoluzionaria della seconda rete, ma sono anche riflessioni sul medium nel medium, e sono anch'essi dei numeri inseriti in uno schema, che seppur degradato e attaccato, ricalca quella del varietà tradizionale: oltre a questi, ci sono gli sketch comici, i momenti musicali e di ballo; i ruoli ricorrenti, come la spalla comica (Carlo Monni) e la valletta (Donatella Valmaggia), l'ospite comica (Livia Cerini) e gli ospiti musicali, dal Duo Fasano a Francesco Guccini. Troupe e corpo di ballo sono poi sostituiti dalle mucche, dai cavalli e dai polli della stalla di Cioni,

137 RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 26-12-1976.

138 RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 09-01-1977.

139 RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 19-12-1976.

140 *Ibidem*.

141 RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 02-01-1977.

mentre il ritorno degli stessi personaggi, delle stesse dinamiche e citazioni infra-testuali tra le quattro puntate rivelano una struttura seriale.

Vi è dunque una complicità «testuale» con le forme del varietà, che svela in un certo senso anche una complicità «economica»¹⁴² quando si estende a situazioni e battute da meta-tv con citazioni esplicite di volti, programmi e logiche della Rai. Quando Carpitella scrive che l'ambientazione televisiva è stata solo un mero spunto per gli autori che poi presero altre direzioni,¹⁴³ in realtà esprime una considerazione vera solo in parte. *Onda libera* è infatti continuamente, insistentemente meta-televisiva, ossessionata dalla tv, dai suoi meccanismi e dai suoi volti. Sia nei monologhi, che nella struttura parodica, che nei suoi continui rimandi e ammiccamenti interni: «la dimensione metalinguistica è nella struttura stessa del programma, in quella finzione di tv libera decisa a “rubare l'onda” al monopolio pubblico e negli interventi solo in voce dei personaggi celebri della televisione di stato».¹⁴⁴ Ci si ritrova spesso fiancheggiatori di Benigni e della sua *Televacca* – se ovviamente si accetta il suo gioco – ma l'associazione non sembra tanto con la realtà locale, che viene spesso soprasseduta, quanto con le velleità antisistema della Seconda rete, che proclama la sua distinzione, il suo strappo con la vecchia complementarità al Programma nazionale. Tutto è orientato in questo senso: la pernacchia a Mariolina Cannuli, i tentativi di rubare il segnale, le riprese mosse e approssimative, la presentazione delle maestranze che sono in realtà animali da stalla, la comicità degradante e fintamente didascalica – «ecco le ballerine che sono mucche, qui era una battuta da ridere» – portano agli estremi e ribaltano sia i varietà classici che quelli più autoriflessivi. Vi è poi lo humor nero, spiazzante, l'uso delle casse per le galline come set di un telegiornale, la minaccia di spogliarsi in trasmissione o di spogliare Donatella Valmaggia. Viene evocata anche la bestemmia, risparmiatoci (ma ben chiara nella nostra immaginazione) solo grazie a un'interferenza sonora e all'azione della Rai che cerca di recuperare il segnale. A tutto ciò si aggiungono gli ospiti, che sono o performer ormai dimenticati come il Duo Fasano, oppure figure della contestazione di sinistra raramente apparse in tv, come Francesco Guccini, che canta di quanto gli piacciono i fichi con riferimenti alla droga e al terrorismo.¹⁴⁵

Se da una parte si prendono dunque le distanze dalla tv tradizionale, dall'altra è però evidente la complicità con l'intero apparato del servizio pubblico, con il quale *Onda libera* vuole giocare: udiamo le voci di Corrado e Mike Bongiorno fuori campo (imitati da Alfredo Papa) che complottano per riprendere il segnale e protestano per i contenuti di Benigni con frasi tipo: «io azienda dico che questa faccenda è inammissibile» e «io ente dico interveniamo». Ne assumiamo anche il punto di vista spiando con loro, come un grande fratello, le malefatte di Benigni da un pertugio. Se da una a parte, dunque, vi è una critica del bigottismo e del perbenismo della vecchia Rai attraverso l'esplicita citazione delle sue

142 Tryon, *Satire tv*, p. 23-24.

143 Carpitella, «Prefazione», p. 7.

144 Simonelli e Tramontana, *Datemi un Nobel*, p. 47.

145 RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 19-12-1976.

figure (o meglio, delle voci) più note, dall'altra se ne rimarca la centralità culturale e l'immenso potere. Sono Bongiorno, Corrado e i vecchi dirigenti televisivi, infatti, che inviano alla fine di ogni puntata un sicario ad uccidere Cioni in maniera truculenta. Gli assassini sono Silvio Gigli, Alberto Lupo, il Mago Zurli, che nei panni di loro stessi stanno tutti al gioco, mentre fuori campo udiamo i finti Corrado e Bongiorno aizzarli alla violenza.

Mike Bongiorno stesso comparirà in prima persona alla fine dell'ultima puntata: arrivato nella stalla, ringrazia la sua sicaria che ha messo gli zoticoni fuori combattimento, e con il suo tipico «Allegrìa! Allegrìa!» dà il segnale ad un corpo di ballo da varietà classico di uscire dai fienili e ripulire la scena del crimine: a passo di danza, la stalla di Cioni viene dunque trasformata in uno scintillante studio televisivo.¹⁴⁶ Il coinvolgimento di Mike Bongiorno, che si presta alla presa in giro, lo pone come *deus ex machina* dell'ortodossia televisiva, enfatizzando la complicità istituzionale e la giocosità di *Onda libera*. Dall'altra parte, a distanza di anni, è impossibile non riconoscere un ulteriore sottotesto ironico e profetico – molto probabilmente involontario – se pensiamo al ruolo che il conduttore ha avuto, con Tele Milano 58, nel trasferire le forme dello spettacolo tradizionale del monopolio proprio nelle reti private, soppiantando i residui di localismo e provincialismo. Bongiorno, infatti, che già da un paio d'anni parla con favore delle tv locali sulla stampa e collabora anche con Telemontecarlo,¹⁴⁷ manifesta sulla stampa un certo «rammarico» per come la sua figura è stata trattata nelle precedenti puntate di *Onda Libera*, non avendo egli alcuna intenzione di essere identificato come autoritario tutore del monopolio: «Mi sembra gravemente scorretto [...] usare la mia voce (imitata alla perfezione da Alfredo Papa) per farmi esprimere alcuni concetti politici che sono esattamente il contrario di ciò che penso». È questo il virgolettato attribuito dal *Corriere* al popolare presentatore, che non intende essere visto come il killer delle esperienze private:

sono sempre stato un accanito difensore delle radio e delle tv libere e rifiuto la parte di rappresentante del potere ufficiale dell'ente. Alla Rai sono un ospite che conduce da anni programmi di successo, ma non intendo essere identificato con i dirigenti di viale Mazzini. Sarebbe stato molto più giusto, a mio avviso, usare la voce di qualche direttore della Rai o far sentire delle voci dall'accento romano-dirigenziale inquadrando contemporaneamente il cavallo di viale Mazzini 14.

Bongiorno riconosce di aver accettato «una fugace apparizione» nell'ultima puntata, svelando il finale della trasmissione. Dice di saper stare allo scherzo, ma si reputa «fregato» a causa della sua buona fede e ne approfitta poi per sparare a zero sulla trasmissione, «uno spettacolo poco divertente che non può piacere alla gente perché il pur bravo Benigni ha una faccia troppo cattiva, e gli spettatori si spaventano, hanno paura. Non è così che si conquistano le simpatie del pubblico».¹⁴⁸ Siamo già nel 1977, e nell'ottobre di quell'anno Tele Milano contatta Bongiorno, in virtù sia della sua popolarità che

146 RaiPlay, Rete 2, *Onda Libera*, 09-01-1977.

147 Mike Bongiorno, *La versione di Mike*, Milano, Mondadori, p. 252-253.

148 Bongiorno in Mario Luzzatto Fegiz, «Bongiorno attacca "Onda Libera"», 05-01-1977.

dell'attenzione da lui riservata allo sviluppo delle tv private. Nel 1978, Bongiorno ne diventa direttore artistico, con contratto di consulenza, entrando in quel «ristretto gruppo di persone che quasi giornalmente si trovava con Berlusconi per definire i contenuti della nascente tv»: ¹⁴⁹ il 26 settembre 1978 i due inaugurano insieme il Centro di produzione dei programmi a Milano 2, Segrate, ¹⁵⁰ mentre nel 1980 Bongiorno inizia a condurre il suo quiz quotidiano sulla rete, *I sogni nel cassetto*.¹⁵¹

5.3 *Mistero buffo*, giullarata nazionale: il ritorno di Dario Fo in televisione

È una maniera di riparare ad un errore compiuto dalla precedente gestione della Rai-Tv ed è un'applicazione concreta di quel concetto del diritto d'accesso stabilito dalla legge di riforma [...] non facciamo altro che interpretare lo spirito della riforma che si sta lentamente avviando. Né si tratta di un fatto straordinario. Abbiamo solo preso atto del dibattito che in Europa si va sviluppando attorno al teatro di Fo. [...] il problema non è quello di condividere tutto quanto Fo propone, ma di utilizzarlo come una proposta, una possibilità per un allargamento del dibattito, che offra la possibilità di discutere, di arricchire la “provocazione”: la riforma è anche questo.¹⁵²

In queste parole, attribuite da *L'Unità* a Massimo Fichera, le motivazioni per il rientro di Fo in televisione dopo anni di “esilio” richiamano e si armonizzano con il progetto della seconda rete: la rottura con il passato, il faro dello «spirito della riforma», la rappresentazione di culture anche di parte, il dibattito e la dialettica di cui una tv si deve fare carico. Per Fichera, Fo si configura come una figura centrale per la realizzazione della rete riformata: alcuni di questi temi già erano emersi con l'introduzione televisiva di Benigni, ma se in quel caso si parla di dare voce a istanze nuove, ora significa reintegrare ciò che la Rai di Bernabei aveva accantonato con miopia, e che invece va riproposto come legittima e rilevante espressione della cultura italiana.

Il discorso di Fichera anticipa anche alcuni dei nuclei attorno ai quali si configurerà il dibattito pubblico sul «caso Fo», esploso con le proteste del mondo cattolico a seguito della messa in onda di *Mistero buffo* nell'aprile del 1977: il pluralismo della riforma è da intendersi secondo il punto di vista di Fichera (e per ora, del Psi), oppure di quello della Dc? Il giudizio di rilevanza culturale giustifica la trasmissione televisiva, o essa deve sottostare ad altri criteri? È giusto e sano, infine, avere una tv votata alla «provocazione»? Se era prevedibile, date queste premesse, un acceso dibattito che avrebbe chiamato in causa il significato della riforma e la sua concreta realizzazione, meno prevedibile è il rifrangersi in *Mistero buffo* del più ampio quadro politico, del compromesso storico e del processo di secolarizzazione della società italiana.

149 Molteni, «Alle radici dell'impresa», in Luca Barra e Fabio Guarnaccia (a cura di), *Tele Milano 58*, monografico di *Link – Idee per la televisione* 14, 2014 p. 26-27. Cfr. Bongiorno, *La versione di Mike*, p. 257-261

150 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 534.

151 S.n., «Bongiorno snobba la tv di stato. Fa quiz per una catena privata», *La stampa*, 11-01-1980.

152 Fichera in Felice Laudadio, «La Rai ripara i suoi torti con Dario Fo», *L'Unità*, 13-10-1980.

5.3.1 *Torti da Riparare: Dario Fo e Franca Rame da Canzonissima '62 alla Rete 2*

Si può suddividere, convenzionalmente, il lavoro di Fo e Rame in una «fase borghese» che dopo gli esordi arriva fino al 1967, e in una «fase politica» che arriva fino alla fine degli anni Settanta.¹⁵³ La collaborazione con la Rai è presente sin dalle prime attività radiofoniche di Fo, nel periodo in cui recitava assieme a Franco Parenti e Giustino Durano,¹⁵⁴ e nel suo esordio assieme a Franca Rame nel 1959: tra teatro televisivo e varietà, il loro successo li porta a essere delle «icone pubbliche» di anticonformismo, già portatori di una satira sociale e politica pur rimanendo all'interno dei circuiti teatrali tradizionali. L'invito a condurre *Canzonissima '62* è comprensibile nei tentativi di rinnovamento del primo centrosinistra, nel quale entra in maniera strategica anche la Rai; tuttavia, tale apertura si sarebbe tramutata in uno dei «più chiacchierati casi di censura moderna».¹⁵⁵ Fo e Rame intendono fare una *Canzonissima* «di rottura» e con «vera satira»: i loro sketch tirano in ballo scioperi, il Concilio Vaticano II, gli industriali. Il pubblico si divide, le destre protestano in parlamento, ma lo show continua. I due iniziano però a mal sopportare di lavorare sotto l'occhio vigile dei funzionari della Rai, che soppesano ogni battuta e operavano correttivi ai copioni. Questo avviene fino alla puntata del 29 novembre, quando dopo il taglio di uno sketch sulle morti sul lavoro nel settore edile, la coppia abbandona lo show.¹⁵⁶ L'annunciatrice informa gli spettatori: «Dario Fo e Franca Rame si sono ritirati da *Canzonissima*», e la Rai comunica subito dopo che lo sketch «non era stato ritenuto opportuno per i significati che avrebbe potuto assumere la trasmissione», la quale va in onda proprio mentre è in corso una vertenza nel settore edile, dove è stata chiesta la mediazione del governo. «*Canzonissima*, nata con il centrosinistra, ha subito pressappoco le stese peripezie», dichiara Fo. La polemica passa sulla stampa, e i comunisti accusano la Rai di tendenze antidemocratiche e di invito al silenzio sui fatti di attualità a favore della sola evasione.¹⁵⁷ Fo sosterrà anni dopo che la censura fosse stata opera di parecchi funzionari: «noi avevamo messo delle battute per alleggerire i ritmi e per farlo accettare, per confonderlo un po', e loro, tagliando le battute, lo rendevano fin troppo chiaro... perché erano ignoranti, la censura è ignorante!».¹⁵⁸ Dal canto suo, Bernabei ammette che lo sketch sugli edili gli fu proposto in sostituzione di uno già concordato,¹⁵⁹ e ammette: «sì, censurai Dario Fo, non volevo fargli usare la televisione per mettere le parti sociali una contro l'altra [...] per senso di responsabilità e prevenire lacerazioni e reazioni violente»: le argomentazioni sono molto simili a quelle di chi condannerà *Mistero buffo* nel 1977. Inoltre, Bernabei sostiene che i comunisti capirono la gravità della situazione nonostante le proteste formali, mentre a non capire era Fo, il quale «aveva troppa voglia di

153 D'Arcangeli, «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», in Bonsaver e Gordon, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy* p. 159.

154 Monti, *Dizionario dei comici e del cabaret*, p. 186-187; cfr. per la satira radiofonica di Fo: Marinai, *Gobbi, dritti e la satira molesta*.

155 D'Arcangeli, «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», p. 160.

156 *Ivi*, p. 161. Cfr Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 68.

157 Cfr. Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 105-106, da cui sono tratte anche le citazioni di Fo e del comunicato Rai.

158 Fo in Pasquale Iaccio, «Intervista a Dario Fo sulla censura e gli anni Settanta», in Elio Frescani e Mariangela Palmieri (a cura di), *The other side of the Seventies*, n. monografico di *Cinema e Storia*, 2019.

159 Bernabei e Dell'Arti, *L'uomo di Fiducia*, p. 125.

fare l'eroe sui giornali». Per Bernabei, trasmettere quello sketch non avrebbe reso infine un buon servizio nemmeno ai sindacati, mentre i dorotei, le destre e i socialdemocratici «avrebbero avuto tutto il diritto di dire basta con la politica di centrosinistra infilata anche nell'intrattenimento». ¹⁶⁰

La coppia viene portata in tribunale dalla Rai a causa della rottura dei termini contrattuali e dopo circa dieci anni di udienze e appelli, Fo e Rame devono pagare i danni all'azienda. «Tuttavia, il loro status di celebrità è ora così alto» che tutti i loro spettacoli teatrali fanno il pieno di pubblico. ¹⁶¹ Lasciata la tv e sempre più invisibili agli ambienti moderati, i due cavalcarono l'onda culturale della contestazione: escono dal circuito teatrale professionale, l'ETI, fondano la loro struttura cooperativa e portano i loro spettacoli nel circuito alternativo gestito dall'Arci. Del 1969 è l'opera *Mistero buffo*, mentre del 1970 è *Morte accidentale di un anarchico*: da una parte c'è «l'affabulazione giullaresca» e dall'altra la «commedia grottesca»: sono entrambi però parte di un teatro politico e artistico, che comunica e (contro)informa, senza dimenticare di rimanere sempre «comico». Per Fo, infatti, la comicità è uno strumento leggero e pesante allo stesso tempo, perché coinvolge sia il corpo che la ragione. ¹⁶²

Mentre lo scontro politico si inasprisce in tutta Italia, l'intervento della magistratura e delle forze dell'ordine sugli spettacoli di Fo è costante, e i due sono sempre più attivi nella sinistra extraparlamentare. Attraverso *Soccorso rosso*, gestito soprattutto da Franca Rame, i due supportano economicamente e legalmente gli attivisti di sinistra incarcerati e le loro famiglie. A seguito della loro attività, arriva loro un avviso di reato da parte del giudice Mario Sossi nel 1972, mentre il magistrato Guido Viola richiede un decreto ministeriale che impedisca a Rame di entrare nelle carceri. Su Fo e Rame scendono sospetti di collusione con l'eversione di sinistra e con le Brigate Rosse, e gli viene negato il passaporto per entrare negli Stati Uniti. Fo viene persino arrestato a Sassari nel 1973 per aver impedito alla polizia di entrare nel teatro durante le prove del suo spettacolo; ma l'episodio più noto è quello del rapimento e dello stupro di Franca Rame compiuto da cinque fascisti nel 1973, istigati, verrà poi accertato, da alti ufficiali dei carabinieri della Divisione Pastrengo. ¹⁶³

Dal terrorismo alla violenza di stato, dallo stupro alle carceri, dall'attivismo alle controversie, tutto entra nelle commedie di Fo e Rame; il loro percorso va però evidenziato in quanto rende ancora più sorprendente il loro ritorno nella pur riformata Rai. Anche se, tuttavia, non appare così strano quando si nota come i due inizino, pur rimanendo nella loro radicalità antisistema, ad affiancare alla lotta di classe l'«assorbimento ludico-pedagogico di indifferenti e contrari». I due si pongono infatti sempre di più il problema di rivolgersi «a una platea più vasta di quella costituita dai destinatari

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 126-127.

¹⁶¹ D'Arcangeli, «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», p. 161.

¹⁶² Barsotti, «Dario fo giullarista istriomane», p. 53-54, in Marinai, Poeta e Vazzaz, *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*.

¹⁶³ D'Arcangeli, «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», p. 161. Cfr. anche Id., «*Lo stupro* by Franca Rame: Political Violence and Political Theatre», p. 101-115, in Pierpaolo Antonello, Alan O'Leary (a cura di), *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, London, MHRAMP, 2009.

politicamente coinvolti».¹⁶⁴ Questa logica emerge soprattutto a partire dal 1974, quando Dario Fo e Franca Rame si stabiliscono con il loro collettivo teatrale “La Comune” alla Palazzina liberty, uno stabile in stile *art nouveau* in corso XXII Marzo a Milano, che i Fo occupano, ristrutturano e gestiscono fino al 1980 senza però una ratifica ufficiale da parte dell’amministrazione comunale.¹⁶⁵ Ad una situazione di «forte radicamento territoriale» corrisponde dunque una «realità di protesta tenuta in piedi dall’«occupazione permanente degli spazi». Sono questi gli anni durante i quali la coppia sceglie di mettere in scena «un repertorio trasversale alla televisione e al teatro, al pubblico generalista e a quello politicamente impegnato»; ed è questo il periodo in cui Fo inizia a giocare con una complessa «tastiera politica» che va da Avanguardia operaia, politicamente affine ma spesso ingombrante, al Partito socialista italiano, soprattutto nella sua propaggine milanese.¹⁶⁶ Fo gode infatti del rispetto e dell’appoggio di Giorgio Strehler, e meno platealmente di Paolo Grassi, altro socialista, sovrintendente del Teatro della scala fino al 1977. Sul lato della politica cittadina, è l’assessore alla cultura Carlo Tognoli ad aprire all’assegnazione della Palazzina a Fo, in armonia con la politica di decentramento culturale promossa da Grassi. L’assegnazione viene comunque lasciata in sospeso e infine respinta: giocarono l’opposizione della Dc cittadina, il giudizio sfavorevole della magistratura, nonché i contrasti interni al Psi stesso: tuttavia, da una parte il conflitto col comune giova ai Fo e alla loro immagine militante, e dall’altra la vertenza rimane aperta abbastanza a lungo perché nella Palazzina si possano svolgere le riprese de *Il teatro di Dario Fo*, annunciato nell’autunno del 1976 dalla socialista Rete 2 e messo in onda durante l’aprile del 1977, sotto la tutela di Fichera e di Grassi stesso, diventato da poco presidente dell’azienda.¹⁶⁷ La richiesta di utilizzo della palazzina viene inoltrata da Fichera a Tognoli, ora sindaco di Milano, il 24 agosto 1976. Tognoli risponde facendo presente che fra il comune e Fo «pende una lite giudiziaria proprio a proposito della Palazzina Liberty», tuttavia, il sindaco ritiene di esprimere comunque «il nulla osta del comune» all’iniziativa della seconda rete, «avendo apprezzato il carattere schiettamente teatrale della stessa». Il sindaco formula comunque «espressa riserva» dato che il comune non può garantire la disponibilità dell’immobile, che è «attualmente nella materiale disponibilità del Fo medesimo».¹⁶⁸

Parallelamente all’esperienza della palazzina, Fo dimostra poi più di una volta la volontà di tornare sul piccolo schermo: nella campagna elettorale per le elezioni amministrative del 1975 “conduce” la *Tribuna elettorale* autogestita del Pdup. La comparsa di Fo, che «non è piaciuta all’*Unità* e ai

164 Gerardo Guccini, «Invenzione d’un mito: Dario Fo alla Palazzina Liberty (1974-1980)», p. 153, in Helena Lozano Miralles, Ana Cecilia Prenz Kopušar, Paolo Quazzolo, Monica Randaccio (a cura di), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2016, p. 151-161. Cfr. anche Elena Pareschi, *La Palazzina Liberty di Dario Fo (1974-1980). Programmazioni, commenti critici, conflitti e progetti attraverso lo spoglio del «Corriere della Sera»*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro, Università di Bologna, Relatore: Gerardo Guccini.

165 Cfr. Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 155-168.

166 Guccini, *L’invenzione di un mito*, p. 154.

167 *Ivi*, p. 155-157. Cfr. anche gli articoli del «Corriere della Sera» *ivi* citati, nonché Rolando, *Gli anni della Rai*, p. 172-179, sulla «milanesità» di Paolo Grassi e i rapporti col Psi milanese nel periodo del passaggio alla Rai.

168 Archivio Franca Rame Dario Fo, Palazzina Liberty – 1974, 1976 - Lettera di Carlo Tognoli, sindaco di Milano, al direttore di RAI 2 Massimo Fichera – <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5871>

giornali fiancheggiatori del Pci»¹⁶⁹ inizia con il suo mezzobusto seduto alla scrivania, che parla diretto al pubblico personalizzando la comunicazione in maniera esplicita:

Per prima cosa io devo presentarmi: mi chiamo Dario Fo. Sono stato per parecchio tempo in televisione, sono solo tredici anni che manco. Sono stato cacciato letteralmente via, messo al confino. Ma non sto qui a lamentarmi, a fare la vittima. D'altra parte, è vero, siamo in un clima di grande libertà ed è giusto quello che c'è scritto sul manifesto della Dc: «Trent'anni di libertà». È verissimo [...] la colpa, lo ammetto, è stata mia, ero molto giovane, tredici anni fa, e così, un po' velleitario, pretendevo di venire qui alla televisione a raccontare che gli operai, precipitando dall'impalcatura [...] arrivati al suolo si sfraccellano [risate]. Non è niente vero perché, se gli operai vogliono, quando arrivano a due o tre metri dal suolo allargano le braccia e prendono quota, svolazzano qua e là, riprendono e tornano sul cantiere.¹⁷⁰

L'intervento comico, che richiama direttamente il caso di *Canzonissima*, mette decisamente in secondo piano il resto della comunicazione del Pdup. Fo ringrazia poi ironicamente il padrone di casa, Fanfani – «la televisione è sua» – per avergli permesso di far parlare lui e i compagni. *L'Unità* però non apprezza l'umorismo sui morti sul lavoro, così come «lo show» di quello che chiama il «duo Fo-Rossanda», che dopo l'introduzione sembrano comportarsi da comico e spalla.¹⁷¹ La giustapposizione è però apprezzata da Gigi Speroni sul *Corriere*: «l'attore Fo con qualche sprazzo di battuta, il politico Rossana Rossanda che lo rimetteva sulla strada giusta dimostrandogli dove aveva ecceduto o sbagliato e illustrando, con interventi a latere, i motivi di lotta del partito; un modo di fare politica didattica ma meno noioso del solito».¹⁷² Questa tribuna non è dunque solo un tassello nella ricucitura del rapporto tra il medium e Fo, che sottilmente sembra approfittarne anche per promuovere la sua nuova commedia, *Il Fanfani Rapito* (1975); ma è, in prospettiva più ampia, la prima occasione in cui una figura politica, una parlamentare in questo caso, si confronta direttamente con un comico in televisione.

Più articolate e centrate sull'attività teatrale del comico saranno però le due comparse nel 1976 sulla seconda rete: la prima, il 25 aprile nella neonata *L'Altra domenica*, dove il comico pronuncia un monologo satirico, mostra al pubblico gli interni della Palazzina Liberty e recita con la moglie un pezzo relativo alla condizione femminile;¹⁷³ la seconda, nel già citato *Tritaeccellenze* di luglio, dove Fo espone agli spettatori la sua idea di teatro, di comicità e di lotta politica.¹⁷⁴ A ottobre, finalmente, l'annuncio ufficiale: «Armistizio tra la Rai e Fo», il comico rivoluzionario torna in tv.¹⁷⁵

5.3.2 «Ma che aspettate a batterci le mani»: portare Mistero buffo in televisione tra pubblico e politica

169 I. g., «Fo alla tv non piace al Pci», *La stampa*, 29-05-1975

170 Teche Rai, *Tribuna elettorale*, 27-05-1975; I primi minuti sono disponibili anche su: Rai Teche, Un anno senza Dario Fo -- <https://www.teche.rai.it/2017/10/dario-fo-tribuna-elettorale-1975/>

171 S.n., «Non c'è niente da ridere», *L'Unità*, 28-05-1975.

172 Gigi Speroni, «Fo tredici anni dopo», *Corriere d'informazione*, 28-05-1975.

173 Ugo Buzzolan, «Sul video è tornato Dario Fo dopo quattordici anni d'esilio», 27-04-1976.

174 Teche Rai, Rete 2, *Sì, no, perché - I Tritaeccellenze*, 22-07-1976.

175 Piero Perona, «Armistizio tra la Rai e Fo», *Stampa sera*, 12-10-1976.

La televisione è cambiata perché è cambiato il paese, sostiene Fo: è un altro mondo quello dopo il Sessantotto, dopo la contestazione, dopo la crescente politicizzazione della società italiana: «la Rai non poteva sottrarsi a questo processo di trasformazione. L'alibi dell'impreparazione del pubblico medio italiano a certi spettacoli non regge più». Il commediografo sostiene come non ci sia stata una «riconciliazione in senso protocollare»¹⁷⁶ con la tv pubblica, ma come, invece, l'iniziativa sia arrivata dalla Rete 2 e dal suo direttore Fichera, per la produzione di due cicli di opere: il primo andrà in onda in primavera e includerà le commedie *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo, ruba un po' meno* (1964), e *Mistero Buffo* (1969) – che diviso in due tempi, aprirà il ciclo – e infine una nuova farsa sulla condizione della donna, intitolata *Parliamo di donne*.¹⁷⁷ Tuttavia, Fo non porterà in tv i suoi spettacoli di satira politica più feroce, come *Morte accidentale di un anarchico*, la *Grande Pantomima* o *Il Fanfani rapito*: su quest'ultimo, sostiene che se lo avesse rappresentato subito di fronte a milioni di telespettatori, senza farlo precedere da tutto il resto, «non sarebbe stato facile spiegare perché siamo arrivati all'uomo e non al fatto politico che sta dietro al senatore Fanfani». ¹⁷⁸ Nonostante tali aggiustamenti e distinguo, Fo insiste parecchie volte sull'opportunità di portare il suo teatro in tv in virtù della nuova maturità del pubblico, che mastica maggiormente le notizie di attualità: «dieci anni fa certe cose erano, se vogliamo, riservate solo agli addetti ai lavori. Le prime volte che andavamo nelle case del popolo la gente era un po' perplessa, poi piano piano, un anno dopo l'altro è cambiato tutto». ¹⁷⁹

La possibilità del ritorno in tv viene infatti colta da Fo e Rame senza troppe esitazioni: il commediografo conosce la capacità di penetrazione del mezzo sia fra la borghesia che fra i ceti popolari, ed è «troppo convinto dell'efficacia politica del lavoro culturale». Dall'altra parte, l'offerta di Fichera arriva in un momento di relativo ristagno delle attività della coppia: la commedia *La marijuana della mamma è la più bella* non ha avuto la ricezione sperata, mentre i rapporti con l'estrema sinistra si fanno sempre più complessi: «fare un ciclo retrospettivo del suo teatro vuol dire per Fo fermarsi per un po' a ripensare al lavoro svolto, valutarne i limiti e gli errori», ¹⁸⁰ ma anche riaffermare la sua centralità e rimettersi al centro del dibattito nazionale. La coppia presenta la scelta come il naturale esito del successo sempre maggiore dei suoi spettacoli, che conduce naturalmente ad «allargare» sempre di più il pubblico. Fo e Rame sono consci delle critiche che arrivano loro da sinistra, ovvero di perdere credibilità nel loro compromettersi con lo strumento centrale del potere. Tuttavia, sostengono:

ora ci viene offerta la possibilità di avvicinare un numero ancora maggiore di persone e di presentare alcuni testi che i più giovani non conoscono. Rinunciarvi sarebbe una scelta aristocratica e sterile. Se in televisione ci sono delle contraddizioni, se queste contraddizioni ci consente uno spazio, perché non approfittarne? [...] La cosa importante è tener

176 Fo in Giuseppe Bocconetti, «La scusa del pubblico impreparato non regge più», *Radiocorriere* (53)44, 31-10/06-11-1976.

177 Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 171-172. Cfr. Carlo Maria Pensa, «queste aggressive risate le ha già portate a spasso per l'Europa», *Radiocorriere* 16, 17/23-04-1977.

178 Fo in Giuseppe Bocconetti, «La scusa del pubblico impreparato non regge più», *Radiocorriere* 44, 31-10/06-11-1976.

179 Fo in Renato Scagliola, «Non cambio io, cambia la Rai», *Stampa Sera*, 22-04-1977.

180 Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 171.

fede al proprio impegno e alla propria dimensione ideologica: in questo caso è difficile venir mangiati e digeriti da una struttura anche se si tratta della televisione.¹⁸¹

Gli spettacoli vengono registrati alla Palazzina Liberty: per il suo valore simbolico e perché, continua Fo, «quello che intendo fare non è uno spettacolo televisivo in senso stretto, ma rendere il significato della Palazzina in relazione al nostro teatro, ai dibattiti che vi si svolgono, alla partecipazione e all'intervento del pubblico».¹⁸² La compagnia e la troupe televisiva riesce infatti a fare della registrazione stessa uno «spettacolo permanente» per i soci e frequentatori della palazzina, dal dicembre 1976 a marzo 1977: Fo riesce così a non troncare i contatti col pubblico milanese, mostrando ai telespettatori uno «spettacolo nello spettacolo», ovvero come i giovani, gli intellettuali e le classi popolari del quartiere «guardano e applaudono» il suo teatro.¹⁸³ Questo approccio è coerente con la nuova impostazione di entrambe le reti riguardo al teatro, che hanno rinunciato alle cosiddette «riduzioni in studio», per uscire fuori dal «palazzo» della televisione e tenere conto delle esigenze del regista e del gruppo «capace di figurare al centro del dibattito teatrale, e culturale».¹⁸⁴ Franca Rame, sottolineando che il compenso è stato ridotto al minimo e che il lavoro è stato durissimo, rimarca come tuttavia sia stata «un'esperienza di estremo interesse» per il rapporto di collaborazione instauratosi fra il loro collettivo e le maestranze della tv.¹⁸⁵

Per Fo e Rame si tratta dunque di operare una ricucitura inserendosi nella «contraddizione aperta dal potere», grazie alla quale si può allargare il proprio bacino di pubblico, parlare a tanti e non a pochi, facendo un discorso politico «diverso dal normale» e cercando anche di essere «divertenti e non lamentosi».¹⁸⁶ L'operazione in questi termini si può considerare un successo, e questo accade non a discapito, ma anche in virtù delle strumentalizzazioni e delle polemiche arrivate dopo la messa in onda della prima parte di *Mistero buffo*. Va qui anticipato infatti come la trasmissione venga immediatamente investita di valore politico: è attaccata dal Vaticano e dalla Dc, e difesa dalle sinistre e dalla dirigenza della rete, che ne rimarcano il valore culturale opponendosi a intenti censori. Con il suo teatro in tv, Fo riesce dunque da una parte a mantenere e rafforzare la credibilità nei confronti degli intellettuali e l'adesione di massa del pubblico di sinistra che l'ha già visto a teatro; dall'altra parte riesce idealmente ad allargare questo favore raggiungendo un pubblico televisivo più ampio e trasversale. L'ascolto di *Mistero Buffo* si aggira infatti sui sette milioni per la prima parte e sui tredici – dopo l'esplosione della polemica – per la seconda, un risultato non di poco conto per la neonata seconda rete che si ostina a trasmettere lo spettacolo di un comico della sinistra radicale. Dunque, con una «coincidenza di contrari

181 Fo in Donata Richetti, «Fo in tv: riprende con sette commedie», *Il Giorno*, 13-10-1976.

182 Fo in Giuseppe Bocconetti, «La scusa del pubblico impreparato non regge più», *Radiocorriere* 44, 31-10/06-11-1976.

183 Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 172.

184 Italo Moscati, «Teatri stabili e teleriforma», *Paese Sera*, 26-01-1977.

185 Rame in Felice Laudadio, «"Mistero buffo" a 21 pollici», *L'Unità*, 22-04-1977.

186 Fo e Rame in Giuseppe Bonazzoli, «Fo e la Rame: gran ritorno in tv», *Annabella*, 06-04-1977.

per cui il rientro alla Rai ha assunto lo stesso segno culturale della cacciata dalla stessa», l'immagine rivoluzionaria di Fo e «il mito dell'artista impegnato» non vengono contraddetti ma anzi amplificati.¹⁸⁷

Fichera, dal canto suo, dà man forte ai comici e insiste al contempo sul razionalizzare l'intera operazione, che è «giusta, seria normale», comprensibile da un lato per la riforma televisiva, dall'altro per la grandezza e la fama internazionale di Fo: il loro reintegro non viene presentato come «un particolare atto di coraggio, ma testimonianza della realtà nuova del paese che stiamo cercando di portare anche in tv».¹⁸⁸ I patti sono infatti chiari: Fichera promette che non ci saranno censure o interventi sui testi, che non sono concordati, anche perché la natura degli spettacoli di Fo è quella di cambiare e subire modifiche fino a ridosso della messa in scena. La trasmissione andrà in onda in prima serata e i costi saranno ridotti al minimo: circa venti milioni per ogni ora di trasmissione.¹⁸⁹

La prima parte del più grande successo teatrale di Fo, *Mistero buffo*, va in onda giovedì 22 aprile 1977: all'interno di esso, afferma il suo autore, si fa un «discorso politico preciso», che prende le mosse dai racconti delle «voci giornalistiche» del medioevo, i giullari. *Mistero buffo* è dunque un «pretesto» che «partendo dai testi sacri e attraverso le singole introduzioni, politicizza e attualizza i problemi di quei momenti».¹⁹⁰ Non solo: a differenza delle altre commedie, l'opera viene reputata un notevole avanzamento nelle forme e nel linguaggio del teatro televisivo, data la mescolanza di prosa, rivista, cabaret e attualità. L'attore alterna momenti esplicativi e recitativi, raccontando, inventando e producendo il teatro proprio mentre lo mette in scena. *Mistero buffo* è uno spettacolo insolito, senza scenografia, con uno spazio scenico indefinito e «ingombro di pubblico», che ruota attorno a un unico attore senza trucco e costume che recita monologhi grotteschi e tragicomici tratti dal cristianesimo apocrifo e popolare.¹⁹¹ Prima di iniziare i *grammelot*, l'autore-attore racconta che questi sono una «forma di teatro in chiave onomatopeica», e se qualcuno non sapesse che cosa significhi «onomatopeica», spiega pure che l'onomatopea è il «far arrivare concetti attraverso suoni che però non sono parole stabilite, convenzionali». Sul filo della leggenda, Fo racconta che il *grammelot* è il modo con cui i comici dell'arte del 1500 cercavano di farsi capire da popoli che parlavano diverse lingue, e al contempo di sfuggire alla censura dei potenti. Inizia dunque il *grammelot* della fame dello Zanni, a cui segue la storia di San Benedetto, una grande allegoria rivolta più contro gli intellettuali che contro la chiesa, mentre contro il potere temporale di quest'ultima sono rivolte la giullarata della Resurrezione di Lazzaro, e la satira di Bonifacio VIII.¹⁹² Allo stesso tempo, il commento che Fo compie della sua performance richiama lo spettatore al presente, alla critica della politica e della chiesa: la Resurrezione di Lazzaro

187 Guccini, *Invenzione di un mito*, p. 160-161.

188 Fichera in Ivana Musiani, «In anteprima il "Mistero" di Dario Fo», *Paese sera*, 22-04-1977.

189 Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 171

190 Fo in Laura Reggiani, «Dario Fo ci parla del suo "compromesso" con il video», *Settimana tv*, 30-01-1977.

191 Franco Prono, *Il teatro in televisione*, Roma, Dino Audino, 2011, p. 41.

192 La versione di riferimento è quella inclusa in: Il teatro di Dario Fo e Franca Rame, *Mistero Buffo*, Il teatro di Repubblica-L'Espresso, 2010. Il primo Dvd include le parti I e II dell'emesso televisivo andate in onda rispettivamente il 22-04-1977 e il 22-04-1977 sulla Rete 2; il secondo Dvd include le parti I e II andate in onda rispettivamente l'11-11-1977 e il 18-11-1977 sulla Rete 2. Cfr. sui dati, Rai Teche, Teatro 1977-1978 - <https://www.teche.rai.it/teatro-1977-1978/>

attacca la spettacolarizzazione e la strumentalizzazione della fede, mentre la vicenda di Bonifacio è un'occasione per proporre un parallelismo tra gli eretici dolciniani e il socialismo.

Dal discorso teatrale si originano altri discorsi e altri ancora, che incatenano comicità, ideologia e meta-commento, mescolando una comicità militante e populista con battute sui vizi e la corporeità dei politici, che invece non si distanziano troppo dall'avanspettacolo qualunquista. Di fronte al quasi oblio sulla vicenda di fra Dolcino e dei suoi eretici, Fo richiama il principio pronunciato «da uno straordinario uomo, un maoista di quelli...un certo Tse-tung», secondo il quale la storia la scrive il popolo ma «sono i padroni che ce la raccontano». Questo andrebbe scritto sulla facciata di un'università pubblica, così da terrorizzare il mite ministro dell'educazione Malfatti – «nome onomatopeico» – quando passeggia tranquillo tenendo stretta la sua borsa, perché probabilmente tra i politici «ci dev'essere qualcuno che ruba». In un'ulteriore parentesi Fo si rivolge al pubblico e immagina già la reazione conservatrice alla commedia, sottolineandone la natura di evento televisivo: «sapete che è ripreso in televisione, diranno che siete un pubblico di sinistra, prezzolato e pagato [...] gentaglia dev'essere, l'ambiente della palazzina [...] ma non è teatro, è un comizio! Vada in Cina!»: forse, dunque, sarebbe il caso di distribuire libretti rossi per creare atmosfera e dare corda alle critiche, o di imitare i movimenti di Andreotti, il quale, quando cammina, sembra avere i pattini. «È tutto ripreso, non crediate», dice agli spettatori; qualcuno risponde che potrebbero tagliare, al che Fo afferma: «le vie della televisione sono infinite».

Le riflessioni sull'allargamento dell'audience trovano corrispondenza anche nei testi. Con i suoi occhi strabuzzati, le sue espressioni facciali, i suoi cambi di prospettiva, Fo dialoga con coloro che sono a casa, cerca le telecamere, «sempre impegnate a stringere sul volto e sul corpo dell'attore, ma pronte ad allargare sugli spettatori nei momenti in cui egli li coinvolgeva nell'azione scenica»¹⁹³. Dall'altra parte coglie un po' di scetticismo e nervosismo nei confronti dell'attrezzatura televisiva da parte del “suo” pubblico politico della palazzina: nella terza parte di *Mistero buffo* invita dunque gli spettatori in teatro a lasciarsi un po' andare, a rifiutare il binomio «televisione-seriosità», a non essere spaventati dalle telecamere che li inquadrano: non sono loro nemiche, «il mondo cambia». Chiacchierando con loro, scherza anche sull'eventualità che tutti temono, i tagli: «dica dica, non c'è mica la censura ancora, dopo la fanno». Fo, sdrammatizzando, cerca dunque di creare un ponte tra due mondi, tentando di educare il pubblico domestico alle logiche della Palazzina Liberty, e quello della palazzina alle logiche della tv. Dirà poi di aver cercato «di mostrare ciò che accadeva in teatro quando ci si trovava di fronte, o meglio in mezzo al pubblico, in una situazione radicalmente diversa da quella delle normali riprese televisive», rendendo visibilmente «in campo» gli spettatori seduti sul palco, le macchine da presa, i microfoni, gli impianti di illuminazione: «solo così si riesce a realizzare un nuovo teatro televisivo».¹⁹⁴

Eppure, l'attore, i suoi pubblici e il suo teatro televisivo non esistono in un vuoto, ma sono in costante relazione con il dibattito politico e televisivo dell'epoca. La storia di *Mistero buffo* sulla seconda

193 Prono, *Il teatro in televisione*, p. 43.

194 Testimonianza di Dario Fo in *Ivi*, p. 103-104.

Rete è anche parte della storia travagliata della riforma della Rai, e in scala più ampia, della fase politica della solidarietà nazionale.

5.3.3 «A metter le bandiere sul balcone»: Mistero buffo, il «caso Fo» e la polemica pubblica

Interprete innumerevoli cittadini et organizzazioni romane esprimo dolore et protesta per dissacrante e anticulturale trasmissione televisiva *Mistero buffo* di Dario Fo cui aggiungesi profonda umiliazione per inconcepibile volgarità in pubblica trasmissione che avvilita nazione italiana davanti al mondo.

Questo è il testo del telegramma inviato dal cardinale Ugo Poletti, Vicario generale della Diocesi di Roma, a Giulio Andreotti, Presidente del Consiglio dei ministri, all'indomani della trasmissione di *Mistero buffo*. *L'Osservatore romano*, l'organo di stampa della santa sede, lo incornicia in seconda pagina con alcuni commenti scettici sulla stampa italiana e testimonianze di seconda mano sulle presunte duecento telefonate giunte alla Rai tv durante la trasmissione: «non furono telefonate di ecclesiastici, erano di gente comune, di gente umile, popolo, gente di borgata», scrivono le fonti Rai dell'*Osservatore*, indignate per il tono blasfemo, per la religione vilipesa e per «l'evidente volontà di contrapporre negli stessi giorni questa farsa collateralmente al *Gesù* di Zeffirelli», la miniserie di grande successo trasmessa sulla Rete 1 che andava in onda proprio in quei giorni. Sergio Trasatti, redattore capo del giornale, si scaglia contro gli «squallidi lazzi» di Fo, il suo «qualunquismo di base contrabbandato per satira» e la sua «dissacrazione» clownesca, volgare e offensiva della sensibilità dei fedeli, nonché, a differenza del *Gesù* di Zeffirelli, costruito su misura «per una élite snob e intellettualoide assetata di culturame». Trasatti vede in questo anche lo zampino della Rai, che «ha ritenuto opportuno mandare in onda *Mistero buffo* proprio mentre di domenica sera viene trasmesso *Gesù di Nazareth*». Si mettono dunque in dubbio le politiche palinsestuali dell'azienda, nonché l'intera riforma: «si ritiene forse che servizio pubblico significhi accontentare su una rete i cattolici mentre sull'altra si irride a fatti e persone su cui si fonda la loro fede?». Questi diventano immediatamente i punti principali su cui si concentra la critica cattolica alla Rai: trasmettere *Mistero buffo* sul video «cambia la prospettiva» perché il pubblico che «paga un biglietto cumulativo in anticipo» (il canone), si vede mancare di rispetto in casa propria; poi, la «violenza ideologica» di Fo può provocare la «disgregazione di tutta la società italiana»; infine, l'accusa è rivolta ai dirigenti, i quali, solitamente attenti «nel calibrare gli equilibri politici e partitici», hanno riservato a Fo il numero spropositato di sedici puntate e non hanno applicato adeguatamente la riforma che «rivendica il pluralismo e condanna la faziosità». Durissime sono le dichiarazioni di Padre Romeo Panciroli, direttore della Sala Stampa della Santa Sede, che descrive la trasmissione come «disgustosa, grossolana e avvilita» e in un grassetto si chiede «come è possibile che le autorità preposte alle radiotelediffusioni in Italia abbiano consentito ad un'operazione destinata così chiaramente a ferire le coscienze dei cattolici»,

turbando oltretutto «un equilibrio fondato finora sul reciproco rispetto per le idee e sul senso di responsabilità politico-culturale di tutte le componenti della società italiana».¹⁹⁵

La polemica esplose sui giornali, tra accusatori e difensori di Fo. A onore del vero, l'intento censorio non è palese nelle proteste vaticane e cattoliche, e la stessa sospensione del programma è raramente invocata pubblicamente. La censura, di cui nessuno vuole essere accusato, è un problema che emerge discorsivamente nel dibattito: dai difensori di Fo, è visualizzata nella convergenza tra protesta ecclesiastica, politica e una concomitante denuncia per vilipendio;¹⁹⁶ ma è anche come una lettura tra le righe delle intenzioni ecclesiastiche, tra cui figura anche il più esplicito – rispetto alla protesta formale di Poletti – telegramma della Cei, che domanda «alle competenti autorità la tutela del rispetto dei sentimenti religiosi».¹⁹⁷ La protesta trova una sponda nel deputato Mauro Bubbico, che si pone alla testa della polemica democristiana chiedendo la convocazione della Commissione parlamentare di vigilanza, di cui fa parte, per l'esame del caso. Bubbico, «il bisonte di Viale Mazzini», è un esponente fanfaniano che nel post-riforma da molto filo da torcere a Scarano, Fichera e Barbato: i direttori di testata e di rete sono spesso oggetto di interpellanze e audizioni, in una strategia, secondo fonti di parte aziendale, che mira a ricondurre la Rai sotto il controllo della politica, con la complicità dell'«attendismo» di Vittorino Colombo, il nuovo Ministro delle poste e telecomunicazioni che «gioca a favore dei privati».¹⁹⁸

Bubbico definisce Fo, secondo *Panorama*, «un imbroglione ideologico, un bugiardo [...] il fratello mongoloide di Jacques Tati». Dall'altra parte, Francesco Tempestini – responsabile per il Psi delle questioni televisive – ritiene che l'attacco ne nasconda uno più ampio nei confronti della riforma televisiva, soprattutto da parte della componente fanfaniana (Bubbico), esclusa quando il partito stesso ha deciso di «mandare alla Rai gente più preparata e meno condizionabile» (Scarano). Posizioni più ambigue sono assunte invece dagli esponenti del Pci: Pietro Valenza della Commissione di vigilanza ammette certo che alla Dc la «riforma va un po' stretta», però la colpa ultima è della «lottizzazione che produce dei guasti anche a loro»; Valenza insiste sul fatto che il CdA della Rai non è spaccato sul caso Fo e che l'obiettivo è quello di «superare le contrapposizioni ideologiche»: per questo l'autonomia delle «strutture ideativo-produttive» (le reti) deve essere inquadrata «in un disegno generale», trovando un minimo di accordo su un «messaggio radiotelevisivo» che rifletta le «esigenze del paese» e non crei una «cultura bipolare Zeffirelli-Fo». Lo stesso Bubbico tira per la collottola i comunisti, affermando che essi sono d'accordo con la Dc sul rafforzare le prerogative del CdA sul controllo dei programmi «prima di dargli il nulla osta».¹⁹⁹

195 Telegramma e articoli citati sono a p. 2 di *L'Osservatore Romano*, 24-04-1977. In effetti, il primo ad incoraggiare il raffronto tra *Mistero buffo* e quello che chiama il «Kolossal Christus» di Zeffirelli è il commediografo stesso in: Dario Fo, «Il mio Cristo ha più fantasia», *La Repubblica*, 22-04-1977.

196 Anna Maria Mori, «Per Fo il pretore prende tempo», *La Repubblica*, 29-04-1977.

197 «Telegramma dei vescovi ad Andreotti» in L.T., «Il caso Fo domani in discussione», *Corriere della sera*, 27-04-1977.

198 Ferretti, Broccoli e Scaramucci, *Mamma Rai*, p. 342.

199 Tutte le testimonianze sono in Giuliano Gallo, «Con la scusa di Fo», *Panorama*, 26-04-1977.

Si ripropone dunque, su scala più ampia, quella prova generale sul senso della riforma già avuta con *Onda libera*, anche se entrano più chiaramente in gioco tensioni legate agli equilibri governativi e parlamentari nati dopo le elezioni del 20 giugno 1976. La riforma della Rai, uno dei tanti scenari in cui si confrontano le forze politiche, è un fronte peculiare, dato che ha consegnato ai socialisti il governo di una rete televisiva proprio quando essi sono logorati da anni di centrosinistra, di lotte interne, di perdita di consensi e peso parlamentare. Le elezioni segnano infatti una sconfitta netta per i socialisti: il partito scende al 9,6%, mentre il Pci avanza rispetto alle amministrative dell'anno precedente, raggiungendo il 34,4% dei sondaggi, e la Dc recupera e ritorna al 38,7%. Il Psi entra in una profonda crisi interna che porterà alla sostituzione di Francesco De Martino con Bettino Craxi alla segreteria, e l'avvio, pur nelle iniziali cautele, di una linea politica autonoma, che non intende più essere schiacciata tra il bipolarismo imperfetto di Dc e Pci, né fare da stampella governativa a quest'ultimo. Per i comunisti, invece, sia il «sorpasso» della Dc che «l'alternativa a sinistra» sono prospettive lontane, mentre è chiaro che il nuovo governo dovrà nascere con il loro assenso: sarà un monocolore democristiano guidato da Giulio Andreotti con l'astensione di Pci, Psi, Psdi e Pri.²⁰⁰ Berlinguer ritiene di fare con la «non-sfiducia» una scelta di responsabilità nazionale; tuttavia, il sostegno alle misure economiche di austerità e di rigore, «cui non seguivano né l'assunzione di responsabilità di governo per il Pci, né l'avvio di un diverso modello produttivo» aggrava la tensione sociale e contribuisce alla perdita di credibilità del partito tra la classe operaia e gli studenti.²⁰¹ I problemi di disoccupazione e disagio giovanile esplodono nell'anno successivo, con il movimento studentesco del 1977, «fase terminale del Sessantotto»,²⁰² mentre la violenza politica e il terrorismo martellano la quotidianità del paese: le Brigate rosse feriscono e uccidono dirigenti industriali, poliziotti, politici, avvocati, giornalisti e professori; gli intellettuali, di fronte alla crisi politica e di ordine pubblico, si dividono sull'opportunità di difendere il corrotto stato democristiano, colpito nella sua già scarsa credibilità dallo scandalo Lockheed. I comunisti invece si ostinano nel cercare un'intesa con la Dc, accelerando questo tentativo per tutta la prima parte del 1977. Alla fine di aprile si arriva infatti a convincere il partito di maggioranza relativa a stilare un'intesa programmatica per il governo Andreotti, aprendo così la seconda fase della «solidarietà nazionale», dalla quale i socialisti si distanziavano sempre di più, in polemica col rapporto sempre più «diretto ed esclusivo» tra i due partiti maggiori.²⁰³

La questione dell'avvicinamento tra cultura cattolica e comunista penetra nei dibattiti sul costume, sulla cultura e sulla televisione; dunque, iniziative autonome delle culture laiche – forti, pur in un momento di crisi, del governo su una rete televisiva – come il *Teatro di Dario Fo* e il rilancio della riforma televisiva, sono spesso strumentalizzate. *La Repubblica* sostiene esplicitamente che il Vaticano avrebbe addirittura tentato di utilizzare il caso «per creare ostacoli al temuto avvicinamento tra cattolici

200 Crainz, *Il paese mancato*, p. 541-544.

201 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 139.

202 Soddu, *La via italiana alla democrazia*, p. 175.

203 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 141-142.

e comunisti», costringendoli a votarsi contro nella Commissione parlamentare di vigilanza. L'abile «regia» della Segreteria di stato vaticana, di fronte a una reazione comunque sincera del pubblico cattolico, avrebbe coordinato gli attacchi a Fo e alla Rete 2 da parte dell'*Osservatore*, di Bubbico, nonché dell'Azione cattolica, della Cei e di Comunione e Liberazione. Questa ipotesi è da corroborare con ulteriori ricerche, tuttavia è chiaro che la Dc sa di poter sfruttare il «caso Fo» nel suo negoziato con i comunisti. Edoardo Speranza, esponente democristiano della Commissione di vigilanza, dichiara che «Dario Fo mostra il fuoco che sta sotto la cenere» e che «la via del compromesso storico» passa anche per il dibattito in Commissione,²⁰⁴ come dopotutto evidenzia anche il sottile avvertimento di Bubbico. Dall'altra parte, il segretario Benigno Zaccagnini, durante la direzione della Dc, spezza qualche lancia a favore della destra interna, affermando che la volontà di collaborazione delle sinistre è contraddetta dal loro atteggiamento negativo nei confronti del mondo cattolico di cui anche il caso Fo è espressione: «non si può condurre col pretesto della libertà violentissimi attacchi contro la Chiesa cattolica [...] e nello stesso tempo chiedere, anzi quasi pretendere, la collaborazione politica con i cattolici democratici».²⁰⁵

Rivelatrici di contraddizioni insolite sono poi le dichiarazioni dei comunisti, «in mezzo al guado»²⁰⁶ anche nel frangente televisivo: da una parte, vi è la naturale spinta a difendere un autore di sinistra (che pure è spesso stato una spina nel fianco) contro la censura, opponendosi quindi alle ingerenze vaticane e offrendo una sponda ai compagni socialisti; dall'altra parte vi è la necessità di portare la Dc al tavolo delle trattative, che impone di abbassare i toni della polemica ideologica e trovare punti di incontro come quello sulla gestione della Rai, dove i due partiti sono d'accordo su una maggiore concertazione e sul superamento della rigida concorrenza tra le reti.

Antonello Trombadori (Commissione di vigilanza) chiede infatti a Fo, ancora prima della polemica scatenata dall'*Osservatore*, «una chiara condanna della violenza armata contro lo stato democratico, e di ogni tipo di collusione con essa e i suoi anche indiretti sostenitori». La richiesta arriva in virtù dell'«ascendente» di Fo sulla contestazione studentesca e sui gruppi estremisti, vista anche l'attività di Soccorso rosso.²⁰⁷ Appare una richiesta strumentale, per ribadire pubblicamente la distanza del Pci dalla lotta armata e dall'estremismo. Se poi tutto il Pci è «risolutamente contrario a interventi censori»,²⁰⁸ Aldo Tortorella invita però a distinguere tra giusta «polemica» e «intervento censorio», e ribadisce la posizione del Pci «sia contro il clericalismo sia contro l'anticlericalismo», dato che entrambi portano alla «rottura tra i cittadini e tra i lavoratori» in un momento in cui vi è bisogno di unità,

204 Luigi Accattoli, «Il Vaticano usa Dario Fo contro l'apertura al Pci», *La Repubblica*, 28-04-1977.

205 Zaccagnini in Ernesto Viglione, «Zaccagnini chiede "libertà di manovra"», *La notte*, 27-04-1977. Cfr. anche S.n., «Zaccagnini chiede la testa di Dario Fo in cambio degli accordi sul governo», *Lotta continua*, 28-04-1977.

206 Cfr. Giorgio Napolitano, *In mezzo al guado*, Editori Riuniti, Roma, 1979.

207 S.n., «Trombadori: Dario Fo condannato in Tv ogni violenza», *La Repubblica*, 23-04-1977. Per l'equilibrata risposta di Fo, cfr. S.n., «Sono tornato in tv ma per quanto tempo?», 25-04-1977.

208 Piazzoni, *Il Pci e il "governo" delle televisioni negli anni del compromesso storico*, p. 503.

«pacatezza» e «ragionevolezza» da ogni parte.²⁰⁹ Su *Repubblica* invita anche a «trarre spunto per meditare sui gravi guasti ai quali si può giungere con la contrapposizione ideologica delle testate e delle reti televisive».²¹⁰ Scrive poi Pietro Valenza su *Rinascita* di essere d'accordo che l'attacco a Fo sia stato un attacco alla riforma. Bisogna però capire che cosa le diverse parti intendano, appunto, per «riforma»: «c'è forse qualcuno di più tenace dei comunisti nella battaglia per il superamento della spartizione di reti e testate televisive in aree ideologiche contrapposte (cattolico e radical-socialista), frutto avvelenato degli accordi della Camilluccia?». Pur accusando la Dc di non fare abbastanza, è noto a tutti che quegli accordi furono una vittoria socialista della logica concorrenziale contro quella del pluralismo interno alle reti, cara alla Dc. Per i comunisti, nuovamente, è necessaria una «conduzione unitaria e rigorosa dell'azienda, nel rispetto delle autonomie delle singole strutture produttive da far vivere però in un disegno d'insieme».²¹¹

L'attacco di Bubbico è invece più limpidamente rivolto alla rete socialista, alla quantità eccessiva delle serate riservate a Fo – «squallido guitto» e «teppista ideologico» – frutto, secondo lui, della linea «anticattolica e radical-socialista della seconda rete dove non c'è posto per nessun altro». Il feroce attacco del parlamentare non tratta dei contenuti (sembra oltretutto paventare di non aver visto lo spettacolo) ma è completamente ideologico: paragona il programma di Fo al fascismo, al rogo dei libri da parte dei nazisti e dunque alla negazione totale del pluralismo. La Dc non vuole però toccare la riforma, dice, ma ne interpreta diversamente le ricadute nella configurazione dei poteri in Rai.²¹²

Fichera è dunque attaccato direttamente e indirettamente, ma continua ad insistere pacatamente sulla rilevanza culturale del teatro di Fo, sul suo essere oggetto di ricerca nelle università, e sulla sua «doverosa» presenza in video: considera le reazioni alla messa in onda spropositate, anche se «tra le sue finalità aveva certo anche quella di dare vita ad una discussione», per evitare il rischio di una tv «addormentata». Fichera inoltre si oppone, in comunione con la sua idea della riforma, a una concezione «discriminante» della cultura, che limiti fenomeni come quello di Fo ai circuiti «off».²¹³ A difesa di Fo si pone anche Grassi: «il mio dissenso politico verso la linea “rivoluzionaria” di Fo non tocca la stima per l'uomo di teatro». Il presidente della Rai è preoccupato per il clima «tribale» e indecente, asserragliato in «schieramenti pseudopolitici» che mettono Fo contro Zeffirelli, trasformando ogni «fatto spettacolare» in «simbolo rozza contenutista».²¹⁴ La difesa sia di Fo che della Rai da parte del presidente è però netta: ritiene il telegramma di Poletti un'ingerenza di uno stato straniero, e ricorda che «non si può celebrare la Biennale del dissenso e al tempo stesso colpire il dissenziente Fo».

209 Tortorella in Lietta Tornabuoni, «sul caso Fo il presidente della Rai afferma che non consentirà censure», *Corriere della sera*, 26-04-1977.

210 Tortorella in S.n., «Esplode il caso Fo», *La Repubblica*, 26-04-1977.

211 Pietro Valenza, «Lo scandalo è la riforma», *Rinascita*, 29-04-1977.

212 Bubbico in S.n., «Esplode il caso Fo», *La Repubblica*, 26-04-1977.

213 Fichera in *Ibidem*.

214 Grassi in Lietta Tornabuoni, «Sul caso Fo il presidente della Rai afferma che non consentirà censure», *Corriere della sera*, 26-04-1977.

Grassi mette inoltre in guardia sul fatto che un servizio pubblico edulcorato sarebbe perdente di fronte a un'iniziativa delle reti private più «disincantata».²¹⁵

Tuttavia, quotidiani come *La Repubblica* non resistono a non cavalcare l'onda della polarizzazione culturale Fo-Zeffirelli, specchio televisivo di quella tra laici e cattolici. Nell'intervista doppia di Corrado Augias, il dibattito culturale tra i due non emerge come mera sovrastruttura della lotta politica, ma esprime due idee diverse di televisione, del suo pubblico e della sua funzione sociale: per Zeffirelli, allineato alle proteste del Vaticano, Fo vuole fare un teatro popolare ma finisce per farne uno «delle élite per le élite», che non può essere proposto a un pubblico di massa, poiché c'è bisogno di una «certa preparazione culturale che non si può pretendere dal pubblico televisivo»: le famiglie e la piccola borghesia non possono recepire il discorso di Fo, anzi, la televisione sarebbe «una destinazione pericolosa per quel teatro». Fo sostiene invece che la riforma è stata fatta proprio per consentire l'accesso «alla tv di altre voci, di altre opinioni oltre a quelle filtrate da Bernabei per quindici anni» e che Zeffirelli fa un discorso ipocrita, dato che sosterebbe di dare «la libertà non a tutti ma solo a chi è degno e preparato».²¹⁶ Pur esacerbando la polemica senza esclusione di colpi, Fo coglie meglio la fallacia del punto di vista dell'avversario, che non esprime la consapevolezza di un sistema televisivo sempre più competitivo, né di una società italiana ormai matura e politicamente alfabetizzata; la maggioranza delle élite cattoliche hanno ancora una concezione pedagogica, paternalista e monopolista del medium che deve entrare nelle case senza disturbare, con contenuti non «pericolosi», come nell'era di Bernabei.

Un ultimo sostegno a favore di Fo, di Fichera e della televisione stessa arriva però proprio da un democristiano, il direttore della prima rete Mimmo Scarano, in un articolo sulla *Stampa* dove parla più da professionista del medium che da cattolico. Scarano tenta di fugare ogni dubbio su ipotetiche contrapposizioni palinsestuali tra *Gesù di Nazareth* e *Mistero buffo*: reputa certo il primo un grande successo della sua rete, ma non sopporta «chiamate di reclutamento e difese di cui la Rai non avvertiva alcune necessità». Si rifiuta poi di giudicare la seconda opera «sotto l'impulso di polemiche e di appropriazioni devianti», considerandola invece una «rappresentazione di efficacia straordinaria, volutamente “plebea” e sanguigna, della parte della cultura emarginata e contadina che i rapporti con il potere medioevale li ha scontati sulla propria pelle; di rievocazione politica e a suo modo religiosa».²¹⁷ Il direttore di quella che dovrebbe essere la rete di riferimento della Dc si colloca dunque sulla stessa linea della presidenza dell'ente e del suo concorrente; è solo uno dei molti casi di dissenso con la linea ufficiale della Democrazia cristiana, che contribuirà a rendere Scarano sempre più invisibile al suo stesso partito.

215 Grassi in Giovanni Serafini, «Paolo Grassi interviene nella polemica sul “Mistero buffo” in TV, *Il resto del Carlino*, 26-04-1977.

216 Zeffirelli e Fo in Corrado Augias, «Botta e risposta tra Fo e Zeffirelli», *La Repubblica*, 27-04-1977.

217 Mimmo Scarano, «Troppo ideologia sulla tv», *La stampa*, 28-04-1977.

5.3.4. Da Mistero Buffo a «l'intero modo di programmare»: l'iniziativa politica nel CdA e in Parlamento

Consumatasi nel giro di una settimana, la polemica giornalistica rientra in una normale dialettica già all'alba della trasmissione della seconda parte di *Mistero buffo*, grazie alle delibere a favore di Fo da parte del CdA della Rai, e al trasferimento del dibattito dai giornali alla Commissione parlamentare. Da una parte, il fronte cattolico-conservatore non riesce a condizionare sensibilmente la messa in onda delle puntate successive, dall'altra non riesce a utilizzare il «caso Fo» come grimaldello per far complicare le intese programmatiche tra Dc e Pci, come ipotizzava parte della stampa. Nessuno, infatti, vuole essere accusato di censura radiotelevisiva. La Rai, dopo il Consiglio di amministrazione tenutosi la sera del 27 aprile, emana un comunicato stampa, dove si legge che tutti i consiglieri «hanno concordato nell'escludere con decisione ogni intervento censorio», pur nelle differenti opinioni sul programma e sulla polemica. I consiglieri democristiani hanno poi proposto la trasmissione di un dibattito su *Mistero buffo* sempre sulla seconda rete, e hanno infine evidenziato la necessità che il consiglio «affronti al più presto un dibattito sui principi e i criteri direttivi della programmazione». ²¹⁸

La delibera conciliante è destinata a influenzare anche la lunga discussione in Commissione di vigilanza il giorno successivo, che è un profluvio di prese di posizione, distinguo, e riflessioni di carattere generale, ma sostanzialmente prive di conseguenze dirette sulla trasmissione. Ci si interroga meno sul caso specifico, quanto sulla rimediatazione del significato complessivo della riforma e dei processi decisionali, sui confini del pluralismo e della libertà di espressione, su che cosa si configuri come «censura», nonché sul ruolo della Commissione in tutto questo. La discussione si configura così anche perché è evaporata in partenza qualsiasi ipotesi di iniziativa forte.

I democristiani, per bocca di un più pacato Bubbico, spiegano di aver preso un'«iniziativa politica che non vuole essere, in alcun modo, intimidazione o censura ma soltanto rigorosa, ferma protesta». Bubbico sostiene che la Dc mira ad abbattere gli «storici steccati» e che il compito della tv è quello di mediare necessariamente «i dati provocatori della cultura». Alla Rai e al suo CdA va dunque l'invito di riconsiderare «l'intero modo di programmare, che dovrà mirare ad un risultato culturalmente accettabile quale si avrà soltanto se si riuscirà a rappresentare l'intera società». Tuttavia, l'unica iniziativa concreta che propone la Dc, dopo giorni di polemiche, è la stessa che propongono i democristiani nel CdA: un dibattito televisivo sul «caso Fo» nel quale sia presente anche il dissenso dei cattolici. A Bubbico fa eco il democristiano Galloni, che afferma che l'intento della Dc non è quello di proporre censure, ma «misure e limiti» nello spirito del «pluralismo», e che il discorso satirico-politico di Fo mostra come qualcuno ha interesse «a ricreare nel paese, un tipo di contrapposizione politica dura e intollerabile». ²¹⁹ In realtà, Fo si è fatto un'idea opposta sulla dinamica della vicenda, che sorprende

218 S.n., «Rai-Tv: respinta all'unanimità ogni censura contro Dario Fo», *L'Unità*, 28-04-1977; Cfr. per la nota finale de CdA espressa da Grassi, Rolando, *Gli anni della Rai*, p. 204.

219 Camera dei deputati, Bollettino delle commissioni, Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi, p. 29-37, 28-04-1977 – https://legislature.camera.it/_dati/leg07/lavori/Bollet/19770428_00_11.pdf

anche rispetto alla sua storia politica: per lui l'attacco a *Mistero buffo* sarebbe proprio motivato dall'interesse «a esasperare il disagio politico tra Dc e Pci, creare una scissione, fare il discorso della crociata, dello scontro ideologico [...] come sempre, si crea un polverone attorno a fatti di costume, per sotterrare e scavalcare le vere istanze politiche».²²⁰

Dopo Bubbico, a prendere la parola in Commissione è Enrico Manca, che oltre ad essere vicino a Fichera aveva negoziato assieme a Bubbico e ad altri il patto della Camilluccia.²²¹ Manca riversa l'intera responsabilità della polemica sulla Dc, che avrebbe compiuto «un grave attacco allo spirito della riforma», che pur con difficoltà «comincia a produrre buoni effetti», come la «dialettica culturale».²²² Il deputato socialista si era fatto espressione dell'iniziativa parlamentare socialista il giorno prima, con un'interpellanza ad Andreotti molto critica sull'interferenza vaticana, ritenendola una «richiesta esplicitamente formulata di intervento censorio». È stato Manca stesso ad accusare gli avversari di «tentativo di ricostruire pretestuosamente steccati tra cultura laica e cultura cattolica» contro l'unità nazionale. Egli chiedeva alla Presidenza del Consiglio di «respingere formalmente la richiesta pervenutagli, anche per rispetto nei confronti degli organismi parlamentari competenti e degli organi dirigenti della Rai cui la legge attribuisce la responsabilità delle scelte in materia di politica culturale del servizio pubblico radiotelevisivo».²²³ Il timore di un'intenzione censoria non è mal posto, dato che la sensazione di una convergenza tra governo e Vaticano nei giorni che precedono i lavori della Commissione è realistica: Andreotti è infatti ricettivo alle proteste dei cattolici e di Poletti, tanto che non respinge la protesta ma la inoltra a Paolo Emilio Taviani, il presidente democristiano della commissione. Scrive Andreotti al cardinale:

ricevo il Suo telegramma insieme a molti altri messaggi di motivata protesta per una trasmissione televisiva ritenuta lesiva di quei valori religiosi che sono un patrimonio comune del popolo italiano. Desidero assicurarla di aver richiamato in proposito la responsabile attenzione della Commission Parlamentare di vigilanza sulle trasmissioni della Radiotelevisione.²²⁴

Anche nella lettera a Taviani, Andreotti sottolinea le «numerose e vibrante proteste [...] per la trasmissione televisiva del signor Dario Fo», considerate lesive per quel sentimento e patrimonio comune cattolico «tutelato dalle leggi dello stato»: il Presidente del consiglio conclude motivando il messaggio in questa maniera: «tanto per ogni possibile intervento, correttivo e preventivo».²²⁵ Più che gli articoli dell'*Osservatore* o il telegramma di Poletti, l'invito di Andreotti «adombra [...] un'ipotesi di censura della Commissione nei confronti della Rai», afferma Dario Valori, che in Commissione di

220 Fo in Maurizio Porro, «Se salto io salta la riforma della Rai», *Corriere della sera*, 29-04-1977.

221 Guazzaloca, *Una e divisibile*, p. 207.

222 Camera dei deputati, Bollettino delle commissioni, Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi, p. 29-37, 28-04-1977 – https://legislature.camera.it/_dati/leg07/lavori/Bollet/19770428_00_11.pdf

223 Atti Parlamentari, Camera dei deputati, VII legislatura, Seduta del 27 aprile 1977, 7081 – http://www.camera.it/_dati/leg07/lavori/stenografici/sed0124/sed0124.pdf

224 ILS, Archivio Andreotti, Vaticano, Corrispondenza con Ugo Poletti, Lettera di Andreotti a Ugo Poletti del 25-04-1977.

225 ILS, Archivio Andreotti, Vaticano, Corrispondenza con Ugo Poletti, Lettera di Andreotti a Paolo Emilio Taviani del 25-04-1977.

vigilanza è il comunista meno compiacente con la Dc. Egli afferma che la riforma «per essere tale, è destinata a proporre al pubblico occasioni sempre più frequenti di polemica e di sconcerto». Dunque, la satira di Fo può sconcertare in tv perché è qualcosa di nuovo, ma è adatta al piccolo schermo se «ha per fine precipuo proprio quello di allargare la platea di spettacoli tuttora considerati di *élite*». Luciana Castellina, su questa scorta, afferma che programmi come *Mistero Buffo* «creano spaccature nel Paese, ma ben vengano se servono ad interrompere l'appiattimento, il congelamento del dibattito politico e culturale»: l'esponente di Democrazia proletaria sostiene poi che il dibattito è servito alla Dc per ribadire la sua centralità, così da «riproporre, una forma di censura, per il futuro, indiretta e preventiva». Allo stesso modo, Pannella sottolinea come Fo abbia costretto «una certa cultura clericale [...] a emergere e a proporsi come semplice tesi e non più come verità rivelata»; Pannella poi solleva dubbi sulle tempistiche di questa polemica, sostenendo che la reazione democristiana sia stata «consigliata, o addirittura imposta, dalle gerarchie vaticane», criticando la mancanza di autonomia dei commissari democristiani: a loro – l'interlocutore primo è ovviamente Bubbico – andrebbe diretta l'accusa di «non aver saputo esercitare il loro diritto-dovere di vigilanza». L'opinione dei commissari Valori, Pannella e Castellina fiancheggia quella degli esponenti del Psi, mentre quella dei comunisti Tortorella e Trombadori, coerentemente con i loro interventi sulla stampa, sembra compiacente con «lo spirito della riforma» proposto dalla Dc. Riconoscendo come aspetto positivo il fatto che «da nessuna parte politica siano arrivate richieste di interventi censori», Tortorella afferma di comprendere le rimostranze dei cattolici, ribadendo la posizione del Pci a favore della pace religiosa. Sposando l'iniziativa Dc di un dibattito pubblico sulla trasmissione di Fo, ribadisce la contrarietà alla «contrapposizione tra reti e testate» così da coinvolgere tutti nel dibattito. Trombadori, invece, è più netto nel richiedere la definizione di un ruolo di pianificazione da parte della Commissione, la quale non dovrebbe «recepire semplicemente e acriticamente le scelte disarticolate delle varie reti e accontentarsi di esaminare un piano generale di programmazione». Egli attacca anche il ruolo dei direttori di testata e di rete – e dunque, anche se non lo nomina, di Fichera – che la riforma ha reso degli incarichi «a vita» e «demiurghi» all'interno dei loro recinti. Per evitare questo, sarebbe da affiancargli «una consulta pluralistica, che, nelle scelte programmatiche, costituisse il momento unificante a garanzia dei principi della riforma». Trombadori incolpa certo la Democrazia cristiana per la lottizzazione, però ne sposa le tesi in fatto di pluralismo e di intervento della Commissione nella programmazione.

Riaffermate le posizioni dei rispettivi partiti, le diverse interpretazioni della riforma, del pluralismo e della censura, il «caso Fo» si conclude dunque formalmente con un solo provvedimento: l'assenso ad un dibattito televisivo,²²⁶ la cui messa in onda un piccolo compromesso che Fichera e la Rete due possono accettare, una concessione simbolica alla protesta cattolica. Dopotutto, la polemica è

226 Camera dei deputati, Bollettino delle commissioni, Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi, p. 29-37, 28-04-1977 – https://legislature.camera.it/_dati/leg07/lavori/Bollet/19770428_00_11.pdf

stata molto intensa ma ha avuto un ciclo breve. L'attacco delle gerarchie ecclesiastiche si risolve sostanzialmente con un nulla di fatto, mentre la strumentalità della vicenda – ovvero che parlare di *Mistero buffo* significasse anche parlare di riforma della Rai e di compromesso storico – viene riassorbita e normalizzata dalla dialettica parlamentare. La Dc, dopotutto, come dimostra il verbale della Commissione di vigilanza, non è intenzionata ad andare fino in fondo con la censura, e a logorarsi facendosi braccio del Vaticano. La parabola del «caso Fo» si inserisce infatti nella progressiva laicizzazione e perdita del monopolio delle coscienze da parte della Chiesa cattolica, come dimostrato dal referendum sul divorzio del 1974, dalla legge sull'aborto del 1978 e dalla sua conferma col referendum del 1981: «nonostante il proliferare di movimenti identitari esaltanti la tradizione, nonostante la rigogliosa rivendicazione di sé, nonostante il periodicamente annunciato ritorno al religioso e alla devozione, la secolarizzazione non indietreggiò».²²⁷

Fo intanto ha ottenuto il grande obiettivo di ricollocarsi al centro del dibattito nazionale e di incrementare il suo pubblico potenziale. Esce rafforzato dalla polemica grazie al mantenimento di una coerenza ideologica e di una credibilità di parte che non contraddice il suo rapporto con la tv. La sua immagine di artista anticonformista e *contro*, viene rafforzata, più che indebolita, dagli attacchi scatenati dal Vaticano. Egli stesso, scherza su questo punto inviando un'«Epistola ai romani» pubblicata sull'*Espresso*, dove ringrazia ironicamente il Cardinale Poletti.

Carissimo e generosissimo cardinale Poletti, io canto e grido a voi il “Gloria laus”. Vi sono davvero profondamente grato di quello che avete voluto fare per me e per il mio “Mistero buffo”. Uno spettacolo che rischiava di rimanere visto e ascoltato soltanto da pochi milioni di spettatori (i soliti fanatici – ammiccanti della sinistra) e relegato nell'ambito ristretto di un secondo canale il cui indice di ascolto è sempre così scarso – almeno a detta delle attendibilissime inchieste della Rai – voi, cardinale Poletti, con la vostra straordinaria e solerte amabilità, avete voluto, mediante un intervento coraggiosissimo e spregiudicato, far salire nella massima attenzione di tutta una nazione [...].²²⁸

All'indomani della riunione della Commissione di vigilanza, anche l'ultimo pericolo reale per Fo viene a mancare con l'archiviazione della denuncia per vilipendio. Il pretore motiva la decisione col fatto che dalla visione di *Mistero Buffo* si ricava una sensazione di «rispetto del patrimonio spirituale della Chiesa cattolica, al quale si contrappone la rappresentazione di comportamenti di deviazione umana dai valori di quel patrimonio».²²⁹ Durante l'anno vi sono ulteriori attacchi al commediografo che però non vanno a fondo, come l'accusa pretestuosa, frutto di una convergenza tra missini e democristiani di destra, di essere stato un militante della Repubblica sociale italiana.²³⁰ Ad ottobre, va in onda tra molti elogi e scarse polemiche il suo secondo ciclo di commedie: *Ci ragiono e canto* (1966), *La signora è da buttare* (1967) e le ultime due parti di *Mistero buffo*.²³¹

227 Soddu, *La via italiana alla democrazia*, p. 190; cfr. Crainz, *Il paese mancato*, p. 505; Fabrizio De Santis, «Voci vaticane contro l'intesa fra DC e PCI», *Corriere della sera*, 04-05-1977.

228 Dario Fo, «Epistola ai Romani», *L'Espresso*, 01-05-1977.

229 S.n., «Archiviata la denuncia contro Fo», *L'Unità*, 01-05-1977.

230 Chiara Valentini, «Repubblicino a chi?», *Panorama*, 28-06-1977.

231 Cfr. Guido Boursier, «È uno spettacolo non un golpe», *Radiocorriere* 54(43), 23/29-10-1977.

Vi è un ultimo (vano) tentativo da parte della politica di mettere in difficoltà Fo che è rilevante notare: da una parte perché anticipa l'utilizzo della leva economica per polemizzare con singoli professionisti ingaggiati dal servizio pubblico, eventualità sempre più frequente tanto più si rafforza la concorrenza coi privati. Lo scontro avviene inizialmente, nel gennaio 1978, tra Fo e il Ministro delle poste e telecomunicazioni Vittorino Colombo, a partire dalla risposta data da quest'ultimo all'interrogazione di un senatore democristiano sui costi sostenuti dalla Rai e sulle denunce fiscali dei coniugi Fo. Seguono comunicati in cui il ministro e Fo si accusano a vicenda di mentire sul contratto con la Rai e sulle rispettive dichiarazioni, in un caso che coinvolge autorità nazionali e locali. La fine delle trasmissioni del *Teatro di Dario Fo* significa infatti anche la ripresa delle polemiche sull'occupazione della Palazzina Liberty. Da una parte si paventa infatti, falsamente, che Fo e Rame si siano intascati il costo dell'affitto della Rai per la palazzina occupata, che spetterebbe invece al comune di Milano, e dall'altra parte i due vengono accusati di non essere trasparenti sulle loro dichiarazioni dei redditi.²³² Lo scontro si esaurisce nel febbraio del 1978. A inizio mese, Enrico Rame invia all'assessore al demanio Giulio Polotti una lettera che Massico Fichera ha inviato al Fo, con allegato «un appunto» sui costi contrattuali sostenuti dalla Rai. La lettera è preceduta da una chiara presa di posizione di Fichera a favore del comico, e sottolinea nuovamente come la cifra di «382 milioni di lire [...] e il costo orario per puntata e per ora di trasmissione che ne deriva, è senza ombra di dubbio sensibilmente inferiore a quella che solitamente sosteniamo per spettacoli di analogo genere e impegno». Il direttore aggiunge poi una considerazione relativa al rapporto in fase di produzione:

rapporto che, per l'accuratezza della preparazione, qualità dell'impegno e rispetto dei termini contrattuali – in una parola – per la professionalità dimostrata in tutte le fasi del lavoro, costituisce a parere dei miei collaboratori e mio uno degli esempi più seri e responsabili di collaborazione di un organismo artistico esterno con la Rai.²³³

Fichera, consapevole della dimensione pubblica della polemica, invita poi Fo a utilizzare la lettera come meglio ritiene. Il fatto che egli si schieri ancora una volta dalla parte di Fo, anche allo scadere del contratto, è organico al più ampio disegno di indipendenza della rete, soprattutto di indipendenza economica, minacciata da alcune dichiarazioni di Colombo stesso sull'eventualità di proporzionare il budget di ogni rete alle rilevazioni di pubblico. Nell'aprile del 1978, Fichera dichiara di poter approvare la proposta di Colombo solo se gli venisse garantito di trasmettere attraverso i ripetitori della Rete 1: è un'ipotesi remota e provocatoria, che rimarca la convinzione del direttore

232 Cfr. S.n., «Quanto è costato “Mistero buffo”», *La Repubblica*, 14-01-1978; S.n., «Il ministro a Dario Fo: “Non diciamo le bugie”», *La notte*, 20-01-1978; S.n., «Interrogazione dc sulla palazzina Liberty di corso XXII Marzo», *Corriere della Sera*, 01-02-1978; -S.n., «Fo querela il ministro»; *Il Giorno*, 25-02-1978. Per il comunicato completo di Fo e del collettivo alle dichiarazioni del ministro: Archivio Franca Rame Dario Fo, Palazzina Liberty – 1974, 1978 - Comunicato stampa del Collettivo Teatrale “La Comune” firmato Dario Fo – <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1504>

233 Archivio Franca Rame Dario Fo, Teatro di Dario Fo in tv – 1977, 1978 - Lettera di Enrico Rame all'assessore al demanio – <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5876>

secondo la quale il pubblico potenziale della seconda rete è minore a causa di problemi infrastrutturali.²³⁴ Colombo, secondo molti, non fa dopotutto gli interessi del servizio pubblico, ma è anche espressione di interessi nuovi, che stanno trovando casa in una parte della Dc, oltre che nei liberali e nei missini, e che presto contagheranno anche coloro che la riforma se la intestano più volentieri, i socialisti: «e questi interessi si muovono in una direzione precisa: la televisione commerciale privata nazionale».²³⁵

5.4 I *disk-jockey* dell'attualità: *L'Altra domenica*, la politica e il comico del (ri)flusso

La parola d'ordine, nella seconda metà degli anni Settanta, inizia ad essere «privato»: nella politica, nei sentimenti, nell'economia, e anche nella più vasta configurazione del sistema televisivo nazionale, sia dal punto di vista istituzionale che da quello dei contenuti.²³⁶ Il privato è strettamente connesso al cosiddetto «riflusso», spesso letto come una risposta alla crisi della politica e al degenerare della stagione dei movimenti nell'estremismo, come un trionfo del consumismo a cui corrisponde una fine dell'impegno politico: è un termine ombrello che tiene dentro «il declino delle lotte sociali, il mutamento del rapporto tra istituzioni e società, la trasformazione dei costumi e dei consumi».²³⁷ Il riflusso nell'«immaginario collettivo», diventa «luogo comune», e viene adottato anche dalla storiografia,²³⁸ ma si intreccia anche ai grandi cambiamenti portati dalla televisione. Non solo l'emergere delle nuove realtà locali rimanda ad una dimensione micro, ma anche la tv nazionale mette in scena e rafforza pulsioni profonde: queste sono la pubblicizzazione sempre più esplicita della dimensione privata del vivere, dei sentimenti, dei gusti e delle scelte personali. Tutta questa serie di processi non resta separata dalle vicende dei partiti e delle istituzioni, ma instaura un rapporto bilaterale con la personalizzazione della sfera politica, ovvero la sempre maggiore rilevanza politica e pubblica di elementi personali, individuali e caratteriali, che prima venivano relegati alla sfera privata, e che dalla seconda metà degli anni Settanta entrano anch'essi a far parte «quotidianità spettacolarizzata».²³⁹

Se già Noschese aveva già enucleato nelle sue imitazioni l'incontro comico tra politica e banalità televisiva, nuove sensibilità comiche tenteranno però, sempre di più, di mettere in scena questo rapporto attraverso modalità meno tradizionali, che rompano con la tradizione del teatro di rivista. Lo scopo è quello di catturare pubblici sempre diversi, di esaltare le specificità spettacolari del medium sfondando le barriere tra informazione e intrattenimento, e tra pubblico e privato. Anche in questa

234 Hank Werba, «The State Of Italian Television Under Reform», *Variety*, 20-04-1977.

235 Piazzoni, «Il Pci e il "governo" delle televisioni negli anni del compromesso storico», p. 503; cfr. Monteleone, *Storia della radio e delle televisioni in Italia*, p. 420 n.27.

236 Cfr. Sangiovanni, «Pubblico e privato nella tv dei tardi anni Settanta», in Damiano Garofalo e Vanessa Roghi, *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015.

237 Masini, «L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)», *Meridiana* 92, 2018, p. 188.

238 *ibidem*.

239 Tonelli, *Stato spettacolo*, p. 3.

avanguardia comica, la Rete 2 è in prima linea. Essa non è solo la televisione della comicità impegnata di Dario Fo o del primo Benigni, ma è anche la tv onnivora che si interroga su come integrare impegno e disimpegno, Berlinguer e *Febbre del sabato sera*, in «una difesa militante del diritto di divertimento»:²⁴⁰ è la tv dell'*Altra domenica*, dove il *disc-jockey* Renzo Arbore propone un *remix* della nazione, per non dire un *dj-set*, in una giustapposizione di politica e spettacolo, intrattenimento e informazione, gioco e attualità, che non poteva non assumere una forma comica. All'associazione si passa poi alla compenetrazione e alla combinazione continua, tra singoli elementi che prima parevano separati. Il processo è vivificato anche da un altro avvenimento: nel 1977, la Rai avvia ufficialmente le trasmissioni a colori, aprendo il medium a «un universo letteralmente surreale, ma che può essere in parte trasformato in vita vissuta attraverso gli atti di consumo».²⁴¹ Dopotutto, le combinazioni sono infinite.

5.4.1 Mostri, feste dell'amicizia e occasioni per rimorchiare: la politica dell'*Altra domenica*²⁴²

Telespettatrice. Pronto... volevo rispondere al mostro [...] Leone, Monica Vitti, Aldo Moro, Giulio Andreotti, Virna Lisi e Amintore Fanfani.

Arbore. [...] lei dovrebbe dirci anche gli accoppiamenti.

Telespettatrice. Qui siamo in molti, ha capito? Sono un po' emozionata [...] La testa è di Giovanni Leone. Il busto è di Monica Vitti. I bracci... quello con la valigia dovrebbe essere Giulio Andreotti. Poi l'altro braccio che non so che cos'ha in mano, è Aldo Moro. Poi il bacino e la gamba, quella da donna, è Virna Lisi. E la gamba dell'uomo è Amintore Fanfani.

La signora Bassotti, dopo aver chiamato da casa, riesce a indovinare «il mostro», uno dei giochi più celebri de *L'Altra domenica* al quale si può partecipare chiamando al numero 3139: una novità, l'uso del telefono in una trasmissione televisiva, la cui popolarità esploderà da lì a pochi anni. Arbore mostra dunque le fotografie «incriminate», dalle quali sono state tratte le parti che una volta unite hanno composto una sorta di Frankenstein, un collage di corpi politici e divistici: «questo con la borsa è l'onorevole Giulio Andreotti, una delle borse più capaci d'Italia e più importanti [...] questa è la nuca dell'inconfondibile... potremmo usare la parola *superstar*, del Presidente della Repubblica... io sono un disk jockey presidente, uso un linguaggio musicale».²⁴³

Questo è il primo dei tanti esempi che si potrebbero fare del *remix* della politica compiuto dall'*Altra domenica*, uno dei primi programmi ad essere considerato «di culto» nella storia della televisione italiana, seguita da un pubblico «attivo, irrequieto e critico», che di solito non guarda, o non si ritiene che guardi, la tv. La trasmissione, che inaugura «l'era dell'interazione televisiva», va in onda per

240 La citazione è di Michele Serra, riferita al film di Renzo Arbore *Il Pap'occhio*, ed è calzante per l'intera esperienza dell'*Altra domenica*, come sostiene Matilde Pieraccini (cfr. n.242). Cfr. RaiPlay, *Quel Pap'occhio di 30 anni fa* di Luca Nannini, 2009.

241 Ortoleva, *Un ventennio a colori*, p. 16.

242 Cfr. per un'analisi dei contenuti della trasmissione e per un'intervista esclusiva a Renzo Arbore, Matilde Pieraccini, «Far lavorare un po' il cervello, conquistando con il sorriso» *L'Altra domenica fra storia, metatelevisione, "ricchi premi e cotillons"*, tesi di Laurea magistrale, relatore: Luca Bara, Università di Bologna.

243 Teche Rai, Rete 2, *L'altra domenica*, 07-02-1977.

tre stagioni dal marzo 1976 al maggio 1979: «una compagnia di giro» formata, tra gli altri, da Andy Luotto, Fabrizio Zampa, Mario Marengo, Roberto Benigni, Michel Pergolani, Isabella Rossellini, Silvia Annichiarico e le sorelle Bandiera, vengono guidati da Renzo Arbore in un contenitore di circa due ore, dal clima «stralunato e fantastico», un «giornale dello spettacolo» con collegamenti nazionali e internazionali, dove il «*media-jockey*» e i suoi collaboratori cuciono assieme gli argomenti più disparati, dalla moda al costume, dalla politica alle feste paesane, utilizzando sempre un unico filo, quello della comicità.²⁴⁴ Quello dell'*Altra domenica* è soprattutto un grande gioco d'attualità: Arbore riconosce di voler trovare una sua «dimensione televisiva, diversa però da tante altre di bernabeiana memoria». La sua non vuole essere la tv dei «provoluti, delle nonne grasse, delle massaie piangenti», ma la tv che coinvolge davvero lo spettatore, attraverso, appunto, il telefono, nonché la tv che si dà la funzione giornalistica di curiosare «da Canicattì di sotto al concerto pop del parco Lambro».²⁴⁵ Sebbene sia nata da un rapporto stretto col Tg2, mettendo insieme il commento dello spettacolo da parte di Arbore con quello sportivo di Maurizio Barendson,²⁴⁶ *L'Altra domenica* però è diversa dalla cronaca dello *showbusiness* fatta, ad esempio, da *Odeon*.²⁴⁷ Dopo la separazione consensuale col telegiornale, il rapporto con l'informazione rimane centrale, ma va in direzione opposta, diventando uno strumento al servizio di un varietà innovativo: il messaggio non è il racconto, pur spettacolare, dello spettacolo, ma è la rielaborazione ironica e parodica della realtà, che si giova di una serie di incongruenze e giustapposizioni, come quella tra globale e locale, tra centro e provincia.

E quale miglior occasione per parlare di centro e di provincia assieme, se non la prima Festa dell'Amicizia della Democrazia cristiana, tenutasi a Palmanova in Friuli-Venezia Giulia? È la fine di settembre 1977 e per l'occasione *L'altra domenica* sfodera la nuova inviata Silvia Annichiarico, «che si occupa di Milano e un po' del nord», incaricata di «spiare quello che succedeva in casa amicizia». Alla festa, Annichiarico è accolta da ostili cori da stadio – «Tg2, peggio delle spie!»; «o rossa, o nera, è sempre dittatura!» – dal bigottismo e dalla violenza verbale dei partecipanti, che non impediscono tuttavia all'«intraprendente» di sottolineare il «clima di amicizia» e di montare nel servizio goffe danze con appresso la bandiera dello scudo crociato, uno spettacolo di majorettes e una ministra Tina Anselmi molto divertita. Il momento clou è l'arrivo di Zaccagnini – «Zac-Zac-Zaccagnini!», grida la folla – e, alla fine del discorso, Annichiarico riesce ad avvicinarsi: «onorevole Zaccagnini ci scusi noi siamo dell'*Altra domenica*, devo chiederle solamente una cosa, che musica le piace?». Il segretario della Dc risponde: «musica classica, soprattutto Bach». A seguire, vi è un'implicita frecciata meta-televisiva: la telecamera cattura l'arrivo sul palco della manifestazione di un volto della concorrenza, Pippo Baudo, che vorrebbe anche lui i cori come per Zaccagnini – «Pippo, Pippo, Pippo!» – e che tenta di catturarne

244 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 493-495.

245 Arbore in Franco Melli, «Arbore e Corrado in Tv come Mazzola e Rivero», *Corriere della sera*, 11-11-1976.

246 Cfr. Porcelli in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 33-36.

247 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 502-503.

il favore della folla rimarcando di essersi vestito di bianco per essere in tema con la festa. «Pippo Baudo *superstar!*» commenta Arbore fuori campo, mentre il popolare presentatore annuncia uno spettacolo ricchissimo di «donne bellissime». ²⁴⁸ Annichiarico dichiarerà due anni dopo che di politica sapeva ben poco – «io credevo che Anselmi fosse un uomo» – ma il servizio fu per lei un «exploit» pazzesco nonché il suo «cavallo di battaglia», soprattutto per quella domanda, così randomica, al segretario della Dc. ²⁴⁹ Dopo i giochi, quello del reportage è uno dei formati attraverso i quali la trasmissione negozia la cultura politica italiana, ormai diventata uno dei tanti argomenti su cui fare spettacolo: le telecamere catturano gli eventi con sguardo distaccato, leggermente dissacrante, mentre gli inviati in luogo e Arbore in studio commentano con sguardi beffardi e freddure ironiche.

Un'occasione simile si ripresenta nello speciale serale *L'altra domenica una tantum* del 4 marzo 1979. ²⁵⁰ Fabrizio Zampa, giornalista del *Messaggero* e inviato della trasmissione, confeziona un servizio dalla prima del film *Cristo si è fermato a Eboli*, prodotto dalla Rete 2, spacciando però la serata come la festa di compleanno dell'*Altra domenica*. Si intrufola nell'atrio del teatro, parla con attori, divi dello spettacolo e politici: «perbacco Zampa, quanti ne hai portati», commenta Arbore, che riconosce Lucio Magri del Pdup. Zampa commenta che «i politici non mancano mai», che i biglietti da loro richiesti per la serata sono stati una «cosa drammatica», ma che dopotutto è stato Arbore a voler invitare tutto Montecitorio. La prima parte del servizio è costruita sull'attesa del «tesoro nazionale vivente», il Presidente della Repubblica Sandro Pertini, «con la sua inseparabile pipa». Appostati ad attenderlo vi sono Fichera, Grassi e il regista Francesco Rosi, ma Pertini arriva un po' indaffarato, cerca un portacenere: «scusate signori che scarico la pipa, abbiate un po' di pazienza». Ormai, non serve più nemmeno un'imitazione per procurare il *bathos*: la telecamera cattura l'autorità nelle sue azioni più ordinarie, quotidiane, che cozzano con l'impazienza di Grassi, con la formalità dei presenti, che attendono tra l'imbarazzato e lo stizzito che Pertini si liberi della cenere, o che decida dove lasciare il suo paltò, mentre Zampa, col suo tono leggermente sopra le righe, fa la telecronaca di ogni mossa. L'inviato riesce infine a raggiungere il Presidente all'interno del teatro per strappargli una dichiarazione: «questa serata son venuto qui ecco, adesso auguro buon divertimento a lei e buon divertimento a tutti». Viene ovviamente interpretato come un segno di apprezzamento per la trasmissione, fino a che Arbore non costringe Zampa a rivelare l'inganno.

Come nelle altre puntate, anche nell'*una tantum*, vi è il consueto sketch dell'Opinione di Mr. Ramengo (Mario Marengo), che sproloquia su Amintore Fanfani: «pronto a presentare la propria candidatura, si è accorto di mancargli un esame di diritto alla facoltà di giurisprudenza». Marengo è un architetto, e come Arbore è foggiano e reduce di *Alto gradimento*: «un farfallino alla Vittorio Orefice, qualche filo bianco nei capelli, pupilla dilatata e ridente. Assolutamente surreale». Il comico afferma che la sua «ideologia è grosso modo di sinistra», ma che «a volte si dà un calcio anche a sinistra per creare

248 Teche Rai, Rete 2, *L'altra domenica*, 09-10-1977.

249 Annichiarico in *Straniero e Straniero*, p. 12.

250 Teche Rai, Rete 2, *L'altra domenica una tantum*, 04-03-1979.

più clamore».²⁵¹ La chiave però sta nel «grossomodo»: Marengo, non sembra avere infatti «patenti ideologiche», non è un «grimaldello della controinformazione e non è utilizzabile nei cortei», è difficile inquadrare i suoi interventi sia negli schemi della parodia dell'informazione, sia della satira politica. Marengo è spiazzante, «esaspera il mezzo e l'istituzione» televisiva, svela la natura del telegiornale di «messinscena, di teatrino serale, di vuoto mascherato»,²⁵² rielabora e porta all'estremo le notizie di avvenimenti di politica interna ed estera, nonché l'artificiosa cadenza degli anchorman italiani. Mescola oscuri giochi di parole, afasie e iterazioni – «ito, uto, ato» – cinismo e *black humor*. Sulla Guerra sino-vietnamita, dichiara:

siamo felici che finalmente questi maledetti asiatici si siano vivacizzati un po' facendo finalmente, dopo anni e anni di scaramucce e di noia mortale, una vera guerra con tanto di aviazione, marina, sia pur asiatic*a*, cannoni, sia pur asiatic*a*, carri armati lanciammine e tanto buon vecchio napalm per le popolazioni civili tanto bisognose di un riscaldamento invernale.²⁵³

Marengo non è però in Asia, è in uno studio, davanti a un croma key pietrificato sull'emiciclo di Montecitorio: nella stessa trasmissione che accoglie servizi da tutto il mondo e dalle fiere paesane, egli «si prende gioco dell'idea del servizio televisivo per cui valga la pena portare le telecamere fuori dallo studio», dà il via a flussi di coscienza, usa la televisione per i propri comodi senza rispetto per le gerarchie, «fa o dice semplicemente ciò che il momento e l'ambiente gli suggeriscono». ²⁵⁴ Nei confronti di Marengo, Arbore assume il ruolo dell'istituzione, della Rai, tentando di riportarlo sui binari: «accetto questo Ramengo come un male necessario, non si sa perché, della trasmissione». ²⁵⁵

Il conduttore fa lo stesso, anche se in maniera molto più interlocutoria, con l'altro grande comico del programma, Roberto Benigni. Incontrato da Arbore in un festival di provincia,²⁵⁶ il comico toscano, reduce dall'insuccesso di *Onda libera*, verrà infatti rivalutato e rilanciato televisivamente grazie alla sua partecipazione all'*Altra domenica*, nella quale riveste il ruolo di un critico cinematografico impreparato e incapace, «così mascalzone da aver ottenuto il posto con una falsa lettera di raccomandazione di Berlinguer». ²⁵⁷ Benigni parla di tutto – e spesso di politica – meno che del film in questione, ed è costantemente richiamato e rimproverato da Arbore in studio, in un «gioco protagonista-spalla (dove però il protagonista Arbore recita costantemente da spalla)»: ²⁵⁸ il conduttore si trova qui nella sua parte migliore, fingendosi «censore preoccupato» delle intemperanze della

251 Marinella Venegoni, «Marengo, architetto traviato», *La stampa*, 25-03-1979.

252 Aldo Grasso, «Il Dottor Marengo e Mister Waldheim», *Il Patalogo due*, Annuario 1980, p. 189-180.

253 Teche Rai, Rete 2, *L'altra domenica*, 24-02-1979.

254 Matilde Pieraccini, «Appunti per un articolo su Mario Marengo», *Birdmen*, 16-03-2021 – <https://birdmenmagazine.com/2021/03/16/mario-marengo-televisione/>

255 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 84.

256 Benigni in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 51-52; cfr. Arbore intervistato da Pieraccini in «Far lavorare un po' il cervello, conquistando con il sorriso», p. 96.

257 Emio Donaggio, «"Ignobile gazzarra" per sentirsi giovani», *Stampa sera*, 28-05-1979.

258 Colombo, *La cultura sottile*, p. 274.

controparte, proprio mentre subdolamente le stimola.²⁵⁹ Lo scontro comico tra i due travalica anche i confini del programma, tanto che si calunniano e si insultano scherzosamente anche nelle interviste: Benigni accusa la Rai di non pagarlo, l'*Altra domenica* di essere la trasmissione «più terribile che mente televisiva possa concepire», e i suoi produttori di essere dei menzogneri che fanno finta di essere di sinistra e di fare una «trasmissione all'avanguardia»; Benigni vorrebbe sostituire Arbore che è come «un gruppo terrorista, lui, il “sedicente Arbore”». ²⁶⁰ A sua volta, Arbore rincara la dose dandogli del «verme» e pentendosi di aver soccorso «un uomo che è riuscito a ottenere il più basso indice di gradimento nella storia della televisione» con *Onda libera*, accusandolo di «rimestare nel torbido», come «alcune frange rivoluzionarie o certi gruppi politici», che vogliono far crollare il sistema per imporsi sulle macerie.²⁶¹

Specularmente, il rapporto personale tra i due entra anche nella trasmissione, come emerge spesso nelle recensioni di Benigni che mescolano elementi politici e di vita privata.

Nella puntata del 28 gennaio 1979, Benigni compare infatti citando visivamente Pannella e i radicali nella celebre tribuna televisiva del 18 maggio 1978:²⁶² è infatti imbavagliato e ha un cartello al collo con su scritto: «non parlo se non mi pagano». Arbore lo incita a non scherzare: «ma che cosa vuoi metterti, contro la Rai? [...] se ti guarda il direttore, io non so che può succedere». Arbore riesce a convincere Benigni a sbavagliarsi solo dicendogli che Giovanna, un'amica della sua fidanzata, lo sta guardando: «M'ha telefonato, ha detto che viene a cena con noi perché ti vuole conoscere, gli piaci perché dice che tu sei impegnato politicamente». Benigni si convince dunque a fare la critica del film *L'ingorgo* di Luigi Comencini, ma per fare colpo su Giovanna, dà una torsione insensatamente politica alla recensione: «egli è un regista che si basa sul presente in quanto c'è gl'ingorghi continuamente nelle strade» a causa della fuga di Freda, Ventura e Giannettini (indagati per la strage di Piazza Fontana) e del nazista Herbert Kappler. Dopo aver tirato in ballo anche il capo della polizia Giuseppe Parlato e aver dichiarato che «il cinema è sempre politica», Arbore si spazientisce per il tentativo di Benigni di mettere in mezzo la politica alla critica cinematografica solo per fare colpo su una donna: tra questa e la protesta pannelliana, il conduttore non sa come giustificherà a Fichera la sua «azione dimostrativa».²⁶³ Si nota come gli ingredienti della comicità del programma siano moltissimi e difficili da separare, e funzionino come in un unico flusso comico: l'esplicita autoriflessività televisiva, pervasiva nella trasmissione, viene integrata con elementi di cronaca politica e di parodia della comunicazione dei partiti, nonché con sconfinamenti nella vita personale dei comici.

Tuttavia, il successo televisivo di Benigni, ricorda Umberto Eco, non sta tanto nei contenuti, ma nelle modalità; non ha tanto a che fare con la pur divertente parodia di un critico che non fa la critica, ma nel suo porsi in un contesto completamente diverso da quello di *Onda libera*: questa enfatizzava il

259 *Simonelli e tramontana*, p. 66.

260 Benigni in *Straniero e Straniero*, p. 53-56.

261 Arbore in *Straniero e Straniero*, p. 89-90.

262 Grasso, Barra e Penati, p. 553-554.

263 *Straniero e Straniero*, *L'altra domenica*, p. 107-112. La puntata è riportata nel libro per intero, parola per parola.

suo essere «troppo strapaese e troppo lutulento», mentre *L'altra domenica* lo pone in un ambiente «cittadino», che «grazie al pressante interrogatorio di Arbore, lo ha costretto a ritmare il suo intervento. A lasciar spazi vuoti. A rispondere con silenzi mimici», con l'espressività dei gesti e del volto:

il gioco Arbore-Benigni realizza dunque un duetto comico [...] che ha come molla principale la censura e la reticenza. La comicità di quel duetto è data dal fatto che vi si celebra il ritmo sincopato del non detto e dell'allusione. Del sasso gettato e "interruptus". Puro jazz verbale. è questo ritmo che trascina, non il fatto che i due facciano battute su Andreotti ed Evangelisti.²⁶⁴

Si potrebbe anche dire che *L'altra domenica* è un grande pezzo jazz, uno spartito improvvisato di comicità, perché «nasce non dalla somma dei pezzi, ma dallo scontro che questi pezzi hanno tra loro: l'uno smentisce l'altro, tutti e due ricreano una terza situazione non preventivata».²⁶⁵ Politica e attualità sono un pretesto per ridere, e si prestano alla rielaborazione nelle più svariate forme. Nello speciale del 4 marzo, vi è infatti il debutto dei GASAD, i «Gruppi a Sinistra dell'*Altra domenica*» (un'idea di Maurizio Nichetti e Guido Manuli) che disturbano le frequenze della trasmissione da una «postazione mobile», con lo scopo di mostrare a tutta Italia un filmato scomodo di Enrico Berlinguer, da loro sottratto alla distruzione. Berlinguer si sarebbe infatti recato in America in incognito per fare un provino cinematografico:

a quanti accusavano il partito comunista di eccessivo immobilismo, Berlinguer aveva deciso di rispondere non con la solita conferenza stampa o con la tradizionale *Festa dell'Unità* ma presentandosi ai giovani in un film di grande movimento, un film musicale! Questo provino oggi noi siamo orgogliosi di poterlo presentare alla televisione italiana.

Si tratta in realtà di un cartone animato: Berlinguer cerca di sistemarsi i capelli irsuti con la brillantina, senza successo, ma tenta comunque di ballare la disco dance per il provino del film *La febbre del sabato sera*. Lo sketch miscela così assieme, in maniera scanzonata, il terrorismo di sinistra, il dibattito sul riflusso, i nuovi consumi spettacolari e lo scollamento del Pci dai problemi giovanili: «come è finita lo sanno tutti, il film è stato un grande successo internazionale, ma la parte non è stata affidata al segretario del partito comunista italiano. E così, alle prossime elezioni i giovanissimi voteranno John Travolta».²⁶⁶

La trasmissione è commentata certo positivamente dalla critica sulla stampa generalista, ma si rivela una scoperta in particolare per la sinistra extraparlamentare e per i giornali letti da un pubblico giovane, radicale e informato: il *Manifesto*, *Lotta continua*, *La Città futura* e il *Quotidiano dei lavoratori*.²⁶⁷ Per *Lotta continua* la trasmissione riflette la minoranza che si riconosce nell'«Italia dei referendum, degli emarginati, del rifiuto. L'Italia degli spinelli, tollerante, liberal, gay, delinquente, parricida, violenta.

264 Umberto Eco, «Vieni avanti Benigni», *L'Espresso*, 29-04-1979, riportato in *Il Patalogo due*, Annuario 1980, p. 200-201.

265 Grasso, «L'altra domenica è questa qua», *Il Patalogo due*, Annuario 1980, p. 185.

266 Teche Rai, Rete 2, *L'altra domenica una tantum*, 04-03-1970.

267 Cfr. «I giornali e L'altra domenica» in *Patalogo due*, Annuario 1980, p. 198-201; Straniero e Straniero, p. 119-124.

L'Italia anarchica, libertaria, critica, comunarda. L'Italia diversa. Non è tutto questo, però ne è il riflesso, simpatico, allegro, intelligente, distorto e contorto [...].²⁶⁸

La ricezione della trasmissione nella galassia della nuova sinistra meriterebbe un'analisi più approfondita, con ben altri strumenti rispetto all'indagine storica dei testi e della produzione; tuttavia, ci interessa nella misura in cui accredita la "diversità" dell'*Altra domenica*, saldandosi con alcune retoriche di autorappresentazione tra le sue culture produttive, ma anche, al contrario, perché si configura come un'eterogenesi dei fini, certo non ostacolata, rispetto alle intenzioni dei produttori. Lo si vede nel più volte citato libro di interviste di Michele e Giorgio Straniero, pubblicato da «Gammalibri – libri democratici e popolari»: oltre che essere una raccolta etnografica di primaria utilità, fa emergere anche un'evidente frizione tra due concezioni dell'*Altra domenica* non perfettamente allineate, tra una decodifica che risente, legittimamente, di una lente ideologica, e una codifica della trasmissione meno consapevole, più politicamente laica, che emerge dalle risposte di senso pratico o di "silenzio assenso" degli intervistati di fronte alle minuziose analisi degli intervistatori.²⁶⁹ Descrivendo la trasmissione «sovversiva», l'introduzione al libro distingue esplicitamente un «di qua» e un «di là», un «noi» e un «voi»:

mentre alla Rete 1 il pacioso Corrado intrattiene amabilmente il democristiano-medio con sequele di stupidaggini, alla Rete 2 si trastulla il sornione Arbore, allusivo e ammiccante al punto giusto [...] "loro" trasmettono la conservazione, la mediocrità, il disimpegno; "noi" tentiamo un abbozzo di satira, lo sberleffo, la dissacrazione del rito televisivo.²⁷⁰

È vero che Arbore e i suoi compagni non si fanno prendere dall'«illusione dell'unanimità»,²⁷¹ e anzi, spesso si crogiolano in questa concezione di sé un po' elitaria, un po' snob, che risolve la questione del pubblico – sensibilmente minore rispetto alla concorrente *Domenica in* di Corrado – in una proclamazione di scelta consapevole: per Arbore il programma si rivolge a chi ha uno standard «medio di cultura che qualsiasi lettore di *Lotta continua* ha»,²⁷² per Porcelli è un «pubblico individuato nei lettori di *Panorama* e *L'espresso*»;²⁷³ in generale è «quell'altro pubblico, che fa invece lavorare un po' il cervello, o comunque che capisce queste cose anche un po' strane».²⁷⁴ Altre dichiarazioni fanno però intendere che la necessità di allargare il pubblico è emersa, specialmente tramite i giochi: la preoccupazione costante di Porcelli è che nessuno in essi si senta «escluso», non ci devono essere nozioni, «appena ci accorgiamo che c'è bisogno di una nozione, lo eliminiamo». Anche qui però lo scopo è «differenziarsi», poiché Arbore, dice Porcelli, non vuole essere confuso con gli altri presentatori.²⁷⁵ Il conduttore stesso riconosce però che i giochi «sono biicamente voluti per aumentare il pubblico [...] e per battere la

268 Estratto non datato da *Lotta continua* in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 142.

269 Cfr. in particolare l'intervista a Porcelli in *ivi*, p. 42.

270 Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 7-8. Da notare che l'introduzione è a cura della casa editrice.

271 Grasso, «L'altra domenica è questa qua», p. 185.

272 Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 81

273 Porcelli in Grasso e Freccero (a cura di), «L'altra Rai», *Patalogo due*, Annuario 1980.

274 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 85.

275 Porcelli in *ivi*, p. 43.

concorrenza, per estorcere un po' di pubblico alla Rete 1»,²⁷⁶ mentre i servizi devono essere «elementari»: Arbore ammette su *Altrimedia* di voler fare uno spettacolo «popolare, anche se non popolarissimo, quel giusto mezzo che catturi il pubblico e che lo sprovvincializzi un po'», senza però voler fare un programma «culturale»: i 4-5 milioni di spettatori dopotutto servono per sopravvivere, e per raggiungerli vanno anche «buttati a mare» quei servizi di una certa avanguardia e di «funzione sociale», come il reportage su Dario Fo del 1976, che non garantiscono una sostenibilità.²⁷⁷

Arbore inoltre scherza sul fatto che lui, come Benigni, Marengo e altri, fanno televisione solo per conoscere «più donne possibile».²⁷⁸ È certo una battuta, ma fino ad un certo punto, spia del fatto che la trasmissione, in fondo, «non si può racchiudere in un'«ideologia» ben definita»:²⁷⁹ interpretabile certo come uno specchio del riflusso, rifiutare di fare un'«operazione culturale» non significa però fare una trasmissione sciocca,²⁸⁰ mentre la leggerezza ideologica non contraddice il vedersi come *altro* nell'apparato Rai – «un po' gli autonomi, un po' i pirati»²⁸¹ – e, infine, la rinuncia a fare un programma impegnato non significa per forza elogiare il disimpegno. Dichiara Arbore:

non sono mai partito dicendo: voglio fare uno spettacolo impegnato [...] Perché abbiamo visto fallire dei programmi che invece erano partiti dicendo: facciamo uno spettacolo, ma impegnato. Proprio così. Partendo da questo presupposto io credo non ci si diverta e non si arrivi a conquistare proprio quel pubblico a cui ci si rivolge. Io sono invece partito dal criterio di dire: io sono un uomo di spettacolo, facciamo uno spettacolo, poi siccome non sono soltanto un uomo di spettacolo...²⁸²

Per Porcelli, lo scopo dell'*Altra domenica* è ancora più generico: fare «un tipo di televisione, un tipo di umorismo, di ironia, usando strumenti, situazioni varie, che sono assolutamente diversi da quelli soliti».²⁸³ È proprio questa spinta alla differenziazione che rende l'esperienza del programma coerente con l'immagine della seconda rete, e in linea con le altre esperienze più politicamente radicali come *Onda libera* e *Mistero buffo*: essere «diversi da quelli soliti».

5.4.2 «Tutto quanto fa spettacolo, si dice»: L'altra domenica elettorale, 1979

Dopo una partenza incerta e una difficoltà a ritagliarsi uno spazio nel confronto con *Domenica in*, premiante in chiave di retorica della differenza ma soffocante se interpretata come lotta per l'audience, *L'altra domenica* è diventata «il fiore all'occhiello della Rete 2». Ne ha interpretato lo spirito contro culturale, ha sperimentato nuovi linguaggi spettacolari marcatamente televisivi; ha trovato il

276 Arbore in *ivi*, p. 73.

277 Arbore in Edoardo Fleischner e Lia Sacerdote (a cura di), «L'Altra Domenica: un digestivo fra ironia e musica», *Altrimedia* 13, 03-1978.

278 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 88.

279 Grasso, «L'altra domenica è questa qua», p. 185.

280 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 74.

281 Flavia Frazzi (segretaria di redazione) in *ivi*, p. 31.

282 Arbore in *ivi*, p. 91.

283 Porcelli in *ivi*, p. 41.

favore della critica e un suo pubblico, un «discreto successo» che si è attestato su quattro milioni di spettatori a puntata. Inoltre, ha «creato modelli di comportamento e figure di identificazione»,²⁸⁴ influenzando il linguaggio – basti pensare al «bbuono, no bbuono» di Andy Luotto – e si è sedimentata nella memoria collettiva sia del pubblico che di chi fa tv, lasciando in eredità un più stretto rapporto tra informazione e intrattenimento, nonché, sul lato della comicità politica, un'osservazione laterale e dissacrante del potere, un gioco disinvolto e rilassato che mescola figure e concetti dello spettacolo e della politica. La versione ufficiale della chiusura del programma l'ha raccontata spesso Arbore: «quel successo clamoroso di pubblico e di stampa mi spaventò e io stesso decisi, nonostante gli incoraggiamenti di Massimo Fichera, di far cessare il programma».²⁸⁵

Il conduttore confermerà anche il sostegno da parte del direttore della rete, spesso comicamente evocato nella trasmissione, per tutta l'esperienza: «se c'era qualche intemperanza della politica, non veniva comunicata agli artisti, ma se ne faceva carico lui che ci proteggeva e ci avvertiva a cose fatte [...] Capitava che i giochi di parole riguardassero la politica. Una volta si offese Manca [...] la cosa arrivò a Fichera, lui la aggiustò e ce lo disse dopo».²⁸⁶ L'Arbore del 1979 invece, attribuisce più alla concorrenza il merito dell'assenza di censura: «se mai ci fosse stato un censore, per me per esempio non c'è stato, lui sapeva che io potevo andare... a suonare l'altra campana hai capito? Andare a lavorare con un altro clan, con l'altra rete».²⁸⁷ Quella che è rimasto incompleto, invece, con la chiusura del programma nel 1979, è una vera riflessione sulla «satira politica», che pure internamente era iniziata, intrecciandosi con la più ampia questione del rapporto tra spettacolo e informazione. Per Arbore, come ha ribadito in una puntata di *Bontà loro* con Costanzo, Baudo e Corrado,²⁸⁸ è più importante essere spiritosi che informati, soprattutto in un'ottica spettacolare: «uno può essere naturalmente spiritoso, ma se non è informato fa lo spirito su delle cose stupide». Da informati, invece, si fa spirito «su cose più importanti» e «con cognizione di causa», dunque evitando i «grandi pericoli della satira politica, che sono il qualunquismo e la parzialità [...] che i democristiani sono mangioni, i comunisti amano i russi, ecc...». Il nodo della satira politica è però aperto: «è un obiettivo che noi tutto sommato ci poniamo e che ogni tanto sfioriamo con Marengo, con Benigni», dice Arbore, anche se ammette che è «complicato farla venir fuori» in tv, per motivi tecnici, se si vuole lavorare «direttamente coi personaggi, senza prendere gli imitatori [...] facendo lavori di montaggio televisivo». Il rapporto tra informazione e spettacolo televisivo era infatti già stato evocato con *Formula due* di Noschese, quando l'imitatore sosteneva di voler fare un «giornale parlato e cantato»;²⁸⁹ tuttavia, Arbore è della scuola di *Alto gradimento* dove

284 Grasso, «L'altra domenica è questa qua», p. 186.

285 Arbore, «L'Altra Domenica» della televisione», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (a cura di), *Le televisioni di Massimo Fichera*, p. 13.

286 *Ibidem*.

287 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 81.

288 *Bontà Loro*, Rete 1, 26-12-1977. L'intera puntata è visionabile solo presso gli archivi Rai di via Salaria a Roma. Una sintesi è in Pieraccini, «Far lavorare un po' il cervello, conquistando con il sorriso», p. 18-19.

289 Cfr. *Infra*, 4.3.1.

«accostando la voce di Malagodi a quella di Pajetta già succedono delle cose».²⁹⁰ Già nell'intervista ad *Altrimedia* di qualche mese prima, il conduttore aveva discusso della cosa, dicendo di essere riuscito a fare una cosa simile con il saluto agli studenti di Leone, comparso nella prima puntata del 1978 come un finto collegamento dal Quirinale. Tuttavia, all'«impossibilità tecnica di inserti continui», si aggiungono poi «autorizzazioni, permessi, burocrazia»: in radio è più facile «rubare», mentre i telegiornali non concedono i pezzi con i loro giornalisti per paura che vengano strumentalizzati.²⁹¹

Porcelli sostiene ancora più drasticamente che un obiettivo di satira politica non era stato nemmeno preventivato: come in *Alto gradimento*, gli argomenti sono quelli «leggeri» dei settimanali, «evitando la politica»: certo, si fa un'operazione politica quando si mette un «telefono aperto alla televisione di Stato» e il pubblico può dire quello che vuole, insulti e parolacce comprese durante i giochi con le facce dei politici; tuttavia, questa è «politica in senso lato» e nella realizzazione di un programma «un'operazione del tipo politica la si fa sempre». L'obiettivo di introdurre contenuti comico-politici, come «mandare Zampa o qualcun altro a fare la corrispondenza in un congresso di partito»²⁹² viene ipotizzato, ma mancano pochi mesi alla fine della trasmissione e non sarà mai realizzato. Tuttavia, nonostante la trasmissione sia agli sgoccioli, «l'importanza del clan di Arbore nell'economia della seconda rete permette di invadere il pianeta Rai»,²⁹³ e uno scatto finale sul lato della politica avviene, quando l'esperienza televisiva dell'*Altra domenica* si chiude così come si è aperta: con una coabitazione con il Tg2, stavolta in occasione della maratona elettorale del 4 giugno 1979.

Nella seconda metà degli anni Settanta si verifica infatti un cambiamento accelerato nel commento televisivo della politica: le elezioni politiche del giugno 1976 sono le prime dove vengono impiegati i sondaggi e le proiezioni elettorali della Doxa: Tg1 e Tg2 si fanno già una «concorrenza spietata» anticipando, prevedendo risultati, spettacolarizzando il principale rito della democrazia che merita ore di commento prima, durante e dopo lo spoglio.²⁹⁴ Quelle che oggi più comunemente chiamiamo maratone televisive, e che all'epoca venivano spesso chiamate «non-stop», radunano negli studi del telegiornale diversi politici, cronisti e opinionisti; approntano collegamenti presso il Ministero degli interni, sedi di partito e le redazioni dei principali quotidiani.²⁹⁵ I primi dati arrivano già mezzora dopo la chiusura dei seggi, attorno alle 16.00 iniziano già ad essere attendibili: «la postazione del Viminale, sino ad allora unica fonte ufficiale di notizie sugli andamenti elettorali e perciò ambitissima e tenuta in grande considerazione, era stata improvvisamente retrocessa».²⁹⁶ La tv confeziona un programma dove il fulcro è il commento a caldo, la velocità di passaggio tra i collegamenti, l'ansia dell'attesa e l'emozione dei dati, il dibattito più libero e meno incardinato sulla struttura delle tribune. La

290 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 77.

291 Arbore in Edoardo Fleischner e Lia Sacerdote (a cura di), «L'Altra Domenica: un digestivo fra ironia e musica», *Altrimedia* 13, 03-1978.

292 Porcelli in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 37-38.

293 Carlo Freccero, «Super Andy», *Il Patalogo due*, Annuario 1980, p. 187.

294 Anania, *Potere politico e mass media*, p. 104.105.

295 Novelli, *Dalla tv di partito al partito della tv*, p. 158.

296 *ivi*, p. 159.

diretta torna ad essere sfruttata in pieno, imprevisti e imprevedibilità diventano un valore aggiunto, mantengono viva l'attenzione, mentre i tempi morti vengono abbattuti andando alla caccia di chi può promettere letture fresche, indiscrezioni, dettagli accattivanti:²⁹⁷ «Vengono in mente i giorni delle grandi partite», scrive Furio Colombo sulla *Stampa*, e «qualcosa dell'aria tra festosa e drammatica delle convenzioni politiche americane è penetrato nelle stanze e negli studi della Rai-Tv dilatando di colpo il senso e i limiti della riforma».²⁹⁸ È un passaggio cruciale che enfatizza da una parte la dimensione ludica del medium e dall'altra la sua discreta funzione di aggregazione della famiglia nazionale. La tv crea uno «spettacolo nello spettacolo», dove «non è tanto l'evento raccontato che ha importanza, quanto come viene raccontato e reinterpretato dal medium», facendo fare un salto di qualità alla comunicazione politica dei partiti:²⁹⁹ se la tv costruisce un evento «a propria immagine e somiglianza», i leader devono anticipare le riflessioni post-voto che prima erano discusse tra i vertici di partito. Vengono marginalizzati progressivamente gli aspetti meno «televisivi», meno spettacolari del post-elezioni.³⁰⁰

La successiva tornata di elezioni politiche, tenutesi il 3 e il 4 giugno 1979, è un'occasione per approfondire, perfezionare e anche sperimentare ulteriormente con questa formula relativamente nuova, con le due redazioni giornalistiche riformate, quella del Tg1 e del Tg2, che arrivano all'evento con un'esperienza e una squadra più solida costruita nel corso di tre anni. Nelle due maratone, si ripresentano sia la logica della distinzione che quella della competizione: Il Tg1 si avvale delle proiezioni della Doxa e il Tg2 di quelle Demoskopea, ma entrambe programmano «momenti lasciati allo spettacolo [...] intervalli» condotti da due figure simili ma anche complementari, Gianni Boncompagni sulla prima rete e Renzo Arbore sulla seconda.³⁰¹ Numerosissimi sono gli ospiti del Tg1, spostatosi per l'occasione nel gigantesco Studio 1, quello dei grandi varietà: maggior rilevanza viene data ai cantanti come Raffaella Carrà, Iva Zanicchi, Uberto Tozzi, Cocciantè, Alan Sorrenti, Claudio Baglioni, e nei momenti di attesa si proiettano film e cartoni animati.³⁰² Non c'è ancora un'ibridazione totale tra il settore dell'informazione e quello dello spettacolo: Boncompagni riconoscerà sul *Radiocorriere* una certa tendenza al «tappabuchismo» a lui riservata, mentre invece «tutta la trasmissione [...] dovrebbe assumere l'aspetto di una "festa", una festa elettorale, come fanno in America».³⁰³ Cesareo sostiene che ambedue le trasmissioni hanno oscillato «tra i due poli del "burocratismo" e dello "spettacolarismo"», mantenendo una «rigida separazione dei ruoli». Più violentemente però l'ha fatto il Tg1, mentre quella del Tg2 appare leggermente meno bipolare, anche per i tentativi di Arbore, pur scoraggiati, di intervenire nel dibattito in studio «anche con qualche battuta di sapore politico».³⁰⁴ Divi

297 *Ivi*, p. 159-160.

298 Furio Colombo, «Davanti alla tv, incollati alla radio come nei giorni delle grandi partite», 22-06-1976.

299 Anania, *Potere politico e mass media*, p. 105.

300 Novelli, *Dalla tv di partito al partito della tv*, p. 160.

301 Franco Colombo, «Paese che vai, tribuna che trovi», *Radiocorriere* 23, 3/9-06-1979.

302 Ernesto Baldo, «Elezioni in grande show», *La stampa*, 05-06-1979.

303 Boncompagni in Lia Agostini, «Ti è piaciuta la maratona TV?», *Radiocorriere* 26, 24/30-06-1979.

304 Giovanni Cesareo, «Maratona elettorale tra vecchio e nuovo», *L'Unità*, 06-06-1979.

dell'informazione e dell'intrattenimento coabitano con più facilità sul secondo canale anche perché la trasmissione, a differenza di quella sulla prima rete, è organizzata congiuntamente dal Tg2 e dalla Rete 2,³⁰⁵ che mettono a frutto quella collaborazione e quel coordinamento già sperimentato con la prima stagione dell'*Altra domenica*, trovando una redazione, dall'altra parte, ormai abituata a contaminarsi con lo spettacolo, grazie anche ai suoi vari magazine, supplementi e rubriche, da *Odeon* a *Omnibus*.³⁰⁶ È un'occasione per Arbore e la sua squadra per sdrammatizzare certo la tornata elettorale, ma che funziona inoltre come catalizzatore simbolico dell'identità della seconda rete, la quale riunisce la sua anima informativa con quella di intrattenimento all'insegna della politica mediatizzata.

Lo speciale del Tg2-Rete 2, trasmesso dallo Studio 10 e dallo studio 3 – che è quello dell'*Altra domenica*, conclusasi appena una settimana prima – è più contenuto negli ospiti e negli spazi rispetto a quello della prima rete. Arbore sembra complementare, tant'è che è relegato in una scrivania in un angolo. Anche per questi motivi però, il taglio dell'intrattenimento è molto caratterizzato e coerente sia con la storia dell'*Altra domenica* che con la storia della Rete 2 stessa, con la loro auto-interpretazione di lateralità e diversità: dal microfono di Arbore passano non solo Andy Luotto e Roberto Benigni, ma anche figure esterne allo show come Dario Fo, Enzo Tortora, Gigi Proietti, che hanno lasciato un'impronta (nonché più di una polemica) nella pur breve storia del nuovo canale.

Arbore riesce inoltre a testare ulteriormente le sue teorie sul rapporto tra informazione e spettacolo, tanto che per lui è stata un'esperienza più positiva: «queste serate potrebbero essere fatte meglio [...] anche se la formula è giusta. Direi che è un modo nuovo di fare televisione, mescolando informazione e spettacolo, sconfinando nei due territori senza paure e senza dover chiedere scusa». L'unico elemento che per Arbore è mancato è quello del contatto diretto con i telespettatori. Nonostante la presenza di un pubblico in studio, esso non si sarebbe ancora abituato a parlare con i potenti in maniera diretta, una cosa che sarebbe necessaria, come ha dimostrato il telefono dell'*Altra domenica*, per il coinvolgimento nel gioco comune con la tv.³⁰⁷

Lo «sconfinamento» è caratterizzato da una dialettica attiva, confligente e complice allo stesso tempo, tra la rete e il tg, tra Renzo Arbore e Mario Pastore, presenti nello stesso studio.³⁰⁸ Pastore introduce inizialmente il conduttore in maniera parecchio funzionale: lui servirà a tappare «delle ore, dei minuti, dei quarti d'ora che bisognerà riempire». Arbore enfatizza maggiormente il suo ruolo, sottolineando la natura di spettacolo non-programmabile della giornata: il suo obiettivo è presentare «il meglio *tra* il meglio della Rete 2» e, esaltandone le conquiste in fatto di programmazione, sottolinea l'opportunità di proporre, in quella giornata, spettacolo leggero: verranno mostrati dei pezzi di *Onda libera*, «che è andato in onda e poi non se ne è più sentito parlare, da cui ho ripescato il mio amico

305 *ibidem*.

306 Cfr. su *Omnibus*: Lietta Tornabuoni, «Il Tg2 lancia la satira politica», *Corriere della Sera*, 09-10-1977. Su *Odeon*: Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 502-503.

307 Arbore in Lia Agostini, «Ti è piaciuta la maratona TV?», *Radiocorriere* 26, 24/30-06-1979

308 Teche Rai, Rete 2, *Speciale elezioni 1979 / Chi ha vinto?* – 04-06-1979.

Roberto Benigni»; di *Io te tu io*, uno spettacolo con Walter Chiari e Vittorio Caprioli, dove anche Stefania Casini ha proposto alcuni segmenti di comicità sulla comunicazione politica;³⁰⁹ un pezzo dell'originale, «seppur discusso», *Stryx*³¹⁰ di Enzo Trapani, e altri spezzoni tra cartoni, serie d'importazione e varietà: «insomma, una sintesi di quello che la Rete 2 ha trasmesso di spettacolo leggero in questi anni»: Arbore scherza sul suo ruolo di «tappabuchi», prima di essere interrotto dalle notizie elettorali in arrivo, ma successivamente spiega l'intento della Rete 2 di fare un programma non solo «festaiolo» ma anche informativo, cercando in questo la complicità di Pastore, che sembra più incerto sul suo ruolo, ricordandogli che la funzione dello showman è quella di «riempire». Tuttavia, il giornalista inizierà ad accettare, pur tra qualche imbarazzo, la coabitazione: si fa coinvolgere dal «*break*» spettacolare di Arbore intrattenendosi con lui e Andy Luotto, silenzioso disturbatore della formalità dello studio, che accarezza la testa pelata del giornalista e si aggira tra i commentatori e gli intellettuali, cercando di capire «chi ha segnato». Da modo quindi ad Arbore di trattenere ulteriormente l'anchorman:

Arbore. Non puoi spiegare a Andy chi ha segnato?

Pastore. Mi metti nei guai [ride]

Arbore. La Dc non ha segnato, il Pci non ha segnato, il Psi non ha segnato...

Pastore. Ha segnato l'arbitro, ha segnato.

Nel presentare il suo spettacolo, Arbore tiene fede allo stile collaudato con *L'altra domenica*, della finta impreparazione e del diletantismo, del fare «uno spettacolo sommario, “grossier”, disordinato e sciatto»,³¹¹ affermando che si improvviseranno delle cose, con chi vorrà venire (alcuni avrebbero rinunciato perché abbattuti dai risultati): «non sappiamo chi verrà, comunque in qualche maniera ce la caveremo». Gli ospiti non sono «ospiti», ma «amici della rete che sono venuti a farci compagnia», afferma, e con loro commenta spezzoni che li vedono protagonisti, ma ne approfitta anche per qualche battuta di carattere elettorale. Arbore enfatizza, sempre in maniera disinvolta, l'appartenenza alla Rete 2 di ogni ospite, il ruolo che la rete ha avuto nel portarli o riportarli in tv, investendoli di una rilevanza simbolica e di “portavoce” della diversità della rete. Arbore sembra farsi garante e narratore di quella che ormai è un'abbozzata identità di rete, in una retrospettiva che, dopo tre anni e mezzo di direzione Fichera, ha già il sapore di un bilancio sulla sua eredità. Ecco dunque Dario Fo, «recupero della televisione attraverso la Rete 2, importantissimo», che in collegamento da Milano commenta a caldo le dichiarazioni udite dai politici: «stavo quasi per dire buon anno! [...] Tutti sono contenti, felici, le elezioni sono andate bene per tutti». Su richiesta di Arbore, Fo si lancia quindi in un *gramelot* che riassume in pochi secondi i fiumi di parole, di giustificazioni e di contraddizioni espressi dai politici nel corso del pomeriggio. Indicativo è anche lo scambio di battute con Enzo Tortora, riflesso della diversa

309 Cfr. Rai Teche, Stefania Casini e Vittorio Caprioli in *Io te tu io* – <https://www.teche.rai.it/2013/07/stefania-casini-e-vittorio-caprioli-in-io-te-tu-io-del-1978/>

310 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 547-548.

311 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 90.

impostazione, del diverso pubblico e della diversa ideologia professionale dei due popolari intrattenitori della seconda rete: «qui, sotto di me, soltanto in senso simbolico, Enzo Tortora [...] che naturalmente ama, credo, così, piacere alle famiglie, alle sane famiglie italiane. Mi ha detto lui, “dimmi delle cose simili”». Tortora è assieme alla figlia Gaia, «incantata da questo mondo meraviglioso», e non resiste a polemizzare nei confronti della politica, della tv e degli intellettuali:

e poi questa storia della sana famiglia [...] io pensavo mentre quegli autorevoli signori parlavano di cifre, distillavano frazioni, roscchiavano percentuali, [*Portobello*] ha avuto un indice di gradimento che avrebbe inorgogliato uno di quei signori, probabilmente al di là del lecito, ma io ho il senso del limite e della misura. E *Portobello* ha toccato misteriosamente... non so se tutte sane fossero le famiglie... ma la gente, diciamo la gente che lavora [...].

Arbore fa quindi «l'avvocato del diavolo», riportando le critiche negative sulla sua trasmissione, che avrebbe calcato su personaggi patetici, come fa certa letteratura o stampa popolare: Tortora però risponde che la sua scelta professionale è stata quella della «gente», non quella dei «superciliosi, la critica con la puzza sotto il naso». Quei critici, si può intuire, che probabilmente apprezzano *L'altra domenica*.

Nel flusso della maratona, a volte Arbore afferma che «è un po' duro risalire la corrente», dato che «tutto quanto fa spettacolo», come mostrano gli accesi diverbi tra Pastore e i politici in studio. Si susseguono interventi di Enrico Montesano, Gigi Proietti, Gigi Magni, che promuovono sé stessi e i loro spettacoli. La notte però si fa molto tarda, Andy non riesce più a trattenere il sonno, e Mario Pastore – senza più la cravatta, un po' spettinato e un po' sfinite – torna in studio per intrattenersi qualche minuto, alla fine della non-stop, con il suo alter-ego spettacolare. È un momento simbolico, dove l'informazione legittima in un certo senso la collaborazione con un settore sempre visto come antitetico. Arbore chiede a Pastore una conclusione sulla «lunghissima kermesse» andata in onda dalle 14.00 alle 2.15, non dal punto di vista elettorale, ma da quello dello spettacolo. Risponde Pastore:

Che cosa abbiamo cercato di fare? Abbiamo cercato di svolgere una funzione civile e di fare i giornalisti, noi di dare delle notizie [...] e insieme con te, forse per la prima volta, questa collaborazione tra il Tg2 e la Rete 2, che sono cose tante volte lontane e diverse, io credo che siamo riusciti anche ad avere quei momenti di relax e di pausa e di divertimento che forse erano necessari.

La conclusione della serata è affidata a un cartone animato di Manuli dell'*Altra domenica*: raffigura i tre segretari Zaccagnini (Dc), Berlinguer (Pci) e Craxi (Psi) vestiti da ballerine, che danzano sulle note di *Fatti più in là* delle Sorelle Bandiera: Zaccagnini è al centro, e gli altri due tentano di contendersi le sue attenzioni, finendo però, nella lotta, per danneggiarsi a vicenda, lasciando il segretario della Dc da solo sul palco.

5.5.3 «Viva, viva Televaticano!»: la fine della riforma tra wojtylaccioni e pap'occhi

[...] Siamo tornati molto musicalmente su certi temi, nei testi, molto sull'amore, a parlare ancora dell'amore [...] c'è stata una rivalutazione dell'amore libero proprio da parte di sua santità, da parte di Wojtyla [...] prima noi non potevamo mai fare all'amore [...] si faceva sempre peccato. E allora c'è questa rivalutazione [...] Ora il nostro Wojtylaccione se ne è accorto e allora ha detto: "l'amore, l'amore libero, libero amore". E io glielo dico sempre alle donne che incontro: facciamo l'amore libero, libero amore, perché dobbiamo liberoamor... amora... amora... amorsarsi. Sdraiamoci. Sbatacchiamoci in terra [...] anche a Olimpia gliel'ho detto diverse volte: però, Olimpia, facciamo l'amore insieme, amiamoci [...]

Entra dunque la co-conduttrice, Olimpia Carlisi: dopo qualche battuta, silenzi imbarazzanti, mezze parole, l'ipotesi di «fare l'amore sul palco del *Festival di Sanremo*» che aleggia nell'aria, lei e il suo interlocutore si scambiano un bacio lungo e passionale. Poi ancora silenzio: lui si aggira raggianti e famelico sul palco, vorrebbe baciare anche il cameraman e i tecnici. Alla fine, prende per mano Carlisi e dice: «bene, noi ce ne andiamo un attimo e andiamo a presentare il Festiva di Imperia, poi torniamo qua, arrivederci». Il responsabile di questo misfatto in diretta televisiva è, ovviamente e nuovamente, Roberto Benigni: è il 9 febbraio 1980, l'ultima serata della trentesima edizione del *Festival di Sanremo*.³¹²

Scalzato da altre manifestazioni nella sua centralità televisiva e musicale da quasi un decennio, il festival torna ad essere organizzato, alla fine degli anni Settanta, dallo «storico patron» Gianni Rivera. La manifestazione va rilanciata «assecondando e confermando quel ritorno al privato previsto e auspicato da commentatori e sociologi», e se il rilancio del 1979, sulle spalle di cantanti perlopiù sconosciuti, si rivela un passo falso, l'edizione del trentennale «torna a suscitare curiosità», grazie ad una particolare combinazione: l'«astrionismo di Roberto Benigni», e il ritorno in gara di volti noti degli anni Settanta.³¹³ Tra i trenta cantanti in gara vi sono infatti Gianni Morandi, Bobby Solo e Peppino Di Capri, mentre a presentare, assieme a Benigni e Carlisi, c'è il *disk-jockey* e conduttore radiofonico Claudio Cecchetto. Lo scenografo è Gianfrancesco Ramacci, lo stesso dell'*Altra domenica*, o il «perfido» Ramacci, come l'apostrofava Arbore durante lo show, gag ripresa da Cecchetto durante *Sanremo*. E ovviamente, «quasi a rivendicare il merito di avere rivelato il mattatore dell'edizione 1980» siede in platea anche lo stesso Renzo Arbore³¹⁴ che osserva il suo «furbo contadino, scarpe grosse e cervello fino»,³¹⁵ scatenare lo scandalo televisivo del «Woytilaccio» che inaugura l'entrata della Rai negli anni Ottanta.

Senza Benigni e quell'associazione papa-sessualità-bacio, il servizio pubblico sarebbe entrato nel nuovo decennio in maniera piuttosto anti-climatica. Lo spirito della riforma si sta infatti esaurendo e i risultati appaiono altalenanti. Certo, nel 1977 sono state avviate le trasmissioni a colori, nel 1979 la terza rete, e in questi quattro anni la Rai ha innovato forme dello spettacolo, della cultura e dell'informazione:

312 Il segmento è visionabile su: RaiPlay, Sanremo Follie, 1980: Il bacio di Benigni a Olimpia Carlisi – <https://www.raiplay.it/video/2019/12/Sanremo-Follie---Sanremo-1980-Il-bacio-di-Benigni-a-Olimpia-Carlisi-89de95d9-643c-49e4-863d-beac8272ec8.html>

313 Eddy Anselmi, *Il Festival di Sanremo. 70 anni di storie, canzoni, cantanti e serate*, Cologno Monzese (MI), DeAgostini, p. 164-165.

314 *Ivi*, p. 232, 236.

315 Arbore in Straniero e Straniero, *L'altra domenica*, p. 89.

tuttavia, la tv pubblica ha perso a favore dei privati ascolti, maestranze e i primi volti storici, mentre le emittenti cittadine e regionali «si aggregano in consorzi e *syndication*» e i grandi editori nazionali entrano prepotentemente nel mercato. Colombo tenta senza successo un progetto di legge per fare ordine, mentre aumenta anche il canone Rai.³¹⁶ Il CdA, scaduto nel gennaio 1980, è inerte e attende gli esiti del dibattito politico, con Dc e Psi che vogliono ricondurre le due reti sotto il loro più stretto controllo.³¹⁷

La situazione politica è infatti mutata: a seguito del rapimento e dell'uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate rosse nel marzo del 1978, la solidarietà nazionale inizia la sua parabola discendente, mentre col voto del 1979 il Pci subisce una pesante sconfitta, perdendo quattro milioni di voti. La Dc e il Psi si mantengono stabili, ma attraversano entrambi processi di spaccatura interna. Alla segreteria della Dc arriva infine, nel febbraio del 1980, Flaminio Piccoli (mentre Andreotti e le sinistre interne passano all'opposizione), e lo scontro nel Psi tra Craxi e il vicesegretario Signorile termina con la sconfitta di quest'ultimo e il passaggio dalla parte di Craxi di Gianni de Michelis ed Enrico Manca. Nel paese, intanto, vi è una recrudescenza di violenza politica e di assassini da parte delle Br, mentre risorge il terrorismo neofascista, che si manifesterà in tutta la sua forza con la strage di Bologna dell'agosto 1980. A tutto ciò dovranno far fronte due fragili governi di Francesco Cossiga, che tentano ancora delle ultime e vane collaborazioni con il Pci in omaggio «all'eredità dell'ultimo Moro».³¹⁸

Dopo le elezioni e l'imminente scadenza del CdA, sono mesi di attesa e di rivolgimenti anche per la Rai. Paolo Grassi è sempre più malato e da almeno un anno mal sopporta la cattiva gestione dell'azienda e le interferenze crescenti della politica e quella che reputa una scarsa qualità dei programmi.³¹⁹ Soprattutto nei confronti dell'intrattenimento, l'ex sovrintendente della Scala manifesta talvolta platealmente (e un po' maldestramente) il suo disgusto: nel giugno del 1979 definisce la parlantina di Corrado a *Domenica in* un «fatto di cretineria», procurandosi una pronta risposta da parte del conduttore durante la sua ultima puntata.³²⁰ *L'altra domenica* per Grassi un po' meglio, ma non di molto: «si salva per Arbore, in parte per Benigni [...] ma quel personaggio di Andy è disgustoso, Marengo e quel corrispondente da Londra sono insopportabili [...] si vede che io non sono più capace di divertirmi. Per questo me ne vado, che si arrangino, facciano loro».³²¹

Scarano e Fichera, invece, che nell'intrattenimento hanno creduto, sono stati due direttori spesso «scomodi», troppo autonomi e indipendenti per i rispettivi partiti di riferimento: in un'intervista doppia al *Radiocorriere* a inizio anno, sfatano il mito di una rete «cattolica» contro una rete «laica» e presentano il loro lavoro come un successo: mentre le differenze tra le due reti competitive sembrano sfumare sempre di più, la distinzione viene rimarcata, da Fichera, nel fatto che la prima doveva

316 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 585-586.

317 Ferretti, Broccoli e Scaramucci, *Mamma Rai*, p. 329.

318 Barbagallo, *L'Italia repubblicana*, p. 157-162.

319 Cfr. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 117.

320 S.n., «Paolo Grassi dice "è una cretineria" Corrado ribatte "non deve dirlo lui"», *Corriere d'informazione*, 25-06-1979.

321 Grassi in «Antologia», *Patalogo due*, p. 196. Art. or. in *Panorama*, 02-07-1979.

sostanzialmente innovare nella tradizione, la seconda invece ricercare e costruire da zero temi e forme nuove.³²² Anche i due uomini emergono come molto simili: li uniscono l'età, l'indipendenza dalla politica, la professionalità; e tuttavia, faranno scelte molto diverse. Fichera resta fino a settembre, pregando Craxi di riconfermarlo alla direzione della Rete 2,³²³ e rimanendo comunque in Rai quando questo non lo farà; Scarano, invece, strappa con il servizio pubblico a marzo, per passare alla sfortunata esperienza di Prima rete indipendente (Pin) della Rizzoli. Se ne va con parole di fuoco per il suo partito, la Dc, di cui è ora segretario Piccoli, uno dei suoi principali avversari:

ero direttore della prima rete televisiva da due mesi, e già un consigliere d'amministrazione democristiano m'informava che s'aspettavano le mie dimissioni [...] Sui programmi, proteste e pressioni sono state continue: per *Bontà loro* di Costanzo, per un documentario di Giuseppe Bertolucci sul convegno della federazione giovanile comunista a Ravenna, per la *Candid Camera* di Nanni Loy, per il documentario di Antonello Branca sulla gestione Gava di Napoli, per *Scene da un matrimonio* di Bergman, per *L'amore in Italia* di Comencini, per il processo di Catanzaro, per gli spettacoli di varietà con i nuovi comici da cabaret, per i film, per Benigni, per tutto.³²⁴

Un po' una goccia che ha fatto traboccare il vaso, il caso Benigni si colloca in questa difficile transizione. Che Benigni potesse procurare qualche guaio, era previsto e prevedibile: «attenti a quel matto del Benigni!», sarebbe stata la parola d'ordine sin dall'inizio del festival. Benigni però prende sul serio l'iniziativa, motivandola con una combinazione di storia personale, professionale:

ma che ci avrò nella testa per andà a Sanremo, mi son detto subito. La nostra però è un'epoca di contraddizioni e di dubbi e allora cosa c'è di meglio in fatto di contraddizioni del *Festival di Sanremo*. Io fino a poco tempo fa se mi avessero detto vai a presentà Sanremo gli avrei risposto accidenti a te, però mi ricordo che anche a casa mia si finiva prima di cenare e di pulire i piatti per vedere il Festival senza confusione.

Nonostante malcelati intenti dissacranti, il comico sembra provare un profondo rispetto per il Palco dell'Ariston: «cantare al Festival è come cantare alla Scala, fa parte della cultura popolare», e oltretutto c'è la questione di fare bella figura con gli amici, con i parenti. Non è infatti molto propenso ad «ammazzare» Sanremo: vengono in mente le canzoni cantate tra amici – non a caso, *Zingara* è un cavallo di battaglia sia di Cioni che di Benigni – i ricordi di quando il *Festival* si vedeva alla Casa del popolo perché solo lì c'era la televisione, di quando se ne parlava «come fosse la formazione del nuovo governo».³²⁵

All'indomani dell'ultima puntata, trasmessa sulla Rete 1, la performance del comico ha fatto decisamente più notizia della vittoria di Toto Cutugno: la polemica ha già un nome, il «Wojtylaccio», e arrivano già le proteste per «un Benigni assai più scoppiettante delle canzoni in gara, un Benigni che

322 Cipriano Cavaliere, «Una riforma da riformare», *Radiocorriere* 4, 20/26-01-1980.

323 ASS, Fondo Bettino Craxi, Attività di Partito, Corrispondenza, Lettera 413 “Massimo Fichera a Craxi (22 Luglio 1980)” – <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/bettino-craxi/IT-AFS-020-005373/massimo-fichera-craxi>

324 l. t., «Scarano: "Vado via dalla tv qui ormai sta finendo tutto"», *La stampa*, 06-03-1980.

325 Lina Agostini, «Al festival c'ero anch'io», *Radiocorriere* 7, 10/16-02-1980.

non ha risparmiato nella sua satira papi, presidenti e generali dei carabinieri». ³²⁶ L'avvenimento dà il via alla pratica, «sempre più diffusa in futuro, di sostenere gli ascolti dei grandi varietà e spettacoli televisivi attraverso la partecipazione straordinaria di comici e personaggi anticonvenzionali, con tutti i rischi connessi». ³²⁷ Tale consapevolezza era nell'aria: il *Corriere* intervista Gianni Ravera, il quale, pur declinando ogni conoscenza sulle intenzioni del comico, rivela che Renzo Arbore sarebbe stato in platea proprio per prendere le redini in caso Benigni si fosse spinto un po' troppo in là. Dopotutto, «erano anni che Sanremo non finiva in prima pagina, ci voleva Benigni, ci voleva proprio [...] Sanremo è anche questo; deve essere notizia, spettacolo, e in questo caso anche provocazione [...] certo non mi dispiace che si sia creato un "caso"». ³²⁸ Soprattutto il *Corriere*, pur ridimensionando negli articoli la portata delle battute di Benigni, si fa amplificatore delle proteste: del pubblico – «fatele fare alla Rete 2 queste baggiate. Lì, c'è Dario Fo, si troveranno bene insieme» — della Rete 1, i cui funzionari se ne lavano le mani, condannando non tanto le parole di Benigni in sé, quanto il pensiero che esse possano trovare intenzionalmente spazio sulla loro rete, «immune da colpe» al contrario della seconda; e infine, di personalità come Pippo Baudo, che esprime il consenso moderato di una comicità ecumenica: «Se un comico, per far ridere, deve passare sul cadavere della madre, beh, allora preferisco battute qualunque. Non si possono offendere i sentimenti di chi ti ascolta [...] l'umorismo è bello quando è universale. Altrimenti, che umorismo è?». ³²⁹ L'amplificazione del caso da parte dei «quotidiani Rizzoli», *Corriere* e *L'Occchio* – *longa manus* della P2? – viene denunciata da Michele Serra sull'*Unità*, che descrive la polemica come una grande ipocrisia che fa il gioco delle televisioni private: «ordinatamente divisi secondo gusti e preferenze», con i «bravi ragazzi» sulla Rete 1 e i «birichini» sulla Rete 2, «gli italiani che pagano il canone sarebbero ben presto tentati di rompere le righe e trasgredire agli ordini di scuderia, gettandosi nelle braccia dei vari Rizzoli, Rusconi, Mondadori e Berlusconi». ³³⁰

Come è stato per *Mistero buffo*, nelle polemiche sulla comicità si sfogano nervosismi e tensioni nazionali; si montano casi sulla stampa; si rimanda a ragioni più ampie. Dall'altra parte però, questo dibattito è più contenuto, e assume un significato diverso in termini politici, per la ripresa di iniziativa del governo nei confronti del CdA e della Commissione di vigilanza, che rivela come si sia ormai esaurita la spinta propulsiva della riforma, della quale rimangono solo i nodi politici.

Rivelatorio in questo senso è il dibattito parlamentare. Le interrogazioni, infatti, arrivano da esponenti del Msi e della Dc, che pongono al ministro Colombo questioni configurabili come censura preventiva: «quali interventi intenda effettuare per evitare il ripetersi di trasmissioni televisive quale quella dell'attore Benigni»; e «quali provvedimenti intenda adottare nei confronti della presidenza della

326 Mario Luzzatto Fegiz, «Ha vinto Cutugno, il musicista di Celentano», *Corriere della sera*, 10-02-1980.

327 Novelli, *Satira, politica e televisione in Italia*, p. 67.

328 Ravera in Marco del Freato, «Benigni era disposto anche a farsi arrestare», *Corriere d'informazione*, 11-02-1980.

329 Le cit. sono in Bruno Tacci, «Il "Woytilaccio" di Benigni solleva stupore e proteste», *Corriere della sera*, 11-02-1980.

330 Michele Serra, «Certe cose si dicono soltanto in privato...», *L'Unità*, 12-02-1980.

Rai-tv».³³¹ Come già per la questione finanziaria di Fo, Colombo risponde direttamente a queste interrogazioni, non rimandando la questione alla Commissione parlamentare di vigilanza: sembra infatti che la Dc, nella persona del ministro, voglia sfruttare il caso per fare chiarezza sulle competenze del Governo, nonché riaffermarne l'iniziativa di fronte all'inazione della Commissione, che sembra esaurire le sue funzioni di indirizzo e controllo una volta risolte le nomine del CdA. La questione delle competenze rivela infatti la fragilità della riforma, che non ha modificato radicalmente il quadro istituzionale, ma si è limitata «a rafforzare il terzo «tutore», la Commissione parlamentare di vigilanza, oltre a quelli già attivi, il governo (anche tramite il ministero delle Poste) e l'Iri».³³²

Il ministro comincia il suo intervento riportando «integralmente» gli elementi di contesto forniti dalla Rai: Il *Festival di Sanremo* si è svolto come sempre «sotto il patrocinio del comune di San Remo [sic] che ne ha affidato l'organizzazione alla società PUBLISPEI di Gianni Ravera». La Rai ha stipulato un contratto direttamente col comune, mentre PUBLISPEI ha gestito l'intero spettacolo, dal regolamento alla selezione dei cantanti, dall'invito degli ospiti d'onore alla proposta alla Rete 1 dei presentatori: Roberto Benigni, Olimpia Carlisi e Claudio Checchetto: «La Rete 1 ha accettato i presentatori sulla base della loro professionalità, più volte verificata anche in trasmissione tv». Una parte della responsabilità starebbe dunque dalla parte della Rai: tuttavia l'azienda specifica come lo schema di presentazione sia stato «ampliato e in parte trasformato soprattutto da Roberto Benigni», che si affida soprattutto all'improvvisazione comica «esaltata questa volta dalla diretta». La Rai contesta, dunque, l'interrogazione dei senatori democristiani (Bausi, Bompiani, Jervolino, Riggio e Rosi) non riscontrando né «espressioni volgari», né «turpiloquio», ma modi di dire «propri del colorito linguaggio toscano» e che, come ha confermato Benigni stesso, «non esisteva alcuna intenzione di offesa».

Colombo pone poi il nodo del governo della Rai. Ricorda agli interroganti che, come in altre occasioni, «non rientra fra i poteri del Ministro delle poste e delle telecomunicazioni quello di adottare provvedimenti intesi a garantire il rispetto da parte della Rai dei criteri di obiettività, di imparzialità e di osservanza della funzione peculiare e caratteristica di un servizio pubblico nazionale». La depositaria di queste responsabilità, secondo la legge 103 del 1975, è la Commissione di vigilanza, anche se tale realtà sarebbe «ogni volta recepita dai parlamentari interroganti con un senso di insoddisfazione e, talora, di insofferenza». Per questo Colombo si chiede se «c'è nel sistema qualcosa che stona, che non quadra, quanto meno sul piano politico e forse anche su quello istituzionale». Per Colombo è infatti evidente che l'unico organo che può assumersi di fronte al Parlamento una funzione di responsabilità è il Governo, che somma in sé la rappresentanza di fronte alle Camere «dell'intero apparato pubblico, diretto e indiretto». Tuttavia, esso non dispone «dei mezzi per fornire al Parlamento informazioni e valutazioni basate su conoscenze più penetranti e critiche di quelle ricavabili dalle comunicazioni ricevute dalla concessionaria». Il ministro conclude la sua lunga risposta tornando sul caso, schierandosi

331 Senato della Repubblica, VIII Legislatura, Seduta del 26 febbraio 1980, p. 5199 – <https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/332861.pdf>

332 Ortoleva, *La televisione italiana*, p. 102.

a favore degli interroganti per quanto riguarda la tendenza «a far scivolare l'umorismo nella volgarità e nella dissacrazione dei valori fondamentali della persona umana», e auspicando l'intervento della Commissione parlamentare. La replica del democristiano Bausi chiarisce meglio l'intento democristiano di utilizzare il «Wojtylaccio» come grimaldello per delegittimare la Commissione di vigilanza: «ci è sembrato opportuno cogliere l'occasione di quella trasmissione per investire il Parlamento [...] in modo formale [...] dei problemi delle trasmissioni». Se vi sono poi «perplexità di competenza» questo deriva dalla formulazione della legge 103, «e in particolare dalla costituzione di Commissioni discutibili quali molte delle bicamerali e in particolare quella per l'indirizzo e la vigilanza della Rai-Tv», dove si confonderebbero «in modo equivoco» competenze dell'Esecutivo e del Legislativo. La replica si conclude con l'ormai usuale richiamo al «tentativo incalzante di demolire valori morali, religiosi, spirituali ed anche civili che sono patrimonio non di parte, ma di tutto il popolo italiano». L'ultimo intervento sulla questione è quello di Giorgio Pisanò, membro della Commissione nonché direttore del *Candido*, il quale fa confluire l'attacco alla Rai del Msi sulle posizioni del governo: «per quattro anni in Commissione non abbiamo fatto altro che girarci attorno mordendoci la coda, cercando di emanare questi indirizzi [...] ma la Rai se ne frega nella maniera più totale e i funzionari lo dicono apertamente [...] perché in base alla legge n. 103 da loro interpretata, non so bene come, ritengono di godere di autonomia assoluta». Quanto ai poteri effettivi della Commissione, sono «una burletta»: «domani pomeriggio dovremmo riunirci per designare un consiglio di amministrazione che sappiamo benissimo che non designeremo, perché i comunisti, i democristiani e i socialisti non si sono ancora messi d'accordo». Il senatore conclude il suo intervento, applaudito dall'estrema destra, sostenendo di condividere l'analisi di Colombo «dalla prima all'ultima parola», invitandolo ad avere «l'abilità, la capacità e il coraggio» di presentare una legge sostitutiva alla 103.³³³

A non approvare la relazione del Ministro è invece Claudio Martelli, il nuovo artefice della politica culturale e mediale del Psi, che chiede al Presidente del Consiglio Cossiga di dissociarsi dalle dichiarazioni del Ministro.³³⁴ Intanto, Martelli, dopo la proposta ormai bocciata da Craxi di una quarta rete affidata ai privati,³³⁵ si esercita nella lottizzazione del servizio pubblico. Scriverà: «per il Tg2 e la seconda Rete, tanto feci che ottenni la sostituzione di Andrea Barbato e di Massimo Fichera, legati a Mancini e a Manca e ipersensibili alle ragioni dei comunisti».³³⁶ I due vengono sostituiti con nomi indicati da Craxi: Pio De Berti Gambini, legato ai socialisti milanesi e «dirigente capace ma con scarsa esperienza di programmazione», va alla direzione di rete, mentre il veterano dell'azienda Ugo Zatterin va al telegiornale. Alla presidenza e alla direzione generale vanno due nomi di garanzia: i giornalisti Sergio Zavoli, «socialista di dio», e Willy De Luca, ex fanfaniano e vicino a Piccoli, ma «uomo Rai fino

333 Interrogazioni, risposta del Ministro e repliche sono in: Atti Parlamentari, Senato della repubblica, VIII legislatura, Seduta del 26 febbraio 1980, p. 5199-5207 – <https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/332861.pdf>

334 Rosario Manfellotto, «Polemiche sui controlli-tv fra ministro e commissione», *Corriere della sera*, 01-02-1980.

335 Cfr. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 155; Menduni, *Videostoria*, p. 81.

336 Claudio Martelli, *Ricordati di vivere*, Milano, Bompiani, 2013, p. 231.

al midollo». La spaccatura tra destra e sinistra democristiana si fa sentire soprattutto nelle riunioni del nuovo CdA – nel quale è rientrato il craxiano Massimo Pini – che devono finalizzare le nomine: dopo la logorante negoziazione del «settembre nero», il compromesso è raggiunto con Emmanuele Milano alla direzione della prima rete e con Franco Colombo al Tg1, mentre Biagio Agnes diventa vicedirettore generale.³³⁷ Il nuovo organigramma uscito dalla notte del 25 settembre, che estromette definitivamente i volti della riforma dalle due reti, sarà per alcuni la fine ufficiale della riforma della Rai.³³⁸

Tuttavia, Roberto Benigni aveva dimostrato come la trasgressione comica – assieme al più vasto ethos della seconda rete – iniziasse a penetrare in maniera più vasta nel mainstream televisivo, e non solo lì. La polemica sul «Wojtylaccio» non impedisce di giocare ulteriormente con la materia ecclesiastica. L'intera squadra dell'*Altra domenica* travalicherà i confini della lottizzazione per portare al pubblico, un'ultima volta, la comicità della Rete 2. Inserendosi nella tendenza dei nuovi comici televisivi di trasferire la loro comicità al cinema a cavallo dei due decenni, nonché nelle sperimentazioni della Rai in campo cinematografico, Arbore debutta come attore e regista cinematografico con *Il pap'occhio*, che esce nelle sale nell'ottobre 1980. Lo showman racconta sul *Corriere*, con tono fintamente solenne, il concepimento e la realizzazione del film:

Tra le questioni emergenti in questi primi anni Ottanta, i problemi più urgenti che affliggono l'umanità [...] rimane il rapporto tra il cinema e la televisione. È per questo che, proprio per cercare di farmi vivere dall'interno il difficile rapporto, che la Rete 2 della Radiotelevisione italiana e la casa distributrice Titanus e quella produttrice Eidoscope mi affidarono, alcuni mesi fa, un'indagine esplorativa pratica che, da "televisivo" qual sono, mi introducesse nella cittadella cinematografica onde carpirne i segreti.³³⁹

Prodotto da Mario Orfini e sceneggiato con Luciano De Crescenzo, con Ugo Porcelli – «già responsabile di alcune scomode trasmissioni radiotelevisive» – come delegato Rai, *Il pap'occhio* racconta di come il papa (chiaramente Giovanni Paolo II), decida di assegnare a Renzo Arbore l'incarico di avviare Tele Vaticano, così da riportare i giovani vicino alla chiesa. Nell'impresa, Arbore avrà dalla sua i suoi soliti collaboratori: Benigni, Isabella Rossellini, Michel Pergolani, Mario Marengo, Andy Luotto, Fabrizio Zampa, Ruggero-Orlando, Silvia Annichiarico; e dovrà fare i conti con le trame del cardinale Richelieu (Graziano Giusti) e di Benigni stesso, che come al solito cova risentimento nei confronti della sua spalla. «Con *Il pap'occhio*, il confine tra cinema e televisione pare andare rapidamente dissolvendosi», sia per il suo aver inaugurato la tendenza dei comici «sdoganati dalla tv» a trasferire la loro *comic persona* al cinema,³⁴⁰ sia perché si tratta di un'opera estremamente metanarrativa e auto-riflessiva. La squadra dell'*Altra domenica* è infatti al completo, e tutti interpretano versioni finzionali di loro stessi; il film è ricco di riferimenti e *inside jokes* per i cultori della trasmissione, pur prendendo di mira a sua volta anche

337 Cfr. Ferretti, Broccoli e Scaramucci, *Mamma Rai*, p. 343-347. Cfr. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 126.

338 Leto, *Cararai*, p. 111.

339 Renzo Arbore, «Io, Arbore, attore e regista», *Corriere della sera*, 19-11-1980.

340 Veronica Innocenti, *Il pap'occhio*, in Roy Menarini, *Il grande cinema italiano*, Bologna, Atlante, 2012, p. 226.

L'eccesso di citazionismo, in momenti "meta" estremamente consapevoli. Abbondano poi i riferimenti randomici sulla politica (Andreotti, Pertini, Craxi), sulla chiesa e sulla situazione radiotelevisiva. Se poi Benigni indulge nei suoi monologhi politico-religiosi e Andy Luotto interpreta la solita figura straniante, Arbore gioca invece tra la parodia di sé stesso e il ribaltamento, presentandosi non come l'autore del matrimonio comico tra attualità e spettacolo, ma come un ignorante televisivo che vuole portare sullo schermo il peggio della tv rivistaiola e di quiz.

Successo nazionale che supera in incassi *L'impero colpisce ancora*,³⁴¹ il film viene prima sequestrato dalla magistratura per vilipendio alla religione, per poi essere «dissequestrato» una volta accertato che non vi fossero riferimenti «ai dogmi del cattolicesimo»; come con il caso di Benigni a Sanremo, importante è stato riscontrare la professione di «sincero rispetto nei confronti della religione cattolica e del Papa» da parte dei realizzatori.³⁴² Se la squadra infatti cavalca l'attualità politico-ecclesiastica, «non accetta di gravarsi in spalle un peso politico eccessivo, o una malinconia esistenziale eccessiva».³⁴³ Al contempo, l'essere chiaramente progressisti, il rifuggire lo stereotipo e lo schema fisso, pare salvarli dall'accusa di qualunquismo. Quella dell'*Altra domenica* è dopotutto una comicità della spontaneità, che non nasceva dal singolo individuo, nonostante il ruolo di sintesi di Arbore, o i monologhi di Benigni, ma dal «clima» – dal «*moods*», per dirla come Isabella Rossellini³⁴⁴ – che si creava in occasioni collettive, che talvolta includevano anche i piani alti della rete:

era il clima che era straordinario. Bivaccavamo da lui, l'amicizia con Massimo [Fichera] si traduceva in grandi risate, racconti delle contrarietà, pettegolezzi televisivi e *calembours*. Una delle vittime era il produttore dell'*Altra domenica* Mario Carpitella, un intellettuale finissimo che traduceva Nietzsche; io e Roberto Benigni lo intrappolavamo con i nostri scherzi che però finivano sempre in una gran risata»³⁴⁵

Il film e la sua vicenda giudiziaria generano un'altra tornata di dibattiti e discussioni pubbliche sulla censura e sulla satira in Italia, che chiudono l'esperienza pubblica dell'*Altra domenica* e della sua rete, ma ricongiungono il film con il dibattito politico-televisivo di quelle settimane. Abbiamo notizia di una di queste occasioni, alla quale partecipano Arbore, Benigni, De Crescenzo, giornalisti di riviste satiriche e diversi uomini politici, tra cui Massimo Teodori dei radicali, Vittorio Giacci e Claudio Martelli del Psi. Ad un certo punto, la parola passa a Benigni, il quale, dopo aver iniziato un tipico sproloquio senza senso,

si riprende un poco e pare ricordarsi d'un tratto ciò che si sta discutendo e ricorda la sua prima esperienza sul video con *Televacca*, quando l'allora direttore della rete due [sic] lo voleva censurare. Si gira di scatto, guarda fisso Martelli e con la sua

341 Ernesto Baldo, «Pap'occhio popolare e sequestrato riapre il dibattito sulla censura», 25-10-1980.

342 S.n., «"Pap'occhio" dissequestrato non offende Wojtyła», *La stampa*, 3-12-1980.

343 Michele Serra in RaiPlay, *Quel Pap'occhio di 30 anni fa* di Luca Nannini, 2009.

344 *Ibidem*.

345 Renzo Arbore, «L'Altra Domenica della televisione», p. 11.

aria da maledetto toscano gli dice sornione: «Sì, quel Fichera che, adesso, con il tuo aiuto ha cambiato mestiere». L'applauso, ora, è più forte. Tutti ridono ed anche la *nouvelle vague* craxiana ci sta.³⁴⁶

346 Mauro Montali, «Benigni non si censura e Martelli perde in casa», *L'Unità*, 25-10-1980.

6. LA STRADA VERSO CASA: LA COMICITÀ (A)POLITICA DI SANDRA E RAIMONDO

La vicenda televisiva di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello è così lunga e articolata che non può essere ridotta ai soli argomenti trattati nei loro sketch. Si potrebbe sostenere che per tutta la seconda metà del Novecento, Mondaini e Vianello abbiano rappresentato la media ponderata della comicità televisiva: mai veramente passati di moda, apprezzati dalla critica e da un pubblico ampio e trasversale alle idee politiche, e strettamente legati alle evoluzioni delle forme comiche del medium. La loro storia è quella dell'adattamento, e poi dell'esaurimento, della rivista teatrale nel piccolo schermo; poi, di una scelta televisiva forte a sfavore di altri medium (cinema, teatro, radio); e, infine, della vittoria dell'intrattenimento sulla logica pedagogizzante, e dunque dei formati della tv commerciale.¹

A prima vista, tra un «che barba che noia» e uno Sbirulino, tra un Tarzan e trasmissioni calcistiche, la politica sembra entrare poco nella vicenda comica di Mondaini e Vianello: i due si sono conosciuti lavorando a teatro, e dopo essersi sposati nel 1962, incrociano diverse volte il loro percorso televisivo. Tuttavia, è negli anni Settanta che si afferma il concetto di «Sandra e Raimondo» come coppia comica esclusiva e integrale, dove il lavoro sul palco si costituisce come un naturale proseguimento – e rispecchiamento – della vita privata. L'anno chiave è il 1974: a maggio, esce il loro libro, intitolato *Casa nostra*. Vi contribuisce Maurizio Costanzo, che in prefazione scrive: «mi è impossibile immaginare Sandra e Raimondo non sposati. Erano sposati anche quando erano fidanzati. Sono stati sposati sempre, anche durante i litigi, anche durante le rabbie. Perché, intendiamoci, è difficile incontrare due persone così dissimili».² L'origine di un mito televisivo, che possiamo a pieno titolo considerare un mito «a bassa intensità»,³ è sostenuto da un'operazione commerciale cautamente fabbricata, raccontata in maniera semplice e discorsiva, con foto d'infanzia, del matrimonio e del backstage dei loro spettacoli teatrali e televisivi. In ottobre, va finalmente in onda *Tante scuse*: il varietà che li consacra come coppia comica televisiva, dove collaudano, da una parte, i battibecchi in salotto e in camera da letto, e dall'altra la decostruzione comica del backstage. Il varietà a più puntate è il capostipite di altre «serie» successive, legate da «rimandi reciproci che rafforzano l'idea del filone come vero e proprio “solco” tracciato nel genere»,⁴ che in Rai arriva fino al 1981, per poi travasarsi nei successivi lavori su Canale 5.

I varietà degli anni Settanta sono però anche quelli dove, con la collaborazione degli autori Terzoli e Vaime, il duo si cimenta con sketch ad argomento politico. La strada l'aveva aperta Noschese, e i due si inseriscono in questo percorso, in un momento in cui spazi di libertà si riaprono con la

1 Cfr. Per una panoramica generale sulla vita e le opere della coppia: Roberto Frini e Federico Bravetti, *Sandra Mondaini e Raimondo Vianello*, Roma, Gremese, 2010; Chiara Zaccarriotto, *Senza suonare il campanello*, Viterbo, Augh! Edizioni, 2023.

2 Costanzo in Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, *Casa nostra*, Milano, Bietti, 1974, p. 6.

3 Cfr. Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità: racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019.

4 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p.

riforma all'orizzonte. Tuttavia, Sandra e Raimondo rigettano l'appellativo di «satira», fanno pochi nomi e calcano la mano sulle maschere tipiche della rivista: in sintesi, i loro politici sono tutti un po' ladruncoli, «magnoni», e parolai.

I loro sketch politici sono divisi sostanzialmente in due filoni: il primo, più convenzionale, prende di mira le strategie vecchie e nuove di comunicazione politica, la retorica e la trasformazione dell'immagine dei politici; il secondo è il filone auto-riflessivo, che prende di mira la politica televisiva, dalla censura alla lottizzazione, evidenziando la difficoltà negoziale dei comici nei suoi confronti. Trasversale a questi due filoni è poi un'idea precisa di comicità, che fa perno soprattutto sulla figura di Raimondo Vianello: è quella del disimpegno, della presa di distanza da qualunque intenzionalità satirica, critica e politica della propria comicità. In una chiara divisione dei ruoli di genere, è soprattutto Vianello che conduce la riflessione pubblica sulla comicità della coppia, che proclama periodicamente la sua distanza da qualunque tipo di impegno, la sua insofferenza per la comicità militante: Vianello è un «disimpegnato organico», che individua «il ridicolo in ogni aspetto della vita, privato o pubblico». ⁵ Tale cifra stilistica troverà spazio soprattutto nella meta-comicità di *Noi...no!* del 1977, una risposta sia agli stili del cabaret che alla concorrenza della Rete 2 con la sua comicità caricata di messaggi politici.

Alla fine, l'ostentata presa di distanza dalla politica, il non riconoscersi nel sistema vigente, pare realizzarsi pienamente con il passaggio all'apparentemente apolitica Fininvest nel 1982, con la quale condividono l'assunto di base, riassumibile nella sentenza «qui non si fa politica, si fa tv». ⁶ Eppure, due polarità comico-politiche incombono sulla valutazione complessiva della loro attività, ed entrambe hanno Vianello come protagonista. Esse travalicano i confini temporali di questo lavoro, ma devono essere comunque considerate: quella più recente è il fulmine a ciel sereno del disimpegnato e cinico comico che annuncia il suo sostegno a Silvio Berlusconi per le elezioni politiche nel 1994. ⁷ Quella più antica è invece un mito fondativo che Vianello non si è mai stufato di raccontare, e che risale all'infanzia della tv.

6.1. Un, due, tre, mille: rivista televisiva tra attualità e autoriflessione

Fino al passaggio alla tv commerciale, privato e il pubblico convivono parallelamente nell'originale formula di varietà seriale che Vianello e Mondaini portano avanti negli anni Settanta. Per comprendere la loro vicenda, bisogna però collocarla nella più ampia parabola del varietà comico italiano al quale loro sono intrinsecamente legati. All'inizio di questo percorso si colloca l'esordio televisivo di Vianello in una delle trasmissioni più citate nella storia della tv italiana, *Un, due, tre*, che,

⁵ Michele Serra, «Addio a Vianello, il borghese in tv», 16-04-2010.

⁶ Peppino Ortoleva, «Fritto Misto. Archetipi per un doppio ventennio», in Barra e Guarnaccia, *Tele Milano* 58, p. 15.

⁷ Su *Pressing*, Italia 1, 20-03-1994. Lo spezzone, riproposto da *Blob* (Raitre) è visibile su: Quando Raimondo si schierò con Berlusconi – [http://tv.repubblica.it/copertina/quando-raimondo-si-schiero-con-berlusconi-\(1994\)/45537?video](http://tv.repubblica.it/copertina/quando-raimondo-si-schiero-con-berlusconi-(1994)/45537?video)

secondo una storia più volte raccontata, si conclude dopo una battuta sul Presidente della Repubblica.⁸ Con questo mito fondativo, aneddoto un po' troppo bello per essere vero e condannato all'infinito passaparola a partire proprio dai primi anni Settanta, risaliamo all'infanzia della TV, quando al posto di Mondaini e Vianello, c'erano Tognazzi e Vianello.

6.1.1 «Ma chi ti credi di essere?» *Debunking* Un, due, tre

«Tv è anche l'acronimo della coppia Tognazzi e Vianello: sanguigno, espressivo e contadinesco il primo [...] misurato, civile ed etereo come un nobile decaduto il secondo». I due «provocatori della quiete televisiva» diventano, dopo qualche mese dalla messa in onda nel 1954, le star del varietà musicale *Un, due, tre*: orientandolo sui numeri comici e sugli sketch segnano così «il passaggio dal teatro di rivista alla rivista televisiva».⁹ La comicità del programma, scritta da Scarnicci e Tarabusi, è presto ossessionata dal medium che la ospita, tanto che *Un, due, tre* è l'esempio precoce di una tv che già da subito

cominciava a ridere si sé, a sbeffeggiare e a smontare i suoi meccanismi rituali, anche se era solo una creatura di pochi anni [...] La parodia di Tognazzi-Vianello funzionava da istruzione per l'uso: avvertiva il pubblico di non farsi troppo incantare dalla novità del nuovo mezzo e dai suoi soloni, fossero anche potenti.¹⁰

Lo stesso titolo è autoreferenziale, rimanda sia alle tre telecamere presenti in studio che ai tre numeri che compongono il programma.¹¹ Il «genotipo strutturale» della trasmissione è quello dall'americano *Your Show of Shows* con Sir Caesar e Imogene Coca:¹² l'impianto e la vivacità sono gli stessi, le corrispondenze numerose, ma forse la somiglianza è da attribuirsi più alla comune origine nei rispettivi modelli di teatro popolare — la rivista per l'Italia e il *vaudeville* per gli Stati Uniti — più che a importazioni dirette.¹³ Sfasati sono infatti i cicli di vita storici, ricorda Giovanni Buttafava:

mentre lo spettacolo dell'NBC si rifaceva a un genere in estinzione, del quale propugnava l'ultima variante con predominio del comico, *Un, due, tre* più direttamente prendeva vigore da un genere che viveva la sua stagione d'oro e che fin da principio si era basato sull'importanza attribuita al comico rispetto al quadro «lussuoso» in cui si inseriva¹⁴

La coppia comica porta in tv «la battuta talvolta a doppio senso, l'allusione magari un po' volgare ma comunque trascinate, l'umorismo polemico».¹⁵ La trasmissione è in diretta, e anche per

8 Cfr. Caroli, *Proibitissimo!*, p. 58-60; Molinari, *La mia Rai*, p. 79-80.

9 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 83-84.

10 Costanzo e Morandi, *Lo chiamavano varietà*, p. 48.

11 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 83.

12 Bettetini e Grasso, *Le televisioni in Europa*, p. 770.

13 Cfr. Per gli USA: Marx, *Sketch comedy*, p. 40-60; Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York, Columbia University Press, 1992.

14 Buttafava, *Un sogno americano*, p. 78-79.

15 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 84.

questo poco viene conservato, ma dai racconti sembra che nell'estate del 1959 i due rievocano in una gag una figuraccia televisiva fatta dall'allora Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi.¹⁶

Gronchi è il primo Capo dello Stato a confrontarsi con il nuovo medium, «personalizzando lo stile presidenziale» tramite il confronto con le telecamere, e il progressivo inserimento nello spazio privato degli italiani: suo è infatti il primo messaggio presidenziale di fine anno, trasmesso dalla Rai il 31 dicembre 1960. Tuttavia, il presidente è stato anche una delle prime vittime della diretta televisiva, il 23 giugno 1959, durante una serata di gala presso la Scala di Milano in presenza del presidente francese Charles de Gaulle: dopo gli inni nazionali, infatti, le telecamere riprendono Gronchi che cade a terra nell'atto di sedersi, venendo aiutato a rialzarsi da Giovanni Leone, allora Presidente della Camera.¹⁷ Tognazzi e Vianello avrebbero rievocato l'episodio nella puntata successiva all'avvenimento: il primo sarebbe caduto a terra, scatenando la pronta reazione di Vianello che gli avrebbe detto: «ma chi ti credi di essere?». La breve gag avrebbe condotto all'allontanamento dei due attori dalla televisione, la cui trasmissione arriva alla sua naturale conclusione e non verrà rinnovata l'anno successivo.¹⁸ Questo è il nucleo fondante di una storia che è stata ampliata, cambiata, ritrattata, a mano a mano che la si raccontava e la si citava.

Il riscontro più remoto della vicenda è in un'intervista a Ugo Tognazzi, 11 anni dopo, nella trasmissione di Enzo Biagi *Terza B. Facciamo l'appello*, del 22 giugno 1971.¹⁹ Tognazzi afferma di essere stato lui a voler parodiare la caduta di «un notissimo personaggio della vita politica italiana», dato che a *Un, due, tre*, afferma, «non facevamo altro che ripetere, parodiando, satireggiando, qualunque tipo di avvenimento, soprattutto televisivo». Infine, l'autore aggiunge: «Fummo licenziati». Biagi non approfondisce e passa subito a un'altra domanda, tuttavia da quel momento la storia inizia a diffondersi,²⁰ e anche Vianello comincia a raccontarla diverse volte aggiungendoci il suo punto di vista. Ecco la versione rilasciata al mensile *Video* del novembre 1974, concomitante alla messa in onda di *Tante scuse*:

Alla prima scena, che doveva mostrarci seduti, Guido Sacerdote ci trovò invece in piedi, davanti alle nostre sedie. Al suo ripetuto segnale di prendere finalmente posto ci sedemmo. Meglio dire mi sedetti io; Ugo fece in modo che la sedia gli stesse un po' lontana e così potesse finire per terra, gambe all'aria. E allora io gli dissi con sdegno: «ma chi ti credi di essere?». Pensammo che fosse una battuta innocua, che pochissimi avrebbero capito, e invece alzò un polverone con dirigenti chiamati a rispondere in altissime sedi del nostro vilipendio eccetera eccetera. Così cademmo in disgrazia. Dopo qualche tempo, pensarono di toglierci dalla quarantena e ci proposero di riapparire sull'allora nuovo secondo canale. «Avete qualcosa di pronto?». Ed io ingenuamente: «Sì, una parodia sul papa». Restammo nel dimenticatoio.²¹

16 Cfr. Buffagni, *Un, due, tre*, p. 133-141.

17 Raffaello Ares Doro, «L'immagine televisiva e la rappresentazione mediatica del Capo dello Stato», in Maurizio Ridolfi (a cura di), *Presidenti. Storia e consumi dell'Italia democratica*, Roma, Viella, 2014, p. 178.

18 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 84.

19 Teche Rai, *Terza B. Facciamo l'appello*, 22-06-1971

20 Ugo Buzzolan, «Ugo Tognazzi si confessa», *La stampa*, 23-06-1971

21 Magda Zalan, «Vianello: 20 anni di televisione», *Video*, 11-1974.

L'intervistatrice corrobora la versione con l'evidenza che Tognazzi non tornò più in televisione, mentre Vianello dovette attendere il 1963: la perdita del partner televisivo avrebbe poi automaticamente condotto all'acquisizione di un altro: Sandra Mondaini.²² Successivamente, in un dialogo tra Tognazzi e Vianello nella trasmissione *Movie, movie* del 1982, il primo aggiunge un dettaglio alla battuta del secondo: al «chi ti credi di essere?», Tognazzi avrebbe risposto con «tutti possono cadere», a sottolineare ulteriormente la gaffe dell'alta carica. Tuttavia, emerge una certa tensione irrisolta tra i due sui rispettivi percorsi di carriera, e sul modo in cui è avvenuta la loro separazione: per Tognazzi è Vianello che non ha voluto seguire l'amico nelle sue scelte cinematografiche, decidendo di non prendere parte al *Federale* (1961) perché voleva fondare una sua compagna teatrale; per Vianello, invece, è stato Tognazzi a lasciarlo «solo», a non volerlo accanto perché voleva fare una cosa «un po' più seria».²³

Un'altra testimonianza sulla vicenda, di molti anni dopo, è di Ettore Bernabei, sempre nel famigerato libro intervista con Dell'Arti. Per l'ex direttore generale, il caso sarebbe stato frutto di un complotto ai suoi danni. Bernabei avrebbe avuto un cattivo rapporto con Gronchi sin da quando dirigeva *Il popolo*, e dunque il Presidente avrebbe visto nella scenetta «un fatto personale, una ripresa di quelle polemiche». Consultandosi prima con Sergio Pugliese (direttore dei programmi), Bernabei avrebbe poi preso la decisione di licenziare il responsabile del varietà, «un certo dottor Puntoni». Questo perché, addirittura, Tognazzi e Vianello avrebbero fatto «una scenetta» che poteva configurarsi come «vilipendio», dove Gronchi insultava il valletto che gli aveva spostato la sedia. La Rai avrebbe addirittura intentato una causa contro Tognazzi, «sospeso» dal video a tempo indeterminato, mentre il programma sarebbe continuato ad andare avanti con il solo Vianello.²⁴ La colpa però non sarebbe da attribuire totalmente a Tognazzi:

penso ad un'imboscata di assaggio, qualcuno avrà detto a Tognazzi: «Hai visto 'sta storia di Gronchi, fai una scenetta in cui lo sfotti», e lui, senza pensare al fine nascosto di quel suggerimento, realizzò anche di malavoglia la scenetta. D'altra parte, il suggerimento deve essergli arrivato da qualcuno che sapeva benissimo quanto Gronchi fosse suscettibile e quali conseguenze quell'episodio avrebbe potuto provocare. Qualcuno che avrà pensato: vediamo se ci riesce di liberarci di questo direttore generale come c'è riuscito di liberarci di Guala.²⁵

Quella di Bernabei è già di per sé una versione poco credibile, impregnata di complottismo e paranoia, ma non solo: abbiamo la certezza che sia una ricostruzione falsa, per una questione di datazione: nell'estate del 1959 Bernabei era ancora direttore del *Popolo*, e sarebbe diventato direttore generale della Rai circa un anno e mezzo dopo, il 5 gennaio del 1961.²⁶ Come in altri casi,²⁷ Bernabei potrebbe essersi affidato a una memorai fallace, aver fuso assieme diversi episodi e raccontato versioni

²² *Ibidem*.

²³ RaiPlay, TV1 *Movie Movie*, 07-04-1982.

²⁴ Bernabei e Dell'Arti, *L'uomo di fiducia*, p. 117-118.

²⁵ *Ivi*, p. 119.

²⁶ Barra, *La programmazione televisiva*

²⁷ Cfr. Barra, «Gambe nude su pubblica "piazzetta"»; Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 185-187.

riferitigli da altri; a questo punto, non è nemmeno da escludere un minimo di intenzionalità falsificatoria, anche se probabilmente la vicenda riadatta diverse frizioni avute con i due attori all'inizio degli anni Sessanta. Il 10 febbraio 1962 avviene infatti un caso rilevante, configurabile facilmente come «censura», pur preventivata. Al festival di *Sanremo* per la prima volta viene inserito un numero comico in scaletta, interpretato proprio da Tognazzi e Vianello.²⁸ Tuttavia, due giorni prima viene anticipato che due attori reciteranno a telecamere spente:²⁹ la Rai giustifica questa scelta con il fatto che la trasmissione è diffusa in Eurovisione, e sembrerebbe «inopportuno inserirvi quel lungo intermezzo parlato in italiano»,³⁰ sostenendo anche, più ampiamente, che le scene parlate non si concilierebbero con il festival cantato.³¹ Il numero è «di satira, se non proprio politica, di attualità». Scritto da Dino Verde, riguarda l'inaugurazione dell'aeroporto di Fiumicino, lo scandalo della penicillina, il matrimonio tra Romano Mussolini e la sorella di Sophia Loren, e le attività missilistiche in Sardegna.³² «Ci hanno chiamato per fare un numero in televisione, non per fare dell'avanspettacolo a Sanremo», è il commento piccato dei due sulla mancata trasmissione.³³ I rapporti tra la Rai e il duo all'inizio degli anni Sessanta erano dunque tesi, come già accennato da Vianello a riguardo del rientro nel neonato secondo programma. Nel 2001, il comico dichiara che la già citata negoziazione per il rientro in Rai nel secondo programma riguardava una trasmissione con l'orchestra di Kramer;³⁴ e, cosa più importante, smentisce in parte la versione complottistica di Bernabei su *Un, due, tre*, aggiungendo altri particolari:

qui Bernabei si sbaglia: lo facemmo all'insaputa di tutti. Dopo, Pugliese mi raccontò che Gronchi disse testualmente: «Non prendo provvedimenti immediati per non rendermi impopolare» e quindi diede disposizioni di non cacciarci via, di farci finire il contratto - avevamo ancora quattro o cinque puntate - ma di registrare le prove. Non in video, perché non era possibile, ma in audio, perché con la bassa frequenza si riusciva a trasmetterle a Roma [...] Allora noi che facevamo? Delle prove con svariate parolacce, di modo e che ogni tanto da Roma veniva l'alt: «No, questo non si può fare... O battute contro il clero, la religione, le istituzioni [...]».³⁵

Il romanzo di *Un, due, tre* si tramanda e si arricchisce, tra oralità e tentativi di codificazione scritta, ed è degno di una ricerca filologica. Cosa dicono però, le fonti della fine degli anni Cinquanta? È sorprendente come di questo episodio non sia stata trovata traccia non solo nei quotidiani e nelle riviste dell'epoca, ma anche del decennio successivo, fino all'exploit di Tognazzi da Biagi nel 1971. Questo da una parte potrebbe giocare a favore della verità del fatto, tenuto segreto forse per timore di ritorsioni, e corrispondente al silenzio sulla caduta di Gronchi da parte della stampa; dall'altra, appare però sospetto che almeno un accenno non sia trapelato sulle pagine dei giornali, a differenza di altri casi di «censura»

28 Anselmi, *Il Festival di Sanremo*, p. 95.

29 Vittorio Franchini, «Si apre il festival di Sanremo e scoppiano nuove "grane"», *Corriere d'informazione*, 08/09-02-1962.

30 S.n., «Le «Battute» per fiumicino non trasmesse alla televisione», *Corriere della sera*, 14-02-1962

31 Furio Fasolo, «In un primo bilancio del festival, le malignità di Tognazzi e Vianello», *La stampa*, 13-02-1962.

32 Anselmi, *Il Festival di Sanremo*, p. 95.

33 Tognazzi e Vianello in *ibidem*.

34 Buffagni, *Un, due, tre*, p. 139; Vianello racconta l'episodio della nuova proposta al Secondo programma anche in: Mediaset Infinity, Canale 5, *I tre tenori*, 05-11-1998 – https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/itretenori/raimondo-vianello-e-lamor-di-battuta_F009325404001C09

35 *Ivi*, p. 137.

televisiva,³⁶ che hanno nel dibattito pubblico il loro motore. Vito Molinari, regista della trasmissione, ha parlato addirittura di interpellanze parlamentari, accuse di vilipendio e un acceso dibattito sulle riviste,³⁷ di cui però non è stata trovata traccia. Certo, questo non prova che lo sketch non sia mai stato fatto, ma fa cadere più di un dubbio sulle reali motivazioni alla base della fine della trasmissione. Nel 1960, infatti, Ugo Naldi scrive sul *Corriere*, che

i due attori [...] hanno spiegato [...] i motivi per i quali i telespettatori italiani non vedranno più *Un, due, tre* che da sei anni allietava i teleschermi televisivi. Tognazzi e Vianello chiesero alla TV di spostare la trasmissione da Milano a Roma e di posticiparla alla fine dell'estate. La prima richiesta non fu accolta, per la seconda si fissò l'inizio della trasmissione al 17 settembre. Ieri sera hanno dichiarato di avere successivamente ricevuto una lettera dalla televisione con la quale si faceva presente che un controllo effettuato sui programmi prestabiliti aveva dimostrato che *Un, due, tre* non poteva trovarvi posto.³⁸

Per questo motivo, Vianello avrebbe ritirato la già programmata presenza alla successiva edizione di *Canzonissima*, «per solidarietà nei confronti di Tognazzi». Rimane lo spazio, in questa spiegazione, per una scarsa disponibilità della Rai a scendere a compromessi con le richieste dei due comici, e a non spendersi eccessivamente per il rinnovo di un'irriverente e rischiosa trasmissione in diretta, anche a prescindere dal singolo episodio di Gronchi.³⁹ A questo si aggiunge però anche la volontà di Tognazzi di emanciparsi progressivamente da ruoli puramente comici.⁴⁰ Nelle cronache dell'epoca riguardo «T e V», al posto delle tipiche accuse di censura alla Rai, si ritrovano infatti tentennamenti, cambi di marcia, difficoltà di far combaciare impegni cinematografici, televisivi e teatrali la cui responsabilità viene fatta spesso ricadere sul duo, e soprattutto su Tognazzi. Nel 1962, *Sorrisi* attribuisce infatti al duo la colpa del naufragio della trasmissione *KTV* (Kramer, Tognazzi, Vianello), la quale sarebbe dovuta essere l'erede di *Un, due, tre*: «il “gran rifiuto” di Tognazzi e Vianello, che è per la verità più un rifiuto di Tognazzi che un rifiuto di Vianello, ha naturalmente le sue spiegazioni “ufficiali”»: la mancanza di tempo a disposizione, l'impegno degli autori (rimpolpati da «scrittori illustri» voluti da Tognazzi) in altre trasmissioni, l'improbabilità degli ospiti internazionali e dunque il troppo peso che sarebbe ricaduto sulle spalle dei comici. Più a fondo, viene riscontrato che i due «non sono nuovi a questi rifiuti», come aveva già dimostrato il caso di *Canzonissima*: «le trattative fra la Direzione generale dei programmi televisivi e i due comici sono durate quasi ininterrottamente e sempre inutilmente dal giorno in cui Tognazzi e Vianello conclusero l'ultima serie di *Un, due, tre*»; la colpa sembra soprattutto di Tognazzi, tentennante a tornare in televisione, in quanto ormai «sulla cresta dell'onda» dopo il successo de *Il federale*. Egli considera la tv, come molti attori comici, un «grossissimo rischio» che potrebbe far crollare la sua popolarità. Il settimanale televisivo conclude descrivendo sia l'uno che l'altro come po'

36 Cfr. Barra, *Gambe nude su pubblica piazzetta*; Caroli, *Proibitissimo!*, p. 263-279

37 Molinari, *La mia Rai*, p. 80.

38 Ugo Naldi, «Tognazzi e Vianello spiegano tutti i perché», *Corriere d'informazione*, 01/02-08-1960.

39 Dagli sketch rimasti ci si può fare un'idea dei bersagli e del registro irriverente della comicità, nonché del poco controllo a cui l'improvvisazione dei due autori poteva essere sottoposta prima dell'introduzione dell'ampex. Cfr. ad esempio, le allusioni sessuali nella parodia di *Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi gemini* di Mario Soldati, in Rai Cultura, «Un, due, tre», Vianello e Tognazzi (min. 7.55) – <https://www.raicultura.it/cinema/articoli/2022/04/Un-due-tre-Vianello-e-Tognazzi-f44affbe-7af3-4e64-9434-07d3b6dcfdc3.html>.

40 Ugo Naldi, «Ugo Tognazzi è stanco di far ridere», *Corriere d'informazione*, 08/09-08-1960.

«irriconoscenti» nei confronti della medium al cui prestigio hanno pur contribuito, ma alla quale devono anche il loro successo.⁴¹

Il caso Gronchi rimane dunque una questione sospesa, ma probabilmente la verità sta nel mezzo: da una parte, c'è una Rai in difficoltà nei confronti di due interlocutori molto popolari, con i quali è sempre più difficile trovare un compromesso a causa di un'agenda sempre più fitta di impegni; e, di nuovo, la tv pubblica potrebbe essersi chiesta se il gioco vale la candela, date le sempre più frequenti provocazioni comiche dei due, che hanno attaccato nei loro sketch la chiesa, gli abbonati Rai, i nuovi formati e le personalità del servizio pubblico.⁴² Dall'altra parte, vi sono Tognazzi e Vianello, incerti sulle proprie mosse di carriera e sul rapporto con la tv, convinti ancora di voler proseguire la strada assieme ma sempre più spinti su percorsi diversi. Da questo periodo di transizione, di dialoghi tra sordi, di negoziazioni continue andate a vuoto, ingaggi insoddisfacenti e difficoltà di coordinamento, esce un Tognazzi che prende definitivamente la strada cinematografica e un Vianello che prende invece quella televisiva. La caduta di Gronchi e la retorica della “cacciata dalla Rai” semplifica, sintetizza, è un compromesso che accantona le tensioni all'interno del duo, che scarica la responsabilità sull'impersonale ente radiotelevisivo, e che è soprattutto facile da raccontare. È credibile, ed è cristallizzato nell'infanzia della tv, in un'epoca lontana e leggendaria. A Vianello, serve all'inizio degli anni Settanta per accreditarsi come volto non istituzionale, distaccato, come eterno *outsider* pur nel suo essere un *insider* del video. E Mondaini? Lei entra tardi nella storia. A inizio anni Duemila, Vianello racconta così la scoperta della caduta di Gronchi: «Sandra la vide alla tv [...] e mi telefonò subito per raccontarmela; l'indomani io dissi a Ugo, a Giulio [Scarnicci] e a Renzo [Tarabusi]: “Dai, facciamola subito che questa è buona fresca».⁴³ L'idea non è più di Tognazzi, l'imput è venuto da Mondaini. dopotutto, nell'era di Sandra e Raimondo è impossibile pensare che non avesse avuto anche lei un ruolo nella fondazione del mito.

6.1.2 Sai che ti dico? *Sandra e Raimondo in anteprima, tra attualità e attorialità*

A quel Sanremo del 1962, a ridere e a scherzare con i due amici a margine dello sketch non trasmesso c'era già anche lei, Sandra Mondaini.⁴⁴ Pochi mesi dopo, sposa Raimondo Vianello e alla fine dell'anno si cimenta in un compito non facile: portare a termine, assieme a Tino Buazzelli, quella *Canzonissima* dalla quale si sono ritirati Dario Fo e Franca Rame; con Rame, Mondaini avevano debuttato a teatro nella rivista *Ghe pensi mi* di Marcello Marchesi e Vittorio Merz.⁴⁵ Nonostante le due coppie Mondaini-Vianello e Rame-Fo possano, a ragione, essere viste come rappresentanti di due

41 Paolo Corradi, «L'ultimo rifiuto di T e V», *TV sorrisi e canzoni*, 21-01-1962.

42 Frini e Bravetti, *Sandra Mondaini & Raimondo Vianello*, p. 31.

43 Buffagni, *Un, due, tre*, p. 133.

44 Furio Fasolo, «In un primo bilancio del festival, le malignità di Tognazzi e Vianello», *La stampa*, 13-02-1962.

45 Frini e Bravetti, *Sandra & Raimondo*, p. 23-25.

modelli diversi di televisione, le due donne sono rimaste amiche per tutta la vita e secondo Fo erano addirittura «sorelle». ⁴⁶ In parte, ciò è confermato da un telegramma affettuoso che Sandra Mondaini indirizza a Franca Rame, in occasione della vittoria del Nobel da parte di Dario Fo: «si dice che dietro ad un uomo importante ci sia sempre una donna importante e allora tanti complimenti e baci dalla Sandrina». ⁴⁷ Come quelle di Fo e Rame, anche le vite di Mondaini e Vianello si incontrano grazie al teatro di rivista, nel 1958. I due collaborano con Macario e Gino Bramieri, mentre nel corso degli anni Sessanta la loro carriera televisiva prosegue perlopiù per strade separate, intrecciandosi solo occasionalmente: co-conducono, assieme ad Abbe Lane e Xavier Cugat, *Il giocondo* (1963), mentre compaiono assieme in una puntata della *Biblioteca di studio uno* (1964) e di *Canzonissima* (1969). Progressivamente, il lavoro televisivo si fa per entrambi più preponderante, trainando le partecipazioni cinematografiche, teatrali e radiofoniche. ⁴⁸

Il varietà “anteprima” della futura attività televisiva della coppia è *Sai che ti dico?* ⁴⁹ del 1972, uno spettacolo comico che evoca temi centrali per il dibattito pubblico, con il fine di sdrammatizzarli, ridicolizzarli in ottica di disimpegno, non senza ammiccamenti conservatori. È la prima occasione in cui Vianello figura nel ruolo di autore, assieme a Giulio Scarnicci, già co-autore di *Un, due, tre*. La regia è di Antonello Falqui, e la conduzione è affidata a Vianello, Mondaini, Minnie Minoprio e Iva Zanicchi. *Sai che ti dico?* viene definito dal funzionario Luigi Bonori come un «programma d’impianto tradizionale, di quelli che rientrano nelle attese del telespettatore affezionato a questo tipo di trasmissione»; per Falqui è però anche un «esperienza nuova», dato l’assenza dei grandi ospiti internazionali e l’insistenza maggiore «sulle scenette e le gags: roba brevissima, quasi dei flash presentati a getto continuo e a ritmo molto rapido [...] senza lungaggini, leziosità e compiacimenti». Anche la tematizzazione di ogni puntata è una quasi novità. Tali affermazioni sono da relativizzare e contestualizzare nel tentativo di promuovere il nuovo spettacolo televisivo. Tuttavia, *Sai che ti dico?* si può comodamente inserire nei timidi tentativi di rinnovare il varietà televisivo in chiave comica, rifuggendo dalla tentazione di produrre «uno show cuscinetto» tra le «scadenze canore» di *Canzonissima* e del *Festival di Sanremo*. ⁵⁰

I temi, uno per ogni puntata, sono l’ecologia, la tecnologia, l’emancipazione femminile, la nevrosi, il tempo libero, la protesta, il futuro. Sembra un tripudio di attualità, eppure i critici hanno gioco facile a sostenere che il genere del varietà continua a rifuggire da «qualsiasi riferimento satirico alla realtà» e che anche quando «finge di farlo», come è il caso di *Sai che ti dico?*, «trasforma il riferimento in

46 Fo sostiene inoltre che le due avessero le stesse idee politiche. C’è da notare che Fo pronuncia queste parole in un contest delicato, l’intitolazione di un parco di Milano a Franca Rame, contestata dai Giovani padani con cui Fo ingaggia un dibattito. Cfr. «I giardini per Franca, Fo piazza la lega», *Corriere della sera*, 17-03-2016.

47 Archivio Fo-Rame, Premio nobel per la letteratura – 1997, 1997 - Telegramma di congratulazioni a Dario Fo e Franca Rame per il Premio Nobel da parte di Sandra Mondaini - <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=877>

48 Frini e Bravetti, *Sandra & Raimondo*, p. 61-70.

49 Grasso, *Enciclopedia della televisione*, p. 700.

50 Giuseppe Tabasso, «D’accordo con Sandra, vado in pensione e torno», *Radiocorriere* 2, 09/15-01-1972.

un pretesto assolutamente astratto e incolore». ⁵¹ Cesareo sostiene come lo show co-sceneggiato da Vianello crolli nella terza puntata quando si parla di emancipazione femminile:

infallibilmente, quando si parla delle donne, nei varietà televisivi si torna quantomeno al feudalesimo. Un'atmosfera di malinconica idiozia si diffonde negli studi. Le battute scendono a livelli inverosimili, acquistando un sapore da osteria (televisiva, naturalmente), e i comici, anche i più brillanti, vanno fuori registro. [...] Il povero Vianello, coautore dei testi, ha tentato di salvarsi in extremis con una cinica battuta sul desiderio di maternità al quale la tradizione inchioda sempre la donna ma è stato subito costretto a recuperare il passo falso, chiedendo quasi scusa a Iva Zanicchi.

Con Noschese abbiamo imparato a riconoscere l'ambiguità ideologica (che tende spesso a destra) delle battute sull'attualità, frutto del compromesso tra gli autori, la televisione e la tradizione della rivista qualunquistica. Vianello scrive infatti come lui e Scarnicci si siano mantenuti su binari tradizionali, cercando di dare «un colpo al cerchio e uno alla botte», e di creare uno spettacolo che accontenti sia gli spettatori «di bocca buona» sia «i palati più difficili». Tuttavia, anche il comico non sembra pienamente soddisfatto del suo lavoro: secondo lui, non è troppo una «fatica» far ridere la gente, che lo fa volentieri, ma il problema è che questa «ride male. L'umorismo vero è in ribasso». ⁵²

La terza puntata, dedicata alla «protesta» è un esempio di come vengano fatti convergere parole chiave del dibattito pubblico, intenzioni dissacratorie e sbrigativa archiviazione comica, per rievocare Adorno. Se ci si aspetta una presa di petto della contestazione, in realtà essa viene ridotta alla gag della «torta in faccia»; segue uno sketch dove Mondaini interpreta una ragazza stereotipata del movimento studentesco, una «figlia dei fiori» che rifiuta «la società integrata» e che ruba una sigaretta a Vianello: «questa sigaretta non è né tua né mia, questa sigaretta è di tutti». Nella caricatura più scontata del movimento giovanile, la *hippie* trasandata si rivela una figlia di buona famiglia, prontamente raggiunta dal suo autista. Segue uno sketch sulla protesta alle elementari, portata avanti dalla piccola Arabella – all'epoca maschera ricorrente di Mondaini – che dice al maestro: «io non ti chiedo il permesso, io ti informo che mi scappa e basta, chiaro?», mentre un altro sketch sugli esami di maturità sembra essere più solidale con gli studenti contro gli insegnanti borghesi. I toni qualunquistici di Vianello e Scarnicci attaccano infatti anche i ritornelli dei benpensanti: in uno sketch sulle elezioni inglesi, due elettori snob si vantano della loro superiorità rispetto ad altri popoli (come gli italiani) che «per protestare usano la violenza», quando invece basterebbe esprimere il proprio dissenso dando il voto a un partito di opposizione. Inoltre, non capiscono come si possa votare «con cognizione di causa in quei paesi dove ci sono tanti partiti politici», dato che per loro è già difficile scegliere tra conservatori e laburisti. Tuttavia, la scenetta si risolve in una farsa quando Vianello entra nella cabina elettorale e lancia una monetina per scegliere tra i due partiti. La derisione si rivolge dunque contro le frasi fatte, gli stereotipi, proprio mentre altri vengono confermati: l'unico punto di vista limpido sembra alla fine emergere dalla

⁵¹ Vice, «Controcanales», *L'Unità*, 08-01-1972.

⁵² G. Giuseppe Tabasso, «D'accordo con Sandra, vado in pensione e torno», *Radiocorriere* 7, 13/19-02-1972.

torta tirata in faccia all'ospite della puntata, Pippo Baudo: la rivista tradizionale inizia ad andare un po' stretta.⁵³

Anche Vianello si trova in un momento decisivo: ancora debitore alla rivista teatrale, inizia a pensare a un percorso più smaccatamente televisivo. Certo aveva già collaborato ai testi con *Un, due, tre*, ma con l'accreditamento ufficiale ad autore paventa una svolta nella sua carriera: «volevo solo scrivere i testi [di *Sai che ti dico?*]: poi mi hanno convinto anche a interpretarli. Credo però che non lo farei più. Ora debbo pensare a consolidarmi come autore». Sostenuto dalla moglie, Vianello anticipa addirittura un ritiro dagli schermi, affermando come ora la sua «vera attività» sia la scrittura, dato che fare l'attore non lo diverte affatto. A differenza di Mondaini, il comico non si considera «attore per mentalità». Tuttavia, le dichiarazioni di Vianello, che farebbero intendere un ritiro imminente a vita semi-privata, suscitano già un certo scetticismo: egli sembra infatti uscire «dalla porta degli attori (lasciandosela socchiusa per scaramanzia) per poi rientrare dalla finestra degli autori».⁵⁴ La promozione e il racconto di sé sul *Radiocorriere*, nonché la sperimentazione pratica nella trasmissione, gli permettono di reinventarsi pubblicamente come una figura più al passo con i tempi: quella di comico-autore e non più di comico-attore, di comico che recita testi suoi, e non testi di altri. Vianello dovrà comunque mettere in pausa il suo rilancio almeno per due anni, a causa di un tumore al rene.⁵⁵ Nel frattempo, sempre più programmi iniziano a fare il punto sullo stato della comicità e del varietà, producendo risultati che andranno a vantaggio del ritorno della coppia sugli schermi alla fine del 1974.

6.1.3 *Le luci dell'austerità: spinte riflessive e trasformative del varietà a cavallo della riforma*

Nel periodo tra il 1972 e il 1975, «l'austerità, il conflitto sociale e la progressiva crisi del modello monopolistico della tv italiana concorrono a indebolire sempre di più la macchina del varietà classico, che in questo momento di transizione comincia a mutare, lasciando spazio a nuove forme più sperimentali».⁵⁶ Sempre più influenzato dai linguaggi e dai volti del cabaret, spinto a innovare nel clima di riforma, lo spettacolo televisivo si scontra poi con una realtà ineludibile: la tv è ormai maggiorenne e nel 1974 compie vent'anni, e inizia a fare i conti con sé stessa, il suo passato, il suo posto nel mondo che lo circonda.

Con l'esaurirsi degli investimenti nei varietà musicali, e con il concomitante emergere di nuovi performer che dal palco del cabaret sconfinavano nel piccolo schermo, riemergere la riflessione sul tessuto connettivo del medium, il registro comico. Alla fine del 1972 va in onda *Il buono e il cattivo* sul Secondo programma, un intimo varietà-cabaret di Cochi e Renato, sottotitolato «trattenimento

53 RaiPlay, Programma nazionale, *Sai che ti dico?*, 12-02-1972.

54 Giuseppe Tabasso, «D'accordo con Sandra, vado in pensione e torno», *Radiocorriere* 7, 13/19-02-1972.

55 Frini e Bravetti, *Sandra Mondaini & Raimondo Vianello*, p. 70.

56 Denti, *Lo spettacolo della tv*, p. 39.

sull'umorismo» e configurato come un giocoso dibattito sulla natura della risata e sui meccanismi della comicità, a cui partecipano diverse personalità dello spettacolo, da Enzo Jannacci a Lino Banfi, da Gino Bramieri a Paolo Poli. Nella puntata del 17 settembre Marcello Marchesi perora la causa dell'umorismo che «spara a zero [...] dell'umorismo più toccante, più graffiante, l'umorismo che contesta». Anche per Walter Chiari «senza cattiveria non si può ridere», mentre i due comici brianzoli constatano come «adesso è un po' più dura» fare umorismo sui potenti. Il programma racconta il comico in forma comica, è una raccolta senza sosta di disquisizioni e storielle parlate e cantate, che già di per sé suscitano meta-battute, come quella affidata ad Antonella Steni: «a me più che l'umorismo fanno ridere quelli che parlano di umorismo».⁵⁷ In quel contesto di riflessione e autoriflessione permanente, si inserisce persino una Sandra Mondaini insolitamente di parte:

A me sembra di essere stata invitata qui come esempio di umorismo femminile, ma io vorrei approfittare dell'occasione per fare dell'umorismo femminista. È vero che l'umorismo della donna è prevalentemente cattivo, ma lo è esclusivamente per una forma di difesa, difesa dal suo nemico personale, l'uomo. Fin dall'inizio l'uomo è sempre stato contro di noi. Là nel paradiso terrestre, per esempio, appena scoperti a mangiare la mela, lui si è messo subito a fare la spia. «È stata lei, è stata lei», 'sto spione. Basta, dobbiamo ribellarci di lui, della sua caccia spietata e della sua mania di conquista.⁵⁸

L'incipit ha un tono militante, Mondaini non è ironica, anche se nella scenetta che segue torna l'ambiguità ideologica, si sdrammatizza il tema politico riducendolo al solo ambito del corteggiamento, ai vizi maschili e femminili. Dall'altra parte però, questo e tanti altri temi vengono posti con una profondità prima inaudita: nell'atmosfera informale e colloquiale della trasmissione, fa il suo debutto televisivo anche Mario Marengo, con una «poesia» chiamata «l'azienda», uno sguardo spiazzante e non troppo celato sulla Rai e sull'alienazione di tutti coloro che vi lavorano al suo interno.⁵⁹

Le sperimentazioni doppiamente riflessive, sullo spettacolo e sul rapporto con l'attualità, continuano nel 1973: una semi-esordiente Gabriella Ferri, coadiuvata dai giovani Pippo Franco, Enrico Montesano, Oreste Lionello e Pino Caruso, conduce il pubblico in un viaggio nel cabaret del passato, del presente e del futuro: la prima puntata di *Dove sta Zazà?* ricalca le atmosfere della belle époque, la seconda è dedicata agli anni del fascismo, la terza al dopoguerra e la quarta al futuro,⁶⁰ ma a unirle tutte è il legame profondo con la comicità romana, la quale, fondendosi con le specificità del medium, dà vita a un esperimento di «telecabaret».⁶¹ Il vero esordio televisivo del *Bagaglino* sarà però due anni dopo, nel 1975, sempre con Falqui alla regia e con i testi di Pingitore e Castellacci. *Mazzabubu* (al quale si unisce Gianfranco d'Angelo) è un varietà che interpreta gli anni dell'austerità attraverso una frenesia di sketch, monologhi comici, canzoni e balletti.⁶² La puntata del 6 dicembre è tematizzata sulla giustapposizione

57 RaiPlay, Secondo programma, *Il buono e il cattivo*, 17-09-1972.

58 RaiPlay, Secondo programma, *Il buono e il cattivo*, 08-10-1972.

59 RaiPlay, Secondo programma, *Il buono e il cattivo*, 22-10-1972.

60 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 449.

61 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, Vol. 1, p. 60.

62 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 484.

tra boom economico e austerità: da un balletto sugli anni Sessanta dove tutti inneggiano al denaro si passa a uno sketch dove Montesano deve alimentare, pedalando, la riserva elettrica di un condominio, sino a un Pippo Franco che scherza sulla carenza di acqua promuovendo il «dissalatore portatile individuale, «mediante il quale... ognuno potrà bere la propria pipì».⁶³

La rievocazione in chiave ironica di fasi spettacolari passate; i nuovi tentativi di combinare in forma originale musica e comicità; il senso di un presente là fuori, sempre incombente e che viene fatto filtrare; ma soprattutto l'auto-consapevolezza di uno spettacolo che mette ormai in scena la propria perdita dell'innocenza, sono tutti elementi presenti in quello che possiamo considerare il varietà simbolo di questa stagione, vero e proprio spartiacque.

Raffaella Carrà. Titolo: *Milleluci*.

Mina. Si fa per dire naturalmente, perché di questi tempi un titolo così giusto un augurio può essere.

RC. Ma perché tu pensi che ce le faranno diminuire, subito?

M. Ma io dico di sì, in questo caso ne spegniamo una ogni tre come coi lampioni delle strade, basterà?

RC. No, no, sono sempre troppe...

Mina. Ahia, ahia.

RC. Comunque, voglio dire, per noi è un modo di dire, evoca la ribalta, il mondo dello spettacolo, dove tutto è gigantesco, ma di carta ecco, insomma...

Mina. E quando si dice "mille" è così per fare un po' di allegria, un po' di scena. Rassicurate le autorità! Diciamo che in ogni puntata accenderemo idealmente mille luci su un genere di spettacolo [...] come l'orsignori possono ben vedere, fan da sfondo alla nostra rappresentazione tutti i nomi più famosi dello spettacolo.⁶⁴

Andato in onda qualche mese dopo *Formula due* per otto puntate da marzo ad aprile 1974, durante la fase più acuta della contrazione dei consumi e della programmazione televisiva, *Milleluci* è un successo di pubblico, il quale si attesta sui ventiquattro milioni di telespettatori, richiamati da un titolo che rievoca «l'opulenza e la retorica altisonante dello show business»: costituisce una pausa festiva rispetto alla crisi vissuta, ma che al contempo la rimarca, dato che le mille luci sono «da spegnersi rigorosamente prima dell'ora del coprifuoco»:⁶⁵ infatti «è ironico, nella puntata [...] che celebra il ventennale della televisione, sentire Mina che racconta a Raffaella Carrà come la tv, ormai più che maggiorenne, "proprio adesso che potrebbe fare le ore piccole, invece deve andare a letto alle undici"».⁶⁶ Allestito al Teatro delle Vittorie, *Milleluci* è tematizzato nei testi e moderno nella regia, che è «estremamente mobile e offre molteplici prospettive» dei balletti, delle scenografie, delle canzoni e degli sketch comici.⁶⁷ Ogni puntata è dedicata a un diverso genere (e medium) spettacolare: la radio, il café chantant, la rivista, la televisione, l'avanspettacolo, il musical, mentre l'ultima puntata condensa

63 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, Vol. II, p. 38-41.

64 RaiPlay, *Milleluci*, Programma Nazionale, 16-03-1974.

65 Elena Mosconi, «Milleluci per due star della televisione italiana. La strana coppia Mina-Raffaella Carrà», *Arabeschi* 12, 2019, p. 189.

66 Barra, *La programmazione televisiva*, p. 123

67 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 460.

l'operetta, il circo e la commedia musicale.⁶⁸ La critica, sia moderata che progressista, promuove questo spettacolo leggero che omaggia sé stesso e la sua vicenda storica in maniera «chiaramente ironica». Sempre nello stesso studio si monta di volta in volta «uno spettacolo nello spettacolo», come dichiara l'autore Roberto Lerici, mentre il regista Antonello Falqui si dice ben felice di applicare questo «ritorno critico, ironico se si vuole», comune in quel momento nel «mondo dello spettacolo e della cultura».⁶⁹ Il commento e il contrappunto costante ai numeri sono affidati a una formula originale: due donne sulle quali ricade la responsabilità dello spettacolo, due dive giovani, autoconsapevoli e leggermente anticonformiste che nell'anno in cui il movimento femminile raggiunge il suo apice e gli italiani sono chiamati ad esprimersi sul divorzio, rileggono «politicamente» attraverso «brevi “didascalie” ironiche» l'evoluzione delle forme spettacolari, interagendo al contempo con molte di esse.⁷⁰ La puntata culmine è ovviamente la quarta, che ha come tema la televisione, raccontata attraverso i generi, le evoluzioni dei gusti del pubblico e i suoi volti storici. Alcuni sono presenti, come le Gemelle Kessler, Mike Bongiorno, Adriano Celentano. Alberto Lupo guida le due conduttrici in un viaggio «attraverso gli incubi che la femminilità troppo aggressiva ha provocato nella televisione». Infatti, coerentemente con la sua «carica sexy» – parole pronunciate da Mina tra qualche risatina d'imbarazzo – Lupo non affronta scandali e censure di natura politica (come il caso di *Un, due, tre*) ma «i fatti leggendari che si tramandano» su rappresentazioni legate alla figura della donna, su corpi provocanti coperti, evitati, censurati.⁷¹ Essi vengono presentati in ordine cronologico, in rima e con il supporto di filmati: «Alba Arnova in calzamaglia / scatenò la gran battaglia / molto grave fu l'evento / sparse panico e spavento / il terror per quella danza / corre ancor di stanza in stanza». Dal caso della “censura” nella rivista *La Piazzetta* al balletto provocante di Minnie Minoprio in *Speciale per noi* (1971), si guarda a questi episodi «con il distacco riservato a una fase ormai superata» proprio mentre se ne preserva il ricordo.⁷² Lupo conclude «il processo al nostro videosesso» scambiando qualche battuta con Raffaella Carrà, e sottolinea, con velati doppi sensi e riferimenti ammiccanti, che «adesso abbiamo fatto conquiste di territorio aggirando gli ostacoli». L'attore riconosce un merito alla Carrà nell'aver aperto «la nuova frontiera». Il riferimento è ovviamente al ballo del *Tuca tuca* in *Canzonissima '71*:⁷³ indicando l'ombelico scoperto della presentatrice afferma: «adesso si può! [...] lo puoi muovere adesso, non tagliano». La conduttrice inizia dunque a muovere il bacino, inquadrato dalla telecamera.

6.2 Backstage della politica, backstage della tv: la tiritera di due *outsider-insider*.

68 Cfr. RaiPlay, Programma Nazionale, *Milleluci*.

69 Le cit. di Lerici e Falqui sono in Mosconi, «Milleluci per due star della televisione italiana», p. 190-191.

70 Mosconi, «Milleluci per due star della televisione italiana», p. 191-192.

71 RaiPlay, *Milleluci*, Programma Nazionale, 06-04-1974.

72 Barra, *Gambe nude su pubblica "Piazzetta"?*, p. 51.

73 RaiPlay, Programma nazionale, *Canzonissima*, 27-11-1971.

Con *Milleluci* a celebrare il ventennio della televisione italiana, lo spettacolo televisivo si guarda dentro e indietro, compiacendosi nell'interpretarsi come espressione, o addirittura motore, delle pulsioni profonde della società e dei suoi progressi in fatto di morale e costume. La tv assume una distanza ironica dalla sua infanzia, un periodo certo vivace ma anche da biasimare per le sue eccessive pruderie e censure. *Milleluci* indica la via per un varietà più consapevole, ma una vera decostruzione comica che ne dissacri le logiche produttive, distributive e politiche arriva alla fine dell'anno con *Tante scuse*, il nuovo varietà in sette puntate di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, che tornano in tv come co-conduttori, muovendosi tra litigi di coppia, incidenti produttivi e prese in giro dell'attualità politica e sociale.

6.2.1 *Le Tante scuse del backstage: professioni, produzione, politica a cavallo della riforma*

Excusatio non petita? «La scelta del titolo è riferita al rapporto col pubblico. I due attori ritengono di dover chiedere scusa agli spettatori che li sopportano da troppo tempo». ¹ La spiegazione ufficiale sul titolo del nuovo varietà di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello racchiude già una serie di costanti della coppia: la tendenza a personalizzare il prodotto, la riaffermazione del successo passato e della presenza ventennale in tv, ² il modo di porsi fintamente modesto e autoriflessivo, autoironico, autodenigrante. Paradossalmente, al loro esordio integrale come coppia comica si presentano già come due vecchi: Vianello, che «si butta giù» con la sua aria «un po' braccata, da scaraventato in teatro», ³ afferma che il programma non è «niente di rivoluzionario», solo «una cornicetta nuova per vecchi contenuti»; un mero «contrappunto»; ⁴ Mondaini punta invece tutto sulla «smitizzazione della soubrette», che è il suo ruolo nel programma, «anche perché a quarantatré anni sarebbe ridicolo darsi le arie della soubrette vera o del tipo sexy». ⁵

Le origini indirette dello spettacolo vengono rivelate dai due in un'intervista pubblicata nel 2010. Mondaini afferma che a spingerli a diventare «coppia fissa» sul piccolo schermo come nella vita fu Giovanni Salvi, il capo del servizio varietà. Nella stessa occasione, Vianello ricorda che l'idea dello show, «poi copiata da molti», è stata sua: far vedere al pubblico il backstage, «il rapporto dell'attore con il regista, con il capoclaque, con il barista», rappresentare i «luoghi deputati» alla costruzione dello spettacolo che vanno oltre la scena. ⁶

In tutte le sette puntate, dunque, «la voce fuori campo del regista Romolo Siena dialoga con i conduttori mettendo a nudo la struttura del varietà», il capoclaque mette i bastoni tra le ruote a

1 Mondaini e Vianello in Frini e Bravetti, *Sandra & Raimondo*, p.72.

2 Cfr. per una panoramica sulla carriera precedente: Zaccariotto, *Senza suonare il campanello*, p. 49-104.

3 Pietro Pintus, «l'idea è di farvi Vedere il retrobottega di uno show», *Radiocorriere* 40, 29-09/05-10-1974.

4 Vianello in *Ibidem*.

5 Mondaini in Antonio Lubrano, «Sandra Mondaini ovvero la smitizzazione della soubrette», *Radiocorriere* 41, 06/12-10-1974

6 Mondaini e Vianello in Frini e Bravetti, *Sandra & Raimondo*, p.101.

Vianello, del quale detesta l'umorismo macabro, mentre marito e moglie approfondiscono la dinamica del battibecco e del litigio continuo, in raccordi tra uno sketch e l'altro che sembrano improvvisati.⁷ Oltre al regista (nei panni di sé stesso) e a Liberti nei panni del capoclaque, Tonino Micheluzzi interpreta il suggeritore, Attilio Corsini l'assistente di studio e Massimo Giuliani il barman: le loro interpretazioni forniscono una visibilità mai vista prima alle varie professioni del video, alle loro mansioni e specificità.⁸ Il pubblico in studio e a casa non è dunque invitato ad assistere ad un varietà, ma alla registrazione dello stesso, con continui incidenti, interruzioni, e commenti a margine, come quelli di un Vianello insofferente nei confronti del galateo da tenere con gli ospiti: non c'è solo il disvelamento dunque, ma anche l'atmosfera comica permanente data dal contrasto tra ciò che dovrebbe andare in onda e ciò che non dovrebbe, tra il tono cerimonioso della presentazione e quello colloquiale del "fuori onda", tra gli sketch finiti e la loro rocambolesca costruzione. Ogni puntata si conclude poi con una sigla cantata dai Ricchi e poveri, contro i quali complotano Sandra e Raimondo, che tentano di ammazzarli ogni volta nella maniera più creativa possibile.

Non tutta la critica è entusiasta. Buzzolan su *La stampa* esprime pareri ambivalenti su un programma di cui riconosce la bravura degli interpreti, ma del quale non trova «sostanza». Non ci sarebbe infatti «quel che veramente accompagna e turba la preparazione e la realizzazione di un varietà televisivo», ovvero il racconto degli interventi censori, dei tagli, dei «compromessi» e degli «ammorbidimenti». Secondo il critico, tale problema è sempre da ricondurre a un controllo autoritario sui programmi: «la riforma avrà da occuparsi di tante cose, ma non dimentichi questa, che è una delle storture più grosse e più vecchie del carrozzone Rai, l'unico settore dove la censura [...] infierisce ancora con borbonico cipiglio».⁹ In realtà, Vianello e Mondaini affermano che delle loro proposte è stato accolto tutto: «noi stessi non saremmo andati oltre i limiti raggiunti nello spettacolo. È una questione di buon gusto e di autocontrollo».¹⁰ L'evidente scarto con *Sai che ti dico?* in fatto di comicità fa però conquistare al programma i favori dell'*Unità*: Cesareo non si spinge certo a definirlo una rottura delle tradizioni, e anch'egli rimarca come le numerose «parentesi» si siano risolte secondo le consuete regole comiche, che non conducono a «notazioni dirette sul funzionamento dell'apparato produttivo della Rai-TV». E tuttavia, il critico e sociologo comunista deve ammettere che il programma è divertente, che la coppia ha raggiunto una «nuova maturità» e che la trovata del backstage eleva l'umorismo e il programma stesso, anche grazie all'utilizzo di «attori non divi» che interpretano le maestranze, raggiungendo «non di rado effetti esilaranti».¹¹

7 Grasso, Barra e Penati, p. 467.

8 Fiammetta Rossi, «Gli addetti ai lavori del sabato sera», *Radiocorriere* 42, 13/19-10-1974.

9 Ugo Buzzolan, «Sono troppi i divieti per una buona rivista», *La stampa*, 24-11-1974.

10 Maso Biggero, «La Mondaini e Vianello in coro. A Canzonissima neanche morti», *Corriere d'informazione*, 22-11-1974.

11 Giovanni Cesareo, «Controcanales», *L'Unità*, 24-11-1974.

Vianello si compiace dell'apprezzamento sia del pubblico che degli intellettuali.¹² Dirà poi che *Tante scuse* avrebbe dovuto scriverlo con un «grosso autore» di cui non fa mai il nome (che possa essere Scarnicci, è una mera congettura):¹³ tale autore, non convinto dall'idea, avrebbe ceduto il passo a Italo Terzoli e Enrico Vaime. Quest'ultimo ha lasciato qualche testimonianza sulla sua collaborazione con Vianello: «prezioso interprete e co-autore [...] in quell'epoca pre-arboriana [...] smitizzava le liturgie del genere fingendo di battersi (facilmente perché sia lui sia noi la pensavamo proprio in quel modo) contro le melensaggini degli incontri con gli ospiti o col pubblico-claqueur».¹⁴ Sebbene l'idea di far ridere con il dietro le quinte non sia «nuova in assoluto», essa è «relativamente nuova» per il varietà comico, che però si deve conformare al «solito» schema, non ancora demolito: ci sono gli sketch, c'è la canzone, c'è il balletto.¹⁵ Vianello il disturbatore, dunque, dissacra e rimarca allo stesso tempo gli stilemi del genere,¹⁶ ma la comicità nasce proprio da tutto questo, dai consumati marcatori comici sottolineati ed esasperati, dai numeri seguiti o preceduti dagli sbuffi del comico, dalle star che prima della registrazione della loro canzone devono sottoporsi alle prese in giro e ai maltrattamenti. Del programma verrà commissionata una seconda edizione, che i due intitolano, sfacciatamente, (*Di nuovo*) *Tante scuse*. Qualcuno commenta sorpreso che «la moda di una seconda edizione con lo stesso titolo, che credevamo eminentemente cinematografica, pare si sia estesa anche al campo televisivo»,¹⁷ e lo scetticismo assume la forma dei commenti dei telespettatori sdegnati per la ripetizione, nonché del rimprovero ai comici che avrebbero detto l'anno prima di non voler inflazionare lo schermo con la loro presenza e con il «solito cliché dei coniugi rissosi».¹⁸

Il titolo però è di supporto alla schietta auto-ironia di Vianello che ammette candidamente di essere un pigro e uno scansafatiche: la sua indolenza gli impedisce di dare un nuovo nome a un prodotto che dopotutto è sempre lo stesso.¹⁹ È il novembre del 1975, e nonostante siano passati mesi dal varo ufficiale della riforma della Rai, non si sente il bisogno di cambiare la formula. Gli spettatori si devono accontentare di questo perché, dice Vianello, «non è che ci sia tanta concorrenza in giro», sarebbero rimasti solo loro a farli ridere, dato che tutti gli altri sono sempre più impegnati a fare spettacoli «seri, serissimi». Invece, lo scopo dichiarato di Vianello è far ridere e basta: «il mio reale valore è quello che esprimo attraverso gli spettacoli televisivi. Basta e avanza per soddisfare la mia ambizione personale».²⁰ Il comico inizia dunque qui a configurare il suo lavoro comico come inestricabilmente televisivo. Anche in virtù del suo scarso successo cinematografico, Vianello diventa un «animale televisivo per eccellenza»,²¹ ed elegge il medium come suo strumento privilegiato:

12 Giuseppe Bocconetti, «Mi piace ogni tanto essere cattivo», *Radiocorriere* 50, 07/13-12-1975.

13 Vianello in Frini e Bravetti, *Sandra & Raimondo*, p.102.

14 Vaime, *Il varietà è morto*, p. 58.

15 Giovanni Cesareo, «Controcanales», *L'Unità*, 06-10-1974

16 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 70-71.

17 G.C.C., «Sandra & Raimondo», *Corriere della sera*, 14-12-1975.

18 Milena Cardarelli, «Cari Vianello, non avevate detto basta?», 22-11-1975.

19 Milena Cardarelli, «Cari Vianello, non avevate detto basta?», 22-11-1975.

20 Giuseppe Bocconetti, «Mi piace ogni tanto essere cattivo», *Radiocorriere* 50, 07/13-12-1975.

21 Pietro Pintus, «L'idea è di farvi Vedere il retrobottega di uno show», *Radiocorriere* 40, 29-09/05-10-1974.

mi stimola il fatto che ogni volta mi rivolgo a una platea di venti milioni di telespettatori. Quando un film va bene [...] potranno vederlo in sei, sette milioni di persone. Per raggiungere lo stesso pubblico, facendo teatro, forse non basterebbe una vita. Ecco, mi piace essere l'interlocutore di quell'immenso pubblico, tanto più che quello stesso pubblico mi ha sempre dimostrato simpatia.

Vorrebbe non dirlo perché riconosce il cliché, ma sarebbe il pubblico che «dopo una giornata di lavoro, di stress, di preoccupazioni, tornando a casa, pretende [...] un'oretta di distrazione, di semplice divertimento». Vianello dice di non voler «essere altro», di lasciare agli altri «il compito di fare cultura». Certo è giusto che ci siano «l'una e l'altra cosa, la cultura e lo svago», solo che Vianello ha scelto di fare «l'altra cosa». Lo spettro di Tognazzi e del cinema, dai quali distinguersi e contro i quali rivendicare la scelta televisiva, è onnipresente: «sono convinto che un attore comico debba esprimersi attraverso la comicità. Più fa ridere, più è bravo. So, però, di attori comici che non si sentono completi se non si esprimono anche attraverso le vie drammatiche. Io mi sento completo quando riesco a strappare al pubblico una franca risata».²² Durante il dialogo con Tognazzi a *Movie movie* del 1982, Vianello accuserà direttamente il collega di quella che vede come «una debolezza dell'attore comico», che ha contagiato anche Totò con *Uccellacci e uccellini* di Pierpaolo Pasolini:²³ ovvero, il cedimento a ruoli drammatici, impegnati, il prendersi sul serio, il pretendere di fare operazioni culturali.

Coerente la via disimpegnata è la «scelta personale» di Vianello di tenersi distante dalla satira politica: «bisognerebbe essere capaci di farla. Tutti sanno dir male di Garibaldi ma la satira è un'altra cosa».²⁴ Per citare Mondaini, lei e suo marito fanno invece comicità su «argomenti di attualità generiche».²⁵ Anche in questa genericità, però, può rientrare la politica, e non è poi che tale discorso comico, non fuoriesca qualcos'altro oltre alla risata, a prescindere dalle intenzioni dei suoi produttori. Il dibattito latente sulla censura televisiva e sui limiti contenutistici della satira, la convinzione (di una parte della critica) che la mitezza del varietà sia frutto quasi esclusivo di imposizioni e controlli, nonché l'atteggiamento dei coniugi che rigettano velleità satiriche, rischiano infatti di far perdere di vista i meta-discorsi che *Tante scuse* porta comunque avanti. Gli sketch e gli inframezzi intrecciano infatti rilevanti metafore comiche sulla produzione e sulla distribuzione, sulla politica televisiva, e sulla comunicazione elettorale.

6.2.2 Prenderli alla lettera: la comunicazione politica come linguaggio surreale

In tre sketch trasmessi nel corso di *Tante scuse* e (*Di nuovo*) *tante scuse* possiamo rilevare gli ingredienti della comicità ad argomento politico di Vianello, che seppur «generica» propone

²² Giuseppe Bocconetti, «Mi piace ogni tanto essere cattivo», *Radiocorriere* 50, 07/13-12-1975.

²³ RaiPlay, Tv1, *Movie movie*, 07-04-1982.

²⁴ Giuseppe Bocconetti, «Mi piace ogni tanto essere cattivo», *Radiocorriere* 50, 07/13-12-1975.

²⁵ Piero Perona, «Da domani nuove "Tante scuse" con i coniugi della risata alla tv», *Stampa sera*, 12-12-1975.

un'interpretazione e una critica sulle molteplici strategie di propaganda elettorale. La costante comica è sempre quella dell'incongruenza, derivata dal confliggere di due registri comunicativi diversi, uno allegorico (fatto proprio dalla politica), e l'altro letterale (fatto proprio dal popolo elettore) e dall'equivoco generato quando il secondo tenta di interpretare il primo, il quale si ritrova d'improvviso a sprofondare nel banale e nel quotidiano. I due registri corrispondono grossomodo a due dimensioni: quella pubblica, dei politici, e quella privata e personale, dei cittadini. Quando queste si scontrano, i politici fanno sempre una figuraccia. Vianello rifiuterebbe sicuramente la definizione di satira politica per definire i suoi sketch, probabilmente a ragione. Tuttavia, non va accantonata se intendiamo come «satirico» il puro e semplice «gesto di riduzione della stima e delle aspettative relative al potere».²⁶

Il tema della puntata del 12 ottobre 1974 è quello dei «rompiscatole» e la tematizzazione condiziona fortemente gli sketch. Vianello interpreta una macchietta veneta, tale Ubaldo Bortolon, che si presenta senza preannuncio a casa di un politico (Gigi Reder). Come giustificazione, ha ben sei lettere indirizzate a lui personalmente da parte dell'onorevole, che recitano: «colgo l'occasione della prossima consultazione elettorale per rivolgermi ancora a lei. So di poter contare su di lei ancora una volta. Se ella mi rinnoverà la sua fiducia, sappia fin d'ora che potrà a sua volta contare su di me per la risoluzione di tutti i problemi che le stanno a cuore». Bortolon, in rovina e senza lavoro, è venuto per riscuotere ciò che gli è dovuto, insistendo per essere ospitato nella dimora del politico, il quale rifiuta, tentando inutilmente di persuaderlo ad andarsene: quando le motivazioni domestiche (come il non avere la stanza degli ospiti) non funzionano, il politico tenta di assumere una posa istituzionale, spiegandogli le sue ragioni a voce alta, con un eloquio forbito e cadenzato, come se parlasse da una tribuna. Bortolon non se la beve e nota: «siamo soli qui, che fa il *comissio*?». L'onorevole fa dunque marcia indietro e gli dice chiaramente che non ha intenzione di ospitare estranei; al ché Bortolon gli risponde che non è un estraneo, dato che nella lettera è stato appellato come «caro amico». Alla fine, il politico viene rimproverato dalla moglie/amante, che gli ricorda di essersela cercata: quando «rompi le scatole agli elettori con le tue letterine», bisogna subirne le conseguenze. E infatti, Bortolon conclude lo sketch aprendo la porta della casa e facendo entrare una fila di persone con figli appresso, tutti con la famigerata lettera in mano, elettori fedeli venuti a riscuotere l'ospitalità e la familiarità del politico.²⁷ Pur non prendendo di mira nessun politico in particolare, lo sketch è quindi assimilabile al ridimensionamento domestico già operato all'inizio dell'anno da Noschese in *Formula due*. La novità è qui la presa di mira della personalizzazione della comunicazione politica; gli autori la interpretano infatti come potenzialmente comica, dato che fa collidere due punti di vista solitamente separati: uno individualizzato, personale e privato e un altro pubblico e generalizzante, che risulterà sempre perdente. Lo sketch viene recepito dalla critica in maniera ambivalente: Buzzolan afferma che la puntata che lo

26 D'Andrea, «Il re è nudo», p. 91.

27 RaiPlay, Programma nazionale, *Tante scuse*, 12-10-1974.

ospita è composta solo da «vignette di trent'anni fa» che procurano «blando divertimento».²⁸ Entusiasta è invece il giudizio di Cesareo, che in *Tante scuse* trova «finalmente uno spettacolo godibile e non stupido»: azzeccata è «la scenetta dell'onorevole “amico” degli elettori [...] giustamente diretta nella sua polemica contro ben conosciute forme di strumentalismo elettorale».²⁹

Nella puntata successiva, viene deriso con gli stessi meccanismi un altro strumento della politica elettorale, questa volta collocato in una dimensione pubblica: il comizio di piazza. Se la parodia di un genere «molto spesso ne decreta la fine»,³⁰ lo sketch arriva forse un po' troppo in ritardo: impiegato ancora nelle manifestazioni più importanti, già da una decina d'anni ormai il comizio stava perdendo la sua «originaria capacità di attrazione», mentre si moltiplicano i commenti sconsolati sulle patetiche immagini di oratori che parlano e gesticolano di fronte a un pubblico di pochissime persone.³¹

Un eco del declino di questo strumento è comunque ben presente nel filmato comico, ambientato nella piazza vuota di una cittadina di provincia, nella quale si ritrovano solo due persone: il politico che arriva a fare il suo comizio, e un ignaro paesano che passava di lì (Vianello). Il comiziante snocciola frasi fatte, generiche e allegoriche, e che tuttavia vengono personalizzate sull'unico uditore involontario, che le interpreta in maniera letterale. Il paesano cerca infatti di fuggire dalla piazza, dalla quale non trova una via d'uscita, braccato dal politico e reagendo alle sue parole d'ordine: «italiani dove state andando?»; «italiani fermatevi!»; «quella che state per imboccare è una strada senza uscita!»; «qui siamo e qui dobbiamo restare!»; «Non fuggite di fronte alle vostre responsabilità!». «C'è una sola via», dice alla fine, ed è quella che finalmente Vianello riesce trovare per sfuggire al tribuno, che continua a gridare, sempre più invano: «Italiani! Italiani!».³²

Nell'anno delle elezioni amministrative del 1975, invece, la parodia non poteva che prendere di mira le tribune televisive: nonostante l'ormai evidente sclerotizzazione del formato, i partiti non sembrano intenzionati a farne a meno e ne vengono trasmesse settantasette, per un totale di trentasette ore di trasmissione.³³ La comicità si fa dunque più schiettamente meta-televisiva: siamo nella prima puntata della seconda edizione dello show, che inizia con una presa in giro del Servizio opinioni, che avrebbe rilevato come una trasmissione in particolare abbia «polarizzato l'interesse di milioni di spettatori». Esattamente come nella *Tribuna cantapolitica* di *Canzonissima '70*, parte qui la sigla ufficiale della *Tribuna elettorale*: la tematizzazione è più precisa però, la riproduzione dello studio è fedele, così come la ripresa iniziale della platea di giornalisti. La formula è quella della conferenza stampa, e

28 Ugo Buzzolan, «Umorismo, ma fioco», *La stampa*, 13-10-1974.

29 Giovanni Cesareo, «Controcanales», 13-10-1974

30 Fumagalli, «Il comico nello spettacolo», p. 32.

31 Novelli, *La turbopolitica*, p. 133-134.

32 RaiPlay, Programma Nazionale, *Tante scuse*, 19-10-1974.

33 Novelli, *Le campagne elettorali in Italia*, p. 53.

interrogato è l'onorevole Raimondo Vinello, che vestendo due occhialoni spessi, ha diritto «a cinque minuti di premessa», ai quali decide di rinunciare «volentieri in favore dei colleghi giornalisti»:

Giornalista. Onorevole, la mia domanda è questa, come mai nel suo partito ci sono tanti speculatori, delinquenti, truffatori?

Vianello. Ho piacere... eheh... ho piacere che lei mi abbia fatto questa domanda, alla quale io vorrei rispondere con un cortese invito: mi faccia un nome, eh no dico, mi faccia un nome, mi faccia un nome!

Giornalista. Albiani, Bertocci, Gollini, De Riti, Frantoni...

Vianello. No, no, un momento, scusi, scusi. Io le ho detto mi faccia un nome, lei me li fa tutti! È troppo comodo, troppo semplice!

Mentre Vianello tenta di replicare, in sottofondo il suo interlocutore continua ad elencare un nome dopo l'altro (tutti ovviamente inventati). Mentre Vianello caricaturizza le pose e il gesticolare impettito dei politici, lo sketch si chiude e si torna alla trasmissione regolare, che tuttavia verso la fine viene nuovamente interrotta dalla sigla che rimbomba dello studio: «ma cos'è, *Tribuna elettorale?* Di nuovo?»; si torna dunque brevemente nello studio delle tribune, dove il giornalista è ancora lì che elenca i nomi dei politici che rubano, mentre l'onorevole rassegnato prende appunti.³⁴ La comicità funziona ancora grazie ad equivoci verbali, allo scontro tra formule retoriche e interpretazioni letterali. Oltre a questo, nella tradizione della rivista qualunquista, dare dei delinquenti a tutti i politici significa (in teoria) risate assicurate. Sono individui poco raccomandabili, come mostra uno sketch in un'altra puntata, dove Vianello va nell'ufficio di un politico non per chiedergli una raccomandazione, ma per offrirgliela, chiedendo in cambio la promessa del silenzio: «se si viene a sapere che lei mi conosce, io sono fregato».³⁵ Il contenuto dello sketch sulle *Tribune* è però, in ultimo, relativo: la vera comicità va ritrovata nel formato serio, ingessato, ma ormai tanto pervasivo da permettersi di fare molteplici incursioni persino nei programmi di intrattenimento. Infatti, tecnica di far confluire diversi programmi del flusso è spesso usata nella trasmissione, che si concentra prima di tutto sull'apparato Rai. Questo è enfatizzato dalla quarta puntata di *(Di nuovo) Tante scuse* tematizzata sui mass media, dove il segretario di produzione chiede improvvisamente una pausa per registrare *Prossimamente*, «creando un intreccio “insolito” tra i protagonisti del varietà e quelli della rubrica settimanale di informazione, tale da annullare i confini tra le due trasmissioni».³⁶ Ma questo non è l'unico caso: nello stesso sketch dell'invasione domestica causata dalla lettera personalizzata, qualsiasi messaggio o significato politico viene messo in secondo piano dal fatto che lo sketch stesso è messo improvvisamente tra parentesi dall'umorismo meta-televisivo. A qualche attimo dalla conclusione della scenetta, si precipita infatti nel finto salotto dell'onorevole l'assistente di studio, che blocca la registrazione mentre i due attori sono ancora in costume: la motivazione è che avrebbero telefonato dalla Rai dicendo che la scenetta politica

34 RaiPlay, Programma nazionale, *(Di nuovo) Tante scuse*, 13-12-1975.

35 RaiPlay, Programma nazionale, *(Di nuovo) Tante scuse*, 10-01-1976.

36 Abruzzese, bianco e bolla, *Con la straordinaria partecipazione di*, p. 70-71.

non va bene. Tuttavia, non va tanto tagliata, come si aspetta il comico, ma più subdolamente rimandata, «perché romperà le scatole a qualcuno».³⁷

6.2.3 *Il contadino di Poggio Versezio e i normali avviciamenti: smontare dall'interno la tv politicizzata*

I momenti più emblematici della trasmissione sono infatti quelli che connettono la politica all'istituzione televisiva, che compenetrano auto-riflessione e commento comico-politico. In uno sketch prima edizione, Giustino Durano interpreta un mellifluo e isterico funzionario della Rai che passa in rassegna i diversi sketch proposti da Vianello alla rete: da una parte riempie il comico di complimenti per i temi e le battute, e dall'altra con tono accondiscendente tenta di giustificare la loro mancata accettazione. Il copione di Vianello sarebbe troppo «bello», «raffinato», forse però non è adatto per «far ridere il grosso pubblico». Se dopotutto i colti dirigenti Rai si sbellicano dalle risate per i suoi riferimenti, per produrre un programma televisivo bisogna pensare anche al «contadino di Poggio Versezio»: cosa gliene dovrebbe importare a lui della satira sociopolitica?

Dirigente. Questa sua stupenda tiritera [ride] molto spiritosa, mi creda, spassosissima [...] sulle correnti dei vari partiti politici: prici pripi oh-oh-oh; come dire, complimenti sa, mi creda, molto garbata, sì sì molto molto garbata. Caustica, ma, come dire, per iniziati. Noi abbiamo riso qui, ma il contadino di Poggio Versezio...

Vianello. Mah, facciamogliela sentire e poi magari decidiamo di...

Dirigente. No no no [...] il contadino di Poggio Versezio non conosce i recessi della politica nostrana, insomma, cosa vuole che gliene importi, non gli interessano, insomma, capisce. Noi dobbiamo far ridere, ridere, noi dobbiamo ridere eheh, qui, ridere, capisce, Vianello?

Vianello. Ma vi pagano anche, sì? Perché non fate che ridere qui...

Il Vianello personaggio-autore si scontra con il senso comune industriale che «quando ridono lì a Poggio Versezio, ridono tutti», strenuamente difeso dal dirigente, che cita anche altre scenette propostegli: sulla «crisi dell'istituto familiare», sul consumismo; «e poi c'è questa qui, questa è veramente una perla, quella sul [...]!».³⁸ Durano aspira la parola, che è chiaramente «divorzio», impronunciabile in Rai secondo la leggenda che parte dal «codice di autodisciplina».³⁹ Vale la pena ricordare il contesto in cui va in onda *Tante scuse*: il referendum si era tenuto circa sei mesi prima, mentre Bernabei aveva dato le dimissioni il mese precedente. *Tante scuse*, secondo il *Corriere*, fu «registrato in estate» per poi essere messo «in frigorifero», ovvero in magazzino. Non è chiaro se questo fosse dovuto a semplici questioni organizzative e di palinsesto, al timore della novità, o ad una «generale sfiducia dei dirigenti» per questo tipo di comicità.⁴⁰ In ogni caso, Giovanni Salvi dà il via libera al programma, e sotto la sua tutela andranno in onda tutti i programmi della coppia. Questo significa che lo sketch esprime anche un certo

37 RaiPlay, Programma nazionale, *Tante scuse*, 12-10-1974.

38 RaiPlay, Programma nazionale, *Tante scuse*, 19-10-1974.

39 Ortoleva, *Linguaggi culturali via etere*, p. 476-477.

40 Cfr. Maso Biggero, «La Mondaini e Vianello in coro. A *Canzonissima* neanche morti», *Corriere d'informazione*, 22-11-1974.

grado di complicità con l'azienda, come succederà poi con *Onda libera* di Benigni: la Rai accetta di essere derisa e punzecchiata in casa propria, così da esorcizzare e magari archiviare le sue logiche più criticate nella transizione verso la riforma.

Dopo il colloquio col dirigente, Vianello esce furioso dallo studio – dalla scritta appesa all'edificio, si capisce che è il centro di produzione Rai di Via Teulada 66 – e guida fino a Poggio Versezio. Trova dunque un contadino in un campo, lo afferra per la camicia e gli dice: «ma insomma si può sapere tu che vuoi?». ⁴¹ L'espressione «contadino di Poggio Versezio» sintetizza infatti tutte quelle retoriche e ideologie sulla massificazione dell'ascolto che esprimono la cultura fondante del servizio pubblico pre-riforma. Come esposto, certo in forma deformata e metaforica, nello sketch, tali rappresentazioni motivano l'esigenza della tv di parlare una lingua universale, e dall'altra parte sono un utile presupposto, sfruttato dalle gerarchie, per giustificare a sé stessi e agli autori modifiche ai copioni e interventi censori. Con la sua battuta finale, Vianello decostruisce e riconduce alla concretezza un'espressione idiomatica di cui svela l'intima absurdità. La sineddoche del contadino – o della «casalinga di Voghera» di cui è l'antesignano, come sostiene Vaime ⁴² – è apparentemente razionale e ragionevole; tuttavia, se sottoposta alla degradazione comica, e quindi ad un'interpretazione letterale, viene strappata all'allegoria e ricondotta a terra, alla materialità del quotidiano. Vaime ha sempre ritenuto questa scenetta «significativa», affermando che la figura retorica del contadino ha avuto una conseguenza nella scrittura dei testi:

ci rivolgiamo o perlomeno crediamo di rivolgerci ad un pubblico leggermente meno informato di quello americano [perché] abbiano nell'orecchio le parole di quell'alto dirigente Rai che non è più qui, che ci diceva: ma il contadino di Poggio Bustone [sic] lo capisce quello che dite? Noi siamo stati perseguitati per anni da questo contadino di Poggio Bustone. ⁴³

Gli autori dello sketch ci invitano dunque, esplicitamente, a riconoscere la comicità sia nel testo stesso che nelle sue condizioni di produzione, articolando il loro disagio rispetto a luoghi comuni della produzione. Vianello, infine, prende certo le distanze da questa retorica, ma ne è anche partecipe: per quanto rimarci il suo distacco ironico dall'istituzione, rimane un autore-attore comico che punta a quei «venti milioni di spettatori» di cui parla nelle interviste. ⁴⁴ Tutti dunque sono coinvolti nella retorica del contadino, e dunque lo sketch non è da intendersi come la descrizione comica di uno specifico snodo produttivo, ma come la metafora di un negoziato permanente tra culture di produzione.

La riforma prometterebbe di stravolgere questo negoziato spesso perdente per gli autori, e tuttavia le nuove spinte non sembrano illudere due veterani come Mondaini e Vianello. Il continuo addivieni dei dirigenti Rai ai posti di comando viene comiczato nella quinta puntata della seconda

41 RaiPlay, Programma nazionale, *Tante scuse*, 19-10-1974.

42 Vaime, *Il varietà è morto*, p. 58.

43 Vaime, «Intervento di Enrico Vaime», p. 219-220.

44 Giuseppe Bocconetti, «Mi piace ogni tanto essere cattivo», *Radiocorriere* 50, 07/13-12-1975.

serie, girata nell'ottobre del 1975⁴⁵ e in onda nel gennaio dell'anno successivo. Anche qui, come nella maggior parte degli sketch, il finto backstage della preparazione del set, della scelta delle inquadrature e delle chiacchiere sul significato della scenetta, conduce senza soluzione di continuità all'inizio del pezzo. Mondaini e Vianello, stavolta assieme, litigano con un dirigente Rai, dichiarando di volersi licenziare se il loro copione non verrà portato in scena. Tuttavia, dopo il minaccioso invito di provare pure ad andarsene, i due si calmano, e iniziano a pensare di alleggerire lo sketch. Mentre la coppia discute, il dirigente se ne va assieme alla propria poltrona e come in un carosello ne arriva un altro che si posiziona alla stessa scrivania. I due alzano lo sguardo e si meravigliano di vedere un volto nuovo: «un normale avvicendamento», dice lui. Il nuovo arrivato ritiene, al contrario del primo, che la scenetta sia «un po' così, acqua di rose». Vianello propone dunque di renderla «più graffiante», ma non ha nemmeno il tempo di parlare, che si verifica un nuovo «normale avvicendamento», e poi un altro, e un altro ancora: tutti i nuovi arrivati acconsentono alla proposta dei due di una comicità più trasgressiva. Tuttavia, alla fine, non hanno nemmeno il tempo di sollevare lo sguardo che dietro la scrivania tornato il dirigente iniziale. I due ricominciano dunque la tiritera della protesta e delle minacce, per poi tuttavia rientrare nei ranghi.

Dirigente. Quindi, è chiaro, che finché io sto a questo posto, questa scenetta non si fa.

Vianello. Non si fa? Non si fa? E allora oggi io non vado in studio!

Mondaini. Sì! Noi oggi non andiamo in studio!

V. No, tu ci vai perché c'hai le prove del balletto. Io! Io non vado in studio, sa dove vado? A casa mia! [...]

D. Come?

V. No no no... dico... vado a casa mia... a scrivere una nuova scenetta che vada in contro alle sue esigenze. Perché tanto ho visto che gira e gira lei sta sempre qui.⁴⁶

Di fronte al potere, tema della puntata, ogni protesta può essere solo simbolica e velleitaria: alla fine, nessuno vuole perdere il posto di lavoro per una scenetta. I due fanno auto-ironia sulle proprie viltà, sulla propria compromissione con l'azienda e sul più generale clima gattopardesco della Rai: la conclusione che ogni speranza di rinnovare la comicità è vana di fronte al sempre uguale, è il modo per Vianello e Mondaini di descrivere molteplici tensioni, legate sia al loro sforzo di raggiungere «varie forme di capitale culturale e consacrazione» sia al loro rapporto «con le più ampie costrizioni industriali».⁴⁷ La riforma è poi interpretata in chiave sostanzialmente pessimista, confermando la sensazione di una «riedizione della vecchia lottizzazione in veste aggiornata, come dimostrarono le convulse vicende che, alla fine del 1975, accompagnarono la scelta dei nuovi vertici aziendali»⁴⁸

45 Milena Cardarelli, «Cari Vianello, non avevate detto basta?», 22-11-1975.

46 RaiPlay, Programma nazionale, *(Di nuovo) Tante scuse*, 10-01-1974

47 Marx, *Sketch comedy*, p. 16.

48 Guazzaloca, *Una e indivisibile*, p. 241; Cfr. Pini, *Memorie di un lottizzatore*, p. 11-71.

6.3 *Noi...No!* Sandra e Raimondo nella riforma della Rete 1.

Nonostante la riproposizione istituzionalizzata della lottizzazione,⁴⁹ e nonostante il pessimismo comico sui cambiamenti nella gestione della Rai, Mondaini e Vianello devono comunque muoversi in un contesto diverso dopo l'avvio delle reti riformate. Nuove idee, sensibilità comiche, energie produttive e strategie di programmazione si sprigionano e competono tra loro. Alla fine del 1977, nel periodo in cui va in onda *Noi...no!*, il nuovo spettacolo della coppia, il *Radiocorriere* dedica alcuni servizi alla descrizione dell'inedita situazione dell'azienda, caratterizzata dalla convivenza di due anime incarnate dai rispettivi vertici:

I direttori delle due reti antagoniste, Mimmo Scarano e Massimo Fichera, hanno abitudini mattiniere. Arrivano entrambi a piedi, verso le otto e mezzo, e il più delle volte si trattengono nel monumentale edificio fino all'ora di cena. I telefoni che squillano senza pietà, le animate sedute con i collaboratori, le visioni di film nelle salette di proiezione, la dose quotidiana di imprevisti ed incidenti lasciano appena qualche intervallo per una scorsa ai giornali per un salto alla mensa dell'ultimo piano.

Le «cronache segrete» dei corridoi di viale Mazzini 14, a due anni abbondanti dalla riforma, parlano di «rivalità fra reti e testate, accaparramenti di personaggi, incetta di idee, lotta per la conquista di orari o per strapparsi l'esclusiva di un film o di una prima all'opera»: la caccia accanita riguarda da una parte il pubblico, e dall'altra i contenuti, tra i quali assumono sempre più importanza i «programmi d'acquisto» provenienti dall'estero. «La guerra sui canali»⁵⁰ risponde ad un affascinante schema tipico nel racconto della tv, quello della frenesia della programmazione, ma la vicenda italiana è specifica, complicata dal «pluralismo in un'azienda sola»,⁵¹ il principio della concorrenza interna introdotto dalla riforma, dove le reti, «pur facendo parte della stessa azienda sono diventate autonome e rivali». Voci maligne parlano di gelosie e diffidenze tra le reti contrapposte, dei divi che vengono considerati di proprietà esclusiva dell'una o dell'altra. Più che per le differenze, spesso platealmente rivendicate dai diversi soggetti, dal sottobosco del palazzo emerge qualche disagio per le somiglianze e le «analogie», anche nel caso dei «programmi-fiume» domenicali, *Domenica in...* e *L'altra domenica*. Si temono poi le «sfasature» nell'offerta complessiva, dipese «dal clima pioneristico e magari dagli encomiabili entusiasmi» dei programmisti agli albori della Rai riformata. Sono sempre più le voci che chiedono dei necessari «aggiustamenti»,⁵² ovvero dei coordinamenti che vengono accettati progressivamente anche dalla Rete 2,⁵³ che tengano a bada sia gli interventi della politica che la concorrenza dei privati. È comunque chiaro che «il progetto di Fichera e della riforma nel suo insieme – indipendenza, libertà agli autori, scelte di pluralismo e di conoscenza – aveva fin da subito contagiato anche Rai 1 [sic]». ⁵⁴ Fino

49 Mancini, *Elogio della lottizzazione*, p. 25-28.

50 Tarquinio Maiorino, «La guerra sui canali», *Radiocorriere* 48, 27-11/03-12-1977.

51 Ortoleva, *La televisione italiana. 1974-2002*, p. 132.

52 Tarquinio Maiorino, «La guerra sui canali», *Radiocorriere* 48, 27-11/03-12-1977.

53 N.d., «Rai Ch. II Thriving, Eyes Ch. I Cooperation», *Variety*, 18-04-1979.

54 Moscati, «Massimo Fichera tra i Dreamers», p. 120.

alla fine delle due esperienze, dunque, la tensione tra competizione e coordinamento, tra convergenza e differenziazione dell'offerta non verrà mai risolta completamente⁵⁵ come emerge anche dal rinnovamento interno alla Rete 1 in fatto di comicità, e dalla sua reazione rispetto a quella della Rete 2.

6.3.1 I toscani hanno rovinato questa tv: Vianello e Corrado vs. Benigni

Siamo nel gennaio del 1977, è passato un anno dalla seconda edizione di *Tante scuse*, e le Reti della riforma hanno iniziato a camminare, mentre si avvia la dialettica fondata sul binomio concorrenza-differenziazione. Tra il 1976 e il 1977, la seconda rete trasmette nello scandalo generale *Onda libera*, che della prima prende di mira l'eredità spettacolare.⁵⁶ Dei grandi volti storici della vecchia Rai che complottono contro Benigni, arriva la risposta di Mike Bongiorno, mossosi (come dopotutto la trasmissione stessa) tra critica e partecipazione. Anche quella di Corrado arriva all'alba dell'ultima puntata, articolata in diretta televisiva a *Domenica in* il 9 gennaio, e in forma comica con l'aiuto di Raimondo Vianello, spalla di Corrado, dieci anni prima, nel varietà *Il tappabuchi*. In un dialogo semi-improvvisato, i due discutono della nuova trasmissione «di rottura»: nonostante sembrino riconoscere la rilevanza e la novità del «discorso nuovo», conducono un discorso sul filo dell'ironia contro la trasmissione e l'idea di tv della rete concorrente.

Vianello dice di essere passato di lì giusto il tempo per «salutare e scappare», perché deve andare a casa a vedere l'ultima puntata di *Onda libera*, dato che aveva visto anche puntate precedenti: «ma perché danno un premio a chi le vede tutte?» Chiede Corrado. Vianello gli risponde di non accettare la sua ironia: «io sono aperto verso i discorsi nuovi [...] noi che siamo sulla breccia da molto tempo dobbiamo essere sensibili alle nuove voci, alle novità [...]». Corrado quindi ritratta: è vero, bisogna essere sensibili per questi programmi «di rottura». I due giocano sull'ambiguità della locuzione, e Vianello infatti fa intuire di provare una certa «rottura» quando guarda *Onda libera*. Corrado aggiunge che dopotutto questa è un'epoca di «revival»: quando entrambi facevano *Il tappabuchi*, ricorda che lui era la voce della televisione ufficiale, ma ad un certo punto si vedevano degli «scrosci», e Vianello si inseriva nella trasmissione con la sua «televisione pirata», trasmettendo da una stalla, proprio come fa ora Benigni. Corrado sta rievocando gli sketch di Vianello nei panni di Osvaldo il carrellista della Rai, per lungo tempo una delle maschere del comico, che ribatte però (fintamente e perfidamente) che in realtà oggi è «diverso», è un «discorso nuovo», e che non è come allora. Certo, hanno avuto per primi l'idea di una tv privata, condotta da un toscano, che trasmetteva da una stalla, con la voce di Corrado sempre presente: «però è nuova come cosa [...] è il discorso, è il modo di porgere che è diverso». Forse però, aggiunge Corrado, è anche il pubblico che è cambiato da allora:

55 Cfr. Cipriano Cavaliere, «Una riforma da riformare», *Radiocorriere* 4, 20/26-01-1980.

56 Cfr. *infra* par. 5.2.

Corrado. [il pubblico] reagiva, anche.

Vianello. Reagiva...rideva, rideva.

C. Sì, io mi ricordo: rideva.

V. Sì allora sì, non era maturo.

C. Sì non era maturo...

V. Adesso è maturato e sta lì serio.

Se Corrado allora si ripromette di vedere *Onda libera* – «così mi sembrerà di rivedere te, di rivedere il *Tappabuchi*» – Vianello però rimarca che quella di Benigni è una trasmissione «più seria», mentre loro erano «frivoli» e infatti, «è triste pensare che il pubblico allora rideva». ⁵⁷ Partendo da una posizione di anzianità e affermazione nel campo dell'intrattenimento televisivo, i due prendono dunque di mira i capisaldi del progetto televisivo della seconda rete, riducendoli a mera retorica: la pretesa di novità è vista come manierista, più ideale che sostanziale, così come pare fallace il discorso sulla maturità del pubblico; è paradossale, infine, pensare ad un intrattenimento che non diverta. Il paragone tra Osvaldo ⁵⁸ e Roberto Benigni è ovviamente una forzatura, ma è utile al comico e al conduttore per instaurare un rapporto dialettico con la nuova arrivata, ridimensionarne la carica dirompente. Vianello insinua nel discorso anche il suo piatto forte: l'attacco all'impegno, alle operazioni culturali, alle pretese di serietà, al paradosso che le trasmissioni comiche non debbano, prima di tutto, divertire.

Questo attacco comico da una parte non dev'essere esagerato nei suoi contenuti, ma visto nel più ampio contesto dell'autoreferenzialità televisiva, che ammicca, pungola, e attacca le diverse propaggini di sé stessa per coinvolgerle nel gioco comune (rispondendo, dopotutto, alla sollecitazione di *Onda libera*). Dall'altra parte, anticipa però l'insofferenza e il cinismo rispetto ai «discorsi nuovi» che Vianello riverserà alla fine del 1977 in *Noi...noi!*, la sua trasmissione, paradossalmente, più impegnata e politica. Essa risente del confronto con la seconda rete, ed esprime il disagio nei confronti della strumentalizzazione e politicizzazione della comicità; oltretutto, prende in giro anche la stessa cultura cabarettistica di cui inizia, proprio in quei mesi, a cibarsi anche la rete 1. La tv di Scarano, infatti, non si crogiola nella tradizione, ma risponde alla sfida della seconda tentando di mantenere il primato comico con immissioni di nuove leve dal cabaret e di nuovi formati spettacolari.

6.3.2 Grilli parlanti: la comicità della Rete 1 fra tradizione e innovazione.

«Caro Beppe, ti voglio bene. Mi dispiace che non ci si veda più come una volta, quando ci frequentavamo spesso perché le nostre strade erano in comune». A Scrivere è Pippo Baudo, lo scopritore di Beppe Grillo, un giovane comico genovese scovato, secondo la versione del celebre conduttore, in uno teatro milanese. Baudo organizza subito un provino per Grillo sempre a Milano,

⁵⁷ Rai Teche, Raimondo Vianello e Corrado a *Domenica In*, <https://www.teche.rai.it/2022/05/raimondo-vianello-e-corrado-a-domenica-in/>

⁵⁸ Cfr. RaiPlay, *Il tappabuchi*.

assieme ad un'altra delle sue scoperte, Tullio Solenghi, e fa esordire entrambi a *Secondo voi*, il programma che ospita la lotteria di Capodanno alla fine del 1977.⁵⁹ Nel programma, come nel backstage della rete, Baudo coordina nuovi fermenti comici e tentativi di rilancio di vecchie glorie: Il 6 novembre 1977, dopo quasi tre anni di assenza dal video, torna Alighiero Noschese che “ridoppia” i filmati di Pietro Nenni, di Pannella, di Aldo Moro e la persona «più autorevole», che gli è «più cara»: il Presidente Giovanni Leone.⁶⁰ A questo fa seguito un tentativo di rilancio di Noschese con *Ma che sera*, sostenuto da una campagna stampa che celebra la carriera dell'imitatore in articoli in più puntate sul *Radiocorriere*, curati da Paolo Cavallina, nonché anteprime delle varie imitazioni su settimanali come *Oggi*.⁶¹ Tuttavia, una doppia coincidenza grava sulle fortune del programma: l'essere stato presentato in conferenza stampa come «la solita minestra»⁶² non trovava una smentita negli aspetti formali dello spettacolo – come invece accadeva per i varietà di Vianello e Mondaini – ma veniva confermata dalla rigidità della divisione in numeri e dall'assenza di una ricerca formale, di innovazione possibile anche nel puro svago. Il ri-debutto di Carrà e Noschese viene oltretutto oscurato dall'avvenimento di cronaca politica più rilevante dell'anno, il rapimento e l'uccisione da parte delle Brigate rosse del presidente della Dc Aldo Moro.⁶³ Carrà dichiarerà, anni dopo: «il giorno che rapirono Moro telefonai alla Rai e dissi “vi prego non mandate in onda il mio varietà” E invece andò in onda lo stesso. Rapivano Moro e io cantavo *Com'è bello far l'amore da Trieste in giù*. Mi vergognai così tanto che non tornai più in Italia per molto tempo».⁶⁴ La trasgressione di Carrà è però l'unica «audacia» che si concede lo spettacolo, mentre Noschese non si emancipa dai vecchi stilemi rimanendo nelle «secche dello spettacolone tradizionale».⁶⁵ L'attualità, poi, si prende la sua rivincita: a seguito del rapimento, vengono cancellate le imitazioni di Moro e di altri politici, prontamente sostituite da altre.⁶⁶ Caterina Nobiloni Laloni, assistente alla regia per il programma, dichiarerà che l'ordine arrivò direttamente dal capostruttura Giovanni Salvi, che le avrebbe telefonato la sera del rapimento intimando la cancellazione.⁶⁷

Lo spazio per i vecchi comici del Programma nazionale sembra assottigliarsi sempre di più anche nella prima rete, tanto che alle sperimentazioni della Rete 2 si risponde con l'immissione di nuovi talenti, con la creazione di speculari scuderie di giovani comici raccolti nei cabaret e nei teatri. Baudo ha un ruolo catalizzatore in questo: sua è l'idea di *Non Stop*,⁶⁸ «non un varietà, né un circo o un cabaret»: è il programma della riforma per la Rete 1, che elimina il conduttore e si configura come una maratona composta da monologhi, canzoni, balletti e «numeri di attrazione» che si susseguono rapidamente e

59 Pippo Baudo, *La mia tv. Quarant'anni di televisione Italiana*.

60 Teche Rai, Rete 1, 06-11-1977.

61 Cfr. Paolo Cavallina, «le mie prime vittime furono i gatti», *Radiocorriere* 9, 28-02/04-03-1978; id., «A scuola mi rovinò il formaggio», 10, 05/11-03-1978; Id., «Il mio nome sul cartellone. Ultimo», *Radiocorriere* 11, 12/18-03-1978; id., «Il successo arrivò nel '61. Pedalava», *Radiocorriere* 12, 19/25-03-1978; Id., «Oggi scelgo soltanto personaggi simpatici», 26-03/01-04-1978; Luigi Bernardi, «Dipingere La Malfa di giallo e Cossiga di Rosso», *Oggi* 4, 28-01-1978,

62 A. mo., «Solita minestra di canzoni e risate», *L'Unità*, 14-02-1978.

63 Cfr. Agostino Giovagnoli, *Il caso Moro*, Bologna, Il Mulino, 2005.

64 Carrà in Roberto Controneo, «Raffaella ombelico d'Italia», *L'Espresso* 39, 30-09-1999.

65 Ugo Buzzolan, «Noschese sacrificato e Raffaella “audace”», *La stampa*, 02-04-1978.

66 S.n., «Raffaella e la satira», *La stampa*, 01-01-1978.

67 Caterina Nobiloni Laloni, in *Alighiero Noschese. La voce degli altri*, Rai storia, 15-11-2022.

68 Baudo in Luca Martera, *lo spettacolo in Tv, ovvero, la tv è meglio farla che guardarla*, Roma, Dino Audino, 2000, p. 116.

senza soluzione di continuità. La prima puntata va in onda il 27 ottobre 1977 e vi trovano spazio, tra gli altri, i Gatti di Vicolo Miracoli, il trio La Smorfia, Marco Messeri. Nella seconda stagione arrivano Carlo Verdone, I Giancattivi e Zuzzurro e Gaspare. *Non stop* è dunque «una fucina di talenti» diretti da Enzo Trapani⁶⁹ e scovati da Bruno Voglino, tutti esordienti (o quasi) che danno vita a «un'apparente autogestione», trampolino verso il cinema, come è il caso di Massimo Troisi e Carlo Verdone.⁷⁰ In *Non stop* entra di tutto, ma il clima un po' escapistico e carnevalesco accantona la politica, anche se a volte questa entra inaspettatamente in alcune performance. I Gatti, ad esempio, reinterpretano la storia d'Italia nelle loro canzoni, e cantando della «psicosi dei dischi volanti» del 1953, immaginano l'arrivo di un alieno sulla terra: «era un omino piccino piccino / con un vestito di stile un po' strano / negli occhi aveva uno sguardo sereno / ed una colomba dipinta sul cuore / ad ogni rosa lui tolse le spine / e disse a tutti volgetevi bene / poi sorridendo nel cielo svanì / raccomandando votate Dcl». La canzone scatena la pronta reazione di Verdone, che dal backstage entra in scena stupito dal contenuto politico della canzone, gridando: «Ma questa non è Rete 1, è Rete 2!».⁷¹

I patti tra Baudo, i capistruttura del varietà e i realizzatori di *Non Stop*, prevedono che il popolare conduttore lasci Verdone, Troisi, Arena e Di Caro al programma di Trapani, e che tenga con lui, per la sua trasmissione abbinata alla Lotteria Italia, Beppe Grillo.⁷² Dunque, con *Secondo voi* inizia la carriera televisiva e mediale del monologhista, un caso atipico che è difficile non inquadrare con il senno di poi, essendo portati, inevitabilmente, a cercare i segni del comico trasformatosi trent'anni dopo in leader di un movimento politico. Cercando di guardare al suo caso con maggiore freddezza, il suo percorso risulta comunque *sui generis* per un comico, specie di allora. Scovato e impiegato a pochissima distanza dal suo esordio teatrale nelle grandi kermesse legate alla lotteria, e in programmi molto popolari come *Il Festival di Sanremo* (1978) e *Luna Park* (1979), Grillo si addestra e si abitua sin da subito a rivolgersi ad un pubblico ampissimo, «non paragonabile a quello minuscolo del cabaret e dell'avanspettacolo rionale, palestra consueta dei giovani comici. L'audience più alta possibile e i modi ansiosi per tenerla alta rappresentano il suo orizzonte genetico». Il pubblico in studio, poi, è un pubblico particolare, più generoso di applausi e attenzioni rispetto a quello dei teatri *off*, e il performer si rivolge a una videocamera, consapevole che più dell'audience visibile, in tv conta quella «invisibile».⁷³ Dopo i primi programmi a fianco di Baudo, è già uno dei volti più riconoscibili della rete generalista, e gli viene affidata la conduzione di *Fantastico* nel 1979 a fianco di Loretta Goggi, con sigla e balli di Heather Parisi, anche lei artista della “scuderia Baudo” a partire da *Luna Park*. La specializzazione di Grillo è il monologo, e alla fine degli anni Settanta satireggia perlopiù su «situazioni comuni», mentre comincerà ad alzare il tono contro le istituzioni dalla metà degli anni Ottanta, dopo i successi di *Te la do io l'America*

69 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 525.

70 D'Aloia, «Risate di Piombo», p. 28

71 RaiPlay, *Non Stop*, 11/01/1979

72 Baudo, *La mia tv*, p. 104.

73 Paolo Puppa, «Il Teatro Autistico Di Beppe Grillo». *Belfagor* 63, 6, 2008, p. 732

(1982) e *Te lo do io il Brasile* (1984).⁷⁴ «In nessun altro comico il monologo è assurto a forma di spettacolo assoluta, totalizzante ed esaustiva come in Beppe Grillo [...] uno che gestisce il flusso della comunicazione in modo verticale», scrive Gianni Canova.⁷⁵ Effettivamente, le performance di Grillo sono raramente dialogiche, e un'altra differenza che lo distingue dagli altri esordienti poi celebri a lui coevi – come Benigni per la Rete 2, Verdone e Troisi per la Rete 1 – è il fatto di essersi allontanato dal cinema dopo alcune esperienze iniziali.⁷⁶

Il suo autore di riferimento Antonio Ricci, ai suoi primi ingaggi televisivi: «due cialtroni così non li ho mai visti in vent'anni di televisione», avrebbe detto Giovanni Salvi di lui e Grillo, che gli procurarono più di una grana con le loro battute dirette contro l'apparato Rai, dal presidente Paolo Grassi a Salvi stesso.⁷⁷ I monologhi televisivi del primo Grillo sono però soprattutto un condensato di attualità, una sorta di rassegna stampa e non ancora un'opera di critica (anti)politica. A *Fantastico* commenta gli eventi della settimana, con osservazioni sulle banche, sulla crisi economica, sui consumi e anche sulla politica: «farò da portavoce agli italiani» è il titolo del *Corriere* che lo introduce come conduttore della nuova trasmissione legata alla Lotteria Italia: a differenza di *Luna Park*, registrata mesi prima della messa in onda, con *Fantastico* il comico dice di poter giocare maggiormente con l'attualità, dato che va in onda in differita solo di qualche ora. Grillo anticipa che si lamenterà «parecchio, a volte con toni piuttosto irosi», grazie all'aiuto di Antonio Ricci, «un bravo ragazzo» che Grillo avrebbe «tirato su dal niente» dopo aver capito di condividere con lui lo stesso umorismo. Il comico parla del suo successo improvviso, del fatto che tutti ridono alle sue battute, anche quelle più «scarse»: si presenta come un giovane a suo agio nella notorietà, che però odia «fare lo scontrino all'autogrill», che detesta quando Ricci gli sparge le briciole sul letto, e che approccia le donne parlando dei 1200 operai messi in cassintegrazione dalla Montedison.⁷⁸

In un monologo tipo di quelli che aprono le puntate di *Fantastico*, Grillo spazia da Michele Sindona, a Pertini, al papa. Al primo assegna l'«oscar del bricolage» per essersi fatto tutto da solo: «si è fatto una fortuna da solo, si è mangiato la fortuna da solo, si è ferito da solo si è rapito da solo, si è liberato da solo, si è pagato il riscatto da solo, speriamo che si denunci da solo e prenda l'ergastolo!». Il portavoce degli Italiani si fa più bonario quando entra figurativamente nelle sale del Vaticano, perplesso dell'interesse dei giornali per il «pranzo di Pertini con Wojtyła». Lontano è l'ombra del vilipendio che cadrà su Benigni a *Sanremo* solo qualche mese dopo: entrambe le personalità sono simpaticissime: «io mi immagino sta cena», continua Grillo, e fa ipotesi sul menù, sugli scambi di battute tra i due: «senti Sandro prenditi una bisteccina», potrebbe dire il papa, o Pertini potrebbe rovesciare qualcosa sulla tovaglia, suscitando la complicità del papa che teme l'irritazione delle suore: i due «sono come noi, sono personaggi meravigliosi [...] ci identifichiamo». Quello di Grillo è un altro giornale comico, più

⁷⁴ Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 616, 687.

⁷⁵ Gianni Canova, «L'istrice e il pavone». *Bianco e nero*, 1, 2012, p. 49.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Antonio Ricci, *Striscia la tivù*, Torino, Einaudi, 1998, p. 141-144.

⁷⁸ Grillo in Marina Minicucci, «Farò da portavoce agli Italiani», *Corriere d'informazione*, 19-09-1979.

spontaneo e legato ai fatti, meno controllato di quello noschesiano del 1973; ma anche più ruffiano, popolare (populista?) e più legato al senso comune di quello dell'*Altra domenica*. Parlare ancora di banalizzazione e addomesticamento della politica sembra superfluo. E infine, a *Fantastico* c'è il Grillo improvvisatore: «concorrenti, di terra, di mare e dell'aria» urla, in una quasi-imitazione di Mussolini, da un podio a forma di balconcino: «spapperemo i fianchi al notaio!». E poi, tornato ad un tono di voce normale, prosegue con una battuta su Lessie.

6.3.3 Il colore è politico: modernismi conservatori e bianconeri progressisti tra varietà e cabaret

In una Rete 1 sempre generalista ma sempre più giovane nella sua comicità, alla fine di quel 1977 che vede l'esordio di Grillo e del gruppo di *Non Stop*, ritornano in onda anche due volti storici, che hanno dovuto la loro fortuna al vecchio sistema, e che sono alla ricerca della loro dimensione nella Rai riformata. Lo spettacolo è formalmente la terza parte della serie avviata con *Tante scuse* nel 1974. In onda dal 3 dicembre, sempre diretto da Siena e scritto da Terzoli, Vaime e Vianello, e di nuovo con il supporto degli attori Liberti, Giuliani e Micheluzzi, *Noi...no!* «è giocato sul confronto e l'alternanza tra lo spazio "impegnato" del cabaret, di cui è padrone Vianello, e la parte leggera e sfarzosa del varietà, di cui la Mondaini è regina incontrastata». Vi sono dunque due diverse scenografie, la cui natura antitetica è sottolineata dalla trovata di riprendere in bianco e nero le parti del cabaret di Vianello, e a colori il palco e lo studio di Mondaini (si tratta del celebre Studio 1).⁷⁹ Sebbene dunque vengano ripetute dinamiche già collaudate in precedenza (autoriflessività, attenzione per il backstage, litigi di coppia), il programma presenta delle rilevanti novità.

Un effetto collaterale di questa divisione, è che la parte comica finisce quasi completamente dal lato di Raimondo, mentre «nella sezione affidata a Sandra [...] sono state concentrate tutte quelle parti che gli spettatori casalinghi usano per alzarsi dalla poltrona, fare una telefonata, versarsi da bere».⁸⁰ C'è anche una ragione di forza maggiore per questo: Mondaini ha dovuto subire una serie di interventi alle corde vocali, rimanendo afona per parecchio tempo, un imprevisto che ha costretto a ridurre le sue battute all'indispensabile, nonché a registrare l'intero show in maniera più intervallata del solito, come un film.⁸¹ Ciò ha portato anche Vianello ad essere più attivo non solo nello spettacolo ma anche nella promozione, incrementando il suo ruolo di interprete pubblico del successo della coppia, e riducendo quello di Mondaini. Vianello spiega come il loro ritorno sia giustificato dal seguito e dall'amore che il pubblico dimostra per loro, che si riconosce nella loro «identità» di marito e moglie, e che ridendo dei loro bisticci ride «anche di sé stesso». La novità sta nel dare un «senso» televisivo e spettacolare allo

79 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 527.

80 G.C.C., «Immutati I due Vianello», *Corriere della sera*, 11-12-1977.

81 Elio Cadelo, «Sandra è rimasta muta ma solo per pochi mesi», *Corriere d'informazione*, 03-12-1977.

scontro coniugale: mentre Mondaini perora la causa del varietà sfarzoso, tradizionale e di pura evasione, ripreso a colori, Vianello si batte, dice, «per lo spettacolo impegnato anche se di genere leggere leggero: e dunque il cabaret che, come dicono gli esperti, fa cultura, con le riprese in bianco e nero».⁸²

Riconoscendo ormai l'ironia nelle parole di Vianello a riguardo dello «spettacolo impegnato», il primo nodo che è utile sciogliere è quello dell'opposizione tra colore e bianco e nero. È una trovata fondamentale, che visualizza il significato di quella che il comico chiama la loro «commedia», e che però, ammette, potrebbe non essere apprezzabile dai tanti che non hanno ancora un apparecchio a colori.⁸³ Il passaggio del servizio pubblico al colore grazie allo standard PAL era iniziato infatti nel febbraio 1977, «offrendo a molti programmi (specialmente di intrattenimento) l'opportunità di sperimentare con le possibilità del nuovo linguaggio e con i giochi concessi dalla transizione»: tuttavia, andava ancora completato l'adeguamento infrastrutturale, così come quello degli apparecchi posseduti dai telespettatori.⁸⁴ È importante anche ricordare che la TV italiana arriva in notevole ritardo sul colore rispetto agli altri paesi europei, e che la vicenda del colore ha assunto nel corso del decennio una serie di significati politici, che entrano anche nel programma di Vianello-Mondaini.

La storia dell'introduzione del colore nella televisione italiana è stata molto tortuosa: le sperimentazioni iniziano già nell'agosto del 1972, varate dal Governo Andreotti in occasione delle Olimpiadi di Monaco. Il Partito Repubblicano però minaccia la crisi di governo in caso del passaggio: con l'appoggio del movimento sindacale e l'acquiescenza delle sinistre, La Malfa sostiene infatti che «la televisione a colori avrebbe favorito uno sviluppo deviato, di tipo consumistico, in un momento in cui era necessaria invece l'austerità».⁸⁵ Presi da dubbi e incertezze, i partiti di governo e le sinistre si adeguano alla linea di La Malfa, mentre, dall'altra parte, Bernabei non riesce a imporre l'introduzione del colore, che in Rai è già utilizzato in fase produttiva sin dal 1967; si fa strada anche l'ipotesi che il freno sul colore sia un modo per la politica di tenere «in scacco» l'egemonia Berbaebiana.⁸⁶ L'introduzione è dunque frenata da «veti e nodi irrisolti», in primis dal fatto che ciò avrebbe significato scegliere tra diversi standard – NTSC, SECAM o PAL – ognuno dei quali è sponsorizzato da diversi padri politici, economici e finanziari; anche l'editoria e l'industria automobilistica intervengono nel frenare il varo di quello che La Malfa e Luigi Anderlini definiscono un «consumo opulento», che sarebbe letale per la struttura economica dell'Italia. Tuttavia, è il ritardo accumulato, infine, che «mortifica la Rai e penalizza le imprese italiane del ramo elettronico, in piena crisi agli albori degli anni Settanta, a favore di quelle estere, Phillips e Grunding in testa, quando finalmente si deciderà per il

82 Paolo Cavallina, «Un ascensore per Sandra e Raimondo», *Radiocorriere* 48, 27-11/03-12-1977.

83 *Ibidem*.

84 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 509.

85 Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo*, p. 167.

86 *Ivi*, p.168.

PAL». ⁸⁷ La sospensione, poi, fa insorgere anche una domanda di trasmissioni a colori tra coloro che avevano comprato la tv tra il 1971 e il 1972, «certi che la sperimentazione avrebbe subito dato luogo a una programmazione regolare», così come tra i diversi commercianti che avevano fatto scorta. Tale domanda, inizierà ad essere soddisfatta pochi anni dopo dalle prime tv private, e dalle televisioni estere dalle quali si inizia a captare il segnale. ⁸⁸

La riflessione storico-culturale sull'introduzione del colore deve molto alle riflessioni di Peppino Ortoleva nel suo *Un ventennio a colori*. Egli evidenzia come la rinuncia della Rai al colore, data da un'alleanza tra il «rigorismo economico del Pri e il rigorismo anticonsumistico del Pci e dei sindacati», leghi definitivamente la sinistra a «un'immagine di "austerità" anche nel senso di ostilità alla televisione e al divertimento»; ⁸⁹ nel frattempo, invece, la tv privata, puntando sui consumi e soprattutto sull'intrattenimento, «offriva ai telespettatori un paio di occhiali a colori con cui guardare il mondo». ⁹⁰ Le conseguenze di ciò sono rilevanti sul piano simbolico, tanto che il bianco e nero da una parte, e il colore dall'altra, diventano dei segni «portatori di valori: austerità contro consumi, povertà contro benessere, esclusivismo elitario contro piaceri diffusi, vecchio contro nuovo». ⁹¹ Queste opposizioni sono costantemente richiamate in *Noi...no!* e anche il cabaret di Raimondo, che dovrebbe essere frutto di istanze «nuove», nel suo essere austero, frugale ed elitario finisce inevitabilmente (e volutamente) per apparire vecchio; mentre, al contrario, il tradizionale varietà di Sandra, rassicurante e popolare, viene vivificato e valorizzato dal colore, che lo fa apparire come sfavillante e in ultimo «nuovo». In questo senso, la politica del colore di *Noi...no!* anticipa le future scelte di carriera della coppia: Mondaini e Vianello, come diversi altri volti della vecchia Rai, passeranno infatti a Canale 5 all'inizio degli anni Ottanta, aderendo al «carnevale moderato» e al «modernismo conservatore» di quella tv commerciale profondamente legata ai valori del colore e che, scrive Ortoleva, è «una novità che si presenta come uno strumento di resistenza alla novità», presentando come moderne «immagini, formule e valori rassicuranti». ⁹² Ecco qui, dunque, il varietà di Sandra: colorato ma un po' conservatore, e opposto al bianconero progressista di Vianello, che risulta in ultimo inevitabilmente perdente.

6.3.4 Il disimpegno è politico: la meta-comicità del Kabaret di Raimondo

Ovviamente, l'austerità e seriosità del cabaret di Vianello non entra in contraddizione con la concentrazione della comicità in questa parte dello spettacolo. L'obiettivo di Vianello è infatti quello di provocare la risata facendo collidere questo ambiente-stile con un gruppo di individui totalmente inadeguati ad esso, che con la loro presenza contribuiscono a dissaccarlo.

⁸⁷ Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 107.

⁸⁸ Ortoleva e Di Marco, *Luci del teleschermo* p. 167.

⁸⁹ Ortoleva, *Un ventennio a colori*, p. 67.

⁹⁰ *Ivi*, p. 168.

⁹¹ *Ivi*, p. 13.

⁹² *Ivi*, p. 84.

In un'intervista a *TV Sorrisi e canzoni*, Vianello spiega i suoi intenti riprendendo i fili di una riflessione già avviata negli anni precedenti, spiegando il significato della trasmissione: «ora va di moda la rilettura dei testi. Tutto è cultura. Moravia dice che anche il sesso è cultura. Non ce la facevo più a stare zitto; dovevo intervenire e così... prendo in giro. Il mio cabaret è la mia occasione di fare ironia su quello che sta succedendo». Vianello afferma che questa volta non ha voluto camuffarsi, fare siparietti o «battute scontante»; non ha voluto fare «solo strofette comiche» e le «solite allucinanti battute sugli onorevoli e sui carabinieri», perché «il qualunquismo deve finire». Egli ha voluto invece «dare sfogo» al suo «istinto provocatorio» e dissacrante, in uno spettacolo che non reputa una rivista, ma una «commedia»: se avesse potuto avrebbe abolito il balletto, «ma Sandra, poverina, ci teneva tanto». Dal programma emerge chiaramente come i suoi bersagli sia il cabarettismo in generale, e nello specifico le operazioni comiche politicamente impegnate della seconda rete: «so cosa vogliono i telespettatori. È troppo presto per i programmi di “rottura” come quelli di Benigni o di Gabriella Ferri [...] smitizzo persino il tanto ricorrente Brecht. [...]. È tutto troppo politicizzato. E poi ci sono troppi attori. Ma come nascono e che esperienza hanno mai?». Da una parte, Vianello afferma che con il suo spettacolo vuole solo ironizzare, stuzzicare e dissacrare, non fare satira; dall'altra però, rimarca di voler colpire, con la trasmissione, «certe forme di speculazione», facendo ridere in modo intelligente e rispettando «il grado di maturità della gente».

Il discorso di Vianello lotta con una contraddizione interna: da una parte riafferma il disimpegno, dall'altra è evidente la volontà di fare «discorso culturale» di segno opposto il suo programma, che difenda e riaffermi una sua idea di comicità, polemizzando con le speculazioni intellettuali sullo spettacolo, e con quella che chiama «politicizzazione». E lo fa, oltretutto, rimarcando il carattere «intelligente» e maturo del suo umorismo, accantonando facili ironie, freddure e qualunquismi. Non può però ammettere troppo esplicitamente la sua difesa militante dello svago, altrimenti ripeterebbe l'errore che critica ai suoi avversari. Vianello sembra rendersi conto di tutto ciò, e infatti nell'intervista emerge un tentennamento, quando ammette che destinatario primario del suo discorso comico, in questo caso, potrebbe non essere il grande pubblico a cui sempre ha voluto rivolgersi: «non sono del tutto convinto che il mio ironizzare sulle dilaganti operazioni di pseudocultura [...] risulti chiaro a tutti. Non vorrei aver fatto un discorso d'élite. Questa volta lo spettatore rimarrà perplesso».⁹³

Anche alla luce delle parole di Vianello, *Noi...no!* è configurabile come un testo di riflessività industriale più profondo del solito, che ragiona sui codici, i canoni e i cambiamenti della comicità televisiva. Al contempo però, Vianello prosegue il discorso avviato con *Tante scuse*, prendendo di mira i meccanismi della censura e le negoziazioni nel backstage; non rinuncia poi al suo tipico umorismo macabro, mentre continua l'ancora più riconoscibile gioco di distinzione comica nei confronti della moglie. Se le interviste illuminano sulle intenzioni del comico, e sulla sua collocazione nel dibattito

⁹³ Vianello in Rossella Labella, «Raimondo: cara Sandra io non ho bisogno delle gambe a colori», *TV Sorrisi e canzoni*, 11-12-1977.

culturale, dalla visione delle puntate il suo posizionamento emerge come molto più ambiguo. Anzi, spesso cercare di capirlo è un'operazione deformante, che ci condanna ad un inseguimento continuo: se abbiamo provato l'utilità di interpretare Vianello come un «disimpegnato organico», allora egli sta sempre da una parte sola, quella della comicità. È intento nella dissacrazione del cabaret così come in quella delle convenzioni televisive classiche, nella denigrazione di sé stesso ma anche in quella della moglie, nella presa in giro sia delle buone maniere televisive che del cattivo gusto. Insomma, va sempre tenuto presente che la comicità di Vianello, «non faceva distinzioni», che il suo umorismo è «secco, misantropo, ai limiti dell'asociale», nonché fatto di «allegra, libera malvagità» nei confronti di tutti e tutte.⁹⁴

Nella prima puntata, ci viene spiegato il contesto della lotta tra i due: Mondaini difende il suo varietà classico e popolare, mentre il marito si improvvisa portavoce di istanze comiche sofisticate e minoritarie, destinate «a portare avanti un discorso culturale nel contesto sociopolitico». Echeggiando le posizioni dei sostenitori dell'austerità e degli oppositori dei consumi opulenti, condanna la scelta di Sandra a favore del colore, «mezzo superficiale non adatto a sottolineare la drammaticità della realtà sociale», a cui si opporrà il suo cabaret, che è in bianco e nero perché «la cultura non ha bisogno di fronzoli».

Arrivato nel suo piccolo, angusto e spoglio teatro di cabaret, inquadrato con una camera fissa, Vianello ingaggia Liberti, Giuliani e Micheluzzi per la sua operazione culturale, che dovrebbe portare «la cultura alle masse», ma anche parlare a un pubblico più informato e smalzato. Vianello sostiene di essere «come Dario Fo» e «come Vittorio Gassman»: da qui derivano le frequenti improvvisazioni di gramelet, che costellano le puntate e che Vianello sfodera ogni volta che i suoi collaboratori lo abbandoneranno, stufo di ascoltar le sue elucubrazioni comiche. Con richiami a Brecht e alle esperienze teatrali di prossimità, vuole sia riproporre «in chiave critica i generi dell'umorismo», sia fare «satira socio-politico-culturale». Obbliga dunque i suoi seguaci ad indossare una calzamaglia nera, il segno distintivo del cabaret – anzi, del kabaret con la kappa, per rimarcare la discendenza dall'espressionismo tedesco e il fatto che la loro opera, pur comica, «non deve far ridere». L'eccesso (caricaturale) di intellettualismo non funziona, e l'occasione di fuga per i tre ignari professionisti del video viene data da un'invasione meta televisiva: nello studio di Sandra arriva la troupe *Odeon* – «c'è *Odeon!* C'è *Odeon!*» – e tutti si precipitano a vederla, ma soprattutto a spogliarsi davanti alle sue telecamere, in una presa in giro della liberalità della trasmissione della Rete 2 in fatto di nudità.⁹⁵

Puntata dopo puntata, continuano i tentativi di Vianello di proporre uno spettacolo impegnato, al quale però nessuno viene ad assistere, dando l'occasione al comico di esprimere o frustrazione o

94 Michele Serra, «Addio a Vianello, il borghese in tv», 16-04-2010.

95 RaiPlay, Rete 1, *Noi...no!*, 10-12-1977.

autocompiacimento elitario. Nella rivisitazione dei generi, Vianello propone un'«esecuzione critica e straniata» – «che la *dimo* e non la *dimo*», tradotto in romanesco da Liberti – di diversi dispositivi umoristici tradizionali. Egli fa infatti cantare ai suoi una canzoncina qualunque, spiegando che però lo scopo è produrre straniamento, per dimostrare l'arretratezza di questo tipo di satira: «Il popolo italiano è ormai è in ginocchio / la crisi ci ha fregato a tutti quanti / a tutti tranne i nostri governanti / e da questi nostri amici che ci impongono sacrifici / je dimo in coro / andatevene a ...». Di nuovo, i sottotesti e gli impliciti di questa iniziativa sono oscuri ai più, e oltretutto la canzone viene comicamente interrotta dal suono di una sega circolare proveniente da un cantiere allestito nel teatro.⁹⁶

Ancora peggio andrà con i tentativi di fare autentica satira politica, «un pilastro fondamentale del cabaret». Come al solito, Vianello presenta e rappresenta, spiega e commenta ogni singolo allestimento comico, portando all'eccesso quella tendenza didascalica riscontrata, ad esempio, in *Mistero buffo*. Lo sketch che lui e i suoi si apprestano ad interpretare avrà come tema la corruzione politica, ed evoca vagamente lo scandalo Lockheed.⁹⁷ I capisaldi sono piuttosto triti e convenzionali: c'è l'ufficio di un ministro generico, con il quale avviene direttamente la contrattazione; c'è l'americano in frac bianco dall'accento marcato e prodigo di anglicismi; c'è la proposta di vendita sottobanco di portaerei, cacciatorpediniere, dragamine e corvette. Tuttavia, alla fine le aspettative vengono ribaltate: è il ministro, interpretato da Vianello, che tira fuori i soldi di tasca sua per pagare le navi all'imprenditore americano, al posto di ricevere tangenti. Massimo Giuliani, il barista della Rai nonché militante comunista, obietta che la scenetta non è credibile (oltre a non essere divertente), scatenando la risposta del frustrato Vianello, il quale gli spiega che il senso della satira starebbe proprio nel rovesciamento della situazione, un rovesciamento che porterebbe il disonesto a sentirsi in colpa. La meccanica del ribaltamento – spesso utilizzata, abbiamo visto, nei monologhi di Benigni – è derisa anche in una scenetta successiva sulle vertenze tra operai e padroni: Vianello assegna il ruolo di Gianni Agnelli a Tonino Micheluzzi, il quale, tuttavia, ha un carattere servile e non riesce a fare un Agnelli autoritario. Sollecitato da Liberti che gli ricorda, alla luce dell'insegnamento precedente, che la satira vera è «tutto il contrario», Vianello si convince dunque del successo dello sketch: «involontariamente è venuto fuori una cosa satirica enorme!». Giuliani, tuttavia, commenta ironicamente: «io a quest'ora non vorrei stare nei panni dell'avvocato Agnelli». Gli fa eco Liberti: «ma sai a lui quanto gliene frega».⁹⁸

Oltre alla riflessione sui meccanismi della comicità, negli sketch entra anche l'autoriflessione televisiva: di fronte alla retorica del nuovo e della «rottura», Vianello oppone sempre il pessimismo comico della continuità: il cambiamento è solo di facciata e i vecchi vizi del servizio pubblico non cambiano mai. L'accurate e puntigliosa spiegazione della scelta dei nuovi direttori di rete, da parte dei politici, in base a «criteri di stretta e qualificante pro-fes-sio-na-li-tà», viene subito vanificata dall'utilizzo

96 RaiPlay, Rete 1, *Noi...noi!*, 10-12-1977.

97 S.n., «I Vianello e la Lockheed», *Stampa sera*, 24-12-1977.

98 RaiPlay, Rete 1, *Noi...noi!*, 24-12-1977.

di una filastrocca per distribuire le direzioni di rete: «*anghin-gòn, tre galine e tre capòm*». Una scenetta sulla censura, invece, pone l'attenzione sulla riproposizione delle stesse logiche tra pre e post-riforma, solo di segno diverso. Un dirigente televisivo (Liberti) invita infatti Vianello a fare satira sui comunisti e non sul governo, e a non mostrare nello sketch Sandra in vestaglia: anche se sotto è vestita, «è l'idea che rimane peccaminosa». In pieno stile bernabeiano, il dirigente gli dice: «noi non le possiamo proibire di fare quella scenetta, purtroppo dovremmo fare a meno di mandarla in onda [...] e ci dispiacerà moltissimo di fare a meno della sua collaborazione per il futuro». Come nello sketch del 1976, Vianello mette in atto una resistenza simbolica, rientrando però subito nei ranghi: «allora mi dica cosa vuole che faccia al posto di questa scenetta schifosa». Il comico interrompe dunque la scenetta, per un nuovo intervento didascalico che spiega come il pubblico abbia visto ciò che succedeva anni prima, mentre da quel momento la scenetta sarà ambientata nel presente. Di nuovo, Liberti interpreta un dirigente, che dice al comico:

lei sa che siamo aperti a qualunque tipo di critica, di satira, ma [...] non è satira dire che il governo in trent'anni ha fatto solamente errori, non è satira soprattutto dire certe cose sui comunisti, è un momento delicato, offende veramente il buon gusto [...] lasci stare noi, lasci stare i comunisti, lasci stare la politica, non offenda il buon gusto Vianello [...] si rifugi nel sesso, ecco la nuova apertura della televisione italiana, niente politica ma sesso, donne svestite sì, linguaggio piuttosto spinto questo sì, il sesso è liberatorio.

Di nuovo, Vianello protesta, fa finta di andarsene, ma alla fine rimane, rappresentandosi come fatalista e parte di un sistema che certo denuncia, ma che dopotutto rinuncia a cambiare.

Rimanendo sempre sul tema della censura, Vianello parodia anche i giochi dell'*Altra domenica*: il pubblico deve indovinare a chi appartiene la foto del politico, i cui pezzi sono assemblati in maniera disordinata. la caduta della censura significa l'emergere di un «nuovo linguaggio televisivo» più genuino: con le chiamate da casa, c'è sempre il rischio della parolaccia; tuttavia, è Vianello stesso che quando alza la cornetta, si ritrova sempre più spesso ad insultare i telespettatori.⁹⁹

Dopo diverse incursioni dell'una o dell'altro coniuge nei rispettivi varietà, battibecchi e gare su chi sta conducendo lo spettacolo migliore, l'ultima puntata fa collidere i due mondi, nel più classico equivoco comico. Vianello decide di fare un'ultima scenetta di «satira violenta» sul tema del sindacalismo. Giuliani interpreta dunque Giorgio Benvenuto, segretario della Uil, Liberti fa Luciano Lama della Cgil, e Micheluzzi è Luigi Macario della Cisl. Quest'ultimo chiede quale tic dovrebbe avere, al che Vianello risponde: «non c'è bisogno, noi non siamo mica Noschese, non facciamo mica del fregolismo». Seduti a un tavolo, i tre vengono però interrotti dall'arrivo di Mondaini: il marito cerca di mandarla via, dato che li stanno facendo cose che la sua mente semplice non può capire. Tuttavia, lei ribatte: «ho sentito dire che prendi in giro e che sfotti Macario [...] Tu Macario non lo sfotti, perché

99 RaiPlay, Rete 1, *Noi...noi!*, 21-01-1978.

Macario è stato il mio maestro». Sandra sferra dunque uno schiaffo a Micheluzzi, che però non si scompone troppo della cosa: i suoi compagni ridono, e a nulla valgono i tentativi di Vianello di spiegare alla moglie che la parodia è di Luigi Macario il sindacalista, non di Erminio Macario l'attore comico. Il comico approfitta però dell'intera dinamica per proporre una nuova ridondante lezione, a partire dallo schiaffo dato dalla moglie al collega. Questo a sua volta genera un ulteriore dibattito tra i presenti sull'intensità, sulla direzione e l'angolatura che deve essere data allo schiaffo per procurare il migliore effetto comico, provandolo e riprovandolo addosso al povero Micheluzzi. Le risate ottenute da Sandra, infine, sono un ulteriore pretesto per lo screditamento da parte di Vianello del lavoro della moglie, che per prendersi qualche risata è stata costretta a venire da lui. È presto dimenticata dunque la parodia sindacale, a favore di un meccanismo dove la comicità continua scavarsi dentro, battuta dopo battuta, ridendo in primo luogo di sé stessa.¹⁰⁰

Noi...no! dunque, mescolando gag tradizionali e stratificate, riferimenti alti e bassi, e continui rimandi intertestuali, è lo spettacolo più complesso (e anche affascinante) della coppia. Andando forse al di là delle intenzioni di Vianello, è pienamente uno spettacolo della riforma, per certi versi più assimilabile alla natura sperimentale di trasmissioni della seconda rete come *l'Altra domenica*, piuttosto che a stanche riproposizioni del varietà tradizionale o a pur innovativi filoni come quello di *Non stop*. Non tanto per posizionamenti politici o per i messaggi che (ipoteticamente) manda, quanto per le tecniche, il meta-commento costante, le molteplici letture a cui si prestano gli sketch, le parentesi aperte e mai chiuse, i continui rimandi intertestuali; i quali segnalano, da una parte, come lo spettacolo sia fruibile a pieno solo da un pubblico mediamente informato, e dall'altra come gli autori siano fruitori, almeno in parte, di quei contenuti che mettono in parodia. Il comico stesso dichiarerà nel 1979 di guardare *L'altra domenica* e di ridere con Arbore e Marengo, anche se ritiene che lui e la moglie siano meno «intellettualizzati»; la stessa Mondaini gli fa eco affermando che «con l'aria che tira in Italia di questi tempi, si ride appena si può: con Arbore o con noi è lo stesso».¹⁰¹ Vianello ammette dopotutto che con *Noi...no!* ha fatto «cose un po' più intellettuali [...] ho preso in giro Brecht, che buona parte del pubblico non poteva conoscere, e che [...] fa parte di una certa cultura la quale merita di essere presa in giro». La *comic persona* di Vianello è dopotutto basata sul presentarsi come quello più raffinato della coppia (un intellettuale che pur odia gli altri intellettuali): è la moglie, invece, quella che «va sempre bene», che «è più accessibile», che ha «una comicità più diretta».¹⁰² E tuttavia entrambi, alla fine, tolto dalla scarpa il sassolino della critica alle operazioni comico-culturali, convinti di aver fatto uno spettacolo forse un po' troppo difficile, intellettualistico e autoreferenziale,¹⁰³ torneranno a seguire la via maestra del grande pubblico.

100 Railay, Rete 1, *Noi...no!*, 03-12-1977.

101 Vianello e Mondaini in Paolo Mosca «Sandra e Raimondo alla vigilia della tele-Befana», *Corriere della sera*, 05-01-1979.

102 Carlo Brusati, «Corrado se ne va. Mondaini e Vianello al posto di Baudouin», *Corriere d'informazione*, 07-03-1978.

103 Gianni Cerasuolo, «Ma se l'italiano medio non si riconosce in me?», *L'Unità*, 24-01-1981.

6.4. *Niente di nuovo sul fronte commerciale: Sandra e Raimondo dalla Rai a Fininvest*

Alla fine degli anni Settanta, la concorrenza tra le due reti Rai inizia a sfumare sempre di più in quella tra il servizio pubblico e le reti commerciali. La battaglia degli ascolti inizia sul terreno d'elezione di queste ultime, ovvero l'intrattenimento, mentre l'Italia sta emergendo dalla drammaticità e conflittualità degli anni Settanta ricercando nuove forme di socializzazione basate sul divertimento. Lo stratagemma messo in scena da noi *Noi...noi!* fotografa infatti in leggero anticipo uno scontro ad armi impari: da una parte c'è la «televisione-realtà» del servizio pubblico in bianco e nero, ancora percepita come quella dell'informazione e della «cultura», dall'altra c'è la «televisione-sogno» delle private, dove il colore rappresenta la «fuga emotiva dal grigio degli anni di piombo», e che è percepita dagli spettatori come principalmente votata all'evasione e al divertimento.¹⁰⁴ La Rai deve dunque recuperare terreno su questo settore, e i tentativi di rilancio dei super-spettacoli assumono proprio questa funzione. Se i nuovi comici tentano di trattenere il pubblico giovane sulla rete generalista, all'ormai non più così giovane duova il compito di far ridere in maniera più trasversale le famiglie italiane.

6.4.1 *Verso il «quotidiano esasperato»: percorsi generalisti tra coppia e individualità comica*

Mondaini e Vianello, coinvolti in questo processo a partire dal 1978, vengono chiamati da Giovanni Salvi¹⁰⁵ a condurre lo spettacolo abbinato alla Lotteria Italia, rinominato per l'occasione *Io e la befana*: la trasmissione permette ai due di cimentarsi in un contesto nuovo ma sempre popolare, presentandosi nelle vesti di «improvvisatori» e sfruttando le potenzialità della diretta (o quasi), nonché la possibilità di interfacciarsi con interlocutori nuovi: gli spettatori comuni che partecipano ai quiz e ai giochi in studio.¹⁰⁶ È una nuova variante per riproporre il conflitto di coppia in ben tredici puntate: Sandra occupa il posto dell'erede delle buone maniere televisive e spettacolari, nella tradizione di «Macario, Bongiorno, Tortora [...] se tu vuoi l'affetto del pubblico – dice al marito – devi voler bene al pubblico». Vianello invece si crogiola nella sua misantropia comica, punzecchiando e prendere in giro i concorrenti: «Io non sono capace di dire “il mio pubblico”, “caro pubblico”, “grazie al mio pubblico”; mi vogliono bene lo stesso. Vedi che hanno applaudito».¹⁰⁷ *Io e la befana* rafforza la dialettica tra i due, ma è anche banco di prova per le successive esperienze individuali nei più svariati generi spettacolari: infatti è lì che esordisce *Sbirulino*, la fortunata maschera di Sandra Mondaini rivolta soprattutto ai bambini, che comparirà diverse volte a *Domenica in* e poi nei programmi Fininvest, diventando persino il

104 Sangiovanni, *Pubblico e privato nella tv dei tardi anni Settanta*, p. 67

105 Carlo Brusati, «Corrado se ne va. Mondaini e Vianello al posto di Baudò», *Corriere d'informazione*, 07-03-1978.

106 Cfr. Gastone De Luca, «Noi litighiamo, voi indovinate», *Grand Hotel*, 22-10-1978.

107 Teche Rai, Rete 1, *Io e la befana*, 06-01-1979. Vale la pena ricordare che il modo di rapportarsi di Vianello nei confronti dei concorrenti è un elemento di rottura fondamentale, che troverà poi massima espressione in Paolo Bonolis.

protagonista di un film sceneggiato da Vianello nel 1982.¹⁰⁸ Il comico, invece, si cimenterà nel quiz *Sette e mezzo*, «gioco veloce e senza tanti complimenti e birignao» che vuole «demistificare il quiz con la Q maiuscola». È un tentativo di staccarsi per un attimo dal battibecco di coppia con Sandra: lo scopo non è però ripudiarlo, ma evitare di inflazionare la loro comicità e rischiare così un calo di qualità. Oltretutto è un'occasione di riposo per l'autore Vianello:

sono io che mi stanco perché come autore sostengo che è molto più difficile scovare il comico nella banalità della vita a due che offre più o meno sempre i soliti spunti [...] Mica è facile come fare della satira attingendo all'attualità, alla cronaca. Apri i giornali la mattina e subito ti viene da ridere, cioè da piangere, però anche il tragico lo puoi rivoltare in comico, coglierne il lato assurdo, grottesco.¹⁰⁹

Dunque, sempre in polemica più o meno sottile con il nuovo corso della comicità, ma sempre meno disposto a farsi carico delle sue idee nell'arena pubblica (come invece sembrava lasciar intendere in *Noi...noi!*), Vianello pare avviato sulla via di una «ferrea impoliticità», riaffermando la centralità della comicità sulla dimensione quotidiana e privata. Con *Stasera niente di nuovo* i due torneranno ai toni meta-televisivi di *Tante scuse*, colorate ancora di più da un sapore più generalista: come nei loro vecchi varietà, faranno certo il punto sullo stato della televisione politica, da una parte, e della comunicazione politica dall'altra; sono però il lettone e il divano, la camera da letto e il salotto della casa a farla da padrone, spazi privati, rassicuranti e intrinsecamente televisivi, opposti a quelli della politica visibile e invisibile.

6.4.2 *Vi rockerò: privato, lottizzazione e Heather Parisi.*

A partire dal titolo, *Stasera niente di nuovo*, che «individua significativamente la linea tracciata dai varietà precedenti»,¹¹⁰ viene riproposta l'auto-difesa comica partita con *Tante scuse*, «come per mettere le mani avanti e dire “non vi aspettate nulla, siamo i soliti”».¹¹¹ In una sorta di anomalia, i due vengono ancora apprezzati dalla critica proprio in virtù del loro essere sempre uguali a sé stessi, e del loro umorismo «disimpegnato, supercollaudato, ritrito, antiquato e forse pure scontato», che però, appunto, continua a far ridere.¹¹² Non solo viene apprezzato un Vianello «clown da buttare qua e là» nello spettacolo di Romolo Siena,¹¹³ ma anche una Mondaini la cui comicità è così tradizionale da fare il giro:

Mondaini [...] ha difeso il suo umorismo talmente d'antan da potersi definire, a scelta, di rottura, provocatorio o, più semplicemente, *off*, spiegando di preferire rivolgersi ad una cinquantina ed oltre di milioni di italiani stanchi del lavoro e dell'inflazione desiderosi quindi di spensierate risate piuttosto che ad un'ottantina di veri intellettuali bramosi di sottintesi semiotico-junghiani.¹¹⁴

108 Cfr. Montù, *Dizionario dei comici e del cabaret*, p. 327.

109 Renata Pisu, «Allegrial! Ha perso tutto», *Radiocorriere* 12, 16/22-03-1980.

110 Abruzzese, Bianco e Bolla, *Con la partecipazione straordinaria di*, p. 73.

111 Stefania Barile, «La bella e l'ingenua alla corte di Raimondo», *Radiocorriere* 3, 18/24-01-1981.

112 S.n., «Il solito vecchio show», *Stampa sera*, 26-01-1981.

113 Alberto Bevilacqua, «Raimondo Vianello comico solitario», *La stampa*, 01-02-1981.

114 S.n., «Il solito vecchio show», *Stampa sera*, 26-01-1981.

Il primo sketch della prima puntata è autoriflessivo e “di servizio”. I due coniugi, a letto prima di andare a dormire, discutono sul problema di rinnovarsi e di cambiare: Vianello perora la causa della novità, e Sandra quella del rimanere sempre uguali, dialogando con le loro rappresentazioni sulla stampa. La ricezione ambigua di *Noi...no!* viene utilizzata da Sandra contro il tentativo di fare una comicità impegnata: la «satira di Brest» (Brecht) di suo marito, avrebbe lasciato il grande pubblico «schifato», e per questo la comica sostiene che dovrebbero tornare a dare al grande pubblico quello che si aspetta, ovvero i battibecchi e gli sketch di coppia: «si rispecchiano in noi, nei nostri problemi, nelle nostre crisi coniugali». Ripercorrendo gli spettacoli precedenti, Vianello ricorda però di aver sempre introdotto delle novità, cosa che dovrebbero fare anche oggi. Un personaggio giovane, fresco, «una Heather Parisi per esempio». Secondo Vianello, la showgirl andrebbe ingaggiata perché «piace ai giovani», ma Sandra gli ricorda che «piace anche ai vecchietti», insinuando che il marito abbia una cotta.¹¹⁵

Heather Parisi è dunque la novità, quel «qualcosa di insolito»¹¹⁶ che va ciclicamente inserito nella continuità televisiva. Esordiente in *Luna Park* con Pippo Baudo, presenza stabile a *Fantastico* con Grillo e Goggi, entra nel programma di Vianello e Mondaini già come la rivelazione spettacolare del servizio pubblico;¹¹⁷ «siculo-americana, una ragazzona ventenne ben polputa, con una bella faccia larga e sensuale e una bocca grandissima con cui ha l'aria di voler mangiare il mondo».¹¹⁸ In maniera opposta e simmetrica allo sketch, è Mondaini e non Vianello a prendersi la responsabilità pubblica dell'introduzione della showgirl, giustificando la mossa con la necessità di parlare ad un pubblico giovane: «con la sua ventata di giovinezza ci porta il pubblico dei ragazzi e noi vogliamo che anche i giovani siano costretti a vedere il nostro spettacolo per rendersi conto che, nonostante la nostra non più tenera età, non vogliamo essere gli attori del “revival”». ¹¹⁹ In questa scelta è già implicita la sua funzione comica nello spettacolo, basata sullo scarto generazionale con la coppia. Parisi introduce poi un ulteriore elemento scarsamente sfruttato in precedenza: quell'ultimo tassello nella dinamica di coppia dei due che è la terza incomoda, l'interesse sessuale di Raimondo per un'altra donna più giovane e più bella di sua moglie, cliché che sarà sfruttato innumerevoli volte in *Casa Vianello*. È certo una spia del mutamento dei costumi sessuali – è finita infatti l'epoca del prude varietà che temeva la parola “divorzio”. Tuttavia, si configura più come una trasgressione (maschile) prudente, che si ferma o viene fermata sempre in tempo, a un passo dal tradimento: è dunque un'ulteriore traccia di quella «modernità tradizionale»¹²⁰ sempre più incarnata da Vianello e Mondaini. L'introduzione di Parisi, in sinergia col battibecco con Mondaini, esalta poi per la critica l'individualità di Vianello: «Rimbalzando sull'inquieta

115 RaiPlay, Rete 1, *Stasera niente di nuovo*, 24-01-1981.

116 Stefania Barile, «La bella e l'ingenua alla corte di Raimondo», *Radiocorriere* 3, 18/24-01-1981.

117 Grasso, *Enciclopedia della televisione*, p. 342.

118 Ugo Buzzolan, «Show e bisticci del sabato sera con Vianello, Mondaini e Parisi», *La stampa*, 24-01-1981.

119 Mondaini in Laura Gabbiano, «Sandra Mondaini sfida la Parisi», *Stampa sera*, 20-12-1980.

120 Ortoleva, *Un ventennio a colori*, p. 92.

femminilità della prima e sull'algida carnalità della seconda, sbalottato nella sua intima misoginia, Vianello ritrova il suo ritmo». ¹²¹

La preponderanza sempre maggiore del privato coniugale sugli altri argomenti (politica e società in primis) viene continuamente giustificata nel varietà. Nella tensione tra vecchio e nuovo, intellettualismo e antiintellettualismo, impegno e disimpegno, pubblico e privato, politica e apolitica, la coppia orienta definitivamente la sua comicità sul secondo termine di questi binomi, come mostra la riedizione dello sketch nell'ufficio del dirigente della Rai. Ad interpretare il superiore è qui Gianni Agus, che, come Durano nel 1974, si mostra ben disposto inizialmente nei confronti della coppia, elogiandoli e ridendo delle loro battute. Dunque, i due affermano di volersi rinnovare con una proposta audace: «vorremmo dare più spazio alla satira politica». Vianello propone una scenetta abbastanza trita, quella di un figlio di politici implicati in un grosso scandalo, che a scuola, alla richiesta di disegnare il raggio di un cerchio alla lavagna, tratterà una linea esterna: «quello non è un raggio, quella è una tangente» noterà l'insegnante. Al che, il bambino risponderà: «ma sa nella nostra famiglia conosciamo solo le tangenti». Il dirigente ride oltre misura: «questa è vera satira» annuncia, «questa sarebbe la strada da seguire [...] magari si potessero fare queste cose [...] ma voi sapete chi c'è dietro di me e sopra di me». I due coniugi in realtà non ne sono al corrente e perciò proseguono con la proposta di altre scenette: sulla lottizzazione, sugli intellettuali, sul costume, ricevendo prontamente un «no!» dal dirigente. Escluse tutte queste strade (per di più volutamente misere dal punto di vista satirico) non rimangono altre vie che le scenette coniugali, condite magari dallo scontro generazionale: dunque, il dirigente conferma la presenza di Ether assieme a Sandra e Raimondo. ¹²² Un po' della responsabilità per l'assenza di una comicità diversa viene dunque scaricata furbescamente sulla Rai. Tuttavia, sarà proprio la comicità depoliticizzata che i due porteranno a Fininvest, lasciando le pur blande potenzialità comico-politiche nella tv lottizzata.

Infine, il ritiro dalla dimensione politica viene rimarcato quando, nella seconda puntata, la dinamica di coppia si intreccia con la parodia di *Scene da un matrimonio* di Ingmar Bergman, trasmesso dalla Rete 1 l'anno precedente. Vianello non è sicuro di voler «nobilitare» i loro sketch con questi riferimenti, di rimestare nel torbido della vita coniugale con Sandra come vorrebbe il dirigente interpretato da Agus: «Mi scusi dottore, lei non ci fa fare la satira politica, poi ci consiglia di fare una coppia con i tradimenti, gli adulteri, gli amanti». Agus gli risponde che ogni cambiamento è fuori discussione: «oggi è di moda il privato, bisogna cavalcarlo». ¹²³

121 Alberto Bevilacqua, «Raimondo Vianello comico solitario», *La stampa*, 01-02-1981.

122 RaiPlay, Rete 1, *Stasera niente di nuovo*, 24-01-1981.

123 RaiPlay, Rete 1, *Stasera niente di nuovo*, 31-01-1981.

6.4.3 «Lo sa che mio marito è più gobbo di Lei?»: divi televisivi, divi politici

Tuttavia, una divisione troppo rigida tra pubblico e privato ci può condurre in errore. Infatti, ricordiamo come l'emergere del secondo abbia significato piuttosto un intreccio tra le due dimensioni: la «quotidianità spettacolarizzata» della seconda metà degli anni Settanta comincia ad accomunare tutti, privati cittadini e rappresentanti istituzionali, uomini e donne di spettacolo e figure politiche: «un modello capace di abbattere le distinzioni sociali, i gap generazionali, le identità territoriali». ¹²⁴ L'era del «privato politico in televisione» ¹²⁵ si fa iniziare convenzionalmente il 19 ottobre 1977, quando Giulio Andreotti è ospite di Maurizio Costanzo a *Bontà loro*. «I dubbi che potesse trattarsi di Noschese e che io fossi stato abilmente giocato (concorrenza tra le reti televisive?) l'ho avuto», ¹²⁶ scrive Costanzo, e dopotutto la comicità, con Noschese stesso, aveva già interpretato questa tensione banalizzante e personalizzante della sfera pubblica, mentre *L'altra domenica* ne inizia ad enfatizzare più consapevolmente la ricombinazione ludica. ¹²⁷ È però proprio il programma di Costanzo che più di tutti, nella sua apparente semplicità, traduce in immagine «quel rimescolamento tra pubblico e privato che avrebbe caratterizzato gli anni a venire». ¹²⁸ Ogni volta che entra in studio, Costanzo chiude simbolicamente la finestrella che dà sul mondo esterno e comincia il suo *talk show* in diretta, basato sul «grufolare un po' in casa d'altri» e sull'intimo «bisogno di confessarsi» degli ospiti: «la politica, i problemi sociali, l'attualità non sono argomenti così interessanti quanto “il privato”». ¹²⁹ Anche questa trasmissione, partita il 18 ottobre 1976 sulla Rete 1, è comprensibile nei fermenti innovatori della riforma, che nella Rete 1 ha come portavoce, oltre al direttore Scarano, anche il suo assistente Angelo Guglielmi, che commissiona a Costanzo nella tarda primavera l'ideazione di un nuovo programma. ¹³⁰ Scrive il conduttore:

ci pensai un po' e tornai da Guglielmi. Questa volta alla riunione c'erano anche il direttore della Rete, Mimmo Scarano, e il capo della struttura dalla quale sarebbe dipesa la trasmissione, Paolo Valmarana. Parlai di tre persone da intervistare, chiesi come condizione la diretta e proposi come titolo *Bontà loro*. Poi riflettemmo sul giorno di andata in onda e fu Scarano a insistere per il lunedì, sia per l'alto ascolto del film e sia per la constatazione che in quella serata presumibilmente la gente ha meno voglia di uscire e preferisce rimanere in casa. ¹³¹

Nell'intimità domestica di una tarda serata del novembre 1977, Costanzo – già autore di varietà – introduce la politica in un contesto «inusuale per la televisione dell'epoca»: gli ospiti sono la signora Giovanna Mizzoni, balia asciutta, il Presidente del Consiglio Giulio Andreotti – «qualche malevolo

124 Tonelli, *Stato spettacolo*, p. 3.

125 *Ivi*, p. 78.

126 Maurizio Costanzo, *Bontà loro. Interviste con i contemporanei*, p. 19

127 Cfr. *infra*, 5.4

128 Sangiovanni, *Pubblico e privato nella tv dei tardi anni Settanta*, p. 60.

129 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 511.

130 Maurizio Costanzo, «Bontà sua», in *Panta. Blob Guglielmi*, a cura di Angelo Guglielmi e Elisabetta Sgarbi, Milano, Bompiani, 2004, p. 213.

131 Maurizio Costanzo, *Bontà loro. Interviste con i contemporanei*. 5.

penserà che è Noschese», dice Costanzo in diretta – e il press agent Enrico Lucherini.¹³² La composizione degli ospiti «segue criteri volutamente eterogenei», e nella trasmissione vengono giustapposti «personaggi famosi assieme a sconosciuti, storie di successo e vicende quotidiane».¹³³ Inutile sottolineare come queste composizioni siano di per sé potenzialmente comiche, cosa che rende *Bontà loro* un altro di quei tanti contesti dove questo registro comunicativo si unisce alla personalizzazione della politica. Se infatti Silvia Annichiarico dell'*Altra domenica* chiedeva a inizio anno a Benigno Zaccagnini quale musica ascolta, Maurizio Costanzo inizia la conversazione chiedendo ad Andreotti: «domani ricominciano le scuole, mi risulta che lei avesse dieci in condotta, ma sotto il banco dava dei calci ai compagni. È vero?». Andreotti, senza scomporsi e mantenendo il suo leggero sorriso, si addentra dunque nel racconto autobiografico, ricco di storie e aneddoti personali sollecitati da Costanzo. Anche quando si toccano questioni di interesse pubblico si mantiene un tono leggero, raggiungendo non di rado punte umoristiche, come quando il Presidente racconta della proposta di matrimonio fatta alla moglie in un cimitero, in occasione del funerale di un amico. La partecipazione di Andreotti mette in luce

da un lato, la sua ironia e la neanche troppo celata scaltrezza, tratti enfatizzati dai continui scambi, battute, risate con Costanzo; dall'altro, la sua postura rigida e contratta, in quanto Andreotti rimane tutto il tempo della trasmissione quasi immobile, seduto con le braccia lungo il corpo, i piedi fermi e uniti, limitando i movimenti al solo volgere della testa verso il conduttore.¹³⁴

Questa autentica incongruenza comica viene notata, tra gli altri, da Enrico Montesano, che in una puntata successiva di *Bontà loro* improvvisa, sollecitato dall'intervistatore, un'imitazione di Andreotti seduto in modo atipico, poco aderente alla poltrona. Montesano aveva già raccolto in parte l'eredità di Noschese imitando Andreotti – assieme a Moro, Berlinguer e Nenni – In *Quantunque io* sulla Rete 2 in quattro puntate del 1977.¹³⁵ La figura pubblica di Andreotti si muove infatti sui due binari dell'interesse personale per le forme dell'umorismo da una parte, e il suo essere frequente bersaglio di satira e comicità dall'altra: nel corso degli anni Sessanta e Settanta subisce diverse imitazioni, è il soggetto di una lunga tradizione vignettistica,¹³⁶ e interviene sui giornali nei dibattiti sulla satira grafica e televisiva, mostrandosi pubblicamente favorevole e autoironico.¹³⁷ Andreotti è dunque un personaggio con cui è

132 La puntata è visibile sul canale YouTube dell'Archivio degli spot politici, Università Roma Tre – https://www.youtube.com/watch?v=36IHEzd6_bc&ab_channel=ArchiviSpotPolitici

133 Novelli, *La democrazia dei talk show*, p. 73.

134 *Ivi*, p. 74-75.

135 Novelli, *Satira, politica e televisione in Italia*, p. 65.

136 Cfr. le «3838 le caricature e le vignette satirico-umoristiche raccolte da Giulio Andreotti, riguardanti se stesso e i più significativi avvenimenti che coprono gli anni che vanno dal 1948 al 2004», su ILS, Archivio Andreotti – <https://sturzo.it/blog/2021/06/17/archivio-giulio-andreotti-quando-la-storia-e-narrata-attraverso-vignette-e-caricature/>

137 Cfr. di nuovo, Teche Rai, Rete 2, *Si, no, perché - I tritaeccellenze*, 22-07-1976; ILS, Archivio Andreotti, Scritti, b. 664, Alla Rai TV per la rubrica televisiva storia dell'umorismo in vignette, 05-1971; Archivio Andreotti, Scritti, b. 668, "L'Espresso. Risposta a domande sulla satira politica (in specifico le caricature)", 14-10-1977 – <https://archivi.sturzo.it/sturzo-web/inventari/item/IT-STURZO-HIST001-010272/l-espresso-risposta-domande-sulla-satira-politica-specifico-caricature.html>;

Archivio Andreotti, Scritti, b. 679, "Panorama. Intervista sulla satira politica", 15-07-1979 – <https://archivi.sturzo.it/sturzo-web/inventari/item/IT-STURZO-HIST001-010312/panorama-intervista-sulla-satira-politica.html>

facile giocare, ed è sempre più presente nella quotidianità dei telespettatori.¹³⁸ Mondaini e Vianello raramente hanno nominato un politico per nome nei loro sketch. Uno dei pochi, se non l'unico, è proprio Andreotti, che già a *Noi...no!* viene citato in uno sketch sulla preoccupazione di due genitori per il rilassarsi dei costumi sessuali e per la nudità sempre più pervasiva sui media: «metti che sul giornale ci sia, non so...Andreotti nudo».¹³⁹

Pubblico, privato e popolarizzazione della politica collidono nella figura di Andreotti in uno sketch ben più articolato, incluso in *Stasera niente di nuovo*. Sandra e Raimondo siedono nella carrozza di un treno, e la prima si lamenta di essere sempre riconosciuta e disturbata dai fan mentre è in pubblico. I due si spostano poi nella carrozza ristorante, sedendosi davanti a colui che riconoscono come Giulio Andreotti. La coppia e il politico (sempre di spalle, mai mostrato in volto) si salutano e Sandra si dimentica improvvisamente di quanto sia fastidioso importunare le celebrità: inizia dunque a fissarlo, meravigliata dal fatto che l'onorevole, come tutti, mangi anche lui la pastasciutta. La donna inizia poi a fare commenti sulla sua gobba: «non ce l'ha mica tanto grossa [...] Lo sa che mio marito è più gobbo di lei? Fai vedere all'onorevole la gobba». Chiede anche un autografo per il bambino di una sua amica – «ha quattro anni ed è già democristiano, poverino» – per poi rimproverargli di avere una cattiva calligrafia. L'onorevole, sempre senza proferire parola, arriva al culmine quando Sandra chiede ai vicini se possono scattare loro una fotografia con il politico, che prontamente si alza e se ne va, scocciato, nell'imbarazzo di Raimondo. Lei risponde: «Oh calma, eh, ma cosa c'ha il signorino Andreotti, c'ha il nervoso, ma non lo sa che quando uno è popolare dev'essere gentile con la gente?». La scenetta si conclude con un uomo che arriva a chiedere un autografo a Sandra, la quale, ovviamente, lo manda via stizzita: dopotutto sta ancora pranzando. Tale sketch, idealmente, descrive il culmine del processo temuto da Scelba nel lontano 1961, forzato da Noschese a inizio anni Settanta, e cavalcato dai nuovi programmi della riforma: l'assimilazione delle figure politiche alle celebrità del mondo dello spettacolo, e in particolare della televisione. Vianello, Mondaini e Andreotti si trovano in una semplice carrozza ristorante, mangiano allo stesso tavolo e sono innervositi dagli stessi atteggiamenti. L'irriverenza di Sandra nei confronti del politico, che riguarda il cibo che mangia, la sua gobba, la scrittura, il carattere, non sono rivolti tanto a degradare «il signorino Andreotti», ma ad evidenziare una caduta nel quotidiano e nel banale già avvenuta. Il divo Giulio, Presidente del consiglio nella fase cruciale della solidarietà nazionale, non è visto come una sfolgorante star del cinema, ma ha i tratti medi della celebrità televisiva, pacata e ridimensionata, ma proprio per questa pervasiva, entrato nei salotti degli italiani senza disturbare troppo, noto a tutti «ma senza fans».¹⁴⁰

138 Cfr. anche la sua partecipazione a *Domenica In* già nell'ottobre del 1980, introdotto da Pippo Baudo e intervistato da Roberto Gervaso su questioni di «varia umanità». ILS, Rai-TV, “Intervento a Domenica in, TV 1, intervistato da Roberto Gervaso”, Lettera di Roberto Gervaso; Ugo Mannoni, «Non è facile, Pippo, provocare Andreotti», *Paese sera*, 14-10-1980.

139 RaiPlay, Rete 1, *Noi...no!*, 03-12-1977.

140 Cfr. Peppino Ortoleva, *Divismo televisivo*, Enciclopedia Italiana - VI Appendice, 2000; Cfr. anche Mugge, *Star domestiche*.

6.4.4 Epilogo. Tutti i comici del Presidente

Tre eventi televisivi, tre contesti, tre modi leggermente diversi di raccontare la stessa storia.

1990. Canale 5 compie dieci anni. Sandra Mondaini racconta a Marco Columbro di come Silvio Berlusconi avesse portato lei e il marito – che per primo ha accettato – a passare a Fininvest: «è un uomo che ti convince», molto persuasivo e carismatico, e poi «mamma Rai» non dava più stimoli: «non siamo certo venuti per soldi perché Canale 5 ci ha dato meno della Rai...». Alle parole della moglie, Vianello tentenna visibilmente, il pubblico ride: «insomma...no...». Vianello tergiversa, Mondaini pare confusa, c'è un po' di imbarazzo, presto assorbito dalle risate. «Ma son passati tanti anni...che stiamo a vedere cos'è successo allora», conclude scherzosamente il comico. «Comunque, veramente, è stato convincente il dottore... e poi ci siamo trovati bene» continua Mondaini; «bene...per i soldi. No, dico, *anche*», non esita a rispondere il marito.¹⁴¹

1995. Canale 5 compie quindici anni, ma li festeggia sei mesi in anticipo, il 9 giugno 1995:¹⁴² due giorni dopo, si vota per i referendum in materia televisiva, e se vincerà il sì, Fininvest sarà costretta a cedere una rete e a ridurre gli introiti pubblicitari.¹⁴³ Nell'evento televisivo *La grande avventura - 15 anni della nostra storia*, sfilano i volti dello spettacolo delle reti berlusconiane, e ci sono di nuovo anche loro: Vianello racconta che conobbero Berlusconi attraverso un contatto in comune, e si parlava di lui come di un uomo pieno di virtù, capacità e molto ricco. Berlusconi arriva a casa loro e chiede un panino: «ma siamo sicuri che è ricco questo?», pensa Vianello; invece, aveva semplicemente bisogno di mangiare perché «lavorava venti ore al giorno e non aveva nemmeno la pausa». Mondaini non credeva che qualcuno avrebbe potuto portarla via dalla Rai: «alle cinque e un quarto io avevo detto di sì; perché lui aveva già detto di sì alle cinque e dieci; ma non tanto per quello che ci offriva, perché ci offriva lo stesso lavoro e un pochino, effettivamente, più di danaro... ma per il suo modo di fare». I due raccontano poi che dopo la prima trasmissione con Fininvest, *Attenti a noi due*, avrebbero cercato di tornare in Rai, la quale però li avrebbe trattati con sufficienza, costringendoli ad andarsene di nuovo.¹⁴⁴

2000. Canale 5 compie vent'anni, e stavolta il compleanno è festeggiato il 29 settembre, un po' più vicino alla data effettiva. La trasmissione è uno speciale, *Ricomincio da 20*, condotto da Mike Bongiorno e Paolo Bonolis. L'anziana coppia arriva sul palco, e Bongiorno si intesta il fatto di «averli portati» lui a Canale 5, mentre Vianello racconta l'incontro con Berlusconi sempre più come uno sketch: c'è la storia del panino, della velocità di accettazione da parte loro. Due persone dello spettacolo avrebbero detto loro di «questo imprenditore lombardo», che possedeva una televisione locale – «nel sottoscala c'è un matto che parla da solo...» – e che avrebbe voluto parlare con loro, e che ad un certo

141 Cfr. in Mediaset Infinity, PlayCult, 1990, «Sandra e Raimondo raccontano perché hanno lasciato la Rai» – https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/playcult/1990-sandra-e-raimondo-raccontano-perche-hanno-lasciato-la-rai_FD00000000113739

142 Concita De Gregorio, «Fininvest è bello», 28-06-1998.

143 Grasso, Barra e Penati, *Storia critica della televisione italiana*, p. 946.

144 Cfr. Tgcom24, Sandra Mondaini e Raimondo Vianello Raccontano il loro primo incontro con Berlusconi –

https://www.tgcom24.mediaset.it/rubriche/speciale-amarcord/raimondo-vianello-la-grande-avventura-1995_63063940-202302k.shtml

punto venne trovarli a casa con una proposta molto persuasiva. Sandra domanda retoricamente: «dopo quanto avevamo firmato?» Subito, risponde Vianello, «appena ci ha detto la cifra».¹⁴⁵

Più ci si allontana dal fatto e meno remore ci sono, più i protagonisti invecchiano e più la ragione del passaggio dei due a Canale 5 sembra chiara: «la forza della concorrenza stava nella visione, la forza della visione stava nei soldi».¹⁴⁶ La coppia è già ingaggiata nel settembre 1981, quando Canale 5 presenta i programmi per la nuova stagione televisiva. Lo slogan è «produrre di più in casa per acquistare di meno all'estero». Oltre a Vianello e Mondaini, sulla rete arriva un altro volto classico dello spettacolo Rai, Loretta Goggi, con il suo varietà *Hello Goggi* in tredici puntate; ad aspettarli, c'è ovviamente Mike Bongiorno, e disposizione della coppia e del regista Romolo Siena vi sono «le attrezzature tecniche d'avanguardia e lo staff d'alto livello dell'emittente di Silvio Berlusconi».¹⁴⁷ Canale 5 è l'erede di TeleMilano 58,¹⁴⁸ che inizia a trasmettere col nuovo marchio nel settembre 1979. È un «network *sui generis*», costituito da numerose emittenti acquisite, diviso in due gruppi, uno al nord, e uno al centro-sud che ha il marchio di Canale 10: ogni emittente trasmette i medesimi programmi, si dice, grazie a un sistema di videocassette da avviare in simultanea, per ovviare la legge che non permette l'interconnessione via etere. In questo modo, Berlusconi batte sul tempo Rizzoli e crea il primo network nazionale.¹⁴⁹ Intanto, Fininvest aveva già acquisito un secondo network, Italia Uno, inaugurato il 1° gennaio 1982 da Edilio Rusconi ma venduto alla concorrente nel novembre dello stesso anno.¹⁵⁰

I network di Berlusconi sono una grossa novità per il sistema mediale italiano, eppure, quando il nuovo spettacolo di Sandra e Raimondo viene trasmesso, *La stampa* titola: «con lo show di Vianello-Mondaini Canale 5 copia la Rai più vecchia». Buzzolan scrive che da uno show allestito da «una potente privata» ci si aspettava «un qualcosa che tentasse di differenziarsi in modo netto dal varietà Rai», che magari puntasse a un «umorismo spregiudicato», o fosse almeno originale e diverso, essendo «nato fuori dalle prudenze di viale Mazzini». E invece, sembra che lo sforzo sia stato fatto in direzione contraria: «un prodotto che fosse il più simile possibile a quelli tradizionali Rai», e con sketch «stiracchiati e gridati, tanto Rai», nel complesso un «elegante prodotto medio – tipo Rai».¹⁵¹ La novità di Canale 5 non sono infatti i personaggi che porta sugli schermi, che se non sono «vecchi» sono «sbiaditi», ma è «la rete in sé», incarnata nel suo capo, Silvio Berlusconi: in questa fase, la televisione commerciale si presenta come un «ritorno alle origini» che si propone il raggiungimento della maggior audience possibile, facendosi dunque espressione di una medietà culturale, appropriandosi di «successi sicuri» e di «patrimoni» già accumulati dal servizio pubblico, lasciando a questo il compito di sperimentare.¹⁵²

145 Canale 5, *Ricomincio da 20*, 29-01-2000. Una versione dello sketch è raccontata in D'Antona, *Milano. Storia comica di una città tragica*, p. 149.

146 D'Antona, *Milano. Storia comica di una città tragica*, p. 149.

147 Lucia Russo, «Un po' di «Furia» e tanta Goggi», *Corriere della sera*, 11-09-1981.

148 Cfr. Luca Barra e Fabio Guarnaccia, «TeleMilano 58», n. mon. di *Link – Idee per la televisione* 14, 2014.

149 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 146.

150 Menduni, *Videostoria*, p. 86.

151 Ugo Buzzolan, «Con lo show di Vianello-Mondaini Canale 5 copia la Rai più vecchia», *La stampa*, 06-03-1982.

152 Ortoleva, *Un ventennio a colori*, p. 81-82.

Alcuni parlano di un vero e proprio «saccheggio» dei volti e della «memoria storica della televisione»: da Mondaini e Vianello a *Hello Goggi* ricalcato su *Fantastico* e sul modello «nazionalpopolare», anche se le cose sarebbero in parte cambiate dopo qualche anno. Nel 1983, con *Drive in* verrà infatti lanciato un prodotto diverso, calibrato sui ritmi «veloci, sincopati e ridondanti» della tv commerciale,¹⁵³ il quale, comunque, sarà sempre ideato da un reduce della Rai, Antonio Ricci: egli «si prende il compito di raccogliere i fermenti comici affacciatisi nelle varie tv locali [...] e convogliarli nel progetto, di più largo respiro, di un varietà che sull'ancora giovane tv commerciale tenesse insieme il gusto "all'americana" e lo spirito profondo degli anni Ottanta italiani».¹⁵⁴ La via americana arriverà anche per la coppia, con il trionfo della domesticità che è *Casa Vianello*: la sitcom all'italiana, iniziata nel 1988, «stabilisce un canone, ispirato all'America ma radicato con forza nella tradizione italiana del teatro leggero e della farsa».¹⁵⁵

Nei racconti pubblici della coppia sul passaggio a Canale 5, vi è poi un altro elemento. Al fantasma dell'offerta economica si affianca la presenza viva, concreta dell'uomo: Silvio Berlusconi. Va personalmente a casa loro, chiede un panino e un bicchiere di vino, è sempre indaffarato e nel giro di una mezzora persuade, convince e vende, ma non impone nulla, lascia liberi i coniugi di tornare alla Rai.¹⁵⁶ Fininvest è «espressione diretta della personalità di un padrone-pioniere», un'azienda dalla forma «arcaica» che però permette di mobilitare ingenti risorse in un breve tempo,¹⁵⁷ che permette al suo capo di promettere e agire in maniera diretta: egli personalizza i toni e i modi, agisce come un «padrone all'antica» e promette di svecchiare «una società paralizzata dalle pastoie dello stato».¹⁵⁸

Quello di Berlusconi appare come un modo di fare televisione diretto e personalizzato, lontano dalla continua turnazione dei dirigenti Rai, da un apparato politicizzato e de-responsabilizzato verso il quale un personaggio come Vianello sembra sempre più insofferente. Ma soprattutto, Berlusconi è «il più abile, il più determinato e il più lucido nel concepire "senza se e senza ma" una televisione che vende pubblico ai pubblicitari e sogni, disimpegno, ottimismo al pubblico», e che vuole lasciarsi alle spalle gli anni grigi dell'austerità e del terrorismo, «delle alte temperature ideologiche, proclamando i suoi network come «apolitici e aculturali»».¹⁵⁹ È una tv che guarda di buon occhio quella «vecchia guardia» televisiva un po' mortificata dalla riforma, e che si costituisce, al contrario dei nuovi discorsi comici, come «la diretta continuazione della vecchia televisione».¹⁶⁰ Si capisce che è una televisione all'interno della quale Mondaini e Vianello possono trovare uno spazio comodo, una tv «insieme

153 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 149.

154 Barra, *Una tv da ridere*, p. 93.

155 Barra, *La sitcom*, p.115.

156 Frini e Bravetti, *Sandra Mondaini e Raimondo Vianello*, p. 102.

157 Ortoleva, *La televisione italiana. 1974-2002*, p. 149.

158 Id., *Un ventennio a colori*, p. 72.

159 Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, p. 13.

160 Ortoleva, *Un ventennio a colori*, p. 80.

bandiera del nuovo e rassicurante aggancio della tradizione»,¹⁶¹ che proclama di non rispondere a imperativi ideologici ma di «dare alla gente quel che la gente vuole»,¹⁶² che esprime, insomma, un «anti-intellettualismo»¹⁶³ molto in linea con la comicità di Raimondo, ma soprattutto quel «carnevale moderato» del varietà colorato di Sandra in *Noi...no!*

Alla luce di tutto ciò, assume maggior significato la seconda polarità comico-politica nella vita di Vianello, che avevamo lasciato in sospeso e che si è verificata il 20 marzo 1994 a *Pressing*, programma di approfondimento calcistico, condotto da Vianello stesso. Manca poco più di una settimana alle elezioni politiche dalle quali uscirà vincitore il Polo delle libertà / del buon governo, guidato da Silvio Berlusconi, l'uomo simbolo della trasformazione del sistema mediale italiano nel quindicennio precedente.

Raimondo Vianello. Io ho la fortuna dopo quarantacinque anni di votazioni, di conoscere finalmente il candidato per cui voterò. Perché... ci ho lavorato insieme da parecchi anni, l'ho apprezzato, lo stimo; per cui, ecco, adesso finalmente so per chi votare.

Antonella Elia. E chi è?

R.V. L'ex presidente...

A.E. Cossiga?

R.V. Ma come Cossiga, che c'entra... l'ex presidente nostro, della Fininvest!

A.E. Aaah...

R.V. Ha capito adesso?

A.E. Berlusconi?

R.V. Sì, ma mica sottovoce, Berlusconi, si capisce, Berlusconi, Forza Italia.¹⁶⁴

L'endorsement da parte del «più simpatico agli italiani» genera stupore e proteste: pochi credono che a Vianello quella risposta sia «scappata in diretta», come afferma il comico nei giorni successivi, quasi pentendosi: «mi sembrava giusto, conoscendo Berlusconi, vista la campagna che gli hanno scatenato contro tutti [...] e va bene, ho sbagliato, ma non c'era nulla di preparato».¹⁶⁵ Tuttavia, la costruzione a sketch della dichiarazione, l'assenza di naturalezza nelle domande di Elia, così come le dichiarazioni di voto di altre star di Fininvest come Mike Bongiorno e Iva Zanicchi, fanno sospettare un coordinamento.¹⁶⁶ Gli avversari politici, dalle colonne dell'*Unità*, levano un coro di protesta, mentre Enrico Mentana, in attesa di condurre il *Braccio di ferro* tra Berlusconi e Occhetto, razionalizza: «a me fa impressione vedere sulla prima pagina del suo giornale [*L'Unità*] tutta questa ira per la presa di posizione di Mike e Raimondo. Non mi ha mai sfiorato l'idea che possano essere Bongiorno e Vianello

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ivi*, p. 87.

¹⁶³ Cfr. Peppino Ortoleva, «Fritto Misto. Archetipi per un doppio ventennio», in Barra e Guarnaccia, *Tele Milano* 58, p. 19.

¹⁶⁴ Da *Pressing*, Italia 1, 20-03-1994. Lo spezzone, riproposto da *Blob* (Raitre) e visibile su: Quando Raimondo si schierò con Berlusconi – [http://tv.repubblica.it/copertina/quando-raimondo-si-schiero-con-berlusconi-\(1994\)/45537?video](http://tv.repubblica.it/copertina/quando-raimondo-si-schiero-con-berlusconi-(1994)/45537?video) ; Cfr. «Vianello e Bongiorno, uno spot per Sua emittenza», *Corriere della sera*, 22-03-1994.

¹⁶⁵ Curzio Maltese, «Vianello a "Pressing": Voterò Silvio», *La stampa*, 22-03-1994.

¹⁶⁶ Stefania Scateni, «Pirateria sulle tv Fininvest. Bongiorno e Vianello: votate Berlusconi», *L'Unità*, 22-03-1994.

a spostare i voti in questo Paese». ¹⁶⁷ Sbigottiti sono invece coloro che si occupano di comicità e umorismo, a partire da colleghi comici, personaggi che reputano Vianello un maestro. A sorprendere non è l'idea, ma la modalità, l'essersi prestato a questo gioco: la dichiarazione di voto ha fatto male, dato che il comico «è la persona che c'entra meno con l'aria che tira in Fininvest», afferma la *Gialappa's band* in un'intervista. ¹⁶⁸ Michele Serra, altro estimatore di Vianello da sinistra, scrive che al posto del gentiluomo, del «sommo maestro di arte comica, gelida distanza da tutte le cose [...] uguale a se sé stesso ovunque prestasse opera» è comparso, improvvisamente, «l'impiegato Fininvest». Lo sgarbo, più che alle regole di correttezza preelettorali, Vianello l'avrebbe inflitto a sé stesso: «come un Mike Bongiorno qualsiasi». ¹⁶⁹

La *Gialappa's band* è tornata di recente sull'episodio che coinvolse il loro «idolo». Scrive infatti Marco Santin:

con Raimondo avevamo un rapporto stupendo, ci trovavamo la domenica durante gli intervalli e alla fine delle partite [...] ci crollò il mondo addosso. Non perché votasse Berlusconi, ci mancherebbe: Vianello non aveva mai fatto mistero di essere di destra. Ma vederlo lì a fare una cosa che non aveva senso, fatta male, appiccicata, solo per compiacere il capo, ci fece molto male [...] Gli dissi: «Siccome sei il nostro idolo, facciamo così: se vuoi, dopo che abbiamo mandato il filmato, tu ci "videocitofoni" in onda: ci puoi insultare e dire quello vuoi». Lui rispose: «No, grazie, ma stasera non vi guardo, perché soffrirei troppo». Una frase che mi uccise. ¹⁷⁰

Vianello non era infatti uso a tali esternazioni politiche: non aveva mai dichiarato il suo voto in pubblico, né aveva espresso sostegno per un partito: ¹⁷¹ «la sua forza, la sua specificità, stavano nella ferrea impoliticità». ¹⁷² Certo, per la sua storia familiare, per il suo iniziale sostegno alla Repubblica di Salò ¹⁷³ – anche se controbilanciata da un documentato arruolamento partigiano ¹⁷⁴ – e per l'apologia che fece di quell'esperienza nel clima revisionista degli anni Novanta, ¹⁷⁵ lo interpretiamo certo come un conservatore. Di lui, ha scritto acutamente Michele Serra:

Raimondo Vianello (senza farsene accorgere) è stato quel “grande satirico di destra” del quale la destra invoca inutilmente l'avvento, senza accorgersi che già ne esisteva uno. Di destra, ovviamente, non per banali collocazioni partitiche o politiche. Di destra per quel cinismo sorridente, per quella ilare sfiducia nel progresso umano, nell'impegno sociale, che costituiscono il grumo più nobile della grande cultura di destra: il pessimismo. ¹⁷⁶

167 Mentana in Letizia Paolozzi, «Garantisco un duello leale», *L'Unità*, 23-03-1994.

168 St. s., «Che brutta figura, Raimondo...», *L'Unità*, 23-03-1994.

169 Michele Serra, «Mike Vianello», *L'Unità*, 23-03-1994.

170 Gialappa's Band, *Mai dire noi. Tutto quello che NON avreste volute sapere*, Milano, Mondadori.

171 Curzio Maltese, «Vianello a “Pressing”»: Voterò Silvio», *La stampa*, 22-03-1994.

172 Michele Serra, «Addio a Vianello, il borghese in tv», 16-04-2010.

173 Cfr. VIANELLO, Raimondo, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 99, 2020* – https://www.treccani.it/enciclopedia/raimondo-vianello_%28Dizionario-Biografico%29/.

174 «Controversi gli anni di fine conflitto: se ne trovano tracce tra le file partigiane, secondo la documentazione qui allegata, ma viene spesso indicato come aderente alla Repubblica di Salò e volontario nelle sue truppe. Di fatto, fu effettivamente detenuto dagli alleati, nell'estate del 1945, nel campo di prigionia di Coltano, vicino a Pisa, insieme ad altre migliaia di soldati della RSI. [...] Al momento non siamo al corrente di documentazione che sciolga questo dilemma, né l'attore chiari definitivamente queste ambiguità». In *Storia e Memoria di Bologna, Vianello Raimondo* – <https://www.storiaememoriadibologna.it/vianello-raimondo-509168-persona>

175 Maria Volpe, «E Vianello difende i giovani di Salò», *Corriere della sera*, 27-01-1998.

176 Michele Serra, «Addio a Vianello, il borghese in tv», 16-04-2010.

Le sue esternazioni a favore di Berlusconi però sono riconducibili ad una cultura di destra? Oppure, sono calcolo cinico dettato da viltà, come in uno sketch dei suoi varietà? Le risposte a queste domande potrebbero anche essere affermative, ma spiegano solo in parte la vicenda. Essa ha infatti più a che fare con la spinta personalistica, disimpegnata e tradizional-modernista della televisione berlusconiana: Vianello giustifica il suo voto attraverso la «fortuna di conoscere» l'uomo, l'averci lavorato assieme, la stima personale. La scelta di sostenere pubblicamente Berlusconi, arrivato alla politica «sull'onda di una televisione (apparentemente) apolitica»,¹⁷⁷ si configura come in scontata continuità con l'esperienza televisiva del comico. La prossimità rifiutata – o derisa, si veda il caso di Andreotti – e l'estraneità ostentata nei confronti di *quella* politica¹⁷⁸ e dell'impegno politico da parte dei due comici per tutto il decennio Settanta, si ribalta dunque grottescamente nel suo contrario. L'immagine-simbolo è ora quella televisiva del funerale di Raimondo Vianello, con Silvio Berlusconi che tiene tra le mani la testa di un'anziana Sandra, straziata per la perdita del marito.¹⁷⁹

177 Ortoleva, *Fritto misto*, p. 19.

178 Cfr. per un'analisi non mediale ma dell'ideologia antipolitica del berlusconismo, Orsina, *Il berlusconismo nella storia d'Italia*.

179 Cfr. Gianluca Biscalchin, «L'urlo straziato di Sandra per l'ultimo saluto a Vianello», *L'Unità*, 18-04-2010.

CONCLUSIONI: STARE INSIEME.

«*Comedy is a tool of togetherness [...] It's a way of putting your arm around someone, pointing at something and saying, 'Isn't it funny that we do that?' It's a way of reaching out.*»¹

Questa frase è stata pronunciata da Kate McKinnon, comica americana per lungo tempo imitatrice di Hillary Clinton nel popolare programma *Saturday Night Live*. La sua idea di comicità deve certo molto al suo stile «empatico» e accogliente, ma questa definizione è anche un buon modo per configurare la comicità televisiva: quel «*togetherness*», di difficile traduzione, evoca la dimensione dello stare assieme, dell'unità e dell'appartenenza: che può essere alla stessa comunità, alla stessa nazione, ma soprattutto a quel gioco comune televisivo che tutti coinvolge – comici, spettatori, politici, produzione – le cui regole sono in primo luogo accettate dal medium stesso, che si mette in ridicolo proprio nel momento in cui mette in ridicolo gli altri. Tuttavia, mentre si cinge il braccio attorno a chi abbiamo accanto – e di nuovo, bersagli e fruitori della comicità si avvicinano, si ridimensionano – bisogna anche puntare il dito verso qualcosa, e dunque operare implicitamente una distinzione tra “noi” e “loro”: tra chi ride e chi viene deriso, certamente; ma soprattutto, tra chi ride per un tipo di comicità e chi per un altro; tra chi pensa che alcuni vizi e tic della politica e del potere siano da degradare e tirare giù dal piedistallo, e tra chi invece pensa che su quel piedistallo ci debbano stare.

Di quanto siano diversi i casi di studio qui affrontati si è cercato di rendere conto nei vari capitoli, con l'analisi delle loro specificità: in fatto di dispositivi, si va dall'imitazione «coatta» di Noschese al monologo «straniante» di Benigni, dal teatro «giullaresco» di Dario Fo all'autoriflessione comico-televisiva di Sandra e Raimondo, dalla scenetta tradizionale del varietà al servizio realistico dell'*Altra domenica*. I vari protagonisti della comicità politica degli anni Settanta sono poi diversissimi dal punto di vista ideologico, così come nei modi in cui la loro ideologia entra nello spettacolo: il camaleontismo di Noschese è utile finché rimane nell'ambito dell'ecumenico spettacolo televisivo, ma lo espone a sempre maggiori critiche e imbarazzi nel momento in cui tenta a tutti i costi di giustificarsi di fronte a pubblici diversi; la fede comunista di Benigni è chiara, così come la tendenza a sinistra dell'*Altra domenica*, ma l'ideologia non sembra quasi mai innervare le battute, quanto essere essa stessa, autoironicamente, oggetto di commento comico; il disimpegno, l'apoliticità e in ultimo il «modernismo conservatore» della coppia Vianello-Mondaini, che nulla vuole avere a che fare con la politica pur prendendola in giro, sono un ingrediente fondamentale della loro scelta integralmente spettacolare e televisiva. Infine, i comici sono diversi per età e generazioni, e questo è un altro motore dello scontro

¹ Kate McKinnon in Jane Borden, “Why Kate McKinnon will be the breakout star of ‘Ghostbusters’ — and the election.” The Washington Post, 12-07-2016 – https://www.washingtonpost.com/lifestyle/why-kate-mckinnon-will-be-the-breakout-star-of-ghostbusters--and-the-election/2016/07/12/55c1dedc-484d-11e6-acbc-4d4870a079da_story.html

tra mainstream e controcultura: più che la polemica ideologica, la tv comica fa propria la polemica tra vecchio e nuovo. Mentre nuove leve, partendo dai margini, si spostano sempre di più verso il centro del campo culturale – il caso di Benigni è emblematico – quelli che già lo occupavano devono dare battaglia per mantenere salda la primazia, oppure cambiare totalmente il campo da gioco, come faranno Sandra e Raimondo. Diversa, infine, è la reazione dei protagonisti nei confronti di una parola chiave: la “satira”. Noschese si interroga seriamente su come conciliare la possibilità di fare una satira politica pungente, significativa e trasformativa, senza però rinunciare al favore del grande pubblico e a quello degli individui politici che ammira e apprezza. Opposti a questa prospettiva, sempre nel campo del mainstream, ci sono Mondaini e Vianello, che rifiutano categoricamente il termine, deridendo anzi i tentativi e le velleità di fare satira politica nella televisione italiana. Paradossalmente, invece, se si pensa al suo carattere controculturale, e al fatto che con *I tritaeccellenze* si fosse incamminata proprio su questo percorso, la seconda rete ha lasciato invece in sospeso un discorso sulla satira. Essa è stata difesa, ma anche circoscritta, nel caso del *Teatro di Dario Fo*, mentre la riflessione avviata con l'ultima edizione dell'*Altra domenica* è stata interrotta dal mancato rinnovo della trasmissione.

E tuttavia, l'approccio multifocale che ha mescolato teorie della comicità e della televisione, studi sulle culture della produzione e sulla comunicazione politica, combinati e messe in fila all'interno del grande contenitore che è il metodo storico, mostra come siano tanti anche i punti in comune. Proprio il loro differenziarsi (ad esempio, sulla questione satirica, o sulla funzione della comicità) rivela come diverse istanze abbiano a che fare con problemi comuni, tentino di interpretare sommovimenti e pulsioni più ampi che interessano tutto il Paese, nonché la relazione tra media, politica e cittadini. Tutti fanno infatti i conti con i mutamenti della comunicazione politica. Noschese, da una parte, interpreta la nuova visibilità dei politici dopo dieci anni di tribune televisive, e dall'altra anticipa nella sua comicità le tendenze alla personalizzazione che hanno nel piccolo schermo un abilitatore primario. Il comico insiste sull'avvicinamento tra politici e cittadini-elettori che le sue imitazioni possono favorire, mentre il suo combinare la seria materia politica con elementi che riconducono al quotidiano, al banale e al domestico televisivo, preconizza l'arrivo di quella quotidianità spettacolarizzata, sempre più cifra stilistica della comunicazione a partire dalla fine degli anni Settanta. Di tale processo di normalizzazione e ridimensionamento della politica si faranno interpreti anche Mondaini e Vianello, i quali, pur senza fare nomi, attaccano in maniera più diretta i canoni della comunicazione politica prima e la nuova immagine divistico-televisiva dei potenti poi. Mescolando politica e cultura televisiva, politica e cultura popolare, quasi tutti i casi qui analizzati piantano i primi semi di “politica pop”: dalla *Tribuna cantapolitica* di *Canzonissima*, ai gusti musicali di Zaccagnini alla Festa dell'amicizia. In tutto ciò entra la dialettica tra pubblico e privato, tra informazione e spettacolo, e la sempre più preponderante personalizzazione dell'arena pubblica. Bisogna dunque fare anche i conti col comico del flusso, con il medium per eccellenza votato al ridimensionamento, che, mentre ci avvicina ci riconduce al banale-domestico.

La politica, dunque, inizia ad intercettare le spinte comiche, tentando di utilizzarle a proprio favore: i politici capiscono di poter giocare pubblicamente con le parodie di Noschese, mostrandosi in tutta la loro auto-ironia; e poi c'è Andreotti, l'unico che è trasversale a tutti e tre i casi di studio, silenzioso (e sottovalutato) interprete del rapporto tra risata e potere, tanto pronto a proclamare pubblicamente la libertà della satira, quanto a suggerire correttivi in sede politica.

L'indagine archivistica, lo spoglio dei quotidiani e l'approccio culturale allo studio della produzione, poi, mostrano come i problemi dei comici siano sostanzialmente simili, anche se le loro risposte sono spesso differenti. Il rapporto con il pubblico è un nodo universale: chi sono gli interlocutori della comicità? Cosa significa parlare al grande pubblico, e parlare invece a uno di nicchia? Su questo, si confrontano diverse rappresentazioni, ma soprattutto autorappresentazioni della propria funzione comica nella società. La relazione tra comicità e politica significa poi anche negoziazione continua, accuse di censura più o meno motivate, scontri tra culture di produzione e culture politiche che portano la comicità nel vivo del dibattito nazionale. La comicità diventa sfogo e catalizzatore di tensioni politiche più ampie, mentre il dibattito, ancora ristretto nelle stanze del potere televisivo nell'epoca di Noschese, con la riforma si fa sempre più pubblico e plateale, come hanno dimostrato i casi di Fo e di Benigni. C'è poi chi, invece, a questo gioco non vuole partecipare, e interpreta un'insofferenza sempre più spiccata rispetto alla politica televisiva nelle sue forme visibili e invisibili, passando alla concorrenza.

La speranza è che questo lavoro possa dimostrare come la vicenda della comicità televisiva italiana sia pienamente parte di quella dell'Italia repubblicana, e come tale punto di vista atipico e laterale contribuisca a spiegarla nella sua complessità. Insistendo su questo punto, la speranza è che anche altri possano contribuire sempre di più all'ampliamento dell'indagine storica sull'intrattenimento televisivo e sulle sue forme comiche del nostro paese.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1970) *Dieci anni di Tribuna politica: 1960/70 : cronaca, giudizi, testimonianze, analisi*, Torino, Rai Eri.
- AA.VV. (1973) *Criteri e funzioni della critica televisiva. Atti del convegno su criteri e funzioni della critica televisiva*, Torino, Rai-Eri.
- AA. VV. (1980) *Il Patalogo due*, Annuario dello spettacolo.
- AA.VV. (1993) «Risate senza fine», numero monografico di *Comunicazioni sociali*, 1/1993.
- AA.VV. (2003) *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, 4 vol., Soveria-Manelli, Rubettino.
- Abruzzese A., Bianco T., Bolla L. (a cura di) (1985), *Con la partecipazione straordinaria di: dieci anni di varietà televisivo*, 2 vol., Torino, Rai Eri.
- Abruzzese A., Barlozzetti G., Bartocci M. (2013) (a cura di) *Le televisioni di Massimo Fichera*, Roma, Rai Eri.
- Adorno T. W. (1954) *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino (I ed. ted. 1951).
- Albano L. (2001) «Cinema e Parlamento: i “mostri” e gli “eroi”», in Violante L. (a cura di) (2001), *Il Parlamento*, Storia d'Italia – Annali, Torino, Einaudi, p. 887–906.
- Alberoni F. (1963) *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Milano, Vita e Pensiero.
- Aloi D., Caprettini G. P. e Gedda A. (a cura di) (2004) *Una tivù da ridere: cinquant'anni di satira nella/ sulla televisione italiana*, Torino, Ananke.
- Altheide D. L. (2004) «Media Logic and Political Communication», *Political Communication* 21(3), p. 293-296.
- Altheide D. L., Snow R. P. (2017) *Media logic. La logica dei media*, Roma, Armando (I ed. ing. 1979).
- Amico di Meane I. (2010) *La satira politica in televisione: possibilità e limiti di un genere: un confronto tra Germania e Italia*, Francoforte, P. Lang.
- Ambrogio S. (a cura di) (1992), *Quando Benigni rompe il video. I primi testi televisivi di Roberto Benigni*, Torino, Nuova Eri.
- Amoretti F. (2012) «Introduzione. Lo Stato della satira in (trasform)azione», *Comunicazione politica* 1, p. 5-18.
- Anania F. (1988) «Archivi Rai: a proposito della nuova videoteca», in *Quaderni storici* 23(67), p. 287-92.
- Anania F. (2002) «“In ogni epoca lo spettacolo della politica”: le elezioni alla televisione» in Ballini P. L., Ridolfi M. (2002) p. 238-260.
- Anania F. (2004a) *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci.

- Anania F. (2004b) «Legami pericolosi: la comunicazione politica nell'era della televisione in Ridolfi M. (2004a)», p. 245-262.
- Anania F. (2012) *Potere politico e mass media: da Giolitti a Berlusconi*, Roma, Carocci.
- Anania F. (A cura di) (2013) *Consumi e mass media*, Bologna, Il Mulino.
- Anderson B. (2018) *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Roma-Bari, Laterza (I ed. ing. 1983).
- Ang I. (1998) *Cercasi audience disperatamente*, Bologna, Il Mulino (I ed. ing. 1991).
- Angelini F. (2005) «Linee di una tradizione comica italiana», in Marinai E., Poeta S., Vazzaz I. (2005), p. 21-34.
- Antoniazzi L. (2023) *Politica culturale dei media audiovisivi. Cinema, televisione e VoD*, Roma, Carocci.
- Antoniazzi L., Barra L., Bonini T., Scarcelli M. (2022) «I media studies e la sfida dei cultural studies. Direzioni e prospettive», *Studi culturali* 1, p. 37-53.
- Arcangeli A. (2007) *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci.
- Arbore (2013) «L'«Altra Domenica» della televisione», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (a cura di) (2013).
- Asquer E., Bernardi E., Fumian C. (2014), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi. Volume secondo. Il mutamento sociale*, Roma, Carocci.
- Balassone S., Guglielmi A. (1983), *Rai-tv. L'autarchia impossibile*, Roma, Editori Riuniti.
- Balbi G. (2011) «Una storia della storia dei media. Mappa di una disciplina in formazione», *Problemi dell'informazione* 26(2-3).
- Balbi G. (2022) *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Roma-Bari, Laterza.
- Ballini P. L., Ridolfi M. (a cura di) (2002) *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Milano, Bruno Mondadori.
- Banks M. J., Connor B., Mayer V. (2016) (a cura di) *Production studies, the sequel! cultural studies of global media industries*, New York, Routledge.
- Banti A. M. (2000) *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi.
- Banti A. M. (2005) *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi.
- Banti A. M. (2017) *Wonderland: la cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza.
- Banti A. M. (2023) *Cultura di massa*, in Banti A. M., Fiorino V., Sorba C. (2023).

- Banti A. M., Fiorino V., Sorba C. (2023) (a cura di) *Lessico della storia culturale*, Roma-Bari, Laterza.
- Barbagallo (2009), *L'Italia repubblicana. Dallo sviluppo alle riforme mancate (1945-2008)*, Roma, Carocci.
- Barra L. (2012) *Risate in scatola: storia, mediazioni e percorsi distributivi della situation comedy americana in Italia*, Milano, Vita e Pensiero.
- Barra L. (2013a) «Costruire la televisione. Appunti per una storia produttiva e distributiva», in Grasso A. (2013), p. 72-95.
- Barra L. (2013b) «Un'americana a Roma. Intrecci televisivi tra Italia e Stati Uniti», in Grasso A. (2013), p. 305-316.
- Barra L. (2015a) *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma-Bari, Laterza.
- Barra L. (2015b) «Sequenze, palinsesti e altri equilibri. Per una storia distributiva della televisione italiana» in Garofalo D., Roghi V. (2015a), p. 79-94.
- Barra L. (2016) «Dietro lo schermo, dentro la scatola. Radici e prospettive della ricerca sulla produzione e distribuzione televisiva in Italia», in Barra L., Bonini T., Splendore S. (2016a).
- Barra L. (2017) «Una televisione da ridere. Le scuole della comicità», in Grasso A. (2017), p. 91-95.
- Barra L. (2019a) «Sotto, dietro e attorno ai programmi. Verso una storia produttiva e distributiva della televisione», in Scaglioni (2019), p. 89-96.
- Barra L. (2019b) «La virtù sta nel mezzo (e nel confronto). Questioni di metodo per i “production studies” televisivi e mediali», in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* 3(5), p. 65-82.
- Barra, (2019c) «Quello che vuole la televisione. Talk show, palinsesti e logiche di mercato», *Il Mulino* 4.
- Barra L. (2020) *La sitcom: genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carocci.
- Barra L. (2021) «Gambe nude su pubblica “Piazzetta”? Intorno a un caso di censura mancata della tv delle origini (1956)», in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* 5(9), p. 37-55.
- Barra L. (2022) *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand*, Roma-Bari, Laterza.
- Barra L., Galvagno G. C. (a cura di) (2020) *Media-storie: lezioni indimenticate di Peppino Ortoleva*, Roma, Viella.
- Barra L. e Guarnaccia F. (a cura di), «Telemilano 58», *Link – Idee per la televisione* 14, Cologno Monzese, (MI), RTI.
- Barra L., Guarnaccia F. (a cura di) (2015) «Comedy», *Link - Idee per la televisione* 14, Cologno Monzese (MI), RTI.
- Barra L., Scaglioni M. (2009) «Appendice», in Mazzoleni G., Sfardini A (2009) p. 139-69, Bologna, il Mulino.

- Barra L., Scaglioni M. (2013) «Berlusconi's Television, Before and After. The 1980s, Innovation and Conservation». *Comunicazioni Sociali* 1, p. 79–89.
- Barra L., Scaglioni M. (2019) «La storia che si ripete. Alcune note sugli archivi della televisione», in Scaglioni (2019), p. 115-121.
- Barra L., Tryon C. (2018) «Intervista a Chuck Tryon». *Il Mulino* 4, p. 676–683.
- Barra L., Bonini T., Splendore S. (2016a) (a cura di) *Backstage: studi sulla produzione dei media in Italia*. Milano: Unicopli.
- Barra L., Bonini T., Splendore S. (2016b) «Introduzione. Studiare le culture della produzione» (2016) in Barra L., Bonini S., Splendore S., p. 7-28.
- Barsotti A. (2005) «Introduzione» in Marinai E., Poeta S., Vazzaz I., p 5-19.
- Baudo P. (1996) *La mia Tv. Quarant'anni di televisione italiana*, Torino, La Stampa.
- Baumgartner J. C., Jonathan S. (a cura di) (2008) *Laughing matters: humor and American politics in the media age*, New York, Routledge.
- Becherucci A., Capetta F. (2017) *The net. La rete come fonte e strumento di accesso alle fonti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Bechelloni G. (1995) *Televisione come cultura. I media italiani tra identità e mercato*, Napoli, Liguori.
- Bergson H. (2018) *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza (I. ed. fr. 1911).
- Bernabei E., Dell'Arti G. (1999), *L'uomo di fiducia: i retroscena del potere raccontati da un testimone rimasto dietro le quinte per cinquant'anni*, Milano, Mondadori.
- Bettetini G. (a cura di) (1980a) *American way of television: le origini della TV in Italia*. Firenze, Sansoni.
- Bettetini G. (1980b) «Prefazione», in (1980a).
- Bettetini G. (1985) «Un “fare” italiano nella televisione», in Bettetini G., Grasso A., (1985), p. 11-21.
- Bettetini G. (1993) «Presentazione», in *Comunicazioni sociali*, 1/1993, p. 3–5.
- Bettetini G., Grasso A. (1985) *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli.
- Benadusi L., Serventi Longhi E. (2022) *Le maschere della realtà. Satira e caricatura nell'Italia contemporanea*, Roma, Viella.
- Bevis M. (2013) *Comedy. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Bianco A. (1974) *La videocrazia cristiana: Rai-tv: cosa, chi, come*, Rimini-Firenze, Guaraldi.
- Billig M. (2018) *Nazionalismo banale*, Soveria-Manelli, Rubettino (I ed. ing. 1995).

- Biscardi A., Liguori L. (1978) *L'Impero di vetro: la prima grande indagine sulla RAI-TV*, Torino, Società editrice internazionale.
- Biscione F., «I poteri occulti, la strategia della tensione e la loggia P2, in Malgeri F., Paggi L. (a cura di) (2003), *L'Italia repubblicana e la crisi degli anni Settanta. Vol. III. Partiti e organizzazioni di massa*, Soveria Manelli, Rubettino.
- Bisoni C. (2009) *Gli anni affollati: la cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci.
- Bisoni C., Noto P., Pescatore G. (a cura di) (2012) *Bianco e Nero* 572, 1/2012.
- Boni F. (2002) *Il corpo mediale del leader. Ritualità del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Milano, Meltemi.
- Boni F. (2004) *Etnografia dei media*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Bonomo B. (2013) *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali per la ricerca storica*, Roma, Carocci.
- Bonsaver G., Gordon R. (2005a), *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, New York, Routledge.
- Bonsaver G., Gordon R. (2005b) «State, Culture, Censorship: An Introduction», in Bonsaver G., Gordon R. (2005a), p. 2-8.
- Boschetti A. (2022) *Introduzione all'edizione italiana in Bourdieu (2022)*, p. 11-44.
- Bourdieu P. (1993) *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press.
- Bourdieu P. (1997) *Sulla televisione*, Feltrinelli, Milano (I ed. fr. 1996).
- Bourdieu P. (2007) *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino (I ed. fr. 1979).
- Bourdieu P. (2022) *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore (I ed. fr. 1992).
- Bourdon J. (2006) *Le trappole dell'archivio audiovisivo*, in Grasso A. (2006a), p. 93-105.
- Bourdon J. (2015) *Il servizio pubblico. Storia culturale delle televisioni in Europa*, a cura di M. Scaglioni, Miano, Vita e pensiero, 2015.
- Brancato S. (2013) «La televisione tra ucronia e utopia in Massimo Fichera», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (2013).
- Briggs A. (1961-1995) *The History of Broadcasting in the United Kingdom, 5 volumes*, Oxford (UK), Oxford University Press.
- Briggs A., Burke P. (2010), *Storia sociale dei media: da Gutenberg a internet*, Bologna, Il Mulino.
- Brilli A. (1985) *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo.

- Brizzi R. (2010a) *L'uomo dello schermo*, Bologna, Il Mulino.
- Brizzi R. (2010b) «La televisione in Italia e Francia tra storia dei consumi e storia politica» in Cavazza S., Scalpellini E. (A cura di) (2010), p. 273-308.
- Brizzi, R. (2011) «Aldo Moro, la televisione e l'apertura a sinistra» in *Mondo contemporaneo* 2010/12, 137-166.
- Brizzi R (2014) «Televisione e politica in Europa nella svolta degli anni Sessanta», in *Ricerche di storia politica* 2/2014, p. 197-208.
- Brizzi R. (2017) «Comunicare la politica in Italia nella transizione tra Prima e Seconda Repubblica», in Cavazza S., Triola F. (a cura di) (2017), p. 223-244.
- Brizzi R. (2018) «Piccolo schermo e politica nell'Italia repubblicana. Dal rifiuto della personalizzazione alla "video-politica" (1946-2017)» in *Ventesimo secolo* 42, p. 144-168.
- Brownell K. C. (2014) *Showbiz politics: Hollywood in American political life*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Brownell K. C. (2016) «*The Historical Presidency. Gerald Ford, Saturday Night Live, and the Development of the Entertainer in Chief*», in *Presidential Studies Quarterly* 46(4), p. 925-42.
- Bucaria C., Barra L. (a cura di) (2016) *Taboo comedy. Television and Controversial Humour*, London, Palgrave Macmillan
- Buffagni R. (a cura di) (2001) *Un, due, tre*. A cura di Roberto Buffagni. Milano: Mondadori.
- Burke P. (2007) *Una rivoluzione storiografica: la scuola delle Annales, 1929-1989*, Roma-Bari, Laterza.
- Burke P. (2019) *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino (I ed. ing. 2005).
- Buttafava G. (1980) «Un sogno americano. Quiz e riviste tv negli anni Cinquanta», in Bettetini G. (1980a), p. 59-81.
- Cacciari C., Minonne A. e Mizzau M. (1981) «Il comico e l'intrattenimento televisivo», in Wolf M. (1981a), p. 255-324.
- Caldwell J. T. (2008) *Production culture: industrial reflexivity and critical practice in film and television*, Durham (NC), Duke University Press.
- Caldwell J. T. (2016) «Intorno alle industrie dei media. Dieci tratti distintivi e sfide per la ricerca», in Barra L., Bonini T., Splendore S. (2016a), p. 163-176.
- Canova G. (2013) «L'istrice e il pavone», in *Bianco e nero* 1, p. 49-57.
- Cappelletti (a cura di) (1971), «Canzonissima '71», monografico di *Bianco e Nero* (32)11/12.

- Caprettini G. P. (2004a) «Corpus ridens: archetipi e contaminazioni», in Alois D., Caprettini G. P. e Gedda A. (2004), p. 33-36.
- Caprettini G. P. (2004b) «Schermi a parte. La comicità socializzata e i confini del mezzo», in Ortoleva P., Di Marco M. T. (2004).
- Cardini D. (2000) *La televisione: linguaggio e modalità produttive* in Livolsi M. (2000) *Manuale di sociologia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, p. 351-396.
- Carini S. (2006) «Media e storia: cronologia di un dibattito», in Grasso A. (2006a), p. 17-46.
- Caroli M. (2003) *Proibitissimo! Censori e censurati della radiotelevisione italiana*, Milano, Garzanti.
- Carpitella M. (1985) «La provincia e l'impero», in Bettetini G., Grasso A. (1985), p. 131-34.
- Carrà F., Zuccotti M. (2015) *Come nascono i comici: dal Derby allo Zelig 60 anni da ridere*, Milano, Auditorium.
- Carroll, N. (2014) *Humour: a very short introduction*, Oxford (UK), Oxford University Press.
- Casetti F. (a cura di) (1988) *Tra me e te: strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Verifica programmi trasmessi, Torino, Rai Eri.
- Castronovo V., Tranfaglia N. (2008) *La stampa italiana nell'età della TV: dagli anni Settanta a oggi*, Roma-Bari, Laterza (I ed. 2002).
- Catolfi A. (2006) *Televisione e politica negli anni Sessanta*, Urbino, Quattro venti.
- Cavazza S. (a cura di) (2013) *Consumi e politica nell'Italia repubblicana*, Bologna, Il Mulino.
- Cavazza S. (2017) «Comunicazione e storia politica in Italia. Problemi e prospettive», in Cavazza S., Triola S. (2017) p. 13-32.
- Cavazza S., Scalpellini E. (a cura di) (2010) *La rivoluzione dei consumi: società di massa e benessere in Europa, 1945-2000*, Bologna, Il Mulino.
- Cavazza S., Triola F. (a cura di) (2017) *Parole sovrane: comunicazione politica e storia contemporanea in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino.
- Cesqui E., «La P2. 1970: Un servizio di informazione nella gestione della transizione», *Studi storici* (39)4.
- Cocco M., (2018) *Qualunquismo. Una storia politica e culturale dell'uomo qualunque*, Firenze, Le Monnier
- Celli C. (2000) «Roberto Benigni and the Cioni Mario Di Gaspare Fu Giulia Monologue», *Italica Italica* 77, 2, p. 171-86.
- Cesareo G. (1970) *Anatomia del potere televisivo*, Milano, Franco Angeli.
- Cesareo G. (1974), *La televisione spreca. Verso una quarta fase del sistema delle comunicazioni di massa?*, Milano, Feltrinelli.

- Cesareo G. (1997) «La televisione», in Stajano C. (a cura di) (1997) *La Cultura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Cesqui E. (1998) «La P2. 1970: Un servizio di informazione nella gestione della transizione», *Studi storici* (39)4, p. 1002.
- Chiarenza F. (2002) *Il cavallo morente Storia della RAI. Con una postfazione dalla riforma ad oggi*, Milano, FrancoAngeli (I ed. 1976).
- Chiesa A. (1990) *La satira politica in Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- Chiesa A. (2008) «La stampa satirica e i vignettisti», in Castronovo V. e Tranfaglia N., p. 479-504, Roma-Bari, Laterza.
- Cioffi F. (1998) *Wittgenstein on Freud and Frazer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cirillo, J. (2021) *L'animale che ride*, Milano, HarperCollins.
- Maurizio Cocco (2018) *Qualunquismo. Una storia politica e culturale dell'uomo qualunque*, Firenze, Le Monnier.
- Colarizi S., (1996) *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Laterza.
- Collettivo Rai-TV (1972), *RAI-TV, la fabbrica del consenso*, Roma, ARCI.
- Colombo F. (1999) *La cultura sottile: media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani.
- Colombo F. (2001) «Il mondo in una palla di vetro. L'indagine indiziaria sul prodotto culturale», in Colombo F., Eugeni R., p. 17-48.
- Colombo F. (2012) *Il paese leggero: gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Roma-Bari, Laterza.
- Colombo F., Eugeni R. (2001) (a cura di) *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci.
- Comand M. (2011) *Commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro.
- Comand M. (2013) «Tondi o aguzzi comunque contro». *Bianco e nero* 1(575), p. 8-19.
- Comand M., Venturini S. (2021) «MMC 49'76. Modi, memorie e culture della produzione cinematografica: strumenti, metodi e primi esiti», *L'avventura*, speciale, p. 3-12.
- Cominelli L. (2014) *L'Italia sotto tutela: Stati Uniti, Europa e crisi italiana degli anni Settanta*, Firenze, Le Monnier.
- Comitato Centrale di Vigilanza sulle Radiodiffusioni (1965), *Pareri e direttive di massima sui programmi di Radiodiffusione (1947-1964)*, Roma.

- Consigli P. (1988) «Humor in Italy», in Ziv (1988), p. 133-156.
- Costa N. (1982) *Il divismo e il comico*, Torino, Rai Eri.
- Costantini C., Moltedo G. (1976) *Messaggi di Fumo. Aldo Moro: i pensieri di un cavallo di razza*, Milano, SugarCo.
- Costanzo M. (2015) *Le mie tele-visioni*, Milano, Mondadori.
- Costanzo M., Morandi F. (2004) *Lo chiamavano varietà: l'industria televisione: produrre l'intrattenimento*, Roma, Carocci.
- Crainz G. (1996) *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli.
- Crainz G. (2005) *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli.
- Crainz G. (2012) *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Milano, Feltrinelli.
- Crainz G. (2013) *Il paese reale: dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma, Donzelli.
- Crapis G. (2002) *Il frigorifero del cervello: il PCI e la televisione da «Lascia o raddoppia?» alla battaglia contro gli spot*, Roma, Editori Riuniti.
- Crespi A. (2013) «Italiani, vi guardo. Intervista a Carlo Verdone», *Bianco e nero* 1, p. 41-48.
- Critchley S. (2004) *Humour*, Genova, Il melangolo.
- Dagrada E. (1992) *A parer nostro: la critica televisiva nella stampa quotidiana in Italia*, Torino, Nuova Eri.
- Damilano M. (2013) *I partiti all'assalto di Viale Mazzini*, in Grasso A. (a cura di) (2013a) p. 101-113.
- D'Aloia A. (2013) «Risate di piombo. Comici italiani dalla tv al cinema negli anni '70 e '80», in *Bianco e nero* 575, 1/2013, p. 20-29.
- D'Amico M., (1985) *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Mondadori.
- D'Andrea D. (2012) «Il re è nudo. La piccola politica e gli affanni della satira», in *Comunicazione politica* 1, p. 89-96.
- D'Antona G. (2020) *Milano. Storia comica di una città tragica: I club, la malavita, il cabaret e la televisione*, Milano, Bompiani.
- D'Arcangeli, L. (2005) «Dario Fo, Franca Rame and the Censors», in Bonsaver G., Gordon R. (2005a), p. 158-67.
- Darnton R. (2013), *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Milano, Adelphi (I. ed. ing. 1984).

- Day A. (2011) *Satire and Dissent. Interventions in Contemporary Political Debate*, Bloomington, Indiana University Press.
- Day A., Thompson E. (2012) «Live From New York, It's the Fake News! *Saturday Night Live* and the (Non)Politics of Parody». *Popular Communication* 10(1/2), p. 170-182.
- Debord G. (2013) *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Debenedetti F., Pilati A. (2009) *La guerra dei trent'anni: politica e televisione in Italia, 1975-2008*, Torino, Einaudi.
- De Filippi, D. *Raimondo Vianello: il gran signore della risata*. Aliberti, 2010.
- De Grazia V. (2005) *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi.
- De Leeuw S., Mustata D., Pehe V. (2022) «Editorial», in *VIEW Journal of European Television History and Culture* 11(22).
- De Luna G. (1993) *L'occhio e l'orecchio dello storico: le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia.
- De Luna G. (2006) «L'immagine televisiva come documento e agente di storia», in Grasso A. (2006a), p. 155-58.
- De Luna G. (2009) *Le ragioni di un decennio: 1969-1979, militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli.
- De Mauro T. (2014) *Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai nostri giorni*, Roma-Bari, Laterza.
- Denti A. (2006) «Lo spettacolo della tv», in Monteleone F. (a cura di), *Televisione ieri e oggi: studi e analisi sul caso italiano*, Venezia, Marsilio, p. 19–89.
- Diamanti I., Natale P. (a cura di) (2013) *Grillo e il MoVimento 5 Stelle. Analisi di un «fenomeno» politico*, numero monografico di *Comunicazione Politica* 1/2013.
- Di Chiara F., Noto P. (2016) «Appunti per una storia un po' meno avventurosa. Produzione e cinema italiano 1945-1965», in Barra L., Bonini T., Splendore S. (2016a).
- Di Chiara F., Noto P. (2020) «Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962», in *L'avventura* 1/2020, p. 87-103.
- Di Chio F. (2015) «Sette note sul far ridere», in Guarnaccia e Barra (2015), p. 119-132.
- Dondi M. (2015) *L'eco del boato: Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Roma-Bari, Laterza.
- Drees M. M., De Leeuw S. (a cura di) (2015a) *The Power of Satire*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

- Drees M. M., De Leeuw S. (2015b) «Introduction», in *The Power of Satire*, Drees M. M., De Leeuw S. (2015a), p. 1-16.
- Driessen H.G.G.M. (1997) «Humour, laughter and the field: Reflections from anthropology» in Bremmer J. M., Rodenburg H. (1997), p. 222-242.
- Eco U. (2004) *Apocalittici e integrati*, Bologna, Bompiani (I ed. 1964).
- Eco U. (2004b) *TV: la trasparenza perduta*, in Id. *Sette anni di desiderio*, Bologna, Bompiani (I ed. 1984).
- Ellis J. (2000) *Seeing things: television in the age of uncertainty*, New York, I.B. Tauris.
- Ellis J. (2006) «Il passato sullo schermo», in Grasso A. (2006a), p. 167-172.
- Facci S., P. Soddu (2011), *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Roma, Carocci.
- Fazio I. (n.d.) *Microstoria* — <http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/microstoria.pdf>.
- Fiorino V., Fruci G. L., Petrizzo A. (2013) (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media, spettacolo*, Pisa, ETS.
- Fenati B. (1989) «Cenni storici sul palinsesto nella televisione italiana», in Rizza N., *Costruire Palinsesti. Modalità logiche e stili della programmazione televisiva tra pubblico e privato*, Torino, Nuova Eri, p. 161-188.
- Ferguson N., Maier C. S., Manela E., Sargent D. J. (a cura di) (2010) *The shock of the global: the 1970s in perspective*, Cambridge (Mass), Harvard University Press.
- Ferretti C, Broccoli U., Scaramucci B. (1997) *Mamma RAI: storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier.
- Forcella E. (2004) *Millicinquecento lettori. Confessioni di un giornalista politico*, A cura di Guido Crainz, Roma, Donzelli.
- Forgacs D. (2000) *L'industrializzazione della cultura italiana. 1880-2000*, Bologna, Il Mulino.
- Forgacs D. (2005) «How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?», in Bonsaver G., Gordon R. (2005a), p. 9-20.
- Forgacs D., Gundle S. (2007) *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il Mulino.
- Formigoni G. (2016) *Storia d'Italia nella guerra fredda: 1943-1978*, Bologna, Il Mulino.
- Fotis M. (2020) *Satire & the State. Sketch Comedy and the Presidency*, New York, Routledge.
- Francia E. (2013) «Il Presidente, lo storico, il comico. Note sul Risorgimento del 150», in *Contemporanea* 1, p. 145–58.
- Frescai E., Palmieri M. (2019), «The Other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia», numero monografico di *Cinema e Storia*.

- Frini R., Bravetti F. (2010), *Sandra Mondaini e Raimondo Vianello*, Roma, Gremese.
- Fumagalli A. (1993) «Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni», in *Comunicazioni sociali* 1/2013, p. 7-35.
- Gambarotta B. (2004) «Dal copione alla scaletta», in Aloi D., Caprettini G. P. e Gedda A. (2004), p. 70-96.
- Garofalo D., Roghi V. (2015a) *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Garofalo D., Roghi V. (2015b) «Storie della televisione, dialettiche dell'immaginario e ambienti mediali», in Id. (2015a), p. 11-18.
- Garofalo D. (2016) *Political audiences. A reception history of early Italian television*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Garofalo D. (2018) *Storia sociale della televisione in Italia: 1954-1969*, Venezia, Marsilio.
- Garofalo D., Scaglioni M. (2019) «Television studies e sguardo storico: un'agenda per la futura ricerca», in Scaglioni (2019), p. 29-34.
- Geertz C. (2009) *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino (I ed. 1983).
- Geertz C. (2019) *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino (I ed. 1973).
- Giacovelli E. (2005) «Quelli del Sessantotto. La comicità surreale di Paolo Villaggio e Cochi & Renato fra televisione e cinema», in Marinai E., Poeta S., Vazzaz I., p 189-201.
- Gibelli A. (2018) *26 gennaio 1994*, Roma-Bari, Laterza.
- Ginzburg C. (1986) «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in Ginzburg C. (1986) *Miti emblematici spie*, Torino, Einaudi, p. 158-209.
- Ginzburg C. (1993) «Microhistory: Two or Three Things That I Know about It», in *Critical Inquiry* 20(1), p. 10-35.
- Ginzburg C. (2009), *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi (I ed. 1976).
- Ginzburg C., Foa V. (2003) *Un dialogo*, Milano, Feltrinelli.
- Ginzburg C., Poni C. (1979) «Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico», in *Quaderni storici* 14, 40(1), p. 181-190.
- Gismondi A. (1958), *La radiotelevisione in Italia*, Roma, Editori Riuniti.
- Giunta C. (2018) *Come non scrivere. Consigli ed esempi da seguire, trappole e scemenze da evitare quando si scrive in italiano*, Milano, UTET.
- Gnagnarella G. (2010) *Storia politica della RAI, 1945-2010*, L'Aquila, Textus.

- Governi G. (2013) «La rivoluzione del Massimo delle emozioni», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (2013).
- Gozzini G. (2011) *La mutazione individualista: gli italiani e la televisione. 1954-2011*, Roma-Bari, Laterza.
- Grandi R., Vaccari C. (2013) *Come si vincono le elezioni. Elementi di comunicazione politica*, Roma, Carocci.
- Grasso A. (1989) *Linea allo studio. Miti e riti della televisione italiana*, Milano, Bompiani.
- Grasso A. (1992) *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti.
- Grasso A. (2003a) «La TV negli anni Settanta» in Lussana F., Marramao G. (2003), p. 53-60.
- Grasso A. (2003b) «Prefazione. La censura rubata» in Caroli M. (2003), p. i-vi.
- Grasso A. (2006a) (a cura di) *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita e Pensiero.
- Grasso A. (2006b) «La storia in diretta» in Grasso A. (2006a), p. 11-16.
- Grasso A. (2008) (a cura di) *Enciclopedia della televisione. 3° edizione*, Milano, Garzanti.
- Grasso A. (2013) (a cura di) *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori.
- Grasso A. (2012) «La saturazione della satira», in *Comunicazione politica* 1, p. 133-138.
- Grasso A. (2017) (a cura di), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. Vol. III. I Media alla sfida della convergenza (1979-2012)*, Milano, Vita e Pensiero.
- Grasso A., con la collab. di Barra L. e Penati C. (2019) *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Grasso A., Scaglioni M. (2003) *Che cos'è la televisione: il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti.
- Grasso A., Scaglioni M. (2007) *Parole e immagini. La comunicazione e i media*, Milano, Fondazione Achille e Giulia Boroli
- Gray J. (2006) *Watching with the Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*, London, Routledge.
- Gray J., Jones J. P., Thompson E. (a cura di) (2009a) *Satire TV. Politics and comedy in the post-network era*, New York, NYU Press.
- Gray J., Jones J. P., Thompson E. (2009b) «The State of Satire, the Satire of State». Gray J., Jones J. P., Thompson E., p. 3-36.
- Grendi E. (1977) «Micro-analisi e storia sociale». *Quaderni storici* 12, 35(2), p. 506-520.
- Grendi E. (1994) «Ripensare la microstoria?», in *Quaderni storici* 29, 86(2), p. 539-549.

- Grieco A. (2015) «Si ride sempre con le vocali in tutte le lingue del mondo», in Guarnaccia e Barra (2015), p. 73-82.
- Grignaffini G. (2012) *I generi televisivi*, Roma, Carocci.
- Grizzaffi C. (2021) «Culture della produzione e (auto)rappresentazioni. Interrogare le fonti audiovisive». *L'avventura*, speciale, p. 113-126.
- Guarda G. (1959) *La televisione*, Milano, Vallardi.
- Guarnaccia F. (2015) «Introduzione. Siamo tutti terribilmente divertenti là fuori», in Guarnaccia e Barra (2015) p. 11-17.
- Guccini G. (2016) «Invenzione d'un mito: Dario Fo alla Palazzina Liberty (1974-1980)», in Miralles H. L., Kopušar A. C. P., Quazzolo P., Randaccio M. (a cura di) (2016), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, p. 151-161.
- Guazzaloca G. (2009) «Sulla storia della televisione in Italia» in *Nuova informazione bibliografica* 4, p. 741-758.
- Guazzaloca G. (2011) *Una e divisibile: la Rai e i partiti negli anni del monopolio pubblico, 1954-1975*, Firenze, Le Monnier.
- Guazzaloca G. (2013) «Tribune e tribuni nella Rai degli anni Sessanta» in Grasso A. (2013a), p. 101-103.
- Guidozzi G. (2004) «Ridere a Occidente. I fondamenti del comico», in Aloï D., Caprettini G. P. e Gedda A. (2004), p. 12-22.
- Guglielmi A., Balassone S. (1995) *Senza rete. Il mito di Rai Tre: 1987-1994*, Milano, Bompiani.
- Guglielmi A., Sgarbi E. (a cura di) (2005) *Blob Guglielmi. La letteratura, la televisione, il cinema*, Milano, Bompiani.
- Gundle S. (1986) «L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta», in *Quaderni Storici* 21, 62(2), p. 561-594.
- Gundle S. (1995a) *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa: 1943-1991*, Milano, Giunti.
- Gundle S. (1995b) «Il sorriso di Berlusconi» in *Altrochemestre* 3, p. 14-17.
- Gundle S. (2004) *Le origini della spettacolarità nella politica di massa* in Ridolfi M. (2004a), p. 3-24.
- Habermas J. (1973) *Prassi politica e teoria critica della società*, Il Mulino, Bologna (I ed. ted. 1963).
- Hall S. (1996) «Who Needs Identity?» In Hall. S., du Gay P. (a cura di) *Question of Cultural Identity*, London, Sage.
- Hall S. (2006) *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postculturali*, Milano, Meltemi

- Harries D. (2000), *Film Parody*, London, BFI publishing.
- Hendershot H. (2020) «Parks and Recreation. The Cultural Forum», in Thompson E., Mittell J. (2020).
- Hesmondhalgh D. (2006) «Bourdieu, the Media and Cultural Production», *Media, Culture & Society* 28(2), p. 211–231.
- Hesmondhalgh D. (a cura di) (2007) *Media production*, Milano, Hoepli.
- Hesmondhalgh D. (2015) *Le industrie culturali*, Milano, EGEA.
- Hobbes T. (2011) *Il leviatano*, Milano, Rizzoli.
- Hodgart M. (1991) *La satira: quando la crudeltà si sposa all'ironia*, Padova, Muzio.
- Horkeimer M., Adorno T. W. (2010), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, (I ed. ted. 1947).
- Hunt L. (2010) *La storia culturale nell'età globale*, Pisa, ETS.
- Hutcheon L. (1985), *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana, University of Illinois Press.
- Iaccio P., «Intervista a Dario Fo sulla censura e gli anni Settanta», in Fresciani e Palmieri (a cura di) (2019).
- Innocenti V. (2012) *Il pap'occhio*, in Roy Menarini, *Il grande cinema italiano*, Bologna, Atlante.
- Jelardi A. (2013) *Alighiero Noschese: l'uomo dai 1000 volti*, Napoli, Kairos
- Jenkins H. (1992) *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York, Columbia University Press.
- Jones, J. P. (2009) «With All Due Respect Satirizing Presidents from Saturday Night Live to Lil' Bush», Gray J., Jones J. P., Thompson E., p. 37-63.
- Jones, J. P. (2010) *Entertaining politics: satiric television and political engagement*, Lanham (MD), Rowman & Littlefield.
- Jones, J. P. (2013) «Politics and the Brand: Saturday Night Live's Campaign Season Humor», in Marx N., Sienkiewicz M. e Becker R. (2013), p. 77–92.
- Jones, J. P. (2015) «The Authenticity of Play: Satiric Television's Challenge to Authoritative Discourses», in Drees M. M., De Leeuw S., p. 33-46.
- Koziski S. (1984) «The Standup Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic», in *The Journal of Popular Culture*, 18, p. 57-76.
- Lanaro P. (2011), *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*, Milano, FrancoAngeli.

- Lanaro S. (1992) *Storia dell'Italia repubblicana: l'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Venezia, Marsilio.
- Leto G. (1998) *Cararai: memorie di un corsaro*, Pescara, Tracce.
- Levi G. (1985) «I pericoli del Geertzismo», in *Quaderni storici* 20, 58(1), p. 269-277.
- Levi G. (2001) *On Microhistory* in Burke P. (2001) (a cura di) *New Perspectives in Historical Writing*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press.
- Lichter R. S., Baumgartner J. C., Morris J. S. (2015), *Politics is a Joke! How TV Comedians Are Remaking Political Life*, Boulder (CO), Westview Press.
- Lotz A. D. *Post network. La rivoluzione della tv*, Roma, Minimum Fax, 2017.
- Lussana F., Marramao G. (a cura di) (2003) *L'Italia repubblicana e la crisi degli anni Settanta. Vol. II. Partiti e organizzazioni di massa*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Mähkä R. (2016) *Something Completely Historical. Monty Python, History and Comedy*, PhD dissertation, Turku, University of Turku.
- Mähkä R. (2017) «Basil Fawlty as a 'Pre-Thatcherite' Conservative in Fawlty Towers», in *Journal of European Popular Culture* 8(2), p. 109-23.
- Malatesta M. (2010) *Professional Men, Professional Women: The European Professions from the 19th Century until Today*, London, Sage.
- Mancini P. (2009) *Elogio della lottizzazione: la via italiana al pluralismo*, Roma-Bari: Laterza.
- Mann D. (2008) *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Manzoli G. (2012) *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci.
- Marc D. (1996) *Demographic Vistas: Television in American Culture*, Revised, Philadelphia, University of Pennsylvania Press (I ed. 1984).
- Marc D. (1997), *Comic visions: television comedy and American culture*, Malden (MA), Blackwell.
- Marc D. (2009) «Foreword», in Gray J., Jones J. P., Thompson E. (2009), p. ix–xiv.
- Mariani A. (2019) «Prima Del Film. "Ephemerality" Del Regista e Storia Materiale Della Produzione», in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* 3(5), p. 83-100.
- Marinai E., *Gobbi, dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)* (2006), Pisa, ETS.
- Marinai E., Vazzaz I. (2013) «Il riso nell'occhio: sguardi e ipotesi di studio sul corpo-testo comico contemporaneo», in *Biblioteca teatrale*, 3/4, p. 95–108.

- Marinai E., Poeta S. e Vazzaz I., (a cura di) (2005) *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media. Giornate di studio, Pisa, 22-23 ottobre 2004*. Pisa, ETS.
- Marinello M. (2022) «Ricordati degli amici»: la satira politica nella televisione italiana», in *Quaderni del CSCI* 17, p. 109 - 116.
- Marletti C. (2010) *La repubblica dei media: l'Italia dal politichese alla politica iperreale*, Bologna, Il Mulino.
- Martelli C. (a cura di) (1979) *Informazione e potere*, Milano, Feltrinelli.
- Martelli C. (2013) *Ricordati di vivere*, Milano, Bompiani.
- Martera L. (a cura di) (2000) *Lo spettacolo in TV, ovvero, La TV è meglio farla che guardarla: parlano autori, registi, produttori e dirigenti*, Roma, Dino Audino.
- Martera L. (2015) «Una mappa della comicità in Italia», in Guarnaccia F., Barra L. (2015), p. 51-63.
- Martini P. (1985) *Tv, sorrisi e milioni. L'avventurosa storia dei divi della televisione italiana*, Jesi, Gei.
- Martini P. (1990) *NO, non è la BBC*, Mondadori, Milano.
- Marx N. (2019) *Sketch Comedy. Identity, Reflexivity, and American Television*, Bloomington, Indiana University Press.
- Marx N., Sienkiewicz M. (a cura di) (2018a) *The comedy studies reader*, Austin, University of Texas Press.
- Marx N., Sienkiewicz M. (2018b), «Volume Introduction. Comedy as Theory, Industry, and Academic Discipline», in Id. (2018a), p. 1-16, Austin, University of Texas Press.
- Marx N., Sienkiewicz M. e Becker R. (a cura di) (2013) *Saturday Night Live and American TV*, Bloomington, Indiana University Press.
- Masini A. (2018) «L'Italia del "riflusso" e del punk (1977-84)», in *Meridiana* 92, p. 187-210.
- Mattucci L. (2013) «Rai 2, una rete dimenticata», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (2013).
- Mayer V. (2009) «Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory» in Mayer V., Banks M. J., Caldwell J. T. (2009).
- Mayer V., Banks M. J., Caldwell J. T. (A cura di) *Production studies: cultural studies of media industries*. New York: Routledge, 2009.
- Mazzini F. (2023), *Hackers. Storia e pratiche di una cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- Mazzoleni G. (2012) *La comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino.
- Mazzoleni G., Sfardini A. (2009) *Politica pop: da «Porta a porta» a «L'isola dei famosi»*, Bologna, Il Mulino.
- Mazzoleni G., Bracciale R. (2019) *La politica pop online. I meme e le nuove sfide della comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino.

- McLuhan M. (2015), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore (I ed. ing. 1964).
- Menarini R. (2001) *La parodia nel cinema italiano: intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Alberto Perdisa Editore, Ozzano dell'Emilia.
- Menduni E. (2001) «Radio, televisione e parlamento» in Violante L. (a cura di) (2001), *Il Parlamento*, Storia d'Italia – Annali, Torino, Einaudi, p. 907-930.
- Menduni E. (2007) «I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione italiana», *Memoria e Ricerca* 26, p. 97-109.
- Menduni E. (2013) *Entertainment*, Bologna, Il Mulino.
- Menduni E. (2018) *Videostoria: l'Italia e la TV, 1975-2015*, Milano, Bompiani (I ed. 2002).
- Menduni E. (2019) «Storia della TV e storia d'Italia: avvicinamenti progressivi», in Scaglioni (2019a).
- Mergel T. (2017a) «La storia politica come storia della comunicazione. Impostazione e dibattiti tedeschi», in Cavazza S. E Triola F. (2017) p. 33–54.
- Mergel T. (2017b) «Cultural Turns and Political History» in *Ricerche di storia politica*, speciale, p. 33-42.
- Meucci P. (2021) *Ettore Bernabei. Il primato della politica. La storia segreta della DC nei diari di un protagonista*, Venezia, Marsilio.
- Meyrowitz J. (1985) *No sense of place. The Impact of electronic media on Social Behavior*, Oxford, Oxford University Press.
- Molteni M. (2014) «Alle radici dell'impresa», in Barra e Guarnaccia (a cura di) (2014), *Telemilano* 58, monografico di *Link – Idee per la televisione* 14, p. 26-27.
- Molinari V. (2022) *La mia Rai*, Sestri Levante, Gammarò.
- Mondaini S., Vianello R. (1974), *Casa nostra*, Milano, Bietti.
- Monteleone F. (2003) *Storia della radio e della televisione in Italia: un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio.
- Monti G. (2008), *Dizionario dei comici e del cabaret*, Milano, Garzanti.
- Morando P. (2009) *Dancing days: 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- Morcellini M., «A cavallo della tigre. Politica e televisione in Italia», in Chiarenza (2002), p. 11-15.
- Morcellini M. (a cura di) (2005) *Il Mediaevo italiano: industria culturale, TV e tecnologia tra XX e XXI secolo*, Roma, Carocci.
- Morin E. (2008) *Lo spirito del tempo*, Milano, Meltemi (I ed. fr. 1962).
- Moro G. (2007) *Anni Settanta*, Torino, Einaudi.

- Moro R. (2012) «Mosse, il cultural turn e i nodi della storiografia contemporanea», in Benadusi L., Caravale L. (a cura di) (2012) *Sulle orme di George L. Mosse. Interpretazioni e fortuna dell'opera di un grande storico*, Roma, Carocci, p. 126.
- Morrione R. (1978) *La Rai nel paese delle antenne uomini e vicende del più discusso dei mass media: dall'era Bernabei all'era della riforma*, Roma, Roberto Napoleone.
- Moscato I. (2013) «Massimo Fichera tra i Dreamers», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci, (2013).
- Mosconi E. (2019) «Milleluci per due star della televisione italiana. La strana coppia Mina-Raffaella Carrà», *Arabeschi* 12.
- Muggeo G. (2021) *Star domestiche. Le origini del divismo televisivo in Italia*, Kaplan, Torino.
- Murialdi P. (1973) *La stampa italiana del dopoguerra, 1943-1972*, Bari, Laterza.
- Murialdi P. (2021) *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazette a Internet*, Bologna, Il Mulino.
- Newcomb H. M., Hirsch P. M. (1983) «Television as a Cultural Forum: Implications for Research», *Quarterly Review of Film Studies* 8(3), p. 45-55.
- Noto P. (2019) «“Una Necessità Strettamente Professionale”. Gli Annuari Come Oggetto e Fonte per Lo Studio Del Cinema Italiano Del Dopoguerra», *Schermi. Storie e Culture Del Cinema e Dei Media in Italia* 3, fasc. 5.
- Noto P. (2021) «Non è proprio censura, è più voglia di qualcosa di adatto», *Link - Idee per la tv* — <https://www.linkideeperlatv.it/non-e-proprio-censura-e-piu-voglia-di-qualcosa-di-adatto/>
- Novelli E. (1995) *Dalla TV di partito al partito della TV. Televisione e politica in Italia 1960-1995*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Novelli E. (2006) *La turbopolitica: sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia, 1945-2005*, Milano, Rizzoli.
- Novelli E. (2012) «Politica, Spettacolo e Televisione Negli Anni Ottanta» in Mattera P., Uva C. (2012) *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da rivedere*, numero monografico di *Cinema e storia*, p. 157-173.
- Novelli E. (2016) *La democrazia del talk show: storia di un genere che ha cambiato la televisione, la politica, l'Italia*, Roma, Carocci.
- Novelli E. (2018) *Le campagne elettorali in Italia: protagonisti, strumenti, teorie*, Roma-Bari, Laterza.
- Novelli, E., Nespolesi S. (2015) *Cari elettori, care elettrici. Le immagini della prima Repubblica nelle tribune della RAI (1960-1994). Catalogo della mostra (Roma, 23 settembre-8 ottobre 2015)*, Torino, Rai Libri.
- O'Leary A. (2013) *Fenomenologia del cinepanettone*, Soveria Manelli, Rubettino.

- Orsina G. (2013) *Il berlusconismo nella storia d'Italia*, Venezia, Marsilio.
- Ortoleva P. (1980) «Storia e televisione. Riflessioni a partire da un'esperienza», *Rivista di storia contemporanea*, IX, 3, p. 459-481.
- Ortoleva P. (1988) *Saggio sui movimenti del '68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti.
- Ortoleva P. (1993) «Linguaggi culturali via etere», in Soldani S., Turi G. (a cura di) (1993) *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea. Vol II. Una società di massa.*, Bologna, Il Mulino, p. 441-488.
- Ortoleva P. (1995) *Un ventennio a colori: televisione privata e società in Italia (1975-95)*, Firenze, Giunti.
- Ortoleva P. (1997a) «I media. Comunicazione e potere», in AA.VV. (a cura di) (1997) *Storia dell'Italia repubblicana. Vol III. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio. Tomo 2. Istituzioni, politiche, culture*, p. 864-884, Torino, Einaudi.
- Ortoleva P. (1997b) «Il capitalismo italiano e i mezzi di comunicazione di massa», in Barca F. (1997) *Storia del capitalismo italiano*, Roma, Donzelli, p. 237-264.
- Ortoleva P. (2002) *Mediastoria. Mezzi di comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, Il saggiatore.
- Ortoleva P. (2004) «Il comico del flusso», in Alois D., Caprettini G. P. e Gedda A. (2004), p. 42-52.
- Ortoleva P. (2005) «La televisione nell'industria culturale, la televisione come industria culturale» in Morcellini M. (2005).
- Ortoleva P. (2008) «La televisione italiana 1974-2002: dall' "anarchie italiane" al duopolio imperfetto», in Castronovo V., Tranfaglia N. (2008).
- Ortoleva P. (2011) «Sintonizzare la nazione. Media e identità nazionale», in *Comunicazione politica* 2011/1, p. 39-58.
- Ortoleva P. (2019a) *Miti a bassa intensità: racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Ortoleva P. (2019b) «Storia e storie della televisione» in Scaglioni M. (2019), p. 53-60.
- Ortoleva P. (2022) *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Milano, Il saggiatore (I ed. 2009).
- Ortoleva P., Barra L. (2020) «Perché si piange al cinema, perché si ride alla televisione». in Barra L., Galvagno G. C. (2020).
- Ortoleva P., Di Marco M. T. (2004), *Luci del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Milano, Electa.
- Ortoleva P., Scaramucci B. (2003) (a cura di) *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti
- Paci D. (2019) (a cura di) *La storia in digitale. Teorie e metodologie*, Milano, Unicopli.
- Padovani C. (2004) *A Fatal Attraction: Public Television and Politics in Italy*, Lanham (Md), Rowman & Littlefield.

- Paine Caufield R. (2008) «The influence of “Infoenterpropagainment”: Exploring the Power of Political Satire as a Distinct Form of Political Humor», in Baumgartner J. C., Morris J. S. (2008).
- Palmieri M. (2022) «Nel piccolo schermo il paese reale: *Avanzi* tra critica alla tv e satira politica», in *Diacronie* 49(1), p. 177-193.
- Parascandolo R. (2013) «Fichera, Il dirigente che piaceva a Gramsci», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (2013).
- Parotto G. (2018) «Usi del corpo nel linguaggio di Grillo», in *Comunicazione politica* 3/2018, p. 413-432.
- Patriarca S. (2010) *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza.
- Penati C. (2019) «I critici scrittori. Storia e traiettorie della critica colta alla televisione italiana», in Scaglioni (2019a), p. 23-28.
- Pescatore G. (2009) «La cultura popolare negli anni Settanta tra cinema, televisione, radio e fumetto» in De Bernardi A., Rominelli V., Cretella C. (2009), *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Bologna, ArchetipoLibri, p. 153-164.
- Piazzoni I. (2014), *Storia delle televisioni in Italia: dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci.
- Piazzoni I. (2019) «Televisione e storia della “cultura popolare”», in Scaglioni M. (2019), p. 123-29.
- Piazzoni I. (2021) «Il Pci e Il “Governo” Delle Televisioni Negli Anni Del Compromesso Storico (1976-1979)», in *Società e Storia* 173, p. 493-520.
- Pini M. (1978) *Memorie di un lottizzatore venti mesi al vertice della Rai-Tv*, Milano, Feltrinelli.
- Pinto F. (1980) *Il modello televisivo: professionalità e politica da Bernabei alla terza rete*, Milano, Feltrinelli.
- Polese R. (a cura di) (2009) *Satyricon: la satira politica in Italia*, Parma, Guanda.
- Pope, A. (2006) «Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry», in Rogers P. (a cura di) *The Major Works*, New York, Oxford University Press, p. 195–239 (I ed. 1727).
- Prono F. (2011) *Il teatro in televisione*, Roma, Dino Audino.
- Puppa P. (2005) «Comicità e solitudine: il tempo della battuta», in Marinai E., Poeta S. E Vazzaz I (2005), p. 73-86.
- Puppa P. (2008), «Il Teatro Autistico Di Beppe Grillo», *Belfagor* 63, 6.
- Rath C. D., Davis H. H., Bettetini G., Grasso A. (a cura di) (1990a), *Storia e prospettive della televisione nella Repubblica federale tedesca, in Gran Bretagna, Francia e Italia. Le Televisioni in Europa. Vol. 1*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.

- Rath C. D., Davis H. H., Bettetini G., Grasso A. (a cura di) (1990b), *I Programmi di quaranta'anni di televisione nella Repubblica federale tedesca, in Gran Bretagna, Francia e Italia. Le Televisioni in Europa. Vol. 2*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- Ricci A. (1998) *Striscia la Tivù*, Torino, Einaudi.
- Ridolfi M. (a cura di) (2004a) *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazione nell'età contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori.
- Ridolfi M. (a cura di) (2014) *Presidenti: storia e costumi della Repubblica nell'Italia democratica*, Roma, Viella, 2014.
- Rigola G. (2021) «“Lui era la miniera e io il minatore”». Il lavoro di Giuseppe Bertolucci con Roberto Benigni», in Prono F. e Rigola G. (a cura di) (2021) *Il dolce rumore della vita. Giuseppe Bertolucci tra cinema, teatro, televisione e poesia*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.
- Robinson P. M. (2010) *The Dance of the Comedians: The People, the President, and the Performance of Political Standup Comedy in America*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Rodi P. (2004) «Risate allo specchio. Forme comiche nella tivù di casa nostra», in Alois D., Caprettini G. P. e Gedda A. (2004) p. 53–69.
- Roghi V. (2005) «Television and Censorship: Preliminary Research Notes», in Bonsaver G., Gordon R. (2005a).
- Roghi V. (2012) «Le fonti audiovisive e la ricerca storica» in De Nicolò M. (2012) (a cura di), *Il pane della ricerca. Luoghi, questioni e fonti della storia contemporanea in Italia*, Roma, Viella, p. 205-214.
- Rolando S. (2011) «Gli Anni della Rai, 1977-1980», in Fontana C. (2011) (a cura di) *Paolo Grassi: una biografia tra teatro, cultura e società*, Milano, Skira, p. 169-206.
- Rolando S. (2013) «Massimo Fichera: un esemplare degli intellettuali-manager che ha reso sensato il rapporto tra politica, cultura, comunicazione ed economia nel corso del 900», in Abruzzese, Barlozzetti e Bartocci (2013).
- Romero F. (2009), *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi.
- Rositi F. (1982) *Mercati di cultura: politica e lottizzazione dei mass media in Italia*, Bari, De Donato.
- Rotano F. (1976) *Cento anni di satira politica in Italia (1876-1976)*, Bologna, Guaraldi.
- Sainati A. (2000), *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, Pisa, ETS.
- Sainati A. (2003), «Comico», in *Enciclopedia del Cinema*.
- Sangiovanni A. (2013), «Da libere a private. Sulla nascita della televisione commerciale in Italia», *Comunicazioni sociali 1*.

- Sangiovanni A. (2013) «Pubblico e privato nella tv dei tardi anni Settanta», in Garofalo e Roghi (2015a).
- Sangiovanni A. (2019) «Verso una storia del sistema dei media», in Scaglioni (2019), p. 67-74.
- Sangiovanni A. (2021), *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Roma, Donzelli.
- Sangiovanni A. (2023), *Mass media* in Banti A. M., Fiorino V., Sorba C., Roma-Bari, Laterza.
- Sansonna G., (2016) *Hollywood sul Tevere. Storie scellerate*, Roma, Minimum Fax
- Sassoon D. (2008) *La cultura degli europei: dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli.
- Saviane S. (1972) *Dietro il video. I mezzibusti*. 1° edizione. Milano: Feltrinelli.
- Saviane S. (1977), *Video Malandrino. Quindici anni di Rai-tv*, Milano, SugarCo.
- Scaglione M. (2004) *I miei primi quarant'anni di Rai-TV*, Roma, Bulzoni.
- Scaglioni M. (2006) «L'immagine come fonte, come evento, come memoria», in Grasso A. (2006a).
- Scaglioni M. (2013) «Cavalcare la tigre. Tv italiana e culture storiche», in Grasso A. (2013a), p. 26-50.
- Scaglioni M. (2015) «Television as a Project. The Relation between Public Service Broadcastig and Italian Historical Cultures (1954-1994)», *Comunicazioni Sociali* 1/2015, p. 7-21.
- Scaglioni M. (2016) *Il servizio pubblico televisivo: morte o rinascita della Rai?* Milano, Vita e Pensiero, 2016.
- Scaglioni M. (2017) «Storie della televisione dalle origini alla convergenza», in Scaglioni M., Sfardini A. (2017a), p. 23-49.
- Scaglioni M. (a cura di) (2019) *Appassionati dissodatori: storia e storiografia della televisione in Italia: studi in onore di Aldo Grasso*, Milano, Vita e Pensiero.
- Scaglioni M., Sfardini A. (a cura di) (2017a) *La televisione: modelli teorici e percorsi d'analisi*, Roma, Carocci.
- Scaglioni M., Sfardini A. (2017b) «Introduzione. La televisione come oggetto di studio e il campo dei Television studies», in Scaglioni M., Sfardini A. (a cura di) (2017a).
- Scaramucci B. (2006) «Che cosa sono le Teche della Rai», in Grasso A. (2006a), p. 123-127.
- Scoppola P. (1997) *La repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico: 1945-1996*, Bologna, Il Mulino.
- Scott, J. W., *Genere, politica, storia. A cura di Ida Fazio*, Roma, Viella, 2013.
- Seldes G. (1956) *The Public Arts*, New York, Simon and Schuster.
- Simonelli G., «Piange il Telemaco: intrecci e triangoli della parodia televisiva», *Comunicazioni sociali* 1, 1993.
- Simonelli G., Tramontana G. (1998) *Datemi un Nobel! L'opera comica di Roberto Benigni*, Alessandria, Falsopiano.

- Silverstone R. (2000) *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, il Mulino (I ed. ing. 1994).
- Socrate F. (2018) *Sessantotto. Due generazioni*, Roma-Bari, Laterza.
- Soddu P. (2017) *La via italiana alla democrazia. Storia della Repubblica 1946-2013*, Roma-Bari, Laterza.
- Sofri L. (2011) *Un grande paese. L'Italia tra vent'anni e chi la cambierà*, Milano, Rizzoli.
- Sorba C. (2015) *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza.
- Sorba C. (2018) «A chi giova la storia culturale? Diverse definizioni di un campo di studi in Francia e in Italia», in *Mestiere di storico: rivista della Società italiana per lo studio della storia contemporanea*, 10(1), p. 5-25.
- Sorba C., Mazzini F. (2021) *La svolta culturale: come è cambiata la pratica storiografica*, Roma-Bari, Laterza.
- Statera G (1986) *La politica spettacolo: politici e mass media nell'era dell'immagine*, Milano, Mondadori.
- Steedman C (2002) *Dust: the archive and cultural history*, New Brunswick (N.J), Rutgers University Press.
- Straniero M. L. e Straniero G. (1979) *L'altra domenica*, Milano, Gammalibri.
- Susanetti D. (2003) *Il teatro dei greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma, Carocci.
- Schwartzberg R. G. (1980) *Lo stato spettacolo. Carter, Breznev, Giscard d'Estaing: attori e pubblico nel gran teatro della politica mondiale*, Roma, Editori Riuniti (I. ed. fr. 1977).
- Test G. A. (1991) *Satire. Spirit and Art*, Tampa, University of South Florida Press.
- Thompson R. (1997) *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Thompson E. (2011) *Parody and taste in postwar American television culture*, New York, Routledge.
- Thompson E. (2020) «The Ernie Kovacs Show. Historicizing Comedy» in Thompson E., Mittell J. (a cura di), p. 241-49.
- Thompson E., Mittell J. (a cura di) (2020), *How to Watch Television. Second edition* New York, New York University Press.
- Tolomelli M. (2008) *Il Sessantotto: una breve storia*, Roma, Carocci.
- Tolomelli M. (2015) *L'Italia dei movimenti: politica e società nella prima Repubblica*, Roma, Carocci, 2015.
- Tonelli A. (2010) *Stato spettacolo: pubblico e privato dagli anni '80 a oggi*, Milano Bruno Mondadori.
- Tryon C. (2018a) *Political tv: informazione e satira, da Obama a Trump*, Roma, Minimum Fax.
- Turner V. (2022) *Antropologia. Liminalità, letteratura*, Brescia, Morcelliana.
- Vaime E. (1985) «Intervento di Enrico Vaime» in Bettetini G., Grasso A. (1985).
- Vaime E. (1988) *Il varietà è morto*, Milano, Mondadori.

- Valentini C. (1997) *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.
- Valentini P. (2019) «Guardare la TV, vedere l'immagine: televisione e storia dello spettacolo», in Scaglioni M. (2019), p. 131-140.
- Valentini V. (2016) *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni.
- Van Zoonen L. (2005) *Entertaining the citizen. When politics and popular culture converge*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Vazzaz I. (2005) «Cioni Mario dal palcoscenico al set. Fenomenologia di un turpiloquio comico», in Marinai, Poeta e Vazzaz (a cura di) (2005).
- Vazzaz I. (2017) *Cioni Mario...di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni*, Pisa, ETS, 2017.
- Varsori A. (2010) *La Cenerentola d'Europa? L'Italia e l'integrazione europea dal 1947 a oggi*, Soveria-Manelli, Rubettino.
- Ventura A. (2010) *Per una storia del terrorismo italiano*, Roma, Donzelli.
- Ventura A. (2010b) «I poteri occulti nella repubblica italiana: il problema storico (1984)», in Id., *Per una storia del terrorismo italiano*, Roma, Donzelli.
- Ventrone A. (2012) *Vogliamo tutto: perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione, 1960-1988*, Roma-Bari, Laterza.
- Viazzo P. P. (2000) *Introduzione all'antropologia storica*, Roma-Bari, Laterza.
- Vuletic D. (2022) *Eurovision Song Contest. Una storia europea*, Roma, Minimum Fax.
- Williams R. (1972) *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Torino, Einaudi (I ed. ing. 1958)
- Williams R. (2000) *Televisione, tecnologia e forma culturale*, a cura di E. Menduni, Roma, Editori Riuniti (I ed. ing. 1974).
- Wolf M. (a cura di) (1981a) *Tra informazione ed evasione: i programmi televisivi di intrattenimento*, Verifica Programmi Trasmessi, Torino, Rai Eri.
- Wolf M. (1981b) «Tra informazione ed evasione: l'intrattenimento televisivo», in Id. (1981a), p. 21-64.
- Zaccariotto C. (2023) *Senza suonare il campanello. La comicità elegante di Sandra e Raimondo*, Viterbo *Augh!*
- Zambarbieri E. (2004) «Il Varietà» in Bettetini G., Braga P., Fumagalli A. (a cura di) (2004) *Le logiche della televisione*, FrancoAngeli, p. 87-107.
- Ziv A. (a cura di) (1988) *National Styles of Humor*, Santa Barbara, Greenwood Press.

Elena Pareschi, *La Palazzina Liberty di Dario Fo (1974-1980). Programmazioni, commenti critici, conflitti e progetti attraverso lo spoglio del «Corriere della Sera»*, Università di Bologna, relatore: Gerardo Guccini.

Matilde Pieraccini, *“Far lavorare un po’ il cervello, conquistando con il sorriso” L’Altra Domenica fra storia, metatelevisione, “ricchi premi e cotillons”*, relatore: Luca Barra, Università di Bologna.

Emiliano Rossi, *Telecamere accese sul gran teatro del mondo: la rubrica Odeon (1976-1978)*, relatrice: Irene Piazzoni, Università degli Studi di Milano.

DOCUMENTARI

Luca Nannini, *Quel Pap'occhio di 30 anni fa*, 2009.

Caterina Stagno, Raistoria, *Ladro di Anime. La storia di Alighiero Noschese*, in *La storia siamo noi*, 2004.

Raistoria, *Noschese. La voce degli altri*, Raistoria, 2022.

ARCHIVI E FONDI CONSULTATI (FISICI E DIGITALI)

Archivio Centrale dello Stato, Fondo Moro.

Archivio storico de *Il popolo* – <https://digital.sturzo.it/>

Archivio storico de *L’Avanti* – <https://avanti.senato.it/>

Archivio storico de *La Stampa* – <http://www.archiviolaStampa.it/>

Archivio storico de *L’Unità* – <https://archivio.unita.news/>

Archivio storico del *Corriere della Sera* – <https://archivio.corriere.it/Archivio>

Archivio storico del *Radiocorriere* – <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>

Archivio dell’Istituto Storico Parri: *Epoca, L’Espresso, Prima comunicazione*.

Archivio di Stato di Verona, Fondo Fo-Rame.

Archivio di Franca Rame e Dario Fo – <http://www.archivio.francarame.it/Home.aspx>

Biblioteca di comunicazioni di Massa (Centro di produzione TV Raffaella Carrà).

Camera dei deputati, Legislature precedenti – <https://legislatureprecedenti.camera.it/>

Internet Archive – <https://archive.org/>

Istituto Luigi Sturzo, Archivio Andreotti.

Patrimonio dell’Archivio storico del Senato della Repubblica, Fondo Craxi, Fondo Nenni, Fondo A. Ronchey – <https://patrimonio.archivio.senato.it/>.

Public Library of New York: *Variety*.

RaiPlay: <https://www.raiplay.it/>

Senato della repubblica, Le legislature della Repubblica – <https://www.senato.it/legislature>

Sistema bibliotecario dell'Alma mater studiorum – Università di Bologna: *Patalogo, Altrimedia. VPT.*

Teche Rai, Catalogo multimediale (Biblioteca Nazionale Braidense).