

V. Anni affollati (1976-1983)

La seconda metà degli anni Settanta sembrava caratterizzata da una crisi economica, sociale e politica che faceva venire meno le speranze che si erano alimentate nel decennio precedente: come cantava Francesco Guccini,

le strade sono piene di una rabbia che ogni giorno urla più forte, / son caduti i fiori e hanno lasciato solo simboli di morte¹.

Erano gli anni in cui aumentava drammaticamente la violenza politica² e nei quali, mentre la strategia della tensione sembrava esaurirsi con gli attentati di Piazza della Loggia e al treno Italicus, il terrorismo rosso diventava sempre più virulento e la strategia delle Brigate Rosse mirava a «colpire il cuore dello Stato» con il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro nel 1978. Contemporaneamente lo shock petrolifero acuiva la crisi economica che segnava la fine della cosiddetta "età dell'oro": «Io no, io no / non esco di casa, no / fuori c'è la crisi. / La crisi ci aspetta / giù al portone / studia dove andiamo. / La crisi ci segue / come un granchio / e non ci molla più», avrebbe cantato Ivano Fossati nel 1978³, riassumendo anni di diminuzione della produzione industriale e di contemporaneo aumento della disoccupazione che delineavano una recessione i cui tratti erano resi ancora più duri dalle politiche di austerità⁴.

Quest'atmosfera così cupa, tuttavia, rischiava di nascondere processi di segno diverso che testimoniavano, invece, quanto il Paese si stesse modernizzando: si pensi ad esempio alla legge sul divorzio, la Fortuna-Baslini del 1970, e al successivo nuovo diritto di famiglia del 1975, che «segnò un notevole passo in avanti rispetto alla precedente concezione giuridica di una famiglia patriarcale, autoritaria e a struttura piramidale»⁵; oppure – ancora – si pensi alla legge Basaglia, che portò alla chiusura dei manicomi⁶, e a quella sull'aborto⁷, entrambe del 1978. Ma, soprattutto, si pensi a quanto questa legislazione intercettasse una diffusa e profonda modernizzazione della società, a proposito della quale si è già ricordato l'emblematico titolo de *La Stampa* in occasione del

¹ Francesco Guccini, *Canzone delle osterie di fuori porta* contenuta nell'album *Stanze di vita quotidiana*, 1974

² Tra il 1969 e il 1982 morirono 186 persone per mano dell'eversione nera, comprese le vittime della strage alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980, e 164 sotto i colpi del terrorismo rosso. Per quanto riguarda la violenza diffusa, fino al 1974 la maggioranza schiacciante degli episodi era da attribuirsi alla destra, per poi derivare da una matrice di sinistra. Cfr. Donatella Della Porta, Maurizio Rossi (a cura di), *Cifre crudeli*, Istituto di studi e ricerche Carlo Cattaneo, Bologna 1984

³ Ivano Fossati, *La crisi* contenuta nell'album *La mia banda suona il rock*, 1979

⁴ Peraltro le restrizioni energetiche, dal divieto di circolazione delle automobili alla fine anticipata delle trasmissioni televisive e delle proiezioni cinematografiche, scatenavano timori del tutto infondati come la possibilità di un blocco del campionato di calcio. Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato*, cit., pp. 438 ss.

⁵ P. Ginsborg, *Storia dell'Italia...*, cit., p. 499

⁶ I media svolsero un'efficace opera di sensibilizzazione dell'opinione pubblica sul tema, dalla fotografia con il libro di Gianni Berengo Gardin e Carla Cerati, *Morire di classe*, Einaudi, Torino 1969, al cinema con *Matti da slegare* (Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, 1975), alla televisione.

⁷ Su questi aspetti e, in generale, sulla necessità di un'analisi degli anni Settanta non schiacciata sugli "anni di piombo" cfr. Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Einaudi, Torino 2007

referendum sul divorzio del maggio 1974, quel «L'Italia è un paese moderno» che suonava quasi come il sorpreso riconoscimento di una trasformazione ormai irreversibile⁸.

Nonostante i sempre più frequenti casi di corruzione politica e l'approvazione di una legge per il finanziamento pubblico dei partiti, anche la politica sembrava andare in questa direzione, in particolare grazie alla crescita elettorale del PCI: già nelle elezioni amministrative del 1975, infatti, i comunisti avevano guadagnato oltre 6 punti percentuali, per poi raggiungere, nelle politiche del 1976, il loro massimo storico con il 34,4% delle preferenze, ottenuto anche grazie al voto dei diciottenni, che lo avevano esercitato allora per la prima volta. Occorre ricordare, peraltro, che proprio allora il «compromesso storico» fra DC e PCI sembrava concretizzarsi con l'avvio dei «governi di solidarietà nazionale»⁹. E tuttavia, proprio la critica al PCI fu uno degli elementi che caratterizzò il 1977, l'anno in cui esplose una nuova contestazione giovanile in cui si coagulavano tutte le tensioni che si erano accumulate negli anni precedenti e che costituisce un po' uno spartiacque di questo periodo.

Anche il mondo giovanile, infatti, si stava trasformando: proprio nel 1977 «L'Espresso» ne tracciava il profilo sulla base di un sondaggio Doxa parlando dei ventenni come dei figli di una società assistenziale, che vivevano con i genitori perché non trovavano lavoro e quindi non potevano permettersi un alloggio, che ricalcavano i loro valori su quelli del cittadino medio e che si consideravano riformisti, pur avendo uno spiccato senso dell'ordine¹⁰. Colpiva che, proprio in quell'anno di scontri di piazza in cui la politica sembrava essere ancora totalizzante, un altro sondaggio rivelasse che la maggior parte dei giovani tra i 15 e i 24 anni «non si appassionava a niente e non si impegnava per niente»¹¹: in realtà, a ben guardare, negli anni precedenti c'era stata una crisi dell'attivismo politico anche nel segmento più giovane della società, ben testimoniata dal declino dell'esperienza dei gruppi extraparlamentari nati dal Sessantotto¹².

La crisi del politico si inseriva in un sostanziale mutamento degli orizzonti culturali ed ideali: la crisi del lavoro e la crescente disoccupazione, ad esempio, avevano modificato drammaticamente le condizioni di vita dei giovani producendo «un tendenziale distacco dal lavoro manuale, una crescente domanda di ozio e l'assenza di una linea di demarcazione netta tra la condizione di lavoro e di non lavoro»; in questo contesto, «l'emancipazione e i disegni essenziali si spostavano (...) altrove, *in primis* nel campo del privato e su un presente sempre più a-progettuale»¹³. Uno dei luoghi

⁸ *L'Italia è un paese moderno. Vince il NO, il divorzio resta*, «La Stampa», 14 maggio 1974. Al referendum aveva partecipato quasi l'88% della popolazione e il 59,3% aveva votato per non abrogare la legge Fortuna-Baslini. Cfr anche G. Scirè, *Il divorzio in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

⁹ Nel 1976 il governo presieduto da Andreotti fu definito della «non sfiducia» perché si reggeva sull'astensione dei partiti di opposizione; ne seguiranno altri due, sempre guidati da Andreotti, in cui il PCI entrava nell'«area di governo» pur non avendo ministri. Il processo fu interrotto dall'assassinio di Moro.

¹⁰ *I vent'anni ci minacciano*, «L'Espresso», n. 46, 20 novembre 1977.

¹¹ Cfr. L. Falcicola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Roma 2015, p. 38, che cita una ricerca ISFOL-CENSIS sull'atteggiamento dei giovani nei confronti del lavoro.

¹² Nel 1973 era finita l'esperienza di Potere Operaio e nel 1976 si scioglieva Lotta continua, anche se l'omonimo giornale rimase in vita per alcuni anni, diventando uno specchio di quella fetta del mondo giovanile. In qualche misura, i «gruppi» sarebbero stati sostituiti da un nuovo soggetto politico radicale e proteiforme, l'Autonomia Operaia, che avrebbe accolto nelle sue fila identità collettive molto differenti tra loro.

¹³ L. Falcicola, *Il movimento del 1977...*, cit., pp. 37-38.

dove questo cambiamento aveva preso forma erano stati i Circoli del proletariato giovanile¹⁴, punti di aggregazione nati nell'*hinterland* milanese nei quali i contenuti politici ed ideologici erano stati sostituiti dalla socializzazione dei problemi personali, da una "ideologia" della festa come luogo di costruzione dell'identità collettiva e da un approccio diverso al consumo, non più criticato ma visto come un "diritto" che avrebbe portato ad una diffusione degli espropri proletari, una forma di lotta sociale nata nei primi anni Settanta come autoriduzione dei crescenti costi dei servizi¹⁵.

Un altro fenomeno, peraltro, stava modificando radicalmente il panorama sociale, e in particolare quello giovanile, la diffusione dell'eroina, che aveva cominciato ad arrivare in grandi quantità proprio nel 1974-1975. Se prima di allora l'eroina in Italia era praticamente sconosciuta, alla fine del 1975 i suoi consumatori erano già circa ventimila, un numero che si sarebbe moltiplicato esponenzialmente arrivando a circa trecentomila all'inizio degli anni Ottanta; nello stesso periodo si moltiplicavano i decessi, da uno nel 1973 a trentadue nel 1977, per poi continuare a salire. Ma, al di là dei dati, che mostrano con evidenza il diffondersi massiccio dello stupefacente, ciò che stava cambiando era il *modo* di consumare droga: se negli anni Sessanta le droghe erano passate dall'essere considerate uno «strumento di edonismo individuale» ad «un mezzo di liberazione politica collettiva», ora esse erano entrate in «un orizzonte culturale condiviso fino a diventare strumento di autodistruzione di massa»¹⁶. Anche la questione della droga, insomma, era un segno del lento trasformarsi degli orizzonti culturali collettivi nella seconda metà degli anni Settanta, nella quale sarebbe fin troppo facile leggere solamente – com'è stato scritto – «il correlativo oggettivo della perdita dell'impegno e del ritorno ad una dimensione che ora si chiama "individuale" ma presto sarà ribattezzata come "privata", dando a questo aggettivo una connotazione negativa, di riflusso»¹⁷; essa, infatti, era anche lo specchio di un cambiamento più profondo, di un rimescolamento delle classi sociali perché, come scriveva allora uno dei pochi studi attendibili sul tema, «il cliente tipo dell'eroina nel '75, nel '76, non è più il freak, l'emarginato, volontario o non, che vive sulla strada; né un piccolo borghese nevrotico incasinato con la famiglia. È un ragazzotto qualunque, piccolo borghese o proletario, che non ha mai visto altre droghe, a cui nessuno ha mai spiegato che l'eroina dà dipendenza fisica e che cosa è la dipendenza fisica»¹⁸.

Insieme a queste (ed altre) trasformazioni, infatti, in quegli anni erano in corso altri mutamenti ancora più profondi che riguardavano la geografia produttiva¹⁹, il riconfigurarsi della stratificazione sociale, dove si andava costruendo un ampio ceto medio che intercettava, o per via acquisitiva o in

¹⁴ Per una panoramica di questa esperienza, da un punto di vista interno, cfr. il volume *Sarà un risotto che vi seppellirà*, Squilibri, Milano 1977, realizzato dagli stessi Circoli

¹⁵ La lotta per le autoriduzioni del prezzo del biglietto dei trasporti pubblici, che consisteva nel pagare il biglietto ignorando gli aumenti più recenti, si era avuta nel 1974 alla Fiat di Rivalta, ma un primo invito in questo senso - e per bisogni primari, dall'affitto alla luce - si trovava già in un volantino della Fim del 1970

¹⁶ V. Roghi, *Piccola città. Una storia comune di eroina*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 44-45

¹⁷ *Idem*, p. 129

¹⁸ Guido Blumir, *Eroina. Storia e realtà scientifica. Diffusione in Italia. Manuale di autodifesa*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 160

¹⁹ Cfr. A. Bagnasco, *Tre Italie. La problematica territoriale nello sviluppo italiano*, Il Mulino, Bologna 1977. Si noti che i dati su cui l'autore aveva lavorato erano del 1974 e che, dunque, la crisi della grande industria fordista, lo sviluppo di un modello di produzione basato sulla piccola e media industria, la crescente importanza del terziario e lo spostamento dell'asse produttivo verso nord-est si erano in gran parte realizzati

senso aspirazionale, le classi inferiori, anche grazie alla crescente porosità dei confini tra gli strati sociali²⁰; e, infine, il cambiamento dei valori e degli stili di vita degli italiani che veniva registrato per la prima volta da Gabriele Calvi e dall'Eurisko nel 1976-1977²¹. Egli aveva individuato nove stili di vita che potevano essere distribuiti lungo una scala, dal più elevato – definito «denaro, cultura, progetti» – a quello di grado inferiore – chiamato «lotterie e cambiali» –, attribuendo a ciascuno di essi un peso in proporzione alla popolazione italiana: secondo questa analisi, il paese appariva diviso in due, con una maggioranza di italiani che aveva «convincimenti tradizionali» e «orizzonti culturali modesti», i quali si concretizzavano in una richiesta di ordine e disciplina nonostante l'orientamento politico fosse misto, e un altro gruppo leggermente meno numeroso i cui comportamenti erano più modernizzanti, democratici, con orizzonti culturali vivaci. Poiché gli stili di vita si modificavano in base all'età, a questi due gruppi occorre aggiungere un terzo composto di giovani tra i 18 e i 25 anni che erano più vicini a valori considerati di sinistra (antiautoritari oppure favorevoli all'emancipazione femminile, ad esempio) ma mostravano anche una forte componente individualistica e un grado più basso di condivisione di quei valori come la partecipazione oppure l'esercizio responsabile dei diritti civili e politici, che Calvi considerava «più autenticamente socialisti». Negli anni successivi questo tipo di ricerche si sarebbe moltiplicato confermando in parte queste prime tendenze²² ma individuando anche un progressivo allontanamento dai valori agropastorali tipici di una cultura arcaica e un progressivo avvicinarsi a quelli post-industriali²³, i quali poi avrebbero caratterizzato il «riflusso» ed il passaggio verso gli anni Ottanta.

In questi anni così ricchi di trasformazioni profonde e spesso inavvertite, velate com'erano dall'asprezza della conflittualità politica e sociale, anche il sistema dei media si modificava radicalmente: si entrava infatti allora in uno dei periodi «esplosivi», fasi di accelerazione tecnologica in cui nascevano nuovi strumenti e quelli vecchi si rinnovavano con estrema rapidità²⁴. Allo stesso tempo, il dinamismo che caratterizzava i media italiani appariva in contrasto con la percezione di vivere in anni di crisi: le radio e le televisioni «libere», così, da un lato mostravano una dinamicità che sembrava mancare in altri settori industriali, anche quando, superata la fase iniziale del volontariato, inizieranno ad essere coinvolti i grandi editori e, dall'altro, erano una finestra su una

²⁰ Cfr. il notissimo, e allora ampiamente discusso e criticato, P. Sylos Labini, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Roma-Bari 1974. Nel decennio successivo egli tornerà sul tema in Idem, *Le classi sociali negli anni '80*, Laterza, Roma-Bari 1986.

²¹ G. Calvi, *Valori e stili di vita degli italiani*, Istituto Editoriale Internazionale, Milano 1977. Per «stile di vita» si intende quell'«insieme di valori, atteggiamenti, opinioni e comportamenti che manifestano l'unicità della personalità del soggetto nella sua globalità». In quegli anni venivano introdotte in Italia le indagini psicografiche, attraverso le quali era «possibile segmentare qualsiasi popolazione in semplici gruppi uniformi». L'obiettivo di Calvi era «tracciare un profilo sociopsicologico globale del sistema dei valori dell'intera popolazione italiana e della sua evoluzione». Tutte le citazioni sono tratte V. Codeluppi, *Consumo e comunicazione. Merci, messaggi e pubblicità nelle società contemporanee*, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 54-55.

²² G. Carminati, P. Carmignani (a cura di), *Alcune caratterizzazioni per gruppi di regioni degli orientamenti valoriali e comportamentali. Indagine psicografica*, in «Appunti del servizio opinioni», n. 333, febbraio 1979; *Comportamenti e valori della popolazione italiana. Indagine psicografica '81/'82*, in «Appunti del Servizio Opinioni», n. 384, giugno 1983.

²³ Si vedano anche le ricerche fondate sulle correnti socioculturali come quelle realizzate dalla Demoskopea che sarebbe arrivata ad individuare otto «tipi nazionali»: G. Fabris, V. Mortara, *Le otto Italie. Dinamica e frammentazione della società italiana*, Mondadori, Milano 1987. Per una descrizione di questa metodologia di ricerca si rimanda a V. Codeluppi, *Consumo e comunicazione...*, cit., pp. 64 ss.

²⁴ P. Ortoleva, *Mediastoria*, Pratiche, Parma 1995.

parte del Paese che non sembrava poter avere visibilità sulla scena pubblica. Ma esse riuscivano anche ad intercettare trasformazioni più profonde come, ad esempio, quell'emergere del "privato" che in genere si fa coincidere con il "riflusso" e che invece andava in scena nella tv pubblica già nel 1976 quando, con *Bontà loro*, nasceva il talk show all'italiana. Del resto, anche il cinema – che pure attraversava una crisi profonda – continuava ad essere uno specchio dell'identità collettiva del paese mostrando come esso stesse cambiando, non più attraverso il film d'autore o la commedia all'italiana, ma grazie al filtro dei generi. E tuttavia è utile iniziare il nostro percorso in questi anni guardando alla stampa che, tra la nascita di nuove testate, e processi di concentrazione, avrebbe affrontato due sfide drammatiche con il "caso Moro", da un lato, e il tentativo della loggia massonica P2 di controllare il *Corriere della Sera* e il gruppo Rizzoli, dall'altro.

1. Gli anni del pluralismo

mi veniva chiesto, a chi volete toglier lettori e spazio? Ed io rispondevo con molta jattanza che il nostro reale avversario era il «Corriere della Sera» (...). La gente batteva le mani perché piaceva l'idea di quel piccolo e ancora non nato David che armato d'un'improbabile frombola metteva al tappeto il formidabile Golia...

Eugenio Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto*, Einaudi, Torino 2009, p. 311

I vecchi moduli non piacevano più. Ma come erano cambiati, allora, i giornali? Non erano più, rispetto a quella breve primavera di libertà, un contropotere.

Piero Ottone, *Pregghiera o bordello*, Longanesi, Milano 1996, pp. 316-317

La stampa e l'emittenza pubblica mostravano con chiarezza le ambivalenze di questo periodo: da un lato, infatti, davano una risposta alla domanda di pluralismo che era emersa negli anni precedenti – e che aveva costituito, come abbiamo visto, uno dei pilastri ideali della riforma Rai del 1975 – ma, dall'altro, mostravano una tendenza alla concentrazione e alla creazione di oligopoli che rischiavano di mettere in discussione proprio la pluralità delle opinioni. Sullo sfondo, trasversale a queste due opposte tendenze, emergeva con sempre maggior rilievo la centralità del pubblico: come vedremo meglio tra poco, ad esempio, le linee editoriali dei due quotidiani che nascevano a metà anni Settanta, *Il Giornale nuovo* e *la Repubblica*, creavano un legame particolarmente intenso con i propri lettori tanto che, in qualche misura, si potrebbe estendere ad entrambi la definizione di «giornale partito» coniata per il secondo dei due. In modo simile, ma sul fronte opposto, il gruppo Rizzoli avrebbe orientato la propria politica editoriale sulla base di un documento che prevedeva le linee tendenziali di sviluppo degli stili di vita collettivi: ci torneremo tra poco, senza trascurare il ruolo che il progetto eversivo della loggia massonica deviata P2 riservava a stampa e televisione²⁵, il quale,

²⁵ La loggia P2 fu artefice del più grave progetto eversivo ai danni della Repubblica, della quale voleva modificare l'ordinamento istituzionale in senso autoritario attraverso il controllo di alcuni gangli vitali del Paese, dall'esercito alla

peraltro, è un chiaro segnale del ruolo centrale che esse avevano in quegli anni nel sistema dei media.

Conviene però innanzitutto dare uno sguardo complessivo al panorama della stampa che, nella seconda metà degli anni Settanta, era in fermento: infatti crescevano i lettori, che superavano la metà della popolazione italiana o, secondo altri dati, arrivavano a raggiungerne addirittura il 60-70%²⁶, e si realizzava un forte ricambio generazionale fra le fila dei giornalisti, con l'ingresso di quasi 2500 nuove leve (tra cui molte donne) tra il 1978 e il 1983²⁷. Allo stesso tempo, però, i dati sulla vendita dei quotidiani non erano molto confortanti: il quotidiano più diffuso, il *Corriere della Sera* non superava le cinquecentomila copie di media e l'insieme di tutte le testate andava di poco oltre i quattro milioni e mezzo. Del resto, c'era un fortissimo ricambio nel parco testate e la maggior parte di esse era in deficit²⁸, problema che né la leggina del 1975 che aveva consentito di ripianare i bilanci né il blocco del prezzo dei quotidiani erano riusciti a risolvere. A ciò si aggiunga che, come si è già detto, c'era una generale tendenza alla concentrazione di testate nelle mani di editori non puri a cui si contrapposero i tre eventi più rilevanti di questo periodo che modificarono la geografia della stampa italiana, la nascita del *Giornale nuovo* e de *la Repubblica*, da un lato, e l'acquisto del *Corriere della Sera* da parte dei Rizzoli, dall'altro.

Cominciamo dal primo. Come si ricorderà, la direzione di Ottone al *Corriere della Sera* aveva creato non poche tensioni con una parte della redazione e in particolare con Indro Montanelli, un riconosciuto maestro del giornalismo che, negli anni, si era anche ritagliato un ruolo del tutto particolare nell'opinione pubblica, ergendosi «a portavoce del senso comune dell'italiano medio, vellicando il suo innato qualunquismo, e offrendo lustro e autorevolezza agli impulsi anarcoidi e individualistici presenti nel (...) corpo sociale»²⁹. Montanelli non condivideva la politica editoriale di Ottone e dubitava delle scelte della proprietà del quotidiano tanto che, prossimo alla pensione, aveva dichiarato di voler «finire la carriera dando vita ad un giornale libero, con giornalisti coscienti dei propri diritti-doveri»³⁰: lasciato il *Corriere* nell'ottobre 1973, aveva così fondato il *Giornale nuovo* che era arrivato nelle edicole il 25 giugno 1974. Insieme a lui avevano lasciato il quotidiano di via Solferino molti altri autorevoli giornalisti, da Enzo Bettiza a Gianfranco Piazzesi, con l'obiettivo di occupare lo spazio editoriale che il *Corriere* aveva lasciato sgurnito dopo le innovazioni volute da

finanza, dalla magistratura alla pubblica amministrazione e fino alla stampa. Le linee generali di questo progetto si trovano in un "Piano di rinascita democratica".

²⁶ Marino Livolsi, *I lettori della stampa quotidiana e periodica (1972-1992)*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nell'età della tv 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 524. Per la precisione, all'inizio degli anni Ottanta il 54,1% della popolazione italiana poteva essere considerato un lettore di quotidiani anche se, aggiungeva Livolsi, nell'incertezza dei dati, si poteva affermare che tra il 60 e il 70% degli italiani si accostava con una certa regolarità ai quotidiani.

²⁷ I nuovi giornalisti costituivano il 25% degli iscritti all'albo, la cui età media, dunque, si abbassava notevolmente: i dati sono in P. Murialdi, N. Tranfaglia, *I quotidiani negli ultimi vent'anni. Crisi, sviluppo e concentrazioni*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nell'età della tv...*, cit. p.31

²⁸ Secondo Gozzini «dopo il 1976 nascono 115 nuovi giornali e ne muoiono 109», mentre Murialdi e Tranfaglia ricordano che nel 1975 «soltanto 17 testate su 74 chiudono i conti in attivo o in pareggio». Cfr. rispettivamente G. Gozzini, *Storia del giornalismo...*, cit., p. 274 e P. Murialdi, N. Tranfaglia, *I quotidiani...*, cit., p. 5

²⁹ Sandro Gerbi, Raffaele Liucci, *Montanelli l'anarchico borghese. La seconda vita 1958-2001*, Einaudi, Torino 2009, Introduzione, p. XII

³⁰ C. Lanza, *L'anti-Corriere*, "Il Mondo", 18 ottobre 1973

Ottone: «aspiriamo al grande onore – aveva scritto Montanelli nel primo numero – di venire riconosciuti come il volto e la voce di quell'Italia laboriosa e produttiva che non è soltanto Milano e la Lombardia, ma che in Milano e nella Lombardia ha la sua roccaforte e la sua guida»³¹. Per conquistare quel pubblico, *il Giornale nuovo* adottava una formula estremamente tradizionale che rispondeva, per usare le parole dello stesso Montanelli, ad «un certo costume giornalistico di serietà e di rigore», ben rappresentato dal recupero di una terza pagina dalla composizione classica: le uniche novità erano una brevissima rubrica in prima pagina, intitolata *Controcorrente* e curata dallo stesso Montanelli, e un'ultima pagina occupata quasi interamente dalla corrispondenza, a cui il direttore rispondeva personalmente stabilendo un rapporto diretto molto forte con i propri lettori. Inizialmente il progetto di fare un “anti-Corriere” sembrò funzionare: la tiratura era infatti sulle 280.000 copie, 40-50.000 delle quali sottratte con ogni probabilità al *Corriere* che subiva un calo momentaneo della stessa consistenza; passata la novità, però, la tiratura si sarebbe stabilizzata sulle 175.000 copie.

Nonostante l'impianto e la collocazione tradizionali il quotidiano aveva anche alcuni elementi di novità, il primo dei quali era il profilo proprietario: infatti, per garantirsi l'indipendenza, i proprietari del quotidiano erano gli stessi giornalisti che avevano costituito una Società dei redattori. Il secondo era quello editoriale che faceva perno su due elementi: da un lato, la precisa collocazione politica³² e, dall'altro, l'identificazione di questa coloritura politica con le idee del suo direttore, una sorta di “personalizzazione” della testata che lo assimilava all'altra novità di quegli anni, *la Repubblica*.

Il nuovo quotidiano, diretto da Eugenio Scalfari ed edito da un'Editoriale “la Repubblica SpA” cui partecipavano con quote uguali Carlo Caracciolo e la Mondadori³³, arrivava in edicola il 14 gennaio 1976 anche se il progetto di realizzare un giornale risaliva all'inizio del decennio ed aveva cominciato a concretizzarsi nel 1974. Scalfari voleva «tradurre in chiave quotidiana» le «esperienze maturate e collaudate nel vecchio “Espresso”»:

il giornale che avevo in mente – ha scritto – avrebbe dovuto avere un arco di lettura nazionale, con una distribuzione relativamente uniforme su tutto il territorio, a somiglianza dei settimanali. Poco sport, nessuna cronaca locale, niente piccoli annunci economici, niente necrologi, nessuna speciale radice locale. Politica interna ed estera; cultura, spettacolo, economia: questi gli ingredienti basilari della struttura. Formato piccolo, ma non tabloid (...) Abolita, naturalmente, la tradizionale “terza pagina”³⁴.

Non, quindi, una struttura *omnibus*, e non un giornale per tutti: piuttosto, un quotidiano di seconda lettura, di approfondimento, «una specie di settimanale che esce sei giorni alla settimana»³⁵ con elementi di forte originalità, dal formato all'assenza del numero del lunedì. Un

³¹ I. Montanelli, *Al lettore*, “il Giornale nuovo”, 25 giugno 1974.

³² Dal punto di vista politico, la linea era «dare addosso al governo, ai politici inetti e corrotti, ma poi, di fronte al pericolo comunista, rassegnarsi a votare per la Dc e i suoi alleati, come male minore. Una strategia già sperimentata vent'anni prima sul “Borghese” di Longanesi»: S. Gerbi, R. Liucci, *Montanelli...*, cit., p. 103

³³ La presidenza dell'Editoriale “la Repubblica SpA” era della Mondadori, mentre Caracciolo era amministratore delegato. Scalfari era socio dell'Editoriale e quindi azionista del quotidiano che dirigeva.

³⁴ Le citazioni sono tratte da E. Scalfari, *La sera andavamo...*, cit., rispettivamente p. 303 e p. 302

³⁵ P. Murialdi, *La stampa italiana dalla liberazione...*, cit., p. 196

quotidiano «un poco diverso dagli altri» spiegava Scalfari introducendo il primo numero, anche perché, scriveva,

anziché ostentare una illusoria neutralità politica, dichiara esplicitamente d'aver fatto una scelta di campo. È fatto da uomini che appartengono al vasto arco della sinistra italiana, consapevoli d'esercitare un mestiere, quello appunto del giornalista, fondato al tempo stesso su un massimo d'impegno civile e su un massimo di professionalità e di indipendenza.

Il quotidiano individuava i propri lettori di riferimento nella futura classe dirigente, identificata non in base al reddito ma per «i ruoli esercitati nella società (...) gli studenti, i quadri sindacali, gli imprenditori, i funzionari, gli insegnanti, i politici locali e nazionali»³⁶. Questo elemento avrebbe costituito una delle caratteristiche di fondo del giornale che lo avrebbe trasformato in uno strumento di costruzione dell'identità dei propri lettori, non più fondata su un piano strettamente politico, come avveniva con i quotidiani di partito, ma su quello più complesso, stratificato, articolato, talora ambivalente, spesso sfumato e dai confini incerti, dei consumi culturali³⁷.

L'inizio non fu esaltante: non si andava oltre le 100mila copie, con un punto di pareggio valutato in 150mila. «Il pubblico – ha scritto Scalfari – faceva fatica ad affezionarsi ad un giornale completamente diverso da quelli tradizionali (...); noi, dal canto nostro, non riuscivamo a sintonizzarci con i lettori»³⁸, anche perché il quotidiano non aveva ancora un'identità precisa. Inizierà a formarsela nei due anni successivi. Nel 1977, infatti, *la Repubblica* oscillava tra l'attenzione alla galassia giovanile e dei movimenti, con il contributo fondamentale di un giovane, bravissimo cronista, Carlo Rivolta³⁹, e quella verso il compromesso storico, anche se, come ha scritto Murialdi, fu allora che il giornale divenne «un veicolo non neutrale del fare politica»⁴⁰. Nel 1978, poi, la posizione che il quotidiano assunse sul caso Moro completò la definizione della sua identità: la stampa infatti sarebbe stata allora chiamata a scegliere se pubblicare o meno le fotografie di Moro e i «comunicati» delle Brigate Rosse, rischiando in questo modo di amplificarne il messaggio. Era quello che temevano, ad esempio, Eugenio Montale e Marshall McLuhan il quale, intervistato per il *Corriere della Sera* da Ugo Stille proponeva di non pubblicare i messaggi dei terroristi:

Quello che i terroristi si propongono adesso – diceva – è di rovesciare la situazione e di manipolare proprio la stampa. Essi cioè vogliono trasmettere informazioni alla stampa per manipolare attraverso esse la stampa. Quindi la soppressione delle informazioni da parte dei giornali diviene il mezzo con cui questi, a loro volta, possono «manipolare i manipolatori»⁴¹.

La maggior parte della stampa, però, non era di questo parere: l'allora presidente della FNSI, Paolo Murialdi, sosteneva ad esempio che i giornali dovevano esercitare pienamente il loro mestiere pubblicando i comunicati senza per questo legittimare o esaltare l'azione dei terroristi, un punto di

³⁶ E. Scalfari, *Un giornale non neutrale*, "la Repubblica", 14 gennaio 1976

³⁷ Per questa interpretazione cfr. A. Agostini, *«la Repubblica». Un'idea dell'Italia (1976-2006)*, Il Mulino, Bologna 2005

³⁸ E. Scalfari, *La sera...*, cit., p. 284

³⁹ Cfr. Tommaso De Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Einaudi, Torino 2012. Rivolta seppe cogliere molte delle dinamiche complesse e contraddittorie del Settantasette e raccontare l'incipiente trasformazione degli anni Ottanta, compresa la diffusione dell'eroina: morì a soli 32 anni nel 1982.

⁴⁰ P. Murialdi, *Storia della stampa dalla Liberazione...*, cit., p. 197

⁴¹ In U. Stille, *Ridurre al minimo lo spazio ai terroristi*, "Corriere della Sera", 23 marzo 1978. Cfr. anche *Un caso di coscienza*, "Corriere della Sera", 21 marzo 1978.

equilibrio difficilissimo da raggiungere e, senza dubbio, una delle prove più impegnative per la stampa e, in generale, l'opinione pubblica⁴². Sostenitrice della linea della fermezza⁴³, *la Repubblica* cercò, per usare le parole dello stesso Scalfari, di tenere insieme «una doppia anima, (...) giacobina e garantista», che non cedeva al terrorismo e, allo stesso tempo, non metteva in discussione le garanzie costituzionali: la redazione divenne così, in quei mesi, «uno spazio fisico, politico e professionale nel quale la linea della fermezza e quella del garantismo s'intersecarono, si scontrarono e infine si composero in una sintesi»⁴⁴ che venne premiata dai lettori. Nel 1979, infatti, le vendite raggiungevano le 145mila copie e si andava definendo con più esattezza il profilo del pubblico⁴⁵ ma, soprattutto, sul finire del decennio *la Repubblica* cominciava a diventare il modello per i quotidiani locali che il gruppo aveva cominciato ad acquisire a partire da *Il Tirreno*, nel 1977, seguito l'anno successivo da *Il Mattino di Padova* e poi da altri ancora: era allora che da quotidiano d'opinione si trasformava in un «modello di stile, formato e modi di trattare le notizie». E se allora veniva coniata la definizione di *giornale-partito* per accusare il quotidiano di un rapporto troppo stretto tra il modo in cui raccontava la realtà e la sua capacità di influenzare le dinamiche politiche, e forse perfino elettorali, grazie al rapporto con i propri lettori, anni più tardi sarebbe sembrata più opportuna quella di *giornale-agenda*, ovvero un quotidiano che non si limitava a registrare gli eventi in modo più o meno neutrale ma, assumendosi la responsabilità di essere uno strumento culturale, ogni giorno ordinava, classificava e interpretava i fatti⁴⁶. Anche grazie a questa capacità d'innovazione, *la Repubblica* sarebbe diventato il più serio concorrente del *Corriere della Sera* che, fino ad allora, era stato il quotidiano più venduto.

La sua traiettoria fu completamente diversa, e in qualche modo opposta: iniziava anch'essa nel 1974 quando veniva acquistato dalla famiglia Rizzoli che si presentava allora come un editore puro, in controtendenza rispetto alla media dell'editoria della stampa quotidiana in Italia. In un primo tempo i Rizzoli non sembravano voler intervenire nel giornale, e tuttavia il pesante deficit li avrebbe portati a cambiare atteggiamento e a trasformarsi, nel giro di pochi anni, da «editore professionale» in «editore di servizio»⁴⁷: come disse Angelo Rizzoli, fu proprio l'acquisto del *Corriere* a trasformare «la Rizzoli da media azienda florida a grande azienda in difficoltà finanziarie»⁴⁸. Infatti, nonostante un ingente deficit patrimoniale e un costo del lavoro particolarmente alto, Rizzoli credeva di poter

⁴² Per un esempio del dibattito si veda, U. Eco, *Il silenzio è di piombo*, "L'Espresso", n. 13, 2 aprile 1978. Per uno sguardo generale cfr. Francesco Avallone, Mario Morcellini, *Il ruolo dell'informazione in una situazione di emergenza: 16 marzo 1978*, Rai Eri, Roma 1978

⁴³ Per una ricostruzione della vicenda e soprattutto del dibattito politico cfr. A. Giovagnoli, *Il caso Moro*, Il Mulino, Bologna 2005

⁴⁴ E. Scalfari, *La sera...*, cit., pp. 330-331. Ma, più in generale, si vedano pp. 323 e ss. Si ricordi che molti giornalisti furono vittime del terrorismo: alcuni furono feriti, come Montanelli o Emilio Rossi, altri, come Casalegno o Tobagi, uccisi. Per una sintesi, cfr. P. Allotti, *Quarto potere. Giornalismo e giornalisti nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2017, pp. 120 ss.

⁴⁵ In quello stesso periodo, l'età media dei lettori era intorno ai trent'anni, e poco più del 30% erano donne; dal punto di vista professionale, una metà era rappresentata da studenti e insegnanti, il 10 per cento circa da lavoratori dell'industria e il restante da ceti impiegatizio e delle libere professioni; dal punto di vista politico, oltre la metà guardava a sinistra. Cfr. P. Murialdi, N. Tranfaglia, *I quotidiani...*, cit., p. 10

⁴⁶ A. Agostini, *"la Repubblica"...*, cit.

⁴⁷ P. Murialdi, N. Tranfaglia, *I quotidiani...*, cit., p. 45

⁴⁸ G. Pansa, *Belfagor a via Solferino*, in AA.VV., *L'Italia della P2*, Mondadori, Milano 1981, p. 157

superare la crisi con gli investimenti, una scelta che, come ha notato Pansa, trovava una «complicità silenziosa» nei sindacati, nei consigli di fabbrica e nei comitati di redazione⁴⁹: l'espansione, però, si sarebbe rilevata ben presto deleteria e, «diventata politica di potenza», avrebbe finito «per portare il gruppo sull'orlo del fallimento»⁵⁰.

La sua crescita fu infatti rapidissima, passando dall'acquisizione del *Il Mattino* di Napoli alla gestione della *Gazzetta dello Sport*, dall'acquisto di diverse testate locali all'ampliamento dell'offerta del *Corriere* con inserti, supplementi e aumenti di foliazione delle edizioni locali. I due investimenti più importanti furono il fallimentare tentativo di realizzare una tv italiana all'estero, Telemalta, e quello di creare un quotidiano popolare sul modello inglese, *L'Occhio*, un interessante e innovativo esperimento che avrebbe potuto riempire un vuoto del panorama editoriale italiano⁵¹. Questi progetti, però, erano estremamente costosi: nel 1978 le perdite del gruppo erano state superiori ai venti miliardi e, nonostante negli anni successivi si fossero ridotte, i debiti finanziari erano restati insostenibili. Rizzoli era finito così per rimanere invischiato nelle trame della P2 di Licio Gelli che, secondo la Commissione d'inchiesta parlamentare, ne aveva indirizzato «le scelte operative e le iniziative imprenditoriali mediante una manovra di condizionamento finanziario destinata a diventare sempre più soffocante e senza uscita in relazione al crescere dei debiti e dei costi». Attraverso Rizzoli, la loggia cercava di avere a disposizione «una struttura da utilizzare per il coordinamento di tutta la stampa provinciale e locale "in modo da controllare la pubblica opinione media nel vivo del paese"», passaggio essenziale per il realizzarsi del suo «piano di rinascita democratica»⁵². Inizialmente poco avvertito, il condizionamento di Gelli sarebbe cresciuto negli anni e avrebbe finito per influenzare la scelta del nuovo direttore dopo le dimissioni di Ottone nell'ottobre 1977.

Sono temi sui quali torneremo tra poco: per ora occorre infatti guardare agli altri cambiamenti che stavano intervenendo nel sistema dei media, ad iniziare dalla televisione pubblica che, in quegli stessi anni mostrava un volto ambivalente. Se da un lato, infatti, la legge di riforma era apparsa «agli occhi dell'opinione pubblica progressista un momento importante del dibattito sul rinnovamento nel nostro paese e una conquista da appaiare ad altre appena raggiunte»⁵³, dall'altro lato, la sua traduzione pratica aveva trasformato il pluralismo in lottizzazione, due concetti che, come aveva notato Giuseppe De Rita, si fondavano entrambi sull'incontro tra culture diverse le quali, però, nel primo caso «si [confrontavano] per progredire» mentre nel secondo «si [ripartivano] il potere»⁵⁴. Si noti, peraltro, che la lottizzazione si incistava sulla complessità dell'organigramma interno alla Rai, cosicché il moltiplicarsi delle cariche direttive, che come si è visto era stato voluto da Bernabei con

⁴⁹ G. Pansa, *Belfagor...* cit., p. 165. Cfr. anche Idem, *Comprati e venduti. I giornali e il potere negli anni Settanta*, Bompiani, Milano 1977

⁵⁰ P. Murialdi, N. Tranfaglia, *I quotidiani...*, cit., 12

⁵¹ Si trattava di un «giornale-ponte tra il rotocalco d'attualità e il quotidiano d'informazione» che, diretto da Maurizio Costanzo, noto soprattutto per la sua attività televisiva, si rivolgeva «ai nuovi ceti medi, a quella parte della popolazione italiana che [era] entrata nel "mondo degli altri" grazie alla televisione e ai rotocalchi»: cfr. G. B. [Giovanni Bechelloni], *Se "L'Occhio" ce la fa*, in "Problemi dell'Informazione" n.4, a. IV, ottobre-dicembre 1979, p. 499

⁵² Tutte le citazioni sono tratte da Tina Anselmi, *Relazione della commissione parlamentare d'inchiesta sulla loggia massonica P2*, Roma 1984, p.121

⁵³ I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., p. 116

⁵⁴ Citato in Ferretti, Broccoli, Scaramucci, *Mamma Rai*, cit., p. 294

funzioni di controllo, ora veniva ulteriormente accentuato dalla spartizione politica. In Rai, così, si operava seguendo i principi della «zebratura», un modello organizzativo che permetteva di mantenere l'apparenza del pluralismo introducendo in una testata o in una rete elementi di colore politico diverso da quello dominante ma che, allo stesso tempo, finiva per rendere «impossibile qualsiasi decisione se non richiedendo la mediazione dei partiti, autentiche camere di compensazione dei diversi poteri dell'azienda»⁵⁵.

Queste incoerenze sembravano rispecchiarsi anche nei massimi vertici: dopo la riforma, infatti, erano stati nominati un Presidente ed un direttore di assoluto prestigio, rispettivamente Paolo Grassi – che aveva a lungo diretto il Piccolo Teatro e poi era stato sovrintendente alla Scala – e Giuseppe Glisenti, manager di lungo corso e di grande esperienza, i quali, però, venivano da ambienti molto lontani da quello televisivo con il quale, peraltro, si erano posti subito in contrasto, mostrando in modo eloquente come ci fosse un'evidente distanza fra i principi della riforma e la loro realizzazione. Com'è stato osservato, «la confusione tra gestione, indirizzo culturale e controllo non [permetteva] di mettere a fuoco quella che oggi chiameremmo *mission aziendale*», con evidenti ricadute sul piano organizzativo ed economico perché «era sempre difficile sapere con precisione chi era responsabile di che cosa e quanto costava esattamente una iniziativa, compresi i costi sommersi, le spese generali, il personale, per la mancanza di una contabilità industriale»⁵⁶.

E tuttavia, allo stesso tempo, in una prima fase, quando gli equilibri si andavano ancora consolidando, quella stessa mancanza di chiarezza nella *mission aziendale* aveva lasciato la strada libera alla sperimentazione di nuovi programmi che, talvolta anche involontariamente, avevano portato ad un rinnovamento del linguaggio televisivo: una breve fase di felicità creativa, spesso frutto più di singole professionalità che di una strategia complessiva, in cui si andarono delineando alcune delle caratteristiche della televisione degli anni a venire, che anticipavano alcune delle forme tipiche della neo-tv.

Nel capitolo precedente si è già ricordato il caso de *L'Orlando furioso* del 1975, l'allestimento di Luca Ronconi che diede il via ad una breve ma intensa stagione di teatro in televisione, quasi un canto del cigno di questo genere che aveva conosciuto una lunga fortuna e che «dagli anni Ottanta sarà via via confinato in anguste e remote regioni del palinsesto»⁵⁷: fra gli altri, si pensi al ritorno sul piccolo schermo di Dario Fo nel 1977, e in particolare alla messa in onda di *Mistero buffo*. Dopo la trasmissione, scriveva il *Radiocorriere*, era scoppiata un'accesa discussione: da una parte «il risentimento di chi si è sentito offeso, a torto o a ragione, da alcune battute e scenette, si è gonfiato fino all'intolleranza, è arrivato alle denunce alla magistratura. Dall'altra parte si è difeso non soltanto Fo, ma anche lo spazio della riforma televisiva, la libertà d'espressione, la maturità del popolo italiano» perdendo un po' di vista «che si trattava in definitiva di uno spettacolo, non di un tentato golpe»⁵⁸. Andato in onda sulla Seconda Rete e premiato da un notevole successo di pubblico, lo spettacolo era parte di una serie di trasmissioni che riproponevano gli spettacoli che Fo e Rame avevano allestito alla Palazzina Liberty dell'antico Verziere di Milano tra il 1963 e il 1969: la mancata censura da parte del consiglio di amministrazione, nonostante l'intervento del Vaticano per bocca

⁵⁵ P. Ortoleva, M. T. De Marco, *Luci del teleschermo*, cit., p. 176

⁵⁶ E. Menduni, *Videostoria. L'Italia e la TV, 1975-2015*, Bompiani, Milano 2018, pp. 58-59

⁵⁷ I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., p.121

⁵⁸ Guido Boursier, *È uno spettacolo non un golpe*, "Radiocorriere" n.43, 1977

del cardinal Poletti (ma il CdA impose «l'obbligo per la Rete due di trasmettere in prima serata un dibattito su Mistero buffo, rispettoso di tutte le posizioni»), poteva certo essere letto come un cambiamento sia della Rai che del paese, ma anche come il frutto della concorrenza tra le reti visto che, più o meno negli stessi mesi, sul primo canale andava in onda il *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli, messa in scena più ortodossa e tradizionale dei Vangeli uscita l'anno dopo in sala. E, del resto, il suo successo (era stato il programma più visto, con una media di più di ventisei milioni di telespettatori) era il segnale del progressivo coinvolgimento della Rai nella produzione cinematografica e della forza di un cinema televisivo di grande impatto popolare, raffinato come nel caso di Zeffirelli o sanguigno come nel caso di *Sandokan*, uno sceneggiato in sei puntate per la regia di Sergio Sollima andato in onda nel 1976 e visto da una media di oltre ventisette milioni di telespettatori⁵⁹.

Si guardi adesso ai generi televisivi, a partire dall'informazione che, nei mesi successivi alla riforma, con l'autonomia delle testate, diventava un elemento centrale per la definizione dell'identità delle due reti. Mentre sul canale nazionale il telegiornale diretto da Emilio Rossi si muoveva nel solco della tradizione, quello del secondo, guidato da Andrea Barbato, sperimentava strade nuove, come sottolineava già il nome "Studio Aperto". Delle sue molte innovazioni, qui è utile sottolineare il rapporto con il pubblico, al quale si alludeva già nel titolo, e il suo inserimento in una strategia di palinsesto che, adottata per la prima volta nel 1977, sarebbe poi diventata una formula usuale. Subito prima di "Studio aperto", infatti, c'era un telefilm che serviva «come richiamo per un pubblico più giovane, per poi "lasciare" la televisione su quel canale anche agli adulti»: nel gergo interno della Rai questa collocazione veniva chiamata «preserale» e, ispirata dai modelli americani allo staff del direttore del secondo canale Massimo Fichera, era uno dei primi esempi di quella tecnica di costruzione del palinsesto che poi verrà chiamata "traino" e che anche il primo canale avrebbe usato di lì a poco. Allo stesso tempo, essa costituiva anche «la scoperta e la prima applicazione sistematica del principio di fidelizzazione basato su un appuntamento quotidiano sempre alla stessa ora»⁶⁰ grazie all'uso di telefilm dal grandissimo successo popolare come *Happy Days* o *Furia*, e poi dei cartoni animati giapponesi come *Goldrake*⁶¹.

Al di là delle testate giornalistiche, tuttavia, in quei mesi era il modo di fare informazione che stava cambiando: così, ad esempio, *Studio aperto* iniziava a costruire un racconto della giornata più che ad elencare una serie di piccoli e grandi eventi, con i giornalisti che andavano assumendo una funzione diversa da quella del semplice annunciatore e, pur non essendo ancora *anchorman*, si ponevano come mediatori tra i fatti ed il pubblico. Sulla stessa linea si muovevano poi una serie di programmi di approfondimento come *Odeon*, una rubrica del TG2 dedicata a «tutto quanto fa spettacolo» ed ideata da Brando Giordani ed Emilio Ravel, i quali – scriveva il *Radiocorriere* –

⁵⁹ Il *Sandokan* televisivo fu inoltre il motore di una produzione transmediale grazie al merchandising, alle pellicole in formato ridotto, alla distribuzione internazionale e alla sua uscita sul grande schermo, seppure diviso in due parti, a cui seguirà il film "Sandokan alla riscossa" (Sergio Sollima, 1977)

⁶⁰ L. Barra, *Palinsesto*, cit., p. 113. Questa innovazione è attribuita a Carlo Fuscagni, che nell'80 sarebbe andato a Canale 5 per poi rientrare, l'anno successivo, in Rai.

⁶¹ Sull'importanza di *Goldrake* per la costruzione di un immaginario generazionale cfr. Massimo Nicora, *C'era una volta Goldrake. La vera storia del robot giapponese che ha rivoluzionato la tv italiana*, La Torre, Cesena 2017 e Marco Pellitteri, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake generation*, Castelvevchi, Roma 1999

applicavano «un principio ben noto agli studiosi di linguaggio cinematografico e televisivo, ai semiotici (...) in base al quale si considera difficile separare nettamente i diversi generi della comunicazione, perché anche la più asettica delle notizie o il più freddo documentario scientifico contengono un qualche elemento di racconto e quindi di spettacolo»⁶². Di successo crescente - gli ascolti erano cresciuti da poco meno di 10 milioni della prima edizione del 1976 ai quattordici dell'ultima, nel 1978 - e rivolta soprattutto ad un pubblico giovane, la trasmissione usava un montaggio rapido e frammentato, che segnerà in qualche misura la forma narrativa televisiva. Oppure – ancora – si pensi alla meno nota *Videosera* che si proponeva di parlare di cultura in modo spettacolare lasciando la parola «direttamente agli interessati: da una parte agli operatori (...); dall'altra parte al pubblico comune». L'intenzione degli autori - Claudio Barbati, Francesco Bortolini e Silvia Salvetti - era di mettere lo spettatore in condizione di giudicare autonomamente, senza l'intervento dei «Mostri Sacri della Mediazione Culturale: il celebre scrittore, il critico arrivato, il sociologo di grido, il maestro del colore, il virtuoso di semiologia»: frammentati e poco organici, i servizi - che erano riusciti ad intercettare alcuni eventi particolarmente significativi del clima culturale di allora, dal Festival del proletariato giovanile del Parco Lambro al fenomeno delle radio libere - dovevano riuscire a restituire «almeno un poco di quel sincero entusiasmo, di quella voglia di fare e di fare diverso (tra passione e intelligenza, utopia e rabbia, narcisismo e insofferenza, lucidità e amarezza), un po' di quei segni che tradiscono il vuoto e di quelle parole che lasciano il segno» che avevano colpito gli autori quando avevano girato «da un capo all'altro dell'Italia, tra le facce vecchie e nuove dello spettacolo, tra una generazione che si affatica al passo coi tempi e un'altra che già corre impaziente al passo dei tempi nuovi»⁶³.

In questi anni di passaggio, dunque, la televisione sperimentava contemporaneamente le due strade del racconto della realtà, quello della sua ricostruzione attraverso il filtro catodico e quello della restituzione naturalistica: si pensi per esempio ad una rubrica del TG1 come *Scatola aperta*, in onda da ottobre 1976, dapprima con cadenza settimanale e poi quindicinale, che venne premiata da un discreto successo di pubblico, con cinque milioni di telespettatori di media che però arrivarono in qualche caso a sette⁶⁴. Il curatore, Angelo Campanella, diceva al *Radiocorriere* che il suo obiettivo era «sottrarre la notizia al puro e semplice dato di cronaca per inquadrarla in una prospettiva più complessa che ne porti alla ribalta i meccanismi e le implicazioni»:

sono convinto - aggiungeva - che la gente non sia più interessata al meccanismo tradizionale del servizio televisivo fatto di speaker a cui segue la solita intervista con l'esperto: è uno schema noioso. Vogliamo invece cercare delle storie vere, dei personaggi autentici (...) Faccio un esempio. Un'inchiesta fatta nel modo tradizionale, con esperti e statistiche, potrà fornire, facciamo conto, anche trenta informazioni, ma pochissime, forse una soltanto sarà recepita dal grande pubblico. Invece un servizio dove protagonisti sono le storie, i personaggi darà forse non più

⁶² Salvatore Piscicelli, *Parliamo di spettacolo d'accordo ma facendo spettacolo*, "Radiocorriere", n. 49, 5 dicembre 1976

⁶³ C. Barbati, *No ai mostri sacri della mediazione*, "Radiocorriere" n. 32, 1976

⁶⁴ Il cambio di cadenza corrispondeva ad uno spostamento nel palinsesto, dal martedì al giovedì, che sfruttava - come nel caso del telegiornale - il "traino" di un programma di varietà di successo, *Scommettiamo?*: un segnale del progressivo rinforzarsi ed affinarsi del linguaggio televisivo contemporaneo, quello costituito, appunto, dall'organizzazione del palinsesto

di cinque messaggi, ma sicuramente tutti andranno a destinazione. E questo perché lo spettatore, anche se si riconoscerà soltanto in parte in quella singola vicenda, pur tuttavia la sentirà vera, genuina⁶⁵.

Questo sarà, ad esempio, il modello di *Processo per stupro* che, andato in onda il 26 aprile 1979 su Rete 2, ibridava racconto televisivo ed estetica underground e militante: come ha scritto Aldo Grasso, «il sonoro talvolta "sporco", la presenza in campo della troupe, gli scrosci del nastro magnetico, lasciati nel montaggio, le immagini fotografate in bianco e nero con l'ausilio di un ridottissimo parco lampade» abbattevano «improvvisamente tabù giuridici, visivi, di costume giornalistico», segnalando il persistere di un pensiero arcaico che vedeva la donna "colpevole" più che vittima dello stupro e - allo stesso tempo - il suo rifiuto nella mentalità collettiva, sulla spinta del pensiero e delle pratiche d'azione femministe, ben rappresentate sia dal collettivo autore delle riprese sia dall'avvocato Tina Lagostena Bassi⁶⁶.

In quello stesso anno andava in onda un altro programma su un processo, quello di Catanzaro sulla strage di Piazza Fontana, cinque puntate su Rai 1 che sintetizzavano 970 ore di riprese, grazie al lavoro delle registe Wanda Amodei e Maria Bosio, ed erano commentate in studio da Angelo Campanella e Piero Ottone: Grasso ha notato che questa seconda incursione in un'aula di tribunale avrebbe portato la televisione a scoprire «le potenzialità "spettacolari" delle aule di tribunale, dando il via al fenomeno dei processi in tv», di cui torneremo a parlare in uno dei prossimi capitoli⁶⁷. Qui invece è utile segnalare il commento di un telespettatore che scriveva al *Radiocorriere* «per applaudire alla nuova TV» che «finalmente è entrata laddove io comune cittadino (...) non entro di solito. Mi ha fatto seguire direttamente quanto conoscevo solo attraverso la supermediazione dei giornali», ovvero i processi sullo stupro della ragazza di Latina e sulla strage di Piazza Fontana:

vorrei - concludeva - che questo stile, secondo me realmente televisivo, si spinga oltre. Vorrei assistere alle sedute non edulcorate di vertici sindacali o di governo; magari alle sedute dei consigli comunali quando si discutono temi di interesse generale. Per poter toccare con mano veramente cosa accade in quei frangenti. Credo che questo significhi fare un servizio più democratico possibile⁶⁸.

Proprio una tale aderenza alla realtà, in particolare quella locale, era stata - come si ricorderà - la cifra distintiva delle prime televisioni "libere" che si erano considerate il "vero" servizio pubblico: la Rai, dunque, si mostrava capace di raccogliere una domanda che, come ci ricorda il riferimento ai "supermediatori", era nata nella temperie del 68 e la cui spinta non si era del tutto esaurita.

Per ora, tuttavia, è bene mettere da parte questo modello di televisione-realtà e guardare invece al contemporaneo, e se di vuole opposto, processo di spettacolarizzazione della realtà che la televisione iniziava a sperimentare in quegli stessi anni. Si pensi ad esempio a *Ring*, ancora una volta una rubrica del Tg2, che andava in onda nel 1976 e che il *Radiocorriere* descriveva così:

⁶⁵ Maurizio Adriani, *Primo, niente schemi noiosi*, "Radiocorriere" n. 51, 1976, p. 28. Tra i servizi è necessario ricordare almeno *La sfida di Verona* di Franco Biacacci, sulla violenza carnale, *Autoritratto* di Antonello Branca, sulla droga, e, ancora di Branca, *Cartoline di Napoli*, sul lavoro nero, e *Ciro T. ritratto di un napoletano*, sui "disoccupati organizzati"

⁶⁶ A. Grasso, *Storia della televisione*, cit., p. 330. Un altro programma che va quantomeno segnalato è *Il lavoro contro la vita*, un'inchiesta in due puntate del 1979 su Porto Marghera in onda su Rai 2

⁶⁷ A. Grasso, *Storia della televisione*, cit., p. 333

⁶⁸ Lettera di Giovanni Ritteri di Bari in "Radiocorriere" n. 42, 1979, p. 6

quarantacinque minuti, in diretta, ossia lo strumento televisivo usato nel modo più proprio. L'imprevedibile come spettacolo. Una poltrona bianca girevole al centro di una pedana quadrata (...) e il personaggio di turno "dominato" dai giornalisti, sistemati su alti scranni che fanno cerchio nello studio, una morsa che si stringe. (...) Aldo Favilena, in piedi, che fa da arbitro. Domande-domande: cioè niente premesse lunghe e compiaciute ma semplici e secchi interrogativi. E risposte-risposte: cioè niente discorsi fumosi ma parole chiare⁶⁹.

La trasmissione, che inaugurava «la serie delle interviste un po' "dure" e un po' spettacolari»⁷⁰, era vista in media da dieci milioni di telespettatori e, dato il successo, sarebbe stato lo spunto per un altro programma, *Match*, dieci puntate che sarebbero andate in onda l'anno successivo sullo stesso canale. Ideato da Arnaldo Bagnasco e condotto con stile e arguzia da Alberto Arbasino, *Match* era, per dirla con il *Radiocorriere*, «uno "spazio polemico" in cui vengono a confrontarsi protagonisti di diverse tendenze ed esperienze e spesso di diversa generazione» e nel quale la novità più importante era nella «articolazione del duello vero e proprio: i due antagonisti hanno ciascuno quindici minuti a disposizione per intervistarsi l'un l'altro: alle reciproche domande e risposte e allo scambio di ruoli è affidato il risultato di ogni scontro»⁷¹.

Come accadeva allora, spesso lo "scontro" era l'occasione per analizzare temi più ampi, dall'economia (Romano Prodi e Francesco Forte) al teatro (Giorgio Albertazzi e Memè Perlini), dalla letteratura (Alberto Moravia e Edoardo Sanguineti) al giornalismo (Giorgio Bocca e Indro Montanelli) al cinema (Mario Monicelli e Nanni Moretti): nonostante i toni fossero raramente sopra le righe, negli anni successivi il modello sarebbe diventato dominante nella tv di parola⁷². Lo stesso Moretti avrebbe messo in scena in *Sogni d'oro* (1981) uno scontro tra due registi che sembrava richiamare ironicamente quello che aveva avuto qualche anno prima con Monicelli.

Del resto, la tv di parola, la *talk television*, stava nascendo proprio in quegli anni con *Bontà loro* di Maurizio Costanzo, 70 puntate su Rai 1 a partire dal 18 ottobre 1976, cui sarebbero seguiti negli anni successivi *Acquario* (1978) e *Grand'Italia* (1979): Costanzo portava in Italia, «senza saperlo»⁷³, un genere tipico della televisione statunitense basato sulla conversazione tra un conduttore e i suoi ospiti che, diversamente dai dibattiti o dai programmi d'informazione a cui gli spettatori italiani erano abituati, non si basava sulla «spiegazione al pubblico di un tema complesso, ma [era] un intrattenimento parlato, vicino alla forma del settimanale illustrato»⁷⁴. Negli anni questo genere, poco costoso e quindi di alto "rendimento" perché capace di occupare molte ore di programmazione, sarebbe diventato una delle forme principali dell'intrattenimento televisivo, ibridando, con il passare del tempo e con l'affermarsi della televisione di flusso, quasi tutti gli altri generi. Cominciava allora a proporsi quel rimescolamento tra pubblico e privato, o meglio quella ridefinizione tra la sfera pubblica e quella privata che, affermata nella seconda metà degli anni Settanta, sarebbe diventata centrale negli anni del "riflusso". Infatti, all'inizio di ciascuna puntata di

⁶⁹ Antonio Lubrano, *Mettiamo l'arbitro di Ring sulla poltrona girevole*, "Radiocorriere", n. 41, 1976, p.33

⁷⁰ A. Grasso, *Storia della televisione*, cit., p. 286

⁷¹ "Radiocorriere", n. 48, novembre 1977, p. 87

⁷² Le puntate sono disponibili in <https://www.raiplay.it/programmi/match-domandeincrociate/> [ultima visualizzazione 10 settembre 2020]

⁷³ A. Grasso, *Storia della televisione*, cit., p. 307

⁷⁴ E. Menduni, *Videostoria*, cit., p. 70

Bontà loro Costanzo chiudeva la finestra che stava al centro dell'inquadratura e costituiva uno dei pochi elementi della scenografia dello studio; solo dopo aver chiuso fuori il "rumore di fondo" del mondo esterno, presentava e faceva entrare i suoi ospiti, intraprendendo un viaggio alla scoperta della loro "anima". Dunque, era proprio la sfera privata, se non addirittura quella intima, a costituire il cuore del programma e a fare spettacolo con «le impennate, gli impacci, i disguidi (...) non meno che l'aprirsi improvviso della confidenza, il raro e magico scattare della comunicazione» con i propri ospiti «in pantofole», come dirà lo stesso Costanzo⁷⁵. Nel successivo *Acquario* il gioco si faceva ancora più scoperto: ora al centro della scenografia c'era una porta dalla quale il conduttore entrava all'interno di un salotto dove erano già seduti gli ospiti, quasi ad accompagnare lo spettatore nella loro sfera privata, se non intima. La conversazione poteva, in quella situazione, prendere il tono della confidenza personale, come accadeva ad esempio con Susanna Agnelli alla quale Costanzo chiedeva: «lei non sembra assomigliare molto negli atteggiamenti ai ricchi, però certamente non assomiglia ai poveri. A chi assomiglia?». «Lei mi fa una domanda veramente difficile. È molto difficile per me sapere a chi io assomiglio», rispondeva la Agnelli, in imbarazzo. E Costanzo, insistente: «ma forse dentro di sé si è domandata...».

Allo stesso tempo, Costanzo andava affinando il suo modello e iniziava a spettacolarizzarlo, proprio grazie alla porta dalla quale entravano «ospiti inattesi ma legati al personaggio principale, secondo uno sviluppo a sorpresa che [voleva] rendere ogni puntata diversa dall'altra». E se il conduttore non sembrava cercare esplicitamente lo scontro, come invece era accaduto in *Match*, era proprio la formula narrativa a portare ad un confronto dialettico vivace, e talvolta addirittura polemico: come ha notato Aldo Grasso, si iniziava allora «a capire come in tv ogni scontro sia un successo, ogni pacato colloquio una caduta di tensione»⁷⁶.

L'anno seguente, mentre Costanzo proseguiva nel suo processo di aggiustamento del modello iniziale enfatizzando l'aspetto teatrale del talk in *Grand'Italia*, ipotetico bar da cui qualche anno più tardi nascerà il longevo *Maurizio Costanzo Show*, altri programmi provavano a replicare la formula, da *Partita a due* (1978) a *Sotto il divano* (1979), una trasmissione al centro del quale stava un oggetto, il divano appunto, che «è insieme lettino dello psicanalista e arredo da salotto» sul quale Adriana Asti provava ad affrontare «con intelligenza e spregiudicatezza il Privato» ormai assunto al centro della scena pubblica⁷⁷.

Un'altra innovazione che sembra anticipare le caratteristiche dell'imminente neo-tv erano i programmi contenitore, trasmissioni di lunga durata in cui affiancare momenti diversi, adatti a tutti i pubblici, che presupponevano un ascolto intermittente e distratto, tipico appunto della tv di flusso: non erano tanto veri e propri generi televisivi, ha notato Enrico Menduni, quanto, piuttosto,

⁷⁵ T. Buongiorno, *Incontri in pantofole*, "Radiocorriere", 18 ottobre 1976. Su questi aspetti si veda anche A. Sangiovanni, *Pubblico e privato nella TV dei tardi anni Settanta*, in V. Roghi, D. Garofalo (a cura di), *Televisione...*, cit.

⁷⁶ A. Grasso, *Storia...*, p. 319. Il dialogo con Susanna Agnelli è tratto dalla puntata del 30 ottobre 1978: la raccolta delle puntate è disponibile su Rai Play <https://www.raipplay.it/programmi/acquario/puntate>, quella citata è all'indirizzo <https://www.raipplay.it/video/2017/08/Aquario-Puntata-del-30101978-7871e066-69ea-435a-89a3-580ae3355740.html>

⁷⁷ A. Grasso, *Storia...*, 331. Adriana Asti presenta il programma annunciando di voler «scavare in profondità, voglio tirar fuori da chi invito in diretta delle cose intime, private» in Cipriano Cavaliere, *Signora, in confidenza ci dica...*, "Radiocorriere", n. 25, 1979, p. 63. La trasmissione, peraltro, non sarà ben accolta dalla critica: cfr. Maso Biggero, *Un cielo a pecorelle*, "Radiocorriere" n. 27, 1979

«metageneri, macchine sceniche che permettono di scomporre, miscelare e narrare di nuovo gli antichi generi», nei quali «si riflette forse il carattere consociativo che ha assunto la Rai»⁷⁸. Il primo programma di questo tipo era *Domenica In* che iniziava nel 1976 sul primo canale ed era condotta da Corrado. Ad essa si affiancava, sul secondo, *L'altra domenica* che rimarcava, a partire dal nome, la differenza fra i due canali e i due pubblici e che, rispetto al primo, mostrava una maggiore omogeneità di ispirazione e una forte coerenza nell'impostazione. Condotta da Renzo Arbore, *L'altra domenica* derivava dall'esperienza radiofonica di *Alto gradimento*, da cui si portava dietro anche una serie di collaboratori e, a parte il clima diverso che si respirava tra le due trasmissioni - tanto il primo era familiare quanto il secondo era scanzonato e divertito - l'elemento forse più interessante da sottolineare è il diverso rapporto con il pubblico: a differenza di quello distratto e casuale dei programmi contenitore, infatti, qui si creava «per la prima volta un pubblico attivo, irrequieto e critico, in grado di scegliere con decisione; quando la trasmissione finiva alle 15,30, Rete 2 perdeva un milione di spettatori, milione che (...) non veniva recuperato né dalla Rete 1 né dalle nascenti private»⁷⁹.

E tuttavia, la trasmissione che viene in genere considerata la matrice della televisione del decennio successivo e, allo stesso tempo, «il programma chiave per comprendere l'Italia profonda e il suo futuro»⁸⁰ fu *Portobello* (1977-1983), ideata e condotta da Enzo Tortora che vi riversava sia la lunga (e travagliata) esperienza in Rai, sia la conoscenza delle dinamiche delle emittenti private con le quali collaborava assiduamente: questo "mercato del venerdì", costituito in parte da annunci - dal trovarobato alle invenzioni - e in parte da rubriche alle quali il pubblico era chiamato a partecipare attraverso il telefono - da *Fiori d'arancio* a *Dove sei?* -, doveva il suo successo ai «mille e mille Signor Nessuno che si sono affacciati ogni venerdì (...) a questo grande specchio della verità italiana», come diceva lo stesso Tortora⁸¹. Attaccato dalla critica che lo giudicava «la più spettacolare trappola del ridicolo mai inventata in televisione»⁸², era invece molto amato dal pubblico perché, come spiegava uno studio del Servizio Opinioni del 1978, la presenza delle «persone comuni» innescava nel pubblico «dinamiche proiettive (...) dotate di un potenziale di coinvolgimento straordinario», cosa che - del resto - lo accomunava alle trasmissioni di Costanzo nelle quali però si attivavano anche sentimenti aggressivi specie quando c'era «la possibilità di una contrapposizione o di una verifica "dal vivo" con personaggi che (...) rappresentano l'"establishment"»⁸³. In più *Portobello* era la rappresentazione «più luccicante» della provincia italiana e delle sue subculture, un mondo che la Rai aveva saputo raccontare negli anni in cui era andata scoprendo l'Italia (si pensi a *Campanile sera*, ad esempio, nel quale Tortora era uno degli inviati) e che ora trovava invece i suoi cantori nelle televisioni locali: esso, dunque, diede vita ad

⁷⁸ E. Menduni, *Videostoria*, cit., p. 64

⁷⁹ A. Grasso, *Storia della televisione*, cit., p. 292. Sulla trasmissione cfr. anche Michele e Giorgio Straniero, *L'altra domenica*, Gamma libri, Milano 1979

⁸⁰ I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., p. 120

⁸¹ E. Tortora, *Adesso temo i guai*, "Radiocorriere" n.13, 26 marzo 1978, p. 21

⁸² Mimmo Lombezzi, *I nuovi mostri. Saggio su Portobello*, "Il Patalogo uno" 1979, citato in I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., 120

⁸³ Studio qualitativo sulle principali motivazioni che sono alla base della fruizione dei programmi trasmessi da emittenti televisive private, "Appunti del Servizio Opinioni", n. 322, febbraio 1978, p. 54

«una forma di spettacolarizzazione del quotidiano molto simile al tessuto narrativo, ai sapori, all'emotività delle emittenti locali»⁸⁴.

Sono temi su cui torneremo tra poco, quando affronteremo la costellazione delle televisioni e delle radio private: ora invece è utile osservare quanto stava accadendo in quel segmento del sistema dei media al quale la televisione stava sottraendo la capacità di costruire l'immaginario collettivo, il cinema.

2. Nuovi e vecchi mostri: il cinema tra due stagioni

...coraggio, il meglio è passato.

(*La terrazza*, Ettore Scola, 1980)

Nel 1974, lo stesso anno in cui esplodeva il fenomeno editoriale de "La Storia" di Elsa Morante, arrivava nelle sale un film di Ettore Scola che si presentava anch'esso, in qualche modo, come una riflessione sulla storia recente del paese, restituita attraverso la vicenda di un'amicizia nata negli anni della Resistenza: *C'eravamo tanto amanti*. Pellicola centrale nella filmografia del regista, essa è in qualche modo rappresentativa di un momento di svolta nel cinema italiano, e non solo perché è dedicata alla memoria di Vittorio De Sica, intorno alla cui figura era stato inizialmente costruito⁸⁵ e che era morto proprio nella fase del missaggio, ma perché il cinema, da *Ladri di biciclette* a *La dolce vita* ad Antonioni, è continuamente citato ed entra nella vita dei personaggi, quasi a rappresentare il ruolo che esso aveva avuto nella formazione culturale e sentimentale della vita degli italiani. Allo stesso tempo, però, *C'eravamo tanto amanti* non è tanto una celebrazione con forti venature metacinematografiche quanto un epitaffio, l'amara constatazione che, come dice un personaggio, «noi pensiamo di cambiare il mondo, ma è il mondo che cambia noi». Il riconoscimento, dunque, della crisi che stava attraversando l'Italia "nata dalla Resistenza" e del fallimento di una generazione, come ammettono i protagonisti Gianni, Antonio e Nicola:

- La nostra generazione ha fatto veramente schifo
- Perché?
- Beh, guarda Nicola Per esempio...
- Che ha fatto Nicola?
- Che ha fatto Nicola: ha preso a calci la famiglia, la carriera e, a coronamento di tutto, è finito a scribacchiare critiche cinematografiche firmando "Vice" (...) e tutto questo perché? per un futuro diverso...
- Embè?
- Il futuro è passato e non ce ne siamo nemmeno accorti

⁸⁴ E. Menduni, *La rivoluzione delle tv libere*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XIII*, 1977/1985, Marsilio, Venezia 2005, p. 83

⁸⁵ Scola ha ricordato che «il film doveva essere soltanto la storia di un lungo pedinamento che durava trent'anni: il personaggio seguiva De Sica e diventava per lui (...) una vera ossessione», mettendolo di fronte al degradarsi del neorealismo e ad alcune sue discutibili prove attoriali dovute, per così dire, a scelte puramente alimentari. Il personaggio ossessionato da *Ladri di biciclette* è poi rimasto nella versione finale del film ed è diventato Nicola, il professore di Nocera Inferiore grande appassionato di cinema che rinuncia per questo a famiglia e carriera. La citazione è in Roberto Ellero, *Ettore Scola*, Il Castoro, Milano 1996, p. 51

Ma il film può essere anche considerato l'epitaffio di un certo modo di fare cinema e di un "genere", la commedia all'italiana, che proprio allora stava cominciando a trasformarsi: la stagione 1974-1975 sarebbe stata infatti l'ultima stagione "felice" del cinema italiano che entrava proprio allora in un tunnel che l'avrebbe messo di fronte ai propri limiti produttivi, distributivi e finanche creativi, gettandolo in una crisi di sistema da cui avrebbe cominciato a riemergere dopo più di un decennio.

Si guardi allora innanzitutto ai dati di quegli anni, la cui eloquenza non ha bisogno di molti commenti. In un decennio il numero dei film prodotti in Italia crollava dai 240 del 1974 ai 105 del 1984 (e l'anno successivo sarebbero stati ancora meno); diminuivano anche le sale cinematografiche che passavano da più di 9439 nel 1974 a 5628 nel 1984 e, in modo ancora più marcato, il numero di biglietti venduti per abitante, che scendevano da 10 a 2,3 mostrando in modo inequivocabile che il cinema non occupava più uno spazio privilegiato nella costruzione dell'immaginario collettivo⁸⁶. Il ridimensionamento dell'esercizio ne modificava in modo sensibile la geografia: chiudevano per sempre le sale periferiche, in particolare quelle dei piccoli paesi, fino ad arrivare al caso esemplare de L'Aquila, il primo capoluogo di regione che, a metà degli anni Ottanta, non aveva più un cinema. Allo stesso tempo, diminuivano le sale dei grandi centri metropolitani, con la scomparsa delle terze visioni e il drastico ridimensionamento delle seconde visioni, mentre aumentavano le sale di prima che, tra il 1976 e il 1985, passavano dall'11 a oltre il 40% del totale⁸⁷. La crescita di questo tipo di sale sembrava giustificare il costante aumento del prezzo del biglietto, passato in media, nello stesso periodo, da 826 a 4064 lire⁸⁸. Questo fenomeno garantiva l'incremento degli incassi assoluti, dietro il quale gli esercenti potevano ben nascondere l'evidenza della crisi: e tuttavia, se si rapportano gli incassi alla variazione del prezzo medio del biglietto, anche in questo caso la flessione era palese, arrivando a toccare in quegli anni il -116%⁸⁹. Si badi, però, che lo stato di crisi del cinema italiano non poteva essere sovrapposto in modo meccanico alla diminuzione del consumo di film che invece, in quegli stessi anni, grazie alla proliferazione delle televisioni commerciali e, a partire dagli anni Ottanta, dei videoregistratori domestici, era probabilmente in crescita: infatti, all'inizio degli anni Ottanta le televisioni private trasmettevano circa 30.000 film ogni anno che, considerando le tre repliche di media, poteva significare fino a centomila passaggi⁹⁰. La fruizione dei film cambiava di conseguenza, diventando sempre più domestica ed organizzata in funzione del tempo dello spettatore grazie ai videoregistratori. Allo stesso tempo si modificava anche la qualità della visione, poiché i magazzini ai quali le emittenti private, soprattutto locali, accedevano avevano spesso film in pessimo stato di conservazione, oltre che non più spendibili sul mercato delle sale. E poiché gli

⁸⁶ Tutti i dati sono tratti dalle tabelle di F. De Berardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, 1970-1976, Marsilio, Venezia 2008 e V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII, cit. Per una panoramica sul cinema di questi anni si rimanda a C. Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma 2009, che, pur avendo in mente Gaber, ho indirettamente citato nel titolo di questa sezione.

⁸⁷ Cfr. Carlo Tagliabue, *Fuga dal cinema. La crisi dell'esercizio*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII cit.

⁸⁸ Ma, come ha notato Barbara Corsi, «gli aumenti veramente consistenti si registrano nelle sale di prima visione, che rialzano i biglietti anche del 23-24 per cento da una stagione all'altra»: B. Corsi, *Alle origini della crisi. Industria e mercato*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII cit., p. 341

⁸⁹ Tutti i dati sono in C. Tagliabue, *Fuga...*, cit., p. 349

⁹⁰ C. Tagliabue, *Fuga...*, cit, p. 355

esercenti non investivano in migliorie strutturali delle sale, accontentandosi di rientrare dei costi di gestione attraverso l'aumento del prezzo del biglietto, paradossalmente la scarsa qualità dei film trasmessi in tv non favoriva la frequenza delle sale ma anzi, in una spirale degenerativa, spingeva gli spettatori a preferire la comodità del consumo domestico. Pur essendo accusata da molte parti di essere la responsabile della crisi del cinema, dunque, la televisione era solo *una* delle cause di una crisi di più lungo periodo e di portata più ampia che coinvolgeva sia il pubblico, che stava appunto cambiando, sia la stessa industria italiana del cinema, che si trovava a fronteggiare adesso - e in forma drammatica - quei problemi strutturali che a lungo non aveva voluto vedere.

Guardiamo allora al pubblico, al quale la Doxa dedicava la sua prima, approfondita indagine nel 1977: l'elemento che ne emergeva con evidenza, a parte il calo della frequenza, era che coloro che andavano assiduamente al cinema erano soprattutto giovani tra i 15 e i 24 anni (l'84%), i quali appartenevano ad un gruppo sociale con reddito e livello culturale mediamente alto (solo il 29% dei frequentatori assidui faceva parte di una classe "inferiore"). Per questo pubblico, il cinema non era più un'abitudine casuale ma, in misura crescente, una scelta: il 43% andava al cinema solo se era molto interessato al film e, nel 26% dei casi, leggeva prima le recensioni; era disposto a spostarsi per vedere il film che aveva scelto e non considerava la televisione come una concorrente del cinema ma, anzi, nell'80% dei casi, vedeva regolarmente anche i film in tv. E tuttavia solo il 16% degli intervistati riteneva che la visione di film avesse una funzione culturale, mentre nel 70% dei casi il cinema veniva identificato come uno svago: ciò non toglieva che il 22% degli intervistati preferisse i film con un contenuto politico o sociale, percentuale quasi uguale a quella di coloro che amavano soprattutto i film comici (21%). Non sorprende che spettatori con queste caratteristiche si lamentassero della scarsa qualità dei film: lo faceva il 26% degli intervistati (in una precedente rilevazione del 1965 erano il 19%) che, in misura ben più consistente (40%), affermava che sarebbe andato più spesso al cinema se l'offerta fosse stata migliore. Come scrivevano i ricercatori, molti intervistati «hanno parlato di un decadimento a livello di soggetti, delle realizzazioni, degli attori; hanno accusato la produzione cinematografica in blocco di essere povera di idee, ripetitiva, stucchevole» e, aggiungevano, «appaiono intolleranti di una produzione di secondo ordine che appare povera di idee e di contenuti, ripetitiva, tecnicamente imperfetta, puramente commerciale»⁹¹. Ora, se è chiaro che l'indagine Doxa intercettava solo il pubblico che frequentava ancora assiduamente le sale, e quindi una minoranza dei "consumatori" di film visto che nel 1977 «il 57 per cento della popolazione italiana [aveva] già abbandonato definitivamente la sala»⁹² e che «il primo ad essere risucchiato dalla televisione» era stato soprattutto «il pubblico che frequenta[va] le sale di seconda e terza visione e [aveva] una limitata disponibilità economica»⁹³, è anche chiaro che ormai si andavano definendo una pluralità di pubblici, con abitudini di visione molto diverse: la sostanzialmente limitata preferenza per il genere comico, ad esempio, sembrava contrastare con il successo di questo tipo di pellicole, da quelle della coppia Bud Spencer-Terence Hill, presenti quasi ininterrottamente nelle classifiche dei dieci film più visti nella seconda metà degli anni Settanta, a

⁹¹ Per i dati cfr. Istituto per le Ricerche Statistiche e l'Analisi dell'Opinione Pubblica, *Il pubblico del cinema. Indagine sulle caratteristiche, abitudini, motivazioni ed aspettative del pubblico*, Doxa, Milano 1977. Le citazioni sono tratte dal vol. II, p. 51

⁹² B. Corsi, *Alle origini...*, cit., p. 343

⁹³ B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 121

quelle con protagonista Adriano Celentano, che avrebbe dominato invece le classifiche dei primi anni Ottanta con *Il bisbetico domato*, *Innamorato pazzo* e *Grand Hotel Excelsior*⁹⁴. Chi andava al cinema solo in queste occasioni poteva essere definito "pubblico" cinematografico solo dalle statistiche: ne aveva «l'aspetto» ma non «l'anima» ed era un «fantasma» che entrava nella sala cinematografica solo grazie alla popolarità transmediale di Celentano⁹⁵. Qualcosa di equivalente, del resto, poteva dirsi per le commedie scollacciate, e in particolare per quelle della serie "Pierino", i cui spettatori erano destinati a trasferirsi rapidamente davanti al video, e forse anche per gli spettatori dei futuri "cinepanettoni", pubblico occasionale che rispondeva più al richiamo del rito che alla forza di attrazione del film in sé.

Alcuni produttori si accorsero del cambiamento e provarono a sfruttarlo per conquistare posizioni dominanti nel mercato: era, ad esempio, il caso di Mario Cecchi Gori che, nello scorcio conclusivo degli anni Settanta, reclutava in modo sistematico i comici di successo e cercava di costruire un rapporto di interscambio con le televisioni commerciali, puntando ad integrare gli incassi in sala con la vendita dei diritti d'antenna. Ciò permetteva di mantenere alti gli incassi, e quindi di nascondere ad occhi disattenti la crisi di sistema dell'industria cinematografica, anche se, in realtà, non faceva che contribuirvi.

Occorre quindi ora spostare brevemente lo sguardo sul segmento produttivo, le cui caratteristiche principali tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta erano, secondo il giudizio severo di Barbara Corsi: «sfruttamento intensivo del personaggio o del filone di successo; produzione seriale; politica del basso costo (tranne che per il compenso del protagonista [...]); ottica ristretta al mercato nazionale nell'ideazione e destinazione del prodotto; prospettiva di recupero dei capitali a breve termine con un consumo veloce e nessuna pianificazione a lungo termine»⁹⁶. Come si vede, alcuni di questi aspetti erano già da tempo tipici dell'industria cinematografica italiana. Ora, però, le trasformazioni delle logiche produttive e distributive statunitensi li rinforzavano: si pensi, ad esempio, all'introduzione di una detassazione sugli investimenti per i film a condizione che essi fossero prodotti negli USA, misura che riduceva la quota di coproduzioni internazionali sulle quali negli anni precedenti avevano investito grandi produttori italiani come Dino De Laurentis, e, al contrario, rinforzavano la tendenza dei produttori italiani a guardare essenzialmente al mercato nazionale. O, ancora, si pensi al modello distributivo del *saturation selling* sperimentato con successo dalla Paramount con *Il padrino* nel 1972 e da allora applicato con sempre maggiore frequenza fino a diventare, sostanzialmente, la norma⁹⁷: esso aveva accelerato la tendenza a ridurre il numero dei film prodotti, concentrando di conseguenza il grosso degli incassi su un numero limitato di titoli sfruttati commercialmente per poco tempo, e si contrapponeva allo sfruttamento "di profondità" che era tipico del mercato italiano. In questo cambiamento generale

⁹⁴ Tutti per la regia di Castellano e Pipolo (Franco Castellano e Giuseppe Moccia), rispettivamente nel 1980, 1981 e 1982

⁹⁵ Tutte le espressioni sono di B. Corsi, *Alle origini...*, cit., p. 331

⁹⁶ B. Corsi, *Alle origini...*, cit., pp. 33-334

⁹⁷ Questo tipo di distribuzione prevedeva «l'uscita contemporanea del film in un numero di sale di prima visione inedito per il passato, l'imposizione di particolari condizioni per il noleggio, fra cui un prezzo del biglietto più alto del normale, e il ritiro del film dal mercato dopo un limitato periodo di tempo». In realtà, questa "invenzione americana" si limitava ad applicare le leggi della domanda e dell'offerta che erano ben note anche all'industria italiana sin dal 1948, quando erano state esposte sull'Annuario SIAE, Cfr. B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno...*, cit., pp. 118 e ss.

del sistema produttivo c'era anche un rimescolarsi generale delle figure professionali con il mancato rinnovamento del gruppo degli sceneggiatori, il cui mestiere veniva «sacrificato, senza troppi rimpianti, sull'altare dell'autore»⁹⁸; allo stesso tempo, il mito del film d'autore faceva sì che molti esordi nascessero sotto il segno del regista come autore completo, anche quando si trattava di artisti che avevano scarse competenze registiche come nel caso dei cosiddetti *malincomici*, il cui esordio avrebbe accompagnato il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta⁹⁹. Ancora una volta tuttavia, questa scelta era stata in parte determinata dal più generale cambiamento delle regole della produzione: «io – ha confessato il produttore Fulvio Lucisano – sono quello che ha inventato un modo di fare film e che probabilmente ha fatto molti danni. Quando Troisi stava preparando *Ricomincio da tre* era previsto che ci fosse un regista, fui io a convincerlo a fare da solo»¹⁰⁰.

La crisi del cinema italiano, al di là delle cifre e dei cambiamenti dell'assetto industriale, aveva anche una dimensione simbolica che non può essere trascurata: come si è già ricordato, infatti, nel 1974 era venuto a mancare Vittorio De Sica e, nello stesso anno, era prematuramente scomparso Pietro Germi mentre stava lavorando ad *Amici miei* che, completato da Mario Monicelli, sarebbe stato il film più visto del 1975; sempre nel 1975 era stato ucciso Pasolini e nel 1977 era morto Rossellini, con la cui scomparsa si chiudeva simbolicamente una stagione del cinema italiano. Come se non bastasse, molti film importanti usciti a metà degli anni Settanta avevano un'atmosfera cupa e sembravano attraversati da pulsioni di morte: l'esempio più evidente è probabilmente quello di Pasolini che venne ucciso mentre si accingeva a presentare il suo *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* alla commissione di censura, la quale lo bloccò costringendolo ad una breve uscita nel 1976 (quando fu sequestrato) e poi ad una uscita successiva nel 1977. Il film, com'è noto, veniva dopo la cosiddetta "trilogia della vita"¹⁰¹ e ne concludeva l'esperienza, ripudiata dallo stesso Pasolini perché «la "realtà" dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana»¹⁰². Esso infatti avrebbe dovuto inaugurare una trilogia della morte con la quale il regista avrebbe voluto indagare il presente, sia pure dissimulandolo con un passato più recente: la Salò del 1944-1945 era diventata così la «maschera di arbitrio criminale ed efferato, dietro cui si [celava] il presente della "riduzione del corpo a cosa"»¹⁰³. Ma si pensi anche al già citato *Amici miei* (Mario Monicelli, 1975) in cui le «zingarate» dei cinque amici non riuscivano ad annullare la malinconia che accompagnava le loro vuote esistenze, resa palese dalla morte del giornalista Perozzi che chiudeva il film. Monicelli

⁹⁸ Ivelise Perniola, *Sceneggiature e sceneggiatori*, V. Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII cit., p. 237

⁹⁹ La definizione, felice crasi di malinconia e comicità, venne coniata per Verdone, ma si attagliava bene anche a Troisi e a Nuti; con il tempo passò ad indicare la generazione dei cosiddetti "nuovi comici" che esordirono alla fine degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, all'interno del quale - nonostante uno spessore autoriale più marcato - venne introdotto anche il primo Moretti. In genere il gruppo comprende oltre a Carlo Verdone e Massimo Troisi, Francesco Nuti, Maurizio Nichetti e Roberto Benigni

¹⁰⁰ Citato in B. Corsi, *Alle origini della crisi...*, cit., p. 337

¹⁰¹ I tre film che compongono la cosiddetta "trilogia della vita" sono *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille una notte*, rispettivamente del 1971, 1972 e 1974

¹⁰² Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla trilogia della vita*, "Corriere della Sera", 9 novembre 1975

¹⁰³ Roberto Chiesi, *Pasolini: la "trilogia della vita" e il film della morte*, F. De Berardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, cit., p.264

avrebbe poi diretto, due anni più tardi, un'altra pellicola particolarmente significativa di questa transizione, *Un borghese piccolo piccolo* che, scritto da Vincenzo Cerami (che lo aveva tratto da un suo romanzo) e interpretato da Alberto Sordi, raccontava la trasformazione di un impiegatuccio in sadico assassino per vendicare la casuale morte del figlio, «una sorta di resa e di presa d'atto da parte di un maestro della commedia, in nome di tutti, della fine di un'epoca, della irraggiungibilità degli italiani per perdita irreversibile di tutti i caratteri positivi»¹⁰⁴. Oppure, infine (ma gli esempi potrebbero continuare), si pensi al *Casanova* di Federico Fellini (1976), pellicola che costituiva «una svolta nell'immaginario del regista» e che, collocando «tutte le immagini in un'atmosfera costante e gelida di morte», «ci fa capire come ormai l'orizzonte che si apre sia carico di presentimenti e sensazioni di morte»¹⁰⁵; del resto, tre anni più tardi con *Prova d'orchestra* il regista avrebbe dato vita alla sua opera più politica, metafora di un'Italia ormai incontrollabile in cui le pulsioni e i desideri individuali avevano fatto smarrire il senso della collettività.

Insomma, a metà degli anni Settanta il cinema italiano appariva uno «sfiduciato, immutabile, impotente, microcosmo isolato e desolato» in cui le difficoltà produttive erano solo il segno di una crisi molto più profonda: «i registi italiani – ha scritto Vito Zagarrio – erano abituati a una "trasparenza delle cose", a una realtà dove "enunciare" significava "denunciare"»¹⁰⁶. Ora invece questo non bastava più: in quegli anni, ha scritto Brunetta, a molti registi

il presente appare come sempre più distante, confuso, difficile da decifrare, enigmatico. Inoltre si è perso il senso di appartenenza: non si sa più per chi si scrive o si filma. Quella nettezza di sguardo che (...) aveva consentito agli autori grandi e piccoli di mettere a fuoco ogni elemento minimo del paesaggio, promuovendolo a soggetto di storia, per una miopia diffusa e quasi patologica sembra perduta in modo irreparabile assieme al progressivo senso di perdita del paese e delle passioni e tensioni verso il futuro della popolazione che vi abita¹⁰⁷.

Il genere che soffriva di più era senza dubbio la commedia all'italiana che in quegli anni appariva improvvisamente incapace di descrivere il mutamento sociale e antropologico del paese con lo stesso acume di pochi anni prima e sfociava spesso nel farsesco o nel grottesco (*Signore e signori, buonanotte*, 1976; *Brutti, sporchi e cattivi*, 1976; *I nuovi mostri*, 1977) o trascolorava in altri generi (il drammatico di *Un borghese piccolo piccolo* o di *Caro papà*, Dino Risi, 1979; l'apocalittico di *L'ingorgo*, Luigi Comencini, 1979). Ma erano anche gli autori che esordivano in quegli anni a patire questa difficoltà, descritta spesso come *afasia*, un termine «carico di paradossale contrasto quando si parla di storie da raccontare e di parole da scrivere»¹⁰⁸. E così, ad esempio, Stefano Rulli e Sandro Petraglia, due dei più importanti sceneggiatori dei decenni successivi che allora si dividevano tra il lavoro di critici e le prime sceneggiature, ammettevano che la crisi espressiva del cinema era stata «anche colpa nostra, di noi autori, giacché la crisi di comunicazione avvenuta a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta nasce dalla nostra incapacità di comprendere che l'interlocutore cui il cinema si rivolgeva era profondamente cambiato, che la crisi riguardava ormai tanto la società civile quanto

¹⁰⁴ G. P. Brunetta, *Guida al cinema...*, cit., p. 230. Sulla stessa linea si poneva *Il giocattolo* (Giuliano Montaldo, 1979) interpretato da Nino Manfredi

¹⁰⁵ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 326

¹⁰⁶ Vito Zagarrio, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in V. Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII cit., p.11

¹⁰⁷ G. P. Brunetta, *Guida alla storia...*, cit., p. 303

¹⁰⁸ I. Perniola, *Sceneggiature...*, cit., p. 237

la sua classe dirigente»¹⁰⁹. E Giuseppe Bertolucci, che esordiva nel 1977 con *Berlinguer ti voglio bene*, ha sostenuto che chi come lui aveva iniziato in quegli anni era afflitto da «una specie di senso di colpa proprio per non riuscire ad essere una generazione come quella dei fratelli maggiori che ci avevano preceduto, così ben riconoscibile e compatta. (...) Noi eravamo un po' allo sbaraglio»¹¹⁰.

E tuttavia, forse il cinema in quegli anni non aveva davvero perso del tutto la capacità di raccontare il paese o, quanto meno, di rifletterlo: se cambiavano i generi di successo, infatti, ciò non vuol dire che cambiasse anche quella «relazione vitale» che si stabilisce «tra chi fa film e chi li va a vedere» e che permette al cinema «di costituirsi come credibile sismografo sociale, di offrire una rappresentazione coerente dell'insieme di fattori che animano un corpo sociale scosso da una serie di trasformazioni sostanziali, alcune delle quali decisamente traumatiche»¹¹¹. Iniziava allora, infatti, una stagione particolarmente felice del film di genere che, ad esempio nel caso dell'horror, si potrebbe far coincidere con *Profondo rosso* di Dario Argento, film del 1975 con cui il regista, allontanatosi dalla struttura gialla che aveva caratterizzato le pellicole precedenti, attingeva ora a piene mani al thrilling¹¹². Con oltre tre miliardi di incassi, *Profondo rosso* si piazzava fra i dieci film italiani più visti di quella stagione e può essere preso come punto d'avvio di una nuova tendenza del cinema italiano che, non provando più a spiegare la realtà con la logica ed il razionalismo, si abbandonava all'irrazionale mettendolo abilmente in scena, come lo stesso regista mostrerà in modo ancora più compiuto nel successivo *Suspiria* (1977). In effetti, era tutto il genere horror, nelle sue molte varianti e declinazioni, a riscuotere un inedito successo in quegli anni: in quello stesso 1977, i titoli che vi potevano essere ricondotti erano ben 17 e, tra il 1977 e il 1985, sarebbero stati 75 su 1300, ovvero quasi il 6% della produzione¹¹³. E tuttavia non sono tanto i singoli film ad essere significativi quanto, piuttosto, il fenomeno nel suo insieme che sembrava allora poter raccontare un presente dominato dall'incertezza e rispecchiare la crescente violenza diffusa.

Già da qualche anno, del resto, c'era un altro genere di grande successo che aveva messo al centro della scena la violenza, seppure con un'aderenza maggiore alle dinamiche sociali e, in parte, politiche: era il cosiddetto "poliziottesco", la cui data di nascita si può far risalire al 1972, quando era uscito il film di Stefano Vanzina (che, per una volta, non si era firmato Steno) *La polizia ringrazia*, pellicola che aveva riscosso un buon successo al botteghino con un incasso di circa un miliardo e settecento milioni e che, secondo la critica, aveva tratto ispirazione dai precedenti film di impegno civile come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970) o *Confessione di*

¹⁰⁹ Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *Le macerie di un decennio*, in Lino Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia 1998, p. 379

¹¹⁰ Franco Montini, Piero Spila (a cura di), *Una marginalità consapevole. Intervista a Giuseppe Bertolucci*, "Cinecritica", 23, ottobre-dicembre 1991, p. 9

¹¹¹ Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi...*, cit., p. 180

¹¹² Con quel film «l'Argento-pensiero, che non prevede la logica e il verosimile, coglie e trova finalmente la quadratura del cerchio in fatto di spettacolo cinematografico»: Pier Maria Bocchi, *Dario Argento e i thriller argentiani*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, cit. p. 45-46. Più in generale si veda V. Zagarrio (a cura di), *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento fra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia 2008

¹¹³ Si consideri peraltro che l'horror, come era già accaduto in passato, contagiava anche alcune delle ultime prove dello spaghetti western, ad esempio in *Mannaja* (Sergio Martino, 1977). Il calcolo è in Paolo Russo, *Mettere in scena l'angoscia. Dario Argento e l'horror*, in V. Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII, cit.

un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica (Damiano Damiani, 1971)¹¹⁴. Se con *La polizia ringrazia* venivano definiti gli stereotipi del genere, come quello della figura del poliziotto con le mani legate (dai superiori, dal potere, dalla legge, dalla burocrazia...), in quello stesso 1972 usciva *Milano calibro 9* di Ferdinando Di Leo, un altro film seminale per questo tipo di pellicola, se non altro perché il regista ne sarà uno dei principali artefici.

Di Leo era stato uno degli sceneggiatori di *Per un pugno di dollari* e la sua presenza dietro la macchina da presa sembrerebbe quasi indicare un passaggio di testimone tra i due generi¹¹⁵, anche se il legame riguardava più gli schemi narrativi e un certo modo di rappresentare la violenza che le forme dell'identificazione del pubblico con i personaggi: se infatti, come abbiamo visto, lo spaghetti western con i suoi giustizieri solitari e con i suoi rimandi al terzo mondo e agli sfruttati aveva attivato risonanze emotive nel movimento giovanile, il poliziottesco avrebbe presto finito per rispecchiare «a un livello epidermico, la condizione di sfiducia e disillusione (e in certi casi addirittura di paura) nei confronti di una realtà sociale che [appariva] in piena disgregazione»¹¹⁶. E sebbene inizialmente non fosse mancata una matrice di "sinistra", che aveva incanalato anche lo sgomento e la rabbia popolare per la "strage di Stato", il poliziottesco avrebbe rapidamente mostrato il proprio fulcro ideologico tendenzialmente conservatore: i vari commissari che ne erano protagonisti, infatti, avrebbero iniziato ad incarnare sempre di più un modello di giustiziere fai da te, svincolato dalle regole della legge. Il film di confine, da questo punto di vista, può essere individuato in *Roma violenta* (Franco Martinelli [Marino Girolami], 1975) in cui il commissario interpretato da Maurizio Merli si faceva veicolo della rabbia popolare dopo l'ennesimo delitto fortuito: incriminato per metodi d'indagine poco ortodossi, era costretto a dimettersi ma ben presto entrava in un gruppo di giustizieri fai da te di cui diventa il leader. Il successo del film, che incassò più di due miliardi e mezzo di lire, sembrava indicare la sua capacità di rispecchiare un sentimento diffuso e segnava il punto oltre il quale i poliziotteschi furono etichettati come "di destra", nonostante autori come Lenzi e Di Leo non si riconoscessero in quella cultura politica: al di là delle etichette, però, e anche dal di là della discontinuità artistica e della ripetitività delle trame, resta il fatto che questo genere di film fosse in grado di intercettare le paure più diffuse - dalla criminalità alla droga - e di rappresentarle sullo schermo, incarnando anche quella sfiducia nell'azione collettiva che scorreva sotto la pelle della società, come sembravano confermare le ricerche psicografiche che indicavano una diffusa richiesta di maggior ordine, pur nel quadro di una più ampia modernizzazione dei costumi.

Del resto, più che una visione della società, i film di genere, che in quegli anni costituivano la maggior parte della produzione, sembravano essere capaci di rispecchiare e forse anche «di interpretare le paure e le pulsioni», sia quelle diffuse che quelle nascoste¹¹⁷: si pensi ad esempio alla commedia scollacciata, un filone che conterà almeno duecentocinquanta titoli in una decina di anni

¹¹⁴ Si tenga presente che non è possibile escludere del tutto un'ispirazione alla contemporanea cinematografia statunitense sulla polizia violenta, da *Il braccio violento della legge* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) a *Ispettore Callaghan: il caso Skorpion è tuo!* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) e, più tardi, ai film sui giustizieri della notte (*Il giustiziere della notte* [*Death Wish*], Michael Winner, 1974). In generale si veda R. Curti, *Italia odia*, Lindau, Torino 2006.

¹¹⁵ Cfr. Mauro Gervasini, *Dal cinema politico al "poliziottesco"*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, cit.

¹¹⁶ R. Curti, *Italia odia*, cit., p. 148.

¹¹⁷ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo...*, cit., p. 426.

e che, interpretata sempre dagli stessi attori ed attrici su un canovaccio molto approssimativo e sempre uguale a se stesso, avrà i suoi esempi più deteriori nella serie dei "Pierini" interpretati da Alvaro Vitali all'inizio degli anni Ottanta. Questi film possono essere letti in controluce come lo specchio di una crisi della mascolinità tradizionale poiché «le maschere (...) che segnano l'iconografia stessa del filone, sono maschere dell'impotenza, che vivono il desiderio in forme apocalittiche e falliscono immancabilmente al momento opportuno»¹¹⁸; certo, sarebbe difficile interpretarle come un segno della rivoluzione sessuale poiché il ruolo della donna - costretto dallo sguardo maschile che caratterizza tutte queste pellicole¹¹⁹ - non si allontanava troppo da un immaginario tradizionalista e quasi arcaico, in cui il ruolo sociale della femmina era funzione di quelli del maschio. E tuttavia essi erano senza dubbio un segno del ridefinirsi dei rapporti fra i sessi perché le "maschere" femminili, pur conformandosi ai modelli dominanti, resistevano al controllo del maschio e, attraverso la loro azione, facevano precipitare la situazione farsesca che ne svelava la crisi.

Ancora di più, questi film, che erano «volutamente polemici nei confronti di ogni forma di cultura esibita, o anche ben dissimulata», potrebbero forse essere anche considerati la spia della «deriva culturale e sociale di un paese la cui crescita economica non [corrispondeva] alla crescita ed evoluzione ideologica, sociale, culturale, sessuale» come ha scritto Brunetta, che poi ha aggiunto:

figlio o nipote del qualunque, il cinema trash accomuna i politici di destra e di sinistra nella stessa visione, considerandoli naturalmente corrotti e incapaci e in genere deride istituzioni e leggi rafforzando la convinzione dell'indistinzione dei valori e che "stupido e ignorante" è bello. (...) Forse bisognerà [riconoscervi] (...) una significativa foto di famiglia di modi di vivere e pensare ampiamente diffusi e capaci di orientare in maniera significativa l'ago della politica nei decenni successivi¹²⁰.

Del resto, se la commedia tradizionale non era più capace di dare risposte ma solo di farsi domande, come diceva Ettore Scola a proposito de *La terrazza* (1980), affresco amaro della classe dirigente, politica e culturale italiana¹²¹, anche le nuove leve della comicità che si erano fatte dapprima conoscere dal pubblico attraverso la televisione, ad esempio nelle veloci sequenze di sketches di *Non Stop* (Enzo Trapani, 1977) in cui si erano alternati, fra gli altri, Carlo Verdone e Massimo Troisi (insieme a Lello Arena e Enzo Decaro), davano vita a film che sembravano lontani dall'interrogarsi sulla società, tutte basate come erano su personaggi alle prese con le loro piccole storie quotidiane. Le commedie dei *malincomici*, infatti, erano tendenzialmente intimiste ma, allo stesso tempo, si mostravano capaci di raccontare in controluce la società del riflusso, in cui l'«io»

¹¹⁸ G. Manzoli, *Da Ercole...*, cit., p. 185. Sul virilismo, inteso come una rappresentazione del maschile in grado di «dare ordine al mondo, esprimere una "verità" politica naturale e trascendente sulle identità e le relazioni di genere, di difendere nella modernità una mascolinità legata a doppio filo con la tradizione, la forza, la gerarchia» si veda S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011. La citazione è da p. 124.

¹¹⁹ Come ha scritto Brunetta, «in questi film la logica dominante (...) è (...) quella di far ritrovare al pubblico il senso della risata di gruppo che nasce dalla complicità e dal comparaggio maschile nel servizio militare, nella scuola, nella gita scolastica»: G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo...*, cit., p. 427

¹²⁰ G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo...*, cit., p. 430

¹²¹ Scola lo descriveva come un film «di constatazione»: «cerco di capire, di pormi certe domande sulle cose che non sono state fatte». Citato in R. Ellero, *Ettore Scola*, cit., p.71

veniva prima del «noi», e mettevano in scena «lo spaesamento conseguente alla crisi»¹²². Sulla stessa linea si muovevano i primi film di Nanni Moretti, la cui dimensione autoriale era però sin dall'inizio molto più marcata: accolti come film generazionali, *Io sono un autarchico* (1977) e *Ecce Bombo* (1978) riuscivano forse meglio di altri a raccontare lo spaesamento di quegli anni e, in qualche modo, a riflettere amaramente sulla sensazione che non ci fosse un futuro, come nel finale di *Ecce Bombo* in cui i quattro amici protagonisti della storia decidono di andare a vedere l'alba sul mare per rendersi conto solo dopo una lunga notte passata all'addiaccio che stavano dando le spalle al sorgere del sole¹²³. Del resto, l'indulgere sulla dimensione personale - spesso rimproverata ai film cosiddetti d'autore degli anni Ottanta, considerati da molta critica (e non del tutto a torto) film «ombelicali» - intercettava quel più generale movimento di progressivo abbandono dell'impegno collettivo che caratterizzava quegli anni e che si era fatto ancora più marcato dopo il Settantasette.

Va infine considerato come uno dei segnali di difficoltà del cinema nella seconda metà degli anni Settanta risiedesse nel suo nuovo rapporto con la televisione: in quegli anni, infatti, si verificavano due processi contemporanei ma opposti. Da un lato, la televisione pubblica diventava produttrice di cinema, contribuendo economicamente alla realizzazione di 120 film tra il 1976 e il 1985: alcuni di questi, peraltro, avrebbero avuto una doppia versione – cinematografica e televisiva – conquistando importanti riconoscimenti internazionali come, ad esempio, i due film considerati inaugurali di questa stagione, *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977) e *L'albero degli zoccoli* (Ermanno Olmi, 1978), che vinsero la Palma d'oro a Cannes nel 1977 e nel 1978. Dall'altro lato però, il video avrebbe prodotto negli anni una profonda trasformazione del film modificandone linguaggi, estetiche e modalità di fruizione: più che alla polemica sul necessario impoverimento del linguaggio cinematografico derivante, ad esempio, dal diverso rapporto fra piani e campi di ripresa¹²⁴, si pensi alla trasformazione dell'esperienza di visione. L'abbondanza e la casualità della proposta di film nelle televisioni private, soprattutto in una prima fase, preludeva infatti all'arrivo della videocassetta e al cambiamento del modo di vedere il film che poteva essere rallentato, accelerato, interrotto, segmentato, modificando il ritmo impostogli dall'autore. Inoltre, e in modo forse più inavvertito, il passaggio dalla pellicola al video costringeva a ridefinire l'originale patto comunicativo fra autore e spettatore perché deformava «i campi e le geometrie delle inquadrature e delle immagini»¹²⁵, ma anche, come accadrà con la serialità, i tempi e le forme della narrazione. Occorre dunque guardare

¹²² Paolo Russo, *Non ci resta che ridere. La commedia tra passato e presente*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII, cit., p. 391. Al contrario, Maurizio Nichetti, apparentemente l'autore più astratto di tutti, seppe descrivere con attenzione la cultura produttivista tipicamente milanese in *Ratataplan* (1979) e in *Ho fatto Splash* (1980) il mondo della pubblicità. Infine, nel più tardo *Ladri di saponette* (1989) saprà costruire una inedita riflessione sul rapporto fra pubblicità televisiva e cinema, denunciandone l'invasione

¹²³ Molti anni più tardi Moretti avrebbe detto: «ero convinto di aver fatto un film doloroso, che raccontava una porzione di realtà molto circoscritta e poco rappresentativa della condizione giovanile italiana. Tutto mi aspettavo fuorché l'identificazione che poi c'è stata, anche da parte di persone lontanissime» P. D'agostini, *Ecce Bombo non doveva far ridere*, "la Repubblica" 6 dicembre 2006. In generale, si vedano almeno Jean Gili, *Nanni Moretti*, Gremese, Roma 2001 e V. Zagarrìo (a cura di), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Marsilio, Venezia 2012

¹²⁴ Si consideri che la Rai produsse anche film sperimentali, girati in formato elettronico e poi riversati in pellicola, come *Il mistero di Oberwald* (Michelangelo Antonioni, 1980) e, più tardi, *Giulia e Giulia* (Peter Del Monte, 1987)

¹²⁵ E. Menduni, *La rivoluzione delle tv libere*, cit., p. 88.

ora cosa succedeva nell'emittenza radiotelevisiva, epicentro del terremoto che in quegli anni stava modificando il paesaggio mediale.

3. Da libere a private: le radio e le televisioni

...ma la televisione ha detto che il nuovo anno /
porterà una trasformazione / e tutti quanti
stiamo già aspettando...

(Lucio Dalla, *L'anno che verrà*, 1979)

...ma la radio va / e non si fermerà / ti prenderà
per mano / ti insegnerà a volare...

(Edoardo Bennato, *Ma che sarà*, 1980)

Il 1976 «è per l'Italia l'anno delle radio locali»¹²⁶: constatazione o auspicio, l'entusiasmo con cui Edoardo Fleichner introduceva il primo numero di *Altrimedia* descriveva bene la rapidità con cui si sviluppava un fenomeno che stava modificando la geografia e la natura dell'etere italiano. Qualche mese più tardi *Onda libera*, un programma televisivo di Rete 2, avrebbe certificato che quello era anche l'anno delle televisioni locali: metteva infatti in scena le trasmissioni di una scalcinata e improbabile televisione libera che andava in onda da una stalla interferendo con irriverenza nei normali programmi RAI. Le quattro puntate si sarebbero dovute intitolare *Televacca*, e già il cambio di nome indicava quanto la Rai, pur nella libertà espressiva del doporiforma, non potesse accettare senza mediazioni la carica dissacratoria della comicità di Benigni, il quale esordiva allora in televisione con Mario Cioni, lo stesso personaggio con cui aveva debuttato l'anno prima nel circuito del teatro alternativo e che lo avrebbe consacrato infine sul grande schermo con *Berlinguer ti voglio bene* (Giuseppe Bertolucci, 1977). E così la trasmissione, nonostante passaggi esilaranti, l'intervento di un cantautore come Francesco Guccini e di nomi prestigiosi della televisione come Corrado e Mike Bongiorno, veniva giudicata da Sergio Saviane la dimostrazione di come «un'idea anche originale può essere manipolata, disintegrata (...) dai soliti furbi della sceneggiata fintodirompente, fintolibertaria, fintosatirica, finto comica e fintocontadina»¹²⁷.

Fondate, come abbiamo visto, sui medesimi presupposti, le radio e le televisioni "libere" ebbero una vita parallela, condividendo nella fase iniziale le stesse linee di sviluppo. Inizialmente amatoriali e locali, fondate soprattutto sull'entusiasmo e sul volontariato, esse avrebbero cominciato solo in un secondo momento a cercare di costruire network a più ampio raggio, per riuscire a sostenere i costi crescenti e confidando nell'assenza di una definizione legislativa dell'«ambito locale» che la Corte costituzionale aveva indicato come estensione massima delle trasmissioni. Naturalmente le televisioni, per le quali occorreavano investimenti ingenti e maggiori competenze tecniche, erano

¹²⁶ Edoardo Fleichner, *Gli emarginati prendono microfono e antenna*, "Altrimedia" n. 1, settembre 1976, p.2

¹²⁷ Sergio Saviane, *Tutto falso, anche la vacca*, "L'Espresso", n.2, 16 gennaio 1977, pp. 78-79. Per una selezione dei giudizi della stampa, cfr. *I critici e Roberto Benigni*, "Radiocorriere" n. 1, 1977, p. 22. Occorre riconoscere che la Rai mostrava una certa autoironia nel rappresentarsi come il "censore" della tv libera, che prova a spegnerla anche in modo subdolo, soprattutto considerando quanto fosse duro il conflitto che la opponeva alle emittenti "libere". Il monologo che aveva rivelato l'attore, *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* è in R. Benigni, G. Bertolucci, *Tuttobenigni, Berlinguer ti voglio bene, Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, Theoria, Roma 1993.

meno numerose delle radio ma suscitavano l'interesse dei grandi gruppi editoriali in misura maggiore. Inoltre, le televisioni che perseguivano la costruzione di una comunicazione dal basso per dare voce a chi non l'aveva erano poche e sarebbero scomparse rapidamente, mentre il fenomeno si sarebbe rivelato più ampio per la radiofonia, anche se pure in questo caso sarebbe diventato sempre più marginale verso la fine del decennio; le televisioni, al contrario, proprio allora avrebbero cominciato a solleticare l'interesse della politica che, all'inizio degli anni Ottanta, stava abbandonando la comunicazione tradizionale per diventare sempre più personale.

Guardiamo dapprima alla radiofonia, il cui sviluppo fu così impetuoso che era anche difficile quantificarlo: nel 1978, ad esempio, secondo un censimento di *Millecanali* le radio erano 1982, con altissime concentrazioni in Lombardia (305 emittenti, di cui 143 nella sola Milano), in Sicilia (222) e nel Lazio (209, di cui 168 a Roma)¹²⁸; l'anno successivo la Rai ne censiva 3275, poi salite, nel 1981, a 3415¹²⁹. I numeri oscillavano così tanto perché c'era stato sin dall'inizio un altissimo ricambio: all'inizio degli anni Ottanta, infatti, si stimava che il 30% circa delle stazioni nate dal 1975 avesse dovuto interrompere le trasmissioni, e negli anni successivi il calo sarebbe stato ancora più consistente¹³⁰. Molte, del resto, erano state le emittenti che erano rimaste solo sulla carta, e moltissime quelle che risultavano praticamente invisibili: «un affollato sottobosco di radio "silenti" di quartiere, di caseggiato, con risorse instabili e insufficienti, (...) molto dilettantistiche. Radio di prova, nate estemporaneamente, personalmente, prive di taglio editoriale, senza possibilità di sopravvivere»¹³¹. Non è un caso, infatti, che uno dei *topoi* narrativi della vasta aneddotica sulla fase "selvaggia" della radiofonia "libera" sia legato alla scoperta del bacino d'utenza: uno dei fondatori di *Radio Libera Livorno* ad esempio ricordava che, pur avendo solo un apparecchio trasmettente da «20 micragnosi watt», «il segnale arrivava dritto fino a Genova» perché non incontrava ostacoli; i redattori lo sapevano dalle telefonate di un cieco che ogni giorno chiamava per ringraziarli, «stracontento perché avevamo rotto il monopolio»¹³². Gli altri passaggi obbligati di questi racconti vanno dalla facilità con cui si potevano recuperare apparecchi dismessi, all'ingegno che permetteva di superare gli inevitabili problemi tecnici: così, ad esempio, *Radio Bra* e *Radio Alice* iniziarono

¹²⁸ Cfr. l'inserto in "Millecanali" n. 40, aprile 1978. Si ricordi che la rivista censiva regolarmente le emittenti libere, pubblicando per molto tempo gli elenchi delle emittenti radiofoniche e televisive che le risultavano attive, in genere su segnalazione degli stessi proprietari. Faceva lo stesso anche "Altrimedia" che tra il 1975 e il 1979 sarebbe arrivata a segnalarne diciottomila: cfr. S. Ferrentino, L. Gattuso, T. Bonini (a cura di), *Vedi alla voce Radio Popolare*, Garzanti, Milano 2006, p. 177

¹²⁹ Cfr. *Milano - arrivano i dati Regione per Regione*, "Millecanali", n. 81, settembre 1981: le maggiori concentrazioni erano in Lombardia (435 emittenti, ovvero il 12,7% su scala nazionale), Sicilia (412, equivalenti al 12,1%), Campania (329, equivalenti al 9,7%), Tre Venezie (298, equivalenti al 8,8%), Puglia (285, equivalenti al 8,3%), Lazio (269 ovvero il 7,8%). Secondo "Altrimedia", tuttavia, non si arrivava a tremila: cfr. Roberto Francesco, *3000 emittenti radiofoniche povere ma disciplinate*, "Altrimedia" n. 43, marzo 1981. Per quanto riguarda i dati Rai, si veda G. Iozzia, *Il "caso" italiano: aspetti e problemi dell'emittenza radiofonica privata*, in "Informazione Radio Tv", Documentazione e studi della RAI, 1/6, 1979

¹³⁰ R. Francesco, *3000 emittenti...*, cit.

¹³¹ S. Dark, *Libere!*, cit., p. 97

¹³² In S. Dark, *Libere!*, cit., p. 60, che cita il racconto di Paolo Romani, che l'aveva fondata insieme a Marco Taradash: entrambi in realtà erano più interessati alla televisione, a cui Romani si sarebbe poi dedicato e i cui esordi sono raccontato in G. Dotto, S. Piccinini, *Il mucchio selvaggio*, cit., pp. 41 ss. Anche i film che hanno raccontato le radio libere hanno descritto come fondativo il momento della verifica del bacino d'utenza: per tutti si veda *Radiofreccia* (Luciano Ligabue, 1998)

entrambe a trasmettere grazie a dei residui bellici, prendendo gli apparecchi da vecchi carri armati, mentre il primo trasmettitore di *Radio Città Futura* stava «dentro una scatola di scarpe di cartone, dove [erano stati] montati all'inverso gli elementi di una radioricevente»; quello di *Radio Antenna Musica*, invece, ha raccontato uno dei fondatori, era stato «messo in bagno, sul bidet. Scaldava molto e l'unico modo per raffreddarlo era fargli scorrere sotto l'acqua»¹³³.

Queste autorappresentazioni, pur indulgendo nell'aneddotica eroicizzante degli iniziatori di un cammino, permettono comunque di affacciarsi su quel «fondale sonoro fitto di voci autodeterminate»¹³⁴ che caratterizzava l'etere a metà degli anni Settanta e del quale è ancora oggi difficile costruire una tassonomia precisa: se, infatti, si è soliti distinguere tra radio politico-informative ed emittenti commerciali, questa polarizzazione in chiave politica è anch'essa in larga misura frutto di una autorappresentazione di quegli anni e non tiene conto del fatto che la maggior parte delle radio, allora, fosse un ibrido e che le dimensioni della partecipazione e dell'espressione di sé potevano assumere anche delle forme non politiche, attraverso una particolare selezione musicale oppure grazie alle dediche o al dialogo con il conduttore¹³⁵.

Alla fine degli anni Settanta, infatti, secondo un'indagine Rai-Sipra, la maggior parte delle radio era fondata «sull'impostazione della Rai» con «un palinsesto (...) molto vario e segmentato per accontentare tutti i gusti» mentre solo il 10% poteva essere definita «radio militante» ed era caratterizzata da un palinsesto molto articolato che, grazie al coinvolgimento di molte persone, cercava di «avvicinarsi il più possibile ad un modello di comunicazione orizzontale, dando importanza primaria alle voci degli ascoltatori»; il restante 20%, infine, era costituito da radio quasi esclusivamente musicali che venivano chiamate «di sottofondo»¹³⁶. Sempre in quegli stessi anni, del resto, quasi il 60% della programmazione era composta da musica; i programmi culturali e le dirette con gli ascoltatori occupavano circa il 20% del tempo, ripartiti in modo più o meno uguale, e poco meno del 10% era dedicato all'informazione¹³⁷.

E tuttavia, soprattutto inizialmente, la distinzione fra i due modelli «primari» era abbastanza evidente, o, quantomeno, facilmente esemplificabile: da un lato c'erano le radio che volevano «rappresentare un punto di riferimento alternativo per la cultura, la musica e l'informazione»¹³⁸, quelle che si potrebbero chiamare politiche o democratiche; dall'altro lato c'erano le emittenti che mandavano in onda prevalentemente musica scegliendo, come scriveva Eco a proposito della capostipite *Radio Milano International*, «una apparente neutralità politica e un tono da ragazzo di buona famiglia che ama i dischi, gli sci e le belle macchine»¹³⁹. Si guardi alle prime e se ne prendano tre esempi: la prima è *Radio Bra Onde Rosse*, che era nata il 7 luglio 1975 ed era legata ad un circolo culturale intitolato ad un partigiano della zona, Leonardo Cocito; la seconda è *Canale 96*, che venne

¹³³ Le citazioni sono rispettivamente da S. Dark, *Libere!*, cit., p. 62 e Renato Sorace, *Effe Emme*, Memori, Roma 2005, p. 37.

¹³⁴ S. Dark, *Libere!*, cit., p. 55

¹³⁵ Per una efficace sistematizzazione delle diverse esperienze si rinvia a R. A. Doro, *In onda*, cit.

¹³⁶ Cfr. *E la Rai disse: crescete e moltiplicatevi*, in "Altrimedia", n. 22, 1979, pp. 8-9, che riporta una ricerca Makrotest realizzata per Rai-Sipra

¹³⁷ R. Francesco, *3000 emittenti...*, cit.

¹³⁸ R. A. Doro, *In onda*, cit., p. 88

¹³⁹ U. Eco, *Buonasera, vi parla Pancho Villa*, "L'Espresso" 8 febbraio 1976, poi in U. Eco, *Dalla periferia dell'Impero*, La nave di Teseo, Milano 2016

fondata a Milano nel settembre dello stesso anno come uno strumento di lotta di un gruppo di tecnici ed operai di una fabbrica del settore elettronico in crisi¹⁴⁰; la terza, infine, è *Radio popolare* che, sempre milanese, veniva registrata alla fine del 1975 e iniziava a trasmettere nel 1976¹⁴¹. Si trattava di tre declinazioni dello stesso modello: fare «una puntuale contro-informazione» con una apertura «a tutte quelle forze democratiche che non hanno libero accesso alla Rai Tv e alla grande stampa», per citare il modo in cui veniva presentata *Radio Bra Onde Rosse* sulla rivista “In campo rosso” di cui era il «supplemento sonoro»¹⁴². Solo che, mentre la prima aveva una dimensione provinciale, le altre due avevano una caratterizzazione metropolitana; anche fra esse, tuttavia, c'erano differenze rilevanti perché *Canale 96* era una radio con oltre il 60 per cento del tempo di trasmissione dedicata al parlato e si considerava «al fianco della classe operaia»¹⁴³, mentre *Radio popolare* aveva un rapporto inverso fra parlato e musica (a cui riservava il 60% del tempo di trasmissione) e lasciava che molte trasmissioni fossero gestite da collettivi, cercando così di essere espressione di tutte le componenti popolari, al di là di ogni riferimento o schieramento ideologico¹⁴⁴. La radio infatti, era scritto nel *Documento programmatico per una radio popolare*, non doveva fare «riferimento a una avanguardia politica (...) ma (...) in modo esclusivo e diretto al proletariato, identificato innanzitutto nei suoi bisogni materiali, (...) nelle sue lotte, nelle sue aspirazioni» ma anche «nelle sue carenze di sapere»: essa era insomma

uno strumento il cui scopo non è quello di fare da altoparlante a lotte esemplari, ma quello di fungere da luogo in cui settori di proletariato esercitino la propria capacità di informare, riflettere, elaborare, discutere, comunicare pubblicamente, contrapponendosi di fatto, quotidianamente, al punto di vista della classe al potere.

Al centro della riflessione, dunque, c'erano l'informazione ed una nuova dinamica comunicativa, in cui era forte l'impronta di Piero Scaramucci e di quel «processo di appropriazione degli strumenti informativi da parte dei proletari» che abbiamo visto definirsi a partire dall'inizio del decennio: obiettivo fondamentale era la limitazione della mediazione giornalistica. Lo si ritrovava ad esempio nello strumento dei *collegamenti diretti*, la cui logica non era «farsi raccontare dalla gente, ma di raccontare *insieme* alla gente, nei modi di raccontare che (...) sono propri dei meccanismi espositivi della gente»: un metodo da applicare in ogni occasione e non solo nelle fasi di conflitto, sindacale, politico o sociale che fosse. Lo strumento tecnologico principale per operare questa rottura della mediazione era evidentemente il telefono che avrebbe consentito «l'accesso al microfono da parte dell'utente» lasciando che il giornalista radiofonico funzionasse «più come una struttura di servizio

¹⁴⁰ Cfr. G. Macali, *Meglio tardi che Rai*, Savelli, Milano 1977

¹⁴¹ Oltre al già citato S. Ferrentino, L. Gattuso, T. Bonini (a cura di), *Vedi alla voce...*, cit., cfr. Danilo De Biasio (a cura di), *Ma libera veramente: trent'anni di Radio popolare*, Kowalski, Milano 2006; R. Nunziata, *La nascita delle radio libere: il caso Radio Popolare*, “Memoria e ricerca”, n. 25, 2007

¹⁴² Dal 17 giugno *Radiobraonderosse*, in “In campo rosso”, 6 giugno 1975, citato in R. A. Doro, *In onda*, cit., p. 91

¹⁴³ Cfr. la scheda dedicata a *Canale 96* in *Etere a Milano*, “Altrimedia”, n. 2, 1976 e *Le emittenti democratiche: l'esperienza di "Radio Popolare"* in “Ikon” n. 8-9, 1980

¹⁴⁴ Da questo punto di vista, *Radio popolare* era pienamente inserita nel particolare contesto politico del 1975-76 che, come ha ricordato uno dei collaboratori di quegli anni, era caratterizzato «dalla massima unità della sinistra e dalla massima tensione verso trasformazioni concrete nella realtà italiana in relazione all'emergere di bisogni nuovi e delle dinamiche che comparivano nella società civile»: in *Le emittenti democratiche: il caso...*, cit., pp. 163-164.

che come mediatore»¹⁴⁵. Come vedremo più in là, questo modello di informazione avrebbe mostrato tutta la propria forza innovativa in occasione degli scontri del 7 dicembre 1976, durante la contestazione della prima della Scala da parte dei Circoli del Proletariato Giovanile, quando nacquero i «cronisti a gettone», per usare la definizione di Eco. Altrettanto importante, però, sarà il cosiddetto «microfono aperto», gestito con abilità da Paolo Hutter nelle lunghe dirette notturne: in quelle occasioni, il giornalista riceveva le telefonate da parte degli ascoltatori senza un filtro preliminare riuscendo a costruire articolate discussioni che mettevano a nudo le tensioni sotterranee della società, come nel caso di una lunga diretta dopo l'uccisione di due giovani militanti della sezione missina di Acca Larentia, a Roma, nel gennaio 1978, nella quale aveva provocatoriamente chiesto se fosse giusto uccidere un fascista, scoprendo, nel dialogo con gli ascoltatori, che la radio era sentita anche da ragazzi di destra¹⁴⁶.

Anche *Radio Aut*, la cui vicenda è stata resa nota al grande pubblico dal film *I cento passi* (Marco Tullio Giordana, 2000), si inseriva in questa scia: fondata a Cinisi, in provincia di Palermo, dai militanti del circolo "Musica e cultura" e animata da Peppino Impastato, faceva «informazione e controinformazione» rifiutando i modelli della Rai a partire dal principio che «la notizia discende direttamente dal sociale e va riproposta, in maniera amplificata al sociale stesso senza filtri o interventi manipolatori». La radio dunque, si leggeva nel «documento programmatico» redatto dallo stesso Impastato, era uno «spazio autogestito (...) in cui la realtà sociale si appropria dello strumento radiofonico» e, allo stesso tempo, uno «strumento diretto (...) dell'iniziativa di lotta»; com'è noto, la lotta principale in quel contesto sociale era quella alla mafia e la dura denuncia di Impastato – portata avanti anche con la chiave dell'ironia come in *Onda pazza*, «trasmissione satiro-schizopolitica sui problemi locali» – gli costò la vita¹⁴⁷.

La casistica delle radio politiche era in realtà molto ampia e andava da quelle più legate ai partiti – si pensi ad esempio a *Radio Radicale*, caratterizzata dalle dirette dal Parlamento¹⁴⁸ – a quelle emittenti che si definivano «di movimento» o «militanti»: era il caso, ad esempio, della romana *Radio Onda Rossa*, «voce» dei comitati autonomi operai di Via dei Volsci che veniva presentata sulla rivista "Altri Media" non come «una radio "libera" (libera da chi?)» ma come «una radio

¹⁴⁵ Il documento programmatico, da cui sono tratte tutte le citazioni, è riportato in G. Macali, *Meglio tardi che Rai*, cit., pp. 24-33. I corsivi sono miei

¹⁴⁶ Brani della discussione sono in *Ma libera veramente...*, cit., che contiene un cd con frammenti audio tratti dall'archivio della radio. Si ricordi che uno degli slogan di allora era «Uccidere un fascista non è reato». In modo simile, dopo la scoperta del corpo di Moro, il 9 maggio 1978, la radio aprì i microfoni agli ascoltatori registrandone gli umori contrastanti e «dimostrando quanto (...) la radio servisse come punto di incontro tra posizioni a volte anche profondamente differenti»: R. A. Doro, *In onda...*, cit., p. 102

¹⁴⁷ Il documento programmatico, dal quale sono tratte le citazioni, si può leggere *on line* nel sito del Centro Studi Giuseppe Impastato, <http://www.centroimpastato.it>, dove si trovano anche trascrizioni e frammenti sonori delle trasmissioni

¹⁴⁸ Alcune emittenti chiamate Radio radicale trasmettevano già nel 1976 da Roma, Milano e altre città: le diffusioni su scala nazionale iniziarono nel 1979 quando la radio si connotò come organo e strumento politico del partito. Al di là delle dirette – che allora erano sentite come un'ingerenza dai partiti – il palinsesto della radio era costituito soprattutto da informazione e approfondimenti politici, oltre che da lunghissimi «fili diretti» con gli ascoltatori. Cfr. Valter Vecellio, *Radio Radicale*, in P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna (a cura di), *Radio FM 1976-2006. Trent'anni di libertà d'antenna*, Minerva. Bologna 2006, pp. 141-145

rivoluzionaria»¹⁴⁹; oppure, ancora, della padovana *Radio Sherwood*, anch'essa legata al mondo dell'autonomia, e che sarebbe stata definita da una delle fondatrici, Vilma Mazza, «una radio "di" Movimento, ma soprattutto una radio "dentro" il Movimento»¹⁵⁰.

Fra le radio politiche possono inoltre essere inquadrate anche le radio che facevano capo alla destra, sia quella di partito, come *Radio Alternativa* che era diretta da Teodoro Buontempo ed era vicina al Movimento Sociale Italiano, sia quella più “movimentista”, politicamente vicina a Rauti, come *Radio Contro*: queste emittenti svolgevano una forte funzione identitaria per uno schieramento politico che, soprattutto nella sua componente giovanile, soffriva del complesso degli “esuli in patria”¹⁵¹ e, proprio per questo, molte di loro erano collegate da una sorta di “proto-network” che faceva capo ad un centro di produzione programmi collegato al partito¹⁵². Del resto, anche altri gruppi politici che emergevano in quegli anni utilizzavano le radio come luogo di costruzione di una identità collettiva: era il caso ad esempio di una tale *Radio Super Milano* che iniziava a trasmettere nell'aprile 1976 ed era gestita da una cooperativa vicina a Comunione e Liberazione; pur mandando in onda soprattutto musica, il suo slogan affermava con toni mistici che

Radio Super Milano (...) appare in stereofonia al tuo apparecchio sui 102.7 MGH e ti rivela che la verità è una sola. Le altre sono notizie¹⁵³.

E si potrebbe dire che sulla stessa lunghezza d'onda si muovessero le molte radio confessionali che iniziavano a trasmettere dalle parrocchie e dalle sagrestie, utilizzando le frequenze per rinforzare il legame con la comunità dei fedeli, un modello che – molti anni più tardi – sarebbe stato istituzionalizzato nella tipologia della radio “comunitaria” individuata dalla legge di sistema dell'emittenza radiotelevisiva, la “Mammi” del 1990 di cui torneremo a parlare.

In questo quadro tanto variegato c'erano casi ibridi, per così dire, di radio che, pur essendo militanti e facendo controinformazione, avevano qualcos'altro al centro del proprio progetto. Si pensi ad esempio a *Controradio* di Firenze che, nata in una prima forma nel 1976, chiuse dopo pochi mesi per poi riaprire il 31 marzo 1977, con l'ambizione di non essere solo una delle voci del movimento ma un vero e proprio «progetto di comunicazione»: come ha detto uno dei fondatori, infatti, l'emittente

¹⁴⁹ “Onda rossa” radio militante, in “Altrimedia”, n. 12, 1978, p. 25. Accanto alla musica, di preferenza selezionata fra i generi non *mainstream*, la maggior parte della programmazione era costituita dalla «discussione politica incentrata sui temi riguardanti lotte sociali come il femminismo, il diritto alla casa (...) e più in generale il mondo del lavoro»: in R. A. Doro, *In onda*, cit., p. 138, al quale si rimanda anche per le vicende giudiziarie della radio, accusata di fiancheggiare il terrorismo. Dal punto di vista del linguaggio, la sua «cifra distintiva era (...) un'informazione destrutturata, dai tempi dilatati» che «rispecchiava la voglia di mediare il meno possibile, dando priorità assoluta al messaggio»: R. Sorace, *Effe Emme*, cit., pp. 133-134

¹⁵⁰ *Radio Sherwood (Padova)*, in P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna (a cura di), *Radio FM...*, cit., p. 250. Attiva ancora oggi, si è trasformata in una web radio nel 2011

¹⁵¹ Marco Tarchi, *Esuli in patria*, Guanda, Parma 1995

¹⁵² Cfr. g.r. (Guido Ramini), *Le stazioni del Movimento Sociale. Quante sono, dove sono, che fanno: intervista a Pino Rauti*, “Millecanali”, n. 45, settembre 1978; Raffaele Palumbo, *Le radio di movimento di destra* in P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna (a cura di), *Radio FM...*, cit.; *Ci siamo anche noi*, intervista a Teodoro Buontempo, in R. Sorace, *Effe Emme*, cit.; Alessandro Alberti, *Radio Alternativa. La destra che comunicava via etere*, Eclettica, Massa 2014

¹⁵³ S. Dark, *Libere*, cit. p. 71. I corsivi sono miei

era una sorta di progetto punk, nel senso che, se l'ascoltatore (...) arrivava fino a lì (...) sentiva delle cose stranissime, sia come linguaggi che come suoni (...) cose anche al limite del dadaismo (...), ma con una notevole dose di fantasia e capacità d'essere antagonisti, o comunque antitetici, rispetto alla comunicazione classica radiofonica¹⁵⁴.

Il caso più noto, tuttavia, è quello di *Radio Alice* che aveva al centro del proprio progetto la sovversione del linguaggio e che, per la sua attività nel '77 bolognese, divenne una delle emittenti più famose¹⁵⁵. La nascita di una «radio del paese delle meraviglie» che stava «per irradiare da Bologna» e «[faceva] capo alla Libreria di via Rascarelli 24» veniva annunciata sulle riviste specializzate nel gennaio 1976¹⁵⁶: i fondatori erano studenti e militanti che gravitavano intorno alla rivista *A/traverso* e che «sentendosi estranei alle organizzazioni del movimento e messi in crisi dalla tempesta del femminismo, decisero di esplorare nuove forme di lotta»¹⁵⁷. Il suo cuore, quindi, era soprattutto letterario, come indicavano sia il nome, sia i riferimenti alla libreria e alla rivista. *A/traverso*, infatti era un foglio dalla grafica underground con echi dadaisti, nel quale si fondevano «esperienze di rivolta esistenziale, controculture, marxismo critico e quanto emergeva di intelligente nella scena culturale e filosofica francese», con una particolare attenzione a Deleuze e Guattari: insomma, la «sintesi di un'inquietudine sotterranea ma condivisa ed estesa»¹⁵⁸ che metteva al centro della propria riflessione il linguaggio come sistema di potere, del quale occorreva riappropriarsi per farne uno strumento di liberazione anziché di oppressione e di controllo¹⁵⁹. Si trattava di un'idea in cui l'eco di un uso dal basso della comunicazione che caratterizzava le radio libere si fondeva con concetti tipici delle avanguardie artistiche - con una particolare attenzione a Majakowskij - e con riflessioni ispirate alla semiotica: il collettivo voleva infatti mettere in atto una «guerriglia informativa» che, rivoluzionando il linguaggio, rivoluzionasse anche l'esistente. Il linguaggio, dunque, non era considerato tanto un mezzo quanto «una pratica (...) che modifica la realtà, i rapporti di forza tra le classi, la forma dei rapporti interpersonali, le condizioni di lotta per il potere. Un terreno su cui si gioca una battaglia vera, su cui agiscono desideri reali»¹⁶⁰. Le forme che un tale linguaggio rivoluzionario poteva assumere erano anche l'ironia, il *non-sense* o il *detournement*, tanto che veniva coniato il termine «mao-dadaismo», un neologismo che «serviva

¹⁵⁴ P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna (a cura di), *Radio FM...*, cit., p.164. Dal 1978, infatti, la radio iniziò a dar vita ad attività esterne come concerti, rassegne, mostre. Pur avendo attraversato varie fasi, la radio continua a trasmettere ancora oggi, e, dal 1992, fa parte del circuito Popolare Network

¹⁵⁵ Già nel 1977 Radio Alice iniziava a diventare una sinecdoche per radio libere: *Videosera*, «rubrica di spettacolo» della Rete 2 curata da Claudio Baroati e Francesco Bortolini, dedicava una puntata alle radio libere intitolandola *Alice nel paese delle radio libere*. «Queste radio – scriveva, presentando la trasmissione – sono diventate un caso nazionale con la chiusura di Radio Alice a Bologna. *Alice nel paese delle radio libere* di Francesco Barilli e Francesco Bortolini è una sorta di navigazione, divertita e drammatica, nell'etere selvaggio: da Ilona Staller, la voce sexy delle radio libere, a Emma Bonino, dal Collettivo di Radio Alice a Claudio Villa»: in «Radiocorriere» n. 23, 1977, p. 61.

¹⁵⁶ *Novità, cronache, hit parade*, "Millecanali" n. 13, gennaio 1976, p. 27

¹⁵⁷ L. Falciola, *Il movimento del 1977...*, cit., p. 95

¹⁵⁸ Il giudizio è di Primo Moroni ed è citato in L. Falciola, *Il movimento del 1977...*, cit., p. 96

¹⁵⁹ «Noi - scriveva infatti il collettivo A/traverso - avevamo fin da subito rivendicato il carattere assolutamente specifico, irriducibile, della ricerca e della sperimentazione linguistica, comunicativa»: Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, Shake edizioni, Milano 2002, p. 165 (si tratta di una ristampa dell'originale del 1977, pubblicato da L'erba voglio di Milano)

¹⁶⁰ *Come parla sporco Radio Alice*, "Millecanali", aprile 1977

(...) a introdurre una nota ironica nel dogmatismo che a quell'epoca dominava in certi ambienti della sinistra estrema»¹⁶¹.

Le trasmissioni cominciarono a febbraio:

Qui Radio Alice. Finalmente Radio Alice. Ci state ascoltando sulla frequenza di 100,6 megahertz e continuerete a sentirci a lungo, se non ci ammazza i crucchi (...) Radio Alice trasmette: musica, notizie, giardini fioriti, sproloqui, invenzioni, scoperte, ricette, oroscopi, filtri magici, amori, bollettini di guerra, fotografie, messaggi, massaggi, bugie. Radio Alice trasmette di tutto: quello che volete e quello che non volete, quello che pensate e quello che pensate di pensare, specie se venite a dirlo qui (...) nel cuore di Bologna¹⁶².

Sin da queste prime parole appare chiaro come *Radio Alice* – che a dicembre era ascoltata da circa 25.000 persone, il 65% delle quali sotto i 25 anni¹⁶³ – sia stata una delle emittenti in cui il lavoro sul linguaggio fu più forte e consapevole, a partire dall'assenza di una vera e propria programmazione e, dunque, di un palinsesto: le voci, infatti, si accavallavano, fin quasi a costituire una sorta di flusso di coscienza collettivo, la cui eco, peraltro, si può percepire nella letteratura di quegli anni, da Palandri a Pazienza¹⁶⁴. Come ha sottolineato Klemens Gruber, le «voci che prendono la parola davanti al microfono o che interrompono via telefono la trasmissione, la correggono, la integrano» modificavano il rapporto fra l'emittente e il ricevente: in questo flusso «l'informazione non [era] più un processo unilaterale e [metteva] in moto uno scambio reciproco continuo: non soltanto la possibilità di rispondere né una semplice inversione, uno scambio dei ruoli, ma piuttosto la distruzione dei ruoli stessi - per comunicare davvero»¹⁶⁵. Come è stato scritto, dunque, l'importanza di *Radio Alice* risiedeva più nel «modo di fare radio» che in «quello di fare opinione»¹⁶⁶, anche se nel marzo 1977 le cose sarebbero profondamente cambiate dopo l'uccisione dello studente Francesco Lorusso.

Il vero e proprio «delirio comunicativo» che caratterizzava *Radio Alice* dava un senso anche a tutto quello che non poteva essere accettato nella usuale comunicazione radiofonica, dal silenzio alla ripetizione di uno stesso brano musicale: al centro di tutto c'era il telefono, non a caso protagonista di un brano di Stefano Benni pubblicato a fine 1977 e intitolato «un giorno al telefono di una radio di movimento»:

Uno che telefona per sapere se i film dei fratelli Marx sono in inglese.

¹⁶¹ Collettivo A/traverso, *Alice...*, cit., p. 166: «mao-dadaismo» era ironico perché lo stesso collettivo sottolineava che aveva sempre avuto un rapporto «molto superficiale» con il maoismo. Sulla rivista si veda anche Luca Chiurchiù, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista "A/traverso"*, Derive Approdi, Roma, 2017

¹⁶² I testi delle prime trasmissioni, registrate su nastro, sono riprodotti in Collettivo A/traverso, *Alice...*, cit.. Sono anche parzialmente disponibili on line, insieme ai pochi materiali registrati che sono rimasti, sul sito www.radioalice.org, da cui ho tratto le citazioni

¹⁶³ I dati, come diceva la stessa emittente, derivavano tutti «da un'analisi sviluppata attraverso le telefonate ricevute»: essi, dunque, non sono certo attendibili e vengono riportati solo per delineare una tendenza di massima. In *Radio Alice*, "Millecanali", n. 24, dicembre 1976, p. 43

¹⁶⁴ Enrico Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Milano 1979. Su Andrea Pazienza vedi *infra*

¹⁶⁵ K. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Milano, Costa & Nolan, 1997, pp. 67-68

¹⁶⁶ Stefano Dark, *Libere*, cit., p. 113

Uno che telefona “vi interessa che qua sotto c'è uno con la testa spaccata, tutto il sangue, la Lambretta distrutta una scarpa qua e una là, un macello”.

Uno che vuole Elisa.

Un compagno che vuol vendere un giradischi.

Una compagna che vuol vendere dei criceti.

Uno che vuole i Genesis quel pezzo dell'album che ha la copertina blu, il terzo della seconda facciata o il secondo della terza facciata quello che comincia za-da-za-da-daaa Babum, taratara rirarara, ma dai, come non capisci?

Uno che vuol sapere se c'è assemblea.

Uno che vuol sapere cos'è successo ieri, che ha visto un sacco di pompieri.

Le cooperative, un militare, l'uomo dell'antenna, uno che vuol sapere cos'era quel pezzo di chitarra di ieri notte alle due e un quarto.

Uno che vuole Donna Summer con la dedica a Tiziana e Cristina le più belle del bar Gina scusa, ma non siete Radionotizie101? Ah no? Chi siete?¹⁶⁷

Si guardi ora alle radio commerciali, che Benni evocava come le dirette concorrenti delle radio di movimento. Come si è accennato, il loro prototipo era stata *Radio Milano International* la quale, dopo aver inventato modello *all-music*, sarebbe stata anche l'«iniziatrix di un network nazionale con il marchio 101 ovvero One o One»¹⁶⁸. Fondata dai fratelli Cozzi e da Rino Borra, tre ragazzi appassionati di musica che avevano immaginato di «fare una valida operazione economica» e che si ispiravano «alle stazioni estere che avevano un ritmo tambureggiante», tanto da richiamare questa dimensione internazionale anche nel nome inglesizzato¹⁶⁹, aveva iniziato a trasmettere ai primi di marzo 1975: la sua nascita, scriveva *Il Corriere della Sera*, «è stata una sorpresa per gli occasionali ascoltatori di questa prima trasmissione "clandestina" che hanno potuto captare l'emittente mentre si sintonizzavano sul programma della Rai in modulazione di frequenza». *Radio Milano International*, infatti, trasmetteva su 101 MHz – che sarebbe diventato, americanizzato, *One-O-One*, nome che l'emittente avrebbe assunto negli anni Ottanta – mentre la Rai trasmetteva su 100 MHz: probabilmente era stata questa vicinanza a provocare l'intervento dell'Escopost che l'aveva chiusa il 14 aprile. Il provvedimento però sarebbe stato annullato dieci giorni più tardi dal pretore, il quale considerava la trasmissione «pienamente legittima (...) quando non determina interferenze o disturbi»¹⁷⁰.

Radio Milano International era una radio di puro intrattenimento musicale, il cui motto era «no stop music» e la cui programmazione era fondata su «musica continua, molto ritmata, commerciale, per tutti i gusti» interrotta ogni tanto da «qualche breve flash di notizie d'attualità e di sport»¹⁷¹. Anche questo modello sarebbe stato replicato con infinite variazioni¹⁷², talora mettendo a frutto anche collaborazioni o filiazioni con le discoteche, come nel caso di *Radio Piper Club*, *Teleradiocity*

¹⁶⁷ Stefano Benni, *Un giorno al telefono di una radio di movimento*, “il manifesto”, 11 dicembre 1977

¹⁶⁸ P. Ortoleva, *Milano e le altre*, in P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna (a cura di), *Radio FM...*, cit., p. 209

¹⁶⁹ Tutte le citazioni sono da S. Dark, *Libere*, cit., pp. 46-47.

¹⁷⁰ *Mentre a Milano spunta Radio Libera*, “L'Espresso”, 11 maggio 1975

¹⁷¹ “Panorama”, 15 maggio 1975

¹⁷² La casistica è talmente ampia che ripercorrerla è praticamente impossibile e, forse, anche inutile vista la somiglianza fra le diverse stazioni le quali, spesso, si differenziavano più per lo stile di conduzione o per le scelte musicali che per il format. Si consideri comunque che radio commerciale o musicale non era necessariamente sinonimo di disimpegno o apoliticità, visto che anch'esse finivano per costruire un'identità collettiva in cui gli ascoltatori potevano riconoscersi com'è ben illustrato dal già citato *Radiofreccia*

o la genovese *Radio Babboleo*, emanazione di una nota discoteca cittadina¹⁷³. Come abbiamo già visto, questo tipo di radio si rivelerà nel tempo il più seguito: in una ricerca svolta a Genova nel 1978, ad esempio, le radio locali risultavano più ascoltate dei canali Rai e il pubblico cercava soprattutto musica e programmi di facile ascolto, in pratica «una “colonna sonora” per la propria giornata»¹⁷⁴. Anche in questo caso, il telefono era spesso al centro dei programmi, in particolare grazie alle dediche che, pur essendo oggetto d'ironia come nel caso di Benni¹⁷⁵, erano in fondo anch'esse una forma di partecipazione, o quantomeno di interazione comunitaria, che faceva leva su una delle caratteristiche della radiofonìa, la prossimità, ovvero la sensazione che l'ascoltatore aveva di essere sincronizzato con un gruppo di persone, di seguire il loro stesso ritmo, e – tramite appunto la dedica – di partecipare alla costruzione di quel gruppo.

Nello stesso anno in cui si moltiplicavano le radio anche le televisioni «saltavano in aria», come titolava con qualche ironia *Millecanali* descrivendo il passaggio dal cavo all'etere delle tv locali¹⁷⁶. Il trasferimento avveniva gradualmente, spesso ancor prima che la corte costituzionale liberalizzasse l'etere e talora le emittenti mantenevano per un breve periodo la doppia modalità di trasmissione, cavo e antenna¹⁷⁷. Il numero delle emittenti, dunque, cresceva di mese in mese, registrato fedelmente dalle principali riviste di settore: si passava così dalle 17 del novembre 1975 – quando secondo *Millecanali* funzionavano in modo regolare anche 15 tv via cavo – alle 350 del 1979, un numero che con tutta probabilità dava all'Italia «il primato mondiale della più alta densità di emittenti tv in rapporto al numero di abitanti», superiore perfino a quella degli Stati Uniti¹⁷⁸.

Nonostante la difficoltà nel quantificare con esattezza il numero delle Tv locali, la sopravvivenza della maggior parte delle quali era peraltro «casuale e dipendente da fattori esterni al mercato della

¹⁷³ «In quel momento – spiegava il direttore – la discoteca era molto di moda, faceva tendenza come musica, come modo di vestirsi, di tagliarsi i capelli, aveva una sua identità in città al punto che chi portava un certo tipo di cappello (o di capello) sapevi subito che andava al Babboleo. Noi ci siamo detti: "Visto che abbiamo già il pubblico della discoteca, perché non chiamare la radio con lo stesso nome? Almeno quel pubblico lo avremo". E infatti facevamo una musica molto giovane, che ci differenziava dalle altre radio nate con noi»: in D. Dark, *Libere*, cit., p. 70

¹⁷⁴ Edgardo Slitti, Maurizio Tacchino, *L'ascolto delle radio locali fra i giovani. Alcuni dati e alcune ipotesi per una proposta operativa*, in "Problemi dell'informazione" n. 2, a.V, aprile/giugno 1980

¹⁷⁵ Lo stesso atteggiamento ironico si trova in Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 2004

¹⁷⁶ *Le tv saltano in aria*, "Millecanali", n. 13, febbraio 1976, p. 5

¹⁷⁷ cfr. "Millecanali" n. 14, febbraio 1976, in cui si registravano i passaggi alla trasmissione via etere di *Telepiombino*, *Tele Etruria*, della genovese *Tele Supera*, e un'altra decina di emittenti, dalle tv napoletane che facevano capo a *Telediffusione* a quelle del centro Italia come *Tv-Centro Marche*, *Tv Oltrepo Pavese* o *Teleciociaria*, alle emittenti calabre come *Tele Reggio Calabria*. Fra queste veniva segnalato il caso di *Telebari* che trasmetteva contemporaneamente sia via cavo, raggiungendo tra i tre e i quattromila televisori, sia via etere, con un bacino d'utenza stimato in 350.000 contatti

¹⁷⁸ Giulio Carminati, *Abitudini e motivazioni di ascolto delle televisioni locali*, in "Problemi dell'informazione" n. 2, a. IV, aprile-giugno 1979, p. 189. Pur confermando questo dato della densità di tv in rapporto alla popolazione, Piazzoni riferisce un numero di emittenti ancora maggiore, 434: cfr. I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., p. 131. Per alcuni, infine, il numero sarebbe più alto: ad esempio Gozzini cita questa progressione geometrica: 30 nel 1975, 168 nel 1976, 244 nel 1977, 434 nel 1978, 800 nel 1981 in G. Gozzini, *La mutazione individualista*, cit., p. 85. Nel dicembre 1980, un rapporto della RAI confermava che le Tv attive – ovvero che trasmettevano «programmi regolari per durate variabili da 3/4 ore a 24 ore al giorno» - erano 350, a fronte delle cinque-seicento emittenti che occupavano «almeno una frequenza in qualche città con un monoscopio identificativo»: in Giulio Carminati (a cura di), *Rapporto informativo sulle tv private*, "Appunto del Servizio Opinioni" n. 363, dicembre 1980, p. 3

informazione e comunicazione»¹⁷⁹, appare del tutto evidente che nel giro di pochi anni il settore aveva subito una profonda trasformazione – quasi, addirittura, una razionalizzazione - attraverso rapidissimi processi di concentrazione che avevano sfruttato l'assenza di una legislazione specifica: come notava *Millecanali*, insomma, all'inizio degli anni Ottanta, poco più del 70% dell'audience degli oltre cinquecento canali italiani era in mano a meno di novanta emittenti. E tuttavia il panorama non era roseo: «su 500 televisioni private – aggiungevano infatti – 300 sarebbero in passivo. Su 500 sono una sessantina quelle che trasmettono un notiziario, per quanto ridotto, e pochissime sono quelle che hanno una redazione propria. La percentuale di quella che si chiama autoproduzione è scesa dal 26%, nel '79, al 17% nell'80. E nell'81 non arriverà al 14%»¹⁸⁰. Del resto, la maggior parte del tempo di trasmissione era occupato da film e telefilm, che costavano poco, rendevano molto e piacevano al pubblico¹⁸¹. Tanto che c'era addirittura chi, come *Tele Milano International*, mandava in onda «film 24 ore su 24 in un'interminabile festival della celluloide»¹⁸²: come ha scritto un protagonista dell'epoca, per quelle emittenti «il cinema era tutto. Si compravano cataloghi eterogenei e poi si trasmettevano senza nemmeno avere il tempo di dare un'occhiata alla qualità della copia»¹⁸³.

Più ancora del numero delle emittenti, è difficile cercare di definire se, e in che modo, l'arrivo delle televisioni private e locali stesse cambiando, in questa fase aurorale, le modalità della visione. Era ancora una volta *Millecanali* a provarci, con una propria indagine sulle circa centocinquanta emittenti che era riuscita a censire: la fascia di maggiore ascolto (più o meno il 70% del pubblico) era quella serale, che peraltro corrispondeva all'orario in cui tutte le televisioni trasmettevano qualcosa (quelle che occupavano anche la fascia mattutina erano appena il 10%, mentre il 30% trasmetteva a partire dal pomeriggio). E tuttavia, aggiungeva *Altrimedia*, gli ascolti sembravano essere ancora abbastanza limitati¹⁸⁴: poco più del 77% degli intervistati, infatti, affermava di non vedere quasi mai le televisioni locali e solo meno del 5% le vedeva tutti i giorni. Questo pubblico era composto per la maggior parte da uomini giovani, fino ai 34 anni, e di condizione economica e sociale medio-bassa; e se le televisioni locali erano diffuse soprattutto nelle aree urbane medio-grandi, il pubblico più affezionato sembrava però essere dislocato prevalentemente al sud. Inchieste successive avrebbero in linea di massima confermato il profilo dello spettatore medio, abbassandone eventualmente un po' l'età, ma avrebbero stimato più alta la percentuale di coloro che si sintonizzavano su una televisione locale tutti i giorni o quasi¹⁸⁵. In effetti, l'ascolto si sarebbe consolidato solo con una migliore definizione delle trasmissioni e delle identità delle emittenti, quando, cioè, si sarebbe usciti da questa fase «aurorale (...), localistica, effervescente e

¹⁷⁹ *Ibidem*

¹⁸⁰ *Quasi tutto a pochi quasi niente a molti*, "Millecanali" n. 79-80, luglio-agosto 1981, p. 25

¹⁸¹ *Grandi programmi per piccole RAI*, "Millecanali", n. 72, dicembre 1980. Secondo il rapporto Abacus intitolato ISTEEL 80, citato nell'articolo, i film erano il programma preferito dall'86% degli spettatori e i telefilm dal 60

¹⁸² *Il cinema in casa con Tele Milano International*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 53, 31 dicembre 1978, p. 78

¹⁸³ Pino Farinotti, *I maghi del canale*, Rizzoli, Milano 1985, p. 81

¹⁸⁴ Si tenga presente che la rivista usava i dati di una ricerca effettuata da Makrotest per conto della associazione di categoria delle società inserzioniste UPA, Utenti Pubblicità Associati, e realizzata nei mesi estivi. Tutti i dati sono in *Massima utenza delle TV locali dopo le 21,30*, "Altrimedia" n. 12, gennaio-febbraio 1978, pp. 18-19

¹⁸⁵ Cfr. Giulio Carminati, *Abitudini e motivazioni di ascolto delle televisioni locali*, cit. Secondo questa ricerca il pubblico assiduo era pari al 13,4% del campione

ruspante»¹⁸⁶: per il momento, la maggior parte di coloro che guardavano molto le televisioni locali diceva di preferirle solo «per distrarsi e riposarsi», scegliendole per «la quantità di film trasmessi e la mancanza in quella sera di un programma interessante sulle due reti della Rai», mentre preferiva la televisione di Stato per i programmi informativi e culturali¹⁸⁷. La cattiva ricezione e la bassa qualità dei film trasmessi, pur molto lamentata dal pubblico, non sembrava invece capace di influire negativamente sulla scelta dell'emittente perché, scriveva l'autore dell'inchiesta, alle private «lo spettatore, per lo più “l'uomo della famiglia” (...) chiede soltanto un “momento di evasione”, (...) qualcosa che lo proietti “al di fuori del proprio mondo”, in una dimensione infantile, o eroica, o comunque, fantastica (...). Le emittenti private rispondono a queste attese nel modo più facile e meno costoso: il film, infatti, per quanto vecchio e scadente che sia (...) è dotato, però, di quelle caratteristiche di spettacolarità di cui l'utenza mostra di avere bisogno»¹⁸⁸. In realtà, forse, questo comportamento apparentemente contraddittorio era il segnale di una trasformazione profonda nel modo di vedere la televisione di cui i commentatori, ma anche la dirigenza televisiva, non sembravano ancora rendersi conto. La stessa inchiesta, infatti, segnalava un altro dato apparentemente contraddittorio, ovvero che, nonostante il livello culturale medio basso, il pubblico più assiduo delle emittenti private era anche un consumatore "forte" di altri prodotti dell'industria culturale. Se, ad esempio, la percentuale degli italiani che leggeva un quotidiano, anche saltuariamente, era di poco inferiore al 50%, essa saliva a oltre il 60% fra gli spettatori delle emittenti locali; e, allo stesso modo, se la percentuale degli italiani che si recavano occasionalmente al cinema era inferiore al 30%, essa saliva al 40% tra i "forti" ascoltatori di televisioni locali¹⁸⁹. Quello che sembrava emergere, insomma, era una complessiva ridefinizione del rapporto fra pubblico e consumo mediale di cui questi dati, certo troppo generici, erano solo uno dei segnali.

Per cercare di capire meglio quanto l'arrivo delle emittenti locali stesse modificando il sistema dei media è utile provare ad individuare quali fossero i loro modelli: infatti, a differenza di quanto era accaduto con le Tv-cavo, le emittenti via etere non sembravano interessate a definirsi come televisioni comunitarie alternative al servizio pubblico. Al contrario, esse sembravano ispirarsi al modello di intrattenimento della Rai, cosa che finiva per renderle abbastanza omogenee e che, tuttavia, non gli impediva di cercare una propria autonoma identità di rete, come sarebbe stata chiamata più tardi.

In Campania, ad esempio, nel 1978 erano attive trenta emittenti, otto delle quali nella sola Napoli: ben cinque, tuttavia si limitavano ad occupare la frequenza con un segnale oppure non trasmettevano in modo regolare. Delle tre restanti, *Canale 21* era «la tv più amata dai settori proletari e sottoproletari napoletani» e la sua «carta vincente» era «la disinformazione [*sic*], l'uso indiscriminato del dialetto e della canzone napoletana (...), le partite del Napoli in differita replicate

¹⁸⁶ I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., p. 132

¹⁸⁷ G. Carminati, *Abitudini e motivazioni di ascolto...*, cit., p. 198. In termini percentuali, il 56,1% del campione guardava le tv locali in cerca di divertimento e distrazione, l'84,3% pensava che la Rai informasse meglio e il 68% le riconosceva ancora una funzione pedagogica. È interessante, oltre che curioso, osservare che la ricerca provasse a stabilire anche quale fosse il modello televisivo capace di tenere più unita la famiglia e che il 32% riconosceva questo primato alla Rai, a fronte di un 27% circa che lo attribuiva invece alle private

¹⁸⁸ *Idem*, p. 201

¹⁸⁹ *Idem*, p. 200

ben tre volte nell'arco della settimana ed infine, la perla: gli spogliarelli e il film pornografico della rubrica "Notturmo napoletano" in onda alle 0,30 tutte le sere»¹⁹⁰. A Milano invece c'erano una ventina di televisioni e, sebbene alcune non fossero attive, vi si trovavano le più importanti protagoniste di questa breve ma intensa stagione: una di esse, ad esempio, era *Tele Nord Milano*, che era parte del circuito sovraregionale, fondato dai già citati fratelli Marcucci, che collegava diverse televisioni locali, dalla Toscana - dove aveva sede la capofila *Teleciocco* - alla Lombardia, dal Lazio alla Campania all'Emilia. L'emittente riceveva attraverso «ponti radio direttamente dal Ciocco gran parte delle sue trasmissioni», e in particolare film e telefilm, una pratica vietata dalla sentenza della Corte costituzionale ma tollerata nei fatti: «in assenza di una regolamentazione a cui appellarsi, - commentava infatti la rivista *Altrimedia* - la "network" opera indisturbata». Ma si pensi anche a *Telemilano 58*, la televisione che diventerà Canale 5 e di cui parleremo ancora ampiamente, oppure ad *Antenna Nord*, diretta da Lillo Tombolini e di proprietà di Rusconi, o, ancora, ad *Antenna 3*, fondata da Renzo Villa e Enzo Tortora la quale, «partita come centro di produzione per altre emittenti locali, [aveva] poi parzialmente abbandonato questa attività dedicandosi al mercato più solido delle televisioni estere e specializzandosi come emittente milanese e lombarda»¹⁹¹. Secondo *Tv Sorrisi e Canzoni*, grazie alla sua professionalità la tv non era «né un'alternativa, né un complemento» della Rai, quanto, piuttosto, una specie di «banco di prova, almeno da quando "la grande madre" ha scoperto che può risparmiare una serie infinita di provini solo sintonizzandosi sulle emittenti libere che considera un immenso serbatoio di personaggi»¹⁹². Oppure, ancora, si veda il panorama della capitale e si pensi a *GBR*, fondata nel 1976 da Gianni Del Piano, proprietario di un negozio di elettrodomestici e hi-fi e «ripetitorista», che trasmetteva a colori¹⁹³ e che, accanto a vari programmi d'intrattenimento, aveva anche un telegiornale locale grazie ai cui operatori realizzò un grosso scoop: fu infatti l'unica a riprendere il momento del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro il 9 maggio 1978¹⁹⁴, le cui immagini vennero poi cedute gratuitamente alla Rai, con l'obbligo di mostrare il marchio dell'emittente, e da lì immesse nei circuiti internazionali¹⁹⁵: un episodio simbolico che sanciva «in qualche modo l'ingresso dell'emittenza televisiva "libera" o

¹⁹⁰ Dario Barone, Giacomo Fiore, *Napoli e dintorni: mappa politico-economica delle radiotelevisioni locali*, "Altrimedia" n. 15, maggio 1978. Pur essendo fondata e diretta da Pietrangelo Gregorio, secondo gli autori la linea politico-editoriale dell'emittente sarebbe stata data da Achille Lauro

¹⁹¹ Tutte le citazioni sono tratte da Vito Di Bari, *Etere a Milano*, "Altrimedia" n. 21, 1978. Entrambi avevano già avuto un'esperienza a *Telealtomilanese*

¹⁹² Giusy Petringa, *Antenna 3 si diventa non si nasce*, "Tv Sorrisi e Canzoni" n. 39, 24 settembre 1978

¹⁹³ Come sottolineava già il logo, uno schermo diviso con le barre dei colori primari: le iniziali della sigla stavano dunque per Green, Blue, Red, i colori primari appunto. Secondo altri, invece, questa sarebbe solo una seconda declinazione del nome che, inizialmente, richiama le iniziali dei due proprietari della radio da cui era gemmata la televisione: cfr. <https://massimoemanuelli.wordpress.com/2017/08/09/gbr/>. Su GBR si veda ad esempio *GBR i colori di Roma*, in "TV Sorrisi e Canzoni", n. 39, 24 settembre 1978

¹⁹⁴ Sulla vicenda cfr. Ilenia Imperi, *Il caso Moro: cronaca di un evento mediale. Realtà e drama nei servizi tv dei 55 giorni*, Franco Angeli, Milano 2016

¹⁹⁵ Cfr. ad esempio s.a., *Quella foto da quattro milioni*, "Panorama", 23 maggio 1978

"commerciale" nel panorama della "grande" comunicazione» rendendo palese il legame ormai inscindibile tra il servizio pubblico e l'emittenza locale¹⁹⁶.

Ciò che sembrava rendere uniforme un quadro così tanto articolato e variegato, erano le critiche della stampa, sia quella generalista, sia - in molti casi - quella specializzata: «tra film e quiz, tra canzoni e spogliarelli, - scriveva ad esempio *la Repubblica* - è difficile individuare nel patchwork che ne risulta qualche intenzione diversa da quella di improvvisare comunque un pubblico, per saltuario e casuale che sia»¹⁹⁷. La posizione di *Millecanali* era altrettanto critica perché riteneva che le emittenti locali avessero tradito la promessa di essere "libere", ovvero alternative alla televisione di monopolio: già nel 1977, ad esempio, aveva scritto che sarebbe stato necessario «uscire dal provincialismo, nuova forma della sottocultura televisiva a livello locale» e recuperare un «rapporto diverso con la realtà locale, con le tensioni sociali, con la gente che vive la crisi fuori dagli studi di polistirolo»¹⁹⁸. L'anno successivo, però, sarebbe stata costretta ad ammettere che «molti dei cento fiori nati sul terreno della spontaneità e dello sperimentalismo [andavano] appassendo»¹⁹⁹. Lo stesso giudizio, del resto, sembrava echeggiare nelle parole di Enzo Biagi che, sulle pagine di *Tv Sorrisi e Canzoni*, si domandava «se la politica che le così dette "antenne libere" stanno facendo è proprio quella giusta, se il problema è davvero quello di fare tante piccole Rai, invece che delle nuove televisioni», visto che «tutte queste forze nuove non hanno inventato (...) un solo programma originale, una trasmissione con qualche trovata»²⁰⁰.

In realtà, gli stessi redattori di *Tv Sorrisi e Canzoni* avevano individuato, forse inconsapevolmente, quale fosse l'epicentro del cambiamento in corso quando avevano scritto che la caratteristica di quelle «benedette antenne» era «che ci fanno vedere le nostre facce, sentire le nostre parole e sapere quello che succede nel nostro rione», anticipando così quella che Eco avrebbe chiamato di lì a poco *neotelevisione*²⁰¹. In effetti, le televisioni locali stavano iniziando a sperimentare un nuovo linguaggio, non certo con l'obiettivo di rivoluzionare la comunicazione – come si era pensato di poter fare solo qualche anno prima – ma solo al fine di conquistare qualche spettatore in più. Si pensi, ad esempio, ai nuovi presentatori, così distanti dal modello imposto fino ad allora dalla Rai (e che pure, come abbiamo visto, si era evoluto nel tempo fino a "scompare" in programmi come *Non Stop*), oppure ai nuovi commentatori politici che *L'Espresso* tratteggiava così:

¹⁹⁶ Franco Alfano, il giornalista che aveva messo in piedi la struttura informativa di GBR, sarà da lì a poco assunto in Rai, come era successo anche a Ettore Ardena, uno dei conduttori di Antenna 3, importante emittente locale lombarda. La citazione è tratta da Fausto Colombo, *Il paese leggero*, cit., p. 137

¹⁹⁷ Angelo Romanò, *Nella giungla di antenne bisognerà procedere con il machete*, in *Libera e brutta*, Dossier sulle tv private, "la Repubblica", 29 settembre 1979. Cfr. anche, per un altro esempio di giudizio negativo, M. Donelli, *L'ammucchiata delle Tv private, ospizi di cattive idee*, "Corriere della Sera", 15 giugno 1978. Un altro esempi odi Dossier sulle tv private è *Hollywood in Padania*, "la Repubblica", 15 marzo 1980

¹⁹⁸ *Anatomia delle tv private: un "paese dei balocchi"?*, "Millecanali", n. 27, marzo 1977

¹⁹⁹ Giovanni Baule, *Radio e televisione: 1978 un anno decisivo*, "Millecanali", n. 37, gennaio 1978

²⁰⁰ Enzo Biagi, *A caccia di Fede*, "Tv sorrisi e canzoni", n. 5, 3 febbraio 1980, p. 7

²⁰¹ A. Carloni, G. Petringa, M. Vaglietti (a cura di), *E per cielo un tetto di antenne*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 38, 17 settembre 1978, p. 26. I critici, ovviamente, interpretavano il processo in modo opposto: «e così – scriveva ad esempio Michele Serra – capita di cogliere la fotografia della vetrina sotto casa o il droghiere dell'angolo che invita a diventare suoi clienti. Ecco, quello che sconcerta di più (...) è proprio questa cultura miniaturizzata, questa coscienza di sé che passa solo attraverso il proprio cortile», M. Serra, *L'Italia nel cortile*, "L'Unità", 10 dicembre 1979

sudato, camicia a mezze maniche, la penna fra le mani e le mani fra i capelli, aria strafottente, voce impostata. (...) I loro telecronisti non leggono, citano; non spiegano, insegnano; non danno notizie di cronaca politica come sarebbe logico, ma fanno loro stessi notizia. Eppure riescono a far presa sugli spettatori, che aumentano ogni sera²⁰².

Una tale capacità di interessare il pubblico, inspiegabile per coloro che avevano a modello la televisione di servizio pubblico, pur avendola a lungo criticata, derivava proprio dalla rottura del linguaggio rassicurante e "neutro" della Rai, la quale, non a caso, stava in qualche modo andando nella stessa direzione, come abbiamo visto. A questo, poi, si aggiungeva un certo gusto popolare, aggettivo che, se per una parte dell'opinione pubblica sottintendeva un giudizio negativo, per gli spettatori costituiva un valore aggiunto: secondo *Tv Sorrisi e Canzoni*, ad esempio, il successo dei programmi di *Antenna 3* nasceva dall'aver «il fragrante sapore delle "cose fatte in casa"». Sul teleschermo compaiono facce amiche, quelle del parente e del vicino di casa, trasformati per una sera in eroi della tv. (...) Sembra di passare una serata in famiglia, dicono i telespettatori. E per la troupe di *Antenna 3 Lombardia* è il miglior complimento». Le tv locali, insomma, sembravano esaltare la domesticità della televisione, in un momento in cui la crisi economica e sociale sconsigliava di uscire di casa, almeno a quelle fasce medio-basse della popolazione che si sintonizzavano con più assiduità sui canali locali e per le quali il settimanale *Tv Sorrisi e Canzoni* stava rapidamente diventando una lettura obbligata²⁰³. Non appare un caso, allora, che proprio su quella rivista apparisse un commento di Sandra Mondaini la quale, dopo essersi dichiarata una «patita della tv», spiegava la sua passione con «una considerazione che ritengo condivisa da una buona parte dei miei lettori.

Quanto costa una serata fuori casa in due? Facciamo un po' di conti. Siamo in una grande città: Roma, Milano, Napoli... Si decide di andare al cinema e poi a cena. Meglio prendere il tassì che però, tra andata e ritorno, costa dalle 6 alle 10 mila lire. Il cinema, se di prima visione: 5 mila lire in due. La cena al ristorante, dalle 16 alle 20 mila lire, a meno di non accontentarsi di una pizza e una birra. Tirate le somme sono circa 30, 35 mila lire. Con scippo? Eh sì, perché a uscire la sera, con i tempi che corrono, si rischia anche questo. (...) No, no, meglio la tv che ti tiene in casa»²⁰⁴.

Una considerazione che, l'anno successivo, il settimanale avrebbe fatto propria annunciando la stagione autunnale: «Tutti a casa a vedere la TV» diceva infatti un titolo, aggiungendo nel sommario che «crisi e aumenti vari ci costringeranno a passare sempre più tempo davanti ai nostri televisori»²⁰⁵. Parole nelle quali è difficile non leggere un'anticipazione dello slogan di lancio di Canale 5 che nel 1980 avrebbe annunciato

Corri a casa in tutta fretta, c'è un biscione che ti aspetta.

Il cambiamento più profondo, però, era un altro, ed era legato in modo indiretto a quel desiderio di partecipazione, a quel senso di condivisione, che aveva animato le prime emittenti via cavo e che,

²⁰² Pietro Calderoni, Alessandro De Feo, *Ecco a voi Trottolino, speaker indavolato*, "L'Espresso", n. 27, 9 luglio 1978, p. 31

²⁰³ Nel febbraio 1979 il giornale superava i due milioni di copie: informando del successo il proprio pubblico, la redazione sottolineava che ciò significava che in realtà era «letto da più di otto milioni di persone»: cfr. *Lettere al giornale*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 6, 11 febbraio 1978

²⁰⁴ *Il video a...*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n.1, 1 gennaio 1978, p. 5

²⁰⁵ "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 35, 2 settembre 1979

come si è visto, aveva poi trovato la propria forma ideale nelle radio libere: nel 1977 *Panorama* aveva commissionato un sondaggio alla Sociopraxis sulla «telemania» secondo il quale tra il 25 e il 30% degli intervistati avrebbe voluto partecipare alle trasmissioni «“per sentirmi importante”, “per dire finalmente la mia opinione”, “per farmi vedere dagli amici”, “per essere dentro”»²⁰⁶. Due anni più tardi, un altro settimanale sottolineava che, secondo un sondaggio Makrotest, se la maggior parte dei telespettatori si sintonizzava sulle emittenti locali per i film (70%) o in alternativa alla programmazione della Rai (36%), non erano pochi coloro che le sceglievano per conoscere meglio i problemi locali (27%) o perché esse stabilivano «un contatto semplice e più spontaneo» con gli spettatori (25%)²⁰⁷.

Una tale spontaneità appariva strettamente collegata proprio con una delle caratteristiche più denigrate delle tv locali, il loro essere ruspanti, poco raffinate: dando legittimità ad una estetica da sagra paesana, esse consentivano infatti una maggiore identificazione dello spettatore da casa con il pubblico in studio. Si pensi ad un programma come *Pomofiore*, palcoscenico per aspiranti artisti che venivano giudicati dal pubblico che, in studio, lanciava un fiore o un pomodoro a seconda del gradimento dell'esibizione. Ispirato al radiofonico *La Corrida*, questa trasmissione fu uno dei maggiori successi di *Antenna 3*, con oltre cinque milioni di spettatori: il suo «segreto», sosteneva il conduttore Lucio Flauto, era che lo spettacolo veniva realizzato dal «pubblico, tutti, quelli in studio e quelli a casa, quelli con in mano il microfono e quelli seduti in poltrona che pensano, alla fin fine, che si potrebbero presentare anche loro»²⁰⁸. Oppure si pensi ad un'altra emittente lombarda, *Telealtomilanese* (sulle cui frequenze, peraltro, era iniziata la trasmissione *Pomofiore*), che mandava in onda un programma che mostrava sin dal titolo - *Diglielo tu* - l'obiettivo di coinvolgere il pubblico: si trattava di una trasmissione fondata sul meccanismo delle telefonate in studio che mettevano «in contatto i telespettatori con persone in grado di risolvere i loro problemi, grandi o piccoli che siano»²⁰⁹. Nulla di nuovo sul piano del linguaggio, dunque, ma un segnale evidente che anche nelle televisioni con un progetto dichiaratamente commerciale e molto lontane da finalità politiche o ideologiche²¹⁰ il coinvolgimento degli spettatori era un elemento trainante: del resto, come notava *L'Espresso* già nel 1977, gli editori delle neonate televisioni non volevano fare «né cultura né controcultura» ma solamente «dare la possibilità ad ogni telespettatore di alzare il telefono e di inserire la propria voce nell'audio», seguendo due linee guida nella realizzazione dei propri programmi, «divertimento e partecipazione diretta del pubblico»²¹¹. Entrambe potevano assumere anche forme impreviste: si pensi ad esempio agli spogliarelli delle «casalinghe» e delle «donne comuni» che andavano in onda su *Teletorino* nel programma intitolato *Spogliamoci insieme* il quale, sull'onda delle trasmissioni erotiche che imperversavano sulle emittenti private, aveva introdotto «l'idea di far spogliare le persone qualunque». Come raccontava la giornalista responsabile del canale, Giulia Gradini, essa era nata per caso, «da qualche battuta di spettatori che

²⁰⁶ Emilia Granzotto, Chiara Sottocorona, *Televedo come un pazzo*, "Panorama", 8 febbraio 1977, p. 58

²⁰⁷ *Chi è lo spettatore delle tv locali?*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 11, 18 marzo 1979, p. 92

²⁰⁸ "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 28, 9 luglio 1978

²⁰⁹ *Ditelo a Telealtomilanese*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 3, 21 gennaio 1979, p. 77

²¹⁰ *Telealtomilanese* era descritta come un'emittente «piena di soldi, di qualunque e di ideologia dell'ordine, dané e carne giovane»: cfr. M. Pedranzini, *Ordine, dané e carne giovane*, "Prima comunicazione", novembre 1976

²¹¹ R. Di Rienzo, *O mia tele-Madunina...*, in "L'Espresso", n. 24, 19 giugno 1977, pp 30-31

si lamentavano dello scarso impegno delle striptseuses. Mia moglie è più brava, ci dicevano in molti (...), ma non immaginavamo che ci fossero tante donne decise ad esibirsi (...) in diretta»²¹².

Insomma, come sottolineavano gli osservatori più attenti, in quegli anni si era coagulata «una diffusa sensibilità e consapevolezza sul ruolo e la necessità di mezzi di espressione e comunicazione locali» oltre che «una domanda reale di partecipazione e di accesso non solo al consumo ma anche alla produzione di informazione e cultura» che, in qualche modo, erano riuscite a influenzare il linguaggio delle emittenti private, nonostante i forti condizionamenti imposti dagli aspetti organizzativi, economici e gestionali dello strumento televisione. Questi ultimi però, dopo una prima fase, stavano avendo la meglio con il risultato che le televisioni si erano rapidamente trasformate da "libere" in "private" perché il «livello degli investimenti e dell'impegno tecnico-organizzativo richiesti [escludevano] dal settore televisivo quelle organizzazioni sociali e culturali democratiche, quei gruppi spontanei di base, che operano, senza fini di lucro, con l'obiettivo prioritario di svolgere un'attività informativa e culturale al servizio di una data collettività locale»²¹³. Già nel 1979 Fausto Colombo e Erica Arosio sottolineavano che in Lombardia, senza dubbio la regione più avanzata sotto il profilo dell'offerta televisiva, «l'ottica del servizio pubblico tramite l'informazione locale, che pure era [stata] alla base delle lotte per la cosiddetta libertà d'antenna e [aveva giustificato] la nascita dell'emittenza privata/locale, non [sembrava] interessare più nessuno»: «l'ambiguità privato/locale», aggiungevano, si andava ormai «sciogliendo (...) a favore del primo termine (...) dando luogo alla semplice proliferazione di fenomeni industriali o commerciali che per di più [aspiravano] ad estendersi fino a ricoprire aree sempre più vaste, anche se culturalmente omogenee»²¹⁴.

Intervenivano così nuovi attori, dalle concessionarie pubblicitarie a quelle di programmi e fino ai grandi editori, disegnando un nuovo scenario: già nel 1978, ad esempio, *Prima comunicazione* accennava alla possibile esistenza di un network, ovvero di «una rete di televisioni che coprono tutto il territorio nazionale», ognuna delle quali con un diverso proprietario ma accomunate dall'accordo con una struttura che avrebbe dovuto fornire servizi e prodotti²¹⁵. In quello stesso periodo si assisteva all'arrivo degli editori della carta stampata i quali, dopo aver costruito le prime sinergie con le redazioni dei principali quotidiani nazionali e locali che collaboravano con le emittenti alla

²¹² L. Grandori, *Strip, strip, hurrah!*, "Panorama", 20 dicembre 1977, che dedica anche la copertina al tema del *Video senza tabù*. Cfr. anche G. Margotti, *A mezzanotte va*, "L'Espresso", n. 42, 21 ottobre 1979. Si tenga presente che in quegli anni i programmi radiofonici e televisivi a sfondo erotico si moltiplicavano: dopo il pionieristico programma notturno di Ilona Staller su Radioluna e le prime trasmissioni di spogliarello delle emittenti locali - che non si facevano scrupoli a trasmettere anche film pornografici in piena notte - anche la Rai aveva portato il nudo sugli schermi, dapprima con un servizio sulle ballerine del Crazy Horse in *Odeon* nel 1976 e poi in programmi come *Strix* (Enzo Trapani, Rete 2, 1978) e *C'era due volte* (Enzo Trapani, Rete 2, 1980) con la stessa Staller

²¹³ Giuseppe Richeri, *Radiotelevisione: verso un monopolio imperfetto*, "Ikon", n. 1-2, settembre 1978, rispettivamente p. 132 e p. 125

²¹⁴ Erica Arosio, Fausto Colombo, *La programmazione delle tv private in Lombardia*, "Ikon" n. 5, autunno 1979, rispettivamente p. 91 e 101-102. Si veda anche Margherita Pedranzini, Gianni Zanasca, *Prima di tutto i soldi*, "Prima comunicazione", n. 65, maggio 1979, sul fallimento dell'informazione locale

²¹⁵ Mariagrazia Pedrazini, *Network, network*, "Prima comunicazione" n. 55, giugno 1978, p. 79. Il network, di cui nell'articolo si parlava al condizionale, si chiamava Radio Video Service e, per la produzione, si sarebbe dovuto appoggiare al centro di produzione di Telemilano

costruzione dei loro telegiornali²¹⁶, iniziavano ad entrare nella proprietà delle emittenti: così, ad esempio, Rusconi acquisiva *Antenna Nord* e Rizzoli partecipava a *Telealtomilanese*. Come scriveva *Millecanali*, in mancanza di una legislazione chiara, «i padroni dell'informazione "via carta"» avevano preferito concentrarsi su «poche grandi emittenti con un ruolo "di punta"» lasciando alle concessionarie di pubblicità e ai «consorzi» di distribuzione dei programmi «l'azione di coagulo delle emittenti sparse sul territorio nazionale» con l'obiettivo di costruire, appunto, "network" che gli consentissero di accedere al ricco mercato della pubblicità televisiva, rendendolo allo stesso tempo «più facilmente controllabile e remunerativo»²¹⁷. Questo inedito scenario si andava configurando - e chiarificando - tra il 1978 e il 1980, anno in cui si poteva già iniziare a tirarne le somme come facevano, ad esempio, sia il servizio Opinioni della Rai, che redigeva un *Rapporto informativo sulle tv private*, sia *Altrimedia*, che dedicava una dettagliata inchiesta ai *Network all'italiana*, sia, infine, *Problemi dell'informazione*, che analizzava il rapporto fra la pubblicità e le tv private²¹⁸. Tutte queste ricerche mettevano in rilievo, pur con differenti approcci, tre elementi: il primo era la centralità della pubblicità perché, come veniva notato, «la televisione commerciale italiana (...) cresce come emanazione dei messaggi pubblicitari e dei modi di distribuzione e fruizione loro propri»²¹⁹. Il secondo era la nascita di un sistema di relazione circolare che, proprio a partire dalle esigenze del mercato pubblicitario, si era venuto a creare tra le emittenti, le concessionarie di pubblicità e i circuiti di programmi. Il terzo, infine, era che dietro concessionarie e circuiti operavano i principali gruppi editoriali, da Mondadori a Caracciolo, da Perrone a Rizzoli agli Agnelli, i quali avevano come fine ultimo l'integrazione dei diversi mezzi di comunicazione attraverso il mercato pubblicitario²²⁰.

Tutto era nato per la mancata regolamentazione dell'ambito locale entro il quale dovevano trasmettere le emittenti private: poiché a lungo andare la raccolta pubblicitaria locale non riusciva a sostenere gli ingenti costi di produzione o acquisto dei programmi, esse avevano cominciato a rivolgersi a soggetti terzi, le concessionarie, che gli consentivano di raccogliere pubblicità su bacini più vasti, inizialmente interregionali ma tendenzialmente di livello nazionale. Le concessionarie, a loro volta, dovevano garantire gli inserzionisti attraverso la presenza di programmi di buona qualità che attirassero il pubblico e, allo stesso tempo, assicurare la regolarità della messa in onda dei programmi: quest'esigenza aveva spinto le concessionarie di pubblicità a costruire o ad affiliarsi a circuiti di programmi, ovvero a quelle strutture attraverso le quali realizzare od acquistare i programmi adeguati alle nuove esigenze del pubblico. Concessionarie e circuiti mettevano in rete emittenti diverse, alle quali sarebbero arrivati a distribuire intere parti di palinsesto con gli spazi

²¹⁶ Cfr. ad esempio *Che informazione dalle Tv private?* "Millecanali", n. 47, novembre 1978

²¹⁷ *Miliardi ma con prudenza. I "grandi" dell'editoria italiana nella produzione di programmi tv*, "Millecanali", n. 62, febbraio 1980, p. 69

²¹⁸ Mi riferisco, rispettivamente, a Giulio Carminati (a cura di), *Rapporto informativo sulle tv private*, "Appunto del Servizio Opinioni" n. 363, dicembre 1980; *Network all'italiana: via etere e via cassetta*, "Altrimedia" n. 37, 1980; Mariagrazia Bruzzone, *Come la pubblicità ha influenzato l'evoluzione delle tv private*, "Problemi dell'informazione" n.4, a. IV, ottobre-dicembre 1981

²¹⁹ M. Bruzzone, *Come la pubblicità...*, cit., p. 598

²²⁰ Da questo punto di vista è interessante notare che in quegli anni aumentava il valore sia della raccolta pubblicitaria televisiva, sia di quella della stampa periodica, mentre quella della stampa quotidiana rimaneva ancorata ai suoi limiti di diffusione. Per l'influenza dei maggiori editori sul mercato televisivo, cfr. ad esempio G. Carminati (a cura di), *Rapporto informativo...*, in particolare pp. 22-28

precostituiti per l'inserimento della pubblicità, da mandare in onda ad orari prefissati, in genere quelli di massimo ascolto. Così, le concessionarie, che guadagnavano sulla vendita degli spazi pubblicitari di cui i programmi erano «in qualche modo un'appendice», avevano finito per «sostituire le emittenti nei compiti di acquisizione dei programmi e soprattutto di programmazione»²²¹.

Accanto a concessionarie e circuiti, però, erano emerse anche altre strutture che "Altrimedia" definiva «reti hard», ovvero circuiti di emittenti «con collegamenti via etere o con strutture complete sul modello dei network» statunitensi²²²: si trattava, in particolare, del circuito dei fratelli Marcucci, che – come abbiamo visto – erano nati «ripetitoristi» e che quindi sfruttavano l'interconnessione cosiddetta strutturale (ovvero via etere) per le tv affiliate, e di quello costituito da Canale 5 e Canale 10, che apparteneva a Silvio Berlusconi ed era nato da *Telemilano*. In parte anche Rizzoli avrebbe voluto sfruttare questo modello, con il circuito *Prima Rete Indipendente* (PIN) che, utilizzando proprio i ripetitori dei fratelli Marcucci dislocati lungo la dorsale appenninica, metteva in connessione le emittenti di cinque regioni - dalla Lombardia al Veneto, dall'Emilia-Romagna al Lazio passando per la Toscana - con l'ambizioso obiettivo di mandare un unico telegiornale in diretta, *Contatto*, diretto da Maurizio Costanzo e pensato come un «antitelegiornale»: il progetto di Rizzoli era ambizioso e con «un cuore squisitamente politico» che metteva «in secondo piano le ragioni "televisive"» per dare vita ad una sorta di «Rai rovesciata»²²³. L'interconnessione strutturale era esplicitamente non ammessa e dunque l'esperimento di *Contatto* assumeva la dimensione della provocazione, probabilmente al fine di provocare un'evoluzione del sistema a favore dei privati grazie ad una sentenza della corte costituzionale, come era già avvenuto a metà anni Settanta²²⁴: solo che stavolta - si era nel luglio 1981 e *Contatto* era andato in onda nel dicembre 1980 - la corte prendeva atto dell'evoluzione del sistema e confermava l'estensione dell'ambito locale perché - scriveva - la presenza di un'emittenza privata che avesse trasmesso sull'intero territorio nazionale avrebbe finito per «attribuire al soggetto privato, operante in regime di monopolio e oligopolio, una potenziale capacità d'influenza incompatibile con le regole del sistema democratico». Così l'esperimento di Rizzoli, tanto ambizioso quanto ingenuo, falliva, anche perché la corte si pronunciava quando lo scandalo P2 era già scoppiato.

Le cose andavano invece diversamente a Berlusconi, il quale aveva affiancato due tipi di interconnessione, una strutturale²²⁵ e una «funzionale», che era basata su un sistema di

²²¹ M. Bruzzone, *Come la pubblicità...*, cit, 603

²²² *Network all'italiana*, cit., p. 10

²²³ Le citazioni sono tratte da I. Piazzoni, *Storia delle televisioni*, cit., p. 139; l'espressione «Rai rovesciata» è di P. Martini, *Evoluzione dei modelli editoriali dei network italiani*, in "Problemi dell'Informazione", n. 4, 1986. Per alcune interessanti osservazioni su *Contatto* si veda Ernesto Pilega, *La parola spettacolosa*, "Prima comunicazione" n. 83, gennaio 1981

²²⁴ Si tenga presente che, nel frattempo, il Parlamento non era riuscito ancora a varare una legislazione per il sistema radiotelevisivo che prendesse atto delle sentenze del 1974 e del 1976: solo tra il 1976 e il 1978 erano stati presentate ventidue proposte di legge, nessuna delle quali, per un motivo o per l'altro, era andata in porto. L'elenco comparato è su "Altrimedia" n. 34, 1980

²²⁵ L'emittente ha sempre ufficialmente negato il ricorso all'interconnessione "strutturale" spostando l'attenzione su quella "funzionale", che è entrata anche a far parte della narrazione eroica dei primi anni dell'emittente, quasi a

videocassette, i cosiddetti "pizzoni", sulle quali erano registrate diverse ore di programmazione con gli spazi predefiniti per l'inserimento della pubblicità locale: esse venivano mandate in onda alla stessa ora "simulando" la diretta nelle televisioni appartenenti al circuito. Silvio Berlusconi aveva acquistato *Telemilano* quando era ancora solo un imprenditore edile: nata nel 1974, l'emittente era stata una tv via cavo riservata agli abitanti di Milano 2, zona residenziale costruita proprio da Berlusconi, e la aveva trasformata in un'emittente locale, acquistando da un'altra tv la frequenza 58 UHF e cambiandole il nome in *Telemilano 58*²²⁶. Con le sue due antenne sul tetto del grattacielo Pirelli, scriveva nel 1978 *Tv Sorrisi e Canzoni*, la tv era entrata «nel novero delle emittenti milanesi con un vasto spiegamento di apparati tecnici, con uno staff professionale di alto livello e con notevoli mezzi», che si distingueva dalle altre anche grazie alla prestigiosa collaborazione di Mike Bongiorno²²⁷. L'emittente era diventata rapidamente una delle più viste, subito dopo *Antenna Nord*, e aveva costruito il doppio network *Canale 5 / Canale 10*, senza nascondere le proprie ambizioni di ampliarsi a livello nazionale, cosa che accadrà nel 1980, con la nascita, appunto, di *Canale 5*. In quei due anni, però, Berlusconi aveva trasformato il modello concessionarie-circuiti che si stava affermando a livello nazionale in un sistema integrato costituendo una serie di società per l'acquisto, la produzione e la commercializzazione dei programmi (*Reteitalia*), la raccolta pubblicitaria (*Publitalia 80*) e la gestione degli aspetti tecnici, con particolare attenzione alle questioni della trasmissione e ripetizione dei segnali (*Elettronica Industriale*): come si vede, sono gli stessi elementi che erano già operanti nel complesso mondo dell'emittenza privata, solo che in questo caso, facendo capo ad un unico progetto, creavano un modello industriale di tipo verticale capace, allo stesso tempo, di operare per conto terzi²²⁸.

Torneremo più in là ad analizzare la programmazione, le strategie di palinsesto e il linguaggio di Canale 5; per ora, invece, è più utile soffermarsi sull'aspetto pubblicitario che, come si è detto, è la matrice originaria delle televisioni commerciali. Il modello adottato da *Telemilano* si basava su uno schema che veniva descritto in questi termini da Marcello Di Tondo, già collaboratore del ministro delle poste Vittorino Colombo e direttore dell'emittente: «la pubblicità nazionale è nostra, quella locale, al netto dei costi, delle tv. Si tratta praticamente di un sistema integrato di diffusione interregionale e di diffusione locale, con le tv locali, a livelli *per ora* interregionali»²²⁹. Se da un lato è chiaro che questo sistema portava ad un ampliamento del bacino di ascolto delle emittenti

sottolineare le doti di coraggio e fantasia dei suoi fondatori. Del ricorso non residuale ai ponti radio, tuttavia, si parlava già allora: cfr. ad esempio *Reti: c'è anche quella mista*, in "Altrimedia", n. 38, ottobre 1980, che elencava 55 ripetitori di Canale 5 con le relative potenze.

²²⁶ Cfr. *Telemilano 58*, "Link" n. 17, 2014, con articoli di Ortoleva, Morando, Barra e altri e un documentario realizzato con rare immagini di programmi dell'emittente

²²⁷ Scriveva il settimanale: «Le attrezzature sono quanto di più moderno ed efficiente ci sia oggi in circolazione: dieci telecamere da studio a colori, quattro telecamere portatili a colori, un mezzo mobile dotato di regia per riprese in esterni, due regie complete, tre sale di montaggio». In *L'antenna sul "tetto" di Milano*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n. 43, 22 ottobre 1978: l'articolo è nell'inserto dedicato alle televisioni locali

²²⁸ Una chiara descrizione del sistema è nel classico Giuseppe Fiori, *Il venditore. Storia di Silvio Berlusconi e della Fininvest*, Garzanti, Milano 2004 (1995), pp. 90 ss. L'intricato sistema societario è descritto anche in *I sogni nel cassetto della Rete Italia*, "Millecanali" 61, gennaio 1980, p. 17

²²⁹ Daniela Grandini (a cura di), *Tele Milano film d'autore e il "grande" Mike*, "Millecanali", n.61, gennaio 1980, p. 46; il corsivo è mio. Nella rivista Di Tondo è presentato come «consigliere delegato della Cofint (Compagnia Finanziaria Televisiva), una finanziaria gemmata dalla Fininvest che si occupa nello specifico del settore televisivo»: in *I sogni...*, cit.

consorziate, dall'altro occorre notare che l'ampliamento dell'area di ascolto permetteva alla pubblicità, anche locale, di accedere ad un pubblico più ampio, potenzialmente nazionale. Questo accadeva perché le strategie commerciali di Publitalia erano molto aggressive e rivoluzionavano il modello Sipra, fino ad allora dominante, che intercettava solo i grandi investitori: le economie di scala del sistema inventato da Berlusconi, invece, gli permettevano di promuovere gli spazi pubblicitari in modo estremamente vantaggioso per gli acquirenti, ad esempio regalando uno spazio per ciascuno di quelli acquistati²³⁰. Accanto a queste strategie, sulle quali esiste una vasta aneddotica, ciò che è più interessante dal punto di vista del sistema dei media è che il ruolo centrale che la pubblicità aveva nella televisione commerciale stava cambiando il modello stesso dell'offerta televisiva: infatti, ciò che un sistema integrato di questo tipo consentiva di fare era vendere agli inserzionisti, non tanto gli spazi pubblicitari ma segmenti di pubblico ai quali venivano dedicati programmi specifici. Si trattava di una vera e propria "rivoluzione" che Berlusconi riassumeva nello slogan «noi non vendiamo spazio, vendiamo vendite, più vendite», un principio dal quale discendeva un'organizzazione del «palinsesto secondo precise esigenze commerciali» per «colpire target di ascoltatori il più possibile mirati», l'assistenza del cliente «non solo nella pianificazione ma anche in tutto lo svolgimento della campagna», durante la quale si verificavano anche i risultati di vendita, «modificando e, se necessario, potenziando la programmazione dei messaggi» in caso di esiti insoddisfacenti: insomma, concludeva Berlusconi, «abbiamo un credo ben preciso: la pubblicità non serve a niente se non fa vendere di più»²³¹.

Del resto, il modello integrato fra emittenza televisiva, pubblicità ed editoria era quello verso cui andava il mercato; e se da un lato Berlusconi iniziava ad interessarsi all'editoria, con la partecipazione a *Il Giornale* e poi l'acquisto di *Tv Sorrisi e Canzoni*, dall'altro anche le concessionarie (e gli editori che le controllavano) gestivano decine di emittenti tanto che, secondo l'analisi di *Problemi dell'informazione*, nel 1981 «editoria, emittenza radiotelevisiva e pubblicità [tendevano] a diventare un tutto omogeneo sia sul piano dell'organizzazione della produzione e diffusione dei prodotti sia sul piano della raccolta pubblicitaria»²³².

In questo complesso scenario occorre inserire anche la fine di *Carosello*, che terminava nel gennaio 1977: è vero che, da un lato, ciò significava «l'abbandono di una pretesa, pedagogica e un po' moralista, di circoscrivere la pubblicità in un proprio "ghetto" quotidiano, in cui la natura commerciale della comunicazione [doveva] essere il più possibile messa in parentesi»²³³. Ma è anche vero, dall'altro, che la pubblicità non era più vista «come un semplice messaggio di vendita, ma come un'estensione del prodotto stesso» e che lo spot televisivo «poteva costituire una sorta di estensione immateriale del prodotto»²³⁴. La fine di *Carosello* e del suo modello narrativo, dunque, spingeva la pubblicità verso una nuova direzione, la descrizione o la rappresentazione di uno stile di vita, cosicché i comunicati commerciali - sempre più brevi e sempre più visivamente efficaci per quanto standardizzati - finivano per mettere in scena quell'insieme frammentato di consumatori,

²³⁰ Cfr ad esempio A. Pilati, *Il nuovo sistema dei media*, Edizioni di Comunità, Milano 1987

²³¹ *Il signore sì che se ne intende*, "Prima comunicazione", n. 110, a.XI, giugno 1983

²³² M. Bruzzone, *Come la pubblicità...*, cit., p. 610

²³³ E. Menduni, *Videostoria*, cit., p. 65

²³⁴ A. Arvidsson, *Il marketing dalla suggestione al "brand management"*, in S. Cavazza, E. Scarpellini, *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 90

caratterizzati dall'adesione a diversi valori e stili di vita più che a monolitiche identità di classe o appartenenze di ceto, in cui si stavano trasformando gli italiani. Si stabiliva così un rapporto osmotico e biunivoco fra forme della rappresentazione e soggetti rappresentati per cui «la pubblicità [raccolgeva] spunti, idee, immaginari diffusi e [operava] contemporaneamente a rafforzarli e a farli circolare nel contesto sociale e culturale», diventando una chiave di rappresentazione della società e delle sue trasformazioni più efficace di quanto non fosse ad esempio il cinema²³⁵. Di più: un tale rapporto osmotico creava una vera e propria nuova forma di educazione al consumo o forse - meglio - al consumismo, all'interno del quale la televisione commerciale giocava un ruolo decisivo. Si pensi, ad esempio, ad uno dei quiz di Telemilano 58, *I sogni nel cassetto*, condotto da Mike Bongiorno²³⁶: all'interno del gioco, che coinvolgeva una coppia di concorrenti che cercava di realizzare il proprio "sogno" rispondendo correttamente alle domande, c'era uno spazio riservato ad uno degli spettatori che, scelto a caso tra il pubblico in studio, doveva aprire nel minor tempo possibile una serie di cassette all'interno dei quali potevano essere contenuti dei "sogni" sotto forma di buoni acquisto in grandi magazzini. Oltre alla partecipazione dell'«uomo comune», che come abbiamo visto ha sempre caratterizzato in qualche misura il gioco televisivo, era interessante l'ambiguità dell'espressione «sogno nel cassetto» che, se per il concorrente del gioco a quiz consisteva nel desiderio irrealizzabile da provare a "vincere" grazie ai soldi in palio, nella sezione riservata al pubblico assumeva l'aspetto di una merce: il consumo fine a se stesso, dunque, entrava nei meccanismi del gioco e rendeva concreti i "sogni" sancendo il definitivo trionfo della felicità privata, individuale, e la sua netta e irrevocabile separazione dalla felicità pubblica. E se questo processo, come vedremo, si sarebbe realizzato pienamente durante gli anni Ottanta, esso era iniziato già da qualche anno e si era manifestato in forma drammatica, anche se allora non pienamente compresa, nel 1977, in uno dei momenti più significativi della storia repubblicana. Ad esso rivolgiamo ora la nostra attenzione.

4. 1977: la rabbia e l'ispirazione

Che cento fiori sboccino / Che cento radio
trasmettano / Che cento fogli preparino / un
ALTRO '68 con ALTRE armi

(A/traverso, febbraio 1977)

Comincia la festa / ma la festa è nostra e noi
decidiamo / che gioco giochiamo, / rabbia,
violenza, chiamala come ti pare / ma in qualche
modo pure / ci dobbiamo sfogare

(Edoardo Bennato, *Tu grillo parlante*, 1977)

²³⁵ M. Scaglioni, *Verso un'Italia a colori. La pubblicità fra "Carosello" e spot*, in A. Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione*, cit., p. 346

²³⁶ Come sottolineava *Tv Sorrisi e Canzoni*, il quiz aveva portato «una fetta di Rai-tv in trasferta speciale a Telemilano» perché oltre al conduttore, anche il coautore Ludovico Peregrini e il regista Lino Procacci avevano lavorato in Rai e con lo stesso Bongiorno: in *Nasce a Telemilano il nuovo quiz di Mike*, "Tv Sorrisi e Canzoni", n.2, 13 gennaio 1980

Nel maggio 1977 sulla copertina di *Linus* c'era uno spaventato Charlie Brown che diceva «Si salvi chi può?». Come già era accaduto nel 1968, il direttore Oreste Del Buono sceglieva un'immagine che sembrava commentare la situazione del paese ma, mentre allora Snoopy aveva mostrato un'empatia con il fermento giovanile, stavolta dominava piuttosto il timore, segno di una diminuita capacità di recepire il sentimento collettivo dei giovani. Già il mese prima, del resto, Del Buono aveva commentato quanto era accaduto a Roma ai primi di marzo con un editoriale che evidenziava proprio questa distanza. In quella «città che s'aspettava il peggio del peggio», aveva scritto, si fronteggiavano da un lato gli studenti e, dall'altro, «negozi chiusi, saracinesche abbassate, carabinieri schierati, e camionette su camionette, camion su camion, mezzi blindati su mezzi blindati in attesa dovunque, pronti a intervenire»: «la manifestazione degli studenti di tutta Italia non si era ancora mossa da Piazza Esedra, – aveva aggiunto – e già la città sprofondava nei torbidi della guerriglia. La guerriglia immaginata. L'incubo dei borghesi piccoli piccoli». Quella guerriglia immaginata si era ben presto trasformata in realtà e Del Buono aveva commentato amaramente:

i borghesi piccoli piccoli ormai odiano i giovani, soprattutto se studenti (...) nei giovani, soprattutto se studenti, i borghesi piccoli piccoli vedono potenziali assassini. (...) Il tragico è che anche molti giovani, soprattutto se studenti, vedono sé stessi potenziali assassini, invece di vedersi, secondo realtà, potenziali vittime²³⁷.

La tensione a Roma era cresciuta sin dal febbraio, dopo l'occupazione della Sapienza e la dura contestazione al segretario generale della CGIL Luciano Lama durante un comizio all'interno della stessa università, evento che viene spesso ricordato come l'inizio della contestazione; a febbraio le occupazioni si erano diffuse in molte altre città e l'11 marzo a Bologna lo studente Francesco Lorusso era stato ucciso durante degli scontri con la polizia, innescando una protesta ancora più dura che era rapidamente deflagrata in una guerriglia urbana, dilagata poi anche a Roma nel corso di manifestazioni sempre più violente. L'editoriale di Del Buono si riferiva alla manifestazione nazionale del Movimento del 12 marzo che, organizzata già da tempo, dopo i fatti di Bologna aveva assunto un significato nuovo con i militanti dell'Autonomia operaia che «innalzavano il livello dello scontro», per usare un'espressione dell'epoca, e non si limitavano più a difendersi – anche con le armi – ma attaccavano le forze dell'ordine «alla ricerca della radicalizzazione armata del conflitto»²³⁸

Sempre ad aprile, mentre Del Buono scriveva il suo inconsueto editoriale su *Linus*, sulla rivista sorella *Alter Alter*²³⁹ iniziava ad essere pubblicata la prima storia a fumetti di Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, «un esordio clamoroso» in cui si rivelava un autore dal tratto già maturo e innovativo nonostante avesse solo ventun anni²⁴⁰. In quelle prime tavole si vedeva già

²³⁷ "Linus", n. 4, aprile 1977, p. 3

²³⁸ Per una ricostruzione delle giornate di febbraio e marzo si rimanda a M. Grisignani, 1977, Manifestolibri, Roma 2006, pp. 29 e ss. La citazione è tratta da p. 42

²³⁹ *Alter Linus* era nato come supplemento di *Linus* nel 1974; nel 1976 era diventata una testata autonoma e, nel 1977, aveva preso il nome di *Alter Alter*: il suo obiettivo era la pubblicazione di fumetti "alternativi", più sperimentali come segno e tematiche di quelli ospitati su *Linus*

²⁴⁰ Luca Raffaelli, *La realtà infranta di Pentothal*, in *Le straordinarie avventure di Pentothal*, "Tutto Pazienza", 1, La biblioteca di Repubblica-L'espresso, Roma 2016, p. 5. Su Andrea Pazienza si vedano almeno Franco Giubilei, *Vita da Paz*, Blackvelvet, Firenze 2011; Stefano Cristante, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, Mimesis, Udine 2017 e Oscar Glioti, *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Pazienza*, Fandango libri, Roma 2009. Di quest'ultimo, qui ho usato l'edizione speciale di La biblioteca di Repubblica-L'espresso, Roma 2018.

chiaramente la dimensione onirica che avrebbe preso rapidamente il sopravvento nella storia, ma, come ha scritto Luca Raffaelli, c'era anche tanta realtà:

ecco Bologna, ecco il movimento studentesco, ecco un letto vero in cui si dorme e ci si sveglia.
A tutta pagina. Con ogni stile possibile. Con ogni tratto possibile²⁴¹.

Soprattutto c'era l'ultima tavola che era stata disegnata il 16 marzo, dopo che la storia era già stata consegnata alla rivista in febbraio: vi si sentiva l'eco degli eventi dell'11 e del 12, con il rimando alla morte di Francesco Lorusso, i blindati a Bologna e una radiolina da cui arrivavano le voci della città. Ma, allo stesso tempo, c'erano i pensieri del protagonista - «tagliato fuori... sono completamente tagliato fuori» - nei quali sembra rispecchiarsi uno dei molti e contraddittori aspetti del Settantasette, anno che per alcuni fu quello «in cui il futuro incominciò» e per altri, invece, quello «in cui il futuro finì»²⁴². Del resto, e sempre per muoversi sul filo dell'ambivalenza, la seconda puntata de *Le straordinarie avventure di Pentothal* deragliava decisamente verso l'onirico, «in un palese rifiuto dello strumento della cronaca in favore di un registro poetico e visionario (...) una scrittura istintiva in cui la matita segue il dettato allucinato del pensiero». Ma, paradossalmente, era proprio questa immersione in un flusso creativo fatto di continui rimandi al brodo di cultura del movimento, e in particolare della sua ala più creativa, e la stessa struttura incoerente e discontinua della storia a renderla capace di rappresentare al meglio *almeno* una dimensione del Settantasette, attraverso «un modo di concepire la scrittura che, liberando il desiderio, diviene una pratica di insubordinazione permanente, contro tutte le dittature possibili: del significato, della politica, della morale, persino della stessa religione»²⁴³. I media dunque, tanto i fumetti quanto la radio, ma anche la musica e il cinema e per molti versi - come abbiamo visto - la televisione, possono aiutare a capire alcune delle trasformazioni profonde della società che, sedimentatesi negli anni precedenti, emergevano nel 1977, in gran parte proprio attraverso il conflitto innescato dal movimento giovanile.

Occorre quindi soffermarsi un momento sul fenomeno esclusivamente italiano del Settantasette, che è stato descritto come «una sorta di rituale di liberazione collettiva e di resa dei conti delle utopie, dei tentativi falliti e delle contraddizioni di un intero decennio di lotte sociali»²⁴⁴ che molti, già allora, cercavano di interpretare come una sorta di secondo Sessantotto: Umberto Eco, ad

²⁴¹ L. Raffaelli, *La realtà infranta...*, cit.

²⁴² Questa contraddittorietà emerge con evidenza nella stessa tavola in cui c'è una lunga nota nella quale Pазienza spiegava: «mentre lavoravo a queste tavole, nel mese di febbraio '77, ero convinto di disegnare uno sprazzo, sbagliando clamorosamente perché invece era un inizio». Era una rivendicazione del proprio essere nel movimento, sul piano esistenziale se non su quello politico, confermato da uno scambio epistolare con Fulvia Serra, capo redattore e direttrice artistica della rivista in cui commentava l'uso non autorizzato di un'immagine di Pentothal da parte della rivista "La città futura", il settimanale della FGCI, in un articolo che demonizzava i fatti di marzo: «pretendo che si scusino, loro che sono educati, - scriveva - che precisino, loro che sono precisi, e che paghino, loro che non hanno mai pagato. *Io sto da un'altra parte*. Che trovino tra le loro fila gli illustratori, gli scrittori, i musicisti, i poeti, i cantori del compromesso storico, dei carri armati, del lavoro, della Siberia». Il corsivo è mio. I due titoli sono tratti da F. Berardi (Bifo), V. Bridi (a cura di), *1977: l'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango, Roma 2002 e F. Berardi (Bifo), *L'anno in cui il futuro finì*, in Idem

²⁴³ O. Glioti, *Fumetti...*, cit., rispettivamente pp. 34 e 39. Questo stesso stile caratterizza la letteratura che ha saputo rendere meglio la complessità e la polifonia del 1977, dal coevo e già citato *Boccalone* di Enrico Palandri, al successivo *Piove all'insù* di Luca Rastello (Bollati Boringhieri, Torino 2006), oltre che lo stile narrativo di Pier Vittorio Tondelli, almeno nei racconti d'esordio di *Altri libertini* (Feltrinelli, Milano 1980)

²⁴⁴ Luca Falcicola, *Il movimento del 1977*, cit., p. 19.

esempio, aveva attivato questo implicito confronto quando aveva definito i protagonisti di quelle lotte sociali come la «generazione dell'Anno Nove»; e, in modo simile, Francesco Alberoni aveva pronosticato sin dal 1975 l'arrivo di una «contestazione n.2», che aveva collocato nel 1978²⁴⁵. In realtà, il parallelo con il Sessantotto era (ed è ancora oggi, quando viene proposto), un confronto improprio e fuorviante perché se è vero che il punto di coagulo di molte delle tensioni e dei conflitti di quell'anno fu l'università, a causa delle misure restrittive per piani di studio ed appelli introdotte dal ministro della Pubblica Istruzione Malfatti, è anche vero che le ragioni che portarono al sorgere di quello stato di tensione furono ben altre e, nella maggior parte dei casi, non riguardavano l'università. Del resto, erano gli stessi protagonisti a rigettare il paragone con il '68 come appare chiaro da una scritta murale, una delle forme più tipiche della comunicazione di quell'anno, che diceva:

Come il '68? No, è peggio, oggi c'è la crisi²⁴⁶.

La crisi, infatti, aveva prodotto in quegli anni un clima collettivo peculiare che era caratterizzato dalla «rinuncia» e dall'«azzeramento delle promesse di trasformazione» ma che, allo stesso tempo, esprimeva «una specie di allegria sconsiderata e festaiola», quasi una reazione ai rigori dell'austerità²⁴⁷ che metteva a frutto, estremizzandola, l'esperienza comunicativa del '68, adottando registri ironici e dissacratori e applicando consapevolmente il *détournement* che si era allora iniziato a sperimentare. Ne era emerso «uno strano movimento di strani studenti»²⁴⁸ che rifiutava di farsi inquadrare e raccontare scrivendo sui muri

Non è il '68 e il '77, non abbiamo passato né futuro, la storia ci uccide.

Oppure, nei libri stavolta:

non esisterà uno storico, non tollereremo che esista uno storico, che assolvendo una funzione maggiore del linguaggio, offrendo i suoi servizi alla lingua del potere, ricostruisca i fatti, innestandosi sul nostro silenzio, silenzio ininterrotto, interminabile, rabbiosamente estraneo²⁴⁹.

Si tenga per ora sullo sfondo l'asserita concezione del tempo come di un eterno presente e il rifiuto del futuro - che sembrava accomunare il movimento al contemporaneo emergere della subcultura punk, sulla quale torneremo - e si presti invece attenzione alla dichiarazione di estraneità che è una delle caratteristiche più evidenti del Settantasette. I suoi protagonisti, infatti, rivendicavano una totale alterità, addirittura antropologica, rispetto agli altri soggetti sociali, anche a coloro con i quali avrebbero dovuto avere più assonanze sul piano ideologico, dagli operai ai comunisti; e, a loro volta, anche gli osservatori esterni riconoscevano con preoccupazione l'esistenza di una diversità di fondo fino a teorizzare la presenza di «due società» distinte e conflittuali²⁵⁰. C'era però anche chi provava a comprendere il nuovo soggetto antagonista attraverso l'analisi delle sue forme comunicative, tanto diverse quanto quelle politiche: così Umberto Eco ipotizzava che il

²⁴⁵ F. Alberoni, *Scoppierà nel 1978 la contestazione n.2*, in "Il Corriere della Sera", 6 luglio 1975

²⁴⁶ Citata in Alessio Gagliardi, *Sacrifici e desideri. Il movimento del '77 nell'Italia che cambia*, in "Mondo Contemporaneo", n. 1, 2014, p. 87

²⁴⁷ Le espressioni sono di Marino Sinibaldi in Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo*, Giunti, Firenze 1988, p. 187

²⁴⁸ Gad Lerner, Luigi Manconi, Marino Sinibaldi, *Uno strano movimento di strani studenti. Composizione, politica e cultura dei non garantiti*, Feltrinelli Milano 1978

²⁴⁹ Per entrambe le citazioni vedi M. Grispigni, 1977, cit., rispettivamente p. 21 e p. 13

²⁵⁰ Alberto Asor Rosa, *Le due società. Ipotesi sulla crisi italiana*, Feltrinelli, Milano 1977

movimento parlasse quotidianamente «il linguaggio (ovvero la molteplicità dei linguaggi) dell'avanguardia», facendosi peraltro capire perfettamente anche da tutti coloro che fino ad allora erano rimasti «estranei alla cultura alta» e che erano «arrivati alla parola attraverso la musica, il *dazibao*, la festa, il concerto pop»²⁵¹. Il linguaggio si faceva così pratica politica quotidiana, che affiancava, soccorreva (e talora contraddiceva) quella attuata secondo canali più consueti, come le manifestazioni, i cortei e le assemblee: uno degli episodi simbolici del '77, la «cacciata» di Lama dall'Università occupata di Roma, ad esempio, era iniziato proprio con una sovversione del linguaggio, con gli slogan e le scritte murali che lo avevano accolto manifestandogli la distanza e l'ostilità degli studenti, da «i Lama stanno in Tibet» a «Lama non l'ama nessuno», per passare poi ai cori di disturbo degli indiani metropolitani e, da qui, alle azioni, come il lancio di sacchetti di vernice²⁵².

Anche qui, ciò che interessa non è tanto il Movimento come soggetto politico e ideologico quanto l'analisi del rapporto che è esistito tra il sistema dei media e quella trasformazione del linguaggio individuata già da Eco, il quale può essere colto meglio se si tengono presenti alcune delle caratteristiche di quell'anno e se si guarda alla trasformazione di una parte del mondo giovanile, che era iniziata già negli anni precedenti e che aveva visto mutare di segno molte delle parole chiave del '68, fra cui quella - fondamentale - della partecipazione.

Uno degli elementi che colpì l'opinione pubblica fu senza dubbio la radicalità del conflitto: infatti, in quell'anno si registrarono un migliaio di azioni di protesta, senza tenere conto degli attentati esplicitamente rivendicati da sigle terroristiche, molte delle quali furono realizzate con bottiglie molotov o ordigni esplosivi. In questo quadro, furono relativamente pochi i casi di uso di armi da fuoco o di sparatorie (meno dell'8%, ovvero una settantina)²⁵³ ma il loro impatto sull'opinione pubblica fu fortissimo: si pensi ad esempio alla famosa immagine dell'autonomo che spara, fotografia scattata da Paolo Pedrizzetti il 14 maggio a via De Amicis durante gli scontri nei quali morì il vicebrigadiere Antonio Custra e pubblicata sul *Corriere d'Informazione* due giorni dopo, la quale divenne uno dei simboli del '77 e, come scrisse Umberto Eco pochi giorni più tardi, produsse «una sindrome di rigetto» perché, mancandovi l'elemento collettivo, contraddiceva l'immagine in cui «si era emblemizzata, per almeno quattro generazioni, l'idea di rivoluzione»²⁵⁴. O, ancora, si pensi a quanto il simbolo della P38 (pollice sollevato verso l'alto, indice e medio uniti e tesi, anulare e mignolo chiusi) divenne uno dei gesti più iconici di quell'anno: un gesto quasi infantile che voleva essere un'espressione simbolica di violenza ma veniva letta come minaccia reale (e forse era anche

²⁵¹ Umberto Eco, *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*, "L'Espresso", n. 14, 10 aprile 1977, rispettivamente da p. 55 e p. 57.

²⁵² Questa "pratica" è raccontata da Paolo Mieli in un articolo su *L'Espresso*, ed è citata in M. Grisigni, 1977, cit., al quale si rimanda per una descrizione dell'episodio. Per un florilegio di slogan e scritte murali, invece, si veda C. Del Bello (a cura di), *Una sparatoria tranquilla. Per una storia orale del '77*, Odradek, Roma 2005, pp. 245 ss.

²⁵³ I dati sono in L. Falciola, *Il movimento del 1977...*, cit., p. 21, il quale nota anche che il 1977 è senza dubbio caratterizzato da un «alto grado di violenza politica detta e praticata», rappresentando il punto terminale di un processo di radicalizzazione della sinistra rivoluzionaria che condusse, da un lato, a trasformare le manifestazioni di piazza in "scontri" di piazza e, dall'altro, alla crescita delle organizzazioni armate in termini di numero e potenza di fuoco. Cfr. *Idem*, pp. 196 ss.

²⁵⁴ U. Eco, *È bastata una fotografia*, "L'Espresso" n. 21, 29 maggio 1977, p. 15. Sulla storia di quella immagine si veda Sergio Bianchi (a cura di), *Storia di una foto*, DeriveApprodi, Roma 2011.

agita con quest'intenzione). O, infine, si consideri quanto quest'immagine di violenza caratterizzasse il paese anche all'estero: il 25 luglio, infatti, il settimanale tedesco *Der Spiegel* pubblicò una famosa - e contestatissima - copertina in cui si vedeva un piatto di spaghetti con sopra appoggiata - quasi a condirli - una pistola, metafora fin troppo trasparente di un paese preda della violenza armata. Del resto, insieme alle manifestazioni di violenza politica²⁵⁵, in quell'anno prese avvio la fase più drammatica del terrorismo, con un aumento vertiginoso delle azioni di fuoco e delle sigle che le rivendicavano, che sarebbe culminata nel 1978 con il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro²⁵⁶.

A fare da sfondo a questa conflittualità diffusa c'era uno scenario economico drammatico che incideva profondamente sulla condizione giovanile, tanto che quegli anni sarebbero poi stati descritti come gli «anni della disoccupazione giovanile»²⁵⁷. Se infatti la crisi di metà anni Settanta aveva portato ad un aumento progressivo della disoccupazione - il cui tasso aveva raggiunto, nel 1976, il 6,7% per poi aumentare, l'anno successivo, al 7,2 -, essa riguardava soprattutto i giovani tra i 14 e i 29 anni, fascia d'età nella quale era collocato oltre il 70% della disoccupazione esplicita totale: nei primi sei mesi del 1977, poi, si era registrato un preoccupante aumento dei giovani disoccupati, cresciuti di oltre 200mila unità, senza considerare che molti svolgevano lavori saltuari o in nero e sfuggivano alle statistiche, tanto che nel dibattito pubblico si iniziava a parlare di disoccupazione di massa²⁵⁸. Questa situazione contribuiva a modificare il rapporto dei giovani con il lavoro che perdeva quella dimensione "etica" che aveva sempre caratterizzato la cultura di sinistra: si andava così diffondendo il «rifiuto del lavoro», una mutazione ben descritta dalla canzone di Enzo Del Re *Lavorare con lentezza*, che *Radio Alice* aveva scelto come «sigla» di apertura delle trasmissioni per «sabotare la produttività»²⁵⁹. Se questa parola d'ordine poteva attecchire, con il suo carico ideologico, fra i giovani più politicizzati, molti altri vivevano la mancanza di lavoro solo come assenza di prospettive, tanto che un sondaggio del 1977 rilevava che il 56% del campione non si appassionava a niente e non si impegnava in nulla²⁶⁰: secondo la Doxa, nasceva allora un nuovo modello di giovane, un «figlio della società assistenziale, con piccoli obiettivi, che ricalcava i valori guida del cittadino medio adulto», che era «riformista, ma con uno spiccato senso dell'ordine» e

²⁵⁵ In particolare, le manifestazioni di violenza politica riconducibili alla sinistra aumentarono tra il 1976 e il 1977 del 340%: il dato è in Falciola, *Il movimento...*, cit., p. 11. Si veda anche D. Della Porta, M. Rossi, *Cifre crudeli*, cit.

²⁵⁶ Nel 1976 c'erano stati 106 attentati terroristici, e le sigle che li avevano rivendicati erano state 24; nel 1977 salirono a 244 (rivendicati da 77 diverse organizzazioni o gruppi); nel 1978 sarebbero stati rispettivamente 638 e 179: in L. Falciola, *Il movimento...*, cit., p. 11

²⁵⁷ Così li hanno definiti E. Pugliese, E. Rebeggiani, *Occupazione e disoccupazione in Italia (1945-1995)*, Edizioni Lavoro, Roma 1997, riferendosi al periodo fra il 1974 e il 1983 che fu segnato da un incremento annuo dei disoccupati superiore alle 800.000 unità

²⁵⁸ In quegli anni iniziavano ad uscire una serie di studi sulla disoccupazione giovanile e sul contemporaneo emergere di un doppio mercato del lavoro come, ad esempio, L. Frey, *Prospettive dell'occupazione in Italia con particolare riguardo al lavoro giovanile*, Ceres, Roma 1977; Giorgio Fuà, *Il lavoro nero. Contraddizioni nell'economia italiana*, Consorzio provinciale pubblica lettura, Bologna 1977 e, più tardi, Luciano Gallino (a cura di), *Il lavoro e il suo doppio. Seconda occupazione e politiche del lavoro in Italia*, Il Mulino, Bologna 1985

²⁵⁹ «Lavorare con lentezza / senza fare alcuno sforzo / ritmo pausa pausa ritmo / pausa pausa pausa pausa pausa pausa» diceva la canzone, scritta nel 1974. Per il riferimento a Radio Alice, cfr. radioalice.org, sezione "anime". Cfr anche L. Annunziata, R. Moscati, *Lavorare stanca. Movimento giovanile, lavoro, non lavoro*, Savelli, Roma 1978

²⁶⁰ Cfr. Isfol-Censis, *Atteggiamento dei giovani nei confronti del lavoro*, "Quaderni di formazione Isfol", 38-39, maggio 1977

che, non essendo economicamente autonomo, continuava a vivere con la famiglia, usando le sue poche entrate per acquistare registratori, radio e televisioni visto che musica, cinema e radio erano le sue attività preferite²⁶¹.

Era un ritratto molto diverso da quello del giovane che animava i Circoli del proletariato giovanile che erano nati «dall'esigenza di avere luoghi di ritrovo dove discutere e organizzarsi per gestire in maniera diversa il tempo libero» ed erano poi passati a rivendicare la possibilità «di dire qualcosa sul lavoro, sulla famiglia, sugli altri», come scrivevano gli stessi circoli in un volume del 1977²⁶². Fra le «cose da dire» c'era anche il cambiamento del rapporto con il consumo, una trasformazione che, «in nome della riappropriazione della vita», finiva per rivendicare soprattutto «una più libera espressione dei bisogni individuali (tra cui la sessualità al di fuori del controllo domestico e l'uso delle droghe leggere)» e «il “diritto” al lusso»²⁶³. Il «diritto al caviale» era stato alla base della contestazione davanti alla Scala nel dicembre 1976, un episodio che – come si è già ricordato – era stato raccontato in diretta da *Radio Popolare*: come già era accaduto nel '68, i giovani erano andati a contestare la “prima” della Scala ma, invece di lanciare uova sulle pellicce delle signore dell'alta borghesia milanese per criticare l'ostentazione di ricchezza e il Natale consumistico, avevano ingaggiato durissimi scontri con la polizia per rivendicare «non soltanto il diritto al necessario, alla pastasciutta tutti i giorni, ma anche il diritto al lusso», come diceva un giovane dei Circoli del proletariato. Il quale, poi, aggiungeva:

rivendichiamo il diritto al lusso non tanto perché ci piace il caviale, ma perché ne vogliamo fare un oggetto di scontro ideologico, culturale, politico²⁶⁴.

Una forma particolare che questo tipo di rivendicazione aveva preso era stata quella delle autoriduzioni, che i Circoli avevano via via trasformato in un modo per accedere ai consumi culturali senza pagare, contestando ad esempio l'esosità dei biglietti dei concerti o rivendicando che artisti politicamente impegnati dovessero esibirsi gratuitamente. Episodi di contestazione violenta c'erano stati ad esempio durante il concerto di Lou Reed del 1975 a Roma e, due anni dopo, a quello di Santana a Milano, quando fu lanciata una molotov sul palco; ma erano stati contestati anche Fabrizio De André (a Pescara nel 1975 o a Roma nel 1979) e, ancora una volta a Milano, Francesco De Gregori che nel concerto inaugurale del tour per il lancio del suo secondo album *Buffalo Bill* fu costretto a subire una sorta di processo sul palco e a giustificarsi per il cachet, come raccontò Mario Luzzatto Fegiz sul *Corriere della Sera*²⁶⁵.

²⁶¹ Questi dati, frutto di una ricerca Doxa, erano stati riassunti in *I vent'anni ci minacciano*, "l'Espresso", 20 novembre 1977, citato in Falciola, cit., p.38

²⁶² *Sarà un risotto che vi seppellirà*, Milano, Squilibri 1977, citato in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, p. 511. A Milano e nel suo hinterland all'inizio del 1977 c'erano, secondo *Re Nudo*, tredici Circoli del proletariato giovanile; secondo un'altra indagine erano invece trentacinque

²⁶³ In L. Falciola, *Il movimento...*, cit., p. 78. A partire dalle analisi di Marx, era stata la filosofa Agnes Heller a descrivere la «teoria dei bisogni», che era stata poi fatta propria, in una versione semplificata, dal movimento del 77

²⁶⁴ Citato in M. Grispigni, 1977, cit., p. 19

²⁶⁵ «"Quanto hai preso stasera?" urla un giovane. "Credo un milione e due- sussurra con un filo di voce De Gregori - ma poi c'è la Siae...". "Se sei compagno, non a parole ma a fatti, lascia qui l'incasso" ribattono» in M. Luzzatto Fegiz, *Concerto interrotto e palco invaso al Palalido*, "Corriere della Sera", 3 aprile 1976

Questi episodi erano anche il sintomo di un cambiamento traumatico nel significato simbolico dei concerti come happening di massa²⁶⁶: il punto più alto di questa inversione di segno si ebbe con il Festival del proletariato giovanile di Parco Lambro, organizzato a Milano da *Re Nudo* tra il 26 e il 29 giugno 1976 durante il quale tra «espropri proletari» in un supermercato vicino, contestazioni per gli alti prezzi dei panini e assalti a un camion di polli, poi non consumati perché erano surgelati, il tutto in mezzo al fango e ai rifiuti, si era consumata la «fine dell'ideologia della festa»²⁶⁷. Descritto impietosamente nelle immagini di Alberto Grifi (*Festival del proletariato giovanile a Parco Lambro*, 1976), Parco Lambro è stato, come scrivevano gli stessi circoli del proletariato giovanile, lo «specchio fedele di una realtà di emarginazione, di solitudine, assenza di forza per cambiare le cose»²⁶⁸, in cui il palco su cui si esibivano i musicisti era, come cantava Gianfranco Manfredi, «un ponte che non unisce niente» (*Un tranquillo festival pop di paura*, 1977)²⁶⁹. In quei giorni, quello che si era percepito come un soggetto collettivo sembrava dissolversi in tanti soggetti individuali: come cantava ancora Manfredi,

e siamo tutti insieme ma ognuno sta per sé / la ricomposizione si sogna ma non c'è / ognuno nel suo sacco o nudo tra il letame / solo come un pulcino, bagnato come un cane²⁷⁰.

Del resto, «uno dei tratti peculiari del Settantasette» fu senz'altro «l'irruzione nella discussione dei giovani del movimento dei temi del privato, del corpo e della quotidianità»²⁷¹, declinazione semplificata di quella rivoluzione copernicana introdotta dal pensiero femminista che aveva affermato «il personale è politico» mettendo in discussione i confini fra la sfera pubblica e quella privata e svelando la logica di dominio del comportamento maschile a partire dai bisogni soggettivi. Espressione del nuovo rapporto fra privato e pubblico era stato già nel 1976 il libro di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice *Porci con le ali*, ma, come si è già accennato, anche Andrea Pazienza si era mosso sullo stesso crinale con *Le straordinarie avventure di Pentothal*: il racconto era infatti «una confessione autoestorta in cui l'io narrante non è che una delle tante variazioni possibili di un *noi* polifonico e testimoniale» e il nome del protagonista (onirico) era lo stesso della droga usata da Diabolik, ovvero di un «siero della verità che annulla bugie e inibizioni»²⁷².

²⁶⁶ Come si è già ricordato, quel modello aveva raggiunto il suo apice con la tre giorni di Woodstock. In quello stesso 1969, però, durante un altro concerto gratuito, svoltosi ad Altamont e voluto dai Rolling Stones proprio in risposta alle critiche per l'alto costo delle loro esibizioni, il servizio d'ordine - irresponsabilmente affidato agli Hell's Angels, una banda di motociclisti – causò degli incidenti durante i quali morì uno spettatore. La distanza fra i due concerti è stata ben sintetizzata da Grace Slick, cantante dei Jefferson Airplane, che suonarono in entrambi: «Woodstock – disse – era un mucchio di straccioni stupidi nel fango e Altamont era un mucchio di straccioni incazzati nel fango»: in A. Banti, *Wonderland*, cit., p. 374

²⁶⁷ N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 519

²⁶⁸ *Un risotto vi seppellirà*, citato in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 524

²⁶⁹ La canzone venne pubblicata nell'album del 1977 *Zombie di tutto il mondo unitevi*.

²⁷⁰ Lo stesso Manfredi avrebbe più tardi scritto che non esisteva davvero un "proletariato giovanile" come soggetto collettivo e che «i ragazzi e le ragazze che avevano preso parte alla festa venivano da percorsi multipli e si sarebbero sparsi negli anni successivi lungo percorsi multipli. Ci sarebbero stati quelli del Roxy Bar di Vasco, *ognuno col suo viaggio, ognuno diverso, e ognuno in fondo perso dentro i fatti suoi* e ci sarebbero stati, dopo gli hippie, gli yuppie»: G. Manfredi, *Ma chi ha detto che non c'è. 1977 l'anno del big bang*, Agenzia X, Milano 2017, p. 17

²⁷¹ L. Falcicola, *Il movimento...*, cit., p. 182

²⁷² O. Glioti, *Fumetti di evasione...*, cit., p. 28

Altri segnali di questa irruzione del privato nella sfera pubblica si potevano cogliere anche nel cinema dove comparivano film che sin dal titolo mettevano l'accento sull'individualità, da *Io ho paura* (Damiano Damiani, 1977)²⁷³ a *Io sono un autarchico* (Nanni Moretti, 1977) in cui il ritratto del protagonista Michele, che poi sarà l'alter ego del regista in molti altri film, diventava lo specchio spietato nel quale si rifletteva, fra afasie e abulie, un'intera generazione. Ma, al di là dei titoli, anche altri film emblematici di quell'anno appaiono oggi il segno del passaggio da un "noi" ad un "io": si pensi ad esempio a quanto il già citato *Un borghese piccolo piccolo* fosse indicativo della crescente sfiducia nella società e della ricerca di una via individuale ai problemi collettivi, oppure a quanto pellicole come *Todo modo* (Elio Petri, 1976) e *Forza Italia* (Roberto Faenza, 1977) rappresentassero la crisi di fiducia della politica. Entrambi i film, peraltro, mettevano sotto i riflettori la Democrazia Cristiana e sono stati talvolta interpretati alla luce del successivo sequestro e omicidio di Moro: *Forza Italia*, addirittura, verrà ritirato dalla distribuzione perché la sua natura di «collage controinformativo, drammatico e grottesco, su trent'anni di strapotere democristiano»²⁷⁴ lo rendeva inopportuno nel clima di estrema tensione dei mesi del "caso Moro". La stessa forza profetica potrebbe essere letta in un altro poliziottesco "sui generis", *Italia: ultimo atto?* (Massimo Pirri, 1977) il quale, oltre ad essere il primo film ad affrontare esplicitamente la questione del terrorismo, raccontava l'assassinio del ministro dell'Interno da parte dei militanti di una formazione armata di sinistra: uscito a pochi mesi dal rapimento di Moro, il film aveva evidentemente la capacità di cogliere la forza del conflitto innescato dal "partito armato", pur in un contesto di finzione che immaginava l'inizio di una reazione a catena che avrebbe portato all'esplosione di una vera e propria guerra civile.

Nonostante questi pochi esempi²⁷⁵ tuttavia, come abbiamo visto, il cinema italiano stava allora perdendo la sua capacità di leggere in profondità le trasformazioni sociali e il pubblico preferiva premiare i film spettacolari che provenivano da Hollywood: i maggiori incassi del 1977 sarebbero stati, non a caso, *Guerre stellari* (George Lucas, 1977), *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Steven Spielberg, 1977), rispettivamente al primo e secondo posto, e, al quarto, *La febbre del sabato sera* (John Badham, 1977). Lasciando da parte la fantascienza, che pure tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta tornava ad avere un ruolo importante nell'immaginario collettivo incarnandone le paure e le speranze, un po' come era successo negli anni Cinquanta²⁷⁶, si consideri che il successo de *La febbre del sabato sera* diede vita ad un vero e proprio fenomeno di costume

²⁷³ Per una analisi del film, un poliziottesco "sui generis", si rimanda a Christian Uva, *Italia ultimo atto: il cinema del 1977*, in Ermanno Taviani (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, Cinema e Storia, 2014

²⁷⁴ Sandra Lischi, *Senza chiedere permesso: il videotape*, in V. Zaggarro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XIII, cit. p. 94

²⁷⁵ L'elenco potrebbe essere più lungo e comprendere film come *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977) o *Berlinguer ti voglio bene* (Giuseppe Bertolucci, 1977) che mostravano un'attenzione non superficiale a fenomeni caratteristici di quegli anni come il conflitto generazionale o la crescente fiducia nel Pci berlingueriano

²⁷⁶ Si tenga presente che negli anni del riflusso, il desiderio di trascendenza veniva in parte riversato nella spasmodica attenzione agli ufo, che diventavano oggetto di discussione sui settimanali d'opinione: cfr. ad esempio la copertina di "Panorama" del 14 marzo 1978 intitolata *Una voglia matta di ufo. Chi li vede, chi ci crede*. Allo stesso modo si ricordi che tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta uscirono altre pietre miliari dell'immaginario fantascientifico, da *Alien* (Ridley Scott, 1979) a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), e si concluse la saga di "guerre stellari" con *L'impero colpisce ancora* (Irvin Kershner, 1980) e *Il ritorno dello Jedi* (Richard Marquand, 1983)

che i settimanali chiamarono *travoltismo*, dal nome dell'attore principale del film, John Travolta, e che conquistava «il mondo dei giovani proprio nel momento giusto, quello del disimpegno e degli scossoni dell'ultimo decennio» portandoli nelle discoteche²⁷⁷. Torneremo su questi temi quando parleremo del “riflusso”: ora è utile sottolineare che questo fenomeno introdusse anche nuove sonorità e nuovi ritmi, e in particolare la *disco music* che conquistò le vette delle classifiche in versione italiana con il brano *Figli delle stelle* (1977) di Alan Sorrenti, un cantante che aveva esordito con alcuni album progressive e il cui cambio di stile può essere preso ad esempio della trasformazione che si ebbe anche in campo musicale. Nel Settantasette, infatti, se da un lato si consumava il «fallimento della comunione d'intenti fra canzone politica e canzone d'autore», com'era emerso chiaramente con il “processo” a De Gregori al Palalido e come avrebbero mostrato negli anni successivi le canzoni che mettevano in crisi il concetto stesso di cantautore per come si era sviluppato fino a quel momento, da *L'avvelenata* di Francesco Guccini a *Cantautore* di Edoardo Bennato²⁷⁸, dall'altro lato arrivavano in Italia due generi agli antipodi, la *disco* e il *punk*. Quest'ultimo era nato in Inghilterra generando una vera e propria subcultura giovanile caratterizzata da una rottura traumatica di tutti i codici estetici, comportamentali e musicali fino ad allora dominanti ed accettati, forma di ribellione e negazione dei valori di una società attraversata da una crisi drammatica²⁷⁹. In Italia il *punk* sarebbe stato scoperto dai mass media nell'autunno del 1977, quando già aveva iniziato a diffondersi in alcuni ambienti giovanili come nella bolognese Traumfabrik, casa occupata di via Clavature, che costituiva uno dei cuori creativi della Bologna controculture²⁸⁰: nell'autunno di quell'anno, infatti, in un servizio da Londra di *Odeon* si era parlato di questa «parola intraducibile» che stava «a metà tra immondizia e marcio, tra maleodorante e miserabile» ed era considerata «l'ultima tendenza del rock inglese, un misto di musica paranoica e sgradevole suonata da giovanissimi». Forse però, si aggiungeva, era davvero «una musica che è propria del nostro tempo»²⁸¹: e, in effetti, il *punk* dava voce al disagio metropolitano, ben sintetizzato dallo slogan *no future* che si sposava molto bene con l'assenza di prospettive che caratterizzava il movimento del Settantasette. Dal punto di vista musicale il *punk* tornava in qualche misura alla originaria carica trasgressiva del rock, spogliandolo della ridondante stratificazione del *progressive*: ma «se in Inghilterra (...) [aveva] origini proletarie e in America *middle-class*», in Italia mostrava «uno spessore intellettuale senza confronti, nel promuovere le contaminazioni tra arti, linguaggi e comunicazione alternativa all'insegna del postmoderno», come veniva certificato

²⁷⁷ La citazione è tratta da Claudio Masenza, *Travoltismo il virus di quest'estate*, “Tv Sorrisi e Canzoni”, n. 32, 6 agosto 1978. Per quanto riguarda la ripresa del ballo e, soprattutto, la nascita delle discoteche come luogo di aggregazione si veda ad esempio L. Grandori, F. Grazzini, *Stasera mi butto*, “Panorama”, 8 agosto 1978 e M. L. Pace, *Dimmi come balli*, “Panorama”, 14 novembre 1978; anche “L'Espresso” affrontava in più occasioni il tema: si guardi, per fare un solo esempio, il numero del 27 maggio 1979, la cui copertina è intitolata *In che discoteca andiamo stasera?*. Sul *travoltismo* cfr. P. Morando, *Dancing Days. 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 79 ss.

²⁷⁸ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone...*, cit., p. 498

²⁷⁹ Cfr. ad esempio M. Worley, *No Future. Punk, Politics and the British Youth Culture 1976-1984*, Cambridge, Cambridge University Press 2017. Per un confronto fra la scena inglese e quella italiana, si veda Alessia Masini, *Punk, Rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pacini, Pisa 2019

²⁸⁰ Per due racconti testimonianza su quell'ambiente si vedano Filippo Scozzari, *Prima pagare poi ricordare*, Castelvechi, Roma 1997 e Igort, *My generation*, Chiarelettere, Milano 2016

²⁸¹ Le parole del servizio sono citate in J. Tomatis, *Storia culturale della canzone...*, cit., p. 533

dalla sua nascita nell'humus culturale bolognese, nato dal cortocircuito tra il movimento del Settantasette e il Dams, il corso di laurea in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo che, fondato nel 1971, era stato ben presto animato da molti docenti/intellettuali come Umberto Eco, Furio Colombo, Giuliano Scabia, Gianni Celati²⁸². Questo aspetto emergeva ad esempio in uno dei testi degli Skiantos, gruppo bolognese che faceva propria la lezione delle avanguardie del Novecento e la ibridava con l'ironia affilata e il *détournement* tipico dell'ala "creativa" del movimento: «L'avanguardia alternativa / non fa sconti comitiva / l'avanguardia è molto dura / e per questo fa paura. / Fate largo all'avanguardia / siete un pubblico di merda / applaudite per inerzia. / Ma l'avanguardia è molto seria / io vado contro corrente / perché sono demente» cantavano, sviluppando in modo originale le sonorità punk con un innesto di testi dalla comicità stralunata e irriverente e creando in questo modo il nuovo filone del rock demenziale²⁸³.

Bologna, come si è detto, è stato uno degli epicentri del Settantasette, non solo per i drammatici eventi di marzo, ma anche per il ruolo che vi ha giocato *Radio Alice*, non a caso presente anche nella tavola di Pazienza che si è richiamata all'inizio del capitolo: infatti, come già era successo durante gli scontri alla Scala di Milano del dicembre 1976, coloro che erano in piazza telefonavano a *Radio Alice* facendo una cronaca in diretta dei movimenti nelle strade, indicando quali vie erano bloccate e quali libere, descrivendo gli scontri in corso. Per questo motivo *Radio Alice*, come già *Radio Popolare*, era stata accusata di aver fomentato e manovrato gli scontri, tanto da essere chiusa dalla polizia, il cui arrivo, peraltro, venne trasmesso in diretta, dai colpi sulla porta fino al drammatico epilogo:

«Antonio: Sono entrati, sono qui!!!
 Valerio: Sono entrati!!! sono entrati!
 Siamo con le mani alzate, sono entrati, siamo con le mani alzate...
 (Casino, rumori di attrezzature smosse)
 Valerio: Ecco, stanno strappando il microfono...
 Polizia: Mani in alto eh!
 Valerio: Ci abbiamo le mani in alto. Stanno strappando il microfono
 (Casino)... hanno detto ...(Casino) questo è un posto del mandato...
 ... SILENZIO ...»²⁸⁴.

Anche in questo caso, dunque, si verificò quel rovesciamento del flusso comunicativo e informativo che Eco avrebbe di lì a poco battezzato giornalismo «istantaneo» e «acefalo» perché la radio si era trasformata in puro «canale, senza testa direttiva» ospitando non solo le telefonate dei collaboratori, magari informali (come era accaduto con *Radio Popolare*), ma di chiunque

²⁸² P. Prato, *La musica italiana*, cit., p. 354. Sull'importanza del DAMS in quel contesto culturale cfr. Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010 (2001)

²⁸³ cfr. Roberto Antoni, *Stagioni del rock demenziale*, Feltrinelli, Milano 1981

²⁸⁴ I due redattori di Radio Alice presenti in quel momento erano Valerio e Antonio Minnella; la trascrizione è tratta da http://www.radioalice.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11&catid=9&Itemid=101. Sullo stesso sito, ma all'indirizzo http://www.radioalice.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=108, si possono ascoltare alcune delle registrazioni di quei giorni. Trascrizioni parziali delle telefonate vennero pubblicate in Alberto Dentice (a cura di), *Tutto quel che dice Alice*, "l'Espresso" n. 13, 3 aprile 1977, pp. 149 ss. e Roberto Grandi, *I fatti di Bologna nelle radio libere*, "Inchiesta" n. 29, settembre-ottobre 1977, pp. 55 ss. Il clima di quei giorni e la vicenda di Radio Alice è ben restituita nel film di Guido Chiesa *Lavorare con lentezza* (2004) e nel documentario, sempre di Guido Chiesa, *Alice è in paradiso* (2002) visibile all'indirizzo <https://vimeo.com/249293958>

chiamasse²⁸⁵: ciò aveva provocato un flusso di informazioni contraddittorie che potevano essere considerate «più avvertimenti secondo il senso comune che disposizioni in grado di fomentare azioni di guerriglia» e sicuramente non potevano essere intese come una «guida» degli scontri²⁸⁶. E tuttavia il fatto che *Radio Alice* avesse teorizzato una «guerriglia informativa» riassunta nel motto «non informazioni alternative, ma una pratica che informa»²⁸⁷ per cui, scrivevano, «non basta denunciare il falso del potere; occorre denunciare e rompere il vero del potere», aveva contribuito a convincere i magistrati di un suo ruolo direttivo negli scontri²⁸⁸. Questo sovvertimento dell'ordine del discorso, in realtà, poteva ben essere attuato attraverso la chiave ironica e "dadaista" come aveva dimostrato la telefonata in cui Franco Berardi (detto Bifo, uno dei fondatori dell'emittente), si era finto Gianni Agnelli ed era riuscito a parlare con Giulio Andreotti, allora presidente del Consiglio, e come, di lì a poco, avrebbe fatto la rivista satirica *Il Male* con una serie di false prime pagine di giornali in cui, per esempio, si scopriva con clamore che Ugo Tognazzi era «il capo delle Br»²⁸⁹. La chiusura di *Radio Alice*, comunque, non fu definitiva: nei giorni successivi i redattori che non erano stati arrestati avevano dato vita al Collettivo 12 marzo e avevano continuato le trasmissioni ospitati da altre emittenti bolognesi che, a loro volta, erano state rapidamente chiuse. Nei mesi successivi sarebbe comunque riuscita a riprendere le trasmissioni ma ormai, più che una radio era diventata «un simbolo politico» perdendo «l'irriverenza, l'ironia e la spontaneità degli inizi»: le trasmissioni sarebbero cessate definitivamente nel 1981²⁹⁰.

La vicenda della radio fu richiamata in un appello firmato da molti intellettuali le cui idee avevano ispirato il movimento - da Barthes a Sartre, da Deleuze a Guattari, a Foucault - che venne pubblicato su "Le Monde" a giugno e provocò un lungo ed articolato dibattito anche in Italia, dove fu pubblicato integralmente solo dal quotidiano *Lotta Continua*, il quale poi aveva organizzato, proprio a Bologna, un Convegno contro la repressione in Italia. Quelle giornate di settembre furono il punto di caduta delle fratture che si erano prodotte all'interno del Movimento, segnandone in qualche misura l'avvio della fase terminale²⁹¹. I giorni dal 23 al 25 furono anche il momento in cui emersero chiaramente le molte e contraddittorie anime del Settantasette, da quella politico-militare, evidente soprattutto nella discussione che animò il Palazzetto dello Sport dove - fra risse e l'emergere di una pericolosa inclinazione verso la lotta armata - si parlava del rapporto fra Stato e movimento, a quella artistico-situazionista, che dominò il corteo conclusivo, colorato, pacifico, irridente, anche se non

²⁸⁵ U. Eco, *Con qualche radio in più*, "Corriere della Sera", 21 marzo 1977

²⁸⁶ R. Grandi, *I fatti di Bologna...*, cit., p. 57

²⁸⁷ . Gruber, *L'avanguardia inaudita*, cit., p. 51

²⁸⁸ Il modello controinformativo di Radio Alice era stato spiegato in un articolo pubblicato su "Lotta Continua" il 25 marzo 1977, e poi riportato in Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, cit., pp. 14-15

²⁸⁹ Si veda Vincino, *Il Male. 1978-1982. I cinque anni che cambiarono la satira*, Rizzoli, Milano 2007, in particolare pp. 133 ss

²⁹⁰ R. Doro, *In onda*, cit., p. 129. Sullo stesso volume si veda anche, alle pp. 109 ss, la vicenda della romana Radio Città Futura che, nata nel 1976, l'anno successivo avrebbe deciso di partecipare al Movimento essendone, allo stesso tempo, il megafono

²⁹¹ Per una ricostruzione del modo in cui si arrivò alla convocazione del Convegno bolognese cfr. Falcicola, *Il movimento...*, cit, pp. 249 ss. La scrittrice Maria Antonietta Macciocchi ha ricordato che l'appello degli intellettuali francesi fu in effetti scritto da alcuni esponenti italiani del movimento, fra cui Franco Berardi, e che lei stessa aveva raccolto le firme dei sottoscrittori: in M. A. Macciocchi, *Dopo Marx, Aprile*, "L'Espresso", Roma 1978, pp. 41 ss

privo di tensioni. Si riproduceva allora la stessa situazione che aveva caratterizzato i mesi precedenti e che Marino Sinibaldi ha riassunto in un'immagine efficace: «c'era una parte che stava solo sdraiata tra le margherite e c'era una parte che solamente sparava, però c'era una parte tra tutte e due le cose»²⁹². Per molti di costoro, quella stagione si chiuse definitivamente il 1 ottobre: "L'angelo azzurro", un bar torinese che si diceva fosse frequentato da giovani fascisti, venne bersagliato con delle molotov durante un corteo e nell'incendio che si sviluppò morì uno studente lavoratore di ventidue anni, Roberto Crescenzo. Come ha scritto Guido Crainz, «quell'insensato e feroce rogo» ha rappresentato «la conclusione definitiva di una storia»²⁹³.

Al di là della dimensione politica - il cui clima occorre comunque tenere ben presente - nel Settantasette il confine tra la cultura alternativa e quella *mainstream* si faceva sempre più labile e poroso: Andrea Pazienza è, ancora una volta, un buon esempio di questa frontiera mobile perché, pur esordendo su una rivista come *Alter*, aveva partecipato alla nascita di *Cannibale*, una rivista aperiodica distribuita nel circuito *underground* in cui si formò il gruppo (composto da Tamburini, Scozzari, Mattioli e Liberatore) che avrebbe poi dato vita a *Frigidaire* insieme al giornalista Vincenzo Sparagna, collaborando nel frattempo a *Il Male*²⁹⁴. In effetti, quella temperie culturale e sociale non generò solo il fumetto *underground* e alternativo, come si potrebbe pensare visto il fortissimo legame che questi autori e i loro personaggi avevano con il Settantasette e che emergeva – ad esempio – nelle periferie degradate e nella violenza iperrealista di Ranxerox²⁹⁵ o nella Bologna trasfigurata di Scozzari che inventava la figura dello studelinquente (ritratto sulle fattezze di Bifo)²⁹⁶ oltre che, ovviamente, nelle visioni di Pazienza. In quegli anni nasceva anche l'editoria a fumetti degli anni Ottanta con personaggi come *Ken Parker* oppure con la collana *Un uomo, un'avventura* che avevano entrambi una forte caratura autoriale ma erano rivolti ad un pubblico popolare, sia per il formato che per il richiamo alle tematiche²⁹⁷. Così, mentre stampa e televisione mostravano una nuova attenzione per il fumetto, riconoscendogli una valenza che travalicava

²⁹² in L. Passerini, *Autoritratto di gruppo*, cit., pp. 187-188. Sulla parte "in mezzo" cfr. E. Franceschini, *Avevo vent'anni*, Feltrinelli, Milano 2007

²⁹³ G. Crainz, *Il paese mancato*, cit., p. 577. Questa morte si unisce alle tante che la avevano preceduta, da Giorgia Masi a Walter Rossi - appena il giorno precedente -, e seguita, come quella del vicedirettore de "La Stampa" Carlo Casalegno. In quello scorcio finale di anno, nelle pagine della stampa extraparlamentare ci fu un animato dibattito sulla violenza, in cui parte importante ebbe un'intervista di Gad Lerner e Andrea Mercenaro al figlio di Casalegno, Andrea, allora militante di Lotta Continua: cfr. AA.VV., *Sulla violenza*, Roma 1978

²⁹⁴ «Nello stesso nome di "Cannibale" si nascondeva una rivendicazione di trasgressività, la proposizione di un modello di vita alternativo di cui la cannabis e le "canne" facevano parte integrante»: L. Boschi, *Frigidaire, Valvole e balloons*, Theoria, Roma-Napoli, 1997, p. 21. E tuttavia sia Scozzari che Pazienza, come si è visto, pubblicavano con *Linus* e *Alter*, che appartenevano al segmento *mainstream* dell'editoria a fumetti, e Mattioli, addirittura, con il settimanale cattolico "Il giornalino", per il quale aveva inventato *Pinky*, un coraggioso coniglietto reporter.

²⁹⁵ Cfr. Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, Alain Chabat, *Ranx, edizione integrale*, Comicon edizioni, Napoli 2012

²⁹⁶ F. Scozzari, *Un buon impiego*, "Alter", ottobre 1977

²⁹⁷ *Ken Parker* era un fumetto western pubblicato a partire dal 1977 dalla Cepim, la stessa casa editrice di *Tex*: scritto da Giancarlo Berardi e disegnato da Ivo Milazzo, riprendeva le atmosfere dei film western come *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo* (Sydney Pollack, 1972) fondendole con tematiche e umori sessantotteschi. *Un uomo, un'avventura*, anch'essa della Cepim, era una collana cartonata (e quindi destinata alle librerie) che era iniziata nel 1976 e pubblicava storie di grandi autori del fumetto italiano ambientate in contesti storici reali..

l'intrattenimento per l'infanzia²⁹⁸, esso si rivelava un medium-ponte fra la cultura alta e quella "bassa", a testimoniare quel rimescolamento che, pur presente ormai da molti anni nella produzione mediale, diventava ora anche il centro di progetti politici. Nel 1977, infatti, Renato Nicolini, assessore alla cultura della giunta di sinistra che guidava Roma dal 1976, si poneva l'obiettivo di riappropriarsi degli spazi pubblici svuotati dalla violenza politica diffusa e dal terrorismo e dava vita ad una «estate romana» in cui «il centro storico (...) si apriva alle periferie, attraverso un'offerta basata sull'intreccio tra cultura alta e cultura popolare, avanguardia intellettuale e cultura pop. Le stesse periferie furono teatro di molteplici iniziative: dagli spettacoli all'aperto ai concerti, dalle performance dell'avanguardia al teatro di strada, fino alle maratone cinematografiche e ai dibattiti politici e intellettuali»²⁹⁹. Com'è stato notato, questo progetto era profondamente coerente «con i sommovimenti politici e culturali del 1977»: da un lato, infatti, rispondeva al bisogno di aggregazione delle nuove soggettività che in quell'anno si erano manifestate, pur guidandole, in un'ottica riformista, verso i consumi culturali, considerati gli unici capaci di spegnere il conflitto sociale creando uno spazio espressivo; dall'altro proponeva, forse senza nemmeno accorgersene, una forma di «egualitarismo culturale» che non provava ad «acculturare il pubblico, spingendolo verso una de-élitarizzazione» ma legittimava «la cultura (...) come consumo culturale gratuito»³⁰⁰. Lo avrebbe reso evidente ciò che sarebbe accaduto due anni più tardi durante il Festival dei poeti di Castel Porziano quando il pubblico occupò il palco e pretese di parlare al posto dei poeti: era una inversione di senso della «presa della parola» del '68 che rendeva protagonista lo spettatore tanto quanto chi era sul palco, una forma di «partecipazione» che, come si è visto, era veicolata anche dalla televisione e dalle radio "libere".

Ed è proprio alla televisione che occorre tornare per cogliere un'altra delle trasformazioni in corso: accanto al nuovo rapporto col consumo al quale si è già accennato, infatti, nel febbraio 1977 la Rai iniziava a trasmettere a colori, dopo un lungo rinvio causato da ragioni politiche più che tecniche. Si verificava allora un vero e proprio cambio di paradigma perché, come ha notato già molti anni fa Peppino Ortoleva, «l'avvento del colore nella televisione (...) non è una semplice aggiunta di informazioni [ma] una estensione potente del codice», anche perché i colori elettronici sono diversi da quelli naturali e, dunque, «la televisione colora la realtà attraverso colori che nella realtà non esistono»³⁰¹. Così il racconto della realtà che fino ad allora aveva caratterizzato la

²⁹⁸ La trasmissione "Scatola aperta", ad esempio, nel 1977 dedicava una puntata a Crepax e alla sua Valentina: cfr. Maria Bosio, *Scatola aperta: Crepax*, "Radiocorriere", n. 47, 20 novembre 1977, p. 76. Sempre nel 1977 andava in onda su Rete 2 "Supergulp! Fumetti in TV", curato da Guido De Maria e Giancarlo Governi, seconda edizione di una trasmissione del 1972, "Gulp! I fumetti in TV". Sempre in questo senso può essere letta l'operazione editoriale di Mondadori intitolata *Storia d'Italia a fumetti* che, scritta da Enzo Biagi e disegnata da molti autori di prestigio, veniva pubblicata in quattro volumi a partire dal 1978. Si veda inoltre l'inserito *Professor Snoopy*, in "L'Espresso" n.42, 23 ottobre 1977, e, infine, la ricerca di A. Schizzerotto, *I fumetti: consumi e contenuti*, in "Problemi dell'Informazione", n.2, a. III, aprile-giugno 1978 che però indagava i lettori appartenenti alla fascia d'età 10-16 anni.

²⁹⁹ Guido Panvini, Ottavia Nicolini, *L'Estate romana contro il terrorismo*, in "Laboratoire italien", n. 22/2019, edizione on line [consultato il 28 agosto 2019], disponibile all'indirizzo : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2721>. Cfr. anche R. Nicolini, *Estate romana, 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2011 e F. Fava, *Estate romana: tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet, 2017.

³⁰⁰ F. Colombo, *Il paese leggero*, cit., p. 122.

³⁰¹ P. Ortoleva, *Un ventennio a colori*, Giunti, Firenze, 1995, p. 14.

narrazione televisiva ne usciva radicalmente trasformato, anche se in modo ambiguo: ciò che appariva sullo schermo, infatti, era più «vero» ma, allo stesso tempo, sottilmente diverso, fantasmatico, quasi come in un sogno³⁰². Il colore accompagnava così l'ingresso del paese in una fase nuova, gli anni che furono chiamati del «riflusso».

5. «Qui c'è da divertirsi»

anni affollati di spunti divertenti / che il giorno dopo diventano idiozie...

(Giorgio Gaber, *Anni affollati*, 1981-1982)

Nel 1978 le trasformazioni sociali che erano affiorate a tratti nella seconda metà degli anni Settanta si coagulavano nel riflusso, un fenomeno essenzialmente mediatico i cui tratti principali erano il «trionfo del privato»³⁰³ e la fine dell'azione collettiva. Esso, a sua volta, era alimentato da una profonda crisi del politico che, in quello stesso anno, si era manifestata con prepotenza nelle dimissioni del presidente della Repubblica Giovanni Leone³⁰⁴ e nel sorprendente exploit del referendum promosso dai radicali sull'abolizione del finanziamento pubblico ai partiti, nel quale il «SI», pur osteggiato dalla maggior parte delle formazioni politiche, aveva ottenuto il 43,6% dei voti. Su tutto aleggiava il peso del rapimento e dell'omicidio di Aldo Moro che aveva bruscamente interrotto il percorso del «compromesso storico» e aveva tracciato un solco profondo fra il paese e il Palazzo: non è un caso che esso venga talora descritto come il funerale della Repubblica, riprendendo un'acuta osservazione di Pietro Craveri sul condensarsi di elementi simbolici durante le esequie pubbliche del segretario democristiano³⁰⁵.

Per analizzare il ruolo che i media ebbero in quel contesto conviene partire proprio dal «caso Moro», di cui alcuni hanno rilevato *anche* la natura di «evento mediale»³⁰⁶ perché durante quei 55 giorni l'attacco delle BR al «cuore dello Stato» riguardò anche l'intero sistema dei media. Si è già accennato all'importanza della comunicazione in quella fase cruciale della storia repubblicana, e in particolare al dibattito che coinvolse la stampa quotidiana: un ruolo altrettanto centrale fu svolto

³⁰² Di «fantasmizzazione della realtà» parla F. Colombo, *Il paese leggero*, cit., p. 186, il quale aggiunge anche che la presenza del colore «accentuava (...) un distacco dalla rappresentazione, incrementando – nell'apparecchio televisivo – una funzione quasi giocattoloide»

³⁰³ Di riflusso come «fenomeno mediatico» parla P. Morando, *Dancing Days*, cit. p. 40. Per uno sguardo coevo si veda anche AA.VV., *Il trionfo del privato*, Laterza, Roma-Bari 1980

³⁰⁴ Il presidente era stato coinvolto nello scandalo Lockheed – in cui poi non risultò implicato – ed era stato oggetto di una dura campagna stampa culminata con un libro scritto da Camilla Cederna, *Giovanni Leone, la carriera di un presidente*, Feltrinelli, Milano 1978

³⁰⁵ Durante il funerale pubblico di Moro, svoltosi senza il corpo e senza la famiglia (che aveva voluto un rito privato e si era rifiutata di presenziare), in una zona extraterritoriale della Santa Sede – la basilica di San Giovanni in Laterano – i «notabili della repubblica» che si accalcavano nella navata apparivano solo una «immagine anonima» di fronte alla «compostezza ieratica» e alla «intensità religiosa ed umana» del Papa: «poteva ben dirsi che lì, in un momento così drammatico e significativo, la Repubblica era scomparsa, senza più immagine e parola». In P. Craveri, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, Utet, Torino 1995, p. 774

³⁰⁶ I. Imperi, *Il caso Moro*, cit.

dalle fotografie, in particolare dalle iconiche immagini dello statista nella “prigione del popolo”³⁰⁷, e dalla televisione, sin dal servizio con cui Paolo Frajese raccontava l’eccidio della scorta e il rapimento di Moro subito dopo gli eventi. Le immagini andarono in onda sul primo canale, in un’edizione straordinaria che interruppe la normale programmazione alle 10 del mattino, un’ora dopo l’agguato: Frajese guidava lo spettatore facendosi largo tra la folla che circondava le auto, commentando liberamente ciò che vedeva e indicando all’operatore ciò che doveva riprendere, in un flusso ininterrotto nel quale veniva registrato tutto, anche saluti a colleghi giornalisti e frasi di circostanza. Era una immersione nella cronaca praticamente in diretta e a colori (anche se la maggior parte degli spettatori la vedeva in bianco e nero), «una brusca sterzata verso una nuova televisione, figlia di quella grande volontà testimoniale, di pedinamento della realtà che aveva attraversato la Rai degli anni ‘70» ma, allo stesso tempo, era anche la prima volta che la realtà si presentava agli occhi del pubblico senza la mediazione di quella volontà interpretativa che aveva sempre caratterizzato il servizio pubblico. Come ha scritto Fausto Colombo, in quella sequenza, ancora oggi terribile³⁰⁸, «ci sono dei morti su cui le telecamere indugiano *mostrando senza spiegare*, in un dramma che non riesce a farsi tragedia per mancanza di una scrittura scenica, di una distanza testimoniale che provi a reinterpretare ed avvalorare»³⁰⁹. Quella breve sequenza fu in qualche misura il segnale di un cambiamento del rapporto tra televisione e società e l’involontario preludio di un’altra cronaca televisiva che, tre anni più tardi, avrebbe seguito i vani sforzi di salvare un bambino di sei anni caduto in un pozzo artesiano, Alfredo Rampi: allora l’incalzare della cronaca avrebbe avuto il sopravvento sulla capacità di raccontare gli eventi e, pur senza avere alcuna rilevanza politica, quel tragico episodio avrebbe segnato profondamente l’immaginario collettivo; ma ci torneremo tra poco.

Per il momento, invece, restiamo ancora nel 1978. Il numero di *Panorama* che era andato in edicola il 14 marzo, due giorni prima del rapimento di Moro, aveva dedicato la copertina alla «voglia matta di ufo» che sembrava aver conquistato il mondo³¹⁰: era solo una delle molte copertine che erano state destinate a temi leggeri e avulsi dal quadro politico nel corso dell’anno e che si possono considerare i segnali sparsi dell’arrivo del “riflusso”, un argomento che sarebbe presto stato al centro della discussione pubblica ma che già allora si sovrapponeva ad altri temi ben più drammatici e rilevanti. Quello stesso anno, ad esempio, era stato introdotto con una copertina – sempre di *Panorama* – intitolata «Divertirsi da matti» e dedicata al divertimento alternativo di «giovani, femministe, autonomi, indiani metropolitani, gay e tutti i diversi» che diventava «un’attrattiva irresistibile anche per i normali»; a febbraio ce n’era stata una in cui veniva presentata una ricerca – commissionata dallo stesso settimanale – intitolata «Gli italiani ed il sesso», e il 7 marzo la

³⁰⁷ Sulle fotografie delle BR cfr. Christian Uva, *L’immagine eversiva. La lotta armata come pratica video-fotografica*, in “Officina della Storia”, 30 aprile 2013, consultabile on line all’indirizzo <https://www.officinadellastoria.eu/it/2013/04/30/limmagine-eversiva-la-lotta-armata-come-pratica-video-fotografica/>. Per quanto riguarda nello specifico le immagini di Moro cfr. M. Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda, Parma 2012 e il dialogo fra Belpoliti e Ferdinando Scianna, *Le tre foto di Moro*, in “Doppiozero”, 16 marzo 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/le-tre-foto-di-moro>

³⁰⁸ Quelle immagini sarebbero state solo le prime di una lunga serie che, dalla strage alla stazione di Bologna e passando per quelle di Capaci, sarebbero arrivate fino all’attentato dell’11 settembre 2001 al World Trade Center.

³⁰⁹ In F. Colombo, *Il paese...*, cit., rispettivamente p. 137 e p. 134

³¹⁰ *Una voglia matta di Ufo*, cit.

copertina era dedicata alle «nuove frontiere dello spirito», «cromoterapia – tantrismo – sufi – armonia universale – bioenergia». Ad agosto, poi, in copertina era finita «la febbre del sabato sera» che introduceva un'inchiesta sul ballo e, infine, ma gli esempi potrebbero essere di più, con il primo numero del 1979 *Panorama* aveva chiamato «riflusso» la «nuova filosofia degli italiani» che sintetizzava così: «tanto vale divertirsi»³¹¹. Erano tutti temi che, come si ricorderà, erano già stati evidenziati nella grande ricerca realizzata dall'Eurisko nel 1976 e che sarebbero poi stati confermati dagli studi psicografici e dalle indagini di mercato degli anni successivi, fra i quali si può annoverare anche una ricerca del 1978 intitolata *Scenario* e commissionata dalla Rizzoli a Enrico Finzi, allora giornalista e consulente editoriale. Quello studio conteneva la previsione del contesto nel quale l'industria editoriale avrebbe operato nei tre anni successivi e doveva essere usato per programmare i piani editoriali del gruppo che era allora in piena fase espansiva³¹². L'analisi non era incentrata tanto sui dati economici quanto sulle correnti socio-culturali «la cui influenza sul mercato editoriale – si leggeva nel documento – non è stata finora adeguatamente studiata». Si andava «dal calo della partecipazione politica al nascente individualismo, dalla domanda d'ordine alla riscoperta della religiosità e della famiglia» e, ancora, «dall'Edonismo (...) al Polisensualismo, dalla Sensibilità alla natura (...) all'Attenzione al proprio aspetto, alla propria salute e alla propria forma. Fino alla chiusura nel proprio particolare e (...) al Rifugio nel magico e nell'irrazionale»³¹³.

Questo documento di previsione avrebbe avuto un ruolo particolarmente importante nell'indicare la nuova linea editoriale del *Corriere della Sera* che aveva appena cambiato direttore: infatti, nell'ottobre 1977 Piero Ottone si era dimesso ed era stato sostituito da Franco Di Bella, «un ottimo giornalista, proveniente dalla cronaca cittadina, con un grande senso del pubblico, di intelligenza vivace e pronta», come avrebbe scritto di lui lo stesso Ottone³¹⁴. Inizialmente, il taglio del giornale cambiò poco: sul piano politico c'era – è vero – un ritorno al «carattere centrista e un poco antologico del "Corriere" tradizionale», ma sembrava soprattutto una conseguenza del «neo-conformismo determinato dalla scelta dell'unità nazionale e dalla diffusione del terrorismo rosso»³¹⁵. Lo stesso infatti sembrava accadere nella maggior parte dei quotidiani italiani sui quali, secondo l'affilato giudizio di Giorgio Bocca, all'inizio del 1978 dominavano «silenzio e grigiore» e sembrava «di essere tornati al 1950 o giù di lì»³¹⁶. Più che altro, era venuto meno un certo *engagement* del giornale, che adesso era più attento a seguire l'opinione pubblica moderata: come scriveva infatti alla fine di quello stesso 1978 Antonio Pilati,

³¹¹ Cfr. «Panorama», 2 gennaio 1979. All'interno si veda l'articolo di Luca Grandini e Antonangelo Pinna, *Il riflusso*, fenomeno che veniva sintetizzato nel sommario come una «prevalenza degli interessi privati sull'impegno politico, voglia di divertirsi, ritorno al consumismo». Per le copertine precedenti si vedano rispettivamente «Panorama» 3 gennaio 1978, 21 febbraio 1978, 7 e 14 marzo 1978 e 8 agosto 1978.

³¹² Anni dopo, Angelo Rizzoli avrebbe affermato che il suo obiettivo era «orientare i nostri direttori, anche i più periferici, verso i nuovi gusti, le nuove scelte, i nuovi interessi del pubblico per tentare di intercettarli»: in P. Morando, *Dancing Days*, cit., p. 34

³¹³ P. Morando, *Dancing Days*, cit., pp. 35-36.

³¹⁴ P. Ottone, *Pregghiera o bordello*, Longanesi, Milano 1996, p.309. Sull'abbandono di Ottone vedi anche: P. Ottone, *Intervista sul giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1978 e Franco Di Bella, *Corriere segreto*, Rizzoli, Milano 1981

³¹⁵ P. Murialdi, N. Tranfaglia, *I quotidiani negli ultimi vent'anni. Crisi, sviluppo e concentrazione*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nell'età della Tv. 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994, p.15

³¹⁶ G. Bocca, *La caporetto del giornalismo*, «Prima comunicazione» n. 50, a. VI, gennaio 1978, p. 23

il tratto dominante appare il progressivo avvicinamento del giornale al lettore, il suo porsi al contempo come servizio pratico e commento (ma detto da pari a pari e non come lezione dall'alto) per le diverse occasioni della vita quotidiana. Il giornale tende sempre più a modellarsi sui ritmi e le esigenze della società civile e sempre meno a porsi come riflessione prestigiosa sulle grandi questioni. Si bada ai fatti anche minuscoli e banali che toccano i molti, e meno ai fatti anche importanti e significativi ma rilevanti solo per gli inquilini del Palazzo (...) L'indirizzo sembra più quello di creare un clima culturale, un flusso di opinione, che di patteggiare attivamente, di schierarsi entro determinate trincee³¹⁷.

In effetti, le scelte del *Corriere* avrebbero contribuito fortemente ad orientare il clima culturale a partire dal 13 settembre 1978, quando veniva pubblicata in prima pagina una «lettera firmata» intitolata «Morire d'amor (ma ne vale la pena?)»: posizione anomala per quel quotidiano, ma in linea con la nuova attenzione al «privato» che si è già registrata e che traspariva dalle domande retoriche con cui il direttore commentava il testo.

La direzione del giornale – scriveva infatti – quando arriva una lettera così, cosa deve fare? Cestinarla? (...) con la gente che muore sul serio, ancora, nel mondo, di guerre civili, di terrorismo, di infortuni sul lavoro, di fame (...), chi vuol morire d'amore, a cinquant'anni, quale diritto ha di rubare un po' di spazio, un po' di notizie, un po' d'informazione?

Pochi giorni prima, Di Bella aveva annotato sul proprio diario: «bisogna inventare qualcosa di nuovo. Ne parlo con Gaspere, anche lui è d'accordo: ma cosa?». Anche in questo caso la domanda suona oggi retorica perché la risposta era già scritta nel cambiamento del costume collettivo che veniva delineato nello *Scenario*. «Forse ho trovato: - scriveva ancora Di Bella, il 12 settembre – tra le lettere ce n'è una molto bella, strana e struggente, che controllo personalmente. È autentica (...). Per un paio d'ore discuto con Gaspere, è d'accordo (...). Medito fino alle 22 poi piazza lettere e pezzo in un colonnino in prima pagina»³¹⁸. Peccato però che la lettera non fosse del tutto autentica e che – scritta in un pessimo italiano – fosse stata riscritta dal vicedirettore Barbiellini Amidei: l'obiettivo – avrebbe detto anni dopo – era di «farne un caso: la gente ne aveva piene le tasche della politica, del terrorismo». Il loro intento, avrebbe aggiunto, era di portare i lettori a «diventare protagonisti sul giornale, con le loro vite»³¹⁹. Tra settembre e ottobre, gli articoli in qualche misura legati alla sfera del privato si sarebbero moltiplicati provocando un dibattito così ampio che sarebbe stato raccolto in un *istant book*³²⁰; del resto, nelle librerie si poteva allora trovare un altro libro costruito dalle lettere dei lettori di *Lotta Continua*³²¹ che costituivano uno spaccato del mondo giovanile diviso tra militanza e – appunto – «privato» che, come si è visto, costituiva una delle grandi questioni che attraversavano allora il movimento. Ciò che qui interessa di più, però, è il riferimento di Barbiellini Amidei al protagonismo dei lettori, simile – da questo punto di vista – alle altre forme di protagonismo e di partecipazione tipiche della fine degli anni Sessanta, con la differenza che allora

³¹⁷ A. Pilati, *La svolta di Franco Di Bella*, "Prima comunicazione", n. 59, a. VI, novembre 1978, p. 13

³¹⁸ F. Di Bella, *Corriere segreto*, Rizzoli, Milano 1982, pp. 305-305: il corsivo è mio. Il Gaspere di cui si parla era il vicedirettore, Gaspere Barbiellini Amidei.

³¹⁹ Le dichiarazioni sono in P. Morando, *Dancing Days*, cit., pp. 25-26

³²⁰ L. Vergani, *Morire per un amore*, Sperling & Kupfer, Milano 1979.

³²¹ Cfr. AA.VV., *Care compagne, cari compagni: lettere a Lotta Continua*, Edizioni Cooperativa Giornalisti Lotta Continua, Roma 1978

erano collettive e ora diventavano individuali. Qualcuno, del resto, interpretava allo stesso modo il flusso di parole che gli ascoltatori riversavano nelle radio private dove

chiunque può parlare senza nessun filtro che censuri le telefonate. L'anonimato dietro la cornetta facilita la comunicazione, ci si dà subito del tu, si confessano cose che altrimenti resterebbero inesprese. (...) La radio da "privata" diventa addirittura "individuale", strumento di gratificazione personale³²².

Insomma, il verso con cui nel 1972 Giorgio Gaber aveva perfettamente descritto il modello di partecipazione nato nel 1968 - «libertà non è star sopra un albero / non è neanche il volo di un moscone / la libertà non è uno spazio libero / libertà è partecipazione»³²³ - sembrava essersi rovesciato nel suo contrario, tanto che, due anni più tardi, Nello Ajello avrebbe potuto scrivere che il privato era «nato nell'estrema sinistra, fra i giovani, con un marchio di anticonformismo» ma poi era «stato adottato in prevalenza dai mass media tradizionali fino a trasformarsi in discorso omogeneizzato (...), in alibi esistenziale, in rievocazione di epoche remote meno calamitose dell'attuale (...) a uso di un pubblico stanco del presente e inquieto per l'avvenire»³²⁴.

Ciò che veniva chiamato "riflusso", allora, pur avendo senza dubbio una solida base nelle trasformazioni sociali e culturali che stavano interessando il paese, andava assumendo una specifica conformazione soprattutto grazie ai media, con un processo complesso e poco lineare all'interno del quale, peraltro, sembra che abbia giocato un ruolo non secondario anche la P2 che, come si ricorderà, in quegli anni esercitava un controllo crescente proprio sul gruppo Rizzoli e sul *Corriere della Sera*. Secondo la Commissione d'inchiesta parlamentare, infatti, non c'era stata solo un'influenza diretta di Gelli e Ortolani sulla nomina a direttore di Di Bella, che era iscritto alla loggia, ma, più in generale, lo stesso tentativo di controllare il giornale faceva parte di quell'«allarmante disegno generale di penetrazione e condizionamento della vita nazionale» che, secondo il "piano di Rinascita Democratica", sarebbe avvenuto anche grazie alla capacità di «controllare la pubblica opinione media nel vivo del paese»³²⁵. Per Raffaele Fiengo, una delle anime del Comitato di redazione del *Corriere*, proprio lo *Scenario* sarebbe stato uno degli strumenti adottati dalla P2 «per plasmare il futuro»³²⁶; e tuttavia, per quanto la forzatura nella costruzione del dibattito sul riflusso da parte del *Corriere della Sera* renda legittimi i sospetti, è difficile poter dire con certezza quanta influenza vi abbia esercitato realmente la loggia di Gelli, anche perché, come ha sottolineato proprio l'autore dello *Scenario*, Finzi, attraverso quella discussione l'Italia si andava omologando a tendenze già in atto in altri paesi occidentali e, in particolare, negli Stati Uniti³²⁷. Infatti, in quegli anni stava iniziando, per dirla con Christopher Lasch, «l'età del narcisismo» in cui, «abbandonata la speranza di migliorare la vita, la gente si è convinta che quel che veramente conta è il miglioramento del

³²² Claudio Bernieri, *La radio per confessarsi e non sentirsi soli*, "L'Unità", 3 gennaio 1978

³²³ G. Gaber, *La libertà*, 1972

³²⁴ N. Ajello, *Il "riflusso" allo specchio*, in AA.VV., *Il trionfo del privato*, cit., pp. 272-273

³²⁵ Relazione di maggioranza della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla loggia massonica P2, cit., rispettivamente pp. 128 e 121

³²⁶ R. Fiengo, *Il cuore del potere*, Chiarelettere, Milano 2016, p. 145

³²⁷ Citato in P. Morando, *Dancing Days*, cit., p. 48

proprio stato psichico» e fisico, obiettivi che, pur essendo in sé innocui, «se elevati a dignità di programma» avevano come conseguenza «il ritiro dalla politica e il ripudio del passato recente»³²⁸.

Il controllo della P2 sul *Corriere della Sera*, in ogni caso, ne metteva a repentaglio non solo la credibilità ma la stessa esistenza, soprattutto dopo la scoperta degli elenchi degli affiliati durante una perquisizione della villa di Gelli ad Arezzo nel 1981. I 962 nomi che li componevano venivano resi pubblici dal presidente del Consiglio, il democristiano Arnaldo Forlani, il giorno stesso in cui veniva arrestato Roberto Calvi, accusato di esportazione illecita di capitali³²⁹: fra gli affiliati c'erano ventotto giornalisti, quattro editori e sette dirigenti editoriali, a conferma dell'importanza che il controllo dell'opinione pubblica rivestiva nel "Piano di rinascita democratica". I giornalisti appartenevano quasi tutti al gruppo Rizzoli e alla Rai, e ben quattro di loro erano direttori delle testate Rizzoli³³⁰: il caso più eclatante era ovviamente quello di Di Bella che si dimise pochi giorni dopo la pubblicazione degli elenchi mentre il *Corriere* veniva abbandonato da molti prestigiosi collaboratori, da Biagi a Ronchey, e iniziava a perdere lettori. Insomma, si andava profilando «una crisi di fiducia di tali proporzioni da modificare sostanzialmente i rapporti di forza sul mercato giornalistico»³³¹ di cui approfittava *la Repubblica* che, abbandonata la formula elitaria con cui era nata e adottato un più usuale formato "omnibus", iniziava ad occuparsi di argomenti che inizialmente trattava poco, dalla cronaca allo sport, aumentando allo stesso tempo la foliazione e arrivando, nel giro di qualche anno, ad insidiare il primato del *Corriere*. Nel 1982 il gruppo Rizzoli veniva sottoposto ad amministrazione controllata ed era costretto a chiudere o vendere diverse testate e ad abbandonare i progetti televisivi (PIN e *Contatto*): ne sarebbe uscito solo nel 1984 con un cambio di proprietà.

Un altro segmento del sistema dei media che in questi anni stava radicalmente cambiando era quello televisivo: se sul fronte dell'emittenza privata si andava verso un assestamento del modello che si era creato con la fine del monopolio in assenza di una reale regolamentazione legislativa, sul fronte dell'emittenza pubblica l'ingresso in un periodo nuovo era segnato da un evento tanto drammatico quanto casuale, la caduta di Alfredo Rampi in un pozzo artesiano alla quale abbiamo già accennato. Come era già successo con le prime immagini dell'agguato a Moro, anche le riprese del dramma che si consumava a Vermicino segnarono, da un lato, l'irruzione incontrollabile della realtà nella programmazione televisiva e, dall'altro, la rinuncia da parte del servizio pubblico a guidare gli spettatori alla visione. Alle 2 del mattino dell'11 giugno 1981 le agenzie battevano la notizia che alcune ore prima un bambino di sei anni, cardiopatico, era caduto in un pozzo artesiano vicino alla propria abitazione, a Vermicino, un paese della campagna romana; già nel corso della serata, in realtà, gli spettatori più attenti erano venuti a conoscenza della notizia perché alcune televisioni locali avevano trasmesso nella parte bassa dello schermo una scritta in sovraimpressione in cui si chiedevano attrezzature specifiche per estrarre «un bambino caduto in un pozzo». Vista la vicinanza con la capitale, verso le tre del mattino un giornalista ed un operatore della Rai erano già

³²⁸ C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, Bompiani, Milano 1981, p. 16

³²⁹ Liberato, nel 1982 Calvi sarebbe morto a Londra, apparentemente suicida

³³⁰ Oltre a Di Bella, erano coinvolti Maurizio Costanzo, che dirigeva *L'Occhio*, Paolo Mosca, direttore de *La Domenica del Corriere* e Roberto Ciuni, direttore del *Mattino* di Napoli: si sarebbero tutti dimessi dopo pochi giorni. Oltre a Rizzoli, fra gli editori figurava il nome di Silvio Berlusconi

³³¹ E. Scalfari, *La sera...*, cit., p. 345

sul posto a fare le prime riprese: oltre alle immagini, l'operatore calava nel pozzo il microfono del proprio registratore e incideva sul nastro magnetico la voce del piccolo Alfredo. Il giorno dopo «quelle immagini e quei suoni, così, *senza commento*, andranno in onda nel TG2 delle 13»³³². Dopo i primi collegamenti speciali, il giorno successivo sarebbe iniziata una lunga diretta che avrebbe rotto ogni palinsesto, alternandosi su più di una rete, e che si sarebbe chiusa solo – tragicamente – con la certezza della morte del bambino, alle 7 del mattino del 13 giugno. *L'evento mediale* Vermicino – diciotto ore di diretta, con un pubblico che oscillava tra i 12 e i 28 milioni di telespettatori – era iniziato con il TG2 delle 13 del 12 perché era sembrato che si fosse vicini ad una soluzione positiva; ogni volta che le speranze venivano frustrate, però, accadeva qualcosa che persuadeva i giornalisti e i direttori dei telegiornali e della rete a non interrompere il collegamento, da un nuovo tentativo di scendere nel pozzo all'arrivo del presidente della Repubblica: e così la cronaca continuava, ininterrotta ed esausta. Come scrissero Fruttero e Lucentini, era come se «per la prima volta (...) l'Italia intera fosse stata (...) attrice e simultanea spettatrice di sé stessa»³³³, anche perché la Rai aveva inviato una sola telecamera che, inquadrando in continuazione, spesso da una postazione fissa, con i microfoni che registravano tutto, finiva «per creare un senso di iperpresenza e iperrealità senza più mediazione». A ciò occorre aggiungere che sul posto accorsero moltissimi spettatori e volenterosi che provavano in qualche modo ad aiutare nella generale confusione dei soccorsi non adeguatamente coordinati, e che quel pubblico finì per entrare sulla scena diventando in qualche modo un coprotagonista del dramma in corso, tanto che «le sue presunte richieste, non più filtrate dalla correttezza morale o politica, diverranno le uniche linee guida della rappresentazione televisiva»³³⁴.

Insomma, anche al di là del suo impatto sull'immaginario collettivo del paese³³⁵ la tragedia di Vermicino permette di vedere in controluce il modo in cui stava cambiando la televisione che era ormai diventata il centro del sistema mediale italiano³³⁶: questa trasformazione appare ancora più evidente se la si collega con altri episodi di quei mesi che, pur senza il suo impatto drammatico, stavano contribuendo a modificare il linguaggio e la geografia del potere televisivo. Si guardi ad esempio all'arrivo in Italia di *Dallas*, che la Rai mandava in onda dal 4 febbraio al 13 aprile 1981:

³³² Massimo Gamba, *Vermicino. L'Italia nel pozzo*, Sperling & Kupfer, Milano, 2007, p. 23, che ho seguito per la ricostruzione cronachistica della vicenda. Il corsivo è mio.

³³³ Citati in A. Grasso, *Storia della...*, cit., p. 362; cfr. anche A. Grasso, *Linea allo studio. Miti e riti della televisione italiana*, Bompiani, Milano 1989. La chiave di lettura di Fruttero e Lucentini è ripresa da W. Veltroni, *L'inizio del buio*, Rizzoli, Milano 2011

³³⁴ Entrambe le citazioni sono tratte da F. Colombo, *Il paese leggero...*, cit., p. 161

³³⁵ «Un Paese intero di fermò, la vita di tutti si sospese. (...) Perché Vermicino è diventato un luogo della nostra coscienza e Alfredino un senso di colpa collettivo»: W. Veltroni, *L'inizio...*, cit., p.9. La forza simbolica di Vermicino è confermata sia dalle molte canzoni che lo hanno citato – come *Su le mani* (Fabri Fibra, 2006) e *Alfredo* (Baustelle, 2008) – sia dal libro di Giuseppe Genna, *Dies Irae*, Rizzoli, Milano 2006, che proprio da quell'evento prende le mosse

³³⁶ Si pensi ad esempio al ruolo che la televisione ebbe nel racconto di due eventi drammatici del 1980, il terremoto campano e la strage di Bologna, ma anche al *media event* del matrimonio fra Carlo d'Inghilterra e Diana Spencer il 29 luglio, al quale assistettero 800 milioni di spettatori in tutto il mondo. Come scrisse Umberto Eco, «a questi livelli di audience, la ragion di Stato, tradizioni imperiali, sacralità dell'evento siedono di fronte alla telecamera: volenti o nolenti, Carlo e Diana si sono sposati per produrre uno spettacolo televisivo»: U. Eco, *In nome del video vi dichiaro marito e moglie*, "L'Espresso", 9 agosto 1981. Il corsivo è mio

«soap opera di *prime time*» divenuto fenomeno mediale e culturale³³⁷, veniva annunciato come il telefilm «per cui l’America è impazzita»³³⁸ ma deludeva le aspettative della Rai, secondo la quale, nonostante il buon riscontro di pubblico, in Italia non era scoppiata la «febbre di Dallas». In realtà la «febbre» sarebbe salita lentamente a partire da giugno, quando *Dallas* avrebbe iniziato ad essere programmato su Canale 5: la Rai, infatti, secondo una modalità allora consueta, aveva acquistato solo alcune delle puntate del telefilm e le aveva programmate senza una particolare cura, in un giorno senza una specifica connotazione e ritardandone anche la messa in onda in occasione di eventi considerati più importanti. Canale 5, invece, aveva acquistato tutte le puntate, raddoppiato il giorno della messa in onda e “americanizzato” il canale grazie ad una programmazione mirata, costruendo così una cornice alla serie e, allo stesso tempo, creando quella forte identità di rete di cui fino ad allora non era riuscito a dotarsi. Insomma, grazie alla presenza di Carlo Fuscagni – che proveniva dalla Rai – e di un giovane Carlo Freccero, Canale 5 iniziava allora ad usare il palinsesto non solo in senso tecnico – come strumento per ordinare il flusso dei programmi – ma anche come *narrazione*, ovvero come «un racconto che si [dispiegava] lungo le giornate, rappresentativo di un tono o di un *mood*, di una linea editoriale», o, addirittura, come un’*arma*³³⁹. Cominciavano infatti allora le prime scaramucce di quella vera e propria «guerra dei palinsesti» che avrebbe caratterizzato gli anni successivi e che, sempre nel 1981, vedeva Canale 5 occupare e presidiare con un programma contenitore intitolato *Buongiorno Italia* quegli spazi antimeridiani nei quali fino ad allora la Rai non trasmetteva.

Sul piano simbolico, però, il vero colpo all’autorità dell’emittenza pubblica era stato inferto qualche mese prima con la vicenda del *Mundialito*. L’Uruguay infatti, per celebrare i cinquant’anni dal suo primo titolo nella coppa del mondo, aveva organizzato, tra il 30 dicembre 1980 e il 10 gennaio 1981, un torneo fra le nazioni che avevano vinto un mondiale: l’Eurovisione e i paesi che ne facevano parte come l’Italia, tuttavia, non avevano acquistato i diritti di trasmissione, che erano stati comprati da un’agenzia panamense da cui poi li aveva rilevati Canale 5. Per poter trasmettere le partite, però, Canale 5 aveva richiesto l’uso del satellite di proprietà di Telespazio, che gli era stato negato dal ministero delle Poste e Telecomunicazioni al quale apparteneva: concederglielo, infatti, avrebbe significato, per lo Stato detentore del monopolio, attribuire legittimità ad un operatore privato. E tuttavia la situazione che si era venuta a creare rischiava di produrre un considerevole danno d’immagine proprio alla Rai: si rischiava infatti che le partite della nazionale venissero trasmesse da un’emittente privata e, in più, che potessero essere viste solo in Lombardia, “ambito locale” delle trasmissioni di Canale 5. Così la Rai era stata costretta a tornare sui suoi passi e a trattare con i privati, arrivando infine a concedere in via temporanea l’uso del satellite per trasmettere alcune partite in diretta in Lombardia (e in differita nel resto d’Italia), riservandosi invece la trasmissione delle partite della nazionale. E tuttavia in questo modo la Rai, pur non riconoscendo formalmente Canale 5 come interlocutore, visto che la trattativa era avvenuta tramite mediatori, aveva finito per legittimarlo nei fatti come concorrente sul piano nazionale. Del resto,

³³⁷ Cfr. ad esempio Ien Ang, *Watching Dallas: cultura di massa e imperialismo culturale*, Armando, Roma 2013 (si noti che il sottotitolo originale è meno ideologicamente orientato: *Soap opera and the Melodramatic Imagination*)

³³⁸ U. Bruzzolan, *Dallas, i telefilm per cui l’America è impazzita*, “La Stampa”, 4 febbraio 1981]

³³⁹ L. Barra, *Palinsesto*, cit., p. 12. Su *Dallas*, cfr. Davide Bassi, *Dallas Italia. Cronache di un successo (non troppo) annunciato*, in “Comunicazioni sociali”, 1, gennaio-aprile 2013, pp.90 e ss.

Berlusconi non nascondeva certo la propria ambizione a realizzare un network di portata nazionale: «la legge – aveva detto ad esempio in quei mesi – dovrà per forza fotografare la realtà del sistema televisivo privato legalizzando quindi le catene esistenti»³⁴⁰. E la sua convinzione si sarebbe andata rinforzando ancora di più negli anni successivi, quando sarebbe arrivato a sostenere che la televisione privata era talmente «radicata nelle abitudini della gente» che non era «più possibile alcuna violenza legislativa», nonostante alcuni pretori avessero iniziato ad interrompere le trasmissioni di Canale 5 fuori dalla Lombardia³⁴¹.

La politica aggressiva di Berlusconi, una nuova sentenza della corte costituzionale che consentiva «agli operatori privati dalle ambizioni nazionali (...) di approfittare delle lacune normative continuando a praticare la diretta attraverso l'interconnessione "funzionale"» e il rinnovo del contratto di servizio tra lo Stato e la Rai, che per l'allora ministro delle Poste e Telecomunicazioni Remo Gaspari segnava il passaggio dal monopolio al pluralismo impegnando la Rai a «rispettare lo spazio occupato dalle private esistenti»³⁴², spingevano i grandi editori ad entrare in forze nell'arena televisiva, tentando anch'essi la strada del network, dopo gli investimenti degli anni precedenti. Iniziava nel 1981 Rusconi che, già proprietario di emittenti come *Antenna Nord*, creava il network *Italia 1*, appoggiandosi per la raccolta pubblicitaria e la fornitura del 40% dei contenuti alla Publikompass, concessionaria appartenente alla Fiat. Nel 1982 arrivava anche Mondadori – anch'esso attivo nel settore audiovisivo e delle concessionarie di pubblicità da alcuni anni – con *Retequattro*, network composto da quattro emittenti di proprietà e da un certo numero di televisioni indipendenti che avevano una discreta autonomia per inserire nei programmi alcune pubblicità, anche locali. Già da questa sommaria descrizione è possibile notare la differenza principale fra questi network misti, all'italiana per così dire, e il modello ad integrazione verticale di Berlusconi: i primi, infatti, dovevano coordinare filosofie editoriali e commerciali differenti, laddove il secondo era in grado di presentare sul mercato un soggetto coerente, i cui diversi segmenti – commerciale, distributivo, produttivo – si muovevano in modo univoco, rispondendo ad un'unica filosofia.

C'era poi un problema di "identità di rete", per così dire, che veniva colto già allora da Antonio Pilati quando scriveva che Rusconi e Mondadori tendevano a «riprodurre nel network televisivo i tratti più tipici dei propri prodotti editoriali (la dimensione familiare e tradizionalista per Rusconi; il taglio laico-modernizzante per Retequattro)» mentre Canale 5 aveva costruito «una miscela inedita e per certi aspetti di rottura rispetto ai canoni televisivi», che andava da una particolare attenzione al pubblico femminile ad uno stile americaneggiante, e che conservava allo stesso tempo tratti fortemente generalisti e spettacolari, entrando in concorrenza con la Rai nei suoi generi più rappresentativi, il varietà e il quiz³⁴³. Non c'è dubbio, però, che l'offerta televisiva ne usciva molto

³⁴⁰ Claudio Alberto, *Così parlò Berlusconi*, "Millecanali Tv", n. 69, settembre 1980, p. 29

³⁴¹ Cfr. ad esempio *Canale 5 fermato a Genova*, "Millecanali tv", n. 77, maggio 1981 e *Palermo – accusa a Canale 5*, *Ivi*, n. 93, settembre 1982. La citazione è tratta da *Il signore sì che...*, cit., p. 47

³⁴² Entrambe le citazioni sono tratte da I. Piazzoni, *Storia delle...*, cit., pp. 140-141. La sentenza è la n. 148 del 14 luglio 1981

³⁴³ A. Pilati, *Er più*, "Prima comunicazione", n. 96, marzo 1982, p. 54. Questa emulazione dello stile Rai, non guidata però da uno spirito gregario, si poteva notare sin dagli esordi di Telemilano 58: cfr. P. Ortoleva, *Fritto misto. Archetipi per un doppio ventennio*, in *Telemilano 58*, "Link", n.17, 2014

arricchita: Retequattro, ad esempio, faceva una televisione «raffinata e molto parlata»³⁴⁴, grazie anche al contributo di giornalisti come Biagi o Bocca, reiventando «il varietà come rotocalco rosa» con *Cipria* di Enzo Tortora e definendo la formula del talk show all'italiana con il longevo *Maurizio Costanzo Show* che andava «via dallo studio, in mezzo alla gente» per creare «qualcosa che ha a che fare con la vita che fa spettacolo»³⁴⁵. Italia 1, dal canto suo, replicava la tradizionale inclinazione della stampa di Rusconi modulando «i programmi sui valori, le preferenze e anche i rifiuti e le chiusure della famiglia tradizionale, radicata nell'Italia profonda, estranea alle convulsioni della vita più recente e attaccata alla propria storia, diffidente verso le accelerazioni innovative e prudente nell'accettare i cambiamenti di costume», rischiando peraltro che questo modello risultasse disallineato rispetto ad una famiglia che stava proprio allora mutando pelle³⁴⁶.

Entrambe, però, avevano grosse difficoltà nella gestione dei pur forniti magazzini programmi, tanto che divenne «presto evidente che l'esperienza dell'editoria a stampa era inadeguata a padroneggiare il grande fabbisogno di programmi della televisione e gli ingenti flussi finanziari necessari»³⁴⁷: il primo a cedere fu Rusconi che, avendo dosato con pessimo tempismo il proprio magazzino, nell'autunno 1982 aveva fatto un accordo con Berlusconi per il coordinamento dei palinsesti, la spartizione dei programmi e la collaborazione tecnica, preludio alla successiva vendita del canale. Due anni più tardi sarebbe stata la volta di Retequattro, le cui spese di gestione stavano mettendo a repentaglio la stessa Mondadori: dopo una complessa trattativa, sarebbe stata acquistata anch'essa dalla Fininvest³⁴⁸.

Al di là della forza economica ed organizzativa, Canale 5 in questi anni metteva in campo una capacità di allinearsi al mutamento dei valori collettivi e, allo stesso tempo, di orientarli: se *Millecanali* aveva scritto all'inizio degli anni Ottanta che per Berlusconi la televisione era una «fabbrica di consenso ai valori stabilizzati della *ruling class*», senza avvedersi però che proprio allora quei valori stavano cambiando, la forza di Canale 5 risiedeva invece nella capacità di intercettare e stimolare un cambiamento diffuso senza intaccare i valori profondi, come mostrava bene la tensione che il canale era riuscito ad innescare fra un'estetica americanizzante e l'adesione a modelli tipici della Rai. Una *innovazione conservatrice*³⁴⁹ insomma, nella quale l'evoluzione del linguaggio televisivo riposava su un sistema valoriale moderato, sincronizzandosi con l'ambivalenza di quello che allora veniva chiamato «riflusso» e che invece, come ha notato Gozzini, forse era solo un flusso verso una sfera pubblica dai contorni diversi ed in quel momento impossibili da percepire se non

³⁴⁴ E. Menduni, *Videostoria*, cit., p. 88

³⁴⁵ Entrambe le citazioni sono tratte da A. Grasso, *Storia della...*, cit., rispettivamente p. 382 e p. 380

³⁴⁶ A. Pilati, *Telefamiglia*, «Prima comunicazione», n. 99, giugno 1982, p. 71

³⁴⁷ E. Menuzzi, *Videostoria*, cit., p. 87. Si tenga presente che in quegli anni la concorrenza sui mercati internazionali e, ancora una volta, le aggressive politiche commerciali di Berlusconi, avevano fatto lievitare i prezzi dei prodotti televisivi

³⁴⁸ Dopo il fallimento di un tentativo che aveva visto coinvolta Mediobanca, «Silvio Berlusconi acquista nell'agosto 1984 le antenne, il magazzino programmi, le attrezzature e il marchio, ma non Retequattro s.r.l., le cui perdite restano accollate alla Mondadori. Il prezzo, 91,2 miliardi, sarà rateizzato senza interessi in tre anni, salvo 25 miliardi che vengono pagati in natura, cioè cedendo spazi pubblicitari sulle sue reti alla Mondadori. Non un soldo uscirà all'atto dell'acquisto, dalle casse della Fininvest»: E. Menduni, *Videostoria*, cit., p. 88

³⁴⁹ L. Barra, M. Scaglioni, *Berlusconi's Television, Before and After. The 1980s, Innovation and Conservation*, «Comunicazioni Sociali», n. 1, 2013

per contrasto con quelli fino ad allora dominanti³⁵⁰: un «carnevale moderato», come è stato chiamato, «che si è verificato sotto il segno dell'ambivalenza, di un rimescolamento di valori che si presenta come frattura radicale ma ha anche i tratti, rassicuranti, di un compromesso, che è parte di una trasformazione sociale di larga portata, ma ne smussa continuamente gli angoli»³⁵¹.

Del resto, l'ambivalenza non riguardava solo la televisione: si guardi ad esempio alla musica che, dal punto di vista industriale, iniziava a mostrare segni di criticità legati sia alla facilità di ascolto, grazie alla proliferazione delle radio *no-stop music*, sia alle crescenti possibilità di registrazione, anche direttamente dalla radio. Secondo *Musica & dischi*, addirittura c'era stata una radio di Milano che aveva «mandato in onda un programma dedicato alla registrazione che diceva circa così: "Pronti con il registratore?"»: «perché a questo punto comprare i dischi?», concludeva allarmata la rivista³⁵². Per quanto riguarda la produzione, invece, si pensi alla contemporanea presenza nel 1977 della musica punk – fenomeno che, come abbiamo visto, nasceva allora e che avrebbe conosciuto una legittimazione da parte del circuito *mainstream* nel 1980, con i concerti italiani dei più importanti gruppi americani e inglesi, i Ramones e i Clash – e di canzoni pop di facilissimo ascolto che scalavano le classifiche – come *Ti amo* (Umberto Tozzi, 1977), il 45 giri più venduto del 1977 – sulle quali i discografici decidevano di investire³⁵³. Nel 1979, peraltro, anche Sanremo tornava ad essere trasmesso integralmente, dopo la lunga crisi degli anni Settanta³⁵⁴: lo presentava Mike Bongiorno che, intervistato da *Tv Sorrisi e Canzoni*, faceva una sorta di perorazione del riflusso sostenendo che si stava «tornando (...) a quei valori e a quegli affetti che avevano dimenticato.

Anche i ragazzi della contestazione stanno gradatamente cambiando. Vogliono ballare e divertirsi come John Travolta, sono stanchi di tirare sassi... Stiamo forse ritrovando l'unione e l'equilibrio. Ci vorrà un po' di tempo: ma gli anni Ottanta saranno diversi dagli anni Settanta³⁵⁵.

Si noti come già allora iniziasse ad essere diffusa una lettura del riflusso come superamento della crisi degli anni Settanta e si cominciassero a prefigurare gli anni Ottanta come un'epoca nuovamente felice, certo più espressione – magari ingenua – di un desiderio che chiave interpretativa politico-culturale. E si noti come il grimaldello per questa lettura del passato recente fosse la voglia di divertimento, il ballare come John Travolta, che abbiamo già visto delineata dalla stampa settimanale: effettivamente, con l'arrivo sugli schermi italiani nel 1978 de *La febbre del sabato sera*

³⁵⁰ G. Gozzini, *La mutazione individualista*, cit., in particolare pp. 82-84

³⁵¹ P. Ortoleva, *Un ventennio...*, cit., p. 92. Ortoleva parla di carnevale «nel senso di Bachtin, un rovesciamento-ibridazione fra il basso e l'alto», p.91

³⁵² R. Galanti, *Il disco e la radio privata: un problema di saturazione*, in "Musica & Dischi", settembre 1980, citato in Lorenzo Facchinotti, *L'industria discografica fra produzione e consumo*, in F. Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, ISU, Milano 2000, p. 103. Lo stesso problema era registrato già l'anno precedente da Elena Doni, *È la voce che traccia il solco...*, "L'Espresso" n. 43, 28 ottobre 1979, che avvertiva che la principale minaccia dell'industria discografica erano «i boot-leg, dischi pirata, [e] le musicassette falsificate (...) [che] si vendono alle bancarelle davanti ai grandi magazzini»

³⁵³ Cfr. *Me ne frego e canto*, "Panorama", 23 agosto 1977

³⁵⁴ Dopo il 1973 Sanremo aveva attraversato una crisi profonda dettata, da un lato, dal disimpegno dell'industria discografica che, più attenta agli LP, non voleva investire in singole canzoni e, dall'altro, dal ritirarsi della Rai che trasmetteva solo la serata finale

³⁵⁵ Citato in G. Borgna, *L'Italia di Sanremo*, cit., p. 161

e la diffusione impetuosa del *travoltismo* si erano moltiplicate le discoteche, che erano diventate luoghi di aggregazione trasversale ai ceti sociali e alle ideologie politiche, mentre negli ambienti culturali, come avrebbe sottolineato ironicamente Alberto Arbasino, si erano svolte «gran discussioni fatte sul serio e con termini seri e in sedi serie, se l'andare a ballare sia privato, sia riflusso, sia revival, sia positiva riscoperta del rock e dello stare insieme»³⁵⁶. La discussione non coinvolgeva solo i settimanali d'opinione, ma anche quotidiani come *Lotta continua* dove Pio Baldelli sottolineava che la «febbre del sabato sera» non doveva per forza essere spiegata «come fosse una sbronza, una rozza scappatoia» perché poteva anche essere solo «un furioso bisogno di scaricarsi, di stare insieme a tanti altri giovani in mancanza d'altro»³⁵⁷: una forma di aggregazione che soddisfaceva una domanda d'identità per la quale le risposte che erano andate bene fino ad allora non bastavano più.

Anche i concerti, del resto, non ricoprivano più la stessa funzione identitaria del recente passato: dopo la pausa forzata indotta dalle violenze di metà anni Settanta, nel 1979 l'Italia tornava ad essere tappa nei tour internazionali con l'arrivo, ad esempio, di Iggy Pop e Patty Smith, mentre nel frattempo i concerti dei cantautori si erano spostati verso i palazzetti dello sport e gli stadi, come, per non fare che altri due esempi del 1979, quelli di De André e della PFM e il tour *Banana Republic* di Dalla e De Gregori, che aveva ricominciato ad esibirsi dal vivo dopo il trauma del "processo". Eppure, è stato notato, ora lo spettacolo si era spostato «dal palco al pubblico», ma non nel modo auspicato dal movimento del Sessantotto. (...) La partecipazione, l'annullamento della distanza dal palco, il "riprendersi la musica" sono ormai ambizioni lontane: ai concerti si va per vedere i divi di cui si possiedono i dischi, per l'esperienza in sé»³⁵⁸. Insomma, uno slittamento dalla partecipazione all'essere spettatori – pur facendo parte dello spettacolo, com'è tipico delle performances dal vivo – che sembrava avere qualche assonanza con il nuovo modello di fruizione televisiva che stava emergendo con il passaggio delle emittenti da libere a private.

Più in generale, il paesaggio della canzone stava profondamente mutando in quel cambio di decennio, arricchendosi delle molte declinazioni che assumeva il rock e da un nuovo tipo di autore che mescolava liberamente testi e musiche di origine diversa – e di cui Franco Battiato era probabilmente l'esempio più rappresentativo – liberandosi allo stesso tempo della identificazione con l'ideologia politica; insomma, il cantautore – termine che pure si continuava e si continuerà ad usare – non era più un intellettuale che parlava di politica attraverso la musica, ma un autore a tutto tondo che si confrontava anche con il mercato e con la sua dimensione *mainstream*³⁵⁹. In realtà, la riflessione politica e sociale – o, se si preferisce, l'impegno – non abbandonava affatto la scena musicale e, pur lasciando ampio spazio al pop di puro intrattenimento, prendeva altre strade, continuando comunque ad essere uno degli specchi in cui si rifletteva il paese: si pensi a quanto *Nuntereggae più* (Rino Gaetano, 1978) fosse capace di restituire il senso di disillusione che era arrivata con la fine del 1977 proprio attraverso quella giocosità lessicale che aveva caratterizzato quella stagione; oppure a come *Siamo solo noi* (Vasco Rossi, 1981) raccontasse il disagio giovanile e

³⁵⁶ A. Arbasino, *Un paese senza*, Garzanti, Milano 1980, p. 63.

³⁵⁷ Citato in J. Tomatis, *Storia culturale della canzone...*, cit., p. 522

³⁵⁸ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone...*, cit., p. 522-523

³⁵⁹ Per Prato, questo nuovo equilibrio avrebbe portato la canzone italiana a diventare «adulta»: in P. Prato, *La musica italiana*, cit., p. 333

a quanto lo spaesamento di canzoni come *Sul ponte sventola bandiera bianca* e *Cerco un centro di gravità permanente* (entrambe di Franco Battiato, 1981) descrivessero il passaggio di decennio. E del resto, come si è già accennato, proprio allora Lucio Dalla salutava una stagione – politica, sociale, culturale e finanche antropologica – cantando con ironia, ma non senza amarezza, «Ciao a te, a me e a tutto quello che vedi» (Lucio Dalla, *Ciao a te*, 1981). Poco più tardi, infine, arriveranno i cupi presagi di *Titanic* (Francesco De Gregori, 1982), *concept album* che sembrava parlare del passato (*San Lorenzo*), raccontato talora anche con nostalgia (*Rollo and His Jets*), ma in realtà guardava al presente e al futuro imminente con canzoni dove le promesse di un domani radioso non potevano occultare il senso di disastro imminente (*Titanic, I muscoli del capitano*).

Particolarmente significativi delle ambivalenze di questo passaggio di stagione appaiono infine i diversi modi di cantare in quegli anni l'Italia e l'italianità: da un lato Francesco De Gregori (*Viva l'Italia*, 1979) consegnava al suo pubblico una riflessione dolente che non aveva paura di guardare «con gli occhi asciutti nella notte scura» del passato e del presente del Paese. Dall'altro lato, c'era invece il ritratto apparentemente oleografico e stereotipato de *L'italiano* di Toto Cutugno (1983), il quale tuttavia, al di là «il filtro del kitsch», esprimeva «una sincera valorizzazione dell'identità nazionale» che contemplava «con malinconia un'italianità verace e figlia di un sentimento diffuso», rivolgendosi ad un pubblico popolare che, infatti, la premiava con il primo posto a Sanremo³⁶⁰. Non si dimentichi, del resto, che l'anno prima la nazionale aveva vinto i mondiali di calcio in Spagna e che quella vittoria, inaspettata e travolgente, aveva assunto una forte valenza simbolica finendo per rappresentare il «riscatto di una nazione»³⁶¹.

L'anno successivo, nel 1983, sarebbero usciti nelle sale due film, entrambi di Carlo Vanzina, che avrebbero inaugurato in qualche modo gli anni Ottanta: *Vacanze di Natale*, modello primigenio dei futuri «cinepanettoni», e *Sapore di mare*, anch'esso il racconto di una vacanza, estiva stavolta, e ambientata nel passato, che dava modo agli autori di giocare con la nostalgia, un sentimento che sarebbe presto diventato «un prodotto commerciale del mercato culturale», spia di una società individualista e narcisista che banalizzava il passato «identificandolo con modelli di consumo superati, con mode e atteggiamenti antiquati» e finiva per interessarsi poco anche del futuro³⁶².

Il futuro, invece, stava arrivando: nel 1982 la Olivetti presentava al pubblico il «primo computer italiano», l'M20³⁶³, mentre negli Stati Uniti iniziava ad essere commercializzato anche il Commodore 64, che fu uno dei primi e più diffusi *home computer*. Il 1983, poi, veniva salutato dalla rivista «Time» con una copertina dedicata non all'«uomo», come di consueto, ma alla «macchina dell'anno», il computer: la accompagnava una *cover story* intitolata «nasce un nuovo mondo»³⁶⁴ e tutto, in effetti, stava per cambiare.

³⁶⁰ J. Tomatis, *Storia culturale...*, cit., p. 559

³⁶¹ F. Colombo, *Il paese sottile*, cit., p. 198, al quale si rimanda per un'analisi efficace delle molte implicazioni di quell'episodio

³⁶² C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, cit., p. 11

³⁶³ La Olivetti aveva realizzato già nel 1965 un microcalcolatore da tavolo inventato da Piergiorgio Perotto che anticipava in qualche misura le macchine dei decenni successivi, la *Programma 101*, conosciuta anche come *P101*.

³⁶⁴ Cfr. Roger Roseblatt, *A New World Dawns*, «Time», 3 gennaio 1983

BOZZA