

paolo taggi

L'invenzione e le invenzioni della Realtà



Melanzana

Forse, mentre noi parliamo, Melanzana avrà vinto una camicia per coprirsi, o un libro da leggere che non placherà la sua fame o una cassetta di bibite ipervitaminizzate, che non gli faranno passare la sete¹. Probabilmente nel tempo in cui queste parole verranno trascritte e riscritte, per ritrovare un linguaggio verosimilmente parlato, Melanzana sarà all'apice della popolarità, cioè sul crinale inavvertibile della dimenticanza. Avrà risposto esattamente a mille altre domande, con o senza aiuti(ni); il suo nome sarà stato estratto dalla mano innocente di qualche dea dalle bende trasparenti e si sarà chiesto mille altre volte se ne valeva davvero la pena. Forse sarà già nella sua casa, o avrà scritto il suo primo *instant book* e sarà friabilmente celebre mentre la normalità di ogni giorno lo starà riavvolgendo nella pellicola trasparente dell'anonimato, dove nessuno - né lui né gli altri - accetterà di ritrovarlo uguale, nè ammetterà di sentirlo cambiato.

Dalla relazione con uso di spettacolo di Fabrizio Battocchio abbiamo scoperto che Melanzana voleva diventare un comico e la tv non aveva altro da offrirgli che di essere se stesso, senza niente addosso: senza musiche, senza spettacolo, senza una storia già immaginata. Lo hanno chiuso in una stanza vuota, completamente nudo, e da duecentotrentasette giorni - ripreso in diretta dalla tv - cerca di sopravvivere, Robinson del duemila, nutrendosi solo di quello che vince con i concorsi a premi, i giochi radiofonici, le raccolte punti e i quiz. Voleva diventare famoso e lo è diventato: la sua popolarità cresce più regolarmente della sua barba da naufrago. È solo, ma almeno è di tutti. Nel programma televisivo più popolare del Giappone la popolarità di Melanzana è appesa a un filo. Il suo più diretto concorrente, di cui non ricordo il nome, è stato scelto tra i membri del club dei geni. Ha un quoziente intellettivo altissimo e si guadagna da vivere risolvendo quiz di logica pura vietati alle menti normali, scommettendo sull'esito di fatti ed eventi del giorno: anche lui solo in una stanza, anche lui ostaggio/complice di un'estrema trasmissione televisiva ha accettato di rimanere chiuso in un posto senza cielo fino a quando non riuscirà a piegare un cucchiaino con la sola forza di volontà.

Consapevoli della loro esistenza televisiva, sono nelle mani del loro creatore,

1. Ndt: vedi il programma giapponese *Denpa Shonen*, a pag. 36

come nel *The Truman Show*. Ma nel loro caso non dipende dalla loro volontà aprire la porta che li separa dalla vita quotidiana, pronta a inghiottirli di nuovo. Devono meritarselo.

Non è facile dire se la porta corrisponde a un'entrata o un'uscita, se vogliono davvero uscire dalla prigione della visibilità o non possono più rinunciarci.

Questi personaggi appena conosciuti sono la prima conferma di quanto sto per dirvi oggi : nell'epoca della contaminazione dei generi, dell'incrocio tra i linguaggi anche in tv la posta in palio è sempre più alta. Perché ci sia un cambiamento reale o presunto della propria esistenza occorre, *prima*, mettere in campo se stessi.

La tv è andata inesorabilmente più avanti della nostra capacità di capirla, dei nostri criteri di valutazione, dell'etica prefabbricata sui quali abbiamo basato i criteri per tracciare la linea di demarcazione, la *border line* di un tempo o l'illusione che una border line esista davvero o ancora.



L'era della Realtà

Siamo nell'era della Realtà: "un tipo speciale di realtà: il mondo dell'immaginazione che è assai più forte dell'esistenza quotidiana" ².

Vero e falso sono ormai termini senza più importanza di fronte all'incalzare della *densità* della fantasia, alla *temperatura* della verità, all'*intensità* del proprio esercizio, alla *reversibilità* come garanzia di comunicabilità della propria esistenza. Sono più vere le nuove ragazze di Piazza di Spagna, commesse in un negozio del centro, pensate al computer e scritte con un perfetto scarto tra verità e immaginazione della realtà, o le famiglie autentiche della *Casa dei sogni*?

La risposta è: riformuliamo la domanda. Citando ancora Noon e il suo atipico romanzo si aprono davanti a noi le porte della "Friction". Nell'epoca della friction un autore costruisce "librorinti", dove ci sono un'infinità di lettere e spazi. Tra queste due pareti ci sono tutte le parole, anche quelle con errori d'ortografia. Le possibilità sono infinite. Un autore, in un mondo simile, è prima di tutto un autore di sbagli: sposta gli accenti a suo piacimento per trovare rime impossibili e coltiva le parole fino a quando non diventano grandi e forti e in grado di entrare in un dizionario che ancora non c'è. Fruga nelle vecchie parole in modo da trovarne delle nuove come noi autori frughiamo nelle storie già accadute cercando un margine di accadimento ulteriore. Alice è in cerca del nuovo libro che la contiene - che si intitola appunto *Realtà e Realticità* - ma il libro manca perché hanno preso in prestito la sua storia.

Per Noon il sistema della Realtà è un sottosistema del sistema dell'Esistenza, che contiene anche quelli dell'Irrealtà e della Nurealtà, che è un luogo in cui le cose

2. Jeff Noon, *Automated Alice, Alice nel paese dei numeri*, Frassinelli, 1999

possono vivere a metà strada tra Realtà e Irrealtà.

I tre sottosistemi dell'esistenza corrispondono esattamente ai tre sottosistemi dell'Alistenza e precisamente: la vera Alice, l'Alice immaginaria e l'Alice automatizzata.

Sono le fasi che attraversa un ospite di Reality show: dalla vita vera a quella immaginaria, per ritornare a quella televisiva, che non è la media tra le altre due, ma qualcosa di diverso.

La realtà è il terreno di coltura dell'unico genere che la tv non ha adattato da altri mezzi, l'ultimo nato e l'unico che sfugge alle classificazioni consuete: non vive di codici, ma di eccezioni, come lo specifico televisivo. Il Reality, appunto. Un supergenere onnivoro, ancora una volta come la tv, e spietato, come un suo personaggio: mutua meccanismi da tutti gli altri generi, e li confonde, ma solo in apparenza. Il Reality show perfetto (o la sua forma-modello) comprime gli altri generi ai loro estremi, li schiaccia su di sé e li piega richiudendoli sulla sua vera natura: che è *anche* quella di *raccontare storie*, di *sceneggiare* la vita, di *collocare* emozioni, sensazioni, esperienze vissute ma *riprendole*, *riattualizzandole*, *rimettendole in gioco perché accadano ancora e magari trovino un finale diverso*.

Nel Reality show lo spettacolo lo fa la vita quotidiana proprio quando è più normale: lo fa la vita che prima sfuggiva al confronto, all'analisi, quella che è sempre apparsa grigia, ripetitiva, monocorde. La grande sfida del Reality rovescia i termini consueti con i quali ci siamo sempre misurati, confrontati, protetti.

Non ha più senso chiedersi - come fanno certi critici di riflesso - se è giusto o no che lo spettacolo lo faccia la gente comune: è il momento di chiedersi come sia cambiato il concetto stesso di spettacolo, che rapporto si instaura tra la vita quotidiana che sta dentro e quella che sta di fronte al piccolo schermo. È il momento di chiedersi come funziona il confine, quali parole d'ordine fanno da lasciapassare, che cosa succede alla folla anonima che preme fuori del nuovo regno dell'intrattenimento che *influisce* sulla tua vita.

Con **le sue parole d'ordine: sceneggiatura, narrativizzazione, formattizzazione**, il reality show travolge insieme i confini dei generi televisivi e quelli che delimitavano il pubblico e il privato: il vissuto e l'immaginato, il già accaduto dal sogno (o dall'incubo) della vita che verrà.

Camminando in equilibrio tra competenza, disincanto e ingenuità, lungo un percorso che ha attraversato la deliberata ricerca dell'incompetenza e l'inadeguatezza, lo straniamento, l'incompiutezza, il disagio, **il Reality show ci porta nell'epoca dell'uomo inconsapevole che diventa attore consapevole della propria vita già vissuta.**

Tra lui e l'autore negato si instaura un processo di ridefinizione continua: è l'autore che stabilisce la temperatura del programma, il grado di incandescenza, il tempo e la durata dei dispositivi di stimolo e sorprese per i quali quella vita potrà sciogliersi e diventare evento.

Chi sceneggia le vite altrui le scompone offrendo ad ognuno dei potenziali spettatori di oggi (attori di domani) insieme il minimo comune denominatore, il canale di accesso, il vaso comunicante con la sua vita che lo fa riflettere - oggi - e gli farà da modello, domani.

E' proprio l'autore negato, che vive nel buio degli studi e non vede mai la luce del giorno - come ci ha detto nell'intervista registrata Joris Van Ooijen, ideatore di *Stranamore* - che cerca di portare la vita dentro gli Studi, riproducendola, ricreandola, ripensandola. *Bella*, come non è mai stata. Ma quella ricreazione è un trucco, un'illusione collettiva vissuta da ognuno individualmente. Una specie di magia.



La magia televisiva

Cercherò di spiegare meglio l'accezione di magia televisiva ricorrendo anche in questo caso non ad un saggio, ma ad un romanzo: si intitola *La ragazza Houdini*, e il suo autore è un giovane scrittore inglese.³ "Il mago - avverte la quarta di copertina - è di un'onestà suprema. Vi avverte che sta per ingannarvi e poi mantiene la parola". Il protagonista si chiama Peter Prestige e i suoi effetti magici sono solo apparentemente in contrasto con le leggi della natura: "Se nei miei show faccio miracolosamente apparire qualcosa è perché sono bravo a nascondere agli spettatori il metodo di cui mi servo". Quando entra in scena, Peter diventa un attore che recita la parte dell'illusionista. Gli spettatori hanno il chiodo fisso dei trucchi, dei segreti, ma se si svela la meccanica di un trucco, l'illusione finisce. "Io sono un illusionista. Senza illusione non sono più nessuno". Il talento fondamentale di un mago è il depistaggio. Sviare l'attenzione altrui....Un bravo illusionista non soltanto saprà guidare lo sguardo degli spettatori dove vuole lui, ma anche usare contro di loro le loro stesse conoscenze in una serie di bluff e controbluff. Una tattica comune all'illusionista e al bugiardo. Il suo numero più significativo - per il nostro discorso - si intitola appunto *L'illusione del Dietro le quinte*. Guarda caso, lo ha eseguito solo una volta, nella sua unica esibizione in tv.

"Davanti al pubblico ci sono due casse; mostro al pubblico che sono vuote e quindi poso la più grossa sopra la più piccola. La Bella Kim spunta con fare teatrale dal coperchio, come dal nulla. Applausi. A quel punto invito il pubblico immaginario dipinto su un apposito fondale abbassato per l'occasione, presentando loro la cosa come una rara opportunità per vedere come viene effettuato il trucco. Ripeto gli stessi gesti mostrando la prima cassa agli spettatori fittizi e quindi posandola sul palco. Quando vado a prendere la seconda, Kim - per mezzo di alcuni pannelli segreti - esce dalla cassa e si infila nella prima in maniera che il pubblico vero la veda, ma quello immaginario no. Sovrappongo nuovamente le casse fra le risate del pubblico, divertito e nello stesso tempo deluso nel constatare che nell'effetto c'è ben poca magia. Divertimento e delusione

3. Martyn Bedford, *The Houdini Girl, La ragazza Houdini*, Mondadori, 1999

si trasformano comunque in meraviglia, quando dalla cassa esce... non Kim, ma un assistente di scena maschio. Kim è sparita”.

Nel Reality show, quali sono le pareti? Chi è il pubblico immaginario e chi lo rappresenta? Dove finisce la persona che scompare? Chi è quella che alla fine rimane in scena e saluta prima dei titoli di coda? Come nei programmi di storie vissute, l'illusionista gioca con il pubblico, con le ombre e i riflessi, i prolungamenti e gli echi di una storia, con le incertezze e le paure, tenendo tutto sotto controllo. Il pubblico, a sua volta diventato attore, “non è più solo un consumatore di dispositivi interattivi” e il reality show simula l'interazione perfetta con la vita dei telespettatori.



Ibridi: armonie ed equilibri

Come vedete, ho scelto citazioni letterarie e non saggistica impegnata, perché oggi sono qui non per teorizzare, ma per raccontarvi o meglio per condividere con voi il modo in cui il Reality ci chiede come e più degli altri generi televisivi di sporcarci le mani, di implicarci, di esserci, con il cuore e non solo con la mente o la pratica e l'esperienza.

Nel Reality lavoriamo - per riprendere Aldo Grasso - con la parola debole. Allora dobbiamo chiederci e capire come, in che modo, con quali rischi, difficoltà, intuizioni possiamo collocare questa parola debole in un contesto spettacolare forte, che ha obiettivi importanti come l'intrattenimento di prima serata.

Il Reality show è una scoperta teorica recente, ma ha precedenti illustri.

Da molti anni i codici di altri generi spettacolari si insinuano e provano ad miscelarsi, magari in forma clandestina, sempre in punta di piedi, dentro la cornice sempre più convenzionale di altri generi apparentemente inconciliabili. Per restare alla mia esperienza c'erano molti elementi tipici della costruzione del talk show (che in palinsesto appariva nettamente separato) in *Altri particolari in cronaca*: un tv-movie girato e messo in onda pochi mesi dopo un fatto realmente accaduto, seguito da un approfondimento a tema condotto da Enrico Mentana.

Nel soggetto della fiction i nodi drammaturgici corrispondevano alle boe del talk successivo: in *Io confesso* - apparentemente una delle ultime trasmissioni di storie pure - convivevano un'altissima percentuale di verità nel contenuto e una forte componente di fiction nelle modalità espressive.

Pur negando l'immagine, *Io confesso* la modellava sulla struttura della fiction nella costruzione dell'intervista, nella successione delle domande, nella ricerca di elementi diversificanti: la camminata del protagonista, la musica da film, la scelta dell'impermeabile di vari colori, le improvvise impennate della macchina da presa mobile, che si lanciava contro il plexiglas come se volesse sfondarlo o

squarciarlo, come se volesse strappare l'immagine rivelatrice, superare l'opacità che il programma per definizione aveva scelto di offrire al protagonista per coprire la sua vera identità.

È stato un Reality l'ultimo *Fantastico* di Baudo, quello del '90, con i ragazzi appena usciti della maturità che si scontravano per poi compiere un lungo viaggio insieme, per scoprire letteralmente il mondo insieme.

Lo è stato ancora di più il suo programma successivo, volutamente intitolato semplicemente *Varietà*, dove la novità non consisteva nella successione di 'numeri' o di generi spettacolari, ma nella convivenza - dentro uno stesso programma - di attori consumati, di star e ballerini e una forte rappresentanza di persone comuni, anche se protagoniste di vicende particolari: un prete esorcista, un giovane ergastolano, che aveva ucciso la fidanzata in un raptus di gelosia, un baro professionista o una sua vittima.

Varietà di generi, quindi: contaminazione, sovrapposizione, scontro e reciproco scambio tra i generi stessi, reinvenzione dei codici più che semplice accostamento di moduli spettacolari di sicuro effetto.

Le storie di vita irrompevano stravolgendo la tradizionale successione della scaletta classica dell'intrattenimento di successo: si trattava sempre di *parlato, ballato, cantato*, ma a parlare non erano gli attori di sempre. Erano, invece, persone senza esperienza di spettacolo, apparenti vittime predestinate dell'emozione.

Se ricordo questa esperienza, risolta sul piano formale con alcuni elementi di regia di straordinaria intensità (grazie alla sintonia tra il conduttore, gli autori e Gino Landi) è perché già in quel programma (peraltro molto più apprezzato all'estero che in Italia) erano presenti i problemi centrali del nostro lavoro di oggi.

In primo luogo il Tempo. Il reality show ha poco tempo per portare allo stesso grado di incandescenza i protagonisti, il programma ed il pubblico.

Deve creare contemporaneamente un canale di comunicazione tra il protagonista momentaneo e l'insieme eterogeneo di individualità che chiamiamo pubblico. Deve trovare il denominatore comune tra l'attore di un giorno e chi guarda, ma anche tra loro e il tempo della messa in onda, il tono del programma, le caratteristiche della Rete, le caratteristiche consolidate di domanda ed offerta della giornata televisiva, la gabbia della messa in onda (pubblicità, telepromozioni, durata complessiva del programma), le correnti calde e fredde, forti e deboli, della controprogrammazione.

Nasce dalla ricerca di un'armonia tra tutte queste esigenze, spesso contraddittorie, la sintonia - miraggio tra il protagonista e il programma (scenografia, scaletta, conduttore, pubblico).

Come passare senza traumi da un argomento all'altro, da un tono all'altro? È ancora una volta un problema di magia. Secondo Marco d'Eramo⁴ la magia è una scorciatoia che ti porta in un mondo dove non c'è rapporto tra sforzo e risultato. Nel mondo magico le porte sbarrate da una vita si aprono all'improvviso,

i fiori cantano e ci si ama per degli effetti speciali. Ma la scorciatoia può essere anche uno strumento di conoscenza. In questa dimensione possono bastare pochi minuti - e spesso pochi istanti, magari ricavati tra un gioco e l'altro - per consentire a una famiglia di raccontare e rendere veri i punti nevralgici di una vita intera. "Aprite Sesamo" diventa il grido silenzioso che apre le porte della parte più inviolabile delle persone. Solo che una volta aperta la porta della propria intimità, l'ingresso è consentito a tutti.

Chi ha accettato di piegarsi al rischio del Reality show sa che da domani chiunque potrà riconoscerlo, mentre lui no. Chiunque *potrebbe sapere* di lui, mentre lui non sa chi di loro sa.

Visto dall'interno il Reality Show è un gioco di equilibri fragili, un filo sul quale si cammina in tanti: conduttore, protagonista, autore.

"Esistono cordami di fibre naturali, artificiali o metalliche. Queste fibre tirate, ripiegate, arrotolate, compresse o sottoposte a temperature diverse, formano un filo. I fili vengono uniti per formare il trefolo. Più trefoli intrecciati, ritorti, diventano una corda. Una corda ha spesso al suo interno un trefolo di materia estranea che viene comunemente chiamata "l'anima". Fili, trefoli e anima sono uniti con metodi che hanno leggi tanto rigorose quanto varie. Esistono dunque un'infinità di cordami. A chi si consacra alla maestria di funambolo spetta il compito di scoprirli, confrontarli, scegliere quelli le cui proprietà s'accordano con le sue aspirazioni. Imparare ad annodarli. Essere esperto nel tenderli. Acquisire questo sapere richiede tutta un'esistenza. Non si cammina soltanto, sul filo. C'è il salto della frusta e il salto mortale, la capriola e la rovesciata, la caduta a gambe divaricate e il vortice, la pertica e la sospensione; la traversata del filo in fiamme e la moto: il funambolo deve essere un inventore che insegue esercizi mai realizzati, come il lancio del bilanciario rotante nello spazio, la camminata in punta di piedi per non svegliare il circo addormentato, o il rimbalzo del pallone sulla fronte".⁵

Paul Auster descrive nella prefazione al libro di Petit il suo primo incontro con l'artista del filo.

"Non lavorava per la gente. Pareva piuttosto che invitasse il pubblico a condividere il lavoro dei suoi pensieri, lo rendesse consapevole di qualche ossessione indicibile e profonda che lo possedeva. Ma nei suoi gesti non c'era nulla di strettamente personale; tutto veniva svelato metaforicamente, a un secondo livello, attraverso il medium della rappresentazione. La sua destrezza era assoluta, autocoinvolgente, come un discorso fra sé e sé. Aveva elaborato combinazioni complesse, strutture matematiche intricate, arabeschi di assurda bellezza, ma quei gesti erano semplici".

Anche nel Reality bisogna conoscere l'anima del filo, ma il filo non c'è. Il protagonista dei nostri programmi spesso si inventa la sua strada, come la linea del cartoon reso famoso da Osvaldo Cavandoli negli anni '60. Deve essere apparentemente solo, perché così vuole l'illusione collettiva, ma dentro di lui parla un altro: il suo autore, appunto; il suo autore, forse. Con lui dialoga, in scena, un conduttore che spesso è un volto famoso: che in qualche caso è una Star

4. Marco D'Eramo, *Lo sciamano in elicottero. Per una storia del presente*, Feltrinelli, 1999

5. Philippe Petit, *On the high wire. Trattato di funambolismo*, Ponte alle Grazie, 1999

che interpreta la parte dell'intervistatore e qualche volta si sorprende davvero perché cade il diaframma della rappresentazione e scopre di vivere in diretta un'emozione che non ha previsto e non sa come rappresentare. In quello spazio di conversazione rappresentata irrompe, nei casi più riusciti, quella vita che l'autore può solo presumere.

Perché il compito dell'autore di Reality è appunto costruire le premesse e prevedere sviluppi; costruire tutti i percorsi possibili, tendere il filo che sosterrà la traversata e immaginare anche i colpi di vento che la renderanno incerta, giocando per una volta in suo favore il suo essere intimamente multiplo. Solo la sua natura multiforme gli consente di sentirsi realmente complice - contemporaneamente - dei tre vertici del triangolo: protagonista, conduttore, pubblico. L'autore rimbalza idealmente lungo i vertici del triangolo ipotetico prima ancora di scrivere, quando ipotizza, o disegna: si identifica totalmente in ognuno dei tre ruoli (anche in quello del pubblico) creando i presupposti e le reazioni, le sorprese e le conseguenti sensazioni.

Riprendo da *La ragazza Houdini*: "Ecco una definizione generica di effetto magico: l'atto di far passare misteriosamente qualcosa o qualcuno da una condizione all'altra".



La formattizzazione delle vite

I Reality show porta all'estremo il fenomeno della formattizzazione delle vite, che comincia dai cartoon e del cinema, dal merchandising spinto e dal franchising che ha uniformato i nostri centri storici. Non è la televisione la sola responsabile, ma la televisione, come spesso accade, esaspera i toni, o semplicemente gioca a carte scoperte. Il Reality consegna un formato riconoscibile, comunicabile, utilizzabile, anche alle esistenze irrisolte, ai dolori imprecisi, alle vite smarginate dei deboli e degli incerti. Siamo oltre l'identità, perché il format della vita è un meccanismo più solido: ha pareti, strutture, *incipit* e finale. Ha, soprattutto, un meccanismo. Non può essere un punto di partenza, ma almeno è un capitolo aperto dal quale ripartire: ho già scritto che raccontarsi in tv può essere l'occasione di una specie di separazione dalla propria vita. Può dare l'illusione che quella storia, quel dolore condiviso (quando non esibito), si allontana da te e ti guarda da fuori. Diventa altro da te: lo puoi guardare anche tu. Se il Reality è un'esperienza diversa, più coinvolgente per chi la vive, più stimolante, complessa e determinante, più totale per l'autore, è anche il genere più forte per chi guarda. Dopo la prima puntata di una nuova trasmissione del genere i futuri ospiti formattizzano senza difficoltà la loro vita in funzione della sua formula: le vite, già disponibili a frazionarsi in tanti racconti diversi in funzione delle trasmissioni di Storie, diventano nel Reality semplici porzioni di spettacolo. Per rispondere alle esigenze del format in cui si andranno a collocare si fanno modellabili, comprimibili, drammaturgicamente

deformabili, anche quando rimangono eticamente inviolabili.

Assumono insomma la forma del modello che la tv impone loro, come se le vite fossero una materia liquida, ripensabile almeno in parte. Inevitabile, ma non imm modificabile.

Il reality show non è solo la creazione di un luogo in cui raccontarsi (anche se non c'è rinuncia, anzi l'apoteosi della forza del racconto): è un meccanismo in cui il protagonista si trova ad interagire, lo scenario di partenza di un estremo gioco di ruoli, in cui il *master game* non è il conduttore, né l'autore, né il pubblico, ma il programma stesso.



Reality show e tv verità

Ogni stagione televisiva, breve o lunga, memorabile o evanescente, celebrata o da dimenticare nasce dalla precedente, la rielabora, contiene elementi irrisolti di quella precedente e i segnali indecifrabili - i codici segreti - di quella successiva.

Il Reality è debitore soprattutto - almeno in Italia, almeno per quanto riguarda l'adattamento del pubblico al genere - alla Tv verità. Ma ne costituisce anche il tradimento, o il ripensamento. Il meteorite che l'ha disintegrata e la cornice che finalmente la contiene e ci permette di ripensarla. La grande illusione della Tv Verità, teorizzata a posteriori da chi l'ha fatta, diretta, favorita o ispirata è stata comunque il motore e la forza d'urto, una grande palestra di esperienza. Ma **la Tv Verità partiva da una convinzione forte, che prima ricordavo: alla sua origine c'era comunque la convinzione che il quotidiano sfugge, non si lascia afferrare, non ha colore.** Cercavamo, allora, un'urgenza, l'allarme, l'incidente che smuoveva la calma superficie delle cose. I programmi della Tv Verità partivano dall'ipotesi di una crepa, una scossa tellurica, in grado di mettere a nudo le radici o le cause di un cambiamento. Alla base di *Chi l'ha visto?*, di *Telefono giallo*, c'era sempre qualcosa che spezzava la crosta della superficie normalizzante della realtà, un accadimento che (ri)apriva la ferita.

Il Reality show rivaluta invece l'apparente normalità; si permette di trasformare in spettacolo anche il quotidiano, trova l'appeal nella "banalità del bene". Ma forse è solo un (ulteriore) inganno.

Un esempio: *Per tutta la vita*. I protagonisti sono fidanzati prossimi alle nozze: si amano, vogliono vivere insieme, sono pronti a scalare le montagne o buttarsi nel mare per l'altro; si promettono cambiamenti radicali e giocano con gli aspetti diversi della conoscenza reciproca, sui pregi e i difetti che li hanno fatti scegliere e li legano adesso, magari per sempre.

C'è una evidente ambiguità, in questo gioco apparentemente semplicissimo: prendiamo appunto la prova del riconoscimento fisico. Molto soft, rispetto ad analoghe prove in trasmissioni straniere. Il concorrente deve riconoscere il proprio

compagno dal naso, dal braccio, dal collo. Lui (o lei) è confuso/a tra cinque ballerini. Il riconoscimento non ha un tempo stabilito e soprattutto non dà punteggio. Pur avendo una sua oggettività (riuscito o non riuscito, in un maggior o minor tempo) viene in realtà votato da una giuria di vip, come una prova a carattere soggettivo, dove non conta il *se* ma il *come*. Particolare indicativo, che ci guida alla scoperta successiva: che il gioco di *Per tutta la vita* è molto più sottile e profondo di quello che appare. A cominciare dal casting. Le coppie si amano, è ovvio: è il punto di partenza. Ma è anche il lato più appariscente e visibile e quindi il meno significativo, per noi. Molto più interessante il racconto sotterraneo (che costituisce invece apparentemente un semplice scenario di fondo): le coppie più amate dal pubblico sono formate da ragazzi (almeno uno per coppia, per salvare l'incertezza del risultato e metterle in condizioni di parità emotiva rispetto al Televoto) che hanno alle spalle la *negazione dell'amore*.

Le famiglie d'origine hanno conosciuto fratture, drammi, incomprensioni profonde, che si sono riversate su di loro, li hanno accompagnati, segnati. Il loro è un amore vero, forte, nonostante... Magari ingenuo, magari contrastato, magari imperfetto, ma il *nonostante* è il vero protagonista, la parola chiave tenuta segreta. È il nonostante che diventa una risposta decisiva e travolgente *all'assenza precedente dell'amore*, alla sua latitanza. Il mancato esempio dell'amore, l'amore non amato amplifica il loro crederci ancora: li colloca nel presente, ne fa ragazzi di oggi, dissolve il sospetto di retorica o la rende solidale. Elimina il sospetto di un anacronistico idealismo romantico e trasforma i protagonisti in pionieri dell'amore postmoderno. Si amano in un *day after* che ha i colori di Peynet, le parole di Barbie, ma il retrogusto di tante amare verità.

È questa sottile linea rossa la vera forza di un programma che - tra l'altro - solo in Italia ha trovato la sua consacrazione: forse perché la nostra è una società ancora incerta o sospesa tra la ridefinizione del concetto di famiglia e la sua difesa ad oltranza; tra la riscoperta di un modo nuovo di concepire l'amore e i legami e la sensazione di non aver mai davvero reciso i precedenti, proprio come i protagonisti di *Per tutta la vita*.

Nella Tv Verità e nei successivi sviluppi (più o meno riusciti, più o meno coerenti con il progetto o la casuale scintilla iniziale) **la parola chiave degli autori era l'addestramento dell'ospite**, la cura con la quale veniva messo in grado di raccontare in maniera accattivante la sua vicenda, rispettando i tempi e la successione dei colpi di scena.

Nel Reality show la vicenda vissuta è solo un punto di partenza, il motivo di una presenza o la causa scatenante di qualcosa che deve ancora avvenire.

La 'storia', condensata, parcellizzata, drammatizzata, diventa la motivazione e da quel momento agisce con gli altri generi, rimbalza in un continuo meccanismo di *flashback* e *flashforward* dentro il programma.

Nei grandi quiz ci si affezionava ai grandi campioni, è vero; la permanenza di puntata in puntata diventava più o meno automaticamente occasione di cono-

scenza e di partecipazione del pubblico. La vita del campione si svelava poco a poco, man mano che memoria o cultura gli permettevano di sbaragliare gli avversari e scalare le vette dei montepremi.

La cifra raggiunta faceva notizia, la personalità del concorrente scatenava passioni. L'una giocava sull'effetto, l'altra sull'affetto.

La loro vita contava solo *dopo che erano diventati qualcuno*: prima li inghiottiva per molte domeniche il drago di *Domenica In*, poi scoprivamo le loro esistenze. E dalle luci della ribalta le loro storie rimbalzavano, oscillando un po', nelle periferie della seminotorietà, vivendo dentro una eco che ritorna presto su se stessa.

Nel Reality show attuale la storia è *la condizione necessaria*, la condizione primaria. La parola d'ordine o, se volete, la combinazione magica, questa volta usata da chi bussa alle porte aperte/chiuso della tv, chiedendo loro di spalancarsi così come lui aprirà il suo cuore.

I personaggi del Reality non rimangono in scena: la loro apparizione ha una vita variabile dal quarto d'ora a un'intera puntata. Sono singoli, coppie, addirittura intere famiglie. Il conto alla rovescia comincia immediatamente. Appena conquistata la scena televisiva, l'avventura comincia a sfumare.

In *Per tutta la vita* (che va in onda il sabato, giorno dalle caratteristiche particolari per composizione di pubblico e offerta complessiva della programmazione) i concorrenti hanno circa trentacinque minuti complessivi per presentarsi al pubblico. In *Stranamore* in quindici minuti si compie un intero percorso: racconto, dichiarazione, viaggio, risposta, soluzione in studio e commento.

È con un conto alla rovescia interiorizzato che si misurano i nostri personaggi di un giorno o di un minuto.

Gli sarà molto utile la magia; saranno loro, questa volta, a utilizzarla: la formula magica è appunto il loro vissuto.

Tanto più sarà emozionante, fruibile, condivisibile, eccezionale e insieme universale tanto più diventerà lo strumento che gli consentirà di conquistarsi la corsia migliore nella griglia di partenza del programma: si tratti di recuperare un sentimento (programmi di ricomposizione degli affetti, come *Stranamore*) o di conquistare di una scenografia incantevole per la propria vita (programmi di trasformazione, come *La casa dei sogni*).

I momenti più difficili del proprio vissuto si riscattano e diventano in ogni caso l'indicazione sulla mappa, la scorciatoia magica (nel senso precedente) che portano all'auspicata dimensione della *Realità*.

Il vissuto precedente e quello che deve ancora accadere si ridefiniscono continuamente, plot e subplot si scambiano di posizione, azione e retroazione, causa ed effetto mettono in crisi ogni punteggiatura, come in fondo avviene nella vita.

Sarà il meccanismo del programma (e il suo risultato) a stabilire il vero finale delle esistenze che si affidano al Reality show: a dirci insomma se ne valeva davvero

la pena.

L'autore di Reality scrivendo presupposti crea le condizioni del suo stesso successivo stupore.

Ha un finale ideale in mente, ma il programma sarà tanto più riuscito quanto più quel finale sarà incerto per tutti, anche e soprattutto per lui.

Il rischio del protagonista è anche il suo, come la delusione del pubblico è una possibilità tra le altre, non minima, che deve contemplare.

Nel suo bellissimo libro sul Reality⁶, Gerard Leblanc scrive che attraverso questo nuovo genere televisivo la televisione ci traghetta dentro l'era della sceneggiatura. Un'epoca nella quale si può passare senza stridore da un momento tragico a un gesto di allegria (in tv) purché ogni transizione di genere abbia una coerenza testuale che dà al contrasto un altro spessore e un altro significato.

Qualunque vita a questo punto diventa televisiva purché ci sia qualcuno disposto a riscriverla. Qualunque vita può essere televisiva, anche la più normale, purché sia trasparente: il resto lo fanno il posto in scaletta che le vite televisive assumono, la disponibilità delle storie a mutare con un semplice cambiamento di prospettiva; la potenzialità tensiva del racconto.

L'epoca della sceneggiatura apre le strade a una tv destinata a prendersi la sua definitiva (o la sua prima?) rivincita sul cinema: perché nel Reality *l'happy end* "dal cielo del cinema si trasferisce alla realtà terrestre della tv".

Se il cinema americano non rinuncia al lieto fine, la televisione lo rende reale. Portando avanti questo stimolante punto di vista, possiamo aggiungere che il Reality aspira al lieto fine, ma non lo regala. Lo fa conquistare. Ai suoi attori, al pubblico stesso. Il lieto fine è la posta in gioco. **Nel Reality il lieto fine - quando c'è - è vero, concreto, si prolunga nella realtà.** Quando il programma finisce la vita di qualcuno dei protagonisti sarà comunque cambiata: magari perché si sarà giocata l'unica vera ricchezza di ognuno: la possibilità di un cambiamento, l'eventualità di un colpo di fortuna, la speranza di un riscatto.

La felicità rassicurante che provoca l'happy end del Reality show, non si spegne all'uscita dalla sala, ma continua.

Perché quel finale sia vero, perché l'emozione sia intensa, perché il pathos arrivi al culmine occorre però che il rischio corso sia vero, e sia alto.

Occorre - parlo come autore - che sia reso vero dal reale fallimento di qualcuno, anche se doloroso.

Con un'eccezione vincente e popolare: *Carramba, che sorpresa!*, che gioca a ricomporre le distanze secondo una geografia antica, non realistica ma fortemente immaginaria. L'Argentina non è più così lontana come quando i suoi protagonisti sono partiti, ma il programma enfatizza l'immensità dell'Oceano mare; gioca sul valore simbolico di una separazione che colma anche al di là delle reali volontà dei protagonisti. Celebrazione e catalogo dell'happy end,

6. Gerard Leblanc, *Scénario du réel* (2 volumi), L'Harmattan, 1996

Carramba lo trasforma in liturgia, in rito e la sua forza è nella ripetizione: dei gesti, del percorso (Argentina-Italia), delle parole: “da Buenos Aires, la signora Franca, è qui!!!...”

In tutti gli altri casi da un punto di vista umano l'incertezza del finale è un rischio forte, un prezzo alto da pagare, ma necessario .

Può essere il caso a non spingere l'ascensore al settimo cielo de *La casa dei sogni* o un attimo di ritardo fatale o un accento sbagliato a impedire all'amante di rispondere all'appello disperato del suo ex partner in *Stranamore*: ma la scia luminosa che si interrompe a una sola stazione dal cielo o la porta che non si apre sono condizioni indispensabili per la riuscita finale del Reality show.



Problemi di temperature

È ancora una volta un problema di temperatura, ma totalmente cambiato nei termini. Dieci anni fa mi sarei posto il problema: come far apparire il nipote clochard di Luigi Pirandello, con il suo carretto pieno di libri e povero di camicie di ricambio, con le sue scarpe bucate e le sue frasi poetiche, dopo un balletto e prima di Julio Iglesias?

Mi chiedevo che cosa può dare al programma in più, parlando di gelosia, un ragazzo che ha perso la testa in una sera d'estate e che cosa poteva dargli, in cambio, un'apparizione stridente - anche se senza dubbio coinvolgente - dentro un Varietà.

Se allora si trattava di trovare la misura di una scelta spiazzante, di equilibrare temperatura delle storie, fragilità degli individui, debolezza della parola in un contesto fortemente marcato, allora ancora molto definito e apparentemente solidissimo come il varietà tradizionale, adesso il problema è rovesciato. La formula del programma detta la temperatura, che non è misurabile con il termometro tradizionale e la porta - nei programmi più riusciti - a livelli di intensità mai raggiunti. Oggi inserire un elemento di spettacolo tradizionale (balletto, canzone, intervento comico) comporta gli stessi problemi dei tempi di *Varietà*, ma in termini rovesciati: c'è molta meno intensità, molta meno spettacolarità in questi ultimi che nel resto del programma. Se sopravvivono (quando sopravvivono) è soltanto per questioni di armonia complessiva del programma, per la disperata resistenza di codici in estinzione, per consentire al pubblico e al conduttore di mantenere la successione classica compressione - decompressione, acme emotivo - risoluzione della tensione che fa decantare una porzione di spettacolo e prepara a quella successiva, ancora più intensa. L'invenzione e le invenzioni della realtà si inseguono, l'una contiene l'altra fino al confine impossibile dello spazio in cui non ci si può più (neppure) smarrire. Che cosa c'è dopo il Reality? La realtà pura o la finzione assoluta? Chi può dirlo, per ora? Quello che sappiamo è che al limite estremo non ci sono nè entrate

nè uscite. Semplicemente non ci sono altre porte.