

Armando Fumagalli

Cinema e serie Tv nell'educazione

Testo provvisorio (in parte appunti sintetici e in parte testo sviluppato)

Tutti abbiamo chiaro che il cinema e le serie Tv sono un potente fattore di orientamento valoriale ed educativo, nel bene e nel male.

Oggi, spesso, purtroppo nel male. Specialmente le serie Tv americane, a motivo della colonizzazione culturale del mondo professionale degli autori di serie Tv (showrunners, sceneggiatori, produttori) da parte di una cultura laicista, atea, con fortissima presenza di accesi sostenitori della teoria del gender, omosessuali militanti o anche altre persone convinte che la "battaglia" per i cosiddetti diritti dei gay sia una battaglia di civiltà.

Ma intanto oggi cerchiamo di capire da dove viene il potere "formativo" del cinema.

Dalle immagini? Non solo e non tanto.

Dal fatto che ogni storia ha sempre una fortissima dimensione valoriale.

Essere consapevoli di questo: almeno a livello di critica, di analisi, di cautela.

La mia esperienza.

Direzione del Master in International Screenwriting and Production dell'Università Cattolica di Milano.

<https://almed.unicatt.it/almed-master-international-screenwriting-and-production>

Collaborazione con Lux vide (www.luxvide.it)

(...)

Questo angolo visuale mi permetterà anche di mettere a frutto l'esperienza che ormai da quasi vent'anni ho affiancato al lavoro di docente universitario, vale a dire la consulenza sullo sviluppo di progetti televisivi per la Lux vide. In questo ruolo ho visto nascere e arrivare a compimento, in questi due decenni, un buon numero di miniserie biografiche per la televisione¹, diverse delle quali hanno avuto un grande o grandissimo successo di pubblico.

Le storie inventate ci dicono qualcosa di vero...

Una prima dimensione: affermazioni di realtà nelle storie di invenzione.

¹ In concreto si è trattato delle miniserie (tutte per RaiUno, tranne *Santa Rita* per Canale 5), intitolate *Augusto, il primo imperatore*, *Edda Ciano*, *Nerone*, *Maria Goretti*, *Giovanni Paolo II*, *Santa Rita*, *San Pietro*, *Coco Chanel*, *Sant'Agostino*, *Paolo VI*, *Enrico Mattei*, *Sotto il cielo di Roma* (Pio XII), *Preferisco il Paradiso* (San Filippo Neri), *Maria di Nazareth*, *Medici* (Cosimo de' Medici). Accanto a questi, c'è stato un lavoro di sviluppo su alcuni progetti che poi non hanno visto la luce, per i motivi più diversi, e qualche consulenza occasionale su progetti di altre produzioni.

Che il rapporto fra storia e leggenda, fra *history* e *story* sia problematico, a Hollywood è molto noto. Di solito, senza farsi eccessivi problemi, laggiù scelgono la seconda parte dell'alternativa, come recita una delle battute più famose (fra gli studiosi certamente, probabilmente non fra gli spettatori) del cinema americano classico: "When the legend becomes fact, print the legend"².

Ma, se avevano ragione gli autori di questo film, allora la messa in forma in una storia è sempre menzogna? Certamente no, ma -come spero vedremo- la questione è molto complessa.

Anzitutto, da tempo studiosi attenti come Thomas Pavel hanno fatto notare come anche in opere letterarie che sono esplicitamente e totalmente di finzione si intrecciano enunciati relativi al mondo della finzione con altri relativi al mondo reale³. Alcuni fra i più celebri *incipit* della letteratura –l'incipit è sempre un qualcosa di liminale, che sta in parte dentro e in parte fuori dalla narrazione- lo testimoniano.

Jane Austen in *Orgoglio e pregiudizio* esordisce con un enunciato universale relativo al mondo reale: "It is a truth universally acknowledged that a man in possession of a good fortune, must be in want of a wife".

Altrettanto celebre, o forse più ancora, circa sessant'anni dopo, l'esordio di Tolstoj in *Anna Karenina*: "Tutte le famiglie felici sono uguali, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo"⁴.

E' del resto esperienza comune alla grandissima maggioranza degli spettatori il fatto che l'opera di finzione non sia un semplice *divertissement*, una sorta di gioco linguistico o comunque di *game* chiuso in se stesso e sganciato dalle dimensioni "vere e "profonde" della nostra vita; essa invece ci tocca profondamente; in qualche modo percepiamo che essa ha in modo molto significativo a che fare con la nostra vita e con la nostra esperienza del mondo⁵.

Era in fondo il tema già affrontato da Aristotele nella *Poetica*: la drammaturgia ha a che fare non con il vero storico, non con un vero puramente fattuale, ma con quello che avviene per lo più, l'*eikós*, che è una forma di universalità. Una forma "debole", ma ha comunque una portata veritativa che è più forte del semplice fatto vero, che potrebbe invece non avere in sé particolari ragioni o una particolare esemplarità⁶.

Dentro questo incrocio problematico, ma anche straordinariamente interessante e intellettualmente provocatorio, di fattualità e verità profonda, di particolarità e universalità si colloca per es. il genere delle storie biografiche, i cosiddetti *biopics*.

Questo genere, infatti, ha un ancoraggio alla verità storica che manca nei film che sono puramente di finzione. Nello stesso tempo, però, ha bisogno di una dimensione di universalità, perché il fatto eccezionale in quanto tale, se in un primo momento sembra attrarre la curiosità dello spettatore, in realtà la esaurisce poi molto presto. Ne è un segnale il fatto che tutti i *biopics* più importanti, più di successo, più amati della storia del cinema –pensiamo a film come per es. *Amadeus*, *Lawrence d'Arabia*, *Schindler's List*, *Il discorso del re...*- hanno una fortissima dimensione di universalità, quella che in tecnica drammaturgica si chiama dimensione tematica⁷.

² La frase è in *The Man Who Shot Liberty Valance*, un amaro western in bianco e nero del 1962, che per la prima volta univa, sotto la regia di John Ford le due star John Wayne e James Stewart.

³ Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, 1986; trad.it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

⁴ Sia detto en passant, è una sfida, quella di questo esordio di Tolstoj, a cui si è cercato di dare una risposta nella miniserie Lux vide *Anna Karenina*, scritta da Francesco Arlanch e diretta da Christian Duguay, a cui pure ho collaborato come consulente. E' andata in onda su RaiUno in dicembre 2013.

⁵ Su questo, diversamente da una parte importante della tradizione dello strutturalismo francese, sono concordi tutti i principali autori che insegnano lo storytelling e la sceneggiatura a Hollywood. Uno per tutti Robert McKee, *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, HarperCollins, New York 1997; trad.it. *Story*, International Forum, Roma 2001. Alcune considerazioni anche nel primo capitolo di Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004; rist. Educatt, Milano 2015.

⁶ Cfr su questi temi il capitolo 2 di Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*, Franco Angeli, Milano 1998; nuova ediz. aggiornata Franco Angeli, Milano 2010.

⁷ E' la tesi molto forte e articolata in modo convincente, seppur forse alcune espressioni usate potrebbero risultare leggermente fuorvianti per un lettore non attento, da Francesco Arlanch, *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*, Franco Angeli, Milano 2008. Frutto di un lavoro di dottorato a cui si erano

Fra l'altro il biopic è un genere che nella televisione italiana degli ultimi vent'anni è stato molto forte, soprattutto nella forma della miniserie in due puntate. A livello profondo spesso riprendeva modalità narrative tipiche del cinema hollywoodiano. Non abbiamo spazio qui per approfondire la questione⁸, ma il legame della televisione generalista italiana (soprattutto dello stile e dei temi di narrazione della fiction Rai) è molto più diretto e forte con il cinema americano *mainstream*, in particolare con il cinema hollywoodiano, che non con quello della serialità televisiva americana. Quest'ultima, in particolare quella *cable*, pensata e prodotta per HBO, AMC, Starz, ora anche Netflix e Amazon, ha invece uno stile narrativo e una dimensione tematica che si avvicinano in modo molto più netto al cinema europeo d'autore.

In Italia la televisione e in America il cinema per il grande pubblico sono i mezzi che affrontano le grandi tematiche storico-sociali, che rileggono la storia del proprio Paese, che rendono omaggio a figure di "eroi" civili, di uomini politici che hanno segnato la storia della nazione, anche di artisti (cantanti, attori, ecc.) che hanno ancora un posto nella memoria collettiva di una comunità nazionale⁹. E sono i due mezzi più ampiamente "generalisti", quindi popolari.

In questo contesto, soprattutto la Rai -mentre Mediaset lo ha fatto solo fino a circa il 2005, in particolare con le miniserie su *Paolo Borsellino* (2004) e quella su *Giovanni Paolo II, Karol un uomo diventato Papa* (2005)- ha utilizzato il formato della miniserie biografica in modo ampio, raccontando la storia nazionale tanto attraverso la vita di uomini politici (*De Gasperi, l'uomo della speranza*, 2005) come attraverso eroi della vita quotidiana (da *Perlasca* in poi, fino ai molti "eroi comuni" interpretati da Beppe Fiorello, come in *Io non mi arrendo*, 2016, o *I fantasmi di Portopalo*, 2017), come anche, specialmente negli ultimi anni, raccontando di artisti molto amati dal grande pubblico (per es. con *Volare – La grande storia di Domenico Modugno*, che ha superato ampiamente i 10 milioni di spettatori, andando a sfiorare un eccezionale 40% di *share* nella seconda puntata¹⁰).

L'importanza del tema

Che si tratti di *biopic* o di altri generi narrativi, mentre dall'esterno si potrebbe pensare che l'essenziale al cinema o in televisione sia una costruzione vivace, brillante e sorprendente del plot, tutti i più grandi professionisti hollywoodiani sottolineano invece l'importanza del lavoro di tematizzazione, cioè la necessità assoluta di innervare la storia con un qualcosa di universale o almeno di generale (proprio quello che Aristotele chiamava *eikós*) che dia senso al racconto¹¹.

affiancate alcune prime esperienze come story editor in alcune miniserie biografiche, l'autore del volume ha poi proseguito nel lavoro di sceneggiatore, firmando fra molti altri progetti proprio alcuni *biopic* televisivi molto amati dal pubblico, come *Paolo VI* (2008) e *Sant'Agostino* (2010).

⁸ Rimandiamo ad altri testi in cui abbiamo trattato l'argomento, in particolare Armando Fumagalli, *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar passando per l'Italia*, Lindau, Torino 2013 e Paolo Braga – Giulia Cavazza – Armando Fumagalli, *The Dark Side. Bad guys, antagonisti e antieroi del cinema e della serialità contemporanea*, Dino Audino, Roma 2016.

⁹ Un importante e ormai classico studio sul biopic nel cinema degli *studios* (dall'inizio degli anni '30 fino al 1960) è il libro di George F. Custen, *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 1992. L'autore, indagando anche su lettere e memo dei produttori, mostra come fosse forte l'intervento di rielaborazione e riscrittura del cinema hollywoodiano rispetto al puro dato fattuale.

¹⁰ Abbiamo brevemente ripercorso alcune linee essenziali della produzione fiction di Rai e Mediaset degli ultimi due decenni in *Du gust is megl che uan. La fiction italiana negli anni della trasformazione*, in Federico Di Chio (a cura di), *Mediamorfosi 2. Industrie e immaginari dell'audiovisivo digitale*, numero monografico di *Link. Idee per la televisione*, n.22 (2017), pp.156-163.

¹¹ Sul "senso" di un film, cfr anche le interessanti riflessioni di Guido Ferraro, *Introduzione. Dove si annida il senso del film: tra livelli profondi e superficie, tra topic e focus*, in Guido Ferraro – Antonio Santangelo (a cura di), *Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi contemporanei*, Aracne, Roma 2013, pp. 9-48. Il volume è un tentativo molto

Sarebbe facile pensare che quest'idea sia condivisa da esponenti del cinema europeo d'autore, quello "alto", ma in realtà sono proprio i professionisti hollywoodiani che fanno film che incassano centinaia di milioni in tutto il mondo a condividere questa impostazione intellettuale. Non stiamo pensando solo a film "seri" come *Erin Brockovich*, *Le ali della libertà*, *Il padrino*, o i più recenti *The Help* o *Il ponte delle spie*, ma anche a professionisti come l'autore principale di film ben più commerciali come *Shrek* o il primo *I pirati dei Caraibi*.

Sentiamo la testimonianza di Terry Rossio, uno degli sceneggiatori di maggior successo commerciale di questi ultimi decenni¹² (non sta, quindi, parlando Terrence Malick, né una reincarnazione di Ingmar Bergman...: sottolineiamo questo aspetto perché la testimonianza, venendo da un autore "commerciale", ci sembra ancora più universale e più forte):

"La verità è uno di quegli elementi che sembrano importare agli sceneggiatori e poi solo a un altro gruppo. Diventa di secondaria importanza (*low priority*) lungo tutto il percorso di sviluppo della storia e della realizzazione del film, in favore di trama, personaggi, azione ed effetti... Ma poi, alla fine di tutto, improvvisamente ridiventa importante... quando il pubblico guarda il film.

Quello è l'altro gruppo a cui sta a cuore la verità: il pubblico. Il pubblico vuole mistero, emozione, umorismo, passione e tutto quello che volete. Ma i film migliori offrono qualcosa di più. La ciliegia sulla torta. La cosa che può elevare un buon film allo status di un classico.

La verità.

Chiamatela verità, saggezza, intuizione (*insight*), epifania, rivelazione, o tema... la verità funziona sempre sullo schermo. Può darsi che non venga mai segnalata sulle schede di valutazione (dei focus group: NdT), ma il pubblico spera che la storia sia "giusta", che risuoni dentro di lui, dica qualcosa di significativo sulla realtà. Il pubblico 'beve' la verità ovunque essa viene presentata – verità sullo spirito umano, verità sul mondo, verità di un personaggio specifico, verità di un ideale. La verità non passa mai inavvertita, perché il pubblico la cerca. E quando la trova, è il modo migliore e più efficace di 'rispondere' a (*connect with*) una storia"¹³.

Rossio aggiunge poi che il tema non si trova in un momento, o in una frase del film, ma è ciò che dà unità (e profondità) a tutto: personaggi, trama, tono, ecc. Torneremo su questo punto presto.

Quanto affermato da Rossio significa che spesso uno sceneggiatore ha un'idea di fondo che lo guida in modo subliminale nel comporre tutti gli elementi della storia. In una lezione successiva, parlando del fatto che occorre "avere qualcosa da dire", Rossio sintetizza la sua "cosa da dire" su alcuni film che ha scritto con il collega Elliott: "In *Aladdin*, scrivevamo sulla ricerca di un'identità. Nelle nostre versioni di *Godzilla*, avevamo a che fare con una risposta inappropriata al dolore. *The Mask of Zorro* si concentra sul bisogno di redenzione invece che di vendetta. *Small Soldiers* è sul fatto di avere la forza di andare al di là di ciò per cui siamo stati programmati, dalla società o da altri"¹⁴.

Naturalmente c'è modo e modo di "esplorare" un tema: non a caso abbiamo usato questa espressione, perché di solito quando si parla di dimensione tematica di un film, nasce l'obiezione: "ma allora stai dicendo che i film servono a sostenere una tesi", oppure "ma allora il cinema non è altro che un modo camuffato per mandare dei messaggi ideologici"...

E' ovvio che questo rischio di didatticismo o di "moralismo" c'è. Nel mondo hollywoodiano è universalmente nota la celebre battuta che alcuni attribuiscono a Frank Capra, ma è in realtà di un

interessante –ma che richiederebbe un commento a sé- di far dialogare la prospettiva greimasiana con le acquisizioni delle teorie americane più diffuse sul racconto.

¹² Terry Rossio può essere considerato uno degli sceneggiatori contemporanei di maggior successo commerciale, avendo iniziato, con il collega Ted Elliott, due saghe multimilionarie come quella dei *Pirati dei Caraibi* e quella di *Shrek*. Oltre a queste, ha firmato diversi altri film importanti, fra cui *La maschera di Zorro*, e cartoni animati come *Aladdin*. Da diversi anni Rossio ha messo su internet un ciclo di circa 50 lezioni di sceneggiatura, condito di molti aneddoti autobiografici, chiamato Wordplayer. (www.wordplayer.com).

¹³ Cfr www.wordplayer.com, lezione 29: *Truth*.

¹⁴ *Ibidem*, lezione 35, *Hacking Through the Underbrush*.

produttore dell'epoca d'oro degli *studios*, Samuel Goldwyn: "If you want to send a message, try Western Union": Se vuoi mandare un messaggio, prova con la Western Union.

Ma, giustamente, così commenta uno dei guru americani della sceneggiatura, John Truby "He (Goldwyn) was right about not sending a message in an obvious, preachy way. But stories with powerful themes, expressed properly, are not only more highly regarded but more popular as well.

A great story is not simply a sequence of events or surprises designed to entertain an audience. It is a sequence of actions, with moral implications and effects, designed to express a larger theme"¹⁵.

Truby sottolinea anche come quando si parla di tema non si fa riferimento all'argomento di cui parla il film (un film sul mondo delle corse automobilistiche, un film sulla seconda guerra mondiale, un film sulle elezioni): quello è il *subject matter*, noi diremmo l'argomento: il tema è invece la visione morale, la visione su ciò che è giusto o sbagliato rispetto a un certo modo di comportarsi¹⁶.

Parlare di "visione morale" ovviamente non deve indurre riflessi condizionati di innalzamento di ponti levatoi per evitare il "moralismo". Anche qui, ci siamo occupati in altre sedi della questione e dobbiamo necessariamente essere brevi, ma –come osserva giustamente Wayne Booth¹⁷– anche un autore come James Joyce ha un proprio punto di vista morale... Per tornare a casa nostra, anche un film apparentemente solo estetizzante come *La grande bellezza* di Sorrentino è espressione di una tematizzazione morale: dice qualcosa di significativo su che cosa è importante nella vita e che cosa no, che cosa dovremmo (o possiamo) perseguire nella nostra esistenza, ecc. E', se vogliamo, una morale disincantata e scettica, ma è un punto di vista specifico e chiaro, che ogni spettatore minimamente avvertito può cogliere.

Il punto è che nell'esprimere questa visione morale occorre essere sottili e non "predicatori".

Così di nuovo Truby: "Good writers express their moral vision slowly and subtly, primarily through the story structure and the way the hero deals with a particular situation. Your moral vision is communicated by how your hero pursues his goal while competing with one or more opponents and by what your hero learns, or fails to learn, over the course of his struggle"¹⁸.

Normalmente il modo migliore di esprimere il tema morale di una storia non è attraverso dei discorsi astratti, ma è nel farlo esplorare dai diversi protagonisti, facendo sì che venga riflesso come in un caleidoscopio di diverse posizioni, a volte magari direttamente opposte l'una rispetto all'altra (protagonista vs. antagonista: pensiamo ai film di Batman scritti e diretti da Nolan) a volte splittate in una gamma che esprime diversi punti di vista su una stessa dimensione morale (è quello che succede, per esempio in *L.A. Confidential*, dove i personaggi principali incarnano ognuno un punto di vista e un modo diverso di intendere la giustizia).

Esprimere il tema morale drammaticamente, significa quindi incarnarlo in un set di opposizioni e applicandolo all'eroe e ai suoi antagonisti, o comunque ai personaggi principali della storia.

Se si leggono con attenzione i film, un tema morale c'è molto più spesso di quanto pensiamo, anche per es. –e a volte soprattutto– nelle commedie. Truby usa al proposito il celebre film *Tootsie*, che è un'opera molto amata dalla tradizione cinematografica americana¹⁹: per dirla in breve, il protagonista trova l'amore nel momento in cui impara a rispettare le donne. Abbiamo un

¹⁵ John Truby, *The Anatomy of Story*, Faber and Faber, New York 2007; trad. it. *Anatomia di una storia. I ventidue passi che strutturano un grande script*, Dino Audino, Roma 2009; citeremo il libro direttamente dall'originale inglese, qui è a p.108.

¹⁶ *Ibidem*. Ci siamo occupati di questo tema anche nel capitolo 3 di Gianfranco Betterini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, cit.

¹⁷ In particolare in Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, University of Chicago Press, Chicago 1983; rist. Penguin, Harmondsworth 1987 (1st ed. 1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, ristampa Dino Audino, Roma 2016; e in Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley -Los Angeles - London 1988.

¹⁸ Truby, *op.cit.*, p.109.

¹⁹ *Ibidem*, p.116.

protagonista maschilista e che disprezza il genere femminile e sarà proprio la pressione esercitata su di lui dalle circostanze (deve vestirsi da donna per trovare un lavoro) a fargli capire che deve cambiare atteggiamento.

Per venire a un esempio più recente possiamo pensare a *Il diavolo veste Prada*, grande successo mondiale del 2007, dove il tema morale può essere efficacemente espresso da una domanda: “a che cosa sei disposto a rinunciare della tua vita personale in vista del successo professionale?”.

Come si vede, è un tema molto universale, di grandissima attualità oggi per le giovani generazioni che si affacciano al mondo del lavoro, ed è a nostro parere uno dei motivi –fra i più importanti- per cui il film ottenne un così grande e duraturo successo di pubblico. C'erano stati negli anni precedenti altri film sul mondo della moda, il più famoso dei quali era stato probabilmente *Pret-à-porter* di Robert Altman, ma nessuno –compreso quest'ultimo- aveva avuto un qualche significativo successo di pubblico.

Invece *Il diavolo veste Prada*, con la scelta molto azzeccata di portare in questo mondo la intelligente e per niente frivola Andy, interpretata da Anne Hathway, mettendo in moto il classico meccanismo del “pesce fuor d'acqua” che deve imparare –e quindi spiegare al pubblico- le regole di un mondo nuovo e particolare, è riuscito a raccontare le specificità di questo ambiente, ma agganciandolo a una storia e a temi universali.

La dimensione “morale” della storia emerge in particolare nella scelta finale della protagonista, che è resa in modo molto elegante attraverso una scena quasi esclusivamente visiva. Dopo uno scontro verbale finale (l'equivalente del duello nei film western) fra Andy e la direttrice di *Runway* Miranda (Meryl Streep in una delle sue più celebrate interpretazioni)²⁰, Andy ci fa capire la sua inattesa decisione perché uscendo dall'automobile in cui viaggiava con la direttrice, si incammina in direzione totalmente opposta rispetto a Miranda, e quando quest'ultima, non vedendola al proprio fianco, la chiama al telefono, lei compie il gesto definitivo gettando il cellulare nella fontana²¹.

In un altro genere di storia, e andando questa volta a un classico della cinematografia di tutti i tempi, si pensi alla centralità della decisione morale del protagonista, interpretato da Humphrey Bogart, di *Casablanca*: egli decide di rinunciare al suo sogno d'amore con il personaggio di Ingrid Bergman per non rovinare l'impegno di lei e del marito nel combattere i nazisti. Una delle storie d'amore più celebrate e amate di tutti i tempi, ma anche un film fortemente politico e morale, laddove identifica nella lotta contro il nazismo il dovere più alto e più urgente di ogni uomo libero, di ogni uomo onesto²².

Truby al proposito parla di una “moral self-revelation”, una sorta di illuminazione, di rivelazione su che cosa è giusto fare in una determinate situazione: “The hero realizes he has been wrong about himself and wrong toward others and realizes how to act properly toward others. Because the audience identifies with this character, the self revelation drives the theme home with great power” (p.121). Siccome il pubblico partecipa emotivamente dei dilemma del personaggio principale, questa sorta di illuminazione può avere un effetto molto forte sul cuore e sull'intelligenza del pubblico.

Qualcosa di ancora più universale c'è in quello che Truby chiama la *thematic revelation*: “In great storytelling, the theme achieves its greatest impact on the audience at the thematic revelation. The thematic revelation is not limited to the hero. Instead, it is an insight the audience has about how people in general should act and live in the world. This insight breaks the bounds of these particular characters and affects the audience where they live” (p.122). Si tratta, secondo Truby, di

²⁰ Per sottolineare il rischio che sta correndo Andy di diventare una nuova Miranda, i costumisti in questa scena fanno vestire Andy in modo quasi identico alla sua antagonista.

²¹ L'importanza del gesto era stata “seminata” e preparata da alcuni dialoghi fra Andy e il fidanzato sul rispondere o no al telefono mentre si è impegnati con un'altra persona: “La persona con cui hai una relazione è quella a cui rispondi sempre al telefono...”, era stata, più o meno, la sentenza...

²² Cfr le riflessioni su *Casablanca*, in Truby, pp.114-115.

una vera e propria rivelazione su un aspetto della vita e dei valori che viviamo o possiamo vivere e ha valenza non particolare, ma universale.

Ovviamente c'è anche il rischio che la tematizzazione morale che innerva la storia sia espressa in modo goffo e predicatorio. Uno dei modi più tipici di fare questo è far fare lunghi discorsi a uno dei personaggi, per fargli esprimere i suoi punti di vista sull'esistenza. Ma, appunto, si ha questo effetto quando c'è squilibrio fra quello che Truby chiama *moral argument*, l'argomentazione morale, la tematizzazione, e gli elementi di plot. Di solito è il caso in cui c'è molta tematizzazione con poca trama o con dilemmi poco interessanti e non stringenti per i personaggi. Ma film come *Il diavolo veste Prada*, *Erin Brockovich*, o *A Beautiful Mind*, non sono avvertiti come predicatori dal 99,9% del pubblico, proprio perché mettono i personaggi in dilemmi interessanti, non fanno fare loro lunghi discorsi, lasciano che il tema di esprima solo o quasi solo nelle scelte e nelle azioni.

Nei buoni film è quindi la struttura –la consecuzione degli eventi, generati dalle scelte dei protagonisti e da ciò che essi valutano in concreto come “migliore” qui e ora- che porta la massima parte della tematizzazione morale²³: essa illustra ed esemplifica come diversi protagonisti usano i mezzi per raggiungere i fini che si propongono e che essi (e noi con loro) sentono come rilevanti.

Mettere una vita in forma: le pratiche di scrittura

E' ovvio che già quando si inizia a pensare o a lavorare, per es., al racconto biografico relativo a un qualche personaggio realmente vissuto, inizino subito dei processi di ristrutturazione, diciamo anche di “messa in forma”, che per chi ha confidenza con il racconto per il grande pubblico vengono attivati quasi come un riflesso condizionato.

L'arco biografico completo di un uomo o una donna che hanno vissuto –poniamo- settant'anni, per essere raccontati integralmente avrebbero bisogno di un tempo altrettanto lungo sullo schermo, cosa ovviamente impensabile e impraticabile²⁴. Ridurre la vita di un personaggio storico a un racconto di 100 o 200 minuti, come fanno per es. le miniserie Rai, attiva quindi immediatamente dei criteri di selezione e anche di formattizzazione che sono potentissimi. Di questi settant'anni si scelgono una media di circa due minuti all'anno, andando a mettere in scena le emergenze, i punti di svolta, i dilemmi, i momenti in cui la vita cambia direzione...

La tecnica della condensazione e del fermarsi allo stretto indispensabile viene insegnata nelle scuole di scrittura americane: tagliare tutto quello che è ovvio, che lo spettatore può intuire anche se implicito, e mettere in scena solo quello che svela un nodo, che imposta o denuncia un cambiamento, che testimonia una scelta importante...E' la tecnica di scrittura –e di fruizione- a cui ci ha abituato il cinema americano, e ancora di più (perché devono combattere contro il telecomando in mano allo spettatore) le serie televisive Usa, in particolare quelle che vanno sui canali generalisti, i cosiddetti *network*: si osservi per es. la prima puntata (ma in realtà anche ogni altra puntata) della prima serie di *The Good Wife* (2009 ss.) o una puntata qualsiasi di *Downton Abbey* (2010 ss.). In questa serie l'autore inglese Julian Fellowes ha messo a frutto il suo studio della intensità drammaturgica della costruzione delle scene nella serialità americana per una storia

²³ A considerazioni simili arriva anche Antonio Santangelo, *Come sono fatte le storie che ci piacciono*, in Guido Ferraro – Antonio Santangelo (a cura di), *Uno sguardo più attento*, cit., pp.73-115.

²⁴ Le esperienze di mimesi del tempo reale, non a caso fanno parte dell'avanguardia “estrema”: cfr per es. i film di Andy Warhol, *Sleep*, (1963), una lunga ripresa di più di cinque ore su un suo amico che dormiva, e il successivo *Empire* (1964), una ripresa di sei ore, ma che diventano otto ore circa di film perché le immagini sono proiettate in slow motion, dell'Empire State Building. Sul tempo come elemento determinante della significazione del cinema, cfr l'ormai classico Gianfranco Bettetini, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano 1979.

che si svolge nell'Inghilterra di inizio Novecento: scene tutte molto brevi, molto compatte, incentrate sulla triade desiderio-conflitto-cambiamento²⁵, e che per ogni personaggio sono incentrate sulla tensione al soddisfacimento di un *desire*²⁶.

Su quali elementi si lavora per selezionare le dimensioni essenziali del racconto, che cosa si cerca per trasformare una serie potenzialmente infinita di eventi (la vita di una persona è fatta da decine di migliaia di giornate -centinaia di migliaia di ore- e, come abbiamo detto, deve essere sintetizzata in due o al massimo quattro o otto ore di racconto audiovisivo²⁷) in pochissimi momenti cruciali, significativi e coinvolgenti dal punto di vista emozionale?

Già a questo primissimo ma fondamentale livello di selezione di solito è presente, almeno implicitamente, una dimensione tematica... Nell'individuare che cosa raccontare e che cosa no, nell'individuare quindi che cosa è "rilevante", di solito è presente –esplicita o implicita- una dimensione tematica, anche quando lo sceneggiatore vi fosse così abituato che neanche se ne rende conto²⁸.

E' latente il cercare di rispondere alla domanda: "Perché vuoi raccontare questa storia?", che significa anche "Perché questa storia dovrebbe essere interessante per gli spettatori di oggi?". Oppure, esprimendolo in modo più esplicito (questo ulteriore livello a volte però è lasciato implicito) "Che cosa vogliamo dire agli spettatori nel narrare questa storia?". Dove il "vogliamo dire" significa non semplicemente narrare un fatto, ma illustrare qualcosa di rilevante che tocchi la loro vita. Non, quindi, per es., che Enrico Mattei morì all'improvviso in un incidente aereo, ma che "i problemi del Medio Oriente nascono anche dal fatto che questi popoli per gran parte del XX secolo non sono stati trattati con giustizia, se non da pochi uomini come Enrico Mattei" o – in modo ancora più universale- "quando si fanno affari occorre trattare l'interlocutore come persona e come popolo di pari dignità".

Alla questione della rilevanza della scelta di "che cosa" narrare si aggiunge poi l'ulteriore dimensione che una stessa storia (*history*), intesa come sequenza pura di fatti, può dare adito a storie (*stories*) molto diverse.

Lo aveva già compreso e illustrato molto bene Wayne Booth, quando commentando la novella di Federigo degli Alberighi (una delle più celebri del *Decamerone* di Boccaccio²⁹) sottolineava come la presenza dell'autore andasse al di là di quegli elementi che potevano apparire come emergenze di superficie dell'autore stesso (commenti del narratore onnisciente, ecc.). La presenza dell'autore c'è in ogni minima scelta che riguarda il modo in cui l'episodio è narrato.

Come osserva Booth, con un plot come quello della novella³⁰ si sarebbe potuto narrare una storia tragica sulla impossibilità per una donna, nel Medioevo, di avere una vita autonoma, una

²⁵ La superficialità con cui a volte viene osservato il nostro cinema, anche quello di grande successo, ha impedito di notare, per es., come una caratteristica molto spiccata dei film scritti e diretti da Gennaro Nunziante e interpretati da Checco Zalone (pensiamo in particolare agli ultimi due, *Sole a catinelle* e *Quo vado?*) utilizzino in modo molto spiccato questa tecnica. Film che durano circa 90 minuti l'uno e che sono costruiti su un numero amplissimo di scene tutte molto brevi, con una fluidità narrativa che da una parte non è mai convulsa o ansiogena, ma dall'altra non dà mai tempo allo spettatore di annoiarsi, e lo sorprende continuamente. In diverse conversazioni personali Nunziante ci ha confermato che è una tecnica usata coscientemente per questo fine.

²⁶ Cfr la lucida analisi di Paolo Braga, *How to Apply the Multistrand Narrative of American Tv Shows in a British Series: the Downton Abbey's Case*, in *Communication & Society*, 29 (2016), n.32, pp.1-16 reperibile anche in https://www.unav.es/fcom/communication-society/en/articulo.php?art_id=566

²⁷ Nel caso della recente serie di Netflix *The Crown*, sui primi anni di regno della regina Elisabetta II d'Inghilterra, le 10 puntate da un'ora della prima stagione coprivano circa otto anni di vita (1947-1955) della monarchia.

²⁸ In *The Crown*, per esempio, le singole puntate della prima stagione narravano sempre dei momenti di dilemma in cui Elisabetta deve decidere se agire pensando ai suoi interessi, gusti, passioni come persona singolare, o alla sua responsabilità come regina. E alla fine sceglie sempre questa seconda opzione.

²⁹ E anche una delle poche messe in scena nell'esangue *Maraviglioso Boccaccio* dei fratelli Taviani (2015).

³⁰ La novella di Federigo degli Alberighi racconta di un nobile, Federigo, pazzamente innamorato di Monna Giovanna, per la quale aveva sperperato tutti i suoi averi in feste e tornei, fino a rimanere povero e solo con un falcone. Lei, rimasta poi vedova, aveva un figlio piccolo a cui era affezionatissima. Quando il figlio si ammala, chiede di poter avere

storia comica sulla sfortuna dei due innamorati, una storia di tipo sociologico-economico sulle cause dell'andare e venire della ricchezza delle persone... Invece Boccaccio sceglie di dare una tematizzazione (Booth non usa questo termine) che è centrata sull'amore cortese, e in concreto sulla capacità dell'innamorato di sacrificare quello che ha di più caro per la persona amata.

In virtù di questa scelta, l'autore liquida in veloci battute elementi di trama che avrebbero (con altre scelte tematiche) richiesto un ben diverso approfondimento (vedi la morte del marito di Monna Giovanna, risolta in modo assai veloce in un paio di righe), mentre si ferma a lungo laddove invece sono in gioco i valori della storia, per es. quando Federigo deve arrivare alla decisione se sacrificare o no il falcone per onorare la donna amata³¹. In altre parole, è l'autore (in concreto, specifichiamo noi, il tema scelto dall'autore) che guida la strutturazione stessa della storia e come essa viene narrata.

Questi processi di ristrutturazione non hanno ovviamente grossi limiti per quanto riguarda la condensazione o l'omissione di elementi della vita di un personaggio, ma li hanno laddove si tratti di cambiare qualcosa rispetto al dato storico per "servire" la drammaturgia.

Qui giocano anche la diversa natura dei committenti e la diversa natura dei prodotti stessi che vengono creati, che comportano delle attese di fedeltà da parte degli spettatori che hanno caratteristiche significativamente diverse.

Se lo spettatore medio si attende dalla Rai (e la Rai stessa lo pretende) una sostanziale fedeltà al dato storico –ancora di più quando si tratta di personaggi "di peso" storico o civile, come Alcide De Gasperi, Giovanni Falcone, Paolo VI o Giovanni Paolo II- l'attesa e il rispetto stesso del dato storico è molto minore per un film hollywoodiano pensato per intrattenere le platee di tutto il mondo nei multiplex del pianeta in una qualche serata di un week-end dell'anno...

Poi anche qui è chiaro che se parlo del Presidente John Fitzgerald Kennedy è un conto, se parlo di uno sconosciuto che ha compiuto una qualche azione importante, ma a un altro livello, come per esempio Robert Kearns, il protagonista di *Flash of Genius* (2008), pellicola in cui Greg Kinnear interpreta il personaggio che ha inventato i tergicristalli delle automobili e ha dovuto lottare con la Ford per vedersi riconoscere il brevetto..., la libertà può essere maggiore.

Per l'esperienza che ho, il problema più insidioso che si pone è quando il personaggio ha avuto una vita così ricca e così importante che si ha la tentazione di raccontare nel film troppi eventi, troppi episodi che sono necessariamente scollegati l'uno dall'altro a livello profondo (l'unica cosa che li lega è che il protagonista è lo stesso): il rischio di questa sindrome da eccessiva completezza è costruire delle storie episodiche, in cui si raccontano fatti uno dietro l'altro senza che siano collegati da un percorso interiore del protagonista, senza – in altre parole- che ci sia una *unità drammatica di fondo*. Lo spettatore percepisce quindi uno scorrere superficiale di eventi scollegati: non si riesce ad approfondire niente, è difficilissimo spiegare che cosa un evento significhi a livello profondo per il protagonista... Risultato: una storia poco coinvolgente, a volte addirittura noiosa, in cui scorrono un fatto dietro l'altro ma senza dare emozione. E questo, per paradosso, proprio a volte con personaggi che hanno avuto vite ricchissime.

La difficoltà è aumentata dal fatto che, mentre per esempio Franco Zeffirelli nel fare un film sulla Callas, ha avuto la libertà di narrare un episodio inventato, ma verosimile, degli ultimi anni della vita della diva, quando invece si è chiamati –per esempio- dalla Rai a narrare in 200 minuti la vita di Giovanni Paolo II non si può fare a meno di raccontare le avventure che il protagonista ha vissuto sotto l'occupazione nazista, non si può fare a meno di narrare i conflitti che ha avuto, prima da sacerdote e poi da vescovo, con il regime comunista della Polonia, non si può fare a meno di narrare quanto fu inaspettata nel 1978 l'elezione di un Papa polacco, non si può fare a meno di

il falcone di Federigo per guarire. Monna Giovanna, nonostante abbia sempre resistito alle avances di Federigo, decide di farsi invitare a pranzo da lui. Federigo però non ha nulla per onorare la donna che ama: decide quindi di uccidere il falcone e servirlo a tavola. Commossa da tanta generosità, quando il figlio muore e i fratelli di lei insistono perché si sposi, Monna Giovanna sceglie di sposare Federigo.

³¹ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, cit., pp.10-16.

narrare la sua relazione con i moti popolari in Polonia, non si può fare a meno di narrare... e qui l'elenco –per i 27 anni di pontificato- sarebbe lunghissimo...

Lo sceneggiatore si trova in questi casi di fronte a un problema di selezione, e soprattutto alla necessità di *costruire un'unità tematica*, cioè di trovare *qual è* la storia da raccontare, dovendo però necessariamente non omettere una serie di episodi che i committenti e anche il pubblico si attendono legittimamente che siano presenti.

E' una forma di tematizzazione ex post, che deve basarsi, ovviamente, su elementi di verità, e che potrà dare una certa unità, anche se non molta, alla fine, a un complesso di eventi che rimarranno in una certa misura drammaticamente eterogenei³². In altre parole avremo un film non molto potente drammaturgicamente (come invece poteva essere un *Amadeus*, che racconta Salieri più che Mozart e di Mozart racconta molto bene un'essenza –il genio baciato dal favore divino- ma molte poche cose fattuali su di lui e sulla sua carriera).

Uso didattico nella formazione

Accendere interesse

Al di fuori degli specialisimi.

Il nucleo forte –narrativo- di storie che hanno avuto declinazioni diverse.

Questioni di etica: di solito è così, sono costruiti così.

Alcune serie interessanti.

Conclusione

Come spero si sia potuto vedere da queste brevi considerazioni, condividiamo la posizione di alcuni fra i più quotati studiosi americani (Wayne Booth, ma anche autori che si muovono più all'interno dell'industria che dell'accademia, come Robert McKee, John Truby e Bobette Buster³³), secondo i quali anche nelle storie di finzione, e comunque in tutte le storie che fruiamo, cerchiamo un senso, un qualcosa che illumini la nostra vita.

Illuminazione e rivelazione su un aspetto dell'esistenza umana, che ex post potrebbero magari essere anche sintetizzate in qualche frase forse assai breve, magari addirittura ovvia, ma che lo spettatore nel fruire la storia ha sperimentato e vissuto sulla propria pelle. Hanno quindi una "presa" su di lui molto più forte: possono "convincerlo" profondamente perché egli non ha la sensazione che gli siano dette, ma che le ha in qualche modo provate, vissute nell'esperienza di fruizione e partecipazione allo sviluppo della storia e ai dilemmi e alle domande che hanno guidato i suoi personaggi principali e specialmente il protagonista.

³² E' quello che per esempio è avvenuto, a mio parere, con la seconda puntata della miniserie su *Giovanni Paolo II*, prodotta dalla Lux vide per la Rai nel 2005, che è uno dei progetti a cui mi è capitato di collaborare. Problema simile, in *Mandela. Long Walk to Freedom* (2013), scritto da William Nicholson – che ha all'attivo, oltre al *Gladiatore*, anche la bella biografia di C.S. Lewis *Viaggio in Inghilterra*- e diretto da Justin Chadwick. Il film non è andato molto bene negli incassi e in Italia non è stato distribuito nelle sale.

³³ Cfr Bobette Buster, *Do/Story. How to Tell Your Story So the World Listens*, The DoBook Company, London 2013; trad. it. *Adesso racconta. Come narrare la tua storia perché il mondo la ascolti*, Anteprema, Torino 2015.