

CONCLUSIONI

*Qui si provano gli uomini,
come si prova l'oro nel fuoco*¹.

“Chi oserebbe pronunciare l'*ultima parola* sull'umana vicenda di un individuo?”, ci si chiedeva nell'Introduzione al presente lavoro. Ebbene, come abbiamo visto, quell'*ultima parola* è la prima idea da cui *si deve* partire per affrontare correttamente l'ambiziosa sfida di dare conto di un'intera esistenza attraverso un film biografico. Dagli autori di un biopic ci si aspetta prima la perspicacia necessaria a trovare quell'*ultima parola*, poi il coraggio indispensabile per pronunciarla e, infine, un'abilità retorica e artistica tale da riuscire a convincerci che era proprio quella l'ultima parola che andava pronunciata.

Se gli autori di un biopic non si persuadono di un preciso giudizio di *redenzione* o di *dannazione* sulla forma di vita vissuta dal soggetto della biografia, non riusciranno mai a persuadere gli spettatori a condividere tale giudizio. E così, per quanto intenso sarà lo sforzo di rievocare una vita passata con interpreti di prim'ordine, con scene attentamente cesellate e con ingenti investimenti produttivi in costumi e scenografie, il film biografico che ne risulterà sarà inconcludente, inutile, insignificante. In una parola, sarà un *brutto* film biografico.

Un giudizio chiaro, convincente e commovente, di redenzione o di dannazione, sulla forma di vita proposta: questo è ciò che ci si aspetta da un biopic. Questo è ciò che hanno saputo trovare, pronunciare e sostenere gli autori dei film biografici di maggior successo critico e commerciale che abbiamo analizzato. Il corpus dei biopic fin qui realizzati potrebbe dunque essere considerato come una sorta di grande affresco del Giudizio Universale, o come una sorta di cinematografica *Divina Commedia*. Una carrellata di personaggi storici che gli autori, di volta in volta, hanno innalzato alla gloria di esempi di redenzione o di dannazione.

Questa interpretazione dei film biografici come requisitorie di assoluzione o di condanna delle forme di vita da essi stessi articolate ha permesso di comprendere con particolare chiarezza la struttura narrativa insita nei biopic di maggior successo, di impostare in modo più corretto la questione della correttezza storica dei film biografici e di far emergere la logica nascosta che era all'opera nello sviluppo pur tortuoso di alcuni biopic analizzati.

1. La struttura drammaturgica di una convincente requisitoria biografica.

I teorici della sceneggiatura più seguiti sia nell'ambiente hollywoodiano che in Italia ci hanno ricordato che una storia consiste in una sorta di *simulazione di esperienza esistenziale*: nell'assistere ad un film gli spettatori condividono le sorti del protagonista attraverso vicissitudini conflittuali che culminano in una risoluzione significativa. Al termine essi risulteranno, in un certo senso, “plasmati” dall'esperienza esistenziale che, attraverso la mediazione del protagonista, hanno vissuto. Gli elementi necessari per

¹ Siracide 27, 6.

realizzare tale simulazione di esperienza esistenziale sono dunque il *protagonista*, il *conflitto* e la *risoluzione*, funzioni strettamente interrelate che si definiscono reciprocamente in quel campo di forze che è un dramma audiovisivo. Abbiamo visto che queste tre funzioni trovano le seguenti declinazioni specifiche nei film biografici.

- Il *protagonista* di un biopic, sebbene modellato sulla base di un individuo realmente esistito, deve essere costruito in modo non diverso dal protagonista di una storia di completa invenzione. Si è rilevato che il problema principale nella costruzione di un biopic è ottenere l'*empatia* del pubblico con un protagonista che, per forza di cose, è un personaggio non ordinario. Tuttavia si è appurato come la "straordinarietà" dei personaggi cui i biopic si ispirano non è un fine espressivo, bensì un mezzo: i biopic riguardano personaggi non ordinari non perché interessi la non ordinarietà in sé, ma in quanto questa è un formidabile strumento retorico che il genere biografico ha a disposizione per far meglio risaltare l'*universalità* dei valori che definiscono i protagonisti, i conflitti che li riguardano e la risoluzione tematica della vicenda. Sempre in merito al problema dell'*empatia* ci si è soffermati sulla figura dell'*alleato* del protagonista. Sulla base dell'interpretazione generale proposta, le figure degli "alleati" nel film biografico sono risultate poter essere di due tipi: *figure redentrici* o *figure dannanti*. Si è infatti rilevato come, essendo il tema di ogni film biografico la *redenzione* o la *dannazione* di una determinata forma di vita, le figure degli alleati sono sempre costruite come personaggi che favoriscono la redenzione oppure la dannazione del protagonista. Significativamente è risultato che, in tutti i biopic analizzati, il decisivo momento drammaturgico della *crisi* avviene puntualmente attraverso un confronto, qualora non con l'antagonista, con l'alleato redentore o dannante.
- Il *conflitto* drammaturgico che anima i film biografici è stato analizzato concentrandosi sulla figura dell'antagonista e sulle tecniche di sintesi narrativa più frequentemente usate nei biopic per mantenere la tensione conflittuale: il *montage* e il *flashback*. Si è rilevato che in un biopic l'antagonista è l'agente drammatico (una persona, un'istituzione o una forza della natura) che induce il protagonista a compiere il suo cammino di redenzione o di dannazione. Quanto più è stato lucido e ponderato il verdetto sulla forma di vita del protagonista, tanto più la figura dell'antagonista risulta ben delineata, convincente, così da essere perfettamente funzionale al cambiamento dannante o redentore dei protagonisti e come tale inquadrato dalla storia. A conferma della tesi secondo la quale un biopic si fonda su un giudizio di redenzione o di dannazione di una determinata forma di vita, è significativamente emerso che nei biopic le figure degli antagonisti, strumenti appunto di redenzione o di dannazione, risultano molto spesso connotati da tratti o valenze "sovrumane".
L'interpretazione del biopic come requisitoria di redenzione o assoluzione ha permesso una nuova comprensione del frequente utilizzo di tecniche di ellissi narrativa come il flashback e il montage. Il *flashback*, che nell'audiovisivo corrisponde all'uso dei tempi passati nel testo verbale, sebbene da un certo punto di vista denunci la derivazione dei film biografici dalla letteratura storiografica, da un altro ne fa risaltare la radicale eterogeneità. Esso infatti, nei biopic, non si limita a differenziare un tempo passato rispetto al tempo presente in cui ha luogo l'atto del raccontare, bensì è funzionale all'espressione della tesi del film: gli Autori dei biopic adottano spesso la tecnica del flashback in quanto

efficace per impaginare gli eventi drammatici in una forma funzionale a trasmettere in modo emozionante e persuasivo la loro *tesi* sul *tema* della storia. Similmente, il *montage*, che consiste in un montaggio veloce (quasi sempre commentato da una colonna sonora musicale) di immagini o brevi scene senza dialogo, è risultato essere una tecnica retorica utile a mostrare che ad una *decisione esistenziale* consegue una precisa *forma di vita*: ad una decisione esistenziale dannante consegue una forma di vita a sua volta dannante. Ad una decisione esistenziale redentrica consegue una forma di vita a sua volta redentrica. I *montage* non hanno dunque una mera funzione di sintesi di informazioni o di segnalazione di un passaggio temporale: sono formidabili strumenti retorici per mostrare in modo diretto che le scelte *danno forma* alla vita, che da una decisione presa in un determinato momento scaturiscono conseguenze esistenziali a lungo termine.

- La *risoluzione* di un film è, in generale, l'esito, la conclusione, la fine che ne determina il significato ultimo e complessivo. Sempre sulla scorta dei principali teorici di drammaturgia della sceneggiatura si è rilevato come la risoluzione si articoli in due momenti: la *crisi* (la *decisione* definitiva presa dal protagonista, nel momento in cui è sottoposto alla massima pressione delle forze antagoniste, che lo pongono di fronte al dilemma esistenziale originario del suo personaggio) e il *momento culminante* (l'*effetto* della decisione definitiva presa dal protagonista, effetto che determina il significato del film, la verità esistenziale che il film esprime e argomenta attraverso la propria struttura di eventi). Nei biopic le fasi della crisi e del momento culminante offrono la risposta alla domanda drammatica centrale: *fu quella una vita di dannazione o di redenzione?* Nell'analisi di cinque biopic di grande successo critico e commerciale (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *La mia Africa* [1985], *Schindler's List* [1993], *Erin Brockovich* [2000]) è emersa, per ciascuno di essi, una precisa articolazione delle fasi della crisi e del momento culminante, perfettamente funzionale alla complessiva tesi di redenzione o di dannazione del protagonista.

2. La correttezza storica in un film biografico

Trattandosi di *film ispirati alla vita di una persona reale* i biopic non possono esimersi dal fare i conti con la presenza ingombrante della cosiddetta "verità storica". Realizzare un biopic comporta la necessità di confrontarsi con quelli che sono presunti essere i *fatti realmente accaduti* e, d'altra parte, gli spettatori di un biopic si aspettano di assistere a un film attinente alle vicende che il personaggio protagonista effettivamente visse nel corso della sua esistenza. Si è rilevato che, per onorare questa sorta di *patto sulla verità* fra autori e spettatori, la produzione dei film biografici è stata fin dalle sue origini caratterizzata da un particolare sforzo affinché la rievocazione del passato fosse, da un punto di vista storico, il più possibile corretta. Eppure, per molti versi, i film biografici risultano, rispetto all'autentica biografia del loro soggetto, "ciò che il Caesar's Palace è per la storia dell'architettura: un'enorme e seducente distorsione"². Si è infatti constatato che la forma finale di un film biografico è sempre frutto di un compromesso fra tensioni di forze contrapposte – problemi legali, necessità produttive, punti di vista delle personalità

² George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 7.

autoriali coinvolte – che non necessariamente spingono verso il rispetto filologico della verità storica.

Per evitare l'apparente aporia per la quale da circa un secolo i film biografici presentano al pubblico la garanzia della propria veridicità e poi, puntualmente, offrono una visione più o meno distorta della storia cui sono ispirati, si è ricorsi ad una distinzione risalente ad Aristotele: “compito del poeta è dire non le cose accadute, ma quelle che potrebbero accadere [...] infatti lo storico e il poeta differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale mentre la storia del particolare”³.

A partire da questa distinzione fra il *poeta* (l'autore del biopic) e lo *storico*, fra la *verità del poeta* (l'autore del biopic) e la *verità dello storico* si è riflettuto sul fatto che in un film biografico queste due verità, seppur distinte, sono tuttavia in stretta correlazione: *la verità storica è funzionale alla verità poetica*. Nei film biografici i fatti storici costituiscono infatti *strumenti espressivi* di una *tesi* che non è storica, bensì *drammatica*, ossia etica, esistenziale, antropologica. Fra un film biografico e il suo spettatore non si stabilisce una relazione tale per cui il film biografico *informa* lo spettatore circa i dettagli biografici dell'esistenza di un certo individuo. Gli spettatori, sebbene occasionalmente possano essere motivati da un certo interesse per l'informazione storiografica, quando assistono ad un biopic fruiscono di contenuti che, in ultima analisi, non riguardano dati di fatto storici, bensì questioni fondamentali – etiche, esistenziali, antropologiche – relative alla vita di ogni singolo spettatore. I biopic non fanno, primariamente, opera di *informazione storica*. Come ogni film di finzione, fanno opera di *formazione umana* e l'informazione storica non ne è che un sottoprodotto.

Nella pratica concreta il punto di partenza dell'Autore di un biopic è il medesimo dell'Autore di una biografia scientifica: la mole, più o meno rilevante ed eterogenea, delle fonti storiche su un determinato individuo. Ma i testi che i due autori intendono elaborare mentre consultano tali fonti è radicalmente diverso. L'autore della biografia scientifica si propone di elaborare un testo che *descriva* in modo esauriente e scientificamente comprovato la vicenda esistenziale dell'individuo oggetto di indagine. L'Autore del biopic si propone invece di elaborare un testo che – in virtù delle funzioni *personaggio*, *conflitto*, *risoluzione* – coinvolga il fruitore in un'esperienza estetica che sia significativa, cioè persuasiva (in senso razionale ed emotivo) di una determinata *tesi* su un *tema* universale.

Lo storico è inclusivo: ogni dettaglio deve trovare il proprio posto nella ricostruzione finale. Il drammaturgo è selettivo: solo i dettagli funzionali alla tesi che lui vuole argomentare su un certo tema esistenziale dovranno rientrare nel biopic.

Lo storico procede raccogliendo tutti i dati per poi comporli come pezzi di un puzzle che solo una volta completo restituirà l'immagine che si andava componendo. Il drammaturgo parte dai dati storici per costruire in modo relativamente autonomo⁴ un personaggio investito da significative forze conflittuali fino ad una risoluzione tematica; solo in un secondo momento il drammaturgo *vestirà* tale personaggio con le caratterizzazioni che lo accomuneranno al personaggio storico. L'arte del drammaturgo consisterà nel fare in modo che il personaggio e vestito siano su misura l'uno per l'altro. Il drammaturgo instaura un circolo ermeneutico fra personaggio storico e protagonista del

³ Aristotele, *Poetica*, 9, 1451a, 36-39.

⁴ Il tipo e il grado di autonomia è relativa al contesto culturale e industriale in cui il drammaturgo concretamente opera. L'autonomia di cui gode un autore nel contesto cinematografico hollywoodiano è di tipo e di grado diverso da quella di cui gode un autore nel contesto cinematografico europeo o televisivo italiano. Le tradizioni narrative così come le aspettative del pubblico e modalità di fruizione sono diverse e comportano la necessità di ridefinire di volta in volta i parametri con cui va giudicata la correttezza storica.

biopic: si muove dal primo per costruire il secondo e da questo ripartire per meglio comprendere il primo.

Lo storico ha di mira la verità particolare (verità dei fatti storici), il drammaturgo la verità universale (verità della natura umana, nelle sue possibilità di redenzione o di dannazione). La storia raccontata in un biopic non è dunque primariamente vera in quanto, come si dice, *basata su una storia vera*, cioè riprodotte ciò che accadde a personaggio storico alla vita del quale il film è ispirato. È invece primariamente vera in quanto *verosimile* (in senso aristotelico⁵) cioè attestante ciò che avviene per lo più a tutti gli esseri umani⁶.

3. Il giudizio di dannazione o di redenzione come bussola nel lavoro di sviluppo della sceneggiatura di un biopic

Di fronte alle 798 pagine dei *Sette pilastri della saggezza* dai quali Michael Wilson e Robert Bolt avrebbero tratto la sceneggiatura di *Lawrence d'Arabia* [1962] ci si sente smarriti. Ma quello smarrimento svanisce a confronto del sentimento che si prova di fronte alle intere biblioteche scritte sulle vite degli imperatori Augusto e Nerone, dalle quali si sarebbero tratte le sceneggiature di *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] e di *Nerone* [2004]. In tutti e tre i casi non si fatica a comprendere che gli sceneggiatori impiegarono anni e decine di revisioni a giungere ad un copione convincente. Nel ripercorrere quei lunghi travagli creativi è emerso che una sola stella polare ha impedito di perdere la rotta: la consapevolezza, progressivamente maturata, del giudizio di redenzione o di dannazione sulle forme di vita dei protagonisti e le conseguenti scelte retoriche e drammaturgiche per corroborare tale giudizio.

Wilson e Bolt individuarono nel massacro di Tafas il momento culminante della dannazione di Thomas Edward Lawrence: “mi sembrava che il massacro a Tafas non poteva essere presentato come un mero episodio accanto agli altri. [...] Deve essere cruciale. [...] Qualunque cosa ci fosse in lui venne a maturazione a Tafas, lui stesso deve essersene reso conto. Non era un omicida senza scrupoli, e tuttavia egli uccise. Ed è ciò poi così sorprendente? È forse anormale un uomo che ha in sé gentilezza e crudeltà una accanto all'altra? Penso che così siano fatti tutti gli uomini”⁷. Riconosciuto in quell'episodio il momento culminante della vicenda del protagonista, Wilson e Bolt si sono saputi orientare fra gli innumerevoli episodi raccontati nelle 798 pagine dei *Pilastri della Saggezza* e hanno plasmato la struttura del film al fine di dare piena risonanza al significato di quel massacro.

Gli sceneggiatori e gli story editor di *Augusto – Il Primo Imperatore* individuarono nella morte dei nipoti ai quali intendeva consegnare in eredità il proprio impero, e nel conseguente pentimento per i propri errori, il momento culminante della vita di Augusto, dove la sua si configura come una vicenda di redenzione. Una volta fissato quel momento culminante la complessa struttura della sceneggiatura trovò finalmente la sua forma compiuta.

Sceneggiatori e story editor di *Nerone*, infine, riconobbero nella scelta di uccidere il fratellastro Britannico il momento culminante della dannazione del protagonista, il punto di

⁵ Per una attenta riproposizione del concetto di verosimiglianza aristotelica in una prospettiva filosofica di stampo realista: Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, pp. 49-75.

⁶ Ciò apre la possibilità che un biopic si drammaturgicamente ben fatto (e dunque anche antropologicamente verosimile), ma storicamente inaccurato o, addirittura, falso.

⁷ Robert Bolt, *Apologia*, p. 34.

non ritorno del suo precipitare morale. Fissato questo momento culminante fu finalmente possibile riarticolare la sceneggiatura a partire dalle prime, poco convincenti, versioni.

Si diceva che la vita degli altri è un argomento di conversazione che raramente lascia indifferenti. Raccontarla è difficile, si è scoperto, perché costringe a cercarvi il senso nascosto. Però questo conforta. Perché nel frattempo scopriamo che anche la nostra vita è narrabile e dunque anche la nostra vita deve avere, per quanto certi giorni possa sembrare nascosto, un senso.