

## Capitolo Uno

### LA STRUTTURA DRAMMATURGICA DEL *BIOPIC*

*Not that it matters,  
but most of what follows is true*<sup>1</sup>.

#### 1. Il *biopic*, genere sfuggente

*Biopic*, secondo *The Film Studies Dictionary*, è “un termine slang, largamente usato soprattutto nell’ambito dell’industria cinematografica americana, formato dalla fusione delle parole *biography* e *picture*, usato per la prima volta negli anni ’30 per indicare una serie di film prodotti dalla Warner Bros. ispirati alla vita di una persona reale”<sup>2</sup>.

Dunque, *film ispirati alla vita di una persona reale*, questa sembra l’essenza dei film di genere biografico, genere la cui presenza nel panorama cinematografico prima e televisivo poi è data – almeno dagli autori di *The Film Studies Dictionary* – per assodata. Ma, per molti versi, non sembra possibile cavarsela così a buon mercato.

Rick Altman, nel suo interessante studio critico sui generi cinematografici<sup>3</sup>, racconta una storia emblematica. Spiega che critici e storici del cinema hanno la consuetudine di individuare il capostipite dei *biopic* in *Disraeli*, un film del 1929 di enorme successo<sup>4</sup>, prodotto dalla Warner Bros., diretto da Alfred E. Green e interpretato da George Arliss, una star del teatro americano e del cinema muto. Fissato il capostipite del genere, tendono poi a farne discendere – segnalando altri due film interpretati da Arliss in rapida successione: *Alexander Hamilton* [1931] e *Voltaire* [1933] – una sequenza di film prodotti come “biografie” ad imitazione di quel primo illustre esempio di *biopic*. Tale consuetudine<sup>5</sup> di critici e storici entra in crisi quando ci si rende conto che “nel 1929 la Warner Bros. non considerava *Disraeli* come un film biografico (categoria non ancora esistente all’epoca)”<sup>6</sup>, né lo considerò tale per diversi anni, nei quali produsse film sì ad imitazione di *Disraeli* ma non in quanto film biografico, bensì in quanto storia di

---

<sup>1</sup> Didascalia in apertura della sceneggiatura di *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid* [1969]), *biopic* sulla vita di Robert Leroy Parker, alias Butch Cassidy (William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, Warner Books, New York 1984, p. 293).

<sup>2</sup> Steve Blandford, Barry K. Grant, Jim Hiller, *The Film Studies Dictionary*, Oxford University Press, Londra 2001, p. 23. La definizione citata precisa che la tradizione principale della biografia sarebbe “esemplificata da *Lawrence d’Arabia* (diretto da David Lean nel 1962), mentre *L’altra faccia dell’amore* (diretto da Ken Russell nel 1971) probabilmente segna i limiti esterni del termine nel senso che, sebbene sia basato sulla vita di Chaikovsky, fa molto ricorso all’immaginazione e alla fantasia”.

<sup>3</sup> Rick Altman, *Film/Genere*, British Film Institute, London 1999; tr. it. Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 61-69.

<sup>4</sup> Sebbene se ne prevedesse “un successo soprattutto nell’ambito della fascia alta della popolazione, riscosse un successo di pubblico superiore a ogni aspettativa: una permanenza di sei mesi a New York, una programmazione mondiale di 1.697 giorni consecutivi in più di 29.000 sale e un pubblico complessivo di oltre 170 milioni di spettatori che parlavano ventiquattro lingue diverse. Il film si aggiudicò un *Academy Award for Best Actor* assegnato a George Arliss” (Rick Altman, *Film/Genere*, p. 62).

<sup>5</sup> Avvalorata da critici e storici come George F. Custen (in *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992, p. 61), Nick Roddick (in *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London 1983, p. 182), Ted Sennett (in *Warner Brothers Presents*, Castle Books, New York 1971, pp. 270-271).

<sup>6</sup> Rick Altman, *Film/Genere*, p. 63.

ambientazione britannica, o in quanto film di origine teatrale, o in quanto caratterizzato da elementi di intrigo politico o finanziario.

La ricostruzione storica operata da Altman porta a concludere che il genere biopic “non prese forma finché svariate case cinematografiche [...] riprodussero ripetutamente specifici *elementi biografici* dei primissimi film”<sup>7</sup>. E quali sarebbero questi elementi biografici che a poco a poco, dagli anni Trenta ad oggi, contraddistinguerebbero i biopic? Altman si limita ad alcuni cenni sul tipico protagonista dei biopic degli anni '30: “uno straniero, un libero pensatore, un paladino dei diritti umani, un genio eccentrico”<sup>8</sup>. George Custen, nel suo libro pionieristico<sup>9</sup> sui film biografici della Hollywood di epoca classica (la Hollywood dai primi anni '20 agli ultimi anni '50), dopo averne vagliati quasi trecento, individua le seguenti caratteristiche specifiche dei biopic: un protagonista le cui vicende si rifanno a quelle storicamente avvenute alla persona reale di cui il protagonista porta il nome<sup>10</sup>; adozione di didascalie asserenti la veridicità della storia<sup>11</sup>, utilizzo di flashback e montage.

Dopo i primi anni di incerte approssimazioni progressive, il genere biopic avrebbe dunque trovato consapevolezza di sé e potrebbe ora esibire un *corpus* di esempi contraddistinti da specifiche caratteristiche formali. Ma di fronte ad alcuni esempi di film recenti che presentano tutte le caratteristiche elencate da Custen, non possiamo dissipare una certa impressione di disagio: *Quei bravi ragazzi* [1990], *Braveheart – Cuore impavido* [1995], *Ali* [2001]. Spiegare che si tratta di tre film biografici perché esibiscono le caratteristiche elencate da Custen appare decisamente meno significativo che dire che *Quei bravi ragazzi* è un film gangster di ambito mafioso, *Braveheart* è un film epico/guerresco con venature vagamente fantasy, *Ali* è un film di genere sportivo/pugilistico. Questi tre

---

<sup>7</sup> Rick Altman, *Film/Genere*, p. 69 (corsivi miei).

<sup>8</sup> Rick Altman, *Film/Genere*, p. 67.

<sup>9</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*. “[...] nessuno [studio] ha investigato il codice del film biografico. La sua costruzione, e la particolare visione del mondo che esso crea nel definire la storia” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 4). Infatti, prima del libro di Custen, ai biopic hollywoodiani erano stati dedicati, a parte qualche studio su sottogeneri della biografia (come Robert Miller, *Star Myths: Show Business Biographies on Film*, Scarecrow Press, Metuchen 1983, sui biopic di personalità dell'intrattenimento popolare), solo alcuni cenni in testi dedicati al film storico in generale (come George Fraser, *A Hollywood History of the World: From One Million B.C. to Apocalypse Now*, Fawcette Columbine, New York 1988, o Michael Pitts, *Hollywood and American Reality: a Filmography of Over 250 Motion Picture Depicting U.S. History*, McFarland, Jefferson 1984). La scarsa attenzione accademica per il genere biografico è rilevata anche da Carolyn Anderson: “il film biografico ha una tradizione ricca, ma che è stata raramente riconosciuta nell'insegnamento sul cinema” (Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, edited by, *Handbook of American Film Genres*, Greenwood Press, Westport 1988, p. 331).

<sup>10</sup> “Il fatto che nei film biografici vengano usati i nomi autentici suggerisce la disponibilità ad una verifica storica e un tentativo di presentare il film come la storia ufficiale di una vita. E, sebbene tale disponibilità possa di fatto essere una mera posa dei produttori di un film, questo, nondimeno, è pubblicamente presentato come una forma naturale della narrazione filmica: i biopic di Hollywood sono le versioni vere di una vita”. Tale criterio ha indotto Custen ad escludere dal genere biografico film come, ad esempio, *Black Fury* [1935], basato sull'assassinio del sindacalista Mike Shemanski, ma nel quale il protagonista (Paul Muni) è chiamato “Joe Radek”, o *Il magnate greco* [1978] ispirato alla relazione fra Aristotele Onassis e Jacqueline Kennedy, ma nel quale i due protagonisti (Anthony Quinn e Jacqueline Bisset) sono chiamati “Theo Tomasis” e “Liz Cassidy”. Esempi più recenti sono *Last Days* [2005], ispirato alla vita di Kurt Cobain, ma nel quale il protagonista (Michael Pitt) è chiamato “Blake”, o *North Country - Storia di Josey* [2005], ispirato alla vita di Lois Jensen, ma nel quale la protagonista (Charlize Theron) è chiamata “Josey Aimes”. Circa le rilevanti questioni semiotiche, sulle quali non è possibile soffermarsi in questa sede, sollevate dall'utilizzo dei nomi propri in opere narrative vedi: Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, 1986; tr. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 48-64.

<sup>11</sup> Tali asserzioni di veridicità (su cui torneremo) nella loro forma più semplice e diretta consistono in didascalie in apertura o in chiusura di film, come: “Una storia vera” o “Ispirato a fatti realmente accaduti”.

film biografici sembrano avere poco in comune fra di loro e invece molto da spartire con gruppi diversi di film non biografici: la trilogia de *Il padrino* o *Scarface* [1983] per *Quei bravi ragazzi*; la trilogia de *Il Signore degli anelli* o *King Arthur* [2004] per *Braveheart*; i cinque film su *Rocky* o *Million Dollar Baby* [2004] per *Ali*.

Risulta dunque evidente che, come nell'ambito letterario, anche nell'ambito cinematografico (e televisivo), quello biografico è un "genere instabile"<sup>12</sup>, che conduce "un'esistenza sfuocata"<sup>13</sup>. Vista e considerata tale particolare fluidità del genere biografico, nella presente indagine parto da una definizione "minima" di biopic:

*Il biopic è un film il cui personaggio protagonista è costruito ad imitazione della persona realmente esistita di cui porta il nome.*

Tuttavia, a partire da questa definizione che individua in modo quasi tautologico l'essenza minima di un film biografico<sup>14</sup>, propongo una nuova interpretazione dei biopic che nelle pagine seguenti argomenterò in modo diffuso:

*Il biopic è un film la cui struttura drammaturgica esprime sulla forma di vita del proprio personaggio protagonista un giudizio di redenzione o di dannazione.*

Questa interpretazione del film di genere biografico, alla quale è dedicato il punto 2.1 (in cui mi soffermo su cosa intendo, in generale, per *struttura drammatica*<sup>15</sup> di un film) e l'intero punto 3. (nel quale mostro come la struttura drammatica tipica dei biopic sia finalizzata ad esprimere un "giudizio di redenzione" o di "dannazione"), nasce da una riflessione sull'effettivo *modus operandi* di chi deve dare forma ad un film biografico e da una riscontrabile efficacia di tale paradigma nello spiegare perché determinati biopic, a differenza di altri, ottengano grandi successi commerciali e di critica.

Ricapitolando, il presente capitolo si svilupperà in tre parti. Nella prima tratteggerò un veloce profilo della storia del biopic hollywoodiano (punto 1.1) e della storia del biopic televisivo italiano (punto 1.2). Nella seconda mostrerò quali sono gli strumenti a disposizione di un Autore<sup>16</sup> per strutturare un dramma audiovisivo. Nella terza mostrerò come tali strumenti funzionino in alcuni biopic di indiscutibile successo critico e commerciale (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *La mia Africa* [1985], *Schindler's List* [1994], *Erin Brockovich* [2000]), rilevando come le modalità di tale funzionamento avvalorino l'interpretazione del genere biopic che sostengo.

---

<sup>12</sup> Così la definisce Daniel Madelénat nel suo eclettico saggio sulla biografia letteraria (Daniel Madelénat, *La biographie*, Puf, Paris 1984).

<sup>13</sup> Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo – Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 203.

<sup>14</sup> Tuttavia, al punto 2.2 di questo capitolo, dedicato all'annosa questione del rapporto fra verità drammatica e verità storica, avrò modo di far emergere e provare a sciogliere alcuni complicati nodi nascosti sotto l'apparente chiarezza e semplicità di quel concetto di *imitazione* fra protagonista e personaggio storico.

<sup>15</sup> Per *struttura drammaturgica* si deve intendere, in generale, la concatenazione di eventi rappresentati dal racconto audiovisivo, finalizzata a suscitare una precisa e significativa emozione estetica da parte del fruitore.

<sup>16</sup> La presente indagine inquadra i film biografici soprattutto sotto l'aspetto drammaturgico. Quando userò il termine Autore mi riferirò dunque eminentemente allo sceneggiatore, ma, accanto a questo, anche a tutte le altre personalità autoriali grazie al lavoro di squadra delle quali l'idea drammaturgica alla base della sceneggiatura si traduce in film (in rigoroso ordine alfabetico): attori, direttore della fotografia, montatore, operatore, regista, produttore, scenografo. Mutuo questo elenco da William Goldman che, in *Adventures on Screen Trade*, smonta con la forza dei fatti ogni "politica degli autori" che finge di ignorare che un film, come nessun'altra forma di opera d'arte, è frutto di un lavoro di squadra.

## 1.1. Profilo dell'evoluzione del *biopic* hollywoodiano

Quello del biopic è un genere presente fin dagli albori della storia del cinema: “nel 1895 si poteva già assistere a *The Execution of Mary Queen of Scots* [...]. Sarah Bernhardt ottenne un grande trionfo nella sua interpretazione del 1912 in *Queen Elizabeth* [...]. In Germania, Dimitri Buchowetski (*Danton* [1920] e *Peter der Grosse* [1922]) e Ernst Lubitsch (*Madame du Barry* [1919] e *Anne Boleyn* [1920]) diressero biopics di ambito regale [...]. In Francia Abel Gance cominciò la propria carriera cinematografica con un biopic, la produzione del 1909 di *Molière*, e la proseguì con l'epica produzione di *Napoleone*, del 1927 [...]. Sir Alexander Korda [...] contribuì a consolidare una visione del biopic ispirata all'immaginario dei tabloid con *The Private Life of Helen of Troy* (1927), e con, di maggior prestigio, *The Private life of Henry VIII*, del 1933”<sup>17</sup>.

Negli Stati Uniti, dove “uno dei primi successi commerciali della Warner fu il biopic ispirato alla vita dell'ambasciatore americano in Germania, *My Four Years in Germany*, del 1918”<sup>18</sup>, il biopic rappresentò ben presto il preciso punto di incrocio dei due assi che determinano l'approccio statunitense alla storia: la *concezione pragmatista* e quella *democratica*. La prima, correlata al culto per l'individualismo, “indica negli individui l'enorme potere di forgiare e/o condizionare gli eventi non tenendo conto di altre formidabili spinte meno facilmente individuabili in singoli personaggi (le esigenze dell'economia, dell'industria, del commercio, l'intricato universo degli scambi diplomatici, e così via)”<sup>19</sup>. La seconda, permeata dello scetticismo demitizzante proprio della mentalità democratica, svela, dell'eroe, il lato umano. Se la prima concezione tende a esaltare i protagonisti dei biopic come figure titaniche che danno forma alla storia, la seconda si premura invece di renderli comprensibili, e perciò rispecchianti caratteristiche proprie dell'uomo comune seduto in platea.

Per tracciare questo breve profilo dell'evoluzione del biopic hollywoodiano riprendo la tradizionale divisione tracciata da Bordwell, Steiger e Thompson<sup>20</sup> e distinguo l'*era classica* (1927-1960) di Hollywood, da quello *contemporanea* (1960-2005), in quanto contraddistinte da modi di produzione radicalmente diversi<sup>21</sup>.

### 1.1.1. *Il biopic hollywoodiano dell'era classica (1927-1960)*

Nei 33 anni che vanno dal 1927 al 1960 gli otto maggiori studios<sup>22</sup> di Hollywood produssero 277 film biografici. Se si aggiungono i 14 film biografici prodotti degli studi minori o da compagnie indipendenti<sup>23</sup> il totale dei biopic dell'era classica assomma a 291<sup>24</sup> film.

<sup>17</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 5.

<sup>18</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 5-6.

<sup>19</sup> Franco La Polla, *L'età dell'occhio – Il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino 1999, p. 159.

<sup>20</sup> David Bordwell, Janet Steiger, Kirstin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

<sup>21</sup> “Durante il periodo classico 1927–1960 furono prodotti quasi trecento biopic dagli studios principali. Questo insieme forma un codice con elementi distintivi. I film prendevano forma da pratiche industriali che non esistono più, erano alimentati da uno star system che limitava le possibili forme che una vita poteva assumere, ed erano vendute agli spettatori attraverso dei meccanismi pubblicitari che creavano contesti specifici per la ricezione delle grandi vite”(George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 3).

<sup>22</sup> Columbia, Twentieth Century-Fox, MGM, Paramount, RKO, United Artists, Universal, Warner Brothers.

<sup>23</sup> Le principali: Republic, Monogram, Allied Artists, American International.

<sup>24</sup> Dati tratti da George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 81.

In base alle ricerche di Joel Finler<sup>25</sup> si può stilare la seguente tabella<sup>26</sup> che riporta, per ciascuno dei principali studios, il numero totale di film prodotti nell'era classica, il numero dei biopic prodotti, la percentuale dei biopic in relazione al totale dei film prodotti da ciascuno studio e la percentuale rispetto al totale dei biopic prodotti.

Studio	Totale film prodotti	Numero biopic prodotti	Percentuale rispetto al totale film prodotti	Percentuale rispetto al totale biopic prodotti
Warner Bros.	1.371	61	4,40	21
Fox	1.458	63	4,32	22
MGM	1.292	47	3,63	16
Paramount	1.374	31	2,25	11
United Artists	890	30	3,37	10
Universal	1.346	17	1,26	6
RKO	1.003	14	1,30	5
Columbia	1.487	14	0,94	5
Totale delle Major	10.221	277	2,67	96
Altri	–	14	–	4
Totale	–	291	–	100

Come si può rilevare, quei 291 biopic rappresentavano meno del 3 per cento dei film prodotti ad Hollywood dal 1927 al 1960. Ma, nonostante tale relativa esiguità, quello biografico fu un genere che non conobbe mai abbandoni durante l'era classica di Hollywood e rappresentò una sorta di genere “di prestigio” che puntualmente induceva ad un notevole impegno produttivo.

Un ulteriore rilievo è che i numeri dicono che la major che ha prodotto il maggior numero di biopic, seppure di poco, è la Fox (63) e non la Warners, sempre considerata la principale casa produttrice di biopic<sup>27</sup>. Questa opinione era dovuta – spiega Custen<sup>28</sup> – alla particolare notorietà dei biopic interpretati da George Arliss e al prestigio di quelli prodotti dalla squadra formata da William Dieterle alla regia, Paul Muni nella veste di protagonista e Hal Wallis come produttore (Paul Muni vinse un Oscar per la sua interpretazione di Pasteur e *The Life of Emile Zola* vinse l'Oscar come miglior film del 1937).

L'era classica della produzione hollywoodiana di biopic può essere ulteriormente suddivisa in due periodi: quello precedente e quello successivo allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. L'aspetto più interessante dei cambiamenti intercorsi nel passaggio dal periodo *pre* a quello *post* bellico riguarda il tipo di biografie scelte come soggetto dei biopic. Si assiste qui, come rileva Custen, ad un cambiamento analogo a quello individuato da Leo Lowenthal<sup>29</sup> nell'evoluzione delle biografie pubblicate dalle riviste popolari. Lowenthal notò infatti un cambiamento in questa particolare forma di racconto biografico, cambiamento, avvenuto fra le prime decadi e la metà del secolo, riguardante i soggetti di questi profili biografici e i motivi adottati per spiegare perché una determinata vita fosse meritoria: l'attenzione si spostò da figure di grandi industriali, politici o scienziati (i cosiddetti *idoli della produzione*, nella terminologia di Lowenthal) a figure contraddistinte da una vita lussuosa, appartenenti per lo più al mondo dello spettacolo (i cosiddetti *idoli del consumo*)<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Joel W. Finler, *The Hollywood Story*, Crown, New York 1988, p. 280.

<sup>26</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 83.

<sup>27</sup> Come racconta Nick Roddick nel suo *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*.

<sup>28</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 83.

<sup>29</sup> Leo Lowenthal, *Biographies in Popular Magazines*, in Paul Lazarsfeld e Frank Stanton (edited by), *Radio Research: 1942-1943*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1944.

<sup>30</sup> A questo cambiamento Lowenthal associò un mutamento dei valori americani e delle lezioni morali (e di storia) derivabili da queste riviste: il potere attraverso la manipolazione del mondo era stata sostituita dal potere per la proprietà dei suoi oggetti ambiti. Lowenthal, pessimista e critico dei prodotti della cultura di

Custen rileva cambiamento un analogo nei soggetti dei biopic. Mentre prima dello scoppio della guerra questi celebravano figure regali (12 biopic) o di grandi politici (10 biopic), ottenendo anche prestigiosi riconoscimenti (Oscar come miglior attore a George Arliss interprete di Disraeli, e come miglior film del 1936 a *The Great Ziegfeld*), nel periodo post bellico “l'intrattenitore, piuttosto che il leader politico, assurse a paradigma di figura famosa”<sup>31</sup>: 14 furono i biopic della Fox riguardanti personaggi dell'intrattenimento, 13 quelli della MGM. “Al posto di film che glorificassero un'arte politica che andava ormai scomparendo, Hollywood, nei suoi biopic su artisti dell'intrattenimento, si dedicò a riproporre la propria storia e quella della più estesa famiglia degli artisti dell'intrattenimento cui essa apparteneva”<sup>32</sup>. Le percentuali dei biopic dedicati ad artisti dell'intrattenimento sul totale dei biopic prodotti parlano da sole: il 54% per Columbia, il 52% per Paramount, il 31% per Warner Bros., il 41% per MGM e il 29% per Fox. “Si può dire che per questi studios l'intrattenimento abbia definito la nozione stessa di biografia”<sup>33</sup>.

C'era anche una ragione molto concreta alla base di questo interesse per il biopic su figure dell'intrattenimento: gli studios vedevano infatti nei cantanti e danzatori che avevano già sotto contratto tutti possibili interpreti di biografie potenzialmente molto redditizie. La biografia di un artista dell'intrattenimento consentiva inoltre la fusione del genere biografico con uno dei generi più popolari: il musical.

E così, mentre negli anni '30 i biopic su personaggi dell'intrattenimento erano meno del 10 per cento rispetto dal totale dei biopic prodotti, dieci anni dopo la percentuale raddoppiò e, venti anni dopo, triplicò<sup>34</sup>. L'imporsi della figura dell'intrattenitore come soggetto di biopic segnò un cambiamento nei valori culturali statunitensi. Essa segnalò l'acquisita posizione di dominio dei mezzi di comunicazione basati sulla performance, come cinema e televisione. Tale svolta – rileva Custen – fu determinata anche da cambiamenti di natura tecnica, come ad esempio l'introduzione del colore e del sonoro che offrivano migliori opportunità di mettere in scena vite di intrattenitori, ma soprattutto dalla crisi dello *studio system*, che preparava la fine della stessa *era classica* di Hollywood. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, per diversi fattori, dall'*era dello studio* si passò all'*era della star* e, in particolare, della star-produttore<sup>35</sup>. Ecco che dunque: “gli intrattenitori, i nuovi potenti, divennero le figure regali laddove un tempo avevano dominato figure regali per eredità. Un'economia incentrata sulla star poteva così produrre un corpus di testi biografici incentrati, appunto, sulle star”<sup>36</sup>.

Questo cambiamento determinò una più marcata autoreferenzialità nella produzione hollywoodiana. Quella che Custen chiama la “tribù chiusa” di Hollywood tendeva progressivamente a parlare sempre più di se stessa e delle proprie forme di esistenza:

Nell'adattare le vite dei famosi a determinati contorni – e così controllando i confini normativi di azioni e vite – questi film coltivano gli interessi dei loro produttori,

---

massa, sosteneva che biografie di questo tipo corrompessero la coscienza dei lettori e costituissero un'efficace propaganda per rendere i lettori acquiescenti nei confronti dello stato delle cose.

<sup>31</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 84.

<sup>32</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 85. In questa fase si affermano anche i biopic dedicati a figure di atleti sportivi.

<sup>33</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 86.

<sup>34</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 169.

<sup>35</sup> Le ragioni per cui molte star rinunciarono ad essere sotto contratto con uno studio (Gary Cooper, Bob Hope, James Stewart, George Stevens, Frank Capra) erano fra le altre di natura fiscale (la pressione fiscale su un produttore era inferiore a quella su una star salariata) e di circostanza (i licenziamenti del Dopo Guerra da parte degli studios avevano messo a disposizione delle produzioni indipendenti il lavoro di molte maestranze a prezzo ridotto). Vedi George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 120-21.

<sup>36</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 121.

presentando una visione del mondo che rende naturali certe vite e certi valori rispetto a vite e valori alternativi. I biopic crearono inoltre una visione della storia basata sulla cosmologia dell'industria del cinema; in questo mondo la figure storiche chiave diventarono star, e i produttori di questi film spesso filtrarono i contenuti di una grande vita attraverso la griglia delle proprie esperienze, valori e personalità. In questa visione della storia, la grandezza della figura individuale consiste nell'insieme di qualità che rendeva un produttore grande o potente ad Hollywood, piuttosto che quei tratti che caratterizzarono la persona famosa nel corso della sua particolare esistenza<sup>37</sup>.

[...] Ciò che è all'opera nei film biografici è lo star system che parla di se stesso, attraverso gli strumenti che ha a disposizione e sotto controllo, dando vita ai suoi valori attraverso le figure di un mondo parallelo di star. Abbiamo qui un mondo dove vediamo la storia come l'industria dei film, i grandi uomini come lo star system<sup>38</sup>.

Questo articolato passaggio dai biopic su persone istituzionalmente famose (re e regine, per esempio) a quelle la cui notorietà era piuttosto di tipo "giornalistico" – il processo che Custen descrive come quello di *democratizzazione della fama*<sup>39</sup> – proseguì, radicalizzandosi e trovando nuovi soggetti e forme espressive, nell'*era contemporanea* di Hollywood.

#### 1.1.2. *Il biopic hollywoodiano dell'era contemporanea (1960-2005)*

Dopo i gloriosi anni '40, quando ben 12 dei 75 film di maggiore incasso erano biopic (e il film di maggiore incasso del 1941 fu proprio un biopic: *Il sergente York*), si assistette ad un certo declino della popolarità del genere biografico:

nel decennio 1961-1970 ci furono ancora un certo numero di biopic di grande successo commerciale: *Patton* con i suoi 27 milioni di dollari, *Funny Girl* con 24.9 milioni e *Lawrence d'Arabia*, che incassò 16.9 milioni. Invece nel periodo 1971-1980 solo *La ragazza di Nashville*, nel 1980, riuscì ad entrare fra i cinquanta film di maggiore incasso della decade e gli anni 1980-1986 videro solo due biopic, *Gandhi* (1982) e *La mia Africa* (1985), stabilirsi, rispettivamente al numero 72 e al numero 26 nella classifica degli incassi di quel periodo<sup>40</sup>.

Nel frattempo, il film biografico sembrava passare "nella provincia televisiva"<sup>41</sup>:

a partire dalla fine degli anni '60, quelli fatti per la televisione diventarono la forma più popolare di film biografici. Mentre i film biografici per il cinema diventavano sempre più sperimentali o ironici nel tono e gli spettatori sempre più giovani, i produttori televisivi recuperarono lo stile narrativo sentimentale che caratterizzava i bio-pic degli anni '30 e '40. Solo alcuni esempi: [...] la prima miniserie docudrammatica fu una biografia "doppia", *Eleanor and Franklin* (1976); [il biopic televisivo] *Elvis* (1979) vinse, nei risultati di audience, contro due grandi successi di Hollywood come *Via col vento* e *Qualcuno volò sul nido del cuculo*; HBO, come primo film prodotto-per-la-televisione-a-pagamento, produsse un biopic, *The Terry Fox Story* (1983)<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 4-5.

<sup>38</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 18.

<sup>39</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 6.

<sup>40</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 276-277.

<sup>41</sup> Paul Schrader, in Karen Jaehne, *Schrader's "Mishima": An Interview*, in *Film Quarterly*, Primavera 1986, p. 13.

<sup>42</sup> Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, *Handbook of American Film Genres*, p. 340.

Da questi dati Custen concludeva, nel 1992, che: “il biopic è un genere specifico della cultura del periodo degli studios [il periodo dell’era classica di Hollywood (*N.d.R.*)] e non del periodo post-studios”<sup>43</sup>. Se l’analisi dello storico statunitense è incontestabile, la sua pessimistica conclusione sul futuro dei biopic è stata poi smentita dai fatti: “la produzione di biopic da parte di Hollywood durante gli anni ’80 è di fatto aumentata”<sup>44</sup> fino a raggiungere il 5,3% della produzione totale (percentuale mai raggiunta prima)<sup>45</sup>.

Negli anni ’90 ben quattro biopic hanno incassato più di 100 milioni di dollari: *Schindler’s List* [1993], *Patch Adams* [1998], *Il sapore della vittoria* [2000] e *Erin Brockovich* [2000]. Inoltre, ogni anno, dal 2000 al 2005, un film biografico ha ottenuto un premio Oscar nelle categorie più importanti: nel 2000 lo vinse Julia Roberts come Miglior Attrice (*Erin Brockovich* [2000]); nel 2001 *A Beautiful Mind* vinse quelli per il Miglior Film e la Miglior Sceneggiatura Non Originale; nel 2002 *Il pianista* vinse quelli per il Miglior Film, per la Migliore Sceneggiatura Non Originale e per il Miglior Attore Protagonista (Adrien Brody). Nel 2003 Charlize Theron lo vinse come Miglior Attrice Protagonista (*Monster* [2003]); nel 2004 lo vinse Jamie Foxx come miglior Attore Protagonista (*Ray* [2004]); nel 2005 lo vinse Philip Seymour Hoffman come Miglior Attore Protagonista (*Capote* [2004])<sup>46</sup>.

Se da un punto di vista formale si afferma la tendenza a concentrarsi su porzioni di vita più che sviluppare l’intero arco biografico (come invece si continua a fare nei film biografici per la televisione) e si fa emergere come nevralgica una particolare esperienza infantile<sup>47</sup>, dopo il passaggio dalle figure istituzionalmente regali a quelle rese tali dallo star system del mondo dello spettacolo, avvenuto a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, nell’era della Guerra Fredda e del cosiddetto nuovo disordine mondiale si assiste ad un deciso allargamento dello spettro dei possibili soggetti di biopic. Sebbene si continui a vedere una netta prevalenza della figura dell’artista (in particolare dell’artista dell’intrattenimento), che “rappresenta la professione più comunemente ritratta”<sup>48</sup>, fra i soggetti dei biopic entrano a far parte a pieno titolo figure in precedenza trascurate: criminali (*Quei bravi ragazzi* [1990], *Blow* [2001], *Prova a prendermi* [2002], *Monster* [2003]); carcerati (*L’uomo di Alcatraz* [1962], *Papillon* [1973], *Fuga di Mezzanotte* [1978], *Hurricane – Il grido dell’innocenza* [1999]); pugili (*Toro scatenato* [1980], *Ali* [2001], *Cinderella Man* [2005]); persone segnate da malattie (*Elephant Man* [1980], *A Beautiful Mind* [2001], *Iris* [2002]); personalità dello spettacolo di genere marginale (*Ed Wood* [1994], *Larry Flint – Oltre lo scandalo* [1996], *Man on the Moon* [1999], *Confessioni di una mente pericolosa* [2002], *Auto Focus* [2002]).

Uno degli aspetti più rilevanti di questo ampliamento riguarda il deciso aumento, negli anni ’90, dei biopic su personaggi “di colore” (o comunque non bianchi *wasp*): *Malcolm X* [1992], *Tina – What’s Love got to do with it* [1993], *Dragon: La storia di Bruce Lee* [1993], *Tra cielo e terra* [1993], *Geronimo: An American Legend* [1993],

---

<sup>43</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 277.

<sup>44</sup> Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, in Steve Neale (edited by), *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London 2002, p. 91.

<sup>45</sup> Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London 2000, nota 10, p. 144.

<sup>46</sup> Come si può notare, interpretare il protagonista di un biopic offre ad un attore un’opportunità decisiva per conquistare un premio Oscar magari sfuggito in più occasioni. Del resto, il palmares dei biopic è molto ricco: “Come genere, il bio-pic è sempre stato ben premiato: il 44 per cento del nostro campione ha ricevuto una nomination all’Oscar e il 19 per cento lo ha vinto” (Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, *Handbook of American film Genres*, p. 339; il campione cui Anderson si riferisce è di circa 200 film biografici prodotti ad Hollywood dal 1929 al 1986).

<sup>47</sup> Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 92.

<sup>48</sup> Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 92.

*Kundun* [1996], *Selena* [1997], *Hurricane – Il grido dell’innocenza* [1999], *Men of Honor – L’onore degli uomini* [2000], *Il sapore della vittoria* [2000], *Ali* [2001], *Antwone Fisher* [2002], *Frida* [2002], *De-Lovely – Così facile da amare* [2004], *Ray* [2004]. Nella loro analisi della situazione del film biografico contemporaneo, Carolyn Anderson e Jon Lupo spiegano questo fenomeno anche rilevando che disporre di una persona di colore come protagonista di un film biografico è perfettamente funzionale alle esigenze di Hollywood: da un lato consente di avere immediatamente una storia ricca di conflitti legati soprattutto alla discriminazione razziale, dall’altro mostrare prima la discriminazione a cui era soggetta la vita di una persona di colore negli Stati Uniti del passato, e poi il successo e l’ingresso in una società meritocratica, permette di sancire indirettamente la bontà della società contemporanea<sup>49</sup>. Anderson e Lupo aggiungono inoltre che un protagonista *coloured* consente di “ringiovanire” il genere biografico: “Il biopic è un genere che si considera tipicamente apprezzato dagli adulti, perché molti biopic evitano immagini di sesso e di violenza e spesso offrono le gratificazioni sentimentali (e conservatrici) del melodramma familiare. Invece le biografie delle persone di colore offrono l’opportunità di realizzare prodotti connotati da quella che i distributori considerano un’ideologia politica progressista”<sup>50</sup>. In ogni caso, presentando un numero sempre crescente di biopic su personaggi di colore, Hollywood ha cambiato i gusti e i criteri per giudicare quali siano le vite interessanti da prendere in considerazione.

Proprio questo allargamento di prospettive ha fatto emergere una delle figure di attori più interessanti della Hollywood contemporanea: Denzel Washington. È un attore che, con le sue interpretazioni di *Malcolm X* [1992], *Hurricane – Il grido dell’innocenza* [1999]; *Il sapore della vittoria* [2000], e il suo primo film da regista (*Antwone Fisher* [2002]), si è caratterizzato come una vera e propria *star del genere*<sup>51</sup>. E in questo senso Denzel Washington è anche rappresentativo di un’altra caratteristica propria dei biopic contemporanei rispetto a quelli dell’era classica: mentre questi erano espressione di un determinato sistema degli studios, i primi hanno visto affermarsi alcuni grandi autori per i quali il biopic è diventato un genere privilegiato per la propria espressione artistica: Milos Forman (*Ragtime* [1981], *Amadeus* [1984], *Larry Flynt – Oltre lo scandalo* [1997], *Man on the Moon* [1999], *Goya* [2006]); Phillip Kaufman (*Uomini Veri* [1983], *Henry and June* [1990], *Quills* [2000]); Martin Scorsese (*Toro Scatenato*, [1980], *Quei bravi ragazzi* [1990], *Kundun* [1997], *The Aviator* [2004]); Oliver Stone (la sceneggiatura di *Fuga di mezzanotte* [1978] e, oltre alla sceneggiatura, la regia di: *Nato il quattro luglio* [1989]; *The Doors* [1991], *Tra cielo e terra* [1993], *Nixon* [1995], *Alexander* [2004]); gli sceneggiatori Scott Alexander e Larry Karaszewski, che si definiscono “the crazy biopic guys” (*Ed Wood* [1994], *Larry Flynt – Oltre lo scandalo* [1997] e *Man on the Moon* [1999]).

Il biopic non può dunque dirsi, come sostenuto da Custen, *un genere specifico della cultura del periodo degli studios*. Sebbene dagli anni ’30 ad oggi Hollywood abbia ridefinito il genere modificandone sotto molti aspetti i contenuti e i modi di raccontarla, la *vita degli altri* continua ad interessare<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 93.

<sup>50</sup> Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 93.

<sup>51</sup> Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, pp. 93-95. Un altro attore che merita tale riconoscimento è Liam Neeson, interprete di *Rob Roy* [1995], *Michael Collins* [1996], *Schindler’s List* [1993] e *Kinsey* [2004].

<sup>52</sup> È la conclusione tratta anche da Anderson e Lupo: “Nonostante il loro accidentato track record finanziario, l’appello dei biopic resiste” (Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 102).

## 1.2. Profilo dell'evoluzione del biopic televisivo italiano

All'interno dell'attuale panorama della fiction italiana la miniserie biografica spicca per la propria rilevanza nei palinsesti delle due reti ammiraglie (Rai Uno e Canale 5) e per i sorprendenti risultati di ascolto che quasi puntualmente riesce ad ottenere. Nella stagione 2005-2006 fra le fiction che hanno raccolto i più alti numero di spettatori ci sono soprattutto miniserie biografiche: *Giovanni Paolo II* [2005]<sup>53</sup>, *San Pietro* [2005]<sup>54</sup>, *Gino Bartali – L'intramontabile* [2006]<sup>55</sup>.

È un fenomeno iniziato già negli anni precedenti con una serie di titoli ai vertici delle classifiche di ascolto nei rispettivi anni: *Edda* [2005] (Rai Uno, 8.880.000 spettatori); *Paolo Borsellino* [2004] (Canale 5, 11.694.000 spettatori); *Madre Teresa* [2003] (Rai Uno, 11.236.000 spettatori); *Maria Goretti* [2003] (Rai Uno, 9.896.000 spettatori); *Soraya* [2003] (Rai Uno, 9.540.000 spettatori); *Il Papa Buono* [2003] (Canale 5, 9.982.000 spettatori); *Papa Giovanni* [2002] (Rai Uno, 13.180.000 spettatori); *Perlasca – Un eroe italiano* [2002] (Rai Uno, 12.205.000 spettatori); *Padre Pio – Tra cielo e terra* [2000] (Rai Uno, 13.123.000 spettatori); *Padre Pio* [2000] (Canale 5, 11.660.000 spettatori); *Jesus* [1999] (Rai Uno, 10.806.000 spettatori); *Giuseppe* [1995] (Rai Uno, 10.553.000 spettatori); *Mosè* (Rai Uno, 10.536.000 spettatori).

La tendenza è confermata dai risultati dell'attuale stagione 2006-2007 che vedono i risultati brillanti dei già citati *Joe Petrosino* [2006], *Giovanni Falcone* [2006] e *Papa Luciani – Il sorriso di Dio* [2006].

Del resto è stato notato che “molte caratteristiche della programmazione televisiva si confanno particolarmente ai contenuti biografici: la loro tendenza allo scavo nell'intimità e alle rivelazioni personali; l'attenzione al tema; la malleabilità alla struttura seriale. Le biografie offrono un eccellente veicolo per presentare una questione sociale o storica in termini personali. [...] valori e atteggiamenti che potrebbero apparire anacronistici in un contesto contemporaneo diventano tollerabili e persino lodevoli”<sup>56</sup>.

La tradizione della fiction biografica italiana affonda le proprie radici in alcuni memorabili sceneggiati dell'epoca “classica” della Rai. La serie delle “vite”, pensate e scritte da Giorgio Prosperi: *Vita di Michelangelo* [1964] e *Vita di Dante* [1965]; *Vita di Cavour* [1967]; *Vita di Leonardo da Vinci* [1971] (quest'ultimo scritto e diretto da Renato Castellani). Sono biografie nelle quali “nulla è lasciato alla libera immaginazione” come puntualmente avvertiva l'ufficio-stampa della RAI. Spesso i brani sceneggiati si alternavano con brani documentaristici in un cosiddetto “spettacolo culturale”<sup>57</sup>. Il prezzo della correttezza storica, perseguita quasi con maniacalità, fu quello di un certo peso didascalico della narrazione.

Rilevante fu poi la produzione di biopic televisivi da parte di Roberto Rossellini: *La presa del potere di Luigi XIV* [1967], *Socrate* [1971], *Blaise Pascal* [1972]; *Agostino di Ippona* [1972], *Cartesius* [1974]. Anche in questo caso la narrazione, gravata da un

---

<sup>53</sup> Le due puntate di *Giovanni Paolo II* [2005] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di domenica 27 e lunedì 28 novembre. La seconda puntata è stata seguita da 12.475.000 spettatori, raggiungendo uno share del 44,15%.

<sup>54</sup> Le due puntate di *San Pietro* [2005] sono state trasmesse da Rai Uno domenica 24 e lunedì 25 ottobre. La prima puntata è stata seguita da 8.539.000 spettatori, raggiungendo uno share del 30,60%.

<sup>55</sup> Le due puntate di *Gino Bartali – L'intramontabile* [2006] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di domenica 26 e lunedì 27 marzo. La seconda puntata è stata seguita da 9.740.000 spettatori, raggiungendo uno share del 35,15%.

<sup>56</sup> Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, *Handbook of American film Genres*, p. 340.

<sup>57</sup> Aldo Grasso, *Storia della Televisione Italiana – Nuova Edizione Aggiornata*, Garzanti, Milano 2000, p. 144.

ambizioso ed esplicito intento didascalico<sup>58</sup>, risulta piuttosto lenta, macchinosa, predicatoria.

Oltre a questi illustri esempi, paradigmatici dell'impostazione dei film biografici della televisione dell'epoca, gli anni '60 e '70 videro la produzione di numerosi altri biopic (*Francesco d'Assisi* [1966], *Luisa San Felice* [1966], *Caravaggio* [1967], *Cristoforo Colombo* [1968], *Antonio Meucci, cittadino toscano, contro il monopolio Bell* [1970]; *Joe Petrosino* [1972]; *Puccini* [1973]; *Il giovane Garibaldi* [1974]; *Murat – Generale Napoleonico, dal 1808 al 1815 re di Napoli* [1975]; *Majakovskij* [1976]; *Paganini* [1976]; *Gesù di Nazareth* [1977]; *Ligabue* [1977]) a testimoniare la particolare congenialità del formato biografico ai contenuti editoriali della televisione nazionale.

Tuttavia, fra la fine degli anni '70 e i primi anni '90, si assistette ad un certo declino del biopic televisivo. Sono pochi i titoli che si ricordano: *Don Luigi Sturzo* [1981], *Marco Polo* [1982], *Io e il Duce* [1985]. Soprattutto *Marco Polo* fu caratterizzato da un immenso sforzo produttivo e da un accompagnamento pubblicitario senza precedenti. Il risultato fu però percepito come piuttosto deludente: “il TV-kolossal non poteva non nascere compromesso. Da una parte la necessità di progettare internazionalmente un prodotto, di gestire e esibire il budget miliardario e multinazionale di cui era dotato, doveva per forza condizionarlo nel senso del ‘minor rischio’ e quindi portare comunque a fare riferimento al modello universale di sceneggiato. Dall'altra, la volontà di fare uno spettacolo d'Autore [...] è intervenuta pesantemente sul respiro del racconto, sovrapponendogli vistosamente una griglia interpretativa che fa a pugni con il contesto della storia”<sup>59</sup>.

Per il rilancio del film biografico si dovette attendere un'altro grande progetto di prodotto internazionale, con un budget miliardario e multinazionale, investito su un'idea forte di racconto: *La Bibbia*. A partire da *Abramo* [1994] la Lux Vide produsse per Rai Uno (in collaborazione con la tedesca Beta Film e l'americana Turner Pictures) una collezione di otto miniserie biografiche (*Abramo* [1994], *Giuseppe* [1995], *Mosè* [1996], *Sansone e Dalila* [1996], *Davide* [1997], *Salomone* [1997], *San Paolo* [2000], *Jesus* [1999]) e cinque film TV biografici (*Giacobbe* [1994], *Genesi* [1996], *Geremia* [1998], *Ester* [1999], *San Giovanni – L'Apocalisse* [2002]), ispirati alle vite delle maggiori figure della storia biblica. Questa collezione di biopic (che rappresenta una delle più grandi e prestigiose coproduzioni televisive internazionali della storia della televisione mondiale) hanno svolto, per tutti gli anni '90, una sorta di funzione lievitante per la fiction italiana<sup>60</sup> e, in particolare, per i film biografici. La prima conseguenza diretta rilevabile è stato l'improvviso proliferare di biografie su vite di santi (oltre alle numerose già citate si può ricordare: *Maria figlia del suo figlio* [2000], *Don Bosco* [2004], *Santa Rita* [2004], *Sant'Antonio di Padova* [2002], *Francesco* [2002]). Il successo di queste biografie ha poi indotto a produrre biopic televisivi su personaggi che, seppure non saliti alla gloria degli altari, sono stati raccontati con un taglio piuttosto agiografico (oltre ai numerosi già citati: *Don Gnocchi – L'angelo dei bimbi* [2004], *Don Milani – Il Priore di Barbiana* [1997], *Salvo d'Acquisto* [2003], *De Gasperi – L'uomo della speranza* [2005], *La buona battaglia – Don Pietro Pappagallo* [2006], *Maria José – L'ultima regina* [2002]).

I grandi successi ottenuti dei biopic trasmessi, l'alto numero di nuove miniserie di cui è prevista la messa in onda, le svariate miniserie in fase di realizzazione: tutto lascia

---

<sup>58</sup> “Da quindici anni io sto sperimentando per promuovere una nuova didattica attraverso le immagini. È un tentativo che ha il fine di arrivare con facilità e concretezza all'educazione integrale” (Roberto Rossellini, citato in Aldo Grasso, *Storia della Televisione Italiana*, p. 267).

<sup>59</sup> Massimo Lastrucci, *il Patalogo cinque/sei*, (citato in Aldo Grasso, *Storia della Televisione Italiana*, p. 385).

<sup>60</sup> Anni '90 durante i quali si ricordano altri buoni esempi di film biografici: *Carlo Magno* [1994], *La famiglia Ricordi* [1995], *Il grande Fausto* [1995].

pensare che il momento “d’oro” del genere biografico in quella che il già citato Paul Schrader chiama la “provincia televisiva” proseguirà a lungo. Probabilmente – e questo, oltre che un pronostico, è un auspicio – seguendo il consiglio dello stesso Schrader che esorta a cercare sempre “un approccio originale”<sup>61</sup> alla vita da raccontare attraverso un biopic.

## 2. Drammatizzare una vita

L’esistenza di quello biografico fra i generi cinematografici e televisivi presuppone la convinzione che sia possibile *raccontare in modo esaustivo la vita di un personaggio storico attraverso una drammatizzazione audiovisiva*. Tale convinzione è diffusa e ben radicata nel senso comune. Lo spettatore che paga un biglietto per assistere a *Truman Capote – A sangue freddo* [2005] si aspetta di assistere ad un film che, in modo drammatico, racconti la vita di Truman Capote, scrittore statunitense vissuto dal 1924 al 1984. Lo spettatore che decide di sintonizzarsi sul canale che trasmette la miniserie *Paolo Borsellino* [2004] si aspetta di assistere ad un film che, in modo drammatico, racconti la vita di Paolo Borsellino, magistrato italiano vissuto dal 1940 al 1992. Entrambi gli spettatori, al termine della proiezione o della messa in onda, saranno convinti di aver *rivissuto la vita* di Truman Capote e di Paolo Borsellino. Attenzione: saranno convinti non di aver assistito ad *un’ipotesi di ricostruzione storica di una vita*, o a *spunti per un possibile ritratto biografico*, o a *libere variazioni su una vicenda passata*. Niente di così frugale. Gli spettatori, se il biopic è *ben fatto*<sup>62</sup>, usciranno dal cinema o spegneranno la televisione con la netta sensazione di avere *rivissuto la vita* del personaggio cui il film era ispirato. Nulla di essenziale, secondo loro, sarà stato tralasciato. Avranno l’impressione di aver ricevuto *la verità su un uomo*, un *giudizio definitivo*, *l’ultima parola su un’esistenza*.

Queste esperienze comuni a tutti noi e che presuppongono convinzioni che condividiamo in modo a-problematico, possono però sollevare molteplici dubbi e problemi in sede di riflessione critica. Come si può legittimare, da un punto di vista “scientifico” l’oggettiva pretesa di un film di cogliere e restituire la verità sulla vita di un uomo, l’essenza della sua esistenza? Come si può dare conto della oggettiva impressione di esaustività che suscita nello spettatore la visione di un *buon* biopic? Come si può pretendere di *far rivivere* e di *rivivere* la vita vissuta da un altro uomo?

Numerose correnti teoriche sembrerebbero minare la possibilità di *raccontare in modo esaustivo una vita attraverso una drammatizzazione audiovisiva*. Tale attacco viene condotto su due aspetti della questione: sull’oggetto della biografia, da parte delle scienze sociali, e sul metodo biografico, da parte delle teorie critiche sulla drammatizzazione audiovisiva.

Sul primo fronte numerose correnti antropologiche, sociologiche e psicologiche – di grande successo soprattutto negli anni ’70 del secolo scorso, ma radicate in teorie filosofiche nate nella temperie post-romantica di fine ’800 – hanno congiurato a mettere in crisi l’idea di identità umana, di intelligibilità del vissuto. Hanno scisso il cosiddetto mondo della vita (*lebenswelt*) dal mondo della ragione. Hanno alimentato l’idea di una certa ineffabilità della vita, di una inesorabile inafferrabilità del flusso vitale, che sarebbe *pre-razionale*, dunque *a-razionale* se non addirittura *ir-razionale*: la vita come realtà fluida, priva di forma e dunque non intelligibile, sempre sfuggente a categorie, schemi,

---

<sup>61</sup> Paul Schrader, in Karen Jaehne, *Schrader’s “Mishima”: An Interview*, in *Film Quarterly*, Primavera 1986, p. 13.

<sup>62</sup> La nozione di *bontà*, o di *buona fattura*, di un biopic sarà esplicitata nel punto 3. del presente capitolo.

strutture razionali che si rivelerebbero letti di Procuste che uccidono la vita nel momento stesso in cui la vogliono “fermare”<sup>63</sup>.

Sul secondo fronte numerose teorie – in ambito semiotico – hanno contribuito a scindere il rapporto fra un’opera d’arte (nel nostro caso un dramma audiovisivo) e un riferimento reale. L’opera d’arte non si riferirebbe in nessun modo ad un oggetto, ad una realtà esterna ad essa. Essa si limiterebbe a un gioco combinatorio di elementi ricavati da altre opere. La realtà sarebbe un approdo irraggiungibile in un mare di interpretazioni che si accavallano ad altre interpretazioni<sup>64</sup>.

Da un lato una vita sempre sfuggente e mercuriale. Dall’altro una ragione impotente e condannata al ripiego su se stessa. È chiaro che in base a queste tradizioni teoriche un “racconto biografico audiovisivo” – *racconto* e dunque *esplicazione narrativa* di una vita – si riduce ad una sorta di etichetta azzardata a designare un’impresa impossibile. Nessuna biografia sarebbe, a rigore di termini, legittima. Ogni presunta biografia non sarebbe altro che una autobiografia (fittizia essa stessa) dell’autore.

Non è questa la sede per una discussione critica diretta alle teorie cui ho fatto riferimento. Mi limito a ribadire due fatti: gli spettatori fruiscono un film biografico come “versioni vere di una vita”<sup>65</sup>, e appunto *la versione vera di una vita* intendono realizzare molti autori di film biografici. Siamo forse costretti a liquidare come vittime di un inganno tanto gli uni quanto gli altri? Le prossime pagine di questo capitolo cercheranno invece di dare conto di questa evidenza, indagando il funzionamento della struttura drammatica in generale e della struttura drammatica dei biopic in particolare.

Procederò così: nel punto 2.1 illustrerò quelli che sono gli strumenti che il drammaturgo ha a disposizione quando deve strutturare un dramma audiovisivo, di qualunque genere esso sia. Nel punto 2.2 cercherò di sgombrare il piano di lavoro dall’annoso problema del rapporto fra storia e cinema, così come esso si presenta nell’ambito dei biopic. A quel punto, strumenti alla mano e piano sgombro, avrò modo di mostrare come gli strumenti del drammaturgo funzionino, in concreto, nell’articolazione drammatica di alcuni biopic di grande successo.

## 2.1. Gli strumenti del drammaturgo

Seduti sul divano a fare zapping fra decine se non fra centinaia di frequenze televisive; a spasso fra gli scaffali di una libreria o di una videoteca per scegliere quale

---

<sup>63</sup> Per un’analisi critica di queste teorie vedi: Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989; tr. it. *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993; Charles Taylor, *The Malaise of Modernity*, Anansi, Toronto 1991; tr. it. *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1994; Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990; tr. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993. Per un’antropologia di stampo realista: Karol Wojtyła, *Osoba i Czyn*, «Polskie Towarzystwo Teologiczne», Kraków, 1969; tr. it. *Persona e Atto*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1982; Gianfranco Basti, *Filosofia dell’uomo*, ESD, Bologna 1995.

<sup>64</sup> “La corrente strutturalista francese della semiotica ha a lungo sottolineato l’arbitrarietà delle storie, dichiarando che ogni storia in fondo è una menzogna perché costruisce dei percorsi di senso privilegiati all’interno di una realtà che invece non solo è molto più complessa, ma è addirittura inconoscibile e non ha un senso” (Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, Il Castoro, Milano 2004, p. 23). La semiotica strutturalista francese è erede della lezione di Saussure mediato da Althusser e Sartre. Capofila dello strutturalismo francese, con posizioni in parte diverse tra loro, sono Roland Barthes, Christian Metz e Algirdas J. Greimas. Per una discussione critica di tali correnti vedi: Thomas G. Pavel, *Le mirage linguistique*, Éditions De Minuit, Paris 1988; i saggi di Christian Puech (sullo strutturalismo francese), di Marco Maggi (su Roland Barthes) e di Paolo Braga (su Algirdas J. Greimas) in Gianfranco Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica II*, La Scuola, Brescia 2003.

<sup>65</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 8. Sul modo che ritengo corretto di intendere la *veridicità* di un biopic dedico il punto 2.2. del presente capitolo.

libro comprare o quale DVD affittare; concentrati sulla pagina di quotidiano dedicata agli spettacoli per decidere quale film o opera teatrale andare a vedere. Siamo tutti abituati a trovarci in situazioni simili, nelle quali dobbiamo decidere *a quali storie* dedicare una porzione particolarmente significativa del nostro tempo: il nostro tempo libero. Ebbene: quale criterio seguiamo per orientarci? Quale bisogno ci proponiamo di soddisfare? Che cosa ci aspettiamo dalla storia che finiremo per scegliere fra tutte le altre?

Una cosa è certa: eviteremo le storie che, prevediamo, ci lasceranno *indifferenti*. Nessuno di noi è disposto a perdere tempo e soldi con storie che lasciano il tempo che trovano, che non ci emozionano, che non ci cambiano. Ecco. Questo, in fondo, chiediamo alle storie: *cambiarci*.

Aristotele aveva usato un termine tratto dal linguaggio medico e magico-religioso per indicare ciò di cui andiamo alla ricerca quando ci lasciamo coinvolgere da una rappresentazione drammaturgica: *catarsi*, purificazione. Nel corso della successiva, millenaria, riflessione sulla fruizione delle storie sono stati conati termini diversi. Ma la convinzione di fondo è rimasta la stessa: le storie non sono mai neutri passatempi, bensì risposte a un bisogno universale e insopprimibile dell'uomo, il bisogno di capire *come condurre la propria vita*: “nei racconti di finzione, in fondo, non vogliamo fuggire la vita, ma vogliamo trovarla [...] vogliamo usare la nostra intelligenza e sensibilità in modi nuovi, inusuali, per rendere più sottili e flessibili le nostre emozioni, per gioire, per imparare, anche per aggiungere profondità ai nostri giorni. In definitiva, nei racconti di finzione [...] c'è molta più realtà di quello che siamo abituati a pensare”<sup>66</sup>.

Alle storie chiediamo di cambiarci, perché sentiamo l'inderogabile bisogno di essere più consapevoli e felici: “la nostra fame di storie riflette il profondo bisogno umano di afferrare i significati della vita, non semplicemente come esercizio intellettuale, ma all'interno di un'esperienza emozionale molto personale”<sup>67</sup>. *Esperienza emozionale molto personale*: ecco perché tutti gli uomini – a qualunque credo religioso, filosofico, politico o scientifico appartengano – chiedono alle storie di soddisfare questo bisogno, perché è *piacevole* farsi cambiare dalle storie. *Una storia ci persuade in modo avvincente della bellezza di un bene*.

Le storie hanno dunque un potere immenso perché rispondono ad un bisogno che nell'uomo è primario persino rispetto a quello di respirare: capire qual è la vita buona, la vita felice, la vita degna di essere vissuta<sup>68</sup>. Che tale bisogno sia primario rispetto a qualunque esigenza fisiologica è evidente quando si rifletta a come l'uomo sia disposto a rinunciare alla vita quando disperdi di trovare una risposta convincente a quella domanda. Le storie ci catturano, ci coinvolgono perché rispondono ai dilemmi esistenziali fra i quali ci dibattiamo in ogni istante della nostra vita.

Alcuni dei più avveduti teorici americani della drammaturgia filmica hanno capito benissimo questo intimo legame fra il cuore degli spettatori e le storie che si dipanano nei

<sup>66</sup> Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore – L'adattamento da letteratura a cinema*, p. 19.

<sup>67</sup> Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York 1997, tr. it. *Story*, International Forum, Roma 2001, p. 26.

<sup>68</sup> È la domanda che anche Aristotele, nell'Etica Nicomachea, indica come la domanda centrale sull'esistere. Da questo riconoscimento – e dalla conseguente negazione che la prima domanda sia cosa devo fare – muove la tradizione eudaimonistica dell'etica che, ereditata da Tommaso d'Aquino alimenta oggi una fertile tradizione di ricerca: Robert Spaemann, *Moralische Grundbegriffe*, H.C. Beck, München 1986, tr. it. *Concetti morali fondamentali*, Piemme, Casale Monferrato, 1993; Robert Spaemann, *Glück und Wohlwollen*, Ernst Klett, Stuttgart 1989, tr. it. *Felicità e benevolenza*, Vita e Pensiero, Milano 1998; Martin Rhonheimer, *Die Perspektive der Moral. Grundlagen der philosophischen Ethik*, tr. it. *La prospettiva della morale: fondamenti dell'etica filosofica*, Armando, Roma 1994; Angel Rodriguez Luño, *Ética general*, Eunsa, Pamplona 1991, tr. it. *Etica*, Le Monnier, Firenze 1992; Gabriel Chalmeta, *Ética especial*, Eunsa, Pamplona 1996, tr. it. *Etica Applicata*, Le Monnier, Firenze 1997; Giacomo Samek Lodovici, *La felicità del bene*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

film. Primo fra tutti Robert McKee, che insiste: “la storia non è una fuga dalla realtà, bensì un veicolo che ci trasporta nella nostra ricerca della realtà, il nostro massimo sforzo per dare un significato all’anarchia dell’esistenza”<sup>69</sup>.

Le storie ci cambiano. O perlomeno alle storie chiediamo di cambiarci. Chiediamoci allora: come funziona una storia? Come riesce a cambiarci? I teorici della sceneggiatura più seguiti sia nell’ambiente hollywoodiano che in Italia<sup>70</sup> interpretano una storia come la *simulazione di un’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 realizzare tale simulazione di esperienza esistenziale sono dunque il *Protagonista*, il *Conflitto* e la *Risoluzione*. Tali elementi, come vedremo, sono funzioni strettamente interrelate, che si definiscono reciprocamente in quel campo di forze che è un dramma audiovisivo.

### 2.1.1. Il Protagonista

Il protagonista è il personaggio che determina (e a sua volta è determinato da<sup>71</sup>) la vicenda che si dipana lungo la durata del film<sup>72</sup>. Esso, come vedremo, è frutto di una costruzione di fantasia anche quando è ispirato ad un personaggio storicamente vissuto.

Il fruitore di un film (come il lettore di un romanzo) si interessa ai personaggi (il protagonista in primo luogo) cui questo dà vita come se questi “fossero personaggi reali, fino al punto di preoccuparsi della loro buona o cattiva sorte”<sup>73</sup>. I teorici della sceneggiatura dedicano molte pagine ad analizzare come sono costruiti i personaggi protagonisti dei film *ben scritti* e a prescrivere come si debbano costruire per *scrivere bene* un film. L’aspetto principale, su cui tutti i teorici insistono, per decifrare o costruire un personaggio è il *desiderio*.

---

<sup>69</sup> Robert McKee, *Story*, pp. 26-27.

<sup>70</sup> Grazie ai corsi per sceneggiatori organizzati dalla Rai, da Mediaset e dell’Università Cattolica di Milano.

<sup>71</sup> L’annoso dibattito sulla priorità del personaggio o piuttosto della trama risalente alla *Poetica* di Aristotele, viene giudicato specioso sia da Robert McKee che da John Truby, unanimi nel sostenere: “la struttura è il personaggio e il personaggio è la struttura” (Robert McKee, *Story*, p. 123); Truby, nelle sue lezioni, si esprime in termini identici: “Il plot è ciò che il protagonista fa nel corso della storia. Il protagonista è definito da ciò che fa nel corso della storia. Quindi il plot ed il personaggio sono le due facce della stessa medaglia” (tratto dalle lezioni di John Truby presso la prima edizione del corso che oggi è il *Master in scrittura e produzione per la fiction e il cinema*, svoltosi nell’anno accademico 1999/2000 presso l’Università Cattolica di Milano).

<sup>72</sup> Come precisa McKee (Robert McKee, *Story*, pp. 162-163), il protagonista di un film può essere un singolo individuo, oppure due o più individui che condividono lo stesso desiderio (film a protagonista plurimo), oppure due o più individui ciascuno dei quali è determinato da un diverso desiderio (film a protagonista multiplo). Come è naturale, i biopic sono quasi esclusivamente film con un protagonista individuale, ma ci sono anche interessanti esempi di biopic a protagonista multiplo (*Butch Cassidy* [1969]; *Sleepers* [1996]).

<sup>73</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, tr. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 133. Sulla dinamica di coinvolgimento dello spettatore, indagata non solo nei suoi aspetti cognitivi, ma anche e soprattutto nei suoi aspetti assiologici: Gianfranco Bettetini-Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, Franco Angeli, Milano 1998; Paolo Braga, *Dal personaggio allo spettatore – Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003; Wayne Booth, *The Company We Keep – An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Londra 1988; Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995, tr. it. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano 1996.

In questo contesto, consideriamo *desiderio* ciò che muove il protagonista all'azione mirata al conseguimento di un obiettivo: Erin (*Erin Brockovich* [2000]) *desidera* trovare un lavoro che le permetta di mantenere i figli; Ray (*Ray Charles* [2004]) *desidera* diventare un grande pianista jazz; Simon Pietro (*San Pietro* [2005]) *desidera* tenere unita la comunità religiosa di cui si è ritrovato ad essere il capo.

L'azione del protagonista si scontra con *forze conflittuali*<sup>74</sup> fino ad una precisa *risoluzione*<sup>75</sup>: Erin deve superare i pregiudizi degli altri; Ray deve placare il proprio senso di colpa per la morte del fratello; Simon Pietro deve tenere saldi nella fede i seguaci di Gesù di Nazareth.

Il desiderio che muove all'azione il protagonista di un film ha una struttura complessa perché agisce sempre su due livelli. Per esprimere questa duplicità della struttura del desiderio John Truby distingue l'*anelito*<sup>76</sup>, che spinge il protagonista a perseguire un obiettivo (lavoro, fama, unità dei cristiani), dal *bisogno*<sup>77</sup>, che il protagonista deve soddisfare per essere felice: Erin *ha bisogno* di ottenere il riconoscimento del proprio valore, Ray *ha bisogno* di superare il proprio senso di colpa, Simon Pietro *ha bisogno* di confermare la propria fede.

Questi due aspetti del desiderio, *anelito* e *bisogno*, determinano il protagonista su due livelli. L'*anelito* è consapevole, il *bisogno* inconsapevole. L'*anelito* è diretto a ciò che il protagonista pensa essere meglio per sé, il *bisogno* a ciò che l'Autore pensa essere bene per ogni uomo. L'*anelito* individua in modo specifico il protagonista, il *bisogno* lo accomuna ad ogni uomo in quanto uomo. Infine, l'*anelito* alimenta le dinamiche di conflitto in atto per tutta la storia, ma solo la soddisfazione o meno del *bisogno* determinano la risoluzione della vicenda. Riprendendo solo il primo degli esempi: Erin cerca consapevolmente un lavoro, ma ciò di cui inconsapevolmente necessita è che gli altri riconoscano il suo valore; Erin ritiene che il meglio per lei sia un lavoro, l'Autore invece ritiene che sia bene per lei, come per ogni uomo, essere apprezzata dagli altri per ciò che è; Erin si contraddistingue per la sua ricerca di un lavoro, ma è accomunata a tutti noi dal suo *bisogno* di apprezzamento; *Erin Brockovich* ci racconta come Erin lotti per non perdere il proprio lavoro, ma finisce solo quando capiamo che Erin ha ottenuto il riconoscimento degli altri per il suo valore.

Alla distinzione operata da John Truby corrisponde quella operata da Robert McKee fra *desiderio conscio* e *desiderio inconscio*<sup>78</sup>. Anche per McKee, come per Truby, è l'aspetto inconsapevole del desiderio a strutturare nel profondo (a costituire la *spina dorsale* della storia, nei termini di McKee) l'intera storia e, sebbene gli eventi a cui assistiamo per quasi tutto il corso del film riguardino il desiderio conscio, il momento culminante del film riguarda soprattutto il desiderio inconscio.

Alle distinzioni fra *anelito* e *bisogno* o fra *desiderio conscio* e *desiderio inconscio* è per certi versi sovrapponibile quella fra *caratterizzazione del personaggio* e *personaggio profondo* (McKee usa i termini *characterization* e *character*<sup>79</sup>). Se della caratterizzazione fanno parte tutte le qualità del personaggio che potremmo scoprire frequentandolo, il personaggio profondo “viene rivelato attraverso le scelte che [...] compie sotto pressione: maggiore è la pressione, maggiore sarà la rivelazione, e maggiormente le scelte saranno fedeli alla vera natura del personaggio”<sup>80</sup>.

---

<sup>74</sup> Al tema del conflitto è dedicato il paragrafo 2.1.2.

<sup>75</sup> Al tema della risoluzione di un conflitto drammatico mi è dedicato il paragrafo 2.1.3.

<sup>76</sup> Uso *anelito* per tradurre il termine tecnico *desire* utilizzato da Truby.

<sup>77</sup> Uso *bisogno* per tradurre il termine tecnico *need* utilizzato da Truby.

<sup>78</sup> McKee, *Story*, pp. 219-220.

<sup>79</sup> McKee, *Story*, p. 123.

<sup>80</sup> McKee, *Story*, p. 124.

Nel nostro esempio: Erin si presenta come una donna che veste in modo provocante, sguaiata nel parlare, spicca nei modi. Ma le pressioni a cui sarà sottoposta durante la storia ce la riveleranno come generosa, sensibile e bisognosa del riconoscimento del proprio valore in quanto persona.

Analogamente a quello che si diceva a proposito di, rispettivamente, anelito e bisogno, ciò che fa parte della *caratterizzazione del personaggio* alimenta il conflitto che dà corpo all'intero film (i pregiudizi della gente nei confronti dell'aspetto di Erin), ma tale conflitto è rilevante solo perché ci porta a rivelare il *personaggio profondo*, la vera Erin, il cambiamento della quale determina la svolta culminante del film (Erin ottiene il riconoscimento del proprio valore).

A questi concetti – il *desiderio* (in quanto anelito e in quanto bisogno, nella sua dimensione conscia e in quella inconscia), la *caratterizzazione* e il *personaggio profondo* – faremo ricorso quando analizzeremo come sono stati costruiti e come si tendono a costruire i protagonisti dei biopic.

### 2.1.2. Il Conflitto

Nel paragrafo precedente si è messo a fuoco come il *desiderio* muova il protagonista ad *un'azione* che persegue un *obiettivo*. Tutto ciò è necessario, ma non sufficiente a creare una storia: il dramma comincia solo quando l'azione del protagonista incontra un *ostacolo* che impedisce il perseguimento dell'obiettivo. Ecco innescato il *conflitto*. Ma ciò ancora non basta: di fronte all'ostacolo incontrato il desiderio muoverà il protagonista ad *un'altra azione* che incontrerà un *altro ostacolo* che a sua volta si opporrà al perseguimento dell'obiettivo. Ecco una *progressione del conflitto*, la sostanza di cui sono fatte tutte le storie<sup>81</sup>.

John Nash (Russell Crowe in *A Beautiful Mind* [2001]) è animato dal desiderio di eccellere nel campo della ricerca matematica. Tale desiderio lo induce a esplorare da solo i campi di indagine più insoliti. Ma l'esplorazione solitaria si rivela scientificamente inconcludente e socialmente alienante. Allora il desiderio di eccellere spinge John ad applicare il proprio talento matematico proprio alle dinamiche relazionali che tanto lo angosciano. Ma i suoi sforzi in tal senso, per quanto fecondi, minano la sua salute mentale e dunque la sua possibilità di eccellere nel mondo della scienza.

Frank Abagnale (Leonardo di Caprio in *Prova a prendermi* [2003]) desidera tenere uniti i suoi genitori e dunque, quando questi decidono di divorziare, si vuole sottrarre al dovere di scegliere a chi di loro due essere affidato. Questo desiderio lo induce a fuggire di casa. Ma per un ragazzo di 16 anni senza un lavoro è impossibile mantenersi. Allora il desiderio di fuga spinge Frank a attuare truffe sempre più ingegnose simulando identità sempre più fantasiose. Ma la truffe e simulazioni lo rendono un fuorilegge e lo allontanano sempre più da casa e dalla possibilità di tenere unita la sua famiglia.

Tutte le teorie per l'analisi o per la costruzione dell'intreccio di un film – siano esse di matrice neo-aristotelica o archetipica<sup>82</sup> – offrono modelli di strutturazione di un conflitto

---

<sup>81</sup> Salvatore Basile (sceneggiatore, fra l'altro, di *La Cittadella* [2003], *Cime tempestose* [2004], *L'uomo sbagliato* [2005], *San Pietro* [2005]) esprime questo principio insegnando che una storia deve essere raccontabile attraverso un alternarsi di *ma* e di *allora*, cioè attraverso una concatenazione di frasi introdotte alternativamente da queste due congiunzioni.

<sup>82</sup> Su queste distinzioni vedi: Luca Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica – Teoria e pratica*, UTET, Torino 1998, pp. 151-161 e Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Éditions Nathan, Paris 1991, tr. it. *La sceneggiatura – Forme, dispositivi, modelli*, Lindau, Torino 1998, pp. 24-29.

drammatico progressivo. Il modello a tre atti proposto da Syd Field<sup>83</sup>, quello a cinque parti proposto da Robert McKee, quello a sette funzioni proposto da John Truby, quello a nove punti proposto da Dara Marks<sup>84</sup>, quello a dodici fasi proposto da Chris Vogler<sup>85</sup>, offrono tutti uno schema per articolare un conflitto drammatico che sia coerente e progressivo.

Per la presente indagine sarà sufficiente soffermarci brevemente sulle riflessioni proposte da quelli che a mio avviso sono i due teorici più lucidi e profondi: Robert McKee e John Truby.

Sull'importanza del conflitto i due teorici concordano pienamente. *In una storia nulla progredisce se non attraverso il conflitto*: questa è quella che McKee chiama *la legge del conflitto*<sup>86</sup> che – precisa – “è ben più che un semplice principio estetico”<sup>87</sup> perché “il conflitto sta alla narrazione come il suono sta alla musica”<sup>88</sup>. *Story is conflict*, sentenza Truby, lapidario<sup>89</sup>.

Merito di McKee è soprattutto quello di insistere sul fatto che il conflitto è drammatico solo se è *significativo*, ossia metafora dei contrasti esistenziali che ogni persona affronta quotidianamente. Infarcire un film di funamboliche scene *action*, di efferate carneficine, di violenti scontri armati non equivale di per sé ad alimentarne il conflitto drammatico. Un conflitto drammatico è umanamente significativo (e cioè davvero *drammatico*) solo se riesce a riflettere la complessità dell'esperienza umana. McKee suggerisce dunque di tener conto di almeno tre possibili livelli del conflitto<sup>90</sup>: *interiore* (intercorrente fra il protagonista e il proprio corpo, la propria mente, le proprie emozioni), *personale* (intercorrente fra il protagonista e coloro con i quali entra in relazione), *extrapersonale* (intercorrente fra il protagonista e forze impersonali, sia naturali che socialmente istituite). Quando il conflitto al centro di un film coinvolge tutti questi livelli riesce ad assurgere in modo più completo a metafora dell'esperienza umana, dunque ad essere più significativo.

John Nash (*A Beautiful Mind*) affronta conflitti con la propria mente ingannatrice e con la propria indole presuntuosa (*conflitto interiore*); conflitti con moglie e colleghi, che cercando di guarire le sue disfunzioni psichiche minano le sue possibilità di raggiungere da solo l'eccellenza scientifica (*conflitto personale*); conflitti con i servizi segreti di paesi stranieri, da cui John (e con lui lo spettatore) crede di essere perseguitato (*conflitto extrapersonale*).

Frank Abagnale (*Prova a prendermi*) affronta il conflitto con la propria paura di affrontare la terribile realtà del divorzio dei genitori (*conflitto interiore*); conflitti con il

---

<sup>83</sup> Syd Field, *Screenplay*, Dell Publishing, New York 1984 (tr. it. *La sceneggiatura*, Lupetti Editore, Milano 1991), e Syd Field, *The Screenwriter's Workbook*, Dell Publishing, New York 1988.

<sup>84</sup> Dara Marks – che ha tenuto lezioni anche in Italia nell'ambito del corso per sceneggiatori presso la Rai – ha sviluppato le analisi della sua maestra Linda Seger (Linda Seger, *Making a Good Script Great*, Dodd Mead, New York 1987; tr. it. *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 1997) articolando un complicato modello drammaturgico definito *enneagramma* proprio perché basato su una struttura a nove punti.

<sup>85</sup> Chris Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Michael Wiese Productions, Studio City (CA) 1992; tr. it. *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma 1998.

<sup>86</sup> Robert McKee, *Story*, p. 237.

<sup>87</sup> Robert McKee, *Story*, p. 236.

<sup>88</sup> Robert McKee, *Story*, p. 237.

<sup>89</sup> Sulla stretta correlazione fra dramma e conflitto l'accordo è unanime: “Il dramma è conflitto. [...] Il modo in cui gli ostacoli vengono superati è la tua storia. Conflitto, lotta, superamento di ostacoli sono gli ingredienti primari del dramma (Syd Field, *Screenplay*, p. 20); “Il conflitto è la radice della drammaturgia, perché in esso sta l'origine dell'azione” (Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, p. 49); “I racconti sono viaggi dentro un conflitto” (Vincenzo Cerami, *Consigli ad un giovane scrittore – Narrativa, Cinema, Teatro, Radio*, Garzanti, Milano 2002, p. 62).

<sup>90</sup> Robert McKee, *Story*, pp. 172, 242.

padre e la madre che non riescono ad essere all'altezza dei suoi desideri e con le persone con le quali entra in relazione sotto mentite spoglie (*conflitto personale*); conflitti con l'FBI che gli dà la caccia (*conflitto extrapersonale*).

La bellezza delle storie nei due biopic che si stanno portando ad esempio (così come di tutti i biopic e, più in generale, di tutte le storie ben raccontate) è che i conflitti sui diversi livelli sono reciprocamente collegati e trasmutanti gli uni negli altri: John vince il *conflitto extrapersonale* (dama le allucinazioni di amici e spie) quando vince il *conflitto interiore* (piega la propria presunzione) accettando la sconfitta nel *conflitto personale* (si affida alle cure della moglie e dei colleghi); Frank vince il *conflitto personale* (realizza il suo desiderio di una famiglia unita) vincendo il *conflitto interiore* (accetta la realtà che i suoi genitori non torneranno mai più insieme) accettando la sconfitta nel *conflitto extrapersonale* (si consegna all'FBI).

Ma per poter essere significativo dell'esperienza umana (e dunque imitarla compiutamente) non basta che il conflitto sia complesso: McKee sottolinea che deve riguardare *valori*: “per rendere significativo un cambiamento [una svolta narrativa determinata dal conflitto drammatico] è necessario che [lo sceneggiatore] lo esprima – e che il pubblico lo elabori – in termini di un valore”<sup>91</sup>, dove per valori si intendono gli aspetti qualificanti, in senso positivo o negativo, dell'esperienza umana<sup>92</sup>. Un conflitto è significativo quando le dinamiche di azione e reazione comportano delle inversioni di polarità, da positivo a negativo o viceversa, nella condizione esistenziale del protagonista, considerata sotto un particolare aspetto qualificante o valore. Tale conflitto è significativo e *progressivo* se le inversioni di senso risultano sempre più intense.

Veniamo agli esempi. L'aspetto qualificante sotto cui *A Beautiful Mind* considera la condizione esistenziale di John Nash è la disponibilità ad accettare l'aiuto degli altri per quanto ciò possa sembrare umiliante. Tutte le dinamiche di conflitto nel film sono significative perché riguardano questo valore, cioè determinano delle inversioni di polarità nella condizione esistenziale di John considerata precisamente sotto l'aspetto della sua disponibilità ad accettare l'aiuto degli altri.

Un esempio. Nella seconda parte del film, la moglie Alicia (Jennifer Connelly), i suoi colleghi e il dottor Rosen (Christopher Plummer) hanno capito che John è schizofrenico. John accetta di fidarsi di loro e di farsi aiutare (*valore in polarità positiva*). Ma le cure hanno per lui (animato dal desiderio di eccellere nell'ambito della ricerca matematica) effetti avvilenti da un punto di vista fisico e mentale. Così John decide di interrompere di nascosto le cure (respinge l'aiuto degli altri: *inversione della polarità del valore da positivo a negativo*). Ciò apparentemente favorisce un suo recupero fisico e mentale (dal punto di vista della moglie – ma non da quello dello spettatore – John “ha accettato di fidarsi di lei e ciò lo sta guarendo”: *inversione della polarità del valore da negativo a positivo in grado maggiore rispetto alla polarità positiva precedente*). Ma l'interruzione delle cure ha in realtà determinato una riacutizzazione della schizofrenia che induce John a vedere nella moglie una minaccia da eliminare (*inversione della polarità del valore da positivo a negativo in grado maggiore rispetto alla polarità negativa precedente*).

L'aspetto qualificante sotto cui *Prova a prendermi* considera la condizione esistenziale di Frank Abagnale è la sua disponibilità a fare i conti con la realtà per quanto salati essi possano risultare. Quando i suoi genitori gli chiedono di scegliere a chi fra loro due essere affidato, Frank decide di fuggire da casa (decide cioè di non fare i conti con la realtà: *valore in polarità negativa*). Ma Frank viene presto sfrattato dalla stanza in cui ha

---

<sup>91</sup> Robert McKee, *Story*, p. 50.

<sup>92</sup> “I valori della storia sono le qualità universali dell'esperienza umana che, da un momento all'altro, possono passare dal positivo al negativo, oppure dal negativo al positivo” (Robert McKee, *Story*, p. 50).

trovato alloggio e nessuno accetta di cambiare i suoi assegni (non fare i conti con la realtà sembra impossibile: *inversione della polarità del valore da negativo a positivo*). Frank però non si rassegna e riesce a spacciarsi per un pilota della PANAM e così a rubare molti soldi grazie ai quali, Frank assicura al padre, riuscirà a rimettere insieme la loro famiglia (Frank si convince che è possibile non fare i conti con la realtà: *inversione della polarità del valore da positivo a negativo in grado maggiore rispetto alla polarità negativa precedente*). Ma gli assegni falsi spacciati da Frank mettono in azione l’FBI (la realtà si è messa sulle tracce di Frank: *inversione della polarità del valore da positivo a negativo in grado maggiore rispetto alla polarità negativa precedente*).

### 2.1.3. La Risoluzione

Dunque: *protagonisti* animati da desideri complessi che affrontano *conflitti* progressivi e significativi. Ecco gli ingredienti imprescindibili di un buon intreccio drammatico che abbiamo individuato fin qui. Manca tuttavia quello che è forse l’elemento più importante: la *risoluzione*, ossia l’esito, la conclusione, la fine che determina il significato ultimo e complessivo di una storia.

Nelle sue lezioni, John Truby raccomanda di cominciare a costruire una storia partendo sempre dalla fine. Si tratta di un suggerimento la cui importanza non potrà mai essere sopravvalutata: solo in base alla conclusione di una storia si può infatti decidere come impostarne ogni singolo aspetto, fin nei minimi dettagli.

Si comprende l’effettiva importanza della conclusione di una storia – dell’esito della progressione di conflitti in cui il protagonista si trova coinvolto – quando ci si rende conto che “narrare è dimostrare la verità in modo creativo”<sup>93</sup>. Mettere in correlazione, in modo così semplice e diretto, i termini *narrare* e *dimostrare*, *verità* e *creatività* può sembrare ardito o ingenuo. Eredi come siamo tutti del Romanticismo, diffidiamo della possibilità che l’appassionante attività del narrare possa avere qualcosa a che fare con l’attività dimostrativa, propria di freddi metodi scientifici o di aride pratiche di laboratorio. Così come dubitiamo che l’attività creativa, libera e incondizionata come è tradizione debba essere, possa avere qualcosa a che fare con la *verità*, che appare qualcosa di vincolante e costrittivo.

Eppure, semplicemente, non è possibile costruire in modo compiuto un intreccio drammatico se prima non si decide di quale *idea sull’esistenza umana* dovrà essere persuasivo per lo spettatore. Molto banalmente: senza tale decisione è impossibile sapere come concludere un film. E se non si sa come si concluderà un film, non si sa nemmeno come cominciarlo e quale direzione fargli prendere.

Robert McKee spiega che ogni risoluzione di una storia si articola in due momenti: *crisi* e *momento culminante*<sup>94</sup>.

La *crisi* è 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. La scena della crisi “rivela il principale *valore* della *storia*: [...] quando il protagonista opera la *decisione critica* il valore primario balza in primo piano”<sup>95</sup>.

Il *momento culminante* è invece l’*effetto* della decisione definitiva presa dal protagonista. Nel momento culminante si verifica il ribaltamento definitivo della polarità

---

<sup>93</sup> Robert McKee, *Story*, p. 139.

<sup>94</sup> Robert McKee, *Story*, pp. 335-347. John Truby indica a questo proposito due funzioni: *self revelation* e *battle*.

<sup>95</sup> Robert McKee, *Story*, p. 336.

(da negativo a positivo o viceversa) del valore in gioco. Tale ribaltamento determina il significato del film, la verità esistenziale che il film esprime e argomenta attraverso la sua struttura di eventi.

Esaminiamo la risoluzione (crisi e momento culminante) di *Prova a prendermi*<sup>96</sup>. Dopo una lunga fuga, Frank è stato catturato dall'agente Carl Handratty (Tom Hanks) ed è stato condannato a undici anni di carcere. Nel frattempo suo padre è morto e sua madre si è risposata, perciò è sfumata definitivamente la sua possibilità di avere una famiglia perfetta. La realtà è terribile e non c'è modo di fuggirla: *polarità negativa alla massima intensità*. Ma Carl riesce ad ottenere per Frank questa possibilità: la scarcerazione in cambio della sua collaborazione con l'FBI a perseguire i falsari di assegni. Da preda dell'FBI a cacciatore: per Frank è persino peggio del carcere. Giungiamo così al momento della crisi. Frank, approfittando della libertà concessagli da Handratty, si è di nuovo camuffato da pilota e sta per imbarcarsi su un aereo, intenzionato a ricominciare a fuggire. Carl lo ferma: "Ci ho messo quattro anni per organizzare la tua liberazione. Ho dovuto convincere i miei capi all'FBI e il procuratore generale che non saresti scappato" – spiega a Frank. Ma questo allarga le braccia e prosegue a camminare lungo il corridoio dell'aeroporto: "Perché lo hai fatto?" – gli chiede. "Perché sei solo un ragazzo" – risponde Carl. "Sì, ma non sono tuo figlio" – replica Frank. Dopo un riferimento al fatto che anche Carl ha perso la sua famiglia in seguito al divorzio, giungiamo rapidamente allo scambio di battute in cui culmina la scena. "Io non capisco" – mormora Frank. "Ma certo che capisci. A volte è più facile vivere nella menzogna" – sentenza Carl. A queste parole Frank si ferma. Carl lo raggiunge: "Ti lascerò volare stasera, Frank. Non proverò neanche a fermarti. Perché so che lunedì sarai al lavoro". "Come fai a saperlo?" – chiede Frank, provocatorio. Carl sorride. Indica il corridoio vuoto alle spalle di Frank e risponde: "Guarda... Frank, nessuno ti dà la caccia". Poi Carl si volta e torna sui propri passi sotto lo sguardo assorto di Frank.

Eccoci qua. Frank è di fronte al dilemma originario del suo personaggio: una vita facile nella menzogna o una vita difficile nella verità. In quella la possibilità di vivere la vita come una grande vacanza, al prezzo della rinuncia a mettere radici; in questa l'obbligo di rinunciare a innumerevoli possibilità, ma l'opportunità di ritrovare una famiglia<sup>97</sup>. In tale dilemma emerge chiaramente il *valore*, indicato nel paragrafo precedente (*la disponibilità a fare i conti con la realtà per quanto salati essi possano risultare*) su cui è strutturato il conflitto alla base dell'intero film. Tale valore è detto anche *tema* del film, cioè *ciò su cui verte il film*, ed è in tal senso esprimibile in forma interrogativa: *vale la pena fare i conti, per quanto salati essi siano, con la realtà?* I due corni del dilemma esprimono le due opposte risposte che è possibile dare a tale domanda. È detta *tesi* (o idea dominante<sup>98</sup> o tema morale<sup>99</sup>) la risposta che l'Autore intende esprimere ed argomentare attraverso il film, *antitesi* (o contro-idea<sup>100</sup> o contro-tema<sup>101</sup>) la risposta opposta, di cui sono portatrici le forze antagoniste in funzione nel corso della storia.

Lo sceneggiatore Jeff Nathanson ha strutturato l'intero film per farlo culminare esattamente in questo punto, alla presentazione di questo preciso dilemma al personaggio

---

<sup>96</sup> Un'analisi approfondita della *risoluzione* di *A Beautiful Mind* si può trovare in Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, pp. 321-323.

<sup>97</sup> Lo sceneggiatore ha costruito abilmente un chiaro, seppur sottotestuale, rapporto padre-figlio fra l'agente Handratty e il giovane Frank, rapporto che, indirettamente, viene esplicitato nella citata frase di dialogo: "...non sono tuo figlio".

<sup>98</sup> Robert McKee, *Story*, pp. 140-143.

<sup>99</sup> Tratto dalle lezioni di John Truby nel corso della prima edizione del *Corso di scrittura e produzione per la fiction* (a.a. 1999/2000).

<sup>100</sup> Robert McKee, *Story*, p. 144.

<sup>101</sup> Tratto dalle lezioni di John Truby nel corso della prima edizione del *Corso di scrittura e produzione per la fiction* (a.a. 1999/2000).

che ha costruito come protagonista del biopic ispirato alla vita di Frank Abagnale. Solo per questa ragione la prima svolta del film è quella in cui Frank, posto di fronte ad un dilemma speculare a quello della *crisi* (accettare una realtà difficile o fuggire), decide di fuggire (l'antitesi, là, era prevalsa sulla tesi). Solo per questa ragione tutte le svolte intermedie con cui Nathanson ha strutturato il film riguardano il medesimo valore o tema, e ripropongono dilemmi analoghi a quello definitivo.

Infine, Nathanson ha strutturato il film in modo tale da rendere credibile e significativa la decisione finale presa da Frank, decisione i cui effetti vediamo nel momento culminante del film. Il *momento culminante* di *Prova a prendermi* si svolge nella scena successiva rispetto a quella della crisi. È lunedì mattina. L'agente Carl Handratty è impegnato nell'analisi di alcuni assegni falsificati. Sembra che Frank abbia preferito la fuga finché... il giovane si ripresenta alla scrivania di Carl e si appresta a dargli una mano. Lo sceneggiatore ci ha mostrato quale scelta ha compiuto il protagonista. L'intero film è costruito per difendere la bontà di questa scelta. E, per ulteriore chiarezza, sono state inserite alcune scritte in sovrimpressioni prima dei titoli di coda che ci informano che Frank Abagnale Jr. è sposato da 26 anni, ha tre figli, conduce una vita tranquilla nel Midwest, ed è diventato uno dei più pagati esperti mondiali in fatto di frode e falsificazione bancaria.

Dunque: *protagonisti* animati da desideri complessi che affrontano *conflitti* progressivi e significativi fino ad una *risoluzione* che sia persuasiva di una tesi circa il tema del film. Di questi *fondamentali* di drammaturgia si analizzeranno le declinazioni nel genere biopic.

Come annunciato, però, dopo aver presentato gli strumenti di lavoro e prima di mettersi all'opera, è necessario sgombrare il tavolo di lavoro da una questione annosa: il rapporto fra film biografico e verità storica.

## 2.2. Verità storica e verità drammatica

È un fenomeno che puntualmente si ripete: in occasione dell'uscita di un film biografico gli uffici stampa delle case di distribuzione si affannano a garantire agli spettatori che il film *riporta in vita* un certo personaggio, *ripercorre una vicenda* più o meno nota, *ricostruisce un'epoca*<sup>102</sup>. Dopo l'uscita del film, critici, commentatori e storici si prodigano in analisi più o meno erudite sugli errori fattuali e/o interpretativi in cui gli autori del film (identificati quasi esclusivamente nel regista) sarebbero incorsi. Gli uni e gli altri, come intendo dimostrare, equivocando.

Riflettendo sul rapporto fra narrazione e vita reale Robert McKee scrive queste righe illuminanti: "I fatti sono neutri. La giustificazione più debole che si possa addurre per includere una qualsiasi cosa in una *storia* [*story*] è: «Ma è successo veramente». [...] una *storia* [*story*] non è la vita nella sua realtà. Il fatto che le cose avvengano non ci avvicina

---

<sup>102</sup> Nei giorni in cui scrivo queste pagine, su quotidiani, settimanali e telegiornali rimbalzano servizi sull'imminente uscita di *The Notorious Bettie Page* [2006], biopic ispirato alla vita di Bettie Page, famosa pin-up statunitense degli anni '50: "Analizzare lei e quel periodo ci aiuta a capire molto meglio dove siamo arrivati" (*Corriere della Sera*, 18 aprile 2006, p. 45) commenta la protagonista Gretchen Mol, mentre si annuncia un revival della moda anni degli anni '50. Gli articoli si diffondono a commentare l'impegno profuso per ricostruire fin nei dettagli vestiti, ambienti e accessori. Come di consueto, il personaggio protagonista viene considerato solo lo spunto per trattare una questione storica più ampia (in questo caso, la rivoluzione della rappresentazione della sensualità nei media degli anni '50). È sintomatico che gli argomenti usati per commentare l'uscita di *The Notorious Bettie Page* ricalchino fedelmente quelli usati per l'uscita, un anno prima, di *Kinsey* [2004] (vedi Francesco Arlanch, *Kinsey*, in Armando Fumagalli – Luisa Cotta Ramosino (a cura di), *Scegliere un film 2005*, Ares, Milano 2005, pp. 210-213).

affatto di per sé alla verità. Ciò che avviene è un fatto, non la verità”<sup>103</sup>. Lo studioso statunitense, pur senza rinunciare alla prospettiva realista per la quale è proprio della narrazione avere un riferimento alla *verità*, distingue quest’ultima da quelli che sono i meri fatti accaduti, o, meglio, distingue un aspetto profondo della verità, da quello, superficiale, dei meri fatti verificatisi.

Nel sostenere questa tesi, McKee ha come illustre precedente 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”<sup>104</sup>. Insomma: l’autore di film drammatici (nel senso di “non documentaristici”) ha di mira una *verità diversa* da quella perseguita dallo storico<sup>105</sup>. Qual è questa verità? Cominciamo con il riflettere sulla verità con cui, indiscutibilmente, devono misurarsi tutti i film storici, compresi i biopic: la *verità storica*.

Trattandosi di *film ispirati alla vita di una persona reale* – come riporta il citato *The Film Studies Dictionary* – i biopic non possono infatti esimersi dal fare i conti con la presenza ingombrante della cosiddetta “verità storica”. Realizzare un film sul pianista polacco Wladyslaw Szpilman<sup>106</sup>, sul magistrato italiano Paolo Borsellino<sup>107</sup> o sullo scrittore statunitense Truman Capote<sup>108</sup>, comporta la necessità – per autori, produttori e interpreti – di confrontarsi con quelli che sono presunti essere i *fatti realmente accaduti* a, rispettivamente, Wladyslaw Szpilman, Paolo Borsellino e Truman Capote. E, d’altra parte, gli spettatori di uno di questi biopic si aspettano di assistere a film attinenti alle vicende che *Szpilman il pianista* o *Borsellino il magistrato* o *Capote lo scrittore* effettivamente vissero nel corso della loro esistenza.

Questa sorta di *patto sulla verità* fra autori e spettatori viene suggellato dalle attestazioni di veridicità che, non a caso, introducono la maggior parte dei film biografici. Didascalie<sup>109</sup>, *voice over*<sup>110</sup>, o più sofisticati segni di riferimento alla realtà storica (inquadrature su ritratti o fotografie; inserimenti di immagini di repertorio o di documenti come pagine di giornale e spezzoni televisivi; uso di attori protagonisti che imitano i soggetti della biografia in modo così perfetto che lo spettatore ha l’impressione di vedere l’originale<sup>111</sup>) sembrano una sorta di marchio D.O.C. che garantirebbe allo spettatore l’autenticità di ciò a cui sta assistendo.

---

<sup>103</sup> Robert McKee, *Story*, p. 41.

<sup>104</sup> Aristotele, *Poetica* (tr. it. di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995), 9, 1451a, 36-39.

<sup>105</sup> Riflessioni interessanti su questa sorta di *doppia verità*, da tener presente quando si analizza un dramma storico (il caso particolare in questione era la prima stagione della serie televisiva *Roma* [2005], prodotta da HBO, BBC e Rai) sono state espresse da Aldo Grasso in un intervento video consultabile on-line presso la sezione Media Centre del sito [www.corriere.it](http://www.corriere.it).

<sup>106</sup> *Il pianista* [2002].

<sup>107</sup> *Paolo Borsellino* [2004].

<sup>108</sup> *Truman Capote – A sangue freddo* [2005]. Sulla figura di Truman Capote nella fase nodale della sua vita in cui scrisse *A sangue freddo* (Truman Capote, *In Cold Blood*, Random House, New York 2002, reissue edition) è stato realizzato (quasi contemporaneamente a *Truman Capote – A sangue freddo* [2005]) anche *Infamous* [2006], scritto e diretto da Douglas McGrath.

<sup>109</sup> Con formule variabili: *Tratto da una storia vera*, *Ispirato a fatti realmente accaduti*, etc. Custen sottolinea, riprendendo Bordwell, Steiger e Thompson (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, p. 26) che esse sono un’eredità del cinema muto che l’uso del sonoro aveva indotto ad abbandonare. Ma nel genere biopic se ne è continuato a fare regolare uso.

<sup>110</sup> La *voice over* può essere quella dal protagonista stesso del biopic: “Vi racconto la mia storia...” (in questo modo la veridicità del biopic appare garantita dalla massima autorità in materia). Oppure può essere quella di un narratore onnisciente, che assume allo status di Voce della Storia.

<sup>111</sup> Sono numerosi gli esempi memorabili in tal senso: Peter O’Toole nei panni di Lawrence d’Arabia (*Lawrence d’Arabia* [1962]), Will Smith in quelli di Muhammad Ali (*Ali* [2001]), Philip Seymour Hoffman

Non si è mai trattato di mere formalità. Per ottemperare a tale “impegno” preso con gli spettatori la produzione dei film biografici è stata sempre caratterizzata, fin dalle sue origini, da un particolare sforzo affinché la rievocazione del passato fosse, da un punto di vista storico, il più possibile corretta.

Già prima degli anni '20, ad Hollywood, ogni casa di produzione si era dotata di un dipartimento di ricerca incaricato di raccogliere informazioni sui diversi aspetti – storiografico, scenografico, decorativo, costumistico, etc. – che devono essere presi in considerazione per la realizzazione di un film storico. Ad ogni film biografico venivano assegnati uno o più funzionari di uno specifico dipartimento di ricerca, con il compito di vigilare sulla correttezza storica di ogni aspetto della messa in scena. In concreto, i dipartimenti di ricerca erano tenuti a rispondere a specifiche domande da parte di scrittori, registi e di tutti i membri dei diversi reparti artistici e tecnici<sup>112</sup>: com'era fatto l'apparecchio telefonico inventato da Bell? Come si pettinava Cleopatra? Di che colore era il trono di Luigi XIV? Il frutto di tale minuzioso lavoro di ricerca confluiva in ponderosi volumi – definiti *bibbie*<sup>113</sup> – dedicati alla produzione di un determinato film. Le bibbie, documenti principalmente di tipo pittorico o fotografico, erano fondamentali (il nome usato per designarli è di per sé indicativo) perché “rappresentavano, durante tutte le fasi della produzione, la base condivisa su cui venivano prese le decisioni riguardanti l'accuratezza storica”<sup>114</sup>.

È naturale che un simile sforzo produttivo venisse poi sfruttato a scopo pubblicitario. Le strategie di marketing dei biopic – fin dai primi esempi del genere – hanno molto insistito sulla spettacolarità, prima che del film, della stessa impresa di ricostruzione scenica e sul conseguente valore *divulgativo* del film. Ad esempio, il libro pubblicitario per *Marie Antoinette* [1938] riferiva: “Durante i quattro anni di preparazione del film si è risposto a 59.277 domande. Ciò ha comportato la consultazione di una bibliografia di 1538 volumi, la raccolta di 10.615 fotografie, dipinti e schizzi preparatori, e la ciclostilatura di 5000 pagine di manoscritti contenenti oltre 3.000.000 di parole”<sup>115</sup>. Con intento analogo, sul Pressbook di *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] si legge, a proposito della scenografia costruita per il film: “Gli edifici [...] riproducono fedelmente gli originali. Più di 60.000 metri cubi di palazzi alti fino a 15 metri. Più di 3000 metri quadri di studi di registrazione coperti. Oltre 10.000 costumi confezionati [...] per le imponenti scene di massa. [I decoratori], ispirandosi agli affreschi di Pompei, hanno decorato gli interni di ville e palazzi. [...] tutti gli oggetti in vetro sono stati soffiati con una tecnica attualmente praticata solo da alcuni artigiani siriani, tecnica che, oggi, al mondo, è

---

in quelli di Truman Capote (*Capote* [2005]). Sorprendente in tal senso è stato Jon Voight nei panni di Giovanni Paolo II nella miniserie televisiva *Giovanni Paolo II* [2005]. Anderson e Lupo sottolineano come i film biografici offrano “una concreta autenticità del riferimento, una potenziale incarnazione nelle performance biografiche, che non può esistere nella creazione di un personaggio di finzione, a prescindere da quanto pienamente e fantasiosamente sviluppato. Gli spettatori di un biopic sperano, addirittura si aspettano, di essere testimoni e gustarsi tali incarnazioni. È un richiamo essenziale del genere” (Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 94).

<sup>112</sup> Dato l'immenso impatto sociale dei film hollywoodiani dell'epoca classica i dipartimenti di ricerca assunsero un'autorità quasi istituzionale: Custen racconta che molti spettatori scrivevano a questi dipartimenti per avere delle informazioni anche su questioni non cinematografiche come ad esempio questioni di galateo o di arredamento di interni (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 113).

<sup>113</sup> “Bibbia” è termine tecnico usato anche oggi per indicare il testo base di una serie televisiva (contenente la presentazione dei personaggi, i soggetti dei singoli episodi, lo sviluppo delle linee narrative orizzontali, etc.)

<sup>114</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 113-114.

<sup>115</sup> Citato in George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 38. Fra molti esempi Custen racconta anche, per esempio, che per *Stanley and Livingstone* [1939], con Spencer Tracy e Cedric Hardwicke, anche i consulenti storici ebbero diritto ai titoli di testa.

la più vicina a quella originale romana di lavorazione del vetro. [...] Le decorazioni degli arredi, i triclini, i tavoli e gli armadi si ispirano ai mobili ritrovati su una nave romana affondata vicino a Cartagine. [...] La costruzione dei set ha richiesto due anni di lavoro febbrile e ingenti investimenti”<sup>116</sup>.

Dunque, come si diceva, la promessa di assistere a *come davvero si svolsero le cose*, e la relativa aspettativa da parte dello spettatore, sembrano caratterizzare il genere biopic dalle sue origini fino ad oggi. Ma quello che è probabilmente lo studioso che più di ogni altro si è occupato dei film di genere biografico sostiene che i questi sono, rispetto all'autentica biografia del loro soggetto, “ciò che il Caesar's Palace è per la storia dell'architettura: un'enorme e seducente distorsione [...] li si deve considerare reali solo perché, nonostante gli evidenti stravolgimenti, da quelli marginali a quelli radicali, essi sono ritenuti veri da molti spettatori”<sup>117</sup>. Forte dell'analisi dei retroscena produttivi di decine e decine di biopic hollywoodiani dagli anni '20 agli anni '50, Custen conclude che la forma finale di un film biografico è sempre frutto di un compromesso fra tensioni di forze contrapposte: problemi legali<sup>118</sup>, star scelte per interpretare i ruoli protagonisti<sup>119</sup>, personale artistico sotto contratto dello studio<sup>120</sup>, intervento della censura<sup>121</sup>, potere del punto di vista del produttore<sup>122</sup>.

---

<sup>116</sup> Augusto – *Il Primo Imperatore* / Pressbook / Novembre 2003, p. 7.

<sup>117</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 7.

<sup>118</sup> La legge americana proibisce la rappresentazione di persone reali senza il loro esplicito consenso e l'approvazione dei famigliari era un requisito importante per il marketing di un film. Questioni legali erano rilevanti anche per l'acquisizione del diritto ad usare opere tutelate, come, ad esempio canzoni famose. Custen ne parla a proposito di *Night and Day* [1946], film biografico su Cole Porter: i produttori, oltre a pagare 300.000 dollari per i diritti delle canzoni, dovettero contrattare con lo stesso Cole Porter e la sua famiglia (comprese madre e sorella), ogni singola possibilità di rielaborare la verità storica. Questioni legali costrinsero a eliminare, in *Lady with Red Hair* [1940], il personaggio del marito e della nuora della protagonista, Leslie Carter. Si tratta della storia di una donna che ha perso la custodia nel figlio nel processo di divorzio dal marito e che per riuscire ad ottenere i soldi e la dignità che le consentiranno di riavere la custodia del figlio, riuscirà a diventare un'acclamata attrice di teatro. Ma gli eredi del marito e della sorella di questo furono insoddisfatti della luce negativa in cui la sceneggiatura (basata, del resto, sui diari della stessa Leslie Carter) li poneva e ricordarono che gli atti del processo di divorzio riportavano che la causa di esso furono i tradimenti perpetrati dalla signora Carter e non il comportamento di suo marito o presunti intrighi della sorella di questo. Per evitare cause, dalla storia furono così eliminati i personaggi del marito e della nuora.

<sup>119</sup> L'immagine pubblica di una star condizionava – e tuttora condiziona - l'impostazione di un biopic. Un solo esempio su cui ritorneremo: i costi della produzione di un film come *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] esigevano la partecipazione come coproduttori di una rete televisiva americana. Ciò comportava la necessità di assegnare il ruolo da protagonista ad un attore che fosse una star sia negli Stati Uniti che in Europa. Star simili hanno prezzi abbordabili per una coproduzione televisiva solo quando si tratta di attori non più sulla cresta dell'onda e perciò, il più delle volte, in età avanzata. L'età degli attori presi in considerazione contribuì così a conferire al biopic la particolare forma che sarà analizzata nel Terzo Capitolo.

<sup>120</sup> Come abbiamo visto, la disponibilità di attori già sotto contratto, proveniente dal mondo del vaudeville indusse gli Studios a mettere in produzione, negli anni '40, molti biopic su star del mondo dello spettacolo in generale e del vaudeville in particolare.

<sup>121</sup> Il Codice di autoregolamentazione dei produttori entrato in funzione all'inizio degli anni '30 – il cosiddetto “codice Hays” – prevedeva specifiche restrizioni in fatto di linguaggio osceno, sesso, violenza, offese alla religione, insulti razziali, uso di droga, ecc. Per una discussione equilibrata del codice di autoregolamentazione vedi Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, pp. 270-318.

<sup>122</sup> Molto interessante è, nel libro di Custen, la ricostruzione del totale controllo sulla linea di sviluppo dei film da parte dei grandi produttori, primo fra tutti Darryl Zanuck, spregiudicato nella ricerca di incontrare il gusto del pubblico anche a discapito della correttezza storica: “In *Rothschild* [*The House of Rothschild*, prodotto nel 1934] ho fatto di Rothschild un Barone Inglese, ma non è mai esistito un barone Rothschild. Gli ho fatto assegnare il titolo dal Re d'Inghilterra, ma in quell'epoca non c'era nessun Re d'Inghilterra, visto che il re era chiuso in manicomio – e il Principe Reggente aveva la gotta e non poteva reggersi in piedi, ma io ho usato Lumsden Hare e il film ha ricevuto in Inghilterra le stesse recensioni entusiastiche che ha ricevuto in

Fra gli addetti ai lavori, del resto, si è sempre stati consapevoli del fatto che si compivano clamorosi tradimenti della verità storica. Si cercava tuttavia di prevedere – ed evitare – quelli che più avrebbero infastidito gli esperti e lo spettatore comune<sup>123</sup>. Il rapporto fra film e la storia reale cui fa riferimento (più precisamente *la storia presunta tale* dalla maggioranza degli spettatori o *la storia così come è sostenuta* da una qualche corrente storiografica, o *la storia così come è ricordata* dai critici cinematografici) è fatto di equilibri precari, difficilmente codificabili, soggetti più all'arbitrio del gusto che alla ponderazione razionale. Autori e produttori di biopic sono stati da sempre fra le forche caudine della necessità di appassionare il pubblico con un'opera di intrattenimento e quella di – più che *rispettare la storia* – non offendere qualcosa che si potrebbe chiamare il *senso storico* degli spettatori. È difficile capire dove collocare il confine fra licenza poetica e oltraggio alla verità storica. I critici passano facilmente dalla tolleranza per le più ardite licenze artistiche al sarcasmo più sprezzante<sup>124</sup>.

Queste riflessioni inducono Custen a concludere la sua disamina del biopic dell'epoca classica di Hollywood che “a causa delle interazioni delle specifiche istanze di questi quattro fattori generali – censura, casting, questioni legali, e la concezione del produttore di come una vita dovrebbe essere – [...] un film biografico tendeva a fare riferimento non a testi storiografici, ma ai sistemi di riferimento quasi ermetici istituiti nei film precedenti”<sup>125</sup>.

Se non ammettiamo che drammi storici e storia scientifica mirano a verità di tipo diverso, ci infiliamo in un'evidente aporia: *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*<sup>126</sup>. Chi non tiene in considerazione quella distinzione, se chiamato a giustificare il fatto che i film biografici – nonostante la loro

---

America e nessuno ha mai fatto cenno a queste scorrettezze tecniche” (Citato da George F. Custen in *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 38).

<sup>123</sup> Custen (*Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 35-36) riporta alcuni esempi di lettere indirizzate agli studios da parte di spettatori comuni per segnalare vere o presunte scorrettezze storiche di alcuni film prodotti, ai quali spesso alcuni zelanti funzionari degli studios trovavano il tempo di rispondere.

<sup>124</sup> Custen (*Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 36-37) racconta di come la Fox, in seguito alle recensioni taglienti di un critico del *Cincinnati Times-Star* fu costretta a tagliare da *Cardinal Richelieu* [1935], le scene in cui si mostrava il re di Svezia come uno zotico ubriaccone (suscitando anche le proteste del governo Svedese e i richiami di Geoffrey Shurlock, dell'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences: “[quanto accaduto] serve a ricordarci come dobbiamo essere particolarmente attenti nel realizzare questi film storici”).

<sup>125</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 111. Custen fa un esempio preciso: “i riferimenti presi in considerazione per costruire *The Story of Alexander Graham Bell* non erano i resoconti contemporanei sulla vita di Bell, o le interpretazioni di cosa significasse la (sua) nuova invenzione per la nazione. Piuttosto, *Bell* fu basato su precedenti successi della Fox, solo alcuni dei quali erano biopic [...] *Bell*, come altri protagonisti di biopic, fu ottenuto come la creatura di Mary Shelley, a partire da pezzi di precedenti incarnazioni di vite già vissute” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 111).

<sup>126</sup> Sulle scorrettezze storiche dei film – e delle biografie in particolare – si continuano a versare fiumi di inchiostro sia su quotidiani e periodici (in occasione dell'uscita dei film) che in pubblicazioni specifiche. A questo proposito, saggi molto interessanti sono: Mark C. Carnes (edited by), *Past Imperfect – History According to the Movies*, Henry Holt and Company, New York 1995; Robert B. Toplin *History by Hollywood – The use and abuse of the American past*, University of Illinois Press, Chicago 1996; Sergio Bertelli – Ileana Florescu, *Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia*, Ponte alle Grazie, Firenze 1994; Michael Pitts, *Hollywood and American Reality: a Filmography of Over 250 Motion Picture Depicting U.S. History*; Laura Cotta Ramosino – Luisa Cotta Ramosino – Cristiano Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Mondadori, Milano 2004.

comprovata inattendibilità – continuano ad essere prodotti e gli spettatori continuano a fruirne, sia sul grande che sul piccolo schermo, tende a dare due tipi giustificazione<sup>127</sup>.

Il primo tipo è che le distorsioni della verità storica perpetrate dai biopic siano determinate da ragioni ideologiche. *Sono i vincitori a scrivere la storia*: questo è il principio generale che sorregge tale giustificazione. Ad esempio George Custen, che più di ogni altro ha esplorato le discrepanze fra verità storica e biografie hollywoodiane (in particolare dal 1930 e il 1960), sostiene che – insieme ad altre ragioni di natura produttiva, legale e censoria – i biopic dell'era classica di Hollywood distorcevano la realtà perché, nella sostanza, erano tutte varianti della stessa, identica storia: il perseguimento e il raggiungimento della fama da parte di individui straordinari, secondo uno schema che rifletteva le vicende esistenziali dei grandi tycoon che con pugno di ferro governavano le major, le maggiori case di produzione: Zanuck, Hallis, Goldwyn, etc.

Il secondo tipo di giustificazione è che le distorsioni della verità storica siano l'imprescindibile prezzo da pagare per la *semplificazione*. I biopic sarebbero opere di alfabetizzazione storica, affreschi che formano un ciclo di *storia per i semplici*: la versione divulgativa, per il grande pubblico, di una verità storica che, nella sua densa complessità, è accessibile solo all'élite degli esperti<sup>128</sup>. Così, mentre da un lato i film biografici insistono per accreditarsi come affidabili resoconti storici, dall'altro critici e storici hanno buon gioco nel fare le pulci a film che puntualmente risultano fitti di scorrettezze.

Alla tesi secondo cui film biografici e biografie scientifiche avrebbero di mira la medesima verità contrappongo quella che ho sopra tratto dalla linea di pensiero che va da Aristotele a McKee, tesi di cui ho sperimentato la fondatezza in alcuni anni di lavoro su biografie televisive (e che cercherò di avvalorare anche con le puntuali analisi dei tre biopic che svolgerò nei prossimi capitoli). La espongo, in prima battuta, in termini semplici e diretti: i film biografici sono film *fittizi* in modo analogo ai film in cui “riferimenti a cose o persone reali è puramente casuale”. L'Oskar Schindler interpretato da Liam Neeson (*Schindler's list* [1993]), il Thomas Edward Lawrence interpretato da Peter O'Toole (*Lawrence d'Arabia* [1962]) o il Jake La Motta interpretato da Robert de Niro (*Toro Scatenato* [1980])<sup>129</sup> sono personaggi che hanno richiesto, da parte degli autori, un lavoro di costruzione non meno intenso di quello che è stato necessario a mettere a punto i personaggi che questi tre attori hanno interpretato in film di pura invenzione.

I film biografici mettono sì in scena i fatti storici cui dichiarano di ispirarsi (aspetto superficiale della verità, i meri fatti accaduti), ma solo per *trattare di qualcos'altro* (aspetto profondo della verità). Ne *Il pianista*, in Paolo Borsellino, in *Truman Capote – A sangue freddo*, come in tutti i biopic, i fatti storici costituiscono *strumenti espressivi* di una *tesi* che non è storica, bensì – come abbiamo visto nel paragrafo precedente – *drammatica*, ossia etica, esistenziale, antropologica.

---

<sup>127</sup> Entrambe le risposte, come si vedrà, condividono il presupposto di stampo illuministico che l'informazione storiografica (vera o falsa che sia) sia di per sé formativa e che il pubblico costituisca un mero ricettore passivo di tali contenuti informativi.

<sup>128</sup> È l'aspetto a mio avviso fondamentale della pur articolata posizione teorica di Matteo Sanfilippo che, in *Historic Park – La storia e il cinema*, Elleu Multimedia, Roma 2004, (sviluppando la linea di ricerca di Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, Paris 1992, e di George MacDonald Fraser, *The Hollywood History of the World. From One Million Years B.C. to Apocalypse Now*) si propone di “ricostruire, cronologicamente, le interpretazioni storiche suggerite da un gran numero di film [indagando] sulle fonti da cui il cinema ha tratto certi spunti [e interrogandosi] sui nuovi modi di fare storia inventati dal cinema e su quello che riflette solo un determinato momento storico, sul cinema come memoria collettiva e sul cinema come strumento didattico” (Matteo Sanfilippo, *Historic Park – La storia e il cinema*, pp. 32-33). A tale posizione teorica sono riconducibili anche le analisi sviluppate da Mino Argentero in *Il film biografico*, Bulzoni, Roma 1984.

<sup>129</sup> I film biografici con la posizione più alta nella classifica dell'importante *Internet Movie Data Base* ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

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, ad esempio, John Nash o Frank Abagnale. Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, *A Beautiful Mind* coinvolge invece lo spettatore nell'esperienza esistenziale di un uomo che si fidava troppo, solo, del proprio cervello e di se stesso, uomo che, tra le altre caratteristiche secondarie<sup>130</sup>, si chiamava *John Nash*. *Prova a prendermi* coinvolge invece lo spettatore nell'esperienza esistenziale di un ragazzo che preferiva fuggire piuttosto che affrontare una realtà amara, ragazzo che, tra le altre caratteristiche secondarie, si chiamava *Frank Abagnale*.

Di conseguenza 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 ben strutturati 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. Gli autori di un biopic perseguono per lo più un realismo estetico le cui esigenze sono diverse da quelle dell'accuratezza storica perché il realismo “non è mai frutto di un'osservazione precisa di superficie; non si ferma mai ai fatti, deve andare alla verità che c'è sotto di essi”<sup>131</sup>.

In questa ottica ritengo che le attestazioni di veridicità che caratterizzano la maggior parte dei biopic abbiano soprattutto una funzione retorica: accrescono la *forza esemplare* della *forma di vita* che il biopic presenta. Avvertire gli spettatori che quella a cui stanno per assistere è una storia vera ha cioè l'effetto di rafforzare i valori di cui essa si farà portatrice. Penso che sia capitato a tutti di trovarsi in una situazione di questo tipo: si è rimasti impressionati da una storia vista al cinema o in televisione; quando poi si scopre che era ispirata ad una vicenda reale, l'emozione che si prova non è una sorta di soddisfazione perché quelli che si pensavano essere contenuti di fantasia erano invece contenuti storiografici e dunque “seriamente informativi”. L'emozione (una specie di stupore reverenziale) è dovuta al fatto che la storia che ci ha emozionato diventa ai nostri occhi ancora più significativa, rimarchevole e persuasiva<sup>132</sup>.

Per argomentare la tesi sulla questione della correttezza storica dei biopic che fin qui ho esposto in modo diretto ed assertivo, esploro – ora in modo generale, in modo specifico nel corso dei tre capitoli successivi – come, da un punto di vista pragmatico, gli autori di un biopic di fatto si regolino nei confronti della verità storica per giungere alla storia filmata.

In generale si riflette poco – quando si discute di correttezza storica dei biopic – che la “verità storica” non è un dato che esiste in sé e per sé, a disposizione di chi abbia solo la buona volontà di informarsi. In concreto, la “verità storica” con cui gli autori di un biopic devono misurarsi, altro non è che il contenuto di racconti precedenti al film in preparazione.

La verità storica sulla vita di Wladyslaw Szpilman altro non era, per lo sceneggiatore Ronald Harwood, il regista Roman Polanski, e l'attore protagonista Adrien

---

<sup>130</sup> Nei termini di McKee sopra introdotti, le caratteristiche desumibili dai libri di storia confluiscono nella *caratterizzazione del personaggio (characterization)*. Il *personaggio profondo (character)*, quello strutturante la storia, per quanto ispirato dal personaggio reale, è frutto quasi sempre di una vera e propria costruzione da parte della fantasia degli autori.

<sup>131</sup> Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore – L'adattamento da letteratura a cinema*, p. 19.

<sup>132</sup> “[...] è credibile quel che è possibile, e mentre per le cose che non sono accadute non ci fidiamo ancora che siano possibili, è manifesto che sono possibili quelle accadute; ed infatti non sarebbero accadute se fossero state impossibili” (Aristotele, *Poetica*, 9, 1451b, 15-19).

Brody che il contenuto dell'autobiografia scritta dallo stesso Szpilman<sup>133</sup>, i riferimenti fotografici su di lui e il racconto sulle vicende del ghetto di Varsavia nei libri sulla Seconda Guerra Mondiale. Quella sulla vita di Paolo Borsellino con cui gli sceneggiatori Attilio Bolzoni, Leonardo Fasoli, Giancarlo De Cataldo, Mimmo Rafele, il regista Gianluca Maria Tavarelli e l'attore protagonista Giorgio Tirabassi si sono dovuti misurare è il contenuto degli innumerevoli documenti giuridici, giornalistici e televisivi sul magistrato palermitano<sup>134</sup>. Quella sulla vita di Truman Capote, con cui Dan Futterman, Bennet Miller e Philip Seymour Hoffman hanno dovuto misurarsi era quanto desumibile dalla biografia scientifica di Gerald Clarke, dal romanzo-reportage *A sangue freddo*, dai riferimenti autobiografici negli altri romanzi di Capote, dalle fotografie, e dalle registrazioni audio e audiovisive<sup>135</sup>.

I testi che, da angolature diverse, hanno già raccontato – o testimoniato – la vita che sarà oggetto del film biografico in preparazione possono dunque essere della forma più disparata: autobiografie, biografie scientifiche, biografie romanzate, romanzi biografici, testi teatrali, articoli giornalistici, interviste, diari, scambi epistolari, documenti giuridici, documenti audiovisivi dei più diversi generi. L'attendibilità storica di ciascuno di questi documenti su cui gli autori di un biopic devono basarsi per "mettere in scena una storia vera", è sempre problematica, discutibile, eccepibile. Ogni resoconto storico, per quanto non necessariamente arbitrario, è per forza di cose parziale perché "ogni storia scritta è il prodotto di un processo di condensazione, rimozione, interpretazione e valutazione"<sup>136</sup>.

Senza contare poi che gli autori di un biopic devono spesso misurarsi con una sorta di testo non scritto: l'identità, nell'immaginario collettivo, del soggetto di cui si intende raccontare la vita<sup>137</sup>.

Da questo punto di vista ogni biopic è perciò, prima di tutto, un adattamento<sup>138</sup>. Di fatto, quando si realizza un film biografico si compie sempre una traduzione intersemiotica (attraverso la mediazione di un testo-ponte: la sceneggiatura) da testi-fonte al testo filmico in preparazione<sup>139</sup>.

---

<sup>133</sup> Wladyslaw Szpilman, *Il pianista – Varsavia 1939-1945, La straordinaria storia di un sopravvissuto*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.

<sup>134</sup> Oltre alle testimonianze di famigliari del magistrato scomparso, che furono fruttuosamente coinvolti nell'impostazione della sceneggiatura per il film.

<sup>135</sup> In un'intervista Dan Futterman, lo sceneggiatore, ha dichiarato che, oltre alla biografia di Gerald Clarke su cui esplicitamente la sceneggiatura si basa, è stata molto utile per lui la lettura di Janet Malcolm, *The Journalist and the Murderer* (Vintage, New York 1990), un saggio che sostiene che Joe McGinniss potrebbe aver tradito la fiducia di Jeffrey MacDonald (un condannato per omicidio) per scrivere il suo best-seller: Joe McGinnis, *Fatal Vision*, Putnam Publishing Group, New York 1979.

<sup>136</sup> Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, in *American Historical Review* 93, n. 5, 1988. pp. 1193-1199, citato da George F. Custen *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 11.

<sup>137</sup> Identità che spesso è diversa (anche molto) da quella che l'indagine storica è giunta a riconoscere, come rileveremo nell'analisi dei film analizzati nei capitoli successivi, in particolare di *Nerone* [2004].

<sup>138</sup> Come tale viene inquadrato il biopic in Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore – L'adattamento da letteratura a cinema*, pp. 180-185. Il capitolo 9 del libro, in particolare, analizza in modo approfondito il film sulla vita del premio Nobel John Nash (*A Beautiful Mind* [2001]) in quanto adattamento di una biografia scientifica (Sylvia Nasar, *A Beautiful Mind: A Biography of John Forbes Nash, Jr.*, Simon & Schuster, New York 1998.).

<sup>139</sup> C'è differenza fra il lavoro di adattamento di un'opera (letteraria, teatrale, fumettistica, etc.) e quello di consultazione delle fonti disponibili per la ricostruzione della vita di un uomo. Nel primo caso l'opera rappresenta un punto di partenza non trascendibile: il film farà riferimento (in modo più o meno fedele) al mondo narrativo che in quell'opera è stato costruito. Nel secondo caso, l'opera (autobiografia, biografia scientifica, biografia romanzata, etc.) è solo una delle molteplici fonti possibili da cui gli autori del film saranno autorizzati a prendere liberamente spunto. Un esempio per chiarire la distinzione. *Truman Capote – A sangue freddo* sarebbe potuto essere presentato (come mette in luce la versione italiana del titolo, che in inglese è, semplicemente, *Capote*) sia come una biografia (di Truman Capote) che come un adattamento (del romanzo *A Sangue freddo*). Nel secondo caso il romanzo avrebbe fatto testo in modo eminente, se non

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 di un buon 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 costruisce in modo autonomo un personaggio (un *personaggio profondo*, o *character*, nella terminologia di McKee) segnato da un desiderio conscio e da un desiderio inconscio, investito da significative forze conflittuali fino ad una risoluzione tematica; solo in un secondo momento il drammaturgo *vestirà* tale personaggio con le caratterizzazioni (*characterization*, nella terminologia di McKee) che lo accomuneranno al personaggio storico. Naturalmente le caratteristiche "reali" del personaggio (che entreranno a far parte della *characterization*) possono offrire all'Autore preziosissimi insight su come costruire il personaggio protagonista (*character*): per la stesura della sceneggiatura di *Paolo Borsellino* [2004], ad esempio, gli autori hanno saputo fare tesoro delle testimonianze dei famigliari del magistrato palermitano per costruire un personaggio tanto drammaturgicamente ben tornito quanto fedelmente ispirato alla persona reale. L'arte del drammaturgo consisterà dunque nel fare in modo che "personaggio" e "vestito" siano su misura l'uno per l'altro.

Si possono dunque così riassumere le differenze fra lo storico e il drammaturgo: lo storico ha di mira una verità particolare (la verità dei fatti storici), il drammaturgo mira invece ad una verità universale (una verità sulla natura umana). E a proposito di verità universale riprendiamo Aristotele nel punto in cui avevamo interrotto la precedente citazione: "[...] l'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì"<sup>140</sup>. Dunque: il poeta – lo sceneggiatore – inventa un personaggio di *una certa qualità che dice o fa cose di una certa qualità*, tenendo presente che tale personaggio fittizio dovrà "vestire i panni" di, per esempio, John Nash. Cioè lo sceneggiatore, sia pur ispirandosi al dato storico, costruisce un personaggio fittizio – un genio matematico schizofrenico, nel nostro esempio – che vive una vicenda *verosimile* e, dunque, universale. A questo personaggio fittizio che lui ha costruito il drammaturgo impone poi il nome di John Nash e tutte le caratterizzazioni che ad esso conseguono.

La storia raccontata in *A Beautiful Mind* non solo è vera nel senso che, come si dice, è *basata su una storia vera*, cioè riproduce ciò che accadde a John Nash (l'aspetto superficiale della verità, i fatti verificatisi). È vera in modo eminente (dell'aspetto profondo della verità) in quanto *verosimile*, cioè attestante ciò che avviene – come dice Aristotele

---

esclusivo: sarebbe stata l'opera con la quale il film si sarebbe dovuto confrontare. Invece *Truman Capote – A sangue freddo* è una biografia, perciò *A sangue freddo* e la biografia scientifica di Gerald Clarke sono solo due dei testi che gli autori hanno legittimamente preso in considerazione con l'intento di cogliere e poi esprimere l'essenza della vita di Truman Capote.

<sup>140</sup> Aristotele, *Poetica*, 9, 1451 b 7-11.

nella *Retorica* – per lo più a tutti gli esseri umani. Se fosse vera in quanto basata sulla vera storia di John Nash, *A Beautiful Mind* racconterebbe una storia vera solo e soltanto per John Nash (e *A Beautiful Mind* sarebbe un documentario per professori e studenti di matematica). Siccome è invece vera in quanto verosimile, la storia di *A Beautiful Mind* è vera non soltanto per John Nash, ma per ognuno di noi (e *A Beautiful Mind* è un film apprezzato da milioni, forse miliardi di spettatori, la maggior parte dei quali, sicuramente, odia la matematica).

La verosimiglianza di *A Beautiful Mind* non risiede affatto in un insieme di elementi *citazionisti*: dal fatto che il film sia girato nella stessa università in cui studiò John Nash, oppure dal fatto che il protagonista dica battute storicamente pronunciate da John Nash, oppure dal fatto che il quadro clinico del protagonista coincida con quello di John Nash. Tutto ciò che pertiene alla storicità di un personaggio di finzione, ossia la corrispondenza di alcune delle sue caratteristiche a quelle di una persona realmente esistita<sup>141</sup> va, come detto, considerato mero elemento di caratterizzazione (*characterization*). Il personaggio profondo (*character*) è invece frutto di una laboriosa costruzione da parte dell'autore che, a partire dal materiale di fatti offerto dalla biografia storica, è chiamato a mettere a punto un meccanismo retorico (nella sua interazione con *conflitti* e *risoluzione*) per condurre a fondo un'argomentazione a sostegno di una tesi su un determinato tema esistenziale<sup>142</sup>.

Gli autori del biopic – lo sceneggiatore in primo luogo – si trovano a doversi orientare fra molteplici ed eterogenei fonti storiche. Se non si imposta nel modo corretto l'approccio con le fonti storiche si ondeggerà fra due rischi estremi: l'approccio definibile “dogmatico” (*la verità storica prima di tutto*)<sup>143</sup>, e quello definibile “anarchico” (*la mia verità prima di tutto*)<sup>144</sup>. Da un punto di vista pragmatico, la mia esperienza di *story editing*

---

<sup>141</sup> Un personaggio di completa finzione e un personaggio di finzione storico si differenziano solo in questo: mentre le caratterizzazioni di un personaggio di completa finzione (Forrest Gump) non corrispondono alle caratteristiche di un personaggio reale (almeno una parte rilevante di esse non converge su un unico individuo) le caratterizzazioni di un personaggio di finzione storico (almeno un numero rilevante di esse) hanno rapporti di corrispondenza convergenti sulle caratteristiche storicamente accertate di un individuo storicamente esistito. Ritengo che un film biografico sia molto più simile ad un biopic di un personaggio immaginario (Forrest Gump) che non ad un documentario biografico. Un buon film biografico su Alessandro Magno dovrebbe essere più simile ad un film su un geniale condottiero che (solo per fare un esempio di questione morale) conquista il mondo ma perde se stesso che non ad una biografia scientifica su Alessandro Magno.

<sup>142</sup> Perciò bisogna distinguere due valutazioni: la corrispondenza della caratterizzazione alle descrizioni storiche del personaggio e l'adeguatezza del personaggio al vestito di caratterizzazioni storiche che gli viene cucito addosso. L'autore può plasmare la foggia del vestito con una certa libertà – per farla indossare con eleganza al personaggio che ha creato, ma oltre un certo limite, in quel costume non si riconoscerà più il personaggio di riferimento. Il personaggio creato può essere interessante ed efficace in sé, ma assolutamente goffo nei vestiti storici che gli sono stati imposti. È fondamentale stabilire queste distinzioni per non confondere i piani di giudizio.

<sup>143</sup> È il difetto di alcuni biopic televisivi (in bilico sul confine fra film biografico e documentario), prodotti dalla Rai negli anni '60 e '70, sicuramente accuratissimi da un punto di vista storiografico ma piuttosto privi di appeal drammatico (ad esempio *La vita di Leonardo da Vinci* [1972] di Renato Castellani, la cui produzione richiese quasi un decennio per la messa a punto dei minimi dettagli scenografici, o *Agostino d'Ippona* [1972] di Roberto Rossellini, caratterizzato da insistiti primi piani sull'attore che interpreta Agostino che si limita a ripetere lunghi brani tratti dalle opere del grande teologo). Nella mia esperienza di *story editor* ho avuto modo di constatare questo difetto nelle prime versioni del trattamento di *Augusto – Il primo imperatore* [2003] nelle quali lo sceneggiatore (Eric Lerner), in appendice, indicava addirittura i riferimenti bibliografici; così pure nelle prime versioni di *Don Bosco* [2004], nelle quali lo sceneggiatore (Graziano Diana), eccessivamente preoccupato del rispetto dei fatti storici su cui si era scrupolosamente documentato, non riusciva a evitare il rischio di un'illustrazione agiografica.

<sup>144</sup> È il difetto dei biopic (in bilico sul confine fra film biografico e film “d'arte”) di Derek Jarman (*Sebastiane* [1974], *Caravaggio* [1986], *Wittgenstein* [1993]) che usano gli elementi biografici come pretesto

e di scrittura di biopic, mi ha insegnato che l'approccio migliore per rielaborare i dati di fatto in un efficace intreccio drammatico consiste nel *dimenticare il nome del personaggio storico cui il biopic si ispirerà*<sup>145</sup>. Dimenticare il nome del "biografato" aiuta a ricordare che la priorità dello sceneggiatore (come di tutti coloro che a diverso titolo creano un film biografico) è quella di costruire il personaggio protagonista e il relativo intreccio come se si trattasse di un personaggio di invenzione: un personaggio che deve essere interessante in se stesso e non in quanto imitazione di una persona realmente esistita, un personaggio che deve agire per ragioni intrinseche al racconto e non, semplicemente, perché la persona realmente esistita ha agito in quel determinato modo, un personaggio che abbia dignità autonoma e non in quanto ritratto della persona storica<sup>146</sup>. Ciò naturalmente non significa che gli autori debbano prescindere dai dati di fatto. Significa che i dati di fatto devono essere valorizzati in quanto mezzo espressivo per ottenere qualcosa d'altro – qualcosa di più profondo e universale – rispetto alla loro mera esposizione.

Per concludere: la storia di un biopic deve risultare talmente ben costruita che se anche non fosse vera, sarebbe comunque valsa la pena di raccontarla. Siccome poi è anche vera, tanto meglio.

### 3. La natura del biopic

Dopo aver chiarito quali sono gli strumenti di uno sceneggiatore e aver liberato il campo dall'ingombrante questione circa il rapporto fra biopic e verità storica, possiamo ora ad indagare nella sua specificità il genere biografico. Ne vaglierò caratteristiche e problemi tecnici peculiari alla luce delle tre funzioni individuate nel paragrafo precedente – *personaggio, conflitti, risoluzione* – mostrando come ciascuna di esse si declini nel genere biopic. L'ordine di analisi sarà inverso a quello dell'esposizione: prima analizzerò la questione della *risoluzione* nel biopic, poi quella dei *conflitti* e infine quella del *personaggio*.

Il paragrafo relativo alla *risoluzione* intende mostrare – attraverso l'analisi di alcuni biopic di grande successo commerciale e di critica – come ogni biopic si basi su particolari declinazioni di uno stesso tema esistenziale. Il paragrafo sul *conflitto* intende descrivere le principali tecniche per sostenere la progressione del conflitto drammatico in un biopic. Infine il paragrafo sul *personaggio* intende analizzare gli aspetti tecnici delle principali soluzioni al problema di far empatizzare gli spettatori con personaggi che – come è tipico dei soggetti dei biopic – non sono comuni.

#### 3.1. La *risoluzione* nel biopic: *Redenzione o Dannazione?*

---

per sviluppare sempre e soltanto il tema della scoperta dell'identità omosessuale. Nella mia esperienza di story editor ho constatato questo difetto nelle prime due stesure della sceneggiatura di *Nerone* [2004] – film al quale dedico il quarto capitolo – nelle quali lo sceneggiatore (Peter Pruce) usava, lui stesso lo ammise, le vicende dell'imperatore per rievocare il proprio tormentato rapporto con la madre.

<sup>145</sup> È un prezioso suggerimento che devo a Luca Manzi, direttore del settore editoriale della Lux Vide negli anni in cui vi lavoravo come story editor.

<sup>146</sup> Non è un caso che i ritratti pittorici più celebrati dalla storia dell'arte siano quelli in cui il pittore è riuscito ad andare al di là della mera riproduzione naturalistica del soggetto. Il ritratto di Innocenzo X dipinto da Velázquez e conservato alla galleria Doria Pamphilj di Roma, per fare un solo esempio, è tanto ammirato perché ha acquisito una dignità autonoma che supera il mero valore di somiglianza somatica a papa Innocenzo X. Caso limite sono i ritratti di ignoti (per fare un solo esempio: il *Ritratto d'uomo* di Cefalù – o *Ritratto d'ignoto marinaio* – dipinto da Antonello da Messina) che sono diventati celeberrimi sebbene non si conosca più nemmeno il nome del soggetto.

Uno degli spunti più interessanti offerti dal paradigma di John Truby è la connessione che vi è stabilita fra i singoli generi cinematografici e specifiche domande esistenziali. Vale a dire: se ogni storia (e dunque ogni film) non può esimersi dall'offrire una risposta alla domanda esistenziale originaria – *come è possibile essere felice?* – ogni genere cinematografico verte, secondo Truby, su una declinazione particolare di quella domanda generale.

Ad esempio, i film di genere *legal* vertono sempre sui dilemmi che nascono dal rapporto fra *legalità* e *giustizia*. I film di genere horror vertono invece sempre sui dilemmi che nascono quando si deve porre un confine fra ciò che è umano e ciò che non lo è. I film di genere poliziesco sui dilemmi che nascono dal rapporto fra *violenza* e *giustizia*. Quelli di genere giallo sui dilemmi del rapporto fra *verità* e *menzogna*. Quelli di genere bellico sul dilemma circa ciò per cui vale la pena *uccidere e farsi uccidere*.

Sviluppando questa feconda intuizione di Truby mi chiedo: quale particolare dilemma esistenziale soggiace al genere biografico? La risposta che intendo argomentare è la seguente: *il genere biografico verte sui dilemmi che nascono dal fatto che ogni vita è destinata alla morte*.

Sapere che nessuna vita umana può continuare indefinitamente significa sapere che la vita di ciascuno di noi, nel momento della morte, riceverà una forma definitiva. La morte assesterà l'ultimo colpo di scalpello al bassorilievo dei nostri giorni. Se dunque la vita – la nostra vita, la vita di tutti – è destinata a concludersi, allora su di essa sarà possibile trarre un bilancio. Sarà possibile, in linea di principio, esprimere un giudizio. Posso dunque spiegare meglio ciò che è implicito nella precedente formulazione del dilemma esistenziale alla base del genere biopic: *ogni vita, nel suo complesso, è passibile di essere giudicata redenta* (buona, felice, degna di essere vissuta) *o dannata* (cattiva, infelice, indegna di essere vissuta).

Custen – l'unico che si sia interrogato in modo sistematico sull'identità del genere biografico – interpreta i film di tale genere come racconti dell'ascesa di un individuo dall'anonimato alla notorietà: la trama di un biopic sarebbe sempre, secondo lui, una *quest for fame*. La lezione di fondo delle biografie sarebbe questa: ad un dono straordinario si accompagna una straordinaria sofferenza. I limiti di questa interpretazione, evidenti soprattutto di fronte agli esempi più recenti di film biografici, vengono superati nella proposta interpretativa del film biografico che ho avanzato: i biopic sono parabole di redenzione o dannazione: la trama di un biopic è sempre una *quest* – vana o fruttuosa – *for salvation*. Ecco perché, nel presentare la vita di un uomo, il film biografico non può esimersi dal rispondere alla seguente domanda: fu quella una vita di dannazione o di redenzione? Il dovere di rispondere a tale domanda marca la differenza fra biografia drammatica (letteraria o filmica) e biografia storica: i personaggi storici fatti oggetto di biografie drammatiche (letterarie o filmiche) diventano figure di *redenzione* o di *dannazione*. Ne consegue che le biografie drammatiche (letterarie o filmiche) devono essere valutate in base alla persuasività delle argomentazioni drammatiche (letterarie e filmiche) che esibiscono per persuaderci della dannazione o della redenzione del loro soggetto biografico. Il fruitore di biografie scientifiche (saggistiche o documentaristiche) si aspetta di scoprire come un individuo definito da determinate caratteristiche e circostanze più o meno generiche sia diventato quel preciso, specifico, unico individuo rispondente ad un nome noto. Ad esempio: si aspetta di scoprire *come* un individuo nato a Nizza nel 1807 da una famiglia di marinai e marinaio di professione, sia diventato quella persona precisa, specifica, unica, che risponde al nome di Giuseppe Garibaldi. Il fruitore (lettore o spettatore) di biografie drammatiche (letterarie o filmiche) ha – magari inconsciamente – un'aspettativa molto diversa: si aspetta di essere persuaso – attraverso le emozioni

estetiche suscitate dal testo letterario o filmico – sul *perché* un certo personaggio, descritto (dal testo letterario o filmico) con alcune caratteristiche rispondenti a quelle di un individuo storicamente attestato (fra queste caratteristiche in comune c'è, ad esempio, il nome), abbia vissuto una vita *redenta* (che vale la pena vivere) o *dannata* (che non vale la pena vivere)<sup>147</sup>.

La validità di questo paradigma interpretativo – che sosterrò anche nelle analisi svolte nei successivi tre capitoli – sarà dimostrata dalla sua efficacia nel decodificare le strategie drammaturgiche adottate da alcuni biopic di grande successo: *Butch Cassidy*, *Amadeus*, *La mia Africa*, *Schindler's List*, *Erin Brockovich*<sup>148</sup>.

### *Butch Cassidy*

*Butch Cassidy* [1969]<sup>149</sup> è la storia della dannazione di due amabili banditi, che non riescono ad essere diversi da ciò che sono sempre stati: due amabili banditi in fuga dalla legge. In apertura, il film prelude subito alla sua conclusione: i titoli di testa scorrono sulle immagini di un finto filmato di inizio '900, la prima didascalia del quale recita: “I banditi di Muro Spaccato, guidati da Butch Cassidy e Sundance Kid, ora sono tutti morti. Ma una volta governavano il West”<sup>150</sup>.

Come si è detto, per individuare il *valore* in gioco in un film (e dunque il *tema* su cui il film esprime una *tesi*) è necessario individuare il momento della *crisi*, cioè quello in cui il protagonista, sottoposto alla pressione del conflitto al suo massimo livello, prende la propria decisione definitiva. La struttura di *Butch Cassidy* può essere facilmente divisa in tre parti<sup>151</sup>: un primo atto sulle spensierate imprese di Butch Cassidy (Paul Newman) e Sundance Kid (Robert Redford); un secondo atto sulla fuga dalla squadra di sceriffi che, agli ordini di Lefors, danno loro la caccia<sup>152</sup>; un terzo atto in Sud America. La scena della crisi giunge verso la fine del terzo atto. Butch e Sundance, dopo essere tornati agli antichi splendori banditeschi in Bolivia, si accorgono che Lefors li ha seguiti fino in Sud America. La legge non consente allo sceriffo né di perseguirli né di estradarli negli Stati Uniti, così Butch e Sundance decidono di “rigare dritto”, per non offrire al loro persecutore la scusa di braccarli ed ucciderli. Si fanno dunque assumere come uomini armati a scorta dei portavalori che trasportano gli stipendi dei minatori dalla città alle miniere. Ma le cose vanno male: Butch e Sundance sono costretti ad uccidere (Butch non lo aveva mai fatto) un gruppo di banditi boliviani che hanno tentato di rapinarli. Il commento di Sundance,

---

<sup>147</sup> Si parla della vita di un uomo per ricordare a tutti che ci aspetta la morte. Quello della notorietà è un argomento retoricamente efficace per mostrare cosa conta davvero. Il più delle volte, infatti, il film biografico mostra come ciò che ci rende invidiati in questo mondo non basti a rendere le nostre vite degne di essere vissute.

<sup>148</sup> Questi cinque biopic ben evidenziano come i film biografici possano essere tratti dalle fonti più diverse: testi storici su un'epoca lontana (*Butch Cassidy*); un dramma teatrale (*Amadeus*); un'autobiografia (*La mia Africa*); un romanzo storico (*Schindler's List*); articoli di giornale e testimonianze in prima persona (*Erin Brockovich*).

<sup>149</sup> *Butch Cassidy* [1969] (*Butch Cassidy and The Sundance Kid*), diretto da George Roy Hill, scritto da William Goldman; interpretato da Paul Newman e Robert Redford; prodotto da 20th Century Fox.

<sup>150</sup> “The Hole-in-the-Wall Gang, Led by Butch Cassidy and the Sundance Kid, Are All Dead Now but Once They Ruled te West!”

<sup>151</sup> William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, p. 467.

<sup>152</sup> Di questi sceriffi non viene mai mostrato il volto nel corso della pur lunghissima sequenza di fuga (27 minuti). Questo gruppo di inseguitori assurge così a simbolo di qualcosa (i tempi nuovi, la morte,...) che, implacabile, tallona sempre più da vicino i due protagonisti e noi con loro. Tale valenza metaforica, oltre ad essere confermata dal film nella sua struttura complessiva, è suggerita anche da una fitta serie di riferimenti disseminati nel corso della storia.

osservando i cadaveri dei banditi è amaro e significativo: “Bene, abbiamo rigato dritto; e ora che facciamo?”. Ecco il momento della crisi, quello in cui Butch e Sundance devono decidere cosa fare. Etta<sup>153</sup> (Catherine Ross) dà una precisa risposta alla domanda di Sundance che sopra abbiamo riportato: “Ci sono altri modi di rigare dritto”. La giovane maestra propone di occuparsi di una fattoria, oppure di un ranch. Ecco la possibilità di salvezza per i due banditi, ecco la possibilità che la storia diventi un biopic di redenzione. Ma, come i protagonisti di tutte le tragedie, Butch e Sundance non riescono a liberarsi della loro natura: Sundance risponde di non saper coltivare la terra, Butch di non essere in grado di gestire un ranch: “[...] it’s hard. The hours are brutal. No, you got to be a kid to start a ranch”. La risposta di Butch condensa in modo perfetto tema e conflitti del film: esprime in modo preciso la sua incapacità di cambiare, di accettare una vita onesta, ma più dura, l’impossibilità, per lui, di tornare indietro, perché ormai non è più un “kid”. Etta allora capisce che non c’è niente da fare, che i due amici non riusciranno mai a cambiare, che il loro destino è segnato: “Era un’idea stupida; scusate” – commenta. Quella sera stessa decide di lasciarli, perché – come aveva puntualizzato quando aveva accettato di partire con loro alla volta del Sud America – non vuole restare a vederli morire. Ecco dunque che la scena della crisi ci ha rivelato i valori in gioco, il tema del film: *meglio una disonesta vita facile o una dura vita onesta?* Butch e Sundance hanno preso la loro decisione<sup>154</sup>.

Dalla decisione presa dai due protagonisti nel momento della crisi consegue il *momento culminante*, cui giungiamo poche scene dopo, quando Butch e Sundance – dopo l’ennesima rapina – si ritrovano feriti a morte e assediati da decine e decine di soldati boliviani a fucili spianati. La lunga fuga è finita: a Butch e a Sundance restano solo pochi attimi di vita. Nel loro ultimo dialogo, Butch<sup>155</sup> cerca di convincere Sundance a prendere in considerazione l’idea di spostarsi dalla Bolivia all’Australia (dove “[...] parlano inglese [...] usano i cavalli [...] hanno migliaia di miglia per nascondersi [...] un buon clima, belle spiagge [e banche] ricche, mature e succulente”), poi i due amici escono in campo aperto e vengono investiti da una raffica di colpi. Non li vediamo cadere: il film si chiude sull’immagine congelata dei due banditi fissati per sempre nell’atto di fuggire. Ecco il momento culminante in cui l’Autore del film espone la sua tesi a proposito del tema (*una vita disonesta, per quanto facile, è destinata a finire presto*) stemperando l’amarezza della “dannazione” dei protagonisti nell’eivarli a leggende: “The Hole-in-the-Wall Gang, Led by Butch Cassidy and the Sundance Kid, Are All Dead Now but Once They Ruled te West!”.

<sup>153</sup> La maestra di scuola, amante di Sundance, che ha accompagnato i due amici fino in Bolivia. Così Goldman considerava il personaggio di Etta: “il personaggio più saggio, dice sempre le cose come stanno, lei sa che loro due moriranno assassinati” (William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, p. 458).

<sup>154</sup> La scena della crisi è mirabilmente anticipata, nei suoi temi, dalla scena, verso la fine del secondo atto, in cui Butch e Sundance, braccati dal gruppo di sceriffi, si presentano a casa dello sceriffo Bledsoe (Jeff Corey), un loro vecchio amico, per chiedergli di aiutarli – testimoniando in loro favore – ad arruolarsi nell’esercito per andare a combattere contro la Spagna. Loro stessi ammettono di non essere cambiati (“We haven’t come close to reforming. We never will.”), né di essere stanchi della loro vita: vogliono solo fuggire dal gruppo di sceriffi che li bracca. Ciò che Bledsoe sentenza illustra in modo perfetto tema e conflitti della storia e ne prefigura l’esito: “You have done too much for amnesty and you’re too well known to disguise; you should have got yourselves killed a long time ago when you had the chance. [...] you may be the biggest thing ever to hit this area, but in the long run, you are just two-bit outlaws [...] ...you just want to hide out till it’s old times again, but it’s over. It’s over, don’t you get that? It’s over and you’re both gonna die bloody, and all you can do is choose where”. È interessante notare come tale crisi verta sugli stessi valori (abbia lo stesso tema) della crisi individuata in *Prova a prendermi*: Frank Abagnale fa la scelta opposta a quella di Butch Cassidy e Sundance Kid, e così *Prova a prendermi* risulta un biopic di redenzione, *Butch Cassidy* di dannazione.

<sup>155</sup> Dimostrando anche in questo dialogo non solo l’*understatement* che lo rende tanto amabile e simpatico, ma anche implicitamente ribadendo la sua propensione a fuggire la morte, il passare degli anni, le responsabilità della vita.

## *Amadeus*

Il protagonista di *Amadeus*<sup>156</sup> non è, come il titolo lascerebbe supporre, Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce), bensì un grande compositore italiano la cui fama è rimasta segnata per sempre dal successo del film di Milos Forman: Antonio Salieri (F. Murray Abraham). In *Amadeus* Mozart svolge infatti la funzione di antagonista, perché interferisce in modo devastante nel rapporto fra il devoto Salieri e Dio. L'impianto drammatico del film ricalca quello della parabola evangelica del Figliol prodigo: Antonio Salieri è immagine del figlio primogenito, convinto di meritarsi, per lo zelo e l'obbedienza, l'amore del padre. Mozart è invece immagine del figliol prodigo il quale, nonostante le sregolatezze, continua ad essere amato dal padre. Come il figlio maggiore della parabola, Salieri non riesce a tollerare che Dio possa accordare la grazia (cioè, agli occhi di Salieri, il successo musicale) a prescindere da quelli che sono i meriti di colui che la riceve. *Amadeus* non è tanto, come spesso si sente, una tragedia sull'invidia, bensì una tragedia sulla gelosia.

Il momento della *crisi* giunge nel momento in cui Salieri, sebbene la sua ultima opera sia stata dichiarata dall'imperatore in persona la più bella che sia mai stata scritta, ha la piena consapevolezza che è Mozart il favorito di Dio. Commentando in voice over l'aria di un'opera del rivale, l'anziano Salieri commenta: "la musica del sublime perdono riempiva il teatro, conferendo a tutti la piena assoluzione. Tramite quel piccolo uomo Dio riusciva a far giungere a tutti la propria voce, irrefrenabilmente, rendendo più amara la mia sconfitta, ad ogni nota". Ecco il dilemma in cui si trova Salieri: accontentarsi della sua fama effimera, conquistata con la fatica, ma non benedetta dal talento, o escogitare qualcosa per sostituirsi a Mozart. Salieri fa la sua scelta: ruberà la musica di Mozart e poi lo ucciderà. Escogita un piano semplice e inesorabile: nascosto dietro una maschera<sup>157</sup> commissiona a Mozart una messa da requiem. Messa da requiem che Salieri presenterà come propria quando gliene sarà chiesta una per il funerale proprio dello stesso Mozart, che lui stesso avrà ucciso: "Il suo funerale – se lo immagina?" – spiega infervorato il vecchio Salieri ad un attonito padre Vogel – "...la cattedrale, tutta Vienna lì seduta. Il feretro, il piccolo feretro di Mozart lì nel mezzo. Ed ecco, in quel silenzio, una musica. Una musica divina esplode inondando tutti, una grande Messa da Requiem: in suffragio dell'anima di Wolfgang Mozart, composta dal suo devoto amico Antonio Salieri. Oh quale sublimità! Quale intensità! Quale passione in quella musica! Salieri è stato toccato da Dio, finalmente. E Dio ora deve ascoltarlo. Impotente a zittirlo... impotente a fermarlo. Io, per una volta, alla fine, riderò di Lui". Ecco i valori in gioco: l'amore e l'ammirazione degli uomini, o l'amore e il favore di Dio? Salieri ha conquistato il primo, ma è convinto – perché nessuno meglio di lui sa capire la grandezza della musica di Mozart – che non potrà mai avere il secondo nella stessa misura in cui lo ha ricevuto Mozart.

Il *momento culminante* giunge quando Mozart, fiaccato da una vita di eccessi ed estenuato dalla fatica di scrivere la Messa da Requiem commissionatagli – sotto mentite spoglie – da Salieri, muore. La seconda parte del piano del compositore italiano è funzionata, ma non la prima. L'intervento della moglie di Mozart, Costanze (Elizabeth Berridge), gli impedisce di mettere le mani sugli spartiti di quel capolavoro.

---

<sup>156</sup> *Amadeus* [1984], diretto da Milos Forman, scritto da Peter Schaffer (sulla base del suo omonimo dramma teatrale), interpretato da Tom Hulce e F. Murray Abraham, prodotto da The Saul Zaentz Company.

<sup>157</sup> La stessa maschera indossata, durante una festa, dal severo padre di Mozart, che nel frattempo è morto, ma il cui ricordo ancora turba l'animo del giovane.

Niente messa solenne nella cattedrale per Mozart, sepolto in una fossa comune. Fra i pochissimi presenti, Salieri, condannato ad altri “trentadue anni di fama senza senso, per finire da solo nella mia stanza, a guardarmi morire. La mia musica che diventa sempre più sbiadita, finché nessuno la suona più. E la sua che diventa sempre più forte, e riempie il mondo di meraviglia”.

### *La mia Africa*

*La mia Africa*<sup>158</sup> racconta il viaggio di redenzione di una donna, Karen (Meryl Streep), attraverso una tragica storia d'amore. All'inizio del film Karen è convinta di essere tanto autonoma e indipendente da poter fare a meno di un autentico legame affettivo: sposa il barone Von Blixen (Klaus Maria Brandauer) – a legarli non è che una semplice amicizia – solo per avere l'opportunità di andarsene dalla Danimarca e “vedere il mondo”. In realtà la sua sicurezza di sé si basa solo sulla ricchezza, su tutte le cose (arredi, ceramiche, cristallerie) che possiede e che dalla Danimarca si trascina dietro fino al lontano Kenya<sup>159</sup>. Ma qui incontra Denys Finch Hutton (Robert Redford), come lei convinto di poter bastare a se stesso, di poter vivere senza legami, ma in realtà schiavo della propria stessa libertà, della propria indipendenza da qualsiasi vincolo. Karen e Denys sono due individualisti che vivono secondo due ideali di libertà e autonomia fra loro speculari e ugualmente limitati: Karen si crede autosufficiente perché possiede tutto, Denys si crede autosufficiente perché non vuole possedere niente. Due ideali di libertà che di fatto si traducono in una subordinazione dei legami affettivi alle proprie esigenze egoistiche.

Il momento della crisi ha luogo nella scena, appunto, di *crisi* fra Karen e Denys, che sono diventati amanti. Tale crisi avviene quando l'Africa, a poco a poco, ha incrinato la presunzione di autosufficienza con cui Karen era giunta in Kenya<sup>160</sup>: dopo aver concesso al marito il divorzio, lei aveva già espresso in una scena precedente il desiderio di sposare Denys (per “avere qualcuno che è veramente mio”), ma questo è troppo geloso della propria libertà (“non voglio vivere seguendo il modo di vivere di un altro. [...] Non vorrei trovarmi un giorno a scoprire che sono alla fine di una vita non mia”) e assicura che non amerebbe di più Karen “se ci fosse un pezzo di carta”. Le visite di Denys si fanno sempre più saltuarie. In occasione dell'ultima di queste, Karen fa per rammendare una camicia dell'uomo, ma questo la ferma, preoccupato da ciò che quel gesto implica: un legame stabile con lei. La discussione si infiamma quando Denys confida a Karen che intende accettare che Felicity – una giovane amica di famiglia – lo accompagni nel successivo safari. Karen non vuole. Denys si inalbera, geloso della sua libertà. Karen dichiara di aver bisogno di Denys e così questo replica: “Tu non hai bisogno di me. Se io morissi, moriresti anche tu? Non hai bisogno di me. Tu confondi: non sai distinguere il bisogno dal desiderio”. “Mio Dio... – risponde Karen – ...se il mondo fosse fatto come vorresti tu

---

<sup>158</sup> *La mia Africa* [1986] (*Out of Africa*), diretto da Sidney Pollack, scritto da Kurt Luedtke (basato su: Isak Dinesen [pseudonimo di Karen Blixen], *Out of Africa*, Random House, reissue edition, New York 2002; tr. it. Karen Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, Milano 1992; Judith Thurman, *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*, St. Martins Press, New York 1982; Errol Trzebinski, *Silence Will Speak: A study of the life of Denys Finch Hutton and his relationship with Karen Blixen*, University of Chicago Press, Chicago 1977), interpretato da Meryl Streep; prodotto da Universal Pictures.

<sup>159</sup> “[Karen] vive seguendo la morale degli anni Ottanta: *io sono ciò che possiedo*” – commenta acutamente McKee (Robert McKee, *Story*, p. 153).

<sup>160</sup> Il film articola molte sottotrame interessanti per raccontare la progressiva maturazione di Karen, in particolare è suggestivo la sottotrama sul suo rapporto con gli indigeni che lavorano nella sua piantagione di caffè. All'inizio Karen – con mentalità da occidentale colonialista – li considera *gente sua, di sua proprietà*. Verso la fine del film arriverà ad umiliarsi per garantire loro una terra in cui vivere quando lei se ne andrà.

l'amore non esisterebbe affatto". "Sarebbe bellissimo – incalza Denys – un mondo che non abbiamo mai avuto". Karen tiene il punto: "Ho imparato una cosa, che tu ancora non sai: esistono affetti che è molto bello avere, ma che hanno un loro prezzo. E io voglio essere uno di quelli". A sentire questa decisa prese di posizione, Denys si dichiara amareggiato. Karen insiste: "Ero convinta che non ci fosse niente che tu volessi veramente. Ma sbagliavo. In realtà tu vuoi tutto". Denys non si piega: dichiara che il giorno dopo ripartirà per il safari. Ecco il momento della *crisi* per Karen, il momento in cui deve decidere: continuare la relazione con Denys significa avallare la sua idea falsa di libertà, un'idea che è speculare a quella della Karen che era partita dalla Danimarca, anni prima. Karen prende la sua decisione: "allora vai a vivere da un'altra parte". Rifiutando una relazione non autentica in quanto basata su un'idea erronea di libertà – idea che lei stessa condivideva – Karen dimostra di essere cambiata, di non essere più quella donna orgogliosa della propria autosufficienza basata sul possesso di beni materiali, la donna che non avrebbe mai ammesso di aver bisogno di Denys, la donna che non avrebbe sentito la necessità di legarsi in matrimonio con il proprio amante.

Dalla *crisi* passiamo al *momento culminante*, nel quale vediamo l'effetto della decisione presa da Karen nel momento di crisi. Momento culminante che lo sceneggiatore, Kurt Luedtke, ha articolato in due svolte. La prima ha luogo quando Karen, che a causa di un incendio ha perso tutto, è stata costretta a mettere in vendita la sua fattoria ed è in procinto di partire per Mombasa da dove si imbarcherà per la Danimarca, riceve una visita a sorpresa di Denys, che confessa: "...me ne hai fatto passare la voglia, lo sai? [...] la voglia di vivere solo". Queste parole di Denys sono l'effetto della *crisi* (in senso drammaturgico) del suo personaggio<sup>161</sup> e ci fanno capire che lui è cambiato. Poi Denys aggiunge: "Mi piacerebbe venire con te a Mombasa". In questa battuta consiste la prima delle due svolte in cui è articolato il *momento culminante* del film: Karen e Denys sono cambiati e il loro cambiamento permette al loro rapporto di saldarsi in modo compiuto. L'immagine di Karen e Denys che danzano fra i pezzi di arredamento disposti sul prato della fattoria per essere messi in vendita esprime in modo perfetto la maturazione dei due personaggi e il compimento della loro storia d'amore.

Ma questa è solo la prima svolta di cui si compone il momento culminante. La seconda avviene subito dopo: Karen riceve la notizia che Denys è morto in un incidente aereo. Karen ha così perso tutto: un marito, la fattoria, l'uomo che amava. Ma ora Karen è una donna diversa. La sua identità non è più determinata da ciò che possiede. Karen ora è sicura di sé *per ciò che è* e non *per ciò che ha*. Karen è finalmente se stessa. Non a caso, prima di partire, chiede al servitore Farah (Malick Bowens), uno dei personaggi che incarnano la voce dell'Africa, di pronunciare il suo nome (Farah l'ha sempre chiamata *Msabe*, signora): "Tu sei Karen" – risponde Farah. Sentire il proprio nome è ciò che Vogler chiama l'*elisir*, ciò con cui l'eroe torna a casa: Karen ha perso tutto, ma ha trovato se stessa.

### *Schindler's List*

*Schindler's List*<sup>162</sup> racconta la storia di redenzione di un uomo attraverso la rischiosa impresa di salvataggio di centinaia di ebrei dalla persecuzione nazista. Per Oskar Schindler (Liam Neeson), membro del partito nazista, la guerra era la grande occasione, "la differenza fra un affare fallito e un affare di successo". Grazie alla sua spregiudicatezza, al suo *savoir faire* e al lavoro di un abile amministratore come Itzhak Stern (Ben Kingsley)

---

<sup>161</sup> Crisi che per lui è avvenuta *fuori scena*, a differenza di quella di Karen, che è la protagonista.

compra una fabbrica con i soldi di alcuni ricchi ebrei reclusi nel ghetto di Cracovia e sfrutta manodopera ebraica perché più conveniente di quella polacca.

Gli affari vanno a gonfie vele finché a Cracovia giunge Amon Goeth (Ralph Fiennes): il ghetto viene svuotato e gli ebrei chiusi nel campo di lavoro di Plaszow. Schindler, stabilendo un'intesa personale con Goeth, ottiene che i suoi operai, durante il giorno, escano dal campo per lavorare nella sua fabbrica. E, a poco a poco, anche per influenza di Stern, Schindler compie piccoli gesti contro la sua natura, piccoli gesti generosi per salvare o almeno alleviare le sofferenze degli ebrei.

Da Berlino giunge l'ordine di deportare tutti i prigionieri del campo di lavoro di Plaszow ad Auschwitz. Ecco il momento della *crisi*, il momento in cui Schindler deve compiere la scelta definitiva. Stern, che è incaricato di organizzare il trasporto e di montare sull'ultimo treno in partenza per Auschwitz, spiega, con trattenuta commozione, che ora Schindler "non ha altra scelta": dovrà assumere operai polacchi per la sua fabbrica. Ma Schindler non vuole proseguire senza Stern e dichiara che preferisce abbandonare tutto e tornare in Germania ("Ho realizzato il mio scopo" – spiega – "ho più denaro di quanto se ne possa spendere in una vita"). Questa scena pone il dilemma su cui verte la crisi del protagonista. La successiva (Schindler che, di notte, riflette in silenzio nella sua stanza) mostra che Schindler è tormentato per la difficile decisione da prendere. E, subito dopo, vediamo quale scelta ha fatto: convince Goeth a vendergli i suoi operai per impiegarli in una fabbrica di munizioni a Brünnlitz. Il loro ultimo scambio è perfettamente tematico: "Quanto vale una persona per lei?" – chiede Schindler. "No. Quanto vale una persona per lei" – ribatte Goeth<sup>163</sup>. Schindler ha fatto la sua scelta e – in montage – lo vediamo compilare, con l'aiuto di Itzhak la lista dei nomi delle persone che comprerà e, così, salverà da Auschwitz.

Giunge rapidamente il *momento culminante*. La Germania si arrende agli alleati. L'esercito sovietico è sempre più vicino. Schindler, in quanto membro del partito nazista, deve fuggire. Per riconoscenza, i suoi operai, fondendo un dente d'oro, gli regalano un anello nel quale è incisa una frase del Talmud: "Chiunque salva una vita salva il mondo intero". Ed è proprio questo gesto di riconoscenza e quella frase a determinare il compimento del cammino di redenzione di Oskar Schindler, consistente nel suo pentimento per gli anni di collaborazione con il nazismo e di speculazione sulle disgrazie del popolo ebraico: "[...] ho buttato via tanto di quel denaro [...] non ho fatto abbastanza" – mormora, sempre più turbato, a Stern. Indica prima la sua automobile, poi la spilla con l'effigie nazista che porta sul risvolto del cappotto e per ognuno di questi oggetti stabilisce il numero di vite umane che avrebbe potuto salvare: "Una persona in più, per la spilla..." – commenta piangendo – "...avrei potuto avere una persona in più e non l'ho fatto...". Per Schindler la frase del Talmud incisa sull'anello si ribalta nella sua versione negativa:

---

<sup>162</sup> *Schindler's List* [1993], diretto da Steven Spielberg, scritto da Steven Zaillian (basato su Thomas Kenneally, *Schindler's Ark*, Hodder and Stoughton, London 1982), interpretato da Liam Neeson, prodotto da Amblin Entertainment e Universal Pictures.

<sup>163</sup> Questo simmetrico scambio di battute esplicita una costruzione dei due personaggi, il protagonista e l'antagonista, come speculari (specularità allusa anche da numerose scelte di regia e montaggio). Goeth risulta infatti essere l'immagine distorta, estremizzata, dello stesso Schindler. In Goeth è spinta fino agli estremi la tendenza, propria dello stesso Schindler, ad usare gli altri. Non è un caso che spesso Schindler e Goeth siano inquadrati nell'atto di osservare dall'alto masse brulicanti di persone: ma (per confrontare due scene diventate famose) mentre Goeth spara a caso sui reclusi nel campo di lavoro, Schindler invece nota – fra gli ebrei trascinati fuori dal ghetto – una bambina (il cappotto rosso), e prova pietà per lei. Sia la sceneggiatura che la regia insiste molto su questa contrapposizione fra la massa spersonalizzata, senza volto e senza nome, e l'individuo singolo, con il suo volto, il suo nome, la sua irriducibile dignità. Il cambiamento di Schindler è determinato appunto dall'abnormità del male con cui si confronta, male esercitato da un uomo cui Schindler sente di somigliare (non è un caso che in una scena di dialogo con Itzhak Stern cerchi di difenderlo).

chiunque *non* salva una vita *non* salva il mondo intero. Schindler cade in ginocchio, chiedendo perdono per non avere fatto abbastanza. Tutti i suoi operai gli si stringono attorno in un unico abbraccio.

*Erin Brockovich – Forte come la verità*

*Erin Brockovich*<sup>164</sup> racconta la storia di redenzione di una donna attraverso una battaglia legale in difesa di persone truffate da una grande multinazionale. Erin (Julia Roberts) ha tre figli piccoli, due divorzi alle spalle e molte bollette scadute; non ha un lavoro, né alcuna esperienza professionale; è stata reginetta di bellezza di Wichita ma quello è rimasto il suo unico momento di gloria: la vita l'ha amareggiata, l'ha resa polemica e scurrile; è disposta a fare molti sacrifici per i figli senza farlo loro pesare, ma non riesce ad evitare che crescano in una casa infestata dagli scarafaggi.

La vita le offre la grande occasione quando, lavorando come segretaria nello studio legale di Ed Masry, si imbatte nel caso di centinaia di persone ammalate a causa di una falda acquifera inquinata dalla PG & E, una multinazionale dell'energia. Erin, sebbene non abbia alcuna esperienza legale, grazie ai suoi modi di fare poco avvocateschi, riesce a convincere tutte le famiglie vittime dell'avvelenamento ad avviare un procedimento legale contro la PG & E.

Gli impegni legali, però, le tolgono tempo da dedicare ai figli e al suo nuovo compagno, George (Aaron Eckhart). E così giungiamo al momento della *crisi*: Erin torna a casa e scopre che George ha fatto le valige: “Erin... o trovi un altro lavoro o trovi un altro uomo” – spiega l'uomo, stanco di essere trascurato dalla sua compagna. Erin spiega le sue ragioni: “Non posso lasciare il mio lavoro, George [...] Per la prima volta in tutta la mia vita la gente comincia a rispettarci [...] se entro in una stanza, tutti si zittiscono, per sentire se ho qualcosa da dire. Non mi era mai capitato finora, mai. Ti prego, non chiedermi di rinunciarci”. George incalza, aumentando la pressione conflittuale su Erin: “E quello a cui stanno rinunciando i tuoi figli?” – le chiede. Erin tiene duro: “Sto facendo di più ora per i miei figli di quando abitavo con i miei genitori. Un giorno, sono sicura, lo capiranno”. George fa l'ultimo tentativo: “E a me non ci pensi?”. A questo punto Erin deve raccogliere tutte le proprie forze per fare ciò che non ha mai fatto: contare su se stessa, sul proprio valore, senza doversi affidare all'uomo di turno: “Quello che ho sempre fatto è stato piegare la mia vita adattandola ai bisogni che gli uomini decidono di avere. Beh, stavolta no, mi dispiace. Non lo faccio”.

Nel momento della crisi, Erin ha preso la sua decisione. E George esce dalla sua vita. Dalla crisi giungiamo rapidamente al *momento culminante*: Erin, grazie ai suoi modi di fare, riesce ad ottenere la collaborazione dell'uomo che la PG & E aveva incaricato di distruggere i documenti che dimostravano che la multinazionale era al corrente del danno che arrecava alla gente che viveva nell'area limitrofa ai suoi stabilimenti. È la prova decisiva che permette di vincere la causa, dimostrando il valore di Erin agli occhi del potente avvocato Kurt Potter (Peter Coyote) cui Ed Masry si era appoggiato per gestire un caso tanto complicato.

I cinque biopic dei quali ho appena analizzato la *risoluzione* (crisi e momento culminante) hanno ottenuto massimi riconoscimenti critici (i primi quattro hanno ricevuto l'Oscar – *Erin Brockovich* la nomination – per la Migliore Sceneggiatura) ed enormi

---

<sup>164</sup> *Erin Brockovich* [2000], diretto da Steven Soderbergh, scritto da Susannah Grant, interpretato da Julia Roberts, prodotto da Jersey Films.

riscontri commerciali. Come si è visto, gli Autori (in primo luogo gli sceneggiatori) hanno plasmato la forma di ciascuno di questi film sulla base di un preciso giudizio morale sulla vicenda biografica cui il film era ispirato. Il Butch Cassidy interpretato da Paul Newman, l'Antonio Salieri interpretato da F. Murray Abraham, la Karen Blixen interpretata da Meryl Streep, l'Oskar Schindler interpretato da Liam Neeson, la Erin Brockovich interpretata da Julia Roberts, sono tutti protagonisti di vicende drammatiche che in modo chiaro ed emozionante ci si offrono come esempi persuasivi di forme di vita dannata o redenta. In base a questo giudizio lucido e motivato gli Autori hanno scelto quali eventi biografici – i pochissimi per i quali c'è spazio in un film di circa due ore rispetto agli innumerevoli che accadono in una vita reale e ai numerosissimi che possono trovare spazio in una biografia scientifica – includere nel film e, soprattutto, quale forma drammatica dovesse dare senso a ciascuno di essi.

Tale decisione richiede fine perspicacia interpretativa, abile sintesi narrativa ma, soprattutto, la capacità – prettamente artistica – di trasfigurare ciò che è *storico*, e dunque accidentale, in *mitico*, e dunque essenziale. Grazie all'Autore di *Butch Cassidy*, i due banditi soprannominati Butch Cassidy e Sundance Kid non sono più soltanto due fra i tanti fuorilegge vissuti nel selvaggio West fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: sono diventati emblemi universali di una forma di vita dannata da cui ogni uomo in quanto uomo è, prima o poi, tentato. Grazie all'Autore di *Erin Brockovich – Forte come la verità*, Erin Brockovich non è più soltanto una delle tante donne che ha vinto una battaglia legale: è diventata l'emblema universale di una forma di vita redenta che è d'esempio per ogni uomo in quanto uomo. È questo che spiega come il titolo o il nome proprio di un protagonista di biopic possa diventare proverbiale, cioè indicativo di una forma esistenziale paradigmatica: “*un* Lawrence d'Arabia”, “*un* Uomo Per Tutte le Stagioni”<sup>165</sup>, “*uno* Schindler”<sup>166</sup> sono espressioni correnti che mostrano come un biopic ben strutturato possa far assurgere il personaggio cui è ispirato all'olimpico dei riferimenti dell'immaginario collettivo.

Quanto sia difficile prendere tale decisione e restare ad essa coerenti lo dimostra l'alto numero di biopic, fra quelli elencati nella filmografia, non riusciti. Per realizzare un biopic di qualità e successo, naturalmente, non basta decidere se articularlo come biopic di dannazione o biopic di redenzione. Ma se non si prende in modo convinto e ben ponderato tale decisione, ciò che si potrà ottenere sarà al massimo un film biografico *in abbozzo*, cioè strutturalmente disorganico, episodico, emotivamente sfuocato. Sono i difetti riscontrabili in numerosi biopic su cui pure si sono concentrati grandi sforzi artistici e produttivi: *Chaplin* [1992], *Surviving Picasso* [1996], *Alexander* [2004], fra i biopic di Hollywood, e *Napoleone* [2002], *Il Giovane Casanova* [2002], *Ferrari* [2003], fra i biopic televisivi italiani.

Nonostante l'evidente qualità registica e interpretativa che caratterizza ciascuno di essi, questi film biografici non hanno incontrato il favore del pubblico. Se li si confronta, si rileva un significativo tratto comune: in ognuno di essi non è chiaro quale giudizio (di *redenzione* o di *dannazione*) l'Autore voglia esprimere sulla forma di vita raccontata. Il fascino che ciascuno di questi personaggi ha esercitato sugli autori sembra quasi aver loro

---

<sup>165</sup> Nel gergo politico ricorre spesso questa espressione (coniata da Samuel Johnson per elogiare Thomas More e ripresa da Robert Bolt come titolo del testo teatrale da cui sarà tratto *A Man for All Seasons* [1966]: Robert Bolt, *A Man for All Seasons – A Play of Sir Thomas More*, Methuen Drama, Londra 2001) per indicare personalità il cui prestigio vada al di là delle effimere circostanze di potere. In Italia, curiosamente, l'espressione ha assunto un'accezione negativa perché, interpretata alla luce dei diffusi comportamenti trasformistici (ribaltando il significato originario, che voleva sottolineare l'esemplarità di un uomo che pagò con la vita il prezzo della propria coerenza religiosa, morale e politica).

<sup>166</sup> Perlasca – a sua volta protagonista di un biopic televisivo di grande successo (*Perlasca* [2002]) era descritto come “*lo Schindler italiano*”.

impedito di trovare quel giusto inquadramento valutativo delle vicende che gli avrebbe permesso loro di collocare nella giusta luce gli aspetti più negativi dei protagonisti: la spregiudicatezza nei rapporti con le proprie compagne (*Chaplin, Surviving Picasso, Casanova*), o la smodata ambizione (*Alexander, Napoleone, Ferrari*).

### 3.2. Il *conflitto* nel biopic.

Dopo aver focalizzato l'elemento fondamentale per la strutturazione di un biopic (la decisione lucida e motivata circa la *risoluzione* – di dannazione o redenzione – della vicenda biografica) possiamo a esplorare come l'elemento del *conflitto* (il secondo dei tre strumenti dello sceneggiatore sopra presentati) sia declinato nel genere biografico. Tale indagine si svilupperà in due momenti: il primo è dedicato all'elemento narrativo essenziale per l'articolazione del conflitto, l'antagonista; il secondo alle tecniche di sintesi narrativa frequentemente usate nei biopic, per mantenere la tensione del conflitto: il *montage* e il *flashback*.

#### 3.2.1. L'*Antagonista*

In un biopic l'antagonista è l'agente drammatico (può essere 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 lucido e ponderato il verdetto sulla forma di vita del protagonista, tanto più sarà ben delineato e convincente l'antagonista. Non è un caso che i cinque biopic esemplari che abbiamo analizzato dal punto di vista della risoluzione, offrano anche memorabili figure di antagonisti: il gruppo di sceriffi implacabili per Butch Cassidy, Mozart per Salieri, Denys Finch Hutton per Karen Blixen, Amon Goeth per Oskar Schindler, la multinazionale PG & E per Erin Brockovich. Ognuno di questi antagonisti risulta perfettamente funzionale al cambiamento dannante o redentore dei protagonisti e come tale inquadrato dalla storia<sup>167</sup>.

Il gruppo di sceriffi che perseguitano la banda di Butch Cassidy è costruito come una forza naturale cieca e implacabile perché solo un antagonista simile poteva indurre Butch e Sundance a fuggire in Bolivia e una volta qui, a fare i conti con il proprio destino<sup>168</sup>. Non viene mai mostrato il volto degli sceriffi. Se ne conoscono solo alcuni nomi la cui fama suscita inquietudine e preoccupazione. Vengono mostrati spietati (uccidono gli altri membri della Hole-in-the-Wall gang prima che abbiano la possibilità di arrendersi). Sono pagati per non fermarsi fino ad uccidere le loro prede.

Mozart è costruito attraverso un abbinamento di talento divino e volgarità animale perché solo un antagonista simile poteva mettere in crisi l'intesa, prima di allora di perfetta fiducia, fra Antonio Salieri e Dio.

Denys Finch Hutton è costruito come un romantico vagabondo slegato da qualunque vincolo di appartenenza, proprietà o affetto perché solo un amante simile poteva liberare Karen dal suo attaccamento ai beni materiali.

---

<sup>167</sup> “L'antagonista deve essere indispensabile al protagonista, ovvero deve essere colui che meglio di chiunque altro può attaccare le sue debolezze” – consiglia John Truby nei suoi corsi di scrittura.

<sup>168</sup> Proseguendo il parallelismo sopra introdotto, è illuminante il confronto fra questo gruppo di sceriffi e l'agente dell'FBI Carl Handratty (*Prova a Prendermi*): là una forza punitiva senza volto, qui una figura paterna che persuade Frank Abagnale a cambiare vita non con sistemi punitivi e persecutori ma lasciando libero e responsabilizzando il criminale catturato.

Amon Goeth è costruito come un uomo che non dà il minimo valore alla vita umana perché solo qualcuno di tanto efferato poteva indurre Oskar Schindler a fare qualcosa di generoso, qualcosa contro il proprio interesse. La multinazionale PG & E è inquadrata come un'istituzione lontana, potente e ricchissima, che si palesa solo attraverso avvocati cinici ed elegantissimi, perché solo sconfiggendo un simile antagonista Erin poteva dimostrare quale fosse il suo valore a dispetto delle apparenze.

Come si vede, un ottimo biopic richiede un lucido e motivato verdetto esistenziale e un lucido e motivato verdetto esistenziale esige un adeguato antagonista.

La vita di un personaggio storico non offre mai un'unica figura antagonista la cui vicenda esistenziale rappresenti un costante contrappunto drammatico a quella del protagonista. E solo raramente offre una figura antagonista che spicca in modo particolare sulle altre e tuttavia nemmeno in questi casi tale figura, così come storicamente data, è già di per sé funzionale all'intreccio drammatico del biopic. Il gruppo di sceriffi senza volto, il Mozart interpretato da Tom Hulce, il Denys interpretato da Robert Redford, l'Amon Goeth interpretato da Ralph Fiennes, gli avvocati inviati nello studio di Ed Masry dalla potente PG & E, non esistono "in Natura", "nella Storia": sono innanzitutto rielaborazioni drammaturgiche di persone reali nello stesso modo in cui lo sono i protagonisti dei rispettivi biopic.

Trattandosi – come consegue dalla mia interpretazione del genere biografico – di strumenti di dannazione o di redenzione, non sorprende che le figure degli Antagonisti nei biopic risultino molto spesso investite da tratti o valenze "sovrumane".

Il gruppo di sceriffi in *Butch Cassidy* è presentato come una forza dall'implacabilità non umana: "Chi sono quelli?" – continua a ripetere Sundance, osservando da lontano gli inseguitori che non mollano mai; "damn them anyway. Aren't they hungry?... aren't they tired?" – si lamenta Butch – "[...] why don't they slow down? Hell, they could speed up and that'd be fine too... it'd be a change. They don't even break formation...". In *Amadeus* il legame stabilito fra Mozart e la volontà divina appartiene al tema stesso del conflitto drammatico in atto. In *La mia Africa*, Karen, nella breve cornice che introduce il lungo flashback in cui consiste il film, parla di Denys dicendo "mi era stato dato"; e fra il momento della crisi e il momento culminante, l'evento tragico dell'incendio che distrugge la fattoria (che prelude alla morte di Denys) è commentato dalle parole "è arrivato Dio". In *Schindler's List*, il personaggio di Amon Goeth incarna la diabolicità e insieme la banalità del male metafisico con cui il Nazismo è sempre stato letto.

Insomma: la frequenza con cui l'antagonista è connotato con tratti sovrumani, conferma la nostra tesi secondo la quale un biopic si fonda sulla lettura di una vita come riflessione su valori, scelte e possibilità universali.

### 3.2.2. *Flashback e Montage*

"Ogni mezzo di comunicazione ha sviluppato tecniche e convenzioni per rappresentare una vita entro una forma maneggevole (e, per la popolare cultura commerciale, vendibile)"<sup>169</sup>. Due fra le tecniche più utilizzate dai biopic sono il *flashback* e il *montage*.

---

<sup>169</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 182. "Non si può raccontare tutto, mostrare tutto, conservare tutto: bisogna quindi tagliare, a tutti i livelli [...] il racconto senza ellissi è quasi impossibile perché, escluso il cinema delle origini e certi esperimenti di racconto «in tempo reale» [...] il tempo della storia raccontata è quasi sempre maggiore del tempo del film" (Jacqueline Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, p. 44).

Nel capitolo successivo vedremo come *Lawrence d'Arabia* [1962] sia strutturato come un lunghissimo flashback, e nel terzo capitolo analizzeremo la complessa struttura a flashback di *Augusto – Il Primo Imperatore*. Ma sono molti, fra i film fin qui citati, a sfruttare tale tecnica. *Amadeus* si apre con il tentativo di suicidio da parte dell'ormai vecchissimo Salieri. Esortato da un giovane sacerdote che cerca di confortarlo con l'argomento che *di fronte a Dio siamo tutti uguali*, Salieri inizia a raccontare la storia del suo tragico rapporto con Mozart, proprio per smentire l'argomento usato dal sacerdote. *La mia Africa* si apre con la *voice over*<sup>170</sup> del personaggio di Karen Blixen che commenta prima alcune evocative visioni avute in sogno, poi l'immagine di se stessa, nella sua casa in Danimarca, nell'atto di scrivere il racconto della sua esperienza in Africa. La sua *voice over* ci trasporta così a molti anni prima, quando Karen decide di sposare il conte Blixen e trasferirsi con lui in Kenya. *Prova a prendermi* inizia con l'agente Carl Handratty che preleva Frank da un fatiscente carcere francese per estrarlo negli Stati Uniti. Nel corso del viaggio, Frank ripensa alla storia della sua lunga fuga, che noi riviviamo attraverso una successione di flashback.

Questa tecnica narrativa, che consiste nel tornare indietro nel tempo della fiction, tende ad avere, come scrive Jacqueline Nacache, “una funzione esplicativa: un rapido ritorno nel passato può aiutare lo spettatore a conoscere un personaggio e a capire le sue reazioni. [Oppure tende a fungere da] cornice della storia: il flashback allora è un dispositivo di presentazione, che svolge il compito di far scivolare dolcemente lo spettatore nel cuore del racconto invece di proiettarlo in *medias res*”<sup>171</sup>. Ma queste funzioni che la Nacache definisce *utilitaristiche*, sono espressioni diverse di quella che è la funzione originaria del flashback, cioè “quella di ripercorrere una storia dalla posizione privilegiata di un particolare narratore. Tale privilegio consente al narratore di strutturare la vita non soltanto nei termini dell'ordine e del contenuto degli eventi, ma di strutturarne anche il significato”<sup>172</sup>. Salieri – in virtù della sua privilegiata posizione di narratore – racconta, della vita di Mozart, solo gli episodi funzionali ad esprimere quello che secondo lui è il significato dell'esistenza di Mozart. Karen rielabora i propri ricordi sull'esperienza africana alla luce del significato decisivo che secondo lei ha avuto quella esperienza nella sua vita.

La frequenza dell'utilizzo del flashback, che nell'audiovisivo corrisponde all'uso dei tempi passati nel testo verbale, da un certo punto di vista denuncia la derivazione dei film biografici dalla letteratura storiografica<sup>173</sup>, ma da un altro ne fa risaltare la radicale

---

<sup>170</sup> Una precisazione: in italiano si usa frequentemente in modo ambiguo il termine “voce off” per indicare sia le battute di dialogo di un personaggio che, seppure non inquadrato, è comunque all'interno della scena (“voce off *intradiegetica*”), sia le parole di commento alla scena pronunciate da un personaggio che strutturalmente non fa parte della scena in quanto è situato in una diversa dimensione temporale o narrativa (“voce off *extradiegetica*”). Ad esempio, *voce off intradiegetica* è quella che si sente quando l'inquadratura mostra un certo personaggio mentre si sente una voce che, per esempio, lo chiama pronunciando il suo nome: il personaggio inquadrato si volta verso chi l'ha chiamato, l'inquadratura si allarga (o si mostra un controcampo) e così gli spettatori vedono il personaggio del quale hanno appena sentito la voce (*off intradiegetica*). Esempi, invece, di *voci off extradiegetiche* sono quelle di Salieri che commenta le immagini del suo passato tormentato da Mozart o di Karen che commenta le immagini della sua storia d'amore con Denys. Nella presente ricerca userò il termine “voce off” per indicare la *voce off intradiegetica* e “voce over” per indicare la *voce off extradiegetica* (vedi: Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris 1982; tr. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991 – dove quella che qui è chiamata *voce over* viene chiamata *voce-soggetto* – e Armando Fumagalli, *Su alcune problematiche della parola nel cinema*, in *Comunicazioni sociali*, XI (1989), 1, pp. 32-70).

<sup>171</sup> Jacqueline Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, p. 89.

<sup>172</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 183.

<sup>173</sup> In tal senso la tecnica del flashback richiama l'utilizzo di asserzioni di veridicità di cui si è già parlato: “il flashback è sempre dotato di un valore di verità sicuro [...] Che si tratti di una testimonianza o di un semplice

eterogeneità. Dal primo punto di vista il flashback di *La mia Africa* o di *Amadeus* funzionano come il sistema dei tempi verbali che in una presunta (auto)biografia di Karen Blixen o di Antonio Salieri ci portano nel loro passato: “avevo una fattoria in Africa” – dice la voice over di Karen in apertura del film; “Questo era Mozart” – dice la voice over di Salieri sull’avvio del flashback. Come vedremo, una delle prime stesure di *Augusto – Il Primo Imperatore* innescava il flashback proprio a commento del racconto della propria vita fatto dal personaggio di Augusto ad uno dei suoi biografi, il personaggio di Nicolao di Damasco<sup>174</sup>. Ma, come dicevo, l’uso del flashback marca la differenza con le biografie scientifiche, perché esso, nei biopic, non si limita a differenziare un tempo passato di ciò che si racconta dal tempo presente in cui ha luogo l’atto del raccontare. Nei biopic esso è funzionale all’espressione della tesi del film, è una strategia adottata per fini retorici: gli Autori di *Amadeus*, *La mia Africa* e *Prova a prendermi* hanno adottato la tecnica del flashback in quanto efficace per trasmettere in modo emozionante e persuasivo la loro tesi sul tema del film. Ecco perché, mentre nella quasi totalità, le biografie scientifiche iniziano parlando della nascita del protagonista (*Karen Blixen nacque...; Antonio Salieri nacque...; Frank Abagnale nacque...*), i biopic cominciano dalla nascita del protagonista solo molto raramente e qualora lo facciano, ciò avviene per ragioni radicalmente diverse da quelle che muovono il biografo scientifico: una biografia scientifica deve mirare alla completezza dei fatti della vita di un uomo, un biopic deve invece mirare alla persuasività di una tesi su una forma di vita emblematicamente universale. Perciò la nascita di Antonio Salieri, Karen Blixen o Frank Abagnale non è necessariamente pertinente e, se lo fosse, lo sarebbe solo perché è funzionale per ragioni retoriche: “c’era una volta, nei film, significa c’era in un momento attentamente selezionato”<sup>175</sup>.

La seconda tecnica di ellissi cui abbiamo accennato è quella del *montage*, che consiste in un montaggio veloce (quasi sempre commentato da una colonna sonora musicale) di immagini o brevi scene senza dialogo. Un esempio di montage è, in *Butch Cassidy*, la sequenza di immagini (finte fotografie d’epoca) che racconta il viaggio di Butch, Sundance e Etta dagli Stati Uniti alla Bolivia.

Custen ha calcolato che più dell’80 per cento dei biopic prodotti ad Hollywood fra il 1927 e il 1960 ha fatto uso del montage<sup>176</sup>. A conferma del fatto che il montage è essenziale per la sintesi narrativa necessaria ad un biopic basti il fatto che se ne ritrovano esempi in tutti i biopic che per diversi aspetti sono stati fin qui oggetto di analisi. Secondo Custen, nei biopic i montage servono, più in generale, a “fornire agli spettatori dei ‘fatti’, ma non abbastanza lentamente [...] per consentire loro di interpretarne fino in fondo il significato” e a “spingere avanti la trama presentando una versione sintetica di un evento narrativo che è importante, ma troppo lungo per essere mostrato nella sua interezza”<sup>177</sup>.

---

ricordo, la parte in flashback viene presentata come ‘più vera’, più indispensabile al racconto della parte ‘al presente’” (Marc Vernet, *Flash-back*, in AA.VV., *Lectures du film*, Albatros, Paris 1980, p. 98).

<sup>174</sup> L’analisi delle modifiche, numerose e radicali, che riguardarono la struttura a flashback di *Augusto – Il Primo Imperatore*, durante il lungo lavoro di sviluppo della sceneggiatura, offrirà molti spunti di riflessione sul funzionamento della tecnica del flashback nei biopic e, in generale, nei film di finzione.

<sup>175</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 184 (corsivi miei). Pur rilevando, da un punto di vista empirico, tale differenza fra biopic e biografie scientifiche scritte, Custen non tematizza mai, nel suo lungo saggio sui biopic dell’epoca classica hollywoodiana, l’irriducibile differenza di fondo fra un testo scientificamente storico e un testo drammatico ispirato a fatti storici.

<sup>176</sup> “Se il montage è un elemento comune a molti film del periodo 1927-1960, risulta quasi essenziale al concetto di teleologia e predeterminazione proprio del biopic” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, nota 7, p. 273).

<sup>177</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 185.

Custen considera il montage uno degli elementi distintivi del genere biopic<sup>178</sup>. Tuttavia, pur riconoscendo che esso possa servire ad altri scopi (a una non meglio definita “caratterizzazione dello sviluppo della vita di un personaggio”<sup>179</sup>; a una presentazione non solo dei trionfi del personaggio protagonista, ma “anche dei fallimenti”<sup>180</sup>) si limita a interpretarlo come “la chiara e sintetica presentazione del successo che rende la persona famosa [...]”<sup>181</sup>. Questo inquadramento del montage risente dell’interpretazione di Custen dei biopic – in generale e del biopic hollywoodiano di epoca classica in particolare – come storie di conquista della notorietà.

In base alla mia interpretazione del biopic come film su figure di redenzione o figure di dannazione, il montage risulta invece essere – più significativamente – una tecnica retorica utile a mostrare che ad una *decisione esistenziale* consegue una precisa forma di esistenza. Ad una decisione esistenziale dannante consegue una forma di esistenza a sua volta dannante. Ad una decisione esistenziale redentrice consegue una *forma di esistenza* a sua volta redentrice. In tal senso, i montage non hanno una mera funzione di sintesi di informazioni o di segnalazione di un passaggio temporale: i montage sono formidabili strumenti retorici per mostrare in modo diretto che le nostre scelte danno forma alla nostra vita, che da una decisione presa in un determinato momento scaturiscono conseguenze esistenziali a lungo termine.

John Nash decide di accettare l’umiliazione di chiedere aiuto a quello che un tempo era il suo avversario. A tale determinante decisione fa subito seguito una nuova forma di vita per John, una forma di vita che porterà a compimento il suo cammino di redenzione.

### 3.3. Il protagonista nel biopic

Siamo giunti all’ultimo aspetto da analizzare nel genere biopic: come in esso sia declinata la funzione del protagonista, che abbiamo visto essere il primo degli strumenti espressivi di un autore cinematografico. Ci siamo già soffermati a lungo a considerare come, a livello di caratterizzazione (*characterization*), il protagonista di un biopic possa avere molti aspetti in comune con il personaggio storico su cui è modellato, ma, a livello di personaggio profondo (*character*), debba essere quasi sempre una completa creazione dell’Autore, creazione funzionale ad esprimere in modo emozionante e persuasivo una tesi su un tema esistenziale universale. In quella sede, a tale proposito, abbiamo già mostrato come il personaggio profondo sia strettamente connesso con l’articolazione del *conflitto* drammatico e con la relativa *risoluzione*. Da questo punto di vista, una volta sfatata la concezione del protagonista di un biopic come statua di cera più o meno rassomigliante all’originale, ma ineluttabilmente priva di vita, il personaggio centrale di un film biografico funziona secondo quegli stessi principi drammaturgici di cui abbiamo parlato al punto 2.1.1, principi validi per ogni film di finzione.

In questa sezione intendo dunque soffermarmi sugli aspetti specifici al genere biopic di quello che è un problema inerente alla creazione di ogni personaggio di finzione: l’*empatia*, ossia il coinvolgimento dello spettatore nelle sorti del protagonista.

---

<sup>178</sup> Insieme alle asserzioni di veridicità in apertura del film, all’uso del flashback, all’elemento romantico di sfondo, alla resistenza opposta dagli ambienti famigliari alla carriera dell’eroe.

<sup>179</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 185.

<sup>180</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 185.

<sup>181</sup> “I montage che mostrano la conquista della fama di persone dello spettacolo erano spesso prevedibili: titoli di giornali che cambiano rapidamente, poster teatrali, record labels, o charts che mostrano i receipts al box-office” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 184).

### 3.3.1. L'eroe: straordinarietà e ordinarietà

Dai versi su Achille alle sequenze del film su Truman Capote (*Truman Capote – A sangue freddo* [2005]) si “cantano” le sorti di individui eccezionali, fuori dall'ordinario, unici. Individui le cui gesta paiono molto diverse da quelle del presunto ascoltatore o spettatore comune, ordinario, normale. Il pugile che ha incarnato il desiderio di riscatto del popolo americano durante la Grande Depressione (*Cinderella Man* [2005]); la ragazza che ha sfidato il senso del pudore della sua epoca (*Bettie Page* [2005]); l'europeo che per primo ha messo piede sulle coste del Maine (*The New World* [2005]); la leggenda del rock (*Quando l'amore brucia l'anima – Walk the line* [2005]); il ciclista che ha sventato una guerra civile in Italia (*Bartali – L'intramontabile* [2006]); l'uomo che ha attraversato due dittature ed è stato papa per più di ventisei anni (*Giovanni Paolo II* [2005]; *Karol – l'uomo diventato papa* [2005]; *Karol – Il papa rimasto uomo* [2006]). Questi esempi di recenti biopic cinematografici e televisivi sembrano dimostrare che solo personaggi straordinari (e che per la loro straordinarietà hanno conquistato la notorietà) siano a misura di film biografico. Come intendo dimostrare, la singolarità dei personaggi cui i biopic si ispirano è solo un mezzo retorico finalizzato all'espressione di altro. Il criterio della *diversità* nella scelta dei personaggi di cui raccontare la vita e la sua conseguente sottolineatura nella relativa caratterizzazione (*characterization*) è una formidabile strategia retorica che il genere biografico ha a disposizione per far meglio risaltare l'*universalità* dei valori che definiscono i protagonisti (nella profondità del loro personaggio, nel loro *character*), i conflitti che li riguardano e la risoluzione tematica della vicenda.

Per la stravaganza che le caratterizza, le storie della maggior parte dei biopic, se non fossero *vere*, non sarebbero ritenute nemmeno *verosimili*. Ma, ripeto, l'interesse per la *difformità* – e la relativa efficacia spettacolare – non dipende dalla *difformità* in se stessa, ma dalla sua funzione di far risaltare ciò che è *uniforme*. Ben pochi spettatori hanno qualcosa in comune con una ex reginetta di bellezza texana con due divorzi alle spalle e tre figli a carico alle prese con una causa legale multimilionaria contro una multinazionale della chimica, ma tutti gli spettatori, nessuno escluso, ha dovuto prendere decisioni difficili come quelle prese da Erin Brockovich per riuscire vincere le diffidenze altrui e dimostrare il proprio valore.

Nel suo studio, Custen descrive i metodi adottati dagli Autori dei biopic per gestire l'eccezionalità dei personaggi di cui intendono raccontare le vicende esistenziali come strategie di *normalizzazione del genio* e di *regolarizzazione delle differenze*<sup>182</sup>. Come già segnalato, Custen interpreta quello biografico come il genere delle narrazioni della conquista della notorietà, dove la notorietà sarebbe l'effetto della *diversità*, determinata dal talento, di un individuo rispetto a tutti gli altri. Per Custen tale *diversità* è una caratteristica originale e primaria dei protagonisti dei biopic, mentre i caratteri che avvicinerrebbero tali protagonisti all'uomo comune non sarebbero altro che giustapposizioni determinate dall'ideologia fondamentalmente conservatrice propria dei produttori di Hollywood (in particolare dei produttori dell'epoca *classica*) o dalla loro tendenza a rielaborare senza troppi scrupoli la “verità storica” sulla base di formule narrative rivelatesi vincenti al box office di film precedenti. Dunque per Custen ci sarebbero da una parte le biografie autentiche di individui le cui specificità sono irriducibili, dall'altra i biopic che, per motivi ideologici o commerciali (oltre che legali e produttivi), hanno ben poco a che fare con la

---

<sup>182</sup> “Normalizing genius” e “institutionalizing difference” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 121 e 128).

verità storica: fra biografia autentica e biopic – conclude Custen – c’è “come il titolo del film su Cole Porter suggerisce, la stessa diversità che c’è fra la notte e il giorno”<sup>183</sup>.

Custen descrive come emblematico il processo di sviluppo della sceneggiatura per il film che sarebbe stato poi intitolato *The Story of Alexander Graham Bell* [1939]. La verità su Bell è che era “un inventore strano e ossessivo, sofferente di attacchi depressivi e collassi nervosi, ansioso di guadagnare dalla sua invenzione come qualunque altro capitalista del diciannovesimo secolo”<sup>184</sup>. L’esigenza del potentissimo Zanuck era invece quella di presentare Bell “come un magnanimo benefattore di tutta l’umanità, un uomo generoso che, spinto dall’amore per la moglie sorda, gettò le basi del suo futuro impero lavorando in una soffitta”<sup>185</sup>. Alla contrapposizione fra questi estremi, si aggiungeva la necessità di compiacere gli eredi Bell e di non ledere gli interessi di Western Union e Bell Telephone, interessate a mantenere il controllo dell’invenzione del telefono.

Il commento di Darryl Zanuck alla prima stesura della sceneggiatura, scritta da Roy Harris, è emblematico: “ha bisogno di drammatizzazione e di sviluppo della storia umana, ma c’è EPICA – ora è sommersa SOTTO TROPPI DATI E INFORMAZIONI, ma se riusciamo a sviluppare una storia veramente romantica e umanamente emozionante, il film sarà migliore di [*The Life of Emile*] Zola o di [*The Story of Louis*] Pasteur”<sup>186</sup>. Ciò di cui Zanuck va in cerca è un Bell che sia “reale, umano, concreto, regolare”<sup>187</sup>, un Bell con cui empatizzare (*to root for*). E Zanuck è certo che l’affezione dello spettatore non sarebbe stata suscitata da dettagli di laboratorio, da elucubrazioni teoriche, da conflitti di ambito scientifico: “gli spettatori non capiranno mai, né apprezzeranno cose come queste”<sup>188</sup>. Dopo due revisioni della sceneggiatura e una lunga lettera di spiegazioni, Harris riceve questa replica da Zanuck: “Il dramma della storia non risiede nell’invenzione del telefono più di quanto il dramma della vita di Zola risiedeva nello scrivere. Il nostro dramma principale risiede nella battaglia di Bell contro il mondo per convincerlo che lui ha scoperto qualcosa di grande, e poi per proteggerne la proprietà. Tu hai avuto la tua opportunità di presentare la storia a modo tuo e si è dimostrata chiaramente sbagliata. Ora procediamo a modo mio e smettiamo di teorizzare”<sup>189</sup>. Harris viene tolto dal progetto e la sceneggiatura viene affidata a Lamar Trotti.

Custen descrive questi interventi di Zanuck come ingerenze che avevano l’effetto di distorcere la verità storica sulla base di fissazioni. In realtà il conflitto in atto era quello fra una concezione del film biografico di tipo documentaristico, caratterizzata dall’idea che un biopic debba essere correttamente informativo, e una concezione drammatica del film biografico, per la quale un biopic deve usare (ed eventualmente rielaborare) le vicende storiche per coinvolgere lo spettatore in una significativa esperienza emotiva. Gli interventi di Zanuck non erano ingerenze illegittime, bensì autentici interventi autoriali, ossia portatori di una visione che, per quanto discutibile, conferiva un’identità al film su Bell, ne individuava una radice drammatica (e dunque un tema universale), e in forza di questa riusciva a superare gli scrupoli intellettualistici di sceneggiatori eruditi come Harris. Il

---

<sup>183</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 147.

<sup>184</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 131.

<sup>185</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 131.

<sup>186</sup> Annotazione scritta a mano da Darryl Zanuck sulla stesura del 4 Marzo 1938 della sceneggiatura di Roy Harris, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

<sup>187</sup> Annotazione scritta a mano da Darryl Zanuck sulla stesura del 12 maggio 1938 della sceneggiatura di Roy Harris, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

<sup>188</sup> Da un Memo di Darryl Zanuck del 14 marzo 1938 a proposito della sceneggiatura su Alexander Graham Bell di Roy Harris, citato in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

<sup>189</sup> Lettera del 21 maggio 1938 di Darryl Zanuck a Roy Harris, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

conflitto che vediamo in atto in quegli scambi di memo non può essere ridotto a quello fra una sceneggiatura storicamente corretta e un'idea di film commerciale e storicamente falsa, o a quello fra un modello di biopic "corretto" e l'idea di Zanuck di come un biopic dovrebbe essere. Il conflitto in atto pare piuttosto essere quello fra una sceneggiatura che aveva rinunciato a drammatizzare pur di perseguire una malintesa "correttezza storica" e un'idea di film efficacemente spettacolare in quanto solidamente drammatico. Non a caso, l'analisi di Lamar Trotti della sceneggiatura di Harris, che lui era chiamato a riscrivere, fu il seguente: "Secondo la mia opinione l'esigenza fondamentale di questa storia è un tema o obiettivo principale. In ogni storia cinematografica di un grande personaggio – i Rothschild, Zola, Pasteur – il personaggio o i personaggi principali, *hanno combattuto contro qualcosa di grande per qualcosa di grande*. [...] In questa sceneggiatura questo tema centrale è assente o quasi"<sup>190</sup>.

Partendo da questa analisi Trotti riuscì a sviluppare una sceneggiatura che – seppur sollevando le proteste dei consulenti storici<sup>191</sup> – ottenne l'approvazione non solo di Zanuck ma anche dei parenti di Bell. Il giudizio di Custen è severo: "*Bell*, con una trama inventata e con scenografie e costumi accurati, fissò il modello di una comune procedura per i biopic: la creazione di una messa in scena realistica ricreata da stampe e fotografie originali a servizio della contestualizzazione storica di una narrazione non affidabile"<sup>192</sup>. Questo che Custen deplora è invece l'effetto di quello che ritengo essere l'approccio più corretto a problemi posti dalla realizzazione di un biopic: correttezza nella *caratterizzazione (characterization)* di personaggio e scenografia, e autonomia nella creazione del personaggio profondo (*character*), nella modulazione dei *conflitti* che lo riguardano, e nella *risoluzione* tematica della vicenda. Quella che Custen ritiene una fissazione di Zanuck, ossia che gli spettatori vadano al cinema per empatizzare con un personaggio, è invece uno dei principi cardinali del funzionamento delle storie, un principio il cui rispetto ha permesso a Zanuck (ex sceneggiatore) di diventare uno dei produttori che ha trasformato Hollywood in ciò che tutti oggi conosciamo.

### 3.3.2. *Con l'eroe*: i compagni d'avventura

Nel dramma *tertium non datur*: chi non è contro l'eroe è *con l'eroe*. Dopo aver analizzato, nel punto 3.2.1 la figura dell'antagonista, cioè delle forze, personali o impersonali, che agiscono *contro* l'eroe, è giunto il momento di analizzare la figura delle forze drammatiche (che a loro volta possono essere personali o impersonali) che nella storia fungono da "alleati". Come rileva Truby, ogni storia presenta personaggi che svolgono tale funzione, la quale – ad un livello minimo – consiste nel fornire all'eroe l'occasione di esprimere verbalmente ciò che pensa<sup>193</sup>. Sulla base della mia interpretazione

---

<sup>190</sup> Lettera del 22 agosto 1938 di Lamar Trotti a Darryl Zanuck, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 135.

<sup>191</sup> È significativo che, una eventuale trama che fosse storicamente corretta in base ai documenti portati dai consulenti storici, sarebbe comunque stata falsa, dato che una recente sentenza di un tribunale americano ha assegnato la paternità della scoperta del telefono ad Antonio Meucci togliendola ad Alexander Graham Bell. Questa storia è stata raccontata anche in un recente biopic televisivo: *Meucci* [2005].

<sup>192</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 139.

<sup>193</sup> Custen svolge un'interessante fenomenologia delle tipologie di alleati riscontrabili nei biopic della Hollywood di epoca classica. Rileva che sovente le figure dei vecchi amici sono usate come pietra di paragone per misurare il cambiamento (di solito in peggio) dei protagonisti. Si tratta spesso di personaggi portatori di un certo buon senso (di una certa convenzionale saggezza), che, in quanto non appartenenti al mondo della celebrità del protagonista, sono dunque più liberi di dirgli "ciò che gli deve essere detto". In altri casi sono i primi scopritori del talento del protagonista, o i suoi protettori (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp 161-165).

del biopic, le figure degli “alleati” nel film biografico risultano poter essere di due tipi: *figure redentrici* o *figure dannanti*. Se il tema di ogni film biografico è la redenzione o la dannazione di una determinata forma di vita, le figure degli alleati dovranno essere interpretate (o costruite) come personaggi che favoriscono la redenzione oppure la dannazione del protagonista.

In *Butch Cassidy* [1969] il personaggio di Etta svolge chiaramente la funzione di alleata: è la compagna di Sundance, ha un’amicizia molto stretta con Butch, ospita i due fuggitivi quando costoro non sanno più dove nascondersi dalla squadra di sceriffi che dà loro la caccia, parte con loro alla volta del Sud America. Tutte queste azioni del personaggio di Etta si radicano però nella sua funzione profonda di *figura di redenzione*. È Etta che pronuncia la frase decisiva che costringe Butch e Sundance a prendere la decisione definitiva sulla propria esistenza: “ci sono altri modi di rigare dritto”. Quando Butch e Sundance respingono questi altri modi, Etta decide di andarsene. L’allontanarsi di Etta – sul quale, nella sceneggiatura, a differenza del film montato, si indugia più a lungo<sup>194</sup> – è il segnale che i due protagonisti, respingendo il consiglio dell’alleato redentore hanno deciso per la propria dannazione.

In *Amadeus* [1984] Padre Vogler, il sacerdote che ascolta il racconto di Salieri, ha una funzione di alleato in quanto (oltre a fungere da ascoltatore che permette a Salieri di confidarsi) cerca di sciogliere il nodo di disperazione che ha indotto l’anziano musicista a tentare il suicidio. La sua è una figura redentrica: è infatti lui a cercare, inutilmente, di persuadere Salieri di una verità che questo non può accettare dopo aver conosciuto Mozart: che tutti gli uomini siano uguali agli occhi di Dio. Padre Vogler offre a Salieri il perdono per la sua colpa (“Offer me your confession. I can offer you God’s forgiveness”), ciò che Salieri, nella primissima scena del film – il tentativo di suicidio – implorava invocando il nome di Mozart. Dopo aver raccontato la sua storia, Salieri si congeda dal sacerdote con queste parole: “Goodbye, Father. I’ll speak for you. I speak for all mediocrities in the world. I am their champion. I am their patron saint. [On their behalf I deny Him, your God of no mercy. Your God who tortures men with longings they can never fulfill. He may forgive me: I shall never forgive Him]”<sup>195</sup>. Respingendo l’alleato redentore, Salieri diventa una figura di dannazione.

In *La mia Africa*, il conte Von Blixen (Klaus Maria Brandauer) svolge la funzione di alleato: accetta di sposare Karen e le consente così di realizzare il suo desiderio di andarsene dalla Danimarca. Ma il suo personaggio, proprio in quanto alleato, si rivela una figura dannante perché asseconda un agire ispirato a quell’idea sbagliata di libertà che Karen dovrà a poco a poco, grazie a Denys, cambiare.

In *Schindler’s List*, il personaggio di Itzhak Stern è un alleato: senza di lui Oskar Schindler non sarebbe mai riuscito a proteggere centinaia di ebrei. Ma il suo personaggio si rivela una figura redentiva soprattutto nel momento in cui spiega al protagonista che, come dice il Talmud, “chi salva una sola vita umana, salva l’intera umanità”. Come abbiamo già visto, quella frase innesca la definitiva redenzione di Schindler, che compie il suo cammino pentendosi della passata collaborazione affaristica con i nazisti.

---

<sup>194</sup> William Goldman, *Butch Cassidy and The Sundance Kid*, in *Adventures in The Screen Trade*, p. 428-435. In questa scena – tagliata in montaggio – si vedeva Etta allontanarsi in silenzio mentre Butch e Sundance, che intendevano accompagnarla alla stazione, sono distratti dalle immagini di un film muto, proiettato su un tendone eretto in una cittadina boliviana, che racconta proprio le loro imprese fino ad un tragico finale. Goldman spiega che questa scena, cui lui teneva molto, fu tagliata durante il montaggio perché aveva l’effetto di rallentare il film in un momento in cui doveva rapidamente arrivare alla conclusione (William Goldman, *Adventures in The Screen Trade*, p. 458).

<sup>195</sup> La parte della battuta di Salieri che ho racchiuso fra parentesi quadra fu poi omessa nel montaggio finale del film.

In *Erin Brockovich – Forte come la verità* [2000], il personaggio di George (Aaron Eckart) svolge la funzione di alleato: si occupa dei figli di Erin mentre questa lavora, la aiuta nelle faccende di casa, la conforta nei momenti di difficoltà. Ma proprio George si rivela una figura dannante quando, nella scena della crisi che abbiamo analizzato, esorta Erin ad abbandonare la causa legale contro la PG & E, per disporre di più tempo da dedicare ai suoi figli e, soprattutto, a lui. Erin non cede a questa tentazione e questa sua decisione determina il felice compimento del suo cammino di redenzione.

È estremamente significativo che, in tutti i biopic fin qui analizzati, il momento della crisi avvenga attraverso un confronto, qualora non con l'antagonista (come avviene in *Amadeus*, *La mia Africa*, *A Beautiful Mind*, *Prova a prendermi*), avvenga puntualmente con l'alleato redentore o dannante: *Butch Cassidy*, *Schindler's List*, *Erin Brockovich*.

Prima di passare all'analisi puntuale della concreta genesi di tre biopic, concludo mostrando l'efficacia euristica dell'interpretazione dei biopic che ho presentato nelle pagine precedenti. Custen è infatti costretto a liquidare come sorprendente (*puzzling*) il fatto che quasi nessun biopic presenti "l'intera vita" del personaggio cui è ispirato<sup>196</sup> e a rilevare che la grande maggioranza dei biopic è costruita basandosi "quasi esclusivamente sull'individuo adulto, consapevole dell'aspetto morale delle proprie azioni"<sup>197</sup>, e conclude che sotto questo aspetto i biopic "assomigliano più ai racconti di fantasia che non alle biografie stampate"<sup>198</sup>. Questo aspetto che a Custen appare sorprendente, risulta invece conseguenza diretta dell'interpretazione del genere biografico che ho articolato: un film biografico non mira a illustrare una vicenda storica nella sua completezza fattuale, bensì a utilizzare materiale narrativo tratto da una vicenda storica per esprimere in modo chiaro e persuasivo una tesi su un tema esistenziale universale.

---

<sup>196</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 150. Custen rileva che dei 100 film del periodo 1927-1960 analizzati solo 3 presentino l'intera vita del personaggio storico: *Abraham Lincoln* [1930], *The adventures of Mark Twain* [1944], e *The Great Caruso* [1951].

<sup>197</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 150.

<sup>198</sup> George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 150.

