

Dino Audino

LA RIVOLUZIONE DELLO *SHOWRUNNER*

(Postfazione da *Showrunner*, Neil Landau,
Dino Audino editore 2015)

[...]

IL CINEMA STAVA PER MORIRE IN FASCE...

Vi ricordate la celebre battuta dei fratelli Lumière: «Il cinema è un'invenzione senza futuro»? Oggi, a oltre cento anni di distanza, sembrerebbe una profezia assurda. Invece al momento in cui fu pronunciata era sacrosanta. Il cinema era nato come invenzione tecnologica capace di restituire il fascino del reale e, con qualche manipolazione, anche dell'irreale. Nel suo trionfo iniziale, che lo aveva portato a espandersi a macchia d'olio in tutto l'Occidente e non solo, aveva filmato in pochi anni tutto l'universo del filmabile e poi era passato dalle gag ai trucchi di Méliès ma alla fine sembrava non riuscire ad andare molto oltre. Esauritosi il travolgente entusiasmo per la nuova invenzione, cominciarono ad arrivare i mesi dello sconforto. Il pubblico iniziava a dare segni di stanchezza e ad abbandonare le sale di fronte all'infinita serie di *Vedute*. Reagiva come molti di noi negli anni Settanta reagivano di fronte alle diapositive di viaggio inflitteci da qualche amico. Disponibilità e interesse iniziale seguiti via via da noia, poi indifferenza e, alla fine, fuga imbarazzata. Al termine dell'Ottocento, al cinema stava succedendo lo stesso. Perché? Cosa mancava a quelle immagini, così come alla serie di diapositive? Mancava il nostro coinvolgimento personale. Mancava qualcosa che desse un senso e che – al di là dell'emozione estetica provata per il singolo soggetto o la singola inquadratura – creasse in chi guardava la spinta a guardare ancora. Mancava una storia.

Scriveva un famoso semiologo che se uno dice: «Il re è morto e la regina è morta», non si ha una narrazione, ma se invece l'affermazione

si modifica in: «Il re è morto, e poi è morta la regina», tutto cambia, perché quel “poi” introduce un possibile nesso di causa-effetto tra il primo evento e il secondo, ed è questo che crea narrazione, che suscita il nostro coinvolgimento, il nostro voler sapere cosa è successo prima, cosa succederà dopo e come si concluderà la storia. Il cinema delle vedute, come quello documentario così come il cinema delle gag, era effettivamente senza futuro e dopo qualche anno si sarebbe serenamente spento se non fosse successo che...

...MA ARRIVÒ IL RACCONTO A SALVARLO

La svolta avviene nel 1903, quando *La grande rapina al treno* segna il successo clamoroso di un nuovo formato che da qualche tempo i produttori stanno sperimentando: il film, cioè una storia raccontata per immagini.

Il cinema può avere e avrà un futuro, e per giunta radioso, perché imbocca la strada della narrazione, lasciando da parte, in posizione ormai defilata, tutti gli altri formati. Il racconto si impossessa del cinema e lo salva ma al tempo stesso ne cambia la natura.

Il pubblico non va più in sala come andava al circo, cioè per assistere a uno spettacolo di curiosità o di fenomeni. Ora ci va attratto da un meccanismo molto più potente e antico: ascoltare, o meglio, vedersi raccontata una storia.

È questo sentirsi raccontare per sentirsi raccontati che porta la gente al cinema. Allora come oggi.

A questo punto per fare film non basta più quell'ex fotografo trasformatosi in operatore alla macchina che riprende con più o meno abilità ciò che gli si para davanti. Accanto a lui, anzi prima di lui, ci vuole qualcuno che scriva una storia adatta al cinema e poi la divida in scene più o meno come si fa nel teatro. Insomma, serve un narratore che sia anche un drammaturgo. Dunque la narrazione cambia il cinema attraverso il film ma al tempo stesso il film cambia la narrazione creando la figura dello sceneggiatore. Ugualmente l'operatore alla macchina ora ha nuovi e più complessi compiti: deve gestire un set con attori, scene, costumi, illuminazione e così via. Non è più solo un tecnico della fotografia, ora è anche un coordinatore che decide cosa e come inquadrare per rendere al meglio il racconto che deve mettere in scena. Nasce così la figura del regista. Questa divisione dei ruoli che abbiamo evidenziato dal punto di vista logico, e che storicamente si è sviluppata in modo più lento e contraddittorio soprattutto dall'invenzione del sonoro, darà vita per tutto il Novecento a una perenne dialettica tra chi scrive la storia e chi la mette in scena.

Non c'è dubbio che la macchina da presa in grado di registrare e riprodurre ventiquattro scatti al secondo, dando l'illusione del movimento, abbia creato un nuovo segno espressivo e con questo un nuovo linguaggio. Chi sceglie le immagini da riprendere e il modo in cui farlo, cioè l'inquadratura, e decide poi come assemblare le diverse inquadrature in scene e le scene poi in sequenze, e infine l'assieme delle sequenze in un'opera di senso compiuto, certamente chi decide tutto questo è l'autore. Esattamente come chi sceglie le parole di una poesia o di un romanzo, le dispone in un certo ordine, ricavandone versi o frasi, le compone in strofe o capitoli che alla fine creano un'opera letteraria, o anche un'armonia musicale o, se si tratta di materiali pittorici, un quadro, costui è un autore. Dunque, se il regista è colui che sceglie i segni linguistici che creano il testo filmico, ecco pare non possa che essere lui l'autore. E tutto ciò che viene prima di quella scelta da lui effettuata, così come le parole per un letterato, i pennelli, i colori e la tela per il pittore, le note per il musicista, non sia che materiale a disposizione della sua creatività. Sarebbe tutto vero, è tutto vero, ma a una condizione: che il contenuto della sua opera, il "significato" al quale, come direbbero i semiologi, il "significante" dà forma ed espressione, fosse stato da lui deciso. Nelle sei arti che precedono – la musica, la poesia, la pittura, la scultura, l'architettura e la danza – è così: c'è un solo autore che decide cosa e come comporre, scrivere, dipingere, scolpire, progettare e danzare. Nella settima arte – il cinema – no. Il film che noi vediamo sullo schermo quasi mai è scritto e diretto dalla stessa persona.

MA IL SALVATORE FU SCACCIATO

Come abbiamo appena detto, la storia, quella che in termini strutturalistici è composta da fabula e intreccio – cioè personaggi, ambienti, avvenimenti, scene, dialoghi, incluso il finale che dà senso al tutto – è creata da una persona che non è il regista ma lo sceneggiatore. Per capirci, provate a pensare se in un romanzo fabula e intreccio fossero inventati e raccontati da un *ghostwriter* e poi arrivasse uno scrittore famoso che traducesse quei contenuti in parole eleganti, frasi potenti, insomma una bellissima prosa. Bellissima quanto si vuole, ma sempre significativa di un significato creato da altri.

Che autore sarebbe? O meglio, sarebbe davvero un autore o piuttosto lo definiremmo un interprete? Al massimo l'autore della realizzazione, della messa in forma di quella storia.

Anche a teatro è il regista a guidare la messa in scena e a scegliere quindi il segno linguistico dello spettacolo che semanticamente costi-

tuisce l'opera compiuta che arriva al pubblico. Ma nella messa in scena di un testo teatrale il regista non si sostituisce all'autore, non firma, che so, *Il gabbiano* di Stanislavskij, copione di Anton Čechov.

La musica ci permette un altro ragionamento sull'autorialità.

Un'obiezione apparentemente fondata dice: lo sceneggiatore nel cinema è come il paroliere nella musica leggera o il librettista in quella operistica. In entrambi i casi il segno linguistico predominante è quello musicale o quello cinematografico e la parola e la storia sono accessorie.

Sembra una buona obiezione, invece, a pensarci bene, è una clamorosa sciocchezza, perché mette a paragone due forme di espressione non commensurabili. La musica è uno dei pochissimi linguaggi che non ha relazione con la riproduzione della realtà. Al contrario delle parole o del segno grafico che hanno impiegato millenni ad autonomizzarsi dal reale – pensiamo alla pittura contemporanea astratta o a un certo teatro d'avanguardia o allo sperimentalismo letterario –, la musica è sempre stata indipendente dalla realtà. Un suono, un insieme di note, un'armonia non riproducono il reale ma esprimono un linguaggio autoreferenziale capace di nascere e svilupparsi ed esistere in totale autonomia. La musica vive di per sé, il suo significante è al tempo stesso il suo significato. Solo quando sceglie di raccontare una storia come nell'opera lirica o nella canzone, alla creazione musicale si affianca un'altra istanza creatrice. Compaiono così il librettista o il paroliere che svolgono una funzione decisiva nel permettere la nascita di nuove forme espressive in cui si fondono testo e musica. E non a caso, ma giustamente, in questi formati musicali chi ha scritto il testo firma come autore a fianco del compositore. Ma per chi scrive si tratta sempre di un partenariato debole, in quanto la musica può comunque esistere senza il testo scritto. Noi possiamo apprezzare i Beatles o i Pink Floyd, Ed Sheeran o Skin, e persino *Va' pensiero* o *Casta Diva* senza capire il senso di quello che sentiamo. È la musica che conta. Per il cinema non è così. Il film che vediamo in sala non riesce a essere autonomo dalla scrittura. Certo può esistere la video arte, il cinema sperimentale, il videoclip e anche il documentario, ma il 95% del cinema che vediamo, costituito dal formato film o dalla serialità televisiva, non può fare a meno di quella narrazione che porta lo spettatore al cinema. A conferma di quanto diciamo c'è stato un vano tentativo storico verso la metà degli anni Venti in Francia. Un gruppo di cineasti cercò di rintracciare un possibile specifico linguistico del cinema che permettesse l'autonomia di quel linguaggio rispetto alla narrazione. Proprio la musica costituiva il punto di riferimento di quanti,

interessati alla regia, puntavano a sottrarre il cinema dall'influenza del teatro e in generale dall'intrinseca tirannia del reale. Gli esperimenti fatti furono molti, tra questi i più famosi sono quelli dei surrealisti, ma non portarono a nulla. Le immagini non sono come le note musicali, non riescono a essere autoreferenziali. Allora è il caso di accettare il dato storico per trarne le dovute conseguenze. Dalla metà degli anni Dieci dello scorso secolo il cinema ha conquistato il suo futuro solo perché si è lasciato possedere dalla narrazione.

È troppo chiedere che all'istanza narrativa sia riconosciuto uno status di autorialità, di visibilità e di considerazione sociale conseguente? Tra gli infiniti aneddoti sulla questione dell'autorialità citiamo solo lo sceneggiatore di Frank Capra che, stanco di sentir parlare dei film che scriveva soltanto per il tocco leggero della regia, il famoso "Capra's touch", fece un bel pacchetto e lo inviò al regista. Dentro c'era un biglietto che diceva: «Caro Frank, questo è l'elenco del telefono, ora giralo col tuo famoso tocco».

CENT'ANNI DI FRUSTRAZIONE I

Malgrado l'apparente evidenza, per chi scrive film la storia è andata diversamente. Per tutta la prima metà del Novecento, pur ben sapendo chi sia il vero autore del film, il produttore usa il *divide et impera* dando soldi allo sceneggiatore e fama e potere al regista. C'è una frase illuminante di Irving Thalberg, il celebre tycoon immortalato da Scott Fitzgerald: «Tutti sanno che a Hollywood gli scrittori sono le persone più importanti. Ma non bisogna mai dirglielo, a quei figli di puttana». Gli sceneggiatori sono facilmente ricattabili perché la scrittura e lo scrivere non costano quasi nulla, solo tempo, una risma di carta e una macchina da scrivere. Al contrario, il regista ha in mano il set con attori, scene, location, maestranze, tutta roba che ha un costo pazzesco. Lo scrittore può scrivere, riscrivere, ritardare la consegna, tutto a costo zero. Un regista che ritarda le riprese o non sa gestire un attore o il set crea, invece, disastri economici. Quindi è chiara la posizione del produttore: lo scrittore crei, scriva, sia ben pagato ma soprattutto, una volta consegnato il lavoro, se ne stia fuori dalle scatole e ben lontano dal set. La dialettica scrittore-regista per tutta la prima metà del Novecento rivela una sorta di diarchia tra frustrati, in cui ciascuna parte rimprovera all'altra inadeguatezza nello scrivere o nel saper mettere in scena. Una frustrazione, però, in cui lo sceneggiatore non può che limitarsi a chiedere soldi e lamentarsi. Il regista, invece, può surrettiziamente impossessarsi del lavoro dell'altro e scipparne anche l'autorialità usando nel cartello dei titoli la dicitura "un film di".

CENT'ANNI DI FRUSTRAZIONE II

Arriviamo così al 1959, quando a Cannes François Truffaut presenta *I 400 colpi* e inaugura la stagione della Nouvelle Vague. Una rivoluzione, o sarebbe meglio dire un colpo di Stato, maturato in Francia da decenni. A partire dallo scritto di René Clair del 1930 dal significativo titolo *Les auteurs de film n'ont pas besoin de vous* fino al famoso articolo di Alexandre Astruc, che nel 1948 teorizza la *camera-stylo*, equiparando il regista allo scrittore e la macchina da presa alla penna. Da quel momento finisce l'impari diarchia perché il regista prende il potere assoluto e rivendica come diritto quella che fino ad allora era stata una pratica sotterranea di esproprio. La sceneggiatura smette di essere l'origine del film per diventare uno dei tanti materiali creativi a totale disposizione del regista. Nasce la teoria del cinema d'autore. Quello che era l'interprete si fa ora creatore.

La Nouvelle Vague dà inizio così a una stagione straordinaria per il cinema ma al tempo stesso dà vita a una prassi pericolosissima. Aver rotto l'equilibrio, diciamo così, istituzionale fra i tre momenti costitutivi del cinema – quello produttivo, quello creativo e quello interpretativo – porterà a conseguenze nefaste. Infatti, esauritasi nel volgere di un decennio la stagione dei grandi autori (a loro modo degli *showrunner ante litteram* che, quando non scrivono, commissionano, comunque sotto il loro occhio vigile, la sceneggiatura), quello che sopravvivrà sarà un'ideologia e una pratica per cui al regista verrà assegnata sempre e comunque la paternità del film. E con questa il diritto di far strame di ogni altra professionalità, a partire da quella dello scrittore, sulla cui sceneggiatura d'ora in poi chiunque finisce per poter mettere le mani. Se oggi il cinema è ridotto come è ridotto, questa è una delle ragioni. Chiosava malinconicamente Flaiano con la consueta ironia: «Attacca il padrone [lo sceneggiatore] dove vuole l'asino [il produttore e a volte il regista]». A proposito di Flaiano, può essere utile ricordare che la scena felliniana che più ha colpito l'immaginario collettivo come simbolo di grande invenzione cinematografica, quella di Anita Ekberg che si bagna nella Fontana di Trevi, era stata inventata e descritta per filo e per segno da Flaiano nella sua sceneggiatura della *Dolce vita*.

IL RISCATTO

Ma arriviamo finalmente all'oggi. Mentre il cinema boccheggia stretto tra il gigantismo delle produzioni fumettistiche hollywoodiane e la marginalità del cinema d'autore indipendente, la serialità televisiva,

americana e non solo, gode di una stagione straordinaria e crediamo non effimera.

Bernardo Bertolucci nel 2014 ha dichiarato: «Le serie che vedo sono più belle di quasi tutti i film hollywoodiani [...]. Trovo nella fiction quello che non vedo più al cinema. I bei film in questo momento per me sono dentro le serie». Con la rivista *Script* lo sostenevamo già da più di un decennio, ma finalmente l'affermazione di Bertolucci sfonda le ultime sacche di resistenza dei *cinéphiles* e di quell'élite culturale conservatrice che guarda ancora con sufficienza la serialità. Oggi sembra si stia prendendo atto a ogni livello che la miglior qualità del prodotto audiovisivo internazionale proviene dalla lunga serialità. Quello su cui ancora poco si riflette è che questa qualità è generata dal suo nuovo sistema produttivo. Un sistema che ha riportato al proprio centro la narrazione e chi l'ha creata: lo sceneggiatore. E tutto questo è avvenuto non perché la Giustizia, impietosa dal sopruso secolare, abbia deciso di riequilibrare i piatti della bilancia, tra creazione e messa in scena, ma perché la razionalità insita nel processo produttivo industriale ha individuato in chi ha creato la storia la figura più funzionale e affidabile per gestire la lunghezza e la complessità delle stagioni seriali.

Così è venuto fuori il nuovo ruolo dello *showrunner* – quasi sempre il creatore della storia – cui sono delegate tutte quelle funzioni e compiti descritti in questo libro. Lo sceneggiatore/creatore/showrunner ora si comporta nello stesso modo in cui operava il regista-autore. Non solo sceglie e controlla tutte le professionalità, incluse le sceneggiature dei singoli episodi che spesso non scrive lui, ma soprattutto “fa sua” anche la regia, affidata puntata per puntata a registi diversi, sempre sotto la sua supervisione.

LA VENDETTA

Ecco un flashback esemplificativo al riguardo.

Qualche anno fa, eravamo alla seconda stagione di *Lost*, invitammo al Corso di formazione per sceneggiatori *Script/Rai*, J.J. Abrams e Damon Lindelof, creatori e showrunner di quella serie, con i quali eravamo in contatto. Non poterono venire ma mandarono a nome del loro team il regista Jack Bender, responsabile del visuale dell'intera serie, e cioè coordinatore della regia di tutti gli episodi.

Il racconto che Bender fece al Corso fu illuminante perché ci chiarì non solo le modalità di lavoro sul set, il rapporto gerarchico tra autori e registi, ma soprattutto evidenziò il peso che avevano gli scrittori nelle scelte di segno linguistico cinematografico solitamente di

competenza del regista. Ecco qualche brano della sua testimonianza.

«Nella prima puntata di *Lost*, appena avvenuto il disastro aereo, il protagonista Jack si aggira sulla spiaggia confuso e scioccato», ci raccontò Bender. «In sceneggiatura c'era scritto che nel suo procedere inciampava e cadeva, ma io avevo pensato fosse più efficace farlo cadere perché urtato da un altro superstite, e in questo modo girai la scena, poi tagliata. Quando Damon Lindelof vide i giornalieri mi chiese conto di quel cambiamento e mi disse che non avrei dovuto farlo. Secondo lui non avevo colto come il cadere inciampando avesse il fine di sottolineare il disorientamento e la precarietà anche metaforica di Jack, mentre il cadere essendo urtato costituiva un banale accidente che non aggiungeva senso. Naturalmente aveva ragione lui», concluse Bender. «Quelli sono dei geni!». E ancora: «Prima di cominciare a girare un episodio noi facevamo una riunione via Skype con J.J. e Damon, loro a Los Angeles e noi alle Hawaii, in cui leggevamo il copione insieme al regista della puntata e agli attori. Esaminavamo il testo, scena per scena, battuta per battuta, e ci confrontavamo con gli autori su come interpretarle e girarle. È stato formidabile!». In pratica Bender ci spiegava come Abrams e Lindelof non solo supervisionassero la forma dei contenuti delle scene, ma determinassero anche i contenuti della forma. Per inciso, la scelta di aprire *Lost* inquadrando la pupilla di Jack fu un'idea di J.J. Abrams.

Insomma, sia creavano il significato (la storia) sia controllavano la parte essenziale del significante (la messa in scena). Erano autori tout court che hanno saldato la Settima arte con le altre sei, affermando anche in questo campo l'unicità dell'autore. E non vale l'obiezione per cui una cosa è il cinema e altra è la tv, perché questa è una distinzione di tipo produttivo e mediatico che non influisce minimamente sul campo semantico. Non a torto Shonda Rhimes dice: «Io sul set sono Dio», rubando la battuta ai registi che l'hanno usata per decenni. Con il particolare, però, per cui Dio creò il cielo e la terra. Solo uno sceneggiatore può creare quel mondo (narrativo) di cui poi sarà il Dio. Cosa resta allora al regista se non è più l'autore del film? Resta la stessa libertà che hanno gli altri professionisti del set, che ha il direttore della fotografia quando crea le luci, lo scenografo o il costumista: la libertà, cioè, di usare il proprio linguaggio al servizio della visione dell'autore. Esattamente come il direttore d'orchestra traduce in suoni reali lo spartito scritto su carta e, facendolo, comunque lo interpreta perché sceglie sia gli strumenti sia i musicisti che li useranno sia il modo in cui suoneranno. O come il regista teatrale. Al proposito ancora un esempio.

Quando Nemirovič-Dančenko e Stanislavskij mettevano in scena *Il gabbiano*, il suo autore, Anton Čechov, assisteva perplesso alle prove, senza osare intervenire per rispetto delle scelte interpretative dei due fondatori del Teatro d'Arte di Mosca. A ciascuno il suo: lui era l'autore, gli altri i responsabili della messa in scena. La sua era un'attività creativa, quindi autoriale, quella dei registi era un'attività interpretativa. È questa differenza di fondo che i registi nel cinema hanno sempre rifiutato di accettare. Fare il regista può essere un mestiere bellissimo se si parte dal presupposto di entrare nel proprio ruolo per sviscerarne tutte le potenzialità creative, ma senza voler tracimare. I grandi registi, come i grandi direttori d'orchestra, come i grandi registi teatrali, con la loro personalità esaltano le potenzialità del testo, non lo riscrivono, ne fanno una grande personale rappresentazione. Scriveva André Bazin in *Che cosa è il cinema*: «Il cinema è un'arte maggiore e possiede le sue leggi e il suo linguaggio, cosa può guadagnarci a sottomettersi a quelle di un'arte diversa? Molto! [...] Più il cinema si proporrà di essere fedele al testo e alle sue esigenze, più necessariamente dovrà approfondire il linguaggio che gli è proprio».

UN NUOVO EQUILIBRIO

Insomma, sembra lecito prendere atto che è in corso una rivoluzione culturale per cui dall'inizio della storia del cinema potremmo essere la prima generazione di spettatori a non considerare più il regista come autore del film. Lo vedremo rientrare nei ranghi per assumere la sua vera grande responsabilità che è quella di direttore della messa in scena – del resto non si dice “dirigere un film”? – e faremo spazio finalmente al creatore che, dopo cento anni di esilio, può vedere realizzato il suo progetto per come lo aveva pensato. Certo, oggi spesso l'autore non è più unico, sia nella fase di ideazione e progettazione sia soprattutto in quella di sviluppo e scrittura materiale. Forse il creatore, in particolar modo di serie, è più simile a un grande architetto con il suo studio che al vecchio sceneggiatore isolato. Ma il punto qualificante, dopo cento anni, resta sempre quello: le vie della creatività sono infinite ma l'importante è che siano sempre in mano al creatore.