

Armando Fumagalli
Università Cattolica del Sacro Cuore

Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso.

armando.fumagalli@unicatt.it

*Relazione al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici
(Reggio Emilia, 23-25 novembre 2007)*

Un genere televisivo di successo

Tutti coloro che si occupano di televisione sanno che le fiction a contenuto religioso sono prodotti che di solito ottengono un grande successo. L'accoglienza riservata a queste fiction è uno dei veri "fenomeni" della televisione italiana degli ultimi quindici anni e, fra l'altro, è un fatto abbastanza specifico del nostro Paese, che non ha equivalenti di questo rilievo in altre nazioni europee. La miniserie su *Papa Giovanni*, prodotta dalla Lux vide, diretta da Giorgio Capitani e interpretata da Ed Asner, è tuttora la fiction di maggior successo degli ultimi dieci anni, con uno share del 51% e un pubblico di circa 15 milioni di spettatori nella seconda puntata. Ma accanto a questa potremmo citare numerosissime miniserie che sono state il prodotto più visto nell'anno o almeno fra i primi tre o cinque massimi successi televisivi della propria stagione nel genere fiction: le due miniserie su Padre Pio (una per Rai, interpretata da Michele Placido, e una per Mediaset, interpretata da Sergio Castellitto), le diverse miniserie su Giovanni Paolo II (due per Mediaset prodotte da Taodue, e una per Rai, con Jon Voight), quella su *Madre Teresa*, la fiction su *San Pietro*, quella intitolata *Chiara e Francesco*, andata in onda in autunno 2007, anch'essa ai vertici degli ascolti...¹

L'idea che le fiction religiose siano facilmente apprezzate dal pubblico ha fatto sì che si lanciassero su questo genere negli ultimi anni anche produttori e in generale professionisti che hanno un'ispirazione religiosa che a essere generosi potremmo definire "generica" o "tiepida". Vengono proposte ai due network, Rai e Mediaset, molte storie di santi e sono le due aziende ad operare una certa selezione, commissionando il lavoro perlopiù ad autori e produttori affidabili e dal buon curriculum, anche se alcune operazioni di dubbio gusto e di dubbio risultato –come vedremo- non

¹ Più recentemente, nel febbraio 2008, uno speciale di *Porta a porta* in prima serata dedicato a Lourdes ha battuto in ascolti (sia share che audience nel periodo di sovrapposizione) una puntata del *Grande fratello*.

sono mancate: per fortuna, in questi casi, la risposta del pubblico è stata molto tiepida, quando non gelida.

Il successo delle fiction religiose è d'altra parte uno dei tanti segnali (insieme alla partecipazione moltitudinaria a eventi come le Giornate mondiali della gioventù, la frequenza settimanale a funzioni religiose che solo in alcuni Paesi è calata mentre in altri rimane ormai stabile, se non risale, da alcuni decenni) che rivelano che una certa facile retorica sul superamento della dimensione religiosa, sull'ineluttabilità della secolarizzazione, ecc., è tutta da discutere. La ricerca sociologica attesta invece che ci sono situazioni molto diverse in differenti Paesi, che dipendono da mille fattori anche storici, culturali, ecclesiali, ecc.² E' abissale la differenza, per esempio, fra Italia e Francia, come fra Gran Bretagna e Polonia, fra Germania e Stati Uniti, ecc.

Cercherò, in queste brevi riflessioni, di fermarmi soprattutto sui modelli drammaturgici che vengono utilizzati dalle fiction a contenuto religioso. Il tentativo sarà quello di illustrare come questo genere di racconto televisivo racchiuda in sé modelli anche profondamente diversi, se non antitetici, nel modo di affrontare le vicende della vita di un santo o della storia sacra. In questo sarò aiutato anche dalla esperienza diretta di consulente di sceneggiatura su alcuni di questi prodotti televisivi: ho infatti svolto un ruolo di consulente per la Lux vide su alcuni dei prodotti più noti andati in onda recentemente (l'ultimo è la fiction su Paolo VI in onda a fine 2008) o prossimi a essere messi in onda, come per esempio una vita di s. Agostino d'Ipbona³.

Conta il tema o la qualità della storia?

Va anzitutto sfatato il mito che le fiction religiose siano di successo *solo e semplicemente* per il tema che trattano, quasi ci fosse in questi casi una sospensione della fruizione tipica dello spettatore, che invece attende sempre di essere coinvolto umanamente ed emotivamente. In altre parole, di fronte a una fiction di questo tipo lo spettatore non si mette in religiosa venerazione del teleschermo abbandonando il telecomando come se fosse un oggetto troppo profano per l'argomento trattato. Se la fiction non piace o non convince, si cambia canale senza problemi. Ne ha fatto le spese nel 2007 una fiction di Mediaset su don Luigi di Liegro (responsabile romano della

² Cfr alcuni dati e alcune riflessioni in Loredana Sciolla, *La sfida dei valori. Rispetto delle regole e rispetto dei diritti in Italia*, Il Mulino, Bologna 2004; Raymond Boudon, *Déclin de la morale ? Déclin des valeurs ?*, Presses Universitaires de France, Paris 2002 ; trad.it. *Declino della morale ? Declino dei valori ?*, Il Mulino, Bologna 2003.

³ Ho svolto un ruolo di consulente per la Lux vide, con maggiore o minore coinvolgimento sui progetti, a partire dalla fiction su *Lourdes* del 2000. In seguito ho collaborato con la casa di produzione anche per *Maria Goretti*, *Giovanni Paolo II* (la fiction Rai con Jon Voight), *San Pietro*, *Paolo VI* e, molto marginalmente, anche per *Don Bosco* e *Chiara e Francesco*.

Caritas morto pochi anni fa), interpretata da Giulio Scarpati, *L'uomo della carità*: gli ascolti della prima puntata sono stati così bassi che la seconda puntata è stata spostata su Rete 4⁴.

Nel cinema invece una sorte simile è toccata a film come *Antonio Guerriero di Dio*, e *7 Km da Gerusalemme* che hanno incassato pochissimo (gli incassi che ci risultano sono sotto i 100.000 euro).

In tutti e tre i casi il motivo a mio parere erano i macroscopici errori di sceneggiatura. La fiction su don Luigi di Liegro sembrava aver volutamente messo in atto tutto ciò che *non* si deve fare per una buona biografia cinematografica⁵: per es. far vivere il protagonista da solo, non dare accesso al suo mondo interiore, non dargli delle dimensioni di crescita interiore, ecc.

Nel caso dei due film per il cinema, entrambe opere realizzate con grande sincerità e slancio e buona disponibilità di mezzi⁶, gli errori drammaturgici erano altrettanto macroscopici: nel film su s. Antonio, il santo di origine portoghese veniva trasformato in un noioso predicatore che insisteva monotonamente sullo stesso tema, mentre in *7 Km da Gerusalemme*, tutta la prima ora del racconto mancava di “direzionalità”, di un percorso verso una qualche direzione: le cose si chiarivano e diventavano più interessanti verso la fine, ma in modo sconnesso, episodico, seppur sincero e davvero sentito. Ma la sincerità non basta a fare un buon film.

Ci sia consentita qui una breve digressione, anch'essa frutto dell'esperienza. Tanto la critica giornalistica più occasionale, quanto a volte analisti più attenti o addirittura alcuni responsabili di marketing televisivo o cinematografico tendono a dare troppa importanza a fattori esteriori della storia, come il tema di superficie o l'ambientazione.

Qualche anno fa, di fronte all'inaspettato e terribile flop della miniserie *Il giovane Casanova*, su cui Canale 5 credeva molto, sia perché era una sontuosa coproduzione italo-francese ricca in costumi e scenari, sia perché –ancora di più- era interpretata dal divo del momento, Stefano Accorsi, reduce dal successo dell'*Ultimo bacio*, la sentenza dei focus group era stata, almeno secondo il marketing Mediaset, che “alla gente non interessa il Settecento”.

In realtà, il problema era che nel *Giovane Casanova* il personaggio principale era un avventuriero odioso, che ingannava senza motivo ogni donna che incontrava: non aveva quindi nessun elemento per essere interessante e avere *appeal* per il pubblico televisivo. La cosa divertente è che Mediaset stava producendo una lunga serie ambientata nel Settecento e infatti l'ha tenuta per vari mesi nel

⁴ I risultati di ascolto sono stati il 14., 66% per la prima puntata e poco più del 9% per la seconda.

⁵ Per alcune molto pertinenti riflessioni sul genere del *biopic* ovvero il film biografico, cfr Francesco Arlanch, *La struttura drammatica del biopic*, in Armando Fumagalli (a cura di), *Vite esemplari. Le storie biografiche per la letteratura, il cinema, la televisione*, numero monografico di *Comunicazioni sociali*, 2007, n.1, pp.67-103. Dello stesso autore, cfr ora anche *Vite da film*, Angeli, Milano 2008, un volume interamente dedicato al genere del film biografico. Arlanch è autore, fra le altre, delle sceneggiature di *San Pietro* (con Salvatore Basile) e di *Chiara e Francesco*. Cfr anche le pagine dedicate al *biopic* in Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004 e Linda Seger, *The Art of Adaptation*, Henry Holt, New York 1992.

⁶ In entrambi i casi il budget ci risulta essere stato fra i 4 e i 5 milioni di euro.

cassetto lanciandola poi in un momento di basse attese e di bassa concorrenza, vale a dire il periodo natalizio (la prima puntata andò in onda il 17 dicembre 2003). Questa serie si chiamava *Elisa di Rivombrosa* e, come tutti sanno, è stata, del tutto inaspettatamente, uno dei più grandi successi di Mediaset degli ultimi anni.

Naturalmente era ben diversa la situazione fra il cinico e freddo avventuriero interpretato da Accorsi e il Settecento romantico e sentimentale, con eroina senza macchia e senza paura, narrato da *Elisa*... Dovrebbe essere chiaro (ma non lo è sempre, neanche agli addetti ai lavori) che a fare la differenza è la qualità della storia e la capacità di far entrare il pubblico in sintonia con il personaggio protagonista.

Se per esempio, come è avvenuto pochi anni fa su Raiuno, si manda in onda una pur costosissima coproduzione a leadership francese su Napoleone, la cui sceneggiatura non riesce a entrare nelle dinamiche profonde del personaggio e a renderlo interessante, il risultato di un focus group mal guidato potrà facilmente essere che “al pubblico di oggi non interessa più Napoleone”... Allo stesso modo fino a qualche anno fa tutti gli esperti di marketing del cinema hollywoodiano assicuravano che al pubblico contemporaneo non interessava più l’antica Roma... naturalmente prima degli incassi record del *Gladiatore*.

Questi piccoli aneddoti sono a nostro parere molto interessanti perché fanno riflettere su quanto possano essere fallibili le ricerche di mercato e i focus group se sono mal diretti, e soprattutto come per un prodotto narrativo non si debba mai fermarsi a fattori esterni (l’ambientazione, la tematica “esteriore”), ma si debba sempre fare un’analisi drammaturgica profonda della storia e dei personaggi.

E’ quindi molto importante, anche nelle fiction religiose, lavorare a fondo sul personaggio, sui suoi problemi, sui suoi desideri, creare cioè quello che altrove ho chiamato una storia di tipo “verticale”⁷, che in pochi minuti sappia darci una profonda intimità con il personaggio principale, in modo da avvicinarci a lui molto di più di quanto non si fa nella vita reale, di rendercelo amico, vicino, intimo⁸.

Questa idea è assolutamente condivisa dalle migliori scuole di sceneggiatura americane e devo dire che uno dei motivi per cui la Lux vide ha inanellato un grande successo dietro l’altro –sia con le fiction religiose sia con altre storie biografiche non facili come quella su Maria Callas o su Edda Ciano, oppure con la miniserie in quattro puntate su *Guerra e pace* – è che sin dalla sua nascita ha

⁷ Cfr Armando Fumagalli, *Sculpting a Movie*, conferenza tenuta il 26 settembre 2007 presso la School of Visual Arts di New York, ora in www.crossroadsnyc.com/beauty-sculptingmovie.html

⁸ Cfr sui temi dell’ “amicizia” con il personaggio principale di un racconto, le riflessioni di Wayne Booth, tanto in *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, University of Chicago Press, Chicago 1983; rist. Penguin, Harmondsworth 1987 (1st ed. 1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, quanto in *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley -Los Angeles - London 1988. Sottolineo questi elementi nell’analisi del film *A Beautiful Mind* condotta in Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit.

deciso di dedicare un grande investimento al lavoro sulle storie, prendendo il meglio della tradizione hollywoodiana e adattandolo al contesto italiano.

Mi sembra importante, a questo punto, prevenire un'obiezione: parlare di modelli drammaturgici hollywoodiani non significa ridurre la complessità della storia al livello di *Independence Day* (che pure è molto meno banale di quanto alcuni critici italiani tendano a pensare) o dei film con i *Fantastici 4*. Sono basati su modelli hollywoodiani fortissimi anche film inglesi come *Billy Elliot* o *The Full Monty*, o film in superficie “diversi” e audaci come *The Truman Show*. Anche essi utilizzano le strutture narrative classiche del cinema di Hollywood (in realtà sono strutture sostanzialmente universali): scansione in tre atti, antagonista forte, sottotrame, climax finale con acquisizione di consapevolezza del protagonista, ecc.⁹

Non sorprende quindi che gli stessi modelli possano essere adattati efficacemente a fiction a contenuto religioso, come effettivamente è stato fatto nei casi di maggior successo.

Modelli drammaturgici

Nelle fiction religiose possiamo ipotizzare una divisione dell'ispirazione drammaturgica su quattro modalità essenziali.

1. Assenza di modelli

La prima è una sostanziale assenza di modelli drammaturgici forti. E' difficile che questo avvenga in televisione, perché sia fra gli sceneggiatori televisivi, sia fra le strutture di Rai e Mediaset, che operano un certo controllo preventivo, si è diffusa una consapevolezza drammaturgica di base e quindi è difficile che passino storie sostanzialmente destrutturate come quelle dei già citati *Antonio guerriero di Dio* o, ancora di più, come *7 Km da Gerusalemme*, che infatti erano prodotti cinematografici.

2. Opposizioni elementari

La seconda possibilità è quella di applicare dei modelli drammaturgici di base (incidente scatenante, antagonista ben chiaro e fortemente presente, opposizioni nette fra bene e male) in modo molto

⁹ Per due modi diversi di inquadrare uno stesso modello di base, cfr Robert McKee, *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, HarperCollins, New York 1997; trad.it. *Story*, International Forum, Roma 2001 e Chris Vogler, *The Writer's Journey*, Michael Wiese Production, Studio City (CA), 1992; trad.it. *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso degli scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino, Roma s.d. (1998).

elementare e piatto. Il risultato può essere banale e semplificatorio, ma di solito funziona. E' quanto è avvenuto con la fiction su *Giovani XXIII* messa in onda da Canale 5 con il titolo *Il Papa buono*. Qui il titolo stesso è già esemplificativo di una scelta di opposizioni elementarissime su cui si è giocato il racconto, peraltro non privo di una sua efficacia sul pubblico. La miniserie, diretta da Ricky Tognazzi e interpretata da Bob Hoskins, non ha raggiunto i picchi della "gemella" della Rai, ma ha avuto comunque ottimi ascolti (quasi 10 milioni di spettatori di media e uno share intorno al 35%).

3. *Modelli e conflitti estranei e giustapposti.*

La terza modalità possibile è quella di chi prende una storia a contenuto religioso, ma –forse perché non crede pienamente alla forza drammaturgica dei temi specificamente religiosi, forse perché è abituato ad altri tipi di storie, forse (le tre cose ovviamente non si escludono fra loro) perché in realtà ha poca o nessuna sensibilità specificamente religiosa- cerca di focalizzare la storia su conflitti e dilemmi che con la dimensione religiosa hanno poco a che fare. E' quanto è avvenuto con un "pasticcio" drammaturgico dal titolo *La sacra famiglia* andata in onda il 10 e 11 dicembre 2006 su Canale 5 con relativamente scarso successo di pubblico (una media di circa il 21% di share): "Maldestro tentativo di rilettura della storia della nascita e dell'infanzia di Gesù, questa miniserie che si dichiara ispirata ai Vangeli apocrifi, in realtà appare piuttosto in debito con temi, toni e moduli narrativi da romanzo e da *soap opera*"¹⁰. Così apre la sua recensione-analisi Laura Cotta Ramosino, che prosegue con giusta indignazione: "A voler sintetizzare la trama della prima puntata, infatti, più che alla storia della salvezza sembra di trovarsi davanti a una puntata di *Beautiful*: una ragazza in fuga da un matrimonio non voluto, un bizzoso vedovo ancora in cerca d'amore che litiga con il figlio irrequieto per il possesso della suddetta ragazza, tentativi di stupro sventati per un pelo, gravidanze indesiderate e matrimoni riparatori, ex fidanzate risentite, ma in cerca di riscatto, vicine di casa libidinose e disponibili". E' il modello seguito in qualche modo (cioè in modo meno evidentemente scentrato) da una fiction su san Francesco andata in onda su Canale 5 nel 2002 e interpretata da Raoul Bova¹¹. Qui le infedeltà alla vicenda francescana sono di vario tipo e carattere: Francesco (che in realtà da giovane voleva diventare un nobile cavaliere) diventa un "democratico" ante litteram; il suo rapporto con Chiara viene declinato sulla base del cliché romantico della storia d'amore (fra l'altro, in realtà, i due avevano circa dieci anni di differenza fra

¹⁰ Laura Cotta Ramosino, *La sacra famiglia*, in Armando Fumagalli - Chiara Toffoletto (a cura di), *Scegliere la Tv*, Ares, Milano 2007, p.308.

¹¹ *Francesco*, diretta da Michele Soavi, prodotta da Taodue per Mediaset, in onda il 6 e 7 ottobre 2002 su Canale 5.

loro), viene creata un'opposizione artificiosa e mai condivisa da Francesco fra eretici “buoni” (che traducono in volgare in Vangelo) e istituzione ecclesiale “cattiva”, ecc.

L'inserire schemi narrativi in parte estranei -ma in questo successivo caso forse meno impertinenti-, è un modello seguito in parte anche dalla fiction (diretta da Giacomo Campitoti e scritta da sei sceneggiatori) su san Giuseppe Moscati, un medico napoletano di inizio secolo XX, recentemente canonizzato, che è andata in onda nel settembre del 2007. Anche in questo caso gli autori hanno pensato che per dare interesse alla storia fosse necessario inserire una trama romantica, che qui viene declinata nella classica forma del “triangolo”. Il nostro Giuseppe è innamorato di una ragazza bella e buona, che però –di fronte alla sua dedizione ai malati che supera l'affetto verso di lei- cede alla corte del miglior amico di Giuseppe e lo sposa. Questo amico diventerà l'antagonista principale del nostro medico santo. Qui l'imposizione della trama *mélo* serve a dare una spina dorsale narrativa alla storia, che però poi scorre su binari più fedeli ai temi veri della vita di Moscati. Una sorta di scheletro artificiale che serve a tenere insieme la vera “carne” del nostro santo. Il risultato è tutto sommato ancora accettabile, ma è curioso che questa fiction abbia generato fra il pubblico reazioni molto diverse (oltre a un buon successo –non eccellente- in termini di ascolti: 21% di share la prima puntata e 27% la seconda, con una crescita significativa): ad alcuni è piaciuta molto (la figura di Moscati è veramente ammirevole nella sua bontà e dedizione ai poveri) mentre altri hanno avvertito l'artificiosità del tutto.

4. Modello drammaturgico forte e tematizzazione specificamente religiosa.

E' il modello a nostro parere più efficace e pertinente, quello seguito di solito dai prodotti della Lux vide, dove si è cercato di “credere” alle potenzialità specificamente spirituali e religiose della storia, pur senza rinunciare a costruire archi drammatici e conflitti che conquistassero l'attenzione del pubblico più vasto. A volte, per es., questo tentativo di trovare conflitti forti può generare qualche più o meno piccola forzatura: per es. il tentativo di trovare un antagonista “in carne e ossa” può spingere gli sceneggiatori ad accentuare –nelle vite dei Papi- una certa conflittualità fra Papa buono (moderno, aperto, avanzato) e membri della curia “cattivi” (retrogradi, chiusi, reazionari). Sono semplificazioni facili, che si concretizzano in accentuazioni e forzature rispetto ai dati storici che a volte si danno in sceneggiatura, a volte sono sottolineati dalla regia con riprese di sguardi perplessi, occhiate di invidia...¹² Ovviamente, laddove la vita stessa del biografato ha presentato conflitti e

¹² Converrà ricordare che di solito la autorialità nella fiction televisiva è suddivisa fra almeno quattro figure fondamentali: sceneggiatore, regista, produttore e network. Ad esso va poi aggiunto il contributo artistico –a volte fondamentale- degli attori principali. Alcuni produttori hanno un vero e proprio team di story editors e di produttori creativi (o produttori delegati) che seguono approfonditamente ogni progetto, sia nelle fasi di sviluppo, lavorando a stretto contatto con gli sceneggiatori, sia nelle fasi di produzione e post-produzione, affiancando o supervisionando il

antagonismi esteriori, questi rischi di ricorrere a forzature o di allontanarsi dalla verità storica sono molto minori: è il caso, per esempio, della vita di Giovanni Bosco, che dovette affrontare innumerevoli difficoltà per riuscire ad avviare i suoi “oratori”, oppure di Giovanni Paolo II, che ebbe –prima del Pontificato- a confrontarsi con nazismo prima e comunismo poi. Ma in generale, la fedeltà al dato storico, e il desiderio di lavorare su archi di crescita del personaggio che fossero veri e su temi pertinenti, ha fatto sì che i prodotti impostati in questo modo (*Fatima*, *Lourdes*, *Padre Pio tra cielo e terra* con Michele Placido, *Madre Teresa* con Olivia Hussey, *San Pietro* con Omar Sharif e vari altri già citati) fossero prodotti di ottima qualità storico-biografica e molto amati dal pubblico. Al di fuori della Lux, ci sembra che per esempio rispondessero a questi criteri anche il *Padre Pio* con Sergio Castellitto, prodotto da Rizzoli per Canale 5 e diretto a Carlo Carlei, e – pur con una qualità complessiva minore- *Papa Luciani. Il sorriso di Dio*, scritto e prodotto da Francesco Scardamaglia, diretto da Giorgio Capitani e andato in onda su Raiuno in autunno 2006. Fra tutti, un esempio molto ben riuscito dal punto di vista narrativo e tematico ci sembra proprio il recente *Chiara e Francesco*, scritto da Francesco Arlanch e diretto da Fabrizio Costa, dove si sono evitate le possibili scorciatoie “romantiche” o le derive anti-istituzionali, del tutto assenti nella vita del santo di Assisi, per cercare di rendere fedelmente la vita di questi due santi e il loro rapporto, incentrandolo su dimensioni pertinentemente spirituali e costruendo un montaggio alternato sulle loro vite che suggeriva implicitamente allo spettatore corrispondenze, analogie, gli influssi dell’uno sull’altro di due personaggi profondamente uniti nello spirito anche se ebbero ben poche occasioni di stare insieme.

Oltre a questa riflessione sui modelli drammaturgici soggiacenti, c’è un altro dato a nostro parere importante su cui vorremmo richiamare l’attenzione. Quando si lavora su biografie per il cinema o la televisione, ben presto ci si accorge che il santo (se lo si sa raccontare bene) è un tipo di personaggio con cui è molto facile empatizzare. Proprio ragionando da un punto di vista puramente

lavoro di registi, montatori e doppiatori. Analogamente, di solito i *producers* di Raifiction e gli stessi rappresentanti delle reti (di solito Raiuno) intervengono attivamente nello sviluppo del progetto, per es. incidendo in modo determinante sulla scelta di attori e registi. Anche Mediaset negli ultimi anni sta intervenendo sempre più, in modo analogo a come fa la Rai. Naturalmente gli interventi dei network sono maggiori laddove il progetto è affidato ad aziende di produzione piccole o di poca esperienza. Come si può immaginare, spesso il risultato finale –anche magari eccellente- è frutto di negoziazioni complesse e a volte accese fra tutte queste istanze autoriali, negoziazioni che diventano ancora più complicate laddove si tratti di una coproduzione internazionale, in cui intervengono rappresentanti di network (quindi finanziatori) di diversi Paesi, espressione spesso, oltre che dei propri interessi artistici, di diverse sensibilità del pubblico. La complessità di gestione di queste “voci” è uno dei motivi per cui molti produttori nostrani rinunciano alle coproduzioni.

Da queste considerazioni emerge come siano fuori strada –in modo che personalmente non smette di sorprendermi- giornalisti e addirittura critici televisivi che tendono ad ascrivere la responsabilità artistica di una fiction al solo regista, come se si trattasse di un film di Nanni Moretti... Sulle dimensioni complesse dell’autorialità nel cinema e nella fiction, cfr il capitolo 2 di Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore.*, cit.

drammaturgico ci si rende conto sempre più chiaramente come i santi siano dei personaggi naturalmente amabili, cioè, se liberati dalle incrostazioni dei cliché, dei veri “eroi”. La loro vita è di una straordinaria coerenza e pienezza, che –se ben raccontata- non può non appassionare¹³.

Quando si fanno storie biografiche per il cinema, per esempio, di solito si deve abbellire molto il personaggio reale (si pensi a storie come *A Beautiful Mind*, a *Erin Brockovic*) per renderlo amabile. Quando si fanno biografie di uomini “grandi” in qualche campo, si rischia –se si è fedeli alla verità storica del personaggio e se si va a fondo- di far emergere tutti i loro limiti e le loro meschinità, spesso causando un rigetto nel pubblico: si pensi al recente film di James Ivory su Picasso, alla biografia cinematografica di Chaplin diretta da Richard Attenborough nel 1992, o alla fiction recente su *Ferrari* (scritta, diretta, prodotta e interpretata dagli stessi autori del *Padre Pio* Mediaset –rispettivamente Massimo De Rita, Carlo Carlei, Angelo Rizzoli e Sergio Castellitto-, ma che ha ottenuto un audience nettamente inferiore).

In questo senso i santi hanno bisogno di “ritocchi” e maquillage drammaturgico molto meno –di solito non ne hanno proprio bisogno- di qualsiasi altro personaggio. Sono personalità di grandissimo fascino: se si riesce a guardarli in modo profondo e ricco, attento alla personalità di ciascuno e lontano dagli stereotipi. Spesso, fra l’altro, le loro sono vite di straordinaria fecondità culturale, umana e spirituale. Si pensi, solo per rimanere nell’esempio di san Francesco, alla portata spirituale e civile della rivoluzione degli ordini mendicanti, con conseguenze che vanno dalla pittura di Giotto alla nascita del presepio, dalla valorizzazione dei poveri e della povertà al ritorno a considerare Gesù non solo come vero Dio inaccessibile, ma anche come vero Uomo vicino a ciascuno di noi. Spesso, come in questo caso, le tracce fisiche, tangibili, architettoniche, della vita di un santo, sono ancora presenti nella vita quotidiana di milioni di italiani.

4. *Che cosa manca.*

Tutto bene quindi? In un certo senso sì, se non si cade negli stereotipi e nelle trappole drammaturgiche di cui sopra, ma c’è ancora una dimensione che la fiction religiosa italiana –ormai attestatasi come grande racconto popolare, capace di ricordare le radici della nostra cultura e dei nostri valori- non ha ancora raggiunto se non per piccoli accenni, ed è quella di una vera artisticità specificamente audiovisiva. Ci sono state interpretazioni attoriali formidabili (su tutte, per giudizio

¹³ Era una conclusione a cui era giunto autonomamente Louis de Wohl, un grande scrittore che dopo la conversione si dedicò quasi solo (anche poi su incarico esplicito di Pio XII) a scrivere popolarissime biografie di santi. Si chiedeva dove altro avrebbe potuto trovare persone così ricche interiormente, che avessero combattuto battaglie così interessanti, con una capacità di farsi amare dal lettore così forte.

sostanzialmente unanime, quella del Padre Pio interpretato da Castellitto), ma ancora nessuna fiction che sia diventata una vera e propria opera d'arte, capace di toccare vertici estetici. Cosa non facile, siamo d'accordo, ma neanche impossibile, almeno in linea di principio.

La cosa curiosa è che se si va a vedere l'essenza del cinema, esso è quasi per definizione orientato a una visione specificamente cattolica, perché ha una struttura che potremmo definire "sacramentale". Così come il sacramento è una realtà sensibile che serve a manifestare la presenza e l'efficacia di una realtà non sensibile (la grazia)¹⁴, così il cinema, attraverso la visibilità degli attori, delle immagini, della luce, dei suoni, nelle sue forme più alte e riuscite dovrebbe servire a comunicare profonde esperienze interiori. La categoria semiotica che accomuna questi due mondi e queste due dimensioni è quella ben nota della metafora¹⁵. Se possiamo dire che il cinema, puntando ad esprimere mondi interiori attraverso il visibile, è sacramentale, possiamo anche dire che la teologia sacramentale cattolica è in qualche modo *naturaliter* "cinematografica" o almeno dovrebbe aiutare a costruire dei film pienamente artistici in cui tutte le componenti sensibili concorrano all'unità estetica dell'idea ispiratrice¹⁶.

Naturalmente sono pochi gli autori e pochi i film che riescono a fare questo, e quindi c'è molta strada da fare. In più, la destinazione a un pubblico di massa della fiction televisiva, richiede di essere estremamente chiari ed espliciti almeno nelle linee fondamentali del testo. In altre parole, testi raffinati ed esteticamente pregevoli, come per esempio i film di Andrej Tarkovskij, sarebbero evidentemente ostici e inaccettabili per il pubblico televisivo.

Il cinema americano ci ha dato però negli anni alcuni esempi di film, che pur senza essere specificamente religiosi, hanno saputo trattare di realtà spirituali in modo coinvolgente ed efficace, utilizzando nel modo migliore lo specifico cinematografico: drammaturgia, immagini, lavoro su oggetti e ambienti, qualità di luce e musica, montaggio, ecc.

A volte, questi risultati vengono raggiunti da film che apparentemente sono molto al di fuori del genere che i cinefili definirebbero impegnato o che –almeno quando il film esce: magari anni dopo questi film vengono rivalutati- verrebbero considerati degni di una programmazione da cineforum. Eppure proprio alcuni film per il grande pubblico riescono ad aprire porte metaforiche di grande

¹⁴ Cfr la definizione di sacramento nel recentissimo *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*: "I sacramenti sono segni sensibili ed efficaci della grazia, istituiti da Cristo e affidati alla Chiesa, attraverso i quali ci viene elargita la grazia divina" (n.224, p.70; il *Compendio* è pubblicato da S. Paolo – Libreria Editrice Vaticana, Milano –Roma 2005). Sia detto per inciso che sin dal Medioevo la teologia sacramentale è stata un campo di elaborazione di riflessioni assai interessanti, a cui autori contemporanei sono arrivati con secoli di ritardo: in Tommaso d'Aquino, per esempio, nel trattato della *Summa Theologiae* dedicato all'Eucaristia, c'è già una approfondita riflessione sulla dimensione performativa del linguaggio, che precede John L Austin di molti secoli.

¹⁵ Per alcune riflessioni sulla metafora che rimandano anche alle dimensioni di sacramentalità, cfr Armando Fumagalli, *Le dimensioni retoriche del testo*, in Gianfranco Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia 2003, pp. 459-496.

¹⁶ Su questi temi, cfr Spencer Lewerenz – Barbara Nicolosi (a cura di), *Behind the Screen*, Baker Books, Grand Rapids (Michigan 2005); trad.it *Cristiani a Hollywood*, Ares, Milano 2007.

rilevanza. Pensiamo per esempio a *Forrest Gump*, film di enorme successo, che si apre con una piuma che scende dal cielo e si posa accanto alla scarpa di Forrest, e si chiude con la stessa piuma che, uscendo dal libro che Forrest ha in mano mentre accompagna il figlio allo scuola-bus, vola via e si innalza di nuovo dolcemente verso il cielo. Indica la fortuna? Indica il destino? Indica una protezione dall'alto –una sorta di sacramento/visualizzazione della protezione di Dio- che ha accompagnato Forrest dall'inizio alla fine della storia? Non sappiamo, e probabilmente lo sceneggiatore ha lasciato indefinito il significato di questa piuma affinché sia lo spettatore a definirla, ma ci sembra comunque un eccellente caso di “sacramentalità”, laica o religiosa che sia¹⁷. Pensiamo a un film come *Il sesto senso* di M.Night Shyamalan, che ha creato un nuovo genere, quello dell'horror spirituale, senza per ora avere avuto eguali (anche i film successivi dello stesso regista sono rimasti abbondantemente indietro rispetto al suo capolavoro); pensiamo al già citato *A Beautiful Mind*, che porta lo spettatore a condividere prima la illusione e poi la delusione di un malato mentale, offrendo un'esperienza profondamente interiore e di carattere specificamente spirituale, anche se non direttamente religiosa.

I vertici artistici e di efficacia comunicativa del cinema americano, da noi sono ben difficilmente raggiungibili. D'altra parte, tutte le arti hanno avuto bisogno di tempo per maturare esteticamente e affermarsi. Il cinema è un'arte giovane: ha solo poco più di cento anni alle spalle, e il cinema sonoro solo ottanta. Inoltre, l'esperienza insegna che, per maturare ed esplodere, l'arte ha sempre bisogno di un *humus* creato da un certo numero di talenti che si trovano a lavorare vicino, nello stesso ambiente, gomito a gomito. E' stato così per il grande cinema hollywoodiano degli anni d'oro (dai '30 ai '50), ma è stato così anche per la pittura italiana del Rinascimento; è stato così per la musica sinfonica tedesca dell'Ottocento e per quella operistica italiana...

Ciò che intendiamo dire è che la vera arte nasce più facilmente dove c'è una base di professionismo solido, di formule creative consolidate, da cui poi il grande artista può partire per svettare verso l'alto. E' ben difficile che un singolo artista possa fare tutto dal nulla. Analogamente, pensiamo che nella fiction religiosa abbiamo probabilmente raggiunto quella base di solido professionismo narrativo che potrebbe in futuro dare spazio a opere veramente artistiche in senso pieno.

Un esempio però di vera arte nel campo del cinema religioso pensiamo che si sia realizzato, ed è *The Passion of the Christ* di Mel Gibson. Siamo convinti che le polemiche, spesso pretestuose, che hanno accompagnato l'uscita del film –prima perché sarebbe stato antisemita, poi perché sarebbe stato troppo violento-, non hanno reso ragione alla qualità artistica dell'opera di Gibson, che è notevole, ed è tale a nostro parere soprattutto perché usa in modo magistrale i mezzi espressivi

¹⁷ In ogni caso, la piuma è in sceneggiatura esattamente come si vede nel film girato. La sceneggiatura specifica anche che la piuma alla fine si alza verso il cielo e va su e giù finché non si ferma proprio sulla lente della macchina da presa, trasformando l'immagine in nero (cfr la sceneggiatura in www.weeklyscript.com).

specificamente cinematografici. Le polemiche di tipo politico-culturale in questo caso crediamo che non abbiano consentito una valutazione chiara e un'analisi serena del valore dell'opera¹⁸.

Il film di Gibson ha alcuni limiti importanti dal punto di vista drammaturgico-narrativo¹⁹: per esempio il fatto che non c'è un'introduzione al racconto, il fatto che non ci viene "presentato" il protagonista principale e non c'è un momento drammaturgico che permette di "entrare" nel suo mondo interiore, nei suoi pensieri, nei suoi desideri, come si dovrebbe fare per ogni protagonista di film. Detto tra parentesi, questo a nostro parere, può spiegare almeno in parte l'accoglienza enormemente diversa che ha avuto il film fra gli spettatori, una diversità così accentuata, che è molto rara nella fruizione di un film: coloro che vi si avvicinavano con disposizioni "favorevoli" arrivavano grazie alle loro disposizioni a empatizzare con la storia, ma se uno spettatore vi si avvicinava in modo freddo, poiché il racconto non aveva un momento creato per aiutarlo a "entrare", c'era il forte rischio di rimanere distonici per tutta la durata del film, infastiditi magari dalle scene di violenza, ma mai toccati dalle corde profonde del racconto.

Questi limiti erano probabilmente derivati anche dal fatto che inizialmente *The Passion* doveva essere un "piccolo film" (il budget di 25 milioni di dollari è un budget da film "indipendente"), una sorta di *Via crucis* cinematografica fatta quasi solo per i credenti: solo in seguito, sia la qualità del film stesso sia le polemiche lo hanno fatto esplodere a fenomeno planetario. Ricordiamoci infatti che il budget era stato messo a disposizione interamente dalla Icon di Gibson, senza la partecipazione di nessun distributore: all'inizio infatti tutti dicevano che Gibson era pazzo e che avrebbe buttato i suoi soldi (un film in lingua aramaica!) per un prodotto che nessuno avrebbe visto. Ma nonostante i limiti drammaturgici a cui abbiamo appena accennato, il film tocca livelli espressivi, nell'uso di immagine, fotografia, recitazione, musica, assolutamente notevoli. Ma il vertice, a nostro parere, si raggiunge nell'uso di un montaggio che lega gli eventi della passione a flashback di straordinaria intensità, che sono introdotti da un uso audace delle metafore, metafore che però non sono mai gratuite, ma sono pienamente giustificate: anzi, sono momenti di vera e propria "rivelazione" tematica. Ci limiteremo a solo due esempi.

Il primo è il passaggio dal piede del più crudele dei flagellatori al piede di uno degli Apostoli nel flashback dell'episodio della lavanda dei piedi che precede l'Ultima Cena, un episodio che viene ricordato e rivissuto nella liturgia della Chiesa Cattolica ogni anno il Giovedì Santo. E' un accostamento molto audace, che con la semplice giustapposizione di due immagini di per sé prosaiche, suggerisce molte cose: il fatto che Gesù con la sua sofferenza fonda la Chiesa, radicata

¹⁸ Cfr la scheda sul film in Armando Fumagalli – Luisa Cotta Ramosino (a cura di), *Scegliere un film 2004*, Ares, Milano 2004, pp. 221-225.

¹⁹ Evidenziati per esempio, a nostro parere in modo anche eccessivo, da Federico Leonardi, *L'attore di Dio e il regista del Regno. La drammatizzazione della vita di Cristo nel cinema*, in Armando Fumagalli (a cura di), *Vite esemplari*, cit., pp. 105-145.

sulle colonne degli Apostoli; il fatto che siamo tutti peccatori –compresi gli Apostoli- e che noi come loro in qualche modo siamo stati la causa delle sofferenze di Gesù nella Passione; il fatto che a far soffrire il Signore sono forse più i tradimenti degli amici che non le offese degli sconosciuti o dei lontani; il fatto che tutta la Chiesa, fino ai suoi vertici, è fatta indissolubilmente di santi e peccatori... Tutto questo, e molto altro, per il solo audace accostamento di due immagini analoghe. Se, come dice McKee²⁰, *meaning produces emotion*, è il significato a produrre emozione, questo flashback è molto emozionante, perché è un vero e proprio momento di rivelazione.

Il secondo è il passaggio dall'innalzamento della croce al flashback con l'innalzamento del pane al momento della consacrazione nell'ultima cena. Anche qui il semplice accostamento di due movimenti verso l'alto, è una visualizzazione efficacissima di una verità teologica specifica della Chiesa cattolica²¹, vale a dire il fatto che l'Ultima Cena è stata una anticipazione del sacrificio di Gesù sulla croce e che ogni santa Messa, in cui viene di nuovo alzato il pane al momento della consacrazione, è una rinnovazione incruenta del sacrificio di Cristo sulla croce.

Ci siamo limitati solo a due esempi, ma crediamo siano sufficienti per mostrare che cosa significhi pensare in modo specificamente cinematografico. D'altra parte, le polemiche di cui parlavamo hanno fatto dimenticare che comunque Gibson era già uno sceneggiatore-regista di straordinarie capacità, che -a parte un gusto certamente discutibile verso scene "forti"-, sa innegabilmente comunicare per immagini: tanto *Braveheart* come *Apocalypto* -che i film nel loro complesso piacciono o no- hanno momenti di grande cinema.

Da questa capacità di visualizzazione, da questa capacità di metaforizzazione, da questa capacità di sintesi e di intensità drammatica e narrativa la fiction religiosa potrebbe imparare qualcosa per – senza perdere i tanti meriti acquisiti- conquistare una forza espressiva ancora maggiore e una più ampia universalità.

²⁰ Robert McKee, *Story*, cit.

²¹ E' interessante notare che in Usa il film è stato fatto molto proprio dalle chiese e confessioni protestanti, pur essendo un film pienamente ed esplicitamente cattolico, nel quale elementi come il valore dell'Eucaristia e la dignità corredentrice di Maria –elementi di teologia specificamente cattolica- sono affermati in modo chiarissimo e visivamente molto efficace.