

Indice

Introduzione di Nicola Zingaretti	4	Intervista a Noah Hawley	46	
Introduzione di Marco Follini	5	L'ORRORE! L'ORRORE!! di Roberto Recchioni	49	
SEZIONE ITALIANA		Intervista Guillermo Del Toro	52	
Introduzione Carlo Freccero	7	Interviste a John Logan	54	
Giurie e nomination sezione italiana	9	(Non) ripensare il presente di Andrea Fornasiero	55	
Intervista ad Alberto Negrin	12	Interviste a Chris Carter	58	
Intervista a Michele Soavi	13	Interviste a Mickey Fisher	59	
Intervista a Filippo Timi	15	Interviste a Dennis Kelly	60	
Intervista a Eros Puglielli	16	Il boom della Golden Age di Andrea Fornasiero	62	
Intervista a Marco Pontecorvo	17	La tv diventa esplosiva	65	
Intervista a Luca Bernabei	18	Master Class di Marco Spagnoli	66	
Uno stile per ogni casa (di produzione)		Viaggio in Europa di Gaia Tridente	68	
di Luca Barra e Massimo Scaglioni	19	Un itinerario nell'immaginario europeo	72	
Il piacere del dovere		Intervista a Gjermond Eriksen Stenberg	74	
di Luca Barra e Massimo Scaglioni	20	Intervista a Carl Joos	75	
Non ci resta che piangerli		Intervista a Miguel Ángel Vivas	77	
di Luca Barra e Massimo Scaglioni	21	Breve analisi del 'soap power' turco: costume, fiction e politica		
Intervista ad Albert Espinosa	22	di Federico Donelli	78	
Intervista a Carlo degli Esposti	23	#POST KIDS&TEENS		
Master Class di Marco Spagnoli	24	Nati dentro il cambiamento di Fabia Bettini e Gianluca Giannelli	83	
Intervista a Enrico Magrelli	25	#POST GIOCHISERIALI		87
Make or Buy di Giorgio Grignaffini	26	#POST ROMA WEB FEST PREVIEW		88
Intervista a Mario Gianani e Sergio Silva	28			
SEZIONE INTERNAZIONALE				
Introduzione di Carlo Freccero	30			
Giuria e nomination internazionale	32			
Shondaland	35			
Attacco alla triade di Giuliana Muscio	36			
Queer tv: qualche precisazione di Luca Malavasi	39			
Psycho killer the tv-hero stars di Andrea Bellavita	42			
Intervista a Bryan Fuller	45			

ROMAFICTIONFEST 2014

DIREZIONE ARTISTICA

Carlo Freccero

Direttore Artistico

Marco Spagnoli

Direttore della programmazione internazionale

Gaia Tridente

Direttore della programmazione internazionale

Andrea Fornasiero

Consulente della programmazione internazionale

Simone Raineri

Programmazione internazionale e rapporti con i talent

Fabia Bettini

Gianluca Giannelli

Programmazione Kids&Teens

Chiara Gelato

Concorso Fiction Edita (italiana e internazionale)

Elisabetta Benelli

Supporto programmazione europea e Focus Turchia

Paola Poli

Coordinamento Anteprime Italiane

Fabrizio Accatino

Coordinamento tecnico della programmazione

Loredana Commonara

Rapporti con le delegazioni italiane

#POST è a cura di:

Stefano Ciavatta *sezione italiana*

Andrea Fornasiero *sezione internazionale*

Gianluca Spiridigliozzi *impaginazione e stampa*

PROGETTO AGORÀ

Gioia Avvantaggiato

Direttore

Valentina Brero

Produttore esecutivo

Giulia Briccardi

Coordinamento ospiti

AMMINISTRAZIONE E CONTROLLO

Fabio Panci *(Sviluppo Lazio)*

General Manager

Tosca Marciani *(Sviluppo Lazio)*

Cristina Palli *(Sviluppo Lazio)*

Giorgia Antonetti *(Sviluppo Lazio)*

DIREZIONE GENERALE

Chiara Sbarigia

Direttore Generale

Giorgia Zacchei

Direttore sviluppo organizzativo

Barbara Tassini

Coordinamento fornitori e controllo budget

Alessandro Arangio Ruiz

Coordinamento logistica, allestimenti e regia serate

Claudia Incalza

Supporto alla logistica

Raffaella Fioretta

Cerimoniale

Veronica Capossela

Supporto cerimoniale

Marco Moraschinelli

Supporto cerimoniale e segreteria

Francesca Campagna

Coordinamento ospitalità e viaggi

Patrizia Proserpi

Coordinamento sottotitoli e movimentazione copie

Stefano Ciavatta

Redazione sito web e social network

Matteo Pollone

Supporto alla redazione sito web e social network

Chiara Bolognesi

Gianni Galli

Margherita Solenghi

Romina Such

The Rumors

Ufficio stampa

Iolanda Catena

Marco Piazza

Ufficio stampa interno

Paola Esperia Laddago

Segreteria generale

Alessia Continiello

Segreteria Premio Carlo Bixio

Francesca Gianandrea

Sponsor

dilorenzotwm

Creatività e Immagine coordinata

**ROMA FICTION FEST 2014**

Anche quest'anno la Regione Lazio punta con convinzione sul RomaFictionFest, perché l'universo della fiction rappresenta per Roma e per il Lazio una grande opportunità culturale, economica e occupazionale. Vogliamo che la nostra Regione diventi sempre più un punto di riferimento internazionale per questo tipo di produzione audiovisiva, in costante crescita sia come pubblico che come qualità. Un festival di alto profilo, riconosciuto in Europa e nel mondo, può darci un grande aiuto a sviluppare ancora il ruolo strategico del Lazio in questo genere di produzione, in cui già oggi rappresentiamo un'eccellenza in Italia e all'estero.

Quest'anno proveremo a dare un nuovo impulso al RomaFictionFest, anche grazie a una nuova direzione: vogliamo un festival con gli occhi puntati sulla contemporaneità, in grado di intercettare le nuove tendenze. Una rassegna che sia prima di tutto un momento di partecipazione e di festa, ma che sia anche un'occasione per capire come si sta sviluppando il linguaggio televisivo, quali linguaggi si stiano sperimentando.

Quest'ottava edizione punta quindi a un target sempre più elevato in termini di qualità: ha l'ambizione di presentare il meglio della produzione internazionale e italiana e di cogliere le contaminazioni, sempre più frequenti, tra fiction e cinema. Abbiamo inoltre fissato l'obiettivo di far crescere anche l'area dedicata al mercato, facendo incontrare broadcaster nazionali e internazionali e produttori. Ma il RomaFictionFest rimane in primo luogo una grande festa popolare, gratuita e aperta a tutti, anche ai più piccoli, tenendo fede alla politica culturale della Regione Lazio, da sempre in prima linea per la promozione e lo sviluppo della cultura.

Nicola Zingaretti,

presidente della Regione Lazio

Santi e banditi, figure eroiche e figure più banali, personaggi che stanno dentro la quotidianità oppure la travalicano, storie di verosimiglianza e storie che lasciano briglie assai più lunghe sul collo della fantasia. La fiction è tutto questo, e molto altro. Racconta il mondo e lo cambia. Intuisce quello che si sta modificando negli assetti del nostro tempo. E nell'intuirlo spinge quelle modifiche sempre più in là, dove sulle prime ci sembrava difficile poter arrivare. Di tutto questo si occuperà il RomaFictionFest, un progetto di Apt e giunto quest'anno alla sua ottava edizione. Sarà, appunto, una festa. Un'occasione per mettere in vetrina prodotti innovativi e prodotti più tradizionali. E soprattutto per ragionare su come cambierà questo tratto così significativo del nostro paesaggio televisivo.

Lo faremo come di consueto, proiettando serie edite e inedite, italiane e internazionali, e costruendo intorno a queste proiezioni alcuni momenti di confronto aperti a studenti, operatori del settore, protagonisti e curiosi di ogni ordine e grado. Inoltre nel programma di quest'anno, per la prima volta, ci sarà anche un'agorà dedicata ai nuovi generi creativi e produttivi della factual tv.

La direzione artistica del RomaFictionFest è stata affidata quest'anno a Carlo Freccero, ben sapendo come in lui il talento e il gusto della controversia si tengano per mano con intelligenza. Ma la riuscita di questa iniziativa è legata a un gioco di squadra più largo e affiatato. Il futuro di questo settore poggia infatti sulla collaborazione tra produttori, artisti, broadcaster, impegnati ognuno con le proprie caratteristiche professionali ad arricchire il ventaglio delle proprie attività e a sperimentare nuovi modi di lavorare insieme. Un piccolo esempio di come dovrebbero funzionare le cose nella tv di tutti i giorni. Cosa che a volte succede, ma (troppe) altre volte no. Diciamo che anche questo è un auspicio e insieme, almeno per quanto riguarda il mondo della produzione, un impegno.

Sappiamo bene che questo festival capita nel bel mezzo di un momento non facile nella vita del Paese. Ma forse il punto è proprio questo. Se c'è un momento in cui un Paese riflette su se stesso, è quando attraversa passaggi più difficili. E se c'è un momento in cui rivendica le sue qualità, e cerca di far valere le sue ragioni, e magari evita i rischi della colonizzazione culturale, è quando la sua cronaca quotidiana evidenzia punti di attrito e perfino di sofferenza collettiva. Li evidenzia, e insieme li elabora. Un grande Paese è innanzitutto il suo racconto, il suo modo peculiare, unico ed irripetibile, di mettersi davanti allo specchio. Di questo racconto la produzione audiovisiva è, per così dire, la struttura portante. Parliamo di un'industria, che lavora secondo moduli produttivi. Ma di un'industria particolare, che incorpora un'intelligenza e una sensibilità che appartiene al suo pubblico, oltre che ai suoi produttori.

Che questa industria sia utile al Paese è la consapevolezza che accompagna, ogni giorno, il nostro lavoro. Di questa consapevolezza il RomaFictionFest sarà, speriamo, una vetrina scintillante e soprattutto pensosa e interessante.

Marco Follini,

presidente Associazione Produttori Televisivi (APT)

#post
Sezione
Italiana

Un termine come fiction può designare molteplici prodotti. Pensiamo a questo festival: spazia tra generi totalmente diversi, ma, soprattutto, mette insieme due modelli di fiction - l'italiana e l'americana - molto distanti tra loro.

Mi sembra importante capire questa differenza.

Sull'entusiasmo per il contributo dato dalla rete televisiva HBO alla rivoluzione del nuovo telefilm americano, avrei voluto in questo festival prodotti come *The Knick*. Mi è stato risposto che sarà a disposizione del Festival di Roma. Solo che sarà presentato nella sezione Cinema e non nella sezione Fiction.

Riflettiamo. Il nuovo telefilm americano è figlio nel bene e nel male del cinema d'autore americano. Il vecchio telefilm, il prodotto di consumo degli anni 60-70-80, era una brutta copia del cinema di intrattenimento. Una brutta copia perché realizzata con mezzi economici limitati, ma anche perché dotata di una sceneggiatura semplice, schematica, ridondante. Una sceneggiatura costruita per catturare il pubblico distratto delle reti generaliste: un pubblico che con un occhio segue la televisione e con un altro cucina, spazza, ma anche, dà un'occhiata ai titoli del giornale, pranza, raccoglie francobolli. Allora il cinema in sala era diretto a un pubblico d'élite. La televisione a un pubblico generalista.

È negli anni 90 che avviene la rivoluzione e i ruoli si invertono. Nelle sale cinematografiche sbarca un pubblico giovanile, di adolescenti cresciuti a videogiochi. Tutta la fortuna di una pellicola si gioca nel primo week end e si brucia nella prima visione. Le sale di seconda si riconvertono o chiudono. Si afferma la tv a pagamento via cavo. E chiede prodotti nuovi, che permettano lo sfruttamento completo attraverso una molteplicità di passaggi successivi, in cui l'intreccio e la psicologia dei personaggi svelano progressivamente la loro complessità. E questa complessità può rivelarsi soltanto attraverso **il meccanismo della serialità**. HBO e ora anche Netflix e Amazon sono essenziali per promuovere questa rivoluzione. Si dà agli sceneggiatori carta bianca, perché esprimano con libertà temi difficili che il nuovo cinema generalista non potrebbe più ospitare. Ma, soprattutto, si mettono per la prima volta a disposizione delle produzioni televisive budget degni degli studi cinematografici. La rivoluzione si compie. Il cinema diventa sempre più prodotto di consumo, diretto agli adolescenti e quindi limitato dall'autocensura per renderlo compatibile con il pubblico più vasto. Il telefilm crea, innova, sperimenta, diventa prototipo. Paradossalmente prende quel posto presso il pubblico dotato di capitale culturale, che a suo tempo era stato del cinema d'autore. Non a caso nella prima metà del Novecento il telefilm era la brutta copia del cinema. Oggi è il cinema che prende la serialità a modello. I film di successo prevedono remake, sequel, prequel. Si sviluppano per episodi, per flashback e flashforward, si ripresentano sul mercato infinite volte con sembianze diverse e con rifacimenti in diverse culture. Se un film ha successo in un Paese, avrà il suo remake hollywoodiano.

Tutto questo percorso, tutta questa rivoluzione, non ha un corrispettivo in Italia. Semplicemente perché la fiction italiana non è figlia del cinema, ma dello *sceneggiato televisivo*. C'è una differenza iniziale molto forte tra televisione italiana e americana. La televisione italiana nasce come servizio pubblico. Vuole educare ed elevare il suo pubblico. La televisione americana vuole solo intrattenere, divertire. *E allora il divertimento si identificava con il cinema*.

La fiction italiana si trova oggi in un periodo di passaggio, da tradizione a innovazione.

La tradizione si riassume nell'eredità rispetto allo spirito pedagogico del servizio pubblico italiano. I suoi

prototipi sono lo sceneggiato, tratto da capolavori della letteratura e dalle biografie, che in questi anni ha assunto sempre maggiore centralità. In questa stagione abbiamo infatti molteplici biografie, tra cui quella di Ambrosoli presentata in anteprima dal Festival. A causa di questa sua matrice pedagogica, che privilegia profili esemplari, e quindi unici, la fiction italiana è ancora incentrata su prodotti di breve serialità. Osservando la produzione dell'ultima stagione 2013/2014, possiamo verificare che per 2/3 si tratta di prodotti di breve serialità (miniserie all'italiana).

Questa specificità della fiction italiana, può esser letta come una forma di originalità, ma rappresenta nello stesso tempo un limite, soprattutto in vista di un'esportazione del prodotto e di una produzione protratta nel tempo. Certi eroi italiani sono legati alla nostra tradizione. Una biografia può essere sviluppata solo con una serie limitata di episodi e si esaurisce quindi in un lasso limitato di tempo. Resistono i generi tradizionali. Il record di ascolti va ancora a *Don Matteo*, e su Canale5 ai vari melodrammi (Losito, Tarallo....). Infine è in corso la ricerca di temi e generi che possano essere coniugati in chiave di lunga serialità (vedi Taodue.....).

Esiste un prototipo che è alla base della specificità della serialità italiana: la storica serie *La Piovra* che, a suo tempo, fu venduta in tutto il mondo. Questa serie si è potuta affermare per quel mix di localismo e di universalità che caratterizza la fiction nell'epoca della globalizzazione.

Il genere che più si presta alla costruzione di una lunga serialità è in generale il *crime* declinato come poliziesco, giallo, nero, investigativo con una componente che identifica il Paese di produzione: il serial killer americano così come la delinquenza organizzata italiana.

Nel tempo, ogni Paese ha imparato a trattare questo tema, secondo moduli stilistici diversi e ben riconoscibili (vedi l'offerta del Festival della sezione europea).

In Italia il miracolo di ricreare una lunga serialità esportabile, perché tipica, è stato compiuto dal gruppo straniero Sky che ha dato vita a due successivi successi con *Romanzo Criminale* e *Gomorra*.

Ma qualcosa si muove anche nel settore pubblico. È il caso di *Braccialetti Rossi*: un esempio di televisione di culto targato Rai che, con una maratona, aprirà la Rassegna.

Carlo Freccero

Direttore Artistico RomaFictionFest

La Giuria del Concorso Fiction Tv Edita, Sezione Italiana

Alberto Sironi – Presidente: Regista, sceneggiatore e giornalista, nel 1978 firma sceneggiatura e regia di due film per la tv della serie *Quattro delitti*, tratta da Giorgio Scerbanenco. Tra il 1987 e il 1990 scrive e dirige la serie di Tv movie *Eurocops*. Nel 1995 è autore di *Il grande Fausto* e di *Rimorsi*, sceneggiato radiofonico in ottanta puntate. Ancora per la Rai cura la regia, nel 1998, di *Una sola debole voce* e, l'anno successivo, quella del *Commissario Montalbano*, di cui dirige nel corso degli anni tutti e 26 gli episodi.

Stefania Carini: È il critico televisivo di “Europa”. Collabora con “Il Corriere della Sera”, per il quale cura le video rubriche Tv Usa e Web Stories. È collaboratrice di *Mainstream* (Rai4). Insieme a Marta Cagnola ha ideato il documentario *Telespioni* (SkyArte, 2014). Insegna “Ideazione di testi audiovisivi e televisivi” all’Università Cattolica di Milano.

Serena Dandini: Ha ideato e presentato per la Rai *La tv delle ragazze*, *Avanzi*, *Tunnel*, *Pippo Chennedy Show*, *L'ottavo nano*, *Parla con me*. Ha condotto su La7 *The show must go off* e su Rai5 *Il paradiso è perduto?*. Ha pubblicato “Ferito a morte” (Rizzoli), “Dai diamanti non nasce niente” e “Grazie per quella volta. Confessioni di una donna difettosa”.

Giovanna Di Rauso: Scoperta da Giorgio Strehler, si diploma nella scuola Europea di Teatro del Piccolo Teatro di Milano. Studia con Luca Ronconi al centro Teatrale S. Cristina e all’École des Maitres diretta da Franco Quadri. Nel 2010 è coprotagonista della seconda stagione della serie televisiva *Romanzo Criminale*.

Isabella Ferrari: Ha esordito nel cinema con *Sapore di mare*. Già protagonista in *Appuntamento a Liverpool* (1988) e *Cronaca di un amore violato* (1995), nel 1995 ha vinto la Coppa Volpi a Venezia per *Romanzo di un giovane povero*. In tv si è imposta con *Distretto di Polizia*. Tra i suoi ultimi lavori *La grande bellezza* (2013) e *La vita oscena* (2014).

Francesco Montanari: Diplomato all’Accademia d’Arte Drammatica “Silvio D’Amico”, è noto al pubblico per l’interpretazione del Libano nella serie *Romanzo Criminale*. Ha spaziato tra le commedie, *Oggi sposi* e *Come non detto*, il thriller *Sotto il vestito niente - L’ultima sfilata* e il cortometraggio *Chimères Absentes* diretto da Fanny Ardant.

Pasquale Pozzessere: Ha esordito con il film *Verso sud* (1992). Poi ha proseguito con *Padre e figlio* (1994) e *Testimone a rischio* (1997). Il debutto in tv con la miniserie *La vita che verrà* (1999). Al cinema ancora con *La porta delle 7 stelle* (2005) e *Cocapop* (2010). Ha diretto per la televisione la miniserie *La provinciale* (2006).

Premio Francesco Scardamaglia alla Miglior Sceneggiatura, assegnato dalle associazioni **100Autori** e **WGI-Writers Guild Italia**:

Anna Samuelli, WGI - **Presidente**
Giambattista Avellino, 100Autori

Andrea Purgatori, 100Autori
Mario Ruggeri, WGI

NOMINATION CONCORSO FICTION TV EDITA SEZIONE ITALIANA

Premio RomaFictionFest al Miglior Prodotto Italiano

- Adriano Olivetti – La forza di un sogno

(Casanova Multimedia per Rai1, regia Michele Soavi)

- Altri tempi

(11 Marzo Film per Rai1, regia Marco Turco)

- Gomorra

(Sky Atlantic, Cattleya, Fandango per Sky Atlantic HD, regia Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini)

- Il giudice meschino

(IIF per Rai1, regia Carlo Carlei)

- Il peccato e la vergogna 2

(Ares Film per Canale5, regia Luigi Parisi, Alessio Inturri, Mariano Lamberti)

- L'assalto

(Iter Film per Rai1, regia Ricky Tognazzi)

- Le mani dentro la città

(TaoDue per Canale5, regia Alessandro Angelini)

- L'oro di Scampia

(Picomedia per Rai1, regia Marco Pontecorvo)

- Non è mai troppo tardi

(Bibi Film Tv per Rai1, regia Giacomo Campiotti)

- Una grande famiglia 2

(Cross Productions per Rai1, regia Riccardo Milani)

- Un matrimonio

(DueA Film per Rai1, regia Pupi Avati)

Premio RomaFictionFest alla Miglior Attrice Italiana

- Maria Pia Calzone

per Gomorra

- Michela Cescon

per Braccialetti rossi

- Carolina Crescentini e Jasmine Trinca

per Ti amo troppo per dirtelo

- **Vittoria Puccini**
per Anna Karenina

- **Micaela Ramazzotti**
per Un matrimonio

- **Stefania Rocca**
per Una grande famiglia 2

Premio RomaFictionFest al Miglior Attore Italiano

- **Diego Abatantuono**
per L'assalto

- **Marco D'Amore**
per Gomorra

- **Giuseppe Fiorello**
per L'oro di Scampia

- **Claudio Gioè**
per Il tredicesimo apostolo - La rivelazione

- **Alessandro Preziosi**
per Per amore del mio popolo - Don Diana

- **Claudio Santamaria**
per Non è mai troppo tardi

- **Filippo Timi**
per I delitti del BarLume

- **Luca Zingaretti**
per Il giudice meschino

Premio RomaFictionFest al Miglior Produttore Italiano

- **Angelo Barbagallo**/ Bibi Film Tv

- **Luca Barbareschi**/ Casanova Multimedia

- **Paolo Bassetti**/ Endemol

- **Luca e Matilde Bernabei**/ Lux Vide

- **Carlo Degli Esposti**/ Palomar

- **Rosario Rinaldo**/ Cross Productions

- **Riccardo Tozzi**/ Cattleya

- **Pietro Valsecchi**/ TaoDue

Intervista ad Alberto Negrin regista

di Chiara Gelato

Come nasce il progetto su Ambrosoli?

Mi è stato proposto da colei che sarebbe diventata la direttrice di Rai Fiction, Tinny Andreatta, a cavallo tra il 2011 e il 2012. Assieme al cosceneggiatore Andrea Porporati abbiamo iniziato l'elaborazione del soggetto e della sceneggiatura avendo come punto di partenza il libro *Qualunque cosa succeda* di Umberto Ambrosoli, intelligentemente opzionato da anni dal produttore Matteo Levi. Da quel momento la sceneggiatura ha subito molti cambiamenti e un lungo lavoro di revisione.

Come si è sviluppato l'arco narrativo della miniserie nella sua versione definitiva?

Secondo un andamento lineare. Il film comincia con la telefonata della Banca d'Italia e con il conferimento ad Ambrosoli, che ha il volto di Pierfrancesco Favino, dell'incarico di liquidatore della Banca Privata Italiana. Siamo nel 1974, a Milano: la storia che raccontiamo si chiude nella notte tra l'11 e il 12 luglio '79, quando un killer fredda l'avvocato sotto casa. Solo alla fine il racconto compirà dei salti temporali, mostrando la morte di Sindona in carcere, l'allontanamento di Marcinkus dalla guida dello IOR e la famosa intervista Rai in cui Andreotti disse di Ambrosoli: "Se l'è cercata".

Che impressione si è fatto dell'uomo Ambrosoli e come ha scelto di raccontarlo in una fiction civile?

C'è un passaggio cruciale del film, quello in cui l'avvocato si rende conto di essere solo nella sua ricerca della verità, e lo dice alla moglie (Anita Caprioli). Siamo all'inizio della storia, ma già da quel momento ci saranno due Ambrosoli: il liquidatore e il marito e

padre di famiglia. Solo così è comprensibile che scriva la sua lettera testamentaria quando ancora non è entrato nel cuore dell'impero Sindona e non ha ricevuto alcuna minaccia. Non è ancora accaduto nulla, ma dentro di lui è già accaduto tutto, perché sa già che cosa rischia, conosce perfettamente che ordine di grandezza abbia la struttura di potere economico-politico-finanziario che si trova a dover penetrare, affrontare e forse smantellare. Uno sdoppiamento che un fantastico attore come Favino, con la sua sensibilità, ha saputo cogliere in pieno.

QUALUNQUE COSA SUCCEDA GIORGIO AMBROSOLI, UNA STORIA VERA

Regia di Alberto Negrin
Italia, 2013 (2x100')

Su incarico della Banca d'Italia, Giorgio Ambrosoli (Pierfrancesco Favino) diventa commissario liquidatore della Banca Privata Italiana di proprietà del banchiere Michele Sindona (Massimo Popolizio) con il quale dà vita a un duello durissimo.

Qualche affinità tra l'Ambrosoli televisivo e quello cinematografico?

Non guardo mai i lavori degli altri registi sul tema quando faccio un film.

Quali altre fonti, oltre all'omonimo libro di Umberto Ambrosoli?

Con Andrea abbiamo fatto un anno di ricerche, leggendo documenti giudiziari, libri, inchieste giornalistiche e intervistando familiari e amici. Non comincio mai un film prima di conoscere i fatti nella loro totalità, per quanto possibile. Perché non piego mai la Storia alla fiction.

Non è la prima volta che porta in tv momenti cruciali della storia del Novecento, dall'Achille Lauro ai massacri delle foibe, o biografie di eroi civili del nostro passato prossimo. Come restituire in un racconto per il piccolo schermo la complessità del reale?

Non è un problema di piccolo o di grande schermo. Il difficile è sempre e soltanto quello di saper penetrare nelle pieghe più nascoste dell'animo umano. Bisogna essere secchi, diretti, chirurgici nell'esposizione dei fatti, privi di apriorismi ideologici o politici. Radiografare i personaggi nelle loro diverse sfaccettature: come Sindona e Andreotti in questo film, personaggi impossibili da semplificare. L'obiettivo era mostrarne la complessità, senza ideologie né bozzettismi. Volevo fare un film articolato e misterioso, ricco di intrecci e di chiavi di lettura. Evitando in ogni modo la santificazione del protagonista-eroe solitario con l'aureola dell'uomo incorruttibile fin dalla sua prima apparizione. Forse uno dei principali limiti del genere storico-biografico in Italia.

Niente di più distante dal modello oltreoceano.

A dividerli, più di ogni altro aspetto, sono i tabù. In Italia non si toccano le istituzioni e la politica, mentre in America sono capaci di fare un film sulla guerra in Iraq mentre il conflitto è in atto, mostrando gli scheletri nell'armadio dei vertici istituzionali. E questo vale sia per il cinema che per la tv. Qui da noi, paradossalmente, il cinema è più indietro della televisione, perché nessuno finanzia più progetti "scomodi". Al cinema non avrei potuto fare Perlasca né Ambrosoli, tanto meno le foibe o *Pane e libertà* sul fondatore della CGIL, Giuseppe Di Vittorio.

Questo filone ha ereditato qualcosa dal cinema civile italiano?

Non direi. Non racconto queste storie per militanza politica. Quando ho fatto il film su Di Vittorio mi

sono reso conto che era un progetto accarezzato da buona parte del nostro cinema impegnato, ma mai realizzato perché affrontato tutte le volte troppo ideologicamente. L'ideologia è una malattia mentale che blocca e impedisce l'analisi e la ricerca, che invece hanno assoluta necessità di dubbi e di domande a volte senza risposta. Io mi considero un narratore e nelle storie cerco sempre l'essere umano, buono o cattivo che sia.

Intervista a Michele Soavi regista

di Chiara Gelato

A tre anni dalla messa in onda di *Caccia al Re - La Narcotici*, arriva il nuovo capitolo di una serie che ha provocato un corto circuito nei palinsesti di Rai1, portando droga e teenager in prima serata. Una linea che mantiene nella seconda stagione?

Non è un caso che inizialmente *La Narcotici* fosse stata pensata per Rai2. Poi Fabrizio Del Noce e Tinny Andreatta si sono battuti per mandarla in onda su Rai1. L'idea era di passare qualcosa di diverso, di più respingente e più attuale. Perché le storie che raccontiamo sono casi di cronaca portati nel contenitore di prima serata. Alla messa in onda della prima stagione gli ascolti sono stati sorprendentemente alti per un racconto fatto di vicende forti e senza sconti, privo di retorica e di buonismo. Un modello che confermiamo nella nuova stagione.

Genere poliziesco e lunga serialità: un classico che *La Narcotici* calza a pennello. Con qualche licenza?

La nostra è una serie per molti versi innovativa. Innanzi tutto è sviluppata dagli sceneggiatori (Leonardo Fasoli, Maddalena Ravagli e Dante Palladino) su una grande

linea orizzontale, tralasciando la classica scansione in casi di puntata, specie nella seconda stagione: una scelta inedita per il genere poliziesco italiano di lunga serialità, che strizza l'occhio alle serie americane. Nel realizzarla abbiamo privilegiato le scene d'azione e gli esterni, vantando una ricchezza e una spettacolarità non comuni alla nostra fiction. Poi è una serie dalle spiccate peculiarità, prima fra tutte la scelta di far ruotare l'azione attorno a una squadra speciale che si occupa di stupefacenti. Altra anomalia, l'intervallo di tre anni tra la prima e la seconda stagione: ma questo dovete chiederlo alla Rete.

SFIDA AL CIELO - LA NARCOTICI

Regia di Michele Soavi

Italia, 2013/2014, stagione 2 (6x100')

Daniele Piazza (Gedeon Burkhard), il capo della Narcotici, perde la vita in un attentato. Daria Lucente (Raffaella Rea) prende il suo posto e ricompatta i suoi uomini per fermare la guerra che è scoppiata a Roma tra le diverse bande criminali.

Una struttura narrativa complessa quella della serie, che ruota attorno a tre famiglie di personaggi cui corrispondono altrettanti punti di vista: poliziotti, criminali e giovani a rischio.

Nelle nuove puntate la costruzione si arricchisce di ulteriori strati narrativi. Perché ora le bande diventano due: finito in carcere l'Ottavo Re di Roma (Stefano Dionisi), si fa strada un nuovo gruppo di narcotrafficienti - guidato da un capo misterioso la cui identità verrà svelata solo alla fine - che vuole impossessarsi del mercato della Capitale con una nuova droga sintetica.

Nuovi ingressi, ma soprattutto clamorose uscite di scena. Come quella di Daniele 'Lupo' Piazza (Gedeon Burkhard), capo della Narcotici e protagonista assoluto della prima stagione.

A partire dalla seconda puntata il suo personaggio verrà a mancare, mentre i ruoli della squadra sono mantenuti. Una scelta che va nella direzione di puntare sulla figura femminile dell'intreccio, poliziotta tosta e addestratissima (Raffaella Rea), oltre che sulla squadra. Rispetto a *Caccia al Re*, *Sfida al cielo* sarà insomma più corale, sicuramente meno maschile. Per la prima volta, infatti, a capo di un nucleo di polizia ci sono due donne. Un poliziesco al femminile, insomma.

La presenza di Burkhard, divenuto celebre per aver affiancato *Il commissario Rex* e poi "bastardo senza gloria" nel capolavoro di Quentin Tarantino, non era stata concepita a garanzia dell'internazionalità (e dell'esportazione) della serie?

La scelta di Gedeon non è stata pianificata in questo senso e l'internazionalità la serie se l'è guadagnata sul campo, con vendite in tutto il mondo compresi gli Stati Uniti.

Teatro dell'azione una città stratificata: dal piccolo spacciatore ai rampolli della Roma bene fino ai "cattivissimi" narcotrafficienti. Un connubio, quello di città eterna e malavita, che nell'immaginario richiama *Romanzo Criminale*. Qualche affinità con *La Narcotici*?

Nessuna, a parte il fatto di raccontare Roma da romani. È una differenza sostanziale di sguardo. Per quanto ammiri gli autori di *Romanzo Criminale*, trovo che la costruzione dei personaggi e dell'intreccio porti a una mitizzazione delle figure negative che nuoce alla serie, spingendo a un processo identificativo poco sano. Un discorso etico, prima che linguistico. I bambini ci guardano, ha detto qualcuno.

Suona strano detto da un regista culto di cinema horror...

La mia passione è creare tensione, angoscia. Il mezzo televisivo mi ha dato comunque questa possibilità, ma con altri filtri. Quella che racconto è sempre la mia storia, usando però lenti diverse, maggiormente conformi al mezzo. Un accorgimento che non mi limita affatto, senza contare che oggi la tv dispone di risorse impensabili per il cinema.

Cos'è filtrato del suo cinema nei lavori per il piccolo schermo?

L'eredità del mio cinema è confluita fin dall'inizio in televisione. Mi sono portato appresso quel bagaglio, quel linguaggio. Anche l'uso del mezzo è lo stesso: quello che ho appreso dai grandi maestri con cui mi sono formato. E poi ci sono le mie tipiche acrobazie stilistiche. Nella prima puntata della nuova *Narcotici* ci sarà una grande citazione di Mario Bava...

Il contenitore televisivo, in tutte le sue declinazioni, è oggi il degno erede della straordinaria stagione degli anni '70, con la sua proliferazione di generi?

La tv ha accorciato sempre più le distanze con il cinema, sia sul piano del linguaggio sia della fruizione, che parte come minimo dai quaranta pollici. È cambiato lo schermo, il rapporto che intrattiene con lo spettatore. E questo presuppone contenuti da moltiplicare.

Intervista a Filippo Timi attore

Il candidato è la risposta idiota a Frank Underwood?

Assolutamente sì, il mio candidato è molto diverso da Frank Underwood di *House of Cards*. Portarlo in scena è un po' come prendersi in giro, alcune cose potrebbero sembrare attuali, per quanto paradossali. Piero Zucca, il mio personaggio, è un candidato che è stato messo lì apposta per perdere e per far vincere un altro ma poi non si capisce perché sia lui a ottenere il primo posto. Non ha la benché minima idea di cosa significhi occuparsi di una qualsiasi cosa, figuriamoci prendersi cura di un Paese. Però adesso tocca a lui.

Cosa vuol dire da attore affermato cimentarsi con una web series?

Innanzitutto il progetto è scritto molto bene, sei minuti a puntata, c'è un'idea di rapidità che mi piace, sono abituato al teatro o ai mesi di lavorazione nei film. Abbiamo girato quasi una puntata al giorno. Non so se la velocità dei tempi agevoli sia per sé un progetto, so che ogni lavorazione ha i suoi ritmi, la sua idea. Anche i film d'azione vogliono il rispetto dei loro tempi. In questo caso è stato interessante come percorso attoriale, andare in sintesi, buttarsi dentro: ci siamo preparati molto prima con le prove per avere in mano il tempo comico giusto.

Cosa si aspetta da questo ruolo?

Spero che faccia ridere e pensare, spero che le persone si appassionino ai personaggi. Noi ci siamo divertiti moltissimo. Quanto a me, l'ironia potrebbe rivelarsi una carta in più sul curriculum: spero che aggiunga un colore espressivo in più, ma poi sarà il pubblico a giudicare. So che con la crisi che c'è oggi qualsiasi budget è ridotto, quindi lo snobismo non paga; è bello essere curiosi, a patto che sia una cosa che ti piaccia.

Se il progetto è buono e senti che può aggiungere un colore di più ai tuoi ruoli tradizionali, non vedo perché non farlo.

IL CANDIDATO ZUCCA PRESIDENTE

Regia di Ludovico Bessegato
Italia, 2014, Stagione 1 (20x6')

Il Candidato è una serie satirica che racconta l'esilarante corsa alla presidenza del consiglio di Piero Zucca, un ex postino ingenuo, modesto e senza alcuna esperienza politica. Con Filippo Timi, Lunetta Savino, Bebo Storti, Antonio Catania, Marina Rocco, Cristian Ginepro, Massimo Ghini, Lucia Mascino.

Intervista a Eros Puglielli regista

Che cosa è esattamente *Il Bosco*?

È un mystery, parla soprattutto della ricerca di una verità sepolta. La protagonista è una giovane ricercatrice universitaria che è stata abbandonata dalla madre da piccola in circostanze che non sono mai state chiarite, una donna di cui tra l'altro non si è saputo più nulla. Il bosco è quindi il luogo metafisico dove la verità è celata, equivale a penetrare nell'inconscio di ognuno di noi. È un luogo fisico? O è un luogo immaginario della bambina abbandonata? Non lo possiamo sapere, ce lo dirà il racconto.

In cosa si differenzia dalle altre produzioni?

Ha un taglio più thriller che rappresenta una novità per la televisione generalista, inoltre c'è molta azione, è una detection non classica, non statica. Poi, visto che la storia lo consente, si concede delle incursioni nella visionarietà. Tutto questo ovviamente è filtrato

perché la tv generalista osa dosando, ha degli slanci misurati. Quando ho iniziato a girare avevo in mente la possibilità di divertirmi con l'immaginazione, con l'aspetto fantasy e favolistico di una storia. Siamo quasi nel bosco delle streghe, lo stesso bosco è trattato come un personaggio, come un mondo da incubo visto da una bambina. Poter raccontare le paure connesse all'immaginazione infantile è stato molto stimolante per me.

Quali sono i riferimenti del *Bosco*?

Ovviamente si pensa subito a *Twin Peaks* ma la natura, il ritmo e gli equilibri di questa produzione sono diversi dal capolavoro di David Lynch. Volevo mettere dentro il racconto un'aura di magia e suspense. *Il Bosco* ha avuto un lungo lavoro di scrittura, ha avuto tante versioni e direzioni di sviluppo e ha trovato me solo alla fine. Non sono il tipico spettatore tv, ma *Il Bosco* è un prodotto che vedrei molto volentieri.

IL BOSCO

Regia di Eros Puglielli
Italia, 2013, Stagione 1 (4x100')

Nina (Giulia Michelini) torna a casa dopo vent'anni per lavorare nell'università della sua città. Il motivo del ritorno non è però il lavoro, ma trovare una risposta alla domanda che la tormenta da sempre: scoprire perché sua madre l'ha abbandonata.

Intervista a Marco Pontecorvo regista

Cosa si cela dietro il titolo di *Ragion di Stato*?

È una spy story che si intreccia con una storia d'amore, ma anche un action movie sul traffico illegale d'armi, dove il tema della sicurezza nei teatri di guerra di Afghanistan e Libano va a braccetto con il mélo, un carattere che per un prodotto di Rail è sempre un motivo importante e trainante rispetto alla storia. Si è cercato di trovare un bilanciamento tra generi che hanno ritmi completamente diversi.

In che modo si mescolano i generi?

Il protagonista Luca Argentero è un agente dei servizi segreti militari dell'Aise (Agenzia per le informazioni e la Sicurezza Esterna). Durante un'operazione di mediazione non avallata dal Governo qualcosa va storto e il suo responsabile viene rapito. Da quel momento inizia una corsa per cercarlo di salvarlo. Ma non è tutta action, appunto: Argentero si ritrova a fare la guardia a Saadet Aksoy, moglie del mediatore, un personaggio col doppio fondo perché è in realtà un trafficante d'armi. All'inizio i due si scontrano, poi le due solitudini si ritrovano. Quando hai due personaggi in questa situazione le persone si devono studiare: c'è un passo nel racconto tutto diverso dall'action, e ovviamente un'altra tensione. Fuori ci sono gli scenari internazionali, le operazioni segrete, i rapimenti. Tra un uomo e una donna, invece, la tensione è fatta di piccoli sguardi e scaramucce, che porteranno a una storia d'amore, sempre precaria, tra mille trasferimenti e fughe. La solitudine ritorna anche nel personaggio di Anna Foglietta, più razionale, figlia di un generale, soldatessa lesbica. Lei e Luca si proteggono, anche se hanno momenti di scontro tra caratteri. Del resto il loro capo rapito si può fidare solo di loro due per essere salvato.

Quanto peso hanno avuto effetti speciali e location?

In Tunisia - dove abbiamo girato per cinque settimane - abbiamo ritrovato dei territori che potevano essere simili all'Afghanistan e al Libano, posti comunque difficili da raggiungere, dove solo i camion potevano arrivare. Gli effetti speciali sono una parte importante. È stato riprodotto l'attacco di un Apache americano durante uno scambio di prigionieri e non è stato facile. Con la Cave Canem abbiamo realizzato uno storyboard molto dettagliato, fatto con precisione, elaborando tutte le sequenze. Poi ci sono stati utili anche per ovviare ad autorizzazioni che non avevamo, per esempio per alcune armi abbiamo dovuto aggiungere le fiamme perché non avevamo i permessi. Organizzarsi studiando prima, lavorando allo storyboard e poi in post produzione, dà molte possibilità al tuo spazio creativo. E poi per me è contata molto l'esperienza da direttore della fotografia in *Rome* e *Games of Thrones*.

RAGION DI STATO

Regia di Marco Pontecorvo

Italia, 2013, Stagione 1 (2x100')

Rosso (Luca Argentero) e Fontana (Andrea Tidona) sono a capo delle operazioni dell'Aise in Afghanistan. Fontana viene catturato da un gruppo di talebani. Rosso si trova a dover condurre una rischiosa trattativa per la liberazione dell'amico.

Intervista a Luca Bernabei produttore

Portare Shakespeare in tv è una bella sfida.

È difficile rifare Shakespeare e portare la novità dentro un classico. Però noi abbiamo imparato che non si può dare per scontato che a dei ragazzi nel 2014 possano interessare Shakespeare, *Guerra e pace* o *Anna Karenina*. Se non arrivano a leggere questi grandi testi è giusto che almeno ne conoscano la storia. Così, per rendere *Romeo e Giulietta* più ravvicinata ai nostri giorni, abbiamo cercato attori più giovani possibili, scelto musiche moderne, sottolineato la forza brutta della giovinezza mettendo Giulietta al centro di un gruppo di giovani che se la contendono, personaggi che già sono presenti in Shakespeare ma su cui abbiamo intessuto una serie di sotto storie, visto che le due serate televisive sono più lunghe della durata teatrale dell'opera.

Quale può essere la novità di questa versione di Shakespeare?

La novità è nelle riprese, nella brutalità e crudezza delle immagini. *Romeo e Giulietta* è la storia d'amore per eccellenza, ma è anche il simbolo di una tragedia, ovvero una storia d'amore feroce: gli odi che si scatenano tra le famiglie sono ancestrali, non tengono neanche conto dei sentimenti verso i propri figli. I meccanismi di una madre dell'epoca sono difficili da capire per noi oggi. Abbiamo cercato il giusto equilibrio tra questi elementi sapendo bene che i precedenti, da Zeffirelli a Di Caprio, sono illustri.

Come avete sviluppato questi contrasti?

Abbiamo portato la storia nel Medioevo, in un'ambientazione più dura e più scabra, siamo andati a girare in Alto Adige tra castelli sconosciuti e bellissimi,

altro che Loira. La scelta di girare d'inverno con la neve alta un metro e il set ghiacciato è stata motivata ma lavorare è stato difficile. Gli attori hanno recitato con le tute termiche sotto i vestiti, anche perché i costumi di sartoria non sono adatti a stare dieci ore al giorno sotto la neve. Però visivamente la resa è quello che volevamo, un effetto duro e puro. I contrasti infatti si vedono nei colori della fotografia: dentro la luce è molto calda, è il luogo dove si ricama la storia d'amore. Fuori invece c'è il ghiaccio, il freddo, la crudeltà del mondo, il mondo che odia i giovani, che di riflesso non sognano più, non hanno voglia di pensare al futuro. Il suicidio di Romeo e Giulietta è il massimo del rifiuto del mondo.

Come siete intervenuti sul finale tragico?

Mi sarebbe piaciuto se all'ultimo momento quell'errore del caso, ovvero la sequenza di errori che portano alla tragedia, si fosse risolto in una salvezza per entrambi, ma ovviamente non sarebbe stato *Romeo e Giulietta*. Allora abbiamo aggiunto un controfinale: l'estremo sacrificio sana l'odio tra le due famiglie durante la scena del funerale. Abbiamo poi messo sulla cima di un monte la loro tomba, semplice, con due colombe di marmo e intorno solo neve. Da qui il fratello di Romeo racconta che una nuova primavera sta arrivando, una primavera che i due ragazzi non vedranno più, ma è la vita che chiama e dice di andare avanti.

ROMEO E GIULIETTA

Regia di Riccardo Donna

Italia/Spagna/Germania, 2014,

miniserie (2x100')

Giulietta (Alessandra Mastronardi) e Romeo (Martin Rivas) si amano nonostante la rivalità che porta le rispettive famiglie ad odiarsi. Per custodire il loro legame saranno costretti a fronteggiare situazioni immensamente più grandi di loro.

Uno stile per ogni casa (di produzione)

di Luca Barra e Massimo Scaglioni

Nella scelta delle sue storie e nei formati privilegiati, nella costruzione drammaturgica e nelle opzioni assiologiche, nell'organizzazione produttiva e nelle strategie promozionali: ogni fiction porta inscritto sul suo corpo uno *stile*, che rimanda certamente al contesto di destinazione (quale rete, quale *broadcaster*?) ma anche alla sua particolare origine. Uno stile per ogni casa di produzione, o meglio: alcuni modelli che hanno saputo imporsi nel corso degli ultimi due decenni di produzione di racconti per la tv. Alcune società hanno raggiunto una loro riconoscibilità grazie alla dimensione quantitativa delle loro produzioni. Al RomaFictionFest 2014 di questi "modelli forti" ne individuammo almeno tre, e ognuno presenta matrici specifiche, e particolari affinità elettive con diverse filosofie di *broadcasting*.

Il modello storicamente più tradizionale nella televisione italiana è senza dubbio quello pedagogico, incarnato da Lux Vide, la casa di produzione fondata nel 1992 dallo storico direttore generale della Rai delle origini, Ettore Bernabei. I prodotti Lux traducono e rinnovano l'antica missione del servizio pubblico - centrata sull'imperativo di "educare" - in un contesto nuovo, caratterizzato prima dalla sola concorrenza della tv commerciale, e poi dall'esplosione dell'offerta multicanale. L'obiettivo delle miniserie-evento che raccontano i grandi personaggi della storia del Novecento - da *Papa Giovanni* a *Madre Teresa*, da *Padre Pio* a *Giovanni Paolo II*, da *Enrico Mattei* a *Coco Chanel* - è quello di costruire un *pantheon* di figure dalla vita esemplare e dai saldi valori, raccontate con la linearità agiografica del libro illustrato. Anche nei cicli storico-religiosi (il progetto della *Bibbia, in primis*) o nelle popolari serie lunghe (da *Don Matteo* a *Che dio ci aiuti* e *Un passo dal cielo*) lo stile della casa di produzione è fedele a uno schietto didascalismo, che sacrifica la complessità in favore dell'accessibilità:

strutture drammaturgiche iper-classiche, un certo manicheismo etico che separa con nettezza il bene dal male e l'attitudine edificante sono gli ingredienti di un modello che s'adatta perfettamente a un'offerta (il *prime time* di Rai1) e a un pubblico specifico (popolare, familiare, talvolta caratterizzato dal binomio "nonni e nipotini").

Dopo il modello pedagogico, arriva quello commerciale: ispirato alla *network tv* americana, spettacolare per attirare l'attenzione, serrato nel ritmo per passare indenne oltre le pause pubblicitarie. Lo incarna Taodue, fondata da Pietro Valsecchi, di proprietà Mediaset. Lo stile della casa di produzione si affina per passaggi successivi, prima con miniserie come *Ultimo*, *Uno Bianca*, *Il sequestro Soffiantini*, *Nassiriya* e poi nei formati più distesi di *Distretto di polizia*, *RIS*, *Il capo dei capi*, *Squadra antimafia*, *Il clan dei camorristi*: storie di eroi in divisa e di criminali, di forze dell'ordine e di cosche mafiose, nelle varie declinazioni di una lotta contro il male narrata sempre con una forte tensione narrativa ed emotiva e con chiari riferimenti *all'action* di origine statunitense, nel tentativo non sempre riuscito appieno di portare in Italia un *crime* seriale "alla CBS", in grado di proseguire per un ampio numero di stagioni e attraverso molteplici *spin-off*. La rilettura del genere poliziesco diventa la chiave di volta per un linguaggio capace di introdurre piccole e grandi innovazioni (come la doppia protagonista femminile, o un cast di attori pressoché sconosciuti) nell'alveo del pubblico generalista. Ma proprio la nettezza di uno stile non viene incontro all'obiettivo di ampliare gli orizzonti su altri generi, come il *teen drama* de *I liceali*, la commedia di *Benvenuti a tavola*, o il soprannaturale de *Il tredicesimo apostolo*.

Terzo modello è poi quello di una televisione dell'abbondanza, ormai declinata su molteplici offerte e piattaforme, e pertanto capace di abbandonare (almeno in parte) il grande pubblico per selezionare fette di *audience* qualificata: non più nicchie o singoli *target*, ma masse alla ricerca di un'alternativa. È la "terza via" proposta (per ora con pochi titoli e qualche incertezza) da Sky, e rappresentata dalla Cattleya di Riccardo Tozzi. Anche qui si definisce uno

stile: “serie d’autore”, che hanno alla base le solide radici di un successo letterario e cinematografico ma le rimettono liberamente in discussione, un modello produttivo basato su *showrunner* e professionisti plenipotenziari, un investimento massiccio in termini di *brand* e promozione. E, soprattutto, la scelta estetica e narrativa di portare sullo schermo il Male, senza troppi compromessi, ampliando i confini del visibile e del rappresentabile: se le due stagioni di *Romanzo criminale* ricostruiscono le vicende della banda della Magliana in una luce enfatica e sinistra, *Gomorra* si spinge fino a togliere dalla narrazione ogni tutore dell’ordine, in una visione ravvicinata e senza sconti del microcosmo della camorra, con le sue gerarchie, i suoi riti e le sue frasi ricorrenti. Una lettura mitica, ben lontana dalle consuetudini generaliste: e forse proprio per questo le incursioni di Cattleya nelle miniserie del servizio pubblico appaiono molto meno convincenti, firmate magari ma tradizionali.

C’è ancora molta strada da fare, insomma, e la presenza e concorrenza di tre modelli non esclude - ma, anzi, potrebbe persino stimolare - un’ampia varietà di ibridazioni, contaminazioni e mescolamenti.

LUCA BARRA È ASSEGNISTA DI RICERCA PRESSO LA FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE DELL’UNIVERSITÀ CATTOLICA DI MILANO, DOVE COLLABORA CON IL CE.R.T.A. - CENTRO DI RICERCA SULLA TELEVISIONE E GLI AUDIOVISIVI. È CONSULENTE EDITORIALE DI “LINK - IDEE PER LA TELEVISIONE”, HA SCRITTO *RISATE IN SCATOLA* E HA CURATO CON MASSIMO SCAGLIONI *TUTTA UN’ALTRA FICTION*.

MASSIMO SCAGLIONI È RICERCATORE IN STORIA DEI MEDIA PRESSO L’UNIVERSITÀ CATTOLICA DI MILANO, DOVE È SENIOR RESEARCHER PRESSO IL CE.R.T.A. DAL 1999 COLLABORA CON “IL CORRIERE DELLA SERA”, CORRIERE.IT E CON TV2000. HA SCRITTO *TV DI CULTO, COS’È LA TELEVISIONE* CON ALDO GRASSO E HA CURATO CON LUCA BARRA *TUTTA UN’ALTRA FICTION*.

Il piacere del dovere

di Luca Barra e Massimo Scaglioni

Fiction d’impegno, fiction della memoria, fiction civile. Un filone aureo, e sempreverde, nella storia e nel presente del racconto per la televisione, che si manifesta come uno dei tratti più tipici e duraturi della produzione nazionale. È una bella pretesa, quella che il piccolo schermo chiede al suo spettatore: non semplicemente di lasciarsi catturare dal fascino della narrazione finzionale, ma di sentirsi chiamato in causa come cittadino, come individuo consapevole e partecipe dei destini di una comunità.

Eppure, è proprio l’accoglienza di questa proposta a rendere la fiction civile un filone centrale - forse il filone *mainstream* - della produzione nazionale, e a mostrare in controluce un tratto culturale peculiare del Paese (certamente un *unicum*, che si guardi sia verso tradizioni lontane, come quella americana, sia verso esperienze più vicine, come quelle europee).

Attorno alla fiction “d’impegno” - le etichette, ovviamente, sono sempre un po’ delle semplificazioni - si cementa in modo solido un circuito virtuoso che va dalla produzione all’*audience* alla felicità dei *broadcaster*. La contiguità culturale fra chi produce e chi consuma “storie civili” è sancita solitamente dai numeri del successo e da un’ampia popolarità e visibilità. Guardare una fiction d’impegno - magari coinvolgendo altri membri del nucleo familiare, in una versione certo più feriale ma altrettanto condivisa di “rito mediale” - è forse prima un dovere che un piacere. Ma come si spiega questa questa magia sociale? Cosa racconta dell’Italia la duratura popolarità della fiction civile? Di seguito tre ipotesi, e una postilla conclusiva sul futuro di questo genere.

Il racconto della nazione. L’Italia è un Paese che insegue un po’ affannosamente una narrazione condivisa, in grado di colmare i vuoti - e i punti oscuri - di un’identità sempre in *feri*, costantemente messa in discussione. È il Paese delle mafie, ma anche degli “eroi loro malgrado”, che si ritrovano martiri perché non accettano compromessi sui valori e sui doveri. È il Paese del terrorismo, ma anche di chi si sacrifica

per la legalità democratica. La popolarità della fiction civile riproduce l'incessante necessità di individuare una storia comune che ci rappresenti, in mancanza di un solido passato condiviso. È un genere che prova - faticosamente e frammentariamente - a edificare un'epica nazionale.

Il bisogno della memoria. La fiction civile getta un cono di luce non solo sui suoi eroi, ma su intere stagioni della storia nazionale, offrendo al consumo popolare l'occasione di riflettere su specifici problemi, risolti o sempre attuali. Il racconto della memoria è un esercizio complesso e delicato, che rischia di risolversi talvolta in un asettico didascalismo, che si pretende imparziale, o in uno schematismo manicheo che separa il bene e il male con l'accetta. Questioni storiografiche complesse - come le foibe, nei primi anni Duemila, periodo del più acceso dibattito revisionista - si sono fatte narrazione popolare non senza semplificazioni e ideologia. La fiction civile porta qui una particolare responsabilità, poiché il passato è molto più efficacemente e popolarmente fissato nel racconto Tv che sui libri scolastici.

L'eredità pedagogica. Accanto a sintomi sociali e culturali, la fiction civile affonda le sue ragioni anche in un tratto peculiare dell'industria mediale italiana. Per tutto il secolo scorso, è stata caratterizzata da un filone predominante e trasversale ai vari media: l'attitudine educativa. Il servizio pubblico televisivo, nel ventennio del monopolio, ha rappresentato la più alta e compiuta manifestazione di quest'attitudine. In quel ventennio, quello che si definiva "sceneggiato" ha insegnato l'abc culturale alle masse analfabete. Con la rinascita della produzione negli anni Novanta, la fiction civile è l'eredità di un modo di raccontare mai fine a se stesso, ma ammantato di un'aura d'impegno educativo, una volta introiettata - e "urbanizzata" per un pubblico più vasto e generalista - la lezione del cinema politico degli anni Sessanta e Settanta. In un periodo di grave crisi e "assedio" al servizio pubblico, il genere rappresenta poi un buon argomento retorico per chi è alla ricerca di nuove e attuali missioni per la Rai.

La fiction civile sintetizza il bisogno di identità e di riscrittura della memoria, ed è figlia di una tv nata come "maestra". Conserva la sua popolarità, nonostante nel suo *portfolio* conti casi di prodotti molto riusciti ed episodi assai meno luminosi. Il più grosso rischio che corre è che l'urgenza e l'altezza del contenuto facciano

velo al piacere del racconto. Che diventi, insomma, solo una "fiction dell'obbligo", ingabbiata nelle strettoie del realismo e del didascalismo, incapace di intercettare i gusti di spettatori più giovani e più abituati al puro fascino della narrazione. Si potrà re-inventare una fiction civile adatta ai prossimi anni, fondendo etica ed estetica, dovere e piacere?

Non ci resta che piangerli

di Luca Barra e Massimo Scaglioni

Un *pantheon*, una rassegna di uomini (e donne) illustri, un catalogo dei (non più) viventi. Scorrendo la lista dei titoli e dei sottotitoli di molta fiction italiana, in fondo, uno si sente un po' come Foscolo che passeggia tra le tombe e i monumenti della basilica fiorentina di Santa Croce. Abbagliati da tanta fama, e insieme sperduti nell'abbondanza, e consapevoli dell'inevitabile sorte di ogni essere umano.

Da anni, la miniserie di produzione nazionale ha trovato la sua forma, e per certi versi il suo destino, nell'agiografia. Etimologicamente, la "scrittura dei santi", il racconto delle loro vite: e, in alcuni casi, è proprio questo che va in onda, talvolta persino accelerando rispetto alle santificazioni e beatificazioni della vita reale. Ma anche, e più in generale, la narrazione di una personalità esemplare, qualunque sia stato il suo mestiere o la sua arte: un popolo tradizionalmente composto di santi, eroi, poeti e navigatori tende per forza a contarsi, a rappresentare i suoi migliori esponenti, e a riunirsi attorno alle gesta di chi ha brillato di più, magari riuscendo persino a uscire dai confini nazionali.

Proprio come nell'agiografia, ogni fiction ricalca fedelmente una struttura, un modello, una formula: pochi tratti peculiari sono ripetuti e applicati a persone dai caratteri distinti. Una vicenda umana si comprime in due serate, facendo attenzione a chiudere la prima puntata in un momento di svolta, o nei tumultuosi momenti che appena lo precedono. Una voce narrante tiene insieme la narrazione, grazie alla scusa del *flash-*

back e di un racconto che è sempre anche un ricordo, del protagonista o dei suoi comparì, in punto di morte o - ancora - in un'altra fase di svolta. L'eroe è solo contro tutti, avversato dai nemici e talvolta persino dagli amici, incompreso anche da chi gli sta vicino: e quindi eccezionale nei suoi atti o nelle sue intuizioni. Poi, *ça va sans dire*, il protagonista sta saldamente dalla parte dei buoni: se ha qualche indecisione o ripensamento li abbandonerà molto presto, se è ostacolato o scoraggiato si tratta solo di una pausa sulla via del trionfo. È un carattere netto, definito, senza sfumature, al centro di un'epica buona che non ha nulla da spartire con l'enfatica ascesa e caduta del *gangster*, con le minuzie strategiche del *villain*. La sua figura è in piena luce, non presenta ombre o dubbi di sorta: la vita molto complicata di ciascuno conserva sì le sue età e le sue svolte, ma perde di dettaglio, lascia in ombra alcuni passaggi, segue una lettura che smussa ogni possibile asperità, leva ogni ostacolo.

Basta un attimo, e dalla vita del santo si passa al «santino»: all'immaginetta sacra che incornicia un ritratto e lo rende un'icona, spesso accompagnata da frasi memorabili o brevi meditazioni. E così l'ostensione del personaggio prevale sul piacere del racconto, la (ri)costruzione di una sembianza istantaneamente riconoscibile e riconosciuta, ma anche bloccata, supera l'immagine in movimento.

Di più, la rassegna di vite-modello assume nella fiction di prima serata tratti nazionalpopolari, raccontando cantanti e icone pop, o isolando quegli istanti che più si avvicinano ai gusti e ai ricordi collettivi, che sono entrati da tempo e che permangono a lungo nell'immaginario condiviso della comunità nazionale (e generalista.) degli spettatori. La miniserie mette in fila momenti memorabili, frammenti sparsi di una memoria che passa soprattutto attraverso i media: una serie di attimi che il pubblico deve per forza conoscere, o soprattutto e ancora meglio una sequenza di eventi che lo spettatore conosce già, e vuole vedere di nuovo, e rivedere ancora. In ogni forma: quella vera, di YouTube e dei documentari; e quella rimessa in scena da attori spesso intercambiabili. Il racconto è così il *trait d'union* che collega i vari pezzi già noti, o la progressione che (con calma e piccole deviazioni) li costruisce, mentre l'*audience* attende impaziente l'istante in cui Modugno allargherà le braccia sul palco di Sanremo, o Papa Giovanni pronuncerà il discorso della luna.

C'è molta nostalgia, ma manca - spesso del tutto - lo stupore, l'imprevisto. La formula funziona, e continua a funzionare, ma un dubbio rimane: cosa potrà mai succedere quando si esaurirà il catalogo, quando si sarà costretti a passare dalle prime alle seconde e terze file (sempre ammesso che già non accada)? Ecco sorgere, guardando fuori dai confini, una piccola proposta di rinnovamento, che scardini la formula solo quel giusto che basti a rinnovarla: provare a superare il rigido dualismo che oppone una miniserie "della realtà" alle narrazioni più lunghe "della finzione", e imbracciare la sfida della lunga serialità, la ridefinizione delle vite esemplari su più episodi, e persino più stagioni. Se negli Stati Uniti riescono a fare 24 episodi con un ginecologo e una sessuologa degli anni Sessanta (è il caso di *Masters of Sex*), quante strade possibili si potrebbero aprire per quel popolo di santi, eroi, eccetera!

Intervista ad Albert Espinosa scrittore

“Ho scritto questa storia per raccontare la vicenda degli eroi che si trovano negli ospedali. Il successo è vedere che dopo la trasmissione della serie le visite negli ospedali siano aumentate del 40% e i bambini ricoverati abbiano identificato nei personaggi di *Braccialetti rossi* i loro eroi”.

“Marta Kauffman, sceneggiatrice di *Friends*, ha visto la serie a un festival cinematografico di Seul e l'ha segnalata a Spielberg che ne ha acquistato i diritti. Sembra tutto molto semplice, ma a volte la vita lo è”.

“Sono stato in dieci ospedali e in tutti ho creato un gruppo. Ho avuto un padre e una madre ospedalieri. Nella serie mi sono concentrato sui ricordi di quel periodo, che ho rappresentato anche nell'opera teatrale *Los Pelones* (I Pelati)”.

“Tutte le mie storie hanno a che fare con tematiche complesse. Ho scritto 15 opere teatrali e 6 film, e credo che la prima cosa sia divertire il pubblico, ma sempre con un contenuto”.

“Uno dei miei massimi riferimenti è Vittorio De Sica. Adoro anche il Visconti di *Rocco e i suoi fratelli*. Il mio Rocco prende spunto da lì perché anche i miei personaggi sono fratelli di corsia”.

“È fuorviante guardare i ragazzi attraverso il prisma dei social network. Credo che la gioventù di oggi sia più intelligente di noi e che questi ragazzi finiranno per sorprenderci. Perciò la mia parola chiave è sorpresa”.

(intervista di Maurizio Caverzan per il Giornale)

Intervista a Carlo Degli Esposti produttore

Un cast di ragazzini su Rai 1, è stato un rischio?

Non è mai un azzardo sperimentare e osare, per fare il meglio bisogna mettere in conto anche di poter sbagliare. Esistono ogni tanto nella mia vita delle cose che io vedo e che decido di fare perché semplicemente non posso non fare. *Braccialetti rossi* è preso da una tv regionale spagnola, un programma che mi sono ritrovato a vedere di persona. Nell'adattamento italiano abbiamo privilegiato un equilibrio tra il caldo e il freddo, il bianco e nero, tra il divertimento e il racconto di vita, rispetto a quello spagnolo. Lo abbiamo reso un poco più chiaro.

Cosa è cambiato con *Braccialetti rossi*?

È diventato il gioiello più fresco e giovane della Palomar nella linea di racconto che da molti anni cerchiamo di portare avanti, storie di cuore e di emozione, badando bene ai contenuti umani e sociali. È anche una nuova direzione della serialità resa possibile dal coraggio di Rai Fiction e indica che con determinazione nell'affrontare temi e metodi diversi si può affascinare il pubblico.

La serie è diversa da qualsiasi altra fiction italiana.

Adesso è di moda dire: «Che belle le fiction americane!». Non sono da invidiare, noi possiamo fare molto di più. Casomai dagli americani dobbiamo copiare le regole di mercato nell'audiovisivo che sono ferree e premiano i migliori. La nostra è una narrazione di pancia, di emozioni Siamo andati all'Oscar con quella emozione. Le serie d'oltreoceano sono come una tigre di carta, noi dobbiamo saper fare quello che da sempre sappiamo fare, e così facendo riusciamo a girare il mondo. *Romanzo criminale* è una delle rare cose italiane che mi ha procurato invidia.

Che importanza hanno avuto il web e la colonna sonora?

Nicola Serra e Niccolò Agliardi hanno fatto una grande operazione musicale stile *Glee*, in cui la musica è andata in soccorso del racconto e viceversa. Hanno coinvolto cantanti italiani, i cd sono andati benissimo e finiti in classifica. Per quanto riguarda il successo della serie grazie al web, è merito di un gruppo di giovani di Monopoli entusiasti della fiction. Quando giravamo in Puglia hanno dialogato con noi ed è venuto fuori un progetto interessante. Il resto lo hanno fatto migliaia di ragazzi italiani, che sono molto meglio di come vengono sempre descritti.

BRACCIALETTI ROSSI

Regia di Giacomo Campiotti

Italia, 2014, Stagione 1 (6x100')

Sei mani intrecciate, con al polso un braccialetto rosso. Sei ragazzi che si incontrano in ospedale e stringono un patto amicizia per affrontare le difficoltà della vita e di crescere insieme.

Master Class RomaFictionFest

di **Marco Spagnoli**

Le Master Class del RomaFictionFest hanno sempre caratterizzato il Festival come un momento di incontro del pubblico di appassionati e di addetti ai lavori con i protagonisti della produzione italiana e internazionale.

Una sezione che, nel corso delle diverse edizioni, è diventata progressivamente la spina dorsale ideale della narrazione dell'immaginario televisivo, esplorato dal Festival attraverso le stesse parole dei suoi protagonisti.

Una rivoluzione immaginifica, dunque, ma anche un'evoluzione narrativa e produttiva che ha portato la televisione al centro dello scenario dell'entertainment mondiale, facendo delle "serie" nella loro accezione più ampia il media privilegiato di comunicazione e riflessione sulla nostra realtà, in virtù della loro forma e capacità di raggiungere il pubblico. Una funzione che le fa assomigliare sempre di più al cinema indipendente e d'autore per qualità e stile.

Oggi, in un momento storico in cui non ci sono più differenze produttive e in cui il rapporto tra cinema e televisione assomiglia sempre di più a quello letterario tra romanzi e racconti, ecco che lo schermo, piccolo e grande che sia, può diventare un altrove narrativo fondamentale per una visione comune declinata in un immaginario sospeso tra cinema e fiction.

Piccolo Grande Schermo?

Ospiti:

Gianni Amelio regista

Tinny Andreatta direttore Rai Fiction

Angelo Barbagallo produttore

Raffaella Bonivento consulente produzioni internazionali

Francesca Comencini sceneggiatrice

Ivan Cotroneo sceneggiatore e regista

Carlo Degli Esposti produttore

Michael Esser (Germania) sceneggiatore e produttore

Nils Hartmann direttore delle produzioni originali di Sky

Alberto Tarallo produttore

coordinatore e relatore **Enrico Magrelli**

Intervista a Enrico Magrelli giornalista

“Piccolo grande Schermo?”. Cosa può succedere in questo incontro? Chi scioglierà questo punto interrogativo?

Gianni Amelio conosce bene le due locomotive della narrazione per aver lavorato a lungo con la televisione. In questo incontro mi auguro che si prenda atto che la divisione, la frontiera, il muro ideale e simbolico tra cinema e tv non ci sia più. Rispetto a dieci o venti anni fa l'universo delle immagini si è arricchito di piattaforme e schermi. È ora che la discussione verta sui modelli di racconti e narrazione, gli archetipi e gli stereotipi di oggi sono diversi. È un dato di fatto che la parte più creativa, estrema innovativa ed originale non è dentro il grande schermo. Per tutto il Novecento il cinema è stato la finestra sul mondo, lo specchio con cui tante società si sono auto raccontate.

E adesso?

È giusto tenere per convenzione questa partizione o spartizione del mondo delle immagini, ma è interessante spostarci su quello che passa dentro queste cornici. Lo stesso film di Martone su Leopardi è stato proiettato a Venezia nel giorno in cui HBO ha presentato la miniserie *Olive Kitteridge*: gli schermi in fondo si toccano, anche se sono storie diverse. Anche la vita di Leopardi può essere un modello narrativo romanzesco. Non ci troverei nulla di male se il piccolo schermo sostituisse il grande schermo per accogliere storie del genere. Negli ultimi anni la sala cinematografica ha messo in programma anche concerti rock e opere liriche. Se il grande schermo classico viene ripensato si vedono subito i risultati positivi tra il pubblico.

Dove sta il cambiamento maggiore di questi anni?

Noi abbiamo bisogno di storie, altrimenti non si spiegherebbe questo successo popolare di narrazione molto ampie. Il cinema non può trascurare il fatto che gli spettatori con cui dialogherà in futuro hanno abitudini diverse di fascinazione e identificazione, un pubblico che tra l'altro si sta costruendo in questi anni. Sta avvenendo una mutazione antropologica dello spettatore, il cinema rischia di parlare a se stesso. Inoltre è difficile per il cinema cimentarsi con i generi delle serie tv perché sono tante e stanno saturando tutte le declinazioni narrative.

Se domani arrivasse HBO in Italia per produrre, ci troverebbe impreparati?

Una leva nuova di sceneggiatori c'è, si sta formando nelle serie tv. Per gli attori ci vorrebbe un grande sforzo di casting. Tra addetti ai lavori del cinema si dice sempre che vediamo troppo spesso delle brave facce ma sempre le stesse, un effetto fotocopia. Alcuni di questi volti importanti dovrebbero essere utilizzati dalle serie italiane, insomma fare quello che il cinema italiano ha sempre fatto, andare in giro a cercare le fisionomie giuste. In *Gomorra* ci sono attori sconosciuti o conosciuti solo per un bagaglio teatrale anche se non indifferente.

Low budget-low quality?

La sfida della lunga serialità europea e le risposte italiane

Intervengono: Paolo Bassetti (Endemol Italia), Luca Bernabei (Amministratore Delegato, LUX Vide), Kerem Çatay (CEO Ay Yapim - Turchia), Claudio Corbucci (RAI), Fredrik af Malmborg (Managing Director, Sparks Network- Svezia), Giovanni Modina (Direttore Gestione Diritti Mediaset), Francesco Nardella (RAI), Luis Santamaría (Produttore, Boomerang Tv - Spagna) Giancarlo Scheri (Direttore Canale 5).

Coordinatore e relatore: Giorgio Grignaffini

Make or Buy

di Giorgio Grignaffini

La televisione in Italia e in Europa è cambiata profondamente negli ultimi cinque anni in quanto ad assetti di mercato e a potenzialità messe in campo dalla tecnologia: eppure per certi versi guardando i palinsesti delle televisioni generaliste e i programmi che li compongono, sembra di assistere a un ritorno al passato.

In particolare, nell'ambito della fiction la crescita della produzione domestica che aveva caratterizzato l'inizio degli anni Duemila si è fermata (soprattutto nel polo commerciale) e hanno ricominciato ad apparire nei palinsesti, anche delle reti ammiraglie, prodotti che sembravano appartenere al passato come le telenovela.

Quindi assistiamo a uno strano fenomeno per cui da una parte sono disponibili centinaia di canali, tecnologie di visione differita, *devices* per la fruizione in mobilità, un'offerta di contenuti per ogni gusto e per ogni età, ma dall'altra a essere premiati da quote rilevanti di audience sono prodotti molto tradizionali sia nel linguaggio sia nella dimensione narrativa.

Uno scenario di questo tipo può essere letto in modi diversi e sicuramente uno di questi è vederlo come una moda passeggera (il pubblico si è affezionato a una storia e ai personaggi ma il successo di uno o due titoli si esaurirà velocemente) che ben presto finirà per tornare a vedere premiati dagli ascolti solo i prodotti domestici. Può essere. Ma per l'industria televisiva italiana questo fenomeno può servire per focalizzare con maggiore attenzione alcuni problemi strutturali che la crisi economica rende ancora più urgente analizzare.

Innanzitutto le cause: perché ricorrere a telenovela spagnole, telefilm o Tv movie tedeschi o francesi in modo così sistematico? Sicuramente il dato economico in questo caso è centrale: le tv generaliste hanno visto un brusco ridimensionamento degli introiti pubblicitari a causa del combinato disposto della crisi economica e della riduzione delle audience, causata dalla moltiplicazione dei canali con l'avvento del digitale terrestre e delle tv satellitari. La diminuzione delle risorse disponibili ha reso spasmodica la ricerca di prodotti a basso costo, con cui riempire comunque i palinsesti, e la produzione di lunga serialità europea offre sicuramente una grande quantità di ore televisive a costi bassissimi, se paragonati a quelli della fiction o dell'intrattenimento autoprodotti. Una risposta immediata a uno stimolo che però difficilmente si potrà cancellare: infatti la diminuzione delle *revenues* pubblicitarie è un dato strutturale che la televisione generalista con ogni probabilità non potrà che vedere confermato, se non accentuato, nei prossimi anni sia per le difficoltà macroeconomiche sia per la diversa configurazione del mercato televisivo e dell'advertising.

Ma questa risposta che potremmo definire quantitativa (più ore di prodotto a meno costo orario) porta con sé conseguenze qualitative: la tv generalista, introducendo questo tipo di programmi, sta ridisegnando il proprio profilo editoriale? La telenovela "abbassa" il livello della programmazione e rende così i canali free il discount della televisione? Anche qui le risposte possono essere molteplici e devono partire da un'analisi non superficiale della lunga serialità a basso costo. Come "funziona" il prodotto seriale europeo che

sta guadagnando consensi (di pubblico) non solo in Italia ma in tutta Europa? Quali il linguaggio, i temi, le caratteristiche produttive e il target di riferimento?

L'importante sia per analizzare il fenomeno dal punto di vista dell'impatto sulle linee editoriali delle reti, sia dal punto di vista della produzione italiana, è non fermarsi alle apparenze: telenovela o soap spesso evocano scenari ormai superati di una televisione pionieristica, artigianale, rivolta a un pubblico marginale socialmente e culturalmente. Mentre dietro a questi nuovi prodotti che arrivano dalla Spagna come dalla Turchia c'è un lavoro attento di progettazione su tutti i livelli: dall'individuazione dei format alla pianificazione produttiva, che consente una buona qualità a un basso budget, fino alle strategie di vendita del *ready made* o di commercializzazione dei format in tutto il mondo.

È qui che entra in scena la nostra industria audiovisiva: non per assumere difese protezionistiche "contro" l'arrivo di nuovi player, che drenerebbero risorse e spazi di programmazione alla fiction domestica, ma per cercare di diventare a nostra volta player internazionali in grado di varcare le frontiere, non in modo occasionale con qualche prodotto particolarmente riuscito, ma in modo sistematicamente pianificato. Obiettivo: recuperare quote di mercato in Italia e nello stesso tempo disporre di ricavi dal mercato internazionale da cui far ripartire con maggiore slancio la nostra produzione seriale.

GIORGIO GRIGNAFFINI È DAL 2012 DIRETTORE EDITORIALE DELLA TAODUE FILM (GRUPPO MEDIASET) DOPO ESSERE STATO VICEDIRETTORE DELLA FICTION MEDIASET. SVOLGE ATTIVITÀ DIDATTICA E DI RICERCA NEL CAMPO DELLA SEMIOTICA DELLA TEORIA DEI MEDIA. TRA LE SUE PUBBLICAZIONI *I GENERI TELEVISIVI* (CAROCCI, 2013) E *MONDI SERIALI* (LINK-RTI, 2008).

CANCIONES

Regia di Natural Arpajou

Italia/Argentina 2014 (Pilot 24')

Una donna (Paola Barale) e un uomo (Leonardo Sbaraglia) si incontrano a un matrimonio e iniziano una esilarante riflessione sulle loro vite e i loro amori. Prodotto da Francesca Chiappetta, ogni episodio è caratterizzato da una canzone d'amore.

Presente e futuro della fiction italiana

dialogo tra Sergio Silva (produttore)

e Mario Gianani (produttore)

Intervista a Sergio Silva

Come sta la fiction italiana?

C'è sempre un forte consumo di televisione nel pubblico italiano, che si sta allargando e frastagliando in grandi linee. Però studi di settori ci dicono che dal 2006 la fiction italiana è entrata dentro un declino lento ma inesorabile: c'è una riduzione della produzione del 32% e un aumento delle importazioni del 67%, il dato della diminuzione delle esportazioni è del 58%.

Cosa ci dicono questi dati? Si può rilevare l'invecchiamento delle formule produttive che sono rimaste le stesse, così come la mancanza dello sviluppo del prodotto seriale. C'è un aumento dei costi e uno scarso aggiornamento agli standard internazionali.

Però in questo periodo di declino non possiamo dimenticare alcune eccezioni, come *Montalbano*, un fenomeno unico, l'altro caso è Sky che sembra finalmente aver trovato la strada con *Romanzo Criminale* e *Gomorra*. I segnali di novità sono anche le nuove forme web della Rai che corrispondono ai nuovi sviluppi sui media.

Cosa è cambiato dai tempi della *Piovra*?

Sicuramente dopo la *Piovra* ci sono stati un sacco di eredi, la serie ha generato una successione infinita di epigoni derivati dalla *Piovra*. La serie è stata citata quattro volte da Berlusconi, venendo etichettata come esempio in negativo, forse perché la *Piovra* certe cose le aveva dette o forse le avrebbe potute dire se avessimo proseguito con le stagioni.

Oggi però il mercato è diverso, ma sono sicuro che una *Piovra* fatta con criteri diversi da quelli di quindici anni fa avrebbe ancora quella potente forza emotiva, quel dramma morale e psicologico, soprattutto con il personaggio di Cattani, elementi che in qualche modo potrebbero ritrovare un rapporto con gli spettatori.

In questo momento il pubblico ha voglia di grandi storie che tocchino lo spirito delle persone, storie potenti, che non corrispondano solamente al gusto per il poliziesco di cui siamo oramai saturi.

#post
Sezione
Internazionale

Presso i non addetti ai lavori il telefilm, la fiction televisiva, resta un prodotto migliore rispetto al cinema. Da giovane sono stato un *cinéphile*. Per molti versi un film come *The Dreamers* di Bertolucci descrive la mia sensibilità di allora. Se allora mi avessero chiesto: «Vuoi occuparti di cinema o di fiction televisiva?» non avrei avuto dubbi. Il telefilm era una brutta copia del cinema, non aveva identità propria e si limitava ad adattare alla televisione prototipi cinematografici, semplificandoli e banalizzandoli.

Ma negli anni '90 c'è una rivoluzione. Il telefilm, come già a suo tempo il cinema, fonda un proprio linguaggio e diventa un genere autonomo.

Dirò di più: impone alcuni elementi come la serialità al cinema stesso.

Il cinema di oggi è tutto un sequel, un prequel, un remake. Si presenta spesso già subito diviso in episodi.

In breve: si tratta di un tentativo di inserire la narrazione in un contesto seriale, atto a fidelizzare il pubblico, secondo gli schemi della fiction televisiva. Una sorta di dialettica ha invertito le sorti e i rapporti tra modello e imitazione, facendo del telefilm il prototipo a cui il film deve ispirarsi.

Oggi non ho dubbi. In questo momento la fiction televisiva, come tutte le forme di espressione nuove e ancora in fase sperimentale, è più interessante, più creativa, più stimolante della maggior parte della produzione cinematografica corrente.

Questo Festival vuol rappresentare una mappa, quanto più possibile fedele, della nuova fiction.

Spazia tra generi diversi e apparentemente lontani: Political drama, Sci-Fi, Queer, Horror, e Psycho-Thriller con protagonisti sempre più psicopatici, sociopatici o borderline.

L'elemento unificante è costituito dalla presa d'atto che tutti questi generi insieme, come un puzzle complesso, costituiscono una proiezione fedele dell'immaginario contemporaneo.

Che non è un immaginario sereno.

Per trovare semplicità e buoni sentimenti bisogna volgere lo sguardo al passato, descrivere un mondo non ancora incrinato dal dubbio.

Oggi siamo reduci o siamo ancora immersi in una serie di eventi catastrofici: l'11 settembre, le guerre successive e infine la crisi economica più grave di sempre.

Proprio per la permanenza della crisi la stampa ha dismesso da tempo il suo ruolo critico. Le parole d'ordine sono ottimismo, pragmatismo, costruttività.

C'è una propaganda permanente, magari ispirata da buoni sentimenti, che non fa che ripetere "possiamo farcela, la ripresa è dietro l'angolo, i consumi riprenderanno".

Ma questo ottimismo di facciata non fa che esasperare il senso di paura, di inquietudine, di malessere che tutti sperimentiamo quotidianamente.

E allora l'immaginario si tinge di nero.

Le paure, che non possono esprimersi a livello conscio, vengono messe in scena dalla fiction che si occupa di portare alla luce i nostri incubi segreti. L'eroe positivo degli anni d'oro di Hollywood, l'artefice del sogno americano, è sostituito, nel ruolo di protagonista, dallo psicopatico che usa la sua patologia come punto di forza: per fare giustizia come Dexter, per difendere la Patria come Jack Bauer, per scalare il potere come il protagonista di *House of Cards*.

Che la rivoluzione del nuovo telefilm sia avvenuta in America non è casuale.

In Europa c'è sempre stata, sino all'avvento del modello americano, una forte componente culturale che si traduceva in pensiero critico. Ogni fenomeno sociale veniva analizzato e teorizzato, non tanto e non solo in chiave di letteratura, quanto di saggistica pura, di filosofia.

Il pensiero americano è sempre stato più pragmatico. La sua saggistica rasenta la manualistica. Ma la funzione critica è stata sempre presente attraverso la dimensione della fiction.

Nei romanzi e nei film di Hollywood degli anni dell'impegno si esprimeva già quel disagio che il mito del sogno americano tendeva ad occultare.

Questa dimensione critica è migrata dal grande schermo alla fiction televisiva. Oggi nelle nuove serie c'è uno spaccato della cultura americana molto più profondo che in qualsiasi trattato di sociologia. Il lato oscuro dell'immaginario rivela il mister Hyde nascosto da sempre sotto l'aspetto bonario del buon patriota e del buon cittadino.

Infine una nota sulla presunta diseducatività di certi modelli.

Non si educa soltanto proponendo modelli positivi. Si educa, anche soprattutto, denunciando modelli negativi per permetterci di prenderne le distanze.

Il fatto che una fiction che denuncia i mali presenti, anziché idealizzare i valori del passato, possa essere letta come modello positivo, come un'incitazione a delinquere, è sintomo di un problema grave. Non solo il pensiero critico sta vivendo un'eclissi, ma tendiamo a rimuovere persino la memoria di quella che è stata l'identità culturale europea, costruita sulla riflessione e sul dubbio e su un'autoanalisi permanente. Dire che oggi il pensiero critico si fa fiction, è già riconoscere alla fiction una funzione insostituibile, che altre forme espressive, come il giornalismo d'inchiesta, la saggistica, la filosofia, sembrano aver dimenticato.

Carlo Freccero

Direttore Artistico RomaFictionFest

La Giuria del Concorso Fiction Tv Edita, Sezione Internazionale

Aldo Grasso – Presidente: Professore ordinario di Storia della radio e della televisione all'Università Cattolica di Milano ed editorialista e critico televisivo di "Il Corriere della Sera". È stato direttore della programmazione radiofonica della RAI. Dal 2008 è direttore scientifico del Ce.R.T.A., Centro di ricerca sulla televisione e gli audiovisivi dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Fra le sue numerose pubblicazioni: *Storia della televisione italiana* (Garzanti 2004) e *Buona maestra* (Mondadori 2007).

Violetta Bellocchio: Ha collaborato con varie pubblicazioni come "Rolling Stone", "Link - Idee per la televisione", "Rivista Studio" e con Rai Radiodue e La Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Ha pubblicato varie raccolte di racconti, tra cui *Voi non ci sarete - Cronache dalla fine del mondo* (Agenzia X 2009), e due romanzi: *Sono io che me ne vado* (Mondadori 2009) e *Il corpo non dimentica* (Mondadori 2014).

Linus: Conduttore radiofonico, personaggio televisivo, scrittore e maratoneta italiano, è stato direttore artistico di Radio Deejay, radio m2o, Radio Capital e Deejay Tv. Ha condotto il talk show di Rai2 *Il grande cocomero* e ha pubblicato, tra gli altri, *Qualcuno con cui giocare* (Mondadori 2007) e *Parli sempre di corsa* (Mondadori 2010)

Mariarosa Mancuso: Giornalista di cinema e letteratura per la Radio Svizzera Italiana e, dal primo numero del 1996, per "Il Foglio". Racconta le serie tv su "Io Donna", ha collaborato a "Il Corriere della Sera", a "Panorama", "Link - Idee per la televisione" e a "Rivista Studio". Ha pubblicato *Nuovo cinema Mancuso* (Rizzoli 2010)

Francesco Mandelli: Conduttore televisivo, attore, sceneggiatore, cantante e conduttore radiofonico, debutta in tv su MTV nel 1998 e al cinema, l'anno dopo, in *Tutti gli uomini del deficiente*. Ha fatto parte di alcuni gruppi musicali e ha recitato, dal 2010 al 2012, nella serie *Tv Squadra antimafia - Palermo oggi*. Soprattutto è noto per la sit-com *I soliti idioti*, andata in onda dal 2009 al 2012 ed esplosa in due film di grande successo: *I soliti idioti - Il film* (2011) *I 2 soliti idioti* (2012). Ha inoltre partecipato al doppiaggio di *Monsters University* del 2013.

I PREMI

Nomination Concorso Fiction Tv Edita, Sezione Internazionale

- Broadchurch

(Kudos Film and Television per Giallo)

- Hell on Wheels

(Endemol Worldwide Distribution LTD per Rai Movie)

- House of Cards – Gli intrighi del potere

(Netflix per Sky Atlantic HD)

- I peccatori - Uomini di fede

(Zadig Productions, Bruno Nahon per laeffe)

- Life's too Short

(BBC HBO Production per Sky Arte HD)

- Orange is the New Black

(Lionsgate per Infinity)

- Salamander

(Skyline Entertainment per Fox Crime)

- The Americans

(FOX Television Studios per Fox)

- The Bridge – La serie originale

(ZDF Enterprises per Sky Atlantic HD)

- Top of the Lake – Il mistero del lago

(BBC Worldwide - Screen Australia per Sky Atlantic HD)

Premio RomaFictionFest al Miglior Interprete e/o

Personaggio Televisivo Internazionale

- Alicia Florrick (Julianna Margulies)

per The Good Wife
(CBS / SCOTT FREE per Rai2)

- Birgitte Nyborg (Sidse Babet Knudsen)

per Borgen - Il potere
(DR Fiktion per laeffe)

- Carrie Mathison (Claire Danes)

per Homeland - Caccia alla spia
(FOX 21 per Fox)

- Don Draper (Jon Hamm)

per Mad Men
(Lionsgate per TimVision / Rai4)

- Frank Underwood (Kevin Spacey)

per House of Cards - Gli intrighi del potere
(Netflix per Sky Atlantic HD)

- Il dottore (Matt Smith)

per Doctor Who
(BBC per Rai4)

- Sherlock Holmes (Benedict Cumberbatch)

per Sherlock
(BBC per Premium Crime)

- Tyrion Lannister (Peter Dinklage)

per Il trono di spade - Game of Thrones 4
(HBO per Sky Atlantic HD)

- Violet Crawley, Contessa di Grantham (Maggie Smith)

per Downton Abbey
(Carnival/Universal per Rete4)

- Walter White (Bryan Cranston)

per Breaking Bad
(Sony Pictures Television per AXN)

Shondaland

di **Andrea Fornasiero**

È l'autrice televisiva più attenta, sui network, a costruire cast multietnici, ma non si sente all'avanguardia e anzi ribatte che sono gli altri a essere rimasti indietro, mentre lei cerca solo di raccontare il mondo che vede attorno a sé. Parliamo di Shonda Rhimes, showrunner e ideatrice di serie di enorme successo come *Grey's Anatomy*, il suo meno fortunato spin-off *Private Practice* (durato comunque ben sei stagioni) e la hit *Scandal*. Per la nuova stagione, produce l'attesa *How to Get Away with Murder* con l'attrice due volte nominata agli Oscar Viola Davis. Nata a Chicago, figlia di accademici, la Rhimes ha lavorato come volontaria in ospedale durante le scuole superiori, un'esperienza che le è stata utilissima.

Prima di arrivare al medical drama di *Grey's Anatomy* si era però cimentata in esperienze televisive più vicine al cinema, come il documentario del 1995 premiato al Peabody *Hank Aaron: Chasing the Dream* e, nel 1999, il film per HBO *Introducing Dorothy Dandridge*. Quindi sono venute due collaborazioni pienamente mainstream: nel 2001 il debutto cinematografico di Britney Spears *Crossroads* e, nel 2004, il sequel di *Pretty Princess*, *Principe Azzurro cercasi*. Il successo di *Grey's Anatomy* arriva nel 2005 e le permette di fondare la sua compagnia di produzione Shondaland.

Seppure non tutte le serie della Rhimes per ABC hanno altrettanta fortuna - per esempio *Off the Map* viene chiusa dopo una sola stagione e alcuni pilot non sono promossi a serie - il suo nome con *Scandal* diventa definitivamente una garanzia di successo. Dei suoi personaggi ama soprattutto la complessità, l'essere capaci anche di errori, come quando Olivia Pope arriva a truccare le elezioni. Come elettrice dice che non vorrebbe un presidente come Fitzgerald Grant, ma come autrice ritiene che la sua funzione drammatica non sia ancora esaurita. Non ama quando le dicono che una sua serie è un guilty pleasure, perché non ha niente di cui vergognarsi: il cosiddetto mestiere di una scrittura genuinamente popolare è un'arte di cui andare fieri.

HOW TO GET AWAY WITH MURDER

WORLD PREMIÈRE

Created by Pete Nowalk

USA, 2014, Stagione 1 (Pilot 45')

Annalise Keating (Viola Davis) è avvocato difensore dei più feroci criminali ed è professoressa di diritto penale, che ogni anno chiama alcuni studenti a lavorare con sé. Deve inoltre affrontare i segreti svelati dal detective Nate (Billy Brown).

GREY'S ANATOMY

WORLD PREMIÈRE

Created by Shonda Rhimes

USA, 2014, Stagione 11

(Season Première x45')

La decima stagione ci ha lasciato con Meredith Grey (Ellen Pompeo) che litiga con il Dr. Shepard (Patrick Dempsey) perché non vuole seguirlo a Washington, mentre la cardiologa Maggie Pierce (Kelly McCreary) ha rivelato di essere figlia di Ellis Grey.

SCANDAL

WORLD PREMIÈRE

Created by Shonda Rhimes

USA, 2014, Stagione 4

(Season Première x45')

Il cliffhanger della terza stagione ci ha lasciato con il presidente Fitzgerald Grant (Tony Goldwyn) che ha vinto l'elezione per il secondo mandato, mentre Olivia Pope (Kerry Washington) sta lasciando il Paese in aereo con David Rosen (Joshua Malina).

Attacco alla Triade

Di Giuliana Muscio

Politica, finanza e media sono la Trinità indivisibile e onnipotente dei nostri tempi - un mistero irrisolto, che disturberebbe persino Marx, incapace di definire quale sia oggi la struttura e quale la sovrastruttura. Per penetrarlo si era fatto ricorso a immagini letterarie del passato, l'idea del "grande fratello", trasformatosi poi in un reality, che ha fagocitato la domanda stessa. Come per ogni mistero inesplicabile si ricorre perciò ora al racconto, alla fiction, per creare una rete di cause ed effetti, eroi e antagonisti, in grado di articolare la questione nell'apparente concatenazione degli eventi. Ecco quindi il successo di *House of Cards*, o l'interesse per *Alpha House* e *Tyrant*, le nuove serie politiche della fiction televisiva, giocate sull'Intreccio politica/finanza/media.

La popolare ***House of Cards*** è incentrata sul personaggio del cinico Frank Underwood (letteralmente, Sottobosco) interpretato da Kevin Spacey, che ne è anche produttore esecutivo e ha seguito da vicino la riscrittura del copione da parte di Beau Willimon, l'autore di *Farragut North*, il testo teatrale che ha ispirato il film di Clooney *Le idi di marzo*.

HOUSE OF CARDS

Created by Beau Willimon

USA, 2014, Stagione 2 (13x50')

Il neo-vicepresidente Francis Underwood (Kevin Spacey) tenta la scalata alla Casa Bianca affiancato dalla moglie Claire (Robin Wright) e ostacolato dal giornalista Lucas Goodwin (Sebastian Arcelus) e dal ricchissimo Raymond Tusk (Gerald McRaney).

Nella serie Frank è il capogruppo di maggioranza (*whip*) al Congresso, un incarico cruciale dal punto di vista partitico ed economico all'incrocio di tutte le lobby possibili. Grazie al suo spietato cinismo e

all'alleanza della filantropa ma non meno opportunista moglie Claire e della giornalista Zoe, riesce a diventare Vicepresidente, ma la sua ambizione non si ferma qui. L'approccio diretto allo spettatore da parte di Frank, che talvolta commenta l'azione guardando in macchina, era già stato utilizzato dalla miniserie inglese cui *House of Cards* si ispira. Il *direct address* è comunque inconsueto nella fiction, se non nelle serie comiche, proponendo un effetto metacomunicativo straniante, quasi a rassicurare lo spettatore che questa volta godrà di un contatto privilegiato con il protagonista e con la realtà, che lo porterà a scoprire cosa c'è dietro le quinte della politica, scavalcando la barriera elettronica dello schermo. Niente di più falso ovviamente perché la serie mobilita una sofisticata drammaturgia, supportata dalla consulenza di politici esperti. Questo espediente narrativo, oltre a commentare il funzionamento dei media contemporanei, si potrebbe collegare all'approccio "democratico" verso il pubblico adottato dalla piattaforma VOD americana, Netflix, che l'ha trasmessa in streaming per intero, senza scansione settimanale degli episodi - una rivoluzione distributiva che ha portato alla piattaforma un numero enorme di nuovi abbonati. *House of Cards*, che vanta tra i registi Joel Schumacher, Jodie Foster e soprattutto David Fincher (anche produttore), ha ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui il Golden Globe a Robin Wright per l'interpretazione della durissima Claire. Atmosfere noir, l'oscurità del set come metafora di tenebre etiche, l'ambiguità pervasiva, complesse relazioni matrimoniali e gelosia, cinismo e opportunismo machiavellico: gli ingredienti ci sono tutti, per una serie politica che ha tra i suoi spettatori appassionati sia i Clinton che Obama.

Alpha House invece è una satira su quattro senatori repubblicani che condividono una casa a Georgetown ed è altrettanto "innovativa" nel modo di produzione, essendo stata realizzata dal servizio streaming di Amazon e scritta dal papà della longeva e quotidiana striscia a fumetti *Doonesbury*, Garry Trudeau. Protagonista di *Alpha House* è il senatore del North Carolina Gil John Biggs, interpretato da John Goodman, qui ex allenatore di basket, più preoccupato

che a sfidarlo nella campagna elettorale sia un altro coach, che interessato a partecipare alla manovra ostruzionista del partito per bloccare i provvedimenti contro il *global warming*.

ALPHA HOUSE

Created by Garry Trudeau
USA, 2013, Stagione 1 (11x25')

Tre politici repubblicani, tra cui l'ex coach Gil John Biggs (John Goodman), convivono a Washington con il senatore Vernon Smits (Bill Murray), che viene arrestato. Trovano un nuovo coinquilino nel latinoamericano Mark Consuelos (Andy Guzman).

Ignoranti e meschini piuttosto che davvero cinici, i quattro senatori accettano di partire per una (disastrosa) missione internazionale in Afganistan, e mettono continuamente in crisi, con i loro commenti, l'idea di *politically correct*, dalla razza all'identità sessuale. Nell'approccio comico ricorda *Veep*, in corso dal 2012 su HBO, che ha al centro una senatrice diventata inopinatamente Vicepresidente degli Stati Uniti (il sottotitolo in italiano è infatti *Vicepresidente incompetente*).

Tyrant è una serie drammatica che mobilita autori e produttori (Gideon Raff, Howard Gordon e Craig Wright) di *Homeland*, per restare in Medio Oriente, mettendo in gioco questa volta non un americano islamizzato, ma un arabo americanizzato. Bassam Al-Fayed (interpretato da occhi-azzurri Adam Rayner), è l'erede del dittatore di un paese arabo immaginario, che torna in patria dopo vent'anni con la sua famiglia americana, per il matrimonio del nipote, trovandosi costretto poi a restare e accettare una cultura che aveva rifiutato. Forse. Insomma una sorta di *Padrino* in Medio Oriente, in cui chi rifiuta le regole della Famiglia si trova poi a doverle applicare. La serie, prodotta dalla FX, è stata girata in Israele e Turchia e ha avuto una lavorazione difficoltosa, oltre che costosa.

Le serie politiche non costituiscono quindi un genere rigido; e di politica si tratta in altre fiction, da *Newsroom* a *Scandal* (e la partecipazione a campagne elettorali si incontra spesso, da *The Good Wife* a *Nashville*). Possono assumere infatti la struttura del dramma (familistico come in *Tyrant*), del giallo complottistico (*House of Cards*) oppure della satira (*Alpha House* e *Veep*). A definire una serie come politica sono i personaggi, il fatto che i protagonisti siano senatori come quelli Repubblicani che vivono in una specie di *fraternity* di *Alpha House*, oppure il *Congress whip* Democratico di *House of Cards* e la famiglia presidenziale di un paese arabo di *Tyrant*.

TYRANT

Created by Gideon Raff
Showrunners: Howard Gordon, Craig Wright
USA, 2014, Stagione 1 (1x55'+9x45')

Bassam Al-Fayed (Adam Rayner) torna, con moglie e figli, nella natia Abbudin. Qui il violento fratello Jamal (Ashraf Barhom) e il diplomatico americano John Tucker (Justin Kirk) lo coinvolgono suo malgrado in un pericoloso gioco politico.

Queste serie mettono in scena la politica dei complotti, degli interessi e delle vendette personali e non trattano di ideali, tantomeno di filosofia politica, tutt'al più di affari. Non riguardano neppure le istituzioni altrimenti verrebbe utilizzato lo schema consueto del "poliziotto buono e quello cattivo", proponendo un eroe idealista alla Mr. Smith (di Frank Capra) e, come antagonista, un faccendiere corrotto. Ma può esistere un politico "buono"? La tragedia greca e Shakespeare dimostrano che l'uomo di potere non risponde ai richiami dell'etica comune: deve uccidere figli e mogli, schiacciare i rivali e imporre il suo disegno. Emblematica in questo senso *Boss*, l'ottima serie (purtroppo interrotta) interpretata da Kelsey Grammer, *pilot* diretto da Gus Van Sant. A Tom Kane, sindaco di Chicago, viene diagnosticata una malattia neurologica degenerativa, ma egli vuole

mantenere il controllo assoluto sulla città, dagli appalti alle questioni etnico-sociali, isolandosi dalla famiglia, come un re Lear sempre più farneticante, che ha allontanato da sé anche la figlia prediletta, Emma. Tragicamente solo, in una escalation di minacce e violenza, Kane ricorda però la matrice storica della Chicago che governa, ma è una Storia che grida vendetta, riapparendo sotto forma di graffiti indiani negli scavi per ingrandire l'aeroporto della città.

Anche *House of Cards* o *Scandal* propongono scelte difficili tra “ragion di stato” o di partito e vita sentimentale (di Frank e Claire, di Olivia e del Presidente) ma lo slittamento nel “personale” produce l'effetto “buco della serratura”, ovvero la visione della Storia che spia il re in camera da letto - sesso piuttosto che sentimenti, segreti inconfessabili come quelli che allontanano Bassam dalla moglie americana in *Tyrant*. Sesso e potere costituiscono del resto un binomio drammaturgico consolidato, che permette di rovesciare ruoli e raccontare le patologie del soggetto. Le dosi di violenza sono piuttosto alte, con brutali omicidi, torture, stupri e pestaggi, talvolta a danno del presupposto eroe o eroina. Fare politica insomma non è un mestiere da signorine.

In questi mondi nulla è davvero privato - intorno ai politici ci sono sempre assistenti, stagiste, uffici stampa, portavoce e naturalmente i giornalisti (che si oppongono al potere corrotto, in *Tyrant* come in *Scandal*, e ovviamente in *Newsroom*.) Nell'ombra manovrano i servizi segreti, la CIA e i corpi speciali, quando le storie implicano la politica estera, in particolare il mondo arabo. Le donne, siano esse mogli o assistenti, giocano un ruolo fondamentale: dalla moglie del demotivato senatore interpretato da Goodman in *Alpha House*, che gli pianifica la campagna elettorale, alle assistenti più o meno provocanti che circolano in Campidoglio, all'ambiziosa Claire di *House of Cards*, alla moglie di Jamal in *Tyrant*, senza dimenticare che il vero conflitto in *Scandal* è quello tra Olivia e Mellie, la moglie del Presidente. D'altro canto la fetta maggioritaria del pubblico televisivo (e consumatore) è tuttora composta dalle donne, quindi bisogna offrire loro personaggi e ambienti in cui identificarsi, anche se

masochisticamente.

Queste serie raccontano in realtà l'impotenza della politica, imbrigliata da lobby, affari internazionali e finanziari, e logorata dalla sfiducia nelle istituzioni, alla luce del disamore universale per la politica (parlamentare), allineandosi perfettamente al sentire comune. Che si tratti di Repubblicani o Democratici non fa differenza; anzi talvolta è difficile persino capire a che partito si faccia riferimento. (Tra l'altro sia ironicamente in *Alpha House* che con intelligenza in *Newsroom*, l'analisi della politica repubblicana sembra essere più incisiva.)

Si conferma perciò la tendenza delle serie televisive a sostituire il cinema per gli attori (e gli autori) che preferiscono le inquadrature ravvicinate della televisione, l'immagine bidimensionale e un racconto innovativo, piuttosto che il *blockbuster* degli effetti speciali, legato a specifici parametri di età e doti muscolari, oltre che destinato a un pubblico cresciuto a videogames piuttosto che con cinema e letteratura.

In un mondo in bilico tra HD in multisala e multiplatforme domestiche, le serie televisive si dimostrano ancora terreno fertile di sperimentazione produttiva, narrativa e in un certo senso ideologica, con un amaro disincanto.

GIULIANA MUSCIO HA INSEGNATO PRESSO LA FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA, COME PROFESSORE ORDINARIO, E PRESSO L'UNIVERSITÀ DI CALIFORNIA DI LOS ANGELES (UCLA). HA PUBBLICATO DIVERSI VOLUMI SIA IN ITALIA CHE NEGLI STATI UNITI, TRA I QUALI *LISTA NERA A HOLLYWOOD* E *HOLLYWOOD'S NEW DEAL*. È STATA CONSULENTE SCIENTIFICO DELL'*ENCICLOPEDIA DEL CINEMA TRECCANI*.

Queer tv: qualche precisazione

di Luca Malavasi

La *queerness* piace alla serialità televisiva di oggi - vale a dire degli ultimi dieci, quindici anni. È tanta e un po' dappertutto, sia in senso stretto, con riferimento al solo mondo LGBT (potrebbe suonare, tradotta, come "frocioaggine"), sia estensivamente in quanto bizzarra, eccentricità, originalità - in tutti i casi, una condizione altra e, insieme, marcata per consapevole opposizione alla norma, alla normalità, ai normali. Il che significa, tradotto in serie tv, che la *queerness* andrebbe cercata anche, o forse soprattutto, tra i risultati dell'ormai decennale proliferazione di vampiri, lupi mannari, mutaforme, fate ecc., selezionando molto e bene tra chi gioca a fare sul serio e chi si limita a prolungare il Carnevale. *True Blood*, per esempio, ha fatto entrambe le cose, mescolando inoltre le due facce del *queer*: è partita, nel 2008, elaborando un preciso discorso politico sul senso e il valore della differenza (e, a ruota, dell'integrazione, della tolleranza, dell'accettazione del diverso ecc.), per poi perdersi a poco a poco (via via che Alan Ball se ne disinteressava) nei drammi amorosi di Sookie, in una rivalità velinesca tra il bruno e il biondo e in una moltiplicazione esasperata delle eccezioni, fino a svilire del tutto la frizione politica tra i mondi messi in gioco. E così, più per involontario paradosso che per logica conclusione di un percorso di elaborazione, la puntata che chiude la serie finisce per celebrare nientemeno che la (rinascita della) famiglia americana classica, nel giorno del Ringraziamento, tutti insieme appassionatamente attorno a un tavolo, tra gravidanze pronunciate, nugoli di bambini e sguardi innamorati. Solo Eric e Pam, per fortuna, continuano a fare i vampiri, liberi di giocarsi tutto il ventaglio della diversità, compresa quella sessuale.

Ma anche fuor di metafora, e quindi limitando il discorso a personaggi e temi esplicitamente legati alla differenza sessuale, la televisione contemporanea, statunitense ed europea, oscilla volentieri tra soluzioni opposte e investimenti variabili - diciamo, per semplificare, tra il *queer* come elemento d'arredo e il *queer* come dimensione politica, più o meno

problematica e problematizzata. La quantità, del resto, non ha mai garantito la qualità, e anche sul piano analitico il rilievo quantitativo non porta da nessuna parte, se non alla facile conclusione che una presenza tanto abbondante del mondo LGBT nelle serie televisive degli ultimi anni è una diretta conseguenza della sua "secolarizzazione": c'è, si vede e si mostra, e dunque sembra impossibile, soprattutto dentro quel diffuso regime realista che attraversa ormai dramma e commedia, non darlo a vedere. Non sulla visibilità, dunque, ma sulla *visione* ci si dovrebbe interrogare: sul *come* e il *perché* il mondo e la sensibilità *queer* entrano oggi nella serialità televisiva. Tra i problemi sollevati dai *New Normal* e la normalità compiuta dei personaggi di *Looking* si stende un ventaglio tipologico infinito, in cui la *queerness* dei personaggi è investita, di volta in volta, di funzioni diverse per scopi diversi. Nel migliore dei casi, per tornare infine ad allargare la semantica del termine, suggerendo qualcosa sul senso e il valore della diversità (non solo sessuale) nella società contemporanea. Sul modo in cui la si guarda e la si vive.

Attorno a questo problema ruota ***Looking***, capolavoro in otto puntate figlio di un capolavoro, il lungometraggio *Weekend* (2011) dello stesso Andrew Haigh, britannico e impegnato nella "causa". La serie, plasmata sulla presa diretta dei sentimenti umanissimi e confusi di un piccolo gruppo di amici nella gaia San Francisco (in primo piano Jonathan Groff, *coming out* nel 2009, passato per *Glee* e *Boss*, dove otteneva favori politici in cambio di prestazioni omosessuali), cala la sua sfida *queer* nello sguardo - *looking*, appunto - più che nel tema. Proprio come accadeva in *Weekend* dove, nel finale, girato "dal vero", il melodrammatico addio tra Russell e Ken, sulla banchina di una stazione, veniva imposto allo sguardo degli altri, suscitando un misto di indifferenza e disgusto. Il meccanismo è adesso incorporato, e senza alcuna protezione - nessuno stereotipo, nessuna censura, nessuna sottolineatura della "problematica gay" - una manciata di vite *queer* viene offerta allo sguardo dello spettatore come pura e semplice *normalità*, dentro un regime fortemente realista, che dribbla intelligentemente qualsiasi convenzione di genere (sia sessuale, sia narratologico)

LOOKING

Created by Michael Lannan
USA, 2014, Stagione 1 (8x30')

Patrick Murray (Jonathan Groff) è un videogame designer che vorrebbe un uomo di cui innamorarsi. I suoi amici sono Augustin (Frankie J. Alvarez) artista in crisi e Dom (Murray Bartlett) che vuole aprire un ristorante peruviano.

e si concede di parlare di sesso, e di mostrarlo, secondo codici di confidenza e di dettaglio fino a oggi riservati alle stanze da letto del mondo eterosessuale. La sfida è allora un paradosso: *guardare* in modo non *queer* il mondo *queer*. Vederlo, appunto, non basta. Lo aveva già capito Russell T. Davies, ideatore del britannico *Queer as Folk* (1999-2000), rifatto in America per cinque stagioni, fino al 2005: *there's nought so queer as folk*. E su questa linea - che è, insieme, politica e di stile - si pone adesso l'americana, ebrea e femminista, Jill Soloway con **Transparent**, storia in stile amatoriale di tre fratelli "normali" ma svitati (una delle due sorelle, in verità, accusa una recrudescenza di lesbismo) e di un padre in via di trasformazione identitaria e sessuale, solo con un pizzico di battutismo e stranezza *indie* in più (di cui è pieno anche il lungometraggio *Afternoon Delight*, 2013, premiato al Sundance). Del resto, tra la molta televisione scritta da Soloway negli anni della gavetta, c'è anche *Six Feet Under* che tra il 2001 e il 2005 non ha semplicemente polverizzato l'idea di *drama* televisivo, imponendone una nuova, ma ha anche liberato la "questione omosessuale" delle molte, prudenziali e reazionarie virgolette cucitele addosso negli anni, per introdurla a un regime di *serietà* drammaturgica (vita vissuta, né dramma né commedia) che, subito dopo, sarebbe stato ricalcato da *Brothers & Sisters* (2006-2011). È la tv del *coming out*, composto e dignitoso, senza più bisogno di terapia sottotraccia (per lo spettatore) e di scene madri, perfettamente ereditata da *Shameless* (partita nel 2011

e in corso), da cui però è anche discesa quella stortura scolastica e politicamente corretta che sembra ormai imporre agli sceneggiatori l'insensibile - ma, appunto, dovuto - allargamento del cast a personaggi *queer*, producendo una serie infinita di occasioni mancate e di correzioni per eccesso di ogni residua differenza: *Modern Family* né è l'epitome, ma si vedano anche le coppie lesbiche in *The Killing* e *Under the Dome*, la (parziale) finzione omosessuale dei due seguaci in *The Following*, l'ambiguo Dorian Gray di *Penny Dreadful* (che corrompe il pistolero circense Josh Hartnett) e le coppie di fatto di *Game of Thrones* e *Spartacus*. In realtà, in questi ultimi due casi il perché dell'occorrenza *queer* è quasi esclusivamente commerciale, e la disseminazione di vicende, parentesi e personaggi omosessuali - e, in *Spartacus*, di uno sguardo passibile di essere decodificato come omoerotico - strizza consapevolmente l'occhio a una fetta consistente di audience, affidandosi alla sua lettura "aberrante". Lo stesso pubblico che, per intenderci, legge *Men's Health* facendo più attenzione alle figure.

TRANSPARENT

Created by Jill Soloway
USA, 2014, Stagione 1 (10x30')

Mort (Jeffrey Tambor) sta attraversando un momento importante della sua vita e vorrebbe dirlo ai suoi tre figli ormai cresciuti Ali (Gaby Hoffman), Josh (Jay Duplass) e Sarah (Amy Landecker), che però credono di aver capito che lui sia malato di cancro.

Perfettamente, o quasi, opposto alla linea *Queer as Folk-Looking* è tutto quello che ha fatto, fino a oggi, Ryan Murphy, assistente sociale e perbene della causa *queer*. In *Glee* l'ha somministrata come una lezione di educazione sessuale, parlandola col linguaggio della più vieta iconografia di genere, che incorpora mossette

e viziosità, con la conseguenza di mantenere ben salda la distanza tra realtà e finzione, di annichilire qualsiasi processo “istruitivo” e di piacere solo ai gay, e in particolare a quelli non troppo evoluti politicamente, che amano le scene madri e pensano che l’omosessualità sia una sempiterna altalena tra commedia sofisticata e melò stracciato. In *The New Normal* (2012-2013, chiuso dopo una sola stagione), figlio “impegnato” (ma solo perché aggiornato) di *Will & Grace*, Murphy ha ripetuto lo stesso errore, impaginando la rappresentazione di una possibile, nuova normalità con griglie e caratteri presi in prestito dalla versione eterosessuale dei fatti, mantenendo tutto un ottava sopra ma volendo fare, in fondo, sul serio. Una vecchia gabbia per bestie nuove, e un incedere didattico e dimostrativo che non porta da nessuna parte; un Gay Pride permanente, con tutte le contraddizioni del caso. Come insegnano *Queer as Folk* e *Looking*, la diversità sessuale, e la sua misura, la normalità, non vanno insegnate o spiegate, ma vissute e fatte vivere, al limite - ma senza chiedere nulla in cambio - imposte come un ordine del giorno, di tutti i giorni; oppure, come dimostrano *Six Feet Under* e *Shameless*, affiancate senza troppe didascalie (ma non neutralizzate). Non a caso, è solo abbandonando lo svolgimento ordinato e fin troppo equilibrato del “tema” che Murphy ha trovato il modo di fare del *queer* qualcosa di più di un problema scolastico. Con *American Horror Story* - che pure dissemina qua e là personaggi e storie gaie - ha letteralmente (re)inventato un’estetica *queer* per la televisione di oggi, imponendo una bizzarria seducente ed epilettica come filtro interpretativo della realtà. Per guardare *diversamente*, vedere meglio e di più, tra *camp* e erotismo, fino a mostrare la fragilità delle etichette e la facilità dei rovesciamenti di prospettiva (essere e non essere). Un paio di lenti lisergiche che educano al sentimento *queer* (alla sua tolleranza, alla sua necessità sociale) molto più delle dissezioni da laboratorio di *Glee*. Ed è proprio questo coefficiente di bizzarria, ma in versione *comedy*, che serpeggia in tutta la produzione di Jenji Kohan, prima *Weeds* (2005-2012), subito dopo ***Orange Is the New Black***, seconda stagione da poco conclusa in USA. Kohan, penna cinica e cattiva, conosce bene le regole del *queer*, e se sceglie di affrontare di petto un genere, quello carcerario,

quasi inscindibile dalla fuga verso l’accoppiamento omosessuale (vedi *Oz*), è soprattutto per decostruirne i meccanismi, girare al largo dalle regole e rovesciare la morale. *Épater le bourgeois* per sottrazione, con una buona dose di disincantato realismo venato di *impasse* surreali, come già in *Weeds*, per colpire sacri pilastri della cultura statunitense come la sacralità della famiglia, l’equilibrio della coppia eterosessuale, la rispettabilità sociale e, soprattutto, per l’appunto, il dialogo ordinato e corretto tra mondi diversi. La “questione lesbica”, in fondo, è del tutto parentetica. In *Orange Is the New Black* non si sventolano arcobaleni, ma si vira tutto (compreso la visione) verso un solo colore, tutto nuovo. Un po’ squillante, ma, si spera, destinato a diventare di moda.

LUCA MALAVASI È RICERCATORE IN DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO PRESSO L’UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA. FA INOLTRE PARTE DEL COMITATO DI DIREZIONE DI CINEFORUM ED È AUTORE DI SVARIE PUBBLICAZIONI TRA CUI *RACCONTI DI CORPI: CINEMA, FILM, SPETTATORI* E *REALISMO E TECNOLOGIA. CARATTERI DEL CINEMA CONTEMPORANEO*.

ORANGE IS THE NEW BLACK

Created by Jenji Kohan
USA, 2013, Stagione 2 (13x55’)

Piper (Taylor Shilling) e le altre, anzi, le altre e Piper. La seconda stagione dà spazio soprattutto alle altre detenute del carcere di Litchfield, protagoniste di avventure in rosa e nero e di molti flashback sulla loro vita prima della galera.

Psycho-killer the tv-hero stars

di Andrea Bellavita

La fiction contemporanea ci ha abituato al meglio, cioè a una versione superiore del bello di cui siamo stati spettatori fino a tutti gli anni '90. No, le *tv series* non sono “il nuovo cinema”, e nemmeno sono “migliori” del cinema. Ma sì, le *tv series* oggi rappresentano il luogo dell'industria culturale in cui si esprime il più alto valore indiziario del sistema socioculturale. Ovvero: sono in grado di raccontare, esprimere, mettere in scena, il carattere della nostra società. E, ancora, sì, anche meglio del cinema.

E se la fiction contemporanea ci ha abituato (al) bene, ancora di più ci ha abituato al Male. La fiction seriale ha saputo elevare a paradigma la figura dell'antieroe. Questo fenomeno (che il recente *palmarès* degli Emmy ha reso, se necessario, ancora più evidente) ha diverse ragioni, e merita almeno due riflessioni. La prima è squisitamente tecnica o, se vogliamo, narratologica: gli script editor e gli showrunner di ogni parte del globo (Italia compresa, almeno da *Romanzo criminale* e *Gomorra* in poi) sanno benissimo che l'arco di evoluzione di un eroe positivo è limitato (dopo Gesù Cristo - e lì il copyright è blindato - nessuno può crescere indefinitamente nei propri poteri, neanche Captain America), e può soltanto ripetersi, sempre uguale, episodio dopo episodio solo nel modello del racconto verticale. Al contrario il potenziale evolutivo di un cattivo è praticamente infinito: i cattivi sono straordinariamente più interessanti e affascinati dei buoni. E in un sistema competitivo in cui lo spettatore non concede più *appuntamento*, e meno che mai consuetudine, ma chiede *experience*, la possibilità di coinvolgere emotivamente (e intellettualmente) chi sta davanti allo schermo (qualunque esso sia) è un materiale prezioso.

La seconda ha un respiro più ampio, e profondo, e riguarda la capacità della fiction seriale di svolgere la funzione *catartica* che per decenni il cinema di genere (horror, thriller, sci-fi, poliziesco...) ha saputo assolvere: mostrare il male, il lato oscuro, le paure, il

monstrum sociale, metterlo in forma, e addomesticarlo dietro le sbarre della rappresentazione.

È all'interno di questo sistema di progressiva riorganizzazione dell'immaginario sociale (e globale) costruito stagione dopo stagione dalla fiction che trovano diritto di cittadinanza i nostri amati psicopatici seriali. E anzi aprono a uno scenario radicalmente nuovo. Killer per professione e per diletto, squisiti cultori (spesso coltivati, e molto colti) della distruzione e dell'annientamento del prossimo, meravigliosi esemplari della patologia mentale. Oppure, e la cosa si fa più interessante, disturbati della porta accanto, troppo preoccupati di difenderle *l'altro* (leggi: di difenderci), per non rovesciare su se stessi la propria carica (auto) distruttiva. Anche a costo di non portare a termine il loro lavoro. Attenzione: non semplici sbandati, cattivi alla deriva, papabili di *freakness* ma veri e propri campioni del DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). La fenomenologia degli psicopatici (o comunque: dei “patologici mentali”) nella fiction contemporanea è complessa e articolata, proprio come in un catalogo specialistico. E non è un caso se continuiamo a sottolineare la componente medica e scientifica: dare un nome alla patologia, classificarla, *nominarla*, equivale a riconoscerla e, in un certo modo, a normalizzarla, perché la possibilità di descrivere ed etichettare un comportamento deviante attraverso un modello interpretativo, alimenta l'illusione che esistano gli strumenti per fermarlo, se non proprio per guarirlo. Mettere in scena uno “psicopatico conclamato” equivale a una grande seduta di psicoanalisi collettiva, a una terapia dell'immaginario. Alla fine della quale, forse, i “matti cattivi” sono molto meno pericolosi (per il nostro equilibrio mentale) dei “matti buoni”. Secondo modelli anche molto differenti tra loro.

Hannibal è l'esempio paradigmatico (il paziente alfa) della categoria. Che Hannibal Lecter sia uno psicopatico, un serial killer raffinatissimo (e affascinante, nonché coltissimo: una intelligenza superiore votata al Male, un Moriarty dello sfacelo dei corpi altrui) non ci sono dubbi: ce l'ha insegnato nel tempo l'enciclopedia letteraria e cinematografica, lo capirà perfettamente l'agente Graham, nei libri e

nei film, ma anche nella stagione 2, e perfezionerà la sua consapevolezza fino al punto d'incontro perfetto tra l'ultimo episodio della serie e la prima parola scritta, molti anni prima. Ma soprattutto è in grado di diagnosticarselo da solo: il dott. Lecter conosce meglio di chiunque altro la propria malattia, come quella di tutti di serial killer che aiuta (a sopravvivere e scampare, o a finire in galera o all'obitorio), e soprattutto come quella di Graham. Lecter è un *monstrum* riconosciuto (anche prima dell'esperienza televisiva), portato all'esplosione del sintomo (il comportamento aberrante, quello che distingue la patologia latente da quella attiva), e di un sintomo (il cannibalismo) che lo colloca in buona compagnia di tanti altri mostri del genere horror (di vampiri di varia natura e confessione, licantropi e creature varie la fiction è ugualmente infestata). Rispetto ai serial killer della generazione seriale precedente non è semplice antagonista "di puntata", ma antagonista unico e co-protagonista. Lecter non ci fa paura per la sua incredibile ferocia, né per la sua capacità di scappare e sopravvivere (intanto, lo sappiamo, finirà male), ma perché è in grado di *nominare*, e quindi di *dominare*, la patologia di Graham. Il poliziotto malato non solo soffre per l'immedesimazione con i serial killer (totale, a livello visivo, nella prima sequenza del pilota, in cui vede, e insieme commette, il primo crimine), ma accusa allucinazioni visive e auditive, e viene per questo ospedalizzato e incarcerato. È lui a essere più disturbante del suo alter ego: Jekyll e Hyde scissi in due character diversi, ma ugualmente dipendenti.

HANNIBAL

Created by Bryan Fuller

USA, 2014, Stagione 2 (13x45')

Will Graham (Hugh Dancy) è imprigionato in manicomio accusato dei crimini commessi da Hannibal (Mads Mikkelsen), che ne vuole fare un suo compagno di giochi. Riuscirà a riconquistare la fiducia di Jack Crawford (Laurence Fishburne)?

Altrettanto conclamato l'omicida seriale e misogino di **The Fall**, Paul Spector, che "evolve" nella consapevolezza del pubblico e dei suoi persecutori proprio grazie alla consapevolezza dell'agente Stella Gibson, specializzata in crimini sessuali. La Gibson, virago from UK, deve penetrare nello spazio e nella mente dell'*altro*: a Belfast, donna in un mondo di uomini, sa riconoscere i sintomi, il carattere psicopatologico del suo antagonista, e lo decodifica. Dallo sguardo nietzschiano nell'abisso di *Hannibal* alla giustapposizione tra due menti raffinate che si contrappongono in maniera speculare. Uno specchio oscuro che la Gibson non attraverserà mai: *perderà* (la sua preda e la sua partita), senza però mai *perdersi*, a differenza di Graham, nella follia che sta costeggiando.

THE FALL

Created by Allan Cubitt

UK, 2013, Stagione 1 (5x60')

Paul Spector (Jaime Dornan) nasconde i suoi impulsi assassini in una famiglia ordinaria di Belfast. A riesaminare l'infruttuosa indagine sulla catena di omicidi è chiamata la gelida e meticolosa Stella Gibson (Gillian Anderson).

Come il misterioso assassino (o meglio: la comunità assassina) di *True Detective*, e come tutti i serial killer di *Hannibal*, anche Spector, lascia dietro di sé rituali complessi ed esteticamente affascinanti, disegni terribili e bellissimi da decifrare, nella forma della costruzione dei *set*, *tableaux vivants* per gli inquirenti, immagini fotografiche per sé e per gli spettatori.

Sfugge a una ricognizione scientifica soltanto il Lorne Malvo di **Fargo**, ma in quella straordinaria esplosione frattale dal film dei Coen tutto sfugge a un ordine razionale, tutto si perde nel chiacchiericcio della demenza e della stupidità diffusa. In questo senso *Fargo* descrive il terzo atto e il terzo modello del fenomeno:

una follia sottile e contagiosa, che penetra nelle menti come la neve abbacina la vista di bianco o la offusca nella tormenta.

Tutti i *mostri* costruiscono vite alternative: le doti camaleontiche di Malvo (l'ultimo bottone della camicia chiuso e una mano passata nei capelli, gli occhiali rubati a una guardia, ed ecco il reverendo...), la famiglia di Paul Spector, l'attenzione per la moglie e i figli, il suo rappresentare, anche fisicamente, la "bellezza del Male". E naturalmente uno studio professionale e tanta buona cucina per Lecter.

FARGO

**EMMY AWARD 2014:
MIGLIOR MINISERIE**

Created by Noah Hawley

USA, 2014, Stagione 1 (1x68'+8x50'+1x63')

Lorne Malvo (*Billy Bob Thornton*) è un sicario con un lavoro da compiere a Duluth, in Minnesota. Qui semina il caos stravolgendo la vita di Lester (*Martin Freeman*) e l'unica che sembra accorgersene è la poliziotta Molly (*Allison Tolman*).

Ma se ascrivere a un cattivo la maschera della patologia equivale a tenerlo distante dalla banalità del male e dall'incontro quotidiano, raddoppiandolo nella sua natura extra-ordinaria, fare una diagnosi a un bravo cittadino, meglio ancora a un rappresentante delle forze dell'ordine, significa, letteralmente, dividerlo in due. E restituirgli (e a noi con lui) l'ambiguità e l'ambivalenza della natura umana. Che non ci conforta affatto, anzi, ci disturba. Che il tenente Brody, in *Homeland*, oscilli tra lo statuto di massimo eroe di guerra e quello di peggior figlio di puttana della storia americana è un fatto, ma che l'unico agente della CIA che abbia qualche sospetto sulla sua colpevolezza sia affetto da disturbo bipolare è un vero problema: siamo in grado di accettare la doppiezza del Male, ma la dualità del Bene ci fa vacillare. Non ci preoccupiamo di incontrare Lecter, ma che Graham, sul più bello,

crolli preda di un'allucinazione e non sia in grado di difenderci. Che un pazzo psicopatico vada in giro a tagliare in due le persone e le collochi su un confine, che sia quello nordico di *Broen*, o quello messicano di *The Bridge* o il tunnel sotto la Manica di *The Tunnel* non è certo una circostanza piacevole, ma cosa succede se tutte le poliziotte incaricate di investigare sono affette dalla sindrome di Aspergen? E se avesse ragione lui, il Lester Nygaard di *Fargo*, il pesciolino rosso che nuota nella direzione sbagliata, il pesciolino che per non essere sbranato uccide la moglie a martellate e poi si trasforma nel più lucido e cinico dei calcolatori?

Forse, in definitiva, non saranno gli psycho-killers ad uccidere gli eroi positivi delle serie tv, ma saranno gli eroi a cedere per primi, da soli. E finiranno in una bella stanza con le pareti imbottite.

ANDREA BELLAVITA È RICERCATORE DI CINEMA, TELEVISIONE E FOTOGRAFIA PRESSO L'UNIVERSITÀ DI VARESE. CON MASSIMO RECALCATI HA FONDATAO PALEA: SEMINARIO PERMANENTE DI PSICOANALISI E SCIENZE SOCIALI. SVOLGE ATTIVITÀ DI RICERCA E CONSULENZA SULLA TELEVISIONE CON L'ISTITUTO DI RICERCA NEOPSIS. PER "FILMTV" CURA LA RUBRICA SETTIMANALE DI CRITICA TELEVISIVA *BLACK MIRROR*. TRA LE SUE PUBBLICAZIONI: *SCHERMI PERTURBANTI*. PER UN'APPLICAZIONE DEL CONCETTO DI *UNHEIMLICH* ALL'ENUNCIAZIONE FILMICA.

Intervista a Bryan Fuller, autore di *Hannibal*

***Hannibal* è probabilmente lo show visivamente più sontuoso in tv. Quanto dettagliati sono i suoi testi per ottenere questi impressionanti tableaux vivants? E come funziona la sua collaborazione con i registi?**

Prima di tutto grazie del complimento! Ci impegniamo davvero molto per creare le immagini che si vedono nella serie. I nostri script sono molto elaborati e dettagliati, ma anche così sono solo una base di partenza che deve ancora essere elevata al meglio delle nostre possibilità dai registi, dagli scenografi e dal direttore della fotografia. Alcuni registi sono più partecipi di questo processo rispetto ad altri, ma si tratta sempre di una collaborazione. Confidiamo che ognuno di noi faccia la sua parte e ci metta qualcosa di più di quel che trova scritto sul copione.

La serie è altrettanto raffinata nelle scelte musicali, come per le percussioni giapponesi della seconda stagione.

Brian Reitzell è il nostro compositore e quel che fa per *Hannibal* è molto più di un semplice score musicale, perché crea meticolosamente veri e propri ambienti sonori. Non solo accompagnano la serie musicalmente, ma funzionano anche come un sofisticato sound design. Brian ha un passato nel rock ed è un musicista da decenni. È bellissimo assistere all'entusiasmo e all'innovazione che porta al sonoro di *Hannibal*. Lavora inoltre fianco a fianco con David Slade [regista e produttore] e passano ore in studio di registrazione per missare quel complesso design psicologico che è l'essenza acustica della serie.

La psicanalisi è al cuore di *Hannibal*, vi avvalete di terapeuti come consulenti?

Non abbiamo figure di questo tipo. La gran parte del lavoro in questo senso è svolto dalla ricerca che io e gli altri sceneggiatori facciamo sui più recenti sviluppi della psicologia moderna - e anche su quelli meno recenti. Si crea un equilibrio affascinante perché noi lavoriamo nel campo della finzione: il tipo di follia incarnata da Hannibal Lecter non ha una diagnosi clinica, perché non esiste nel mondo reale della psicologia. La gran parte dei serial killer sono semplicemente dei bastardi che si avventano sulla gente comune. Mentre Hannibal Lecter vede se stesso come un lupo tra le pecore e va principalmente a caccia di quelle più rozze e incivili.

Hannibal è un uomo straordinariamente disciplinato e sembra che per lui uccidere e cucinare esseri umani sia la più inarrivabile delle esperienze estetiche.

Credo che la vita stessa sia, per Hannibal Lecter, l'esperienza estetica definitiva. Uccidere e cucinare uomini è un hobby per lui - e spesso è il risultato del fatto che la sua cena non sappia apprezzare le molte cose belle che la vita ha da offrire.

Will cerca di comprendere la sua nemesi, ma ne è anche estremamente affascinato. Direbbe che sono accomunati dal modo in cui entrambi considerano la mente umana come fosse un'opera d'arte?

Sia Will Graham sia Hannibal Lecter condividono una fascinazione per la comprensione della psicologia umana, anche se da posizioni opposte. Per Hannibal, Will rappresenta una spinta verso l'umanità e la luce. Per Will, Hannibal è un vortice verso l'innaturale oscurità che tutti abbiamo dentro di noi. Ma entrambi, assolutamente, vedono un'opera d'arte nel funzionamento della mente umana.

Lei ha lavorato con diversi Studios televisivi, cosa rende Gaumont differente?

Una delle cose più impressionanti di lavorare con Gaumont tv è la libertà creativa che concedono agli showrunner. Ci appoggiano davvero al 100%

Quanto sono cambiate le cose in tv dalla cancellazione di *Pushing Daisies* nel 2009?

Pushing Daisies è stata la fine di un'era per la tv tradizionale dal mio punto di vista. Per ragioni che hanno meno a che fare con la serie di per sé e che invece dipendono dallo sciopero degli sceneggiatori della WGA, che ha danneggiato l'industria e spinto diversi dirigenti a non fidarsi più del talento artistico degli scrittori e degli showrunner. D'altro canto, fortunatamente, lo scenario televisivo nel suo complesso è stato costretto a evolversi e tra i cambiamenti più positivi c'è stata l'ibridazione tra la nicchia delle cable e il mainstream dei palinsesti dei network principali.

***Hannibal* è la prova di questa evoluzione?**

La tv americana sta ancora cambiando. *Hannibal* rappresenta una spinta verso l'adattare il modello seriale delle *cable television* sui network tradizionali. Potremmo vedere sempre più serie con stagioni di 13 episodi sui canali principali. Non solo permettono di avere star di maggior caratura, impegnandole per meno tempo, ma consentono anche una narrazione più concentrata e intensa.

Intervista a Noah Hawley, autore di *Fargo*

Com'è nato il progetto di *Fargo*?

La MGM, lo studio che ha i diritti del film dei fratelli Coen del 1996, ha una divisione televisiva che ha contattato il network FX per realizzarne una versione tv. Avevo già scritto un paio di pilot per FX, che non sono mai stati girati ma che sono stati fondamentali per stabilire una relazione con il network, per fargli conoscere la mia voce. In quel momento gli stavo proponendo un altro progetto e i producer di FX mi hanno chiesto se fossi interessato a fare *Fargo*. L'aspetto che mi più mi ha colpito era l'idea di non usare i personaggi del film, è stato come se mi avessero chiesto di realizzare la mia versione di un film dei Coen e non mi era mai successo nulla del genere. A quel punto non credo certo di essere stato l'unico sceneggiatore coinvolto, ma è stata la mia idea a convincerli e così ho avuto la serie.

Ha dichiarato in varie interviste che la serie è stata ispirata tematicamente anche da *A Serious Man*.

In *A Serious Man* i Coen pongono molte domande cui non rispondono e a un certo punto del film dicono esplicitamente che devi accettare il mistero, perché è parte della vita. Credo che questo concetto si applichi anche a *Fargo*, in particolare c'è l'episodio di un personaggio che era andato a scuola con Marge e, quando si incontrano, lui le racconta tutta una storia sulla ragazza con cui si è sposato e su come poi è morta. Più avanti nel film, però, Marge scopre che lui si era inventato tutto e lo spettatore si chiede perché è stata inserita quella scena. E la ragione è che dimostra come la realtà sia più strana della finzione. La scena è nel film perché è vera e, anche se niente di *Fargo* è davvero accaduto, questo è il tipo di dettaglio che rende il film simile alla vita reale. Anch'io ero interessato a trovare questi momenti, a creare un senso di mistero senza fare una cosa simile a *Lost* e agli enigmi à la J.J. Abrams.

Alcuni personaggi hanno un vago analogo in Fargo, mentre Lorne Malvo non ne ha nessuno.

Nei film dei Coen ci sono villain meravigliosi e iconici, dal biker solitario dell'apocalisse in *Arizona Jr.* a quelli di *Fargo* interpretati da Steve Buscemi e Peter Stormare. Quindi sapevo che avrei dovuto creare un cattivo che potesse rivaleggiare con loro. Di Malvo mi piace che la sua cattiveria sia insidiosa, perché sovverte le nostre regole sociali. Per lui è altrettanto importante convincere un bambino a fare pipì nel serbatoio di benzina di un'auto che ricattare un tizio per un milione di dollari. La sua violenza rompe il contratto sociale e introdurre un personaggio come lui nella società educata del Minnesota è una cosa davvero pericolosa. A Lester dice: «Tu pensi che ci siano delle regole, ma non ci sono regole. Una volta eravamo animali». E così spinge Lester al di fuori della società regolare e in una sorta di infernale altromondo.

Nella serie molti personaggi raccontano una storia, come se, in senso metanarrativo, volesse sottolineare l'importanza dello storytelling nello spiegare a noi stessi la condizione umana.

Credo che noi animali umani comunichiamo e impariamo attraverso le storie. È la stessa cosa che ho pensato per il mio discorso degli Emmy, che fosse meglio dargli la forma di una piccola storia perché ha più senso del ringraziare un elenco di persone, è più memorabile. Mi piace l'idea che in questa stagione di *Fargo* vengano raccontate molte storie, abbiamo anche girato una parabola per il quinto episodio. Ho creduto che una storia concisa e ben raccontata potesse aprire tematicamente lo show, far pensare il pubblico a qualcosa di più di quel che semplicemente stava succedendo negli episodi. Il mio modello era l'inizio di *A Serious Man* con il dentista che racconta di aver trovato una scritta nel dente di un uomo. Non solo era un pezzo straordinario di cinema, ma più ci pensavi e più riflettevi sul film in senso più generale. È un momento iconico dei Coen che dà profondità al film.

Nell'ultimo episodio di *Fargo* Molly racconta la storia dei due guanti a Lester, che non la capisce. Questo ti dice che Lester non è una persona che pensa agli altri, insomma dimostra che non è davvero buono. Allo stesso modo la storia del cavolo del coniglio e della volpe dimostra che Lester è estremamente razionale, perché la risolve velocemente mentre gli altri personaggi ne sono confusi. Ogni storia è nella serie per più di una ragione.

Credo sia anche un modo di vivere molto americano quello di raccontarci storie, basti pensare alla nostra politica dove ha un ruolo centrale l'immagine romantica di una figura che arriva da umili origini e riesce a diventare un leader. È la narrativa della vita americana, che raccontiamo a noi stessi e al mondo. Credo che ogni cultura abbia i suoi miti e le sue storie. Malvo parla della nascita dell'impero romano, con Romolo e Remo e come siano stati allevati da una lupa. E questo mito ha una forza, dà forma a una narrazione, a un'immagine di questa cultura, la rende unica.

L'arco narrativo di Lester è una parabola sul fascino del Male?

Quel che ho trovato più interessante in questo senso è stata la reazione del pubblico. Malvo è stato amato anche se è un vero villain, perché non finge di essere qualcos'altro. È uno scorpione. Lester invece ha un aspetto umano, quando lo conosciamo nei primi episodi è una vittima e si empatizza con lui. Che diventi così malvagio è vissuto come un tradimento, come se ci avesse ingannato, e per questo viene giudicato più severamente di Malvo, anche se uccide meno persone ed è decisamente meno pericoloso.

Il ritratto dei semplici cittadini di Duluth è spesso sull'orlo di diventare una satira, come ha mantenuto l'equilibrio?

Fargo, il film, è più comico di come lo si ricorda, è un ritratto ridicolo di questa regione. Io però non avevo

una storia di due ore, ma di dieci, e quindi devo essere un po' più realistico e drammatico, d'altra parte credo fosse una mia responsabilità raccontare questa regione com'è nel film e non nella vita reale. Questo è il mondo su cui mi è stato chiesto di lavorare. Ho comunque cercato di non prendere in giro i personaggi, i protagonisti in particolare dovevano mantenere la loro dignità, anche quando si trovano in situazioni assurde. L'obiettivo della mia satira era la società educata di questo immaginario Minnesota, che "preferisce uccidere qualcuno piuttosto che offenderlo" come si suol dire negli States. Questo estremo di educazione e riservatezza rende impossibile comunicare i propri veri sentimenti e crea una frustrazione crescente, soprattutto per Lester che non riesce a farsi valere con sua moglie, con il bullo, con suo fratello e a un certo punto qualcosa in lui si rompe.

Le serie strutturate come una successione di miniserie sono oggi sempre più numerose, da *Fargo* a *True Detective* e *American Horror Story*. Questo formato come ha cambiato le cose per lei rispetto a progetti di lunga serialità dei network e delle cable?

Questo formato ti permette di sapere la fine della storia fin dall'inizio e quindi consente di prendere decisioni significative in ogni episodio. Senza conoscere la meta ultima si è come in un limbo, in cui è pericoloso far accadere cose troppo drammatiche. Quando ci si sposta invece verso il finale di partita, come in *Breaking Bad* da un certo punto in poi, le cose cambiano e in *Fargo* ho potuto farlo fin da subito. Credo anche dia più soddisfazione allo spettatore vedere una storia divisa in episodi ma già compiuta. Al contrario sapere che non può succedere niente di troppo significativo ai personaggi rende la visione più passiva.

Fargo è stata la prima opportunità che ho avuto per raccontare una storia a modo mio e sperimentare con la struttura narrativa. Ho sempre avuto un rapporto difficile con i format dei network tradizionali, credo che sia meglio lasciar esprimere gli autori che non costringerli in un modello consolidato. Per esempio

ho potuto realizzare un grosso salto avanti nel tempo nel bel mezzo di un episodio. È stato divertente ma anche realistico perché nella vita reale i casi si raffreddano e mi piaceva che succedesse anche nella nostra serie. I poliziotti hanno fatto il possibile ma non è stato abbastanza e a questo punto non gli resta che attendere e continuare con la loro vita. Questo salto mi ha permesso di far sposare Molly e renderla incinta, giocando con lo spettatore: lei si ritrova così nella stessa condizione in cui si trovava Marge nel film e crea pertanto delle aspettative nel pubblico, gli fa chiedere se ora andrà a finire nello stesso modo.

Qual è il progetto per le stagioni successive?

Torneremo indietro al 1979 per mostrare la storia che Lou, il padre di Molly, racconta nell'ultimo episodio. Sappiamo che allora è accaduto qualcosa di davvero violento, ma non sappiamo cosa. Per cui è il prequel o, se preferite, una storia sulle origini di Molly, che sarà una bambina di quattro anni nella seconda stagione. Mi piace l'idea che esista come un libro sul crimine nel Midwest e che il film sia una storia da quel libro e lo stesso siano le due stagioni della mia serie. Non ho per ora un piano per la terza annata e credo che se non trovassi una buona storia FX accetterebbe di chiudere la serie. Il bello di lavorare con loro è che vogliono solo il meglio.

L'ORRORE! L'ORRORE!!

di Roberto Recchioni

Per capire la natura della narrativa horror di matrice statunitense, bisogna risalire alle origini della Nazione. Pensare ai padri pellegrini, ai quaccheri, al protestantesimo, ai puritani e al calvinismo in genere. Bisogna immaginare notti senza luna, grandi pianure sferzate dal vento, un fuoco da campo con vaccari e coloni seduti attorno. È gente pragmatica, persone che badano più al “cosa” che al “come”, che sanno che al mondo c'è il male e il bene e che sono due cose ben distinte, e che vogliono essere intrattenute da storie emozionanti e solide.

Ecco, questo è l'orrore USA: una favoletta morale grondante sangue, raccontata in maniera semplice. Era così ai tempi dei pionieri ed è così ancora oggi.

Non è un caso che il più popolare scrittore di horror del ventesimo e ventunesimo secolo (e uno degli scrittori più popolari di sempre) sia Stephen King, un autore capace di tenere incollati alle pagine dei suoi romanzi milioni di lettori senza inventarsi mai nulla di troppo originale, affidandosi alla suadanza della sua voce e alla semplice potenza primitiva delle sue storie.

Narrativa semplice, schietta, diretta e ordinata, a prova di idiota (ma non per questo priva di qualità). E non è un caso che Stephen King abbia avuto molto da ridire sull'adattamento cinematografico di *Shining* a opera di un autore complesso e stratificato come Stanley Kubrick, ma abbia sempre collaborato molto volentieri con un solido artigiano come Frank Darabont.

Come non è un caso che Frank Darabont sia stato coinvolto come showrunner (oltre che come produttore, sceneggiatore e regista) della prima stagione della serie televisiva di maggior successo degli ultimi anni: ***The Walking Dead***.

E qui facciamo un salto indietro. Venticinque anni fa, la serie televisiva *Twin Peaks* ha fatto fare un balzo

evolutivo al mondo della televisione, iniettandogli dosi massicce di cinema (e di un sacco di altra roba decisamente più strana e difficilmente classificabile). Poi sono arrivati *X-Files*, *NYPD Blue*, *E.R.* e infine la HBO con *I Soprano*. E le cose sono cambiate per sempre e in maniera definitiva. Il medium televisivo è diventato la nuova frontiera. Della scrittura, soprattutto, ma anche dell'immagine. Le opere si sono fatte sempre più sofisticate, le ambizioni drammatiche e artistiche, sempre più grandi. E il pubblico evoluto ha gridato più volte al capolavoro, premiando e facendo premiare queste serie.

THE WALKING DEAD

Created by Frank Darabont

USA, 2014, Stagione 4 (Ep. 14,15,16 45')

Basata sul fumetto omonimo di Kirkman, Moore e Adlard, la serie ha avuto vari showrunner e anche i personaggi, sopravvissuti in un mondo di zombie, sono spesso cambiati, con l'eccezione di alcuni leader come Rick Grimes (Andrew Lincoln) e Daryl Dixon (Norman Reedus).

Ma il pubblico di massa, quello capace di trasformare una serie di buon successo in un fenomeno planetario, ha continuato a guardare *Lost* serenamente. E *Lost* del linguaggio cinematografico se ne è sempre fregato. Una scrittura basata sull'uso (e l'abuso) dei cliffhanger, un ampio cast di fazioni bellocci ma privi di un reale spessore, una regia che non si è mai schiodata dall'ABC del campo e del controcampo in piano medio, una narrazione senza sofismi o raffinatezze di sorta. Un solido, puro, semplice e accattivante, intrattenimento televisivo.

E dell'esperienza di *Lost*, *The Walking Dead* ha fatto tesoro, mettendo in scena una storia di pionieri alle prese con un mondo ostile, popolato da selvaggi assassini (sì, gli americani dalla frontiera non ne sono mai usciti), raccontandola con un linguaggio quanto più neutro possibile.

E sulla scia di *TWD*, ecco arrivare ***The Strain***. Che proprio come *TWD* è tratta da qualcosa (in questo caso da una serie di tre romanzi scritti proprio dagli artefici della serie, Guillermo Del Toro e Chuck Hogan), che proprio come *TWD* mette in scena un'invasione di mostri (vampiri al posto degli zombi), che proprio come *TWD* vanta un cast di faccette televisive che difficilmente arriveranno mai sul grande schermo e che, proprio come *TWD*, ha un registro visivo e narrativo piano, ordinato, poco impegnativo e di grande fruibilità. La serie è divertente e non ha alcuna pretesa di essere qualcosa di più di quello che è. Per molti versi ricorda la piacevole miniserie de *L'Ombra dello Scorpione* (ancora Stephen King, guarda il caso). Non vincerà alcun premio della critica, state tranquilli, ma è godibile come un buon hamburger. Al sangue.

THE STRAIN

Created by Guillermo Del Toro, Chuck Hogan
USA, 2014, Stagione 1 (1x70'+12x45')

Un aereo atterra a New York pieno di cadaveri e la pesante cassa che trasportava viene trafugata. È l'inizio di un'epidemia vampiresca contro cui si battono il Dr. Ephraim Goodweather (Corey Stoll) e il Prof. Abraham Setrakian (David Bradley)

E visto che siamo partiti dai calvinisti e i puritani, come non parlare di ***Salem***, serie del 2014 della WGN America, che si ambienta nell'omonima cittadina negli anni della caccia alle streghe? Anche qui, narrazione alla vecchia maniera, pura e semplice, che tiene attaccati allo schermo grazie a un consolidato meccanismo di intrighi, misteri, inganni, colpi di scena e un pizzico di sesso e perversione, giusto quel tanto che basta per solleticare (senza svegliare realmente) gli animi più pruriginosi.

La messa in scena è buona e con begli interni raccontati a luce di candela. Meno bene gli esterni che

sembrano un poco posticci. A tratti il tutto ricorda più l'adattamento televisivo de *I Pilastrini della Terra* che un racconto horror ma non è detto che sia un male perché la trasposizione del più popolare romanzo di Ken Follett non era per nulla da buttare. Se *The Strain* era un hamburger, questo è tacchino con purea di patate. Non lo troverete nel menù del Dorsia, ma vi assicuro che è genuino e saporito.

SALEM

Created by Brannon Braga, Adam Simon
USA, 2014, Stagione 1 (13x60')

A Salem, nel XVII secolo, Mary Sibley (Janet Montgomery) è una strega in incognito e dalla posizione sociale altolocata. Quando è prossima a completare un terribile rituale ritorna in città il suo amato John Alden (Shane West)

E sempre per rimanere nell'ambito dello squisito prodotto televisivo nella tradizione horror USA, buttiamo uno sguardo anche a ***Penny Dreadful***, della Showtime. Cosa succede a mettere insieme Dorian Gray, Mina Harker, Van Helsing, Dracula, il dottor Frankenstein e la sua creatura? No, non un capitolo inedito de *La Lega degli Straordinari Gentleman* di Alan Moore e nemmeno un nuovo libro della serie *Anno Dracula* di Kim Newman, ma solamente di una serie che esplora (con una certa convinzione, bisogna riconoscerglielo) la via del potpourri narrativo. Forti suggestioni visive dal Dracula di Francis Ford Coppola ma, se badiamo a come è scritta e raccontata, siamo più dalle parti della *Buffy the Vampire Slayer* di Joss Whedon. Purtroppo, rispetto alla creatura prediletta dall'uomo che ha donato gli Avengers anche alla massaia di Voghera, manca quella punta di auto-ironia che avrebbe stemperato i momenti più involontariamente ridicoli della serie. Però c'è Eva Green che da sola vale il tempo speso. Rognone con verdure.

PENNY DREADFUL

Created by John Logan

USA/UK/Irlanda, 2014, Stagione 1
(8x60')

Vanessa Ives (Eva Green) ha doti medianiche centrali nei piani di un'antica entità, la stessa che ha catturato la figlia di Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton). Questi, per combatterla, assolda il pistolero americano Ethan Chandler (Josh Hartnett).

E nel calderone delle serie americane a base di spettri, sangue e frattaglie, non possiamo non citare quell'*American Horror Story* giunta (incredibilmente, se lo chiedete al sottoscritto) alla sua quarta stagione, questa volta ambientata in un circo di freak.

La proposta della FX è sempre la stessa: un tunnel degli orrori (ed errori), incoerente e confuso che gioca più sull'affastellamento degli elementi che sul reale dipanarsi di una storia. Effetti, effettacci, colpi bassi e scorrettezze narrative di tutti i generi compongono un'opera che, per quanto sia andata effettivamente migliorando stagione dopo stagione, rimane il corrispettivo di un hot-dog con troppe salse.

Infine, dopo tanto cibo a stelle e strisce, passiamo dall'altra parte dell'oceano e approdiamo in Inghilterra, patria del fish and chips, dei Beatles, dell'understatement, dei Monty Python, di Jack lo Squartatore, di James Bond, di Sherlock Holmes, di *Black Mirror* e di *Inside No.9*, serie prodotta da BBC Two, e figlia del gruppo di autori che va sotto il nome di The League of Gentleman, già artefici di quel disturbante gioiellino di *Psychoville*. **Inside No. 9** è una produzione in sei episodi che si iscrive e porta avanti la tradizione inglese delle serie antologiche. Tutto è ambientato presso un numero civico, spesso in una sola stanza, tutto è permeato da un feroce umorismo nerissimo che non risparmia niente e nessuno.

Narrazione acuminata come la lama di bisturi chirurgico che non cerca in nessuna maniera di

mettere a suo agio lo spettatore ma che, anzi, prova a colpirlo sempre dove meno se lo aspetta.

INSIDE NO. 9

Created by Steve Pemberton, Reece Shearsmith

UK, 2014, Stagione 1 + (6x30')

Antologia di diabolici racconti, tutti diretti da David Kerr e interpretati da Steve Pemberton e Reece Shearsmith con varie guest star nei diversi episodi, tra cui: Gemma Arterton, Oona Chaplin, Conleth Hill ed Helen McCrory.

Raffinato, intelligente, ben scritto e splendidamente girato. Concede poco in termini di spettacolarità e pretende molto in termini di attenzione. Ma ne vale la pena. Un roast-beef all'inglese, cotto alla perfezione e accompagnato da una crudità di verdure.

Prima di chiudere, vale la pena sottolineare come i momenti più genuinamente disturbanti che ci sia capitato di vedere quest'anno sono ascrivibili a serie non prettamente horror. Le inquietanti visioni di *Hannibal*, per esempio, o le impietose operazioni chirurgiche di *The Knick*, o i momenti più brutalmente gore di *Game of Thrones*. L'orrore - come ha sempre fatto - continua a trasbordare dall'etichetta di genere che gli si vuole applicare e inquina, contamina e corrompe la narrazione tutta. Come dovrebbe sempre fare. Perché l'orrore è parte di questo mondo. È alle nostre spalle. E ride di noi.

ROBERTO RECCHIONI SCRIVE E DISEGNA FUMETTI DAL 1993. LE SUE OPERE PIÙ PERSONALI SONO FORSE *ASSO*, SORTA DI SUO ALTER-EGO NELLO STILE DI ZANARDI DI PAZIENZA, E LA STORIA *MATER MORBI* DI DYLAN DOG, MENTRE LE SUE CREAZIONI SERIALI PIÙ NOTE SONO *JOHN DOE* (RIVOLUZIONARIAMENTE DIVISO IN STAGIONI COME UNA SERIE TV PRIMA CHE DIVENISSE UNA MODA) E PIÙ RECENTEMENTE *ORFANI*. DAL 2013 È CURATORE DELLE SERIE DI *DYLAN DOG*.

Intervista a Guillermo del Toro, autore di *The Strain*

di Luca Celada, per gentile concessione di "Alias", supplemento di "Il Manifesto"

***The Strain* è una storia di vampiri, zombie, demoni o tutti e tre?**

Non dimentichi i politici (ride). Sostanzialmente di vampiri, sono esseri che mi hanno affascinato sin da ragazzo e sui quali da anni raccolgo appunti. Ma non i vampiri dell'accezione romantica - mi interessa ogni dettaglio della loro mitologia, in particolare quella proveniente dall'Est Europa, cioè gli *Strigoi* che la leggenda vuole con un pungiglione sotto la lingua. Molti non se ne rendono conto ma i vampiri sono alla radice anche di tutta l'attuale cosmologia Zombie perché il padre degli Zombie, Romero, per *La Notte dei morti viventi* si è ispirato soprattutto all'*I Am Legend* - *Io sono leggenda* di Richard Matheson - che poi a sua volta è stata adattata nei film con Vincent Price e Charlton Heston e Will Smith - ma siccome non riuscì ad acquisire i diritti si è inventato quelle nuove creature che invece di succhiare sangue mangiavano i vivi.

Lo stile della serie è inconfondibilmente Del Toro.

L'idea è che fosse innanzitutto molto "pulp", volevo che funzionasse nell'ambito di quel genere. Un hamburger deve prima di tutto sapere di hamburger, potrà essere di una marca o di un'altra ma deve soprattutto essere riconoscibile come tale, familiare ai cultori del genere, confortante come un cibo preferito. Poi, in seguito se faccio bene in mio lavoro, allora dalla narrativa potranno emergere altri elementi "sommersi". Ad esempio c'è una scena in cui una guardia di un campo di concentramento nazista spiega a un detenuto come gli uomini vogliono esser dominati e per questo eleggono leader che li opprimono - poi ritroviamo la stessa guardia molti anni dopo al servizio di un altro

padrone oscuro. Mi interessava cioè un discorso sul male nel contesto di un altro male.

Non è la prima volta che lei mescola horror e politica. Considera la politica una sorta di horror?

Sì. Non mi interessa fare un manifesto ma allo stesso tempo gli stessi elementi narrativi possono di per sé essere "politici", compresa la violenza e la brutalità. Non sto cercando di fare *Furore* con vampiri. Soprattutto voglio divertire, cucinare quel delizioso doppio cheeseburger infarcito di sangue e gore e ammiccare così agli appassionati del genere.

Un genere di cui evidentemente ha una conoscenza enciclopedica. Date tutte le recenti permutazioni, molte delle quali in tv, si sente un pò come un guardiano dell'integrità horror-fantasy.

Sì, forse, ma non vuol dire che sia un reazionario, non sono un nostalgico. Credo che l'horror sia un linguaggio in evoluzione e credo che sia molto soggettivo, un po' come il senso dell'umorismo. Ciò che ti fa paura è una questione personale quanto ciò che fa ridere. Ad esempio posso convincere un tredicenne a guardare *Vampyr* di Dreyer spiegandogli che si tratta del film più etereo sublime e spirituale mai girato e lui probabilmente lo troverà noioso! L'horror è un genere che ti tocca intimamente, le nostre paure in un certo senso ci definiscono, raccontano chi siamo. Io sono un appassionato e uno studioso del genere da oltre 40 anni, sin da bambino. Guardo e divoro tutto quello che posso ma allo stesso tempo non sono un purista, amo le contaminazioni inattese, oblique, alchemiche. Un regista che ammiro follemente è John Carpenter, e quando uscì *La Cosa* venne distrutto dalla critica, vilificato come cinema deplorabile ed *Essi Vivono!* Deriso come un film di serie Z...ma ad alcuni di noi sembravano capolavori, fantastiche opere d'avanguardia, illuminanti. Ripeto tutto è soggettivo.

Diceva Maurice Sendak che le creature del suo *Nel paese dei mostri selvaggi* rappresentavano la sua famiglia, che si era ispirato ai parenti del suo paese di origine. Anche per lei è così?

La gente mi chiede spesso cosa ci sia di messicano nei miei film, perché è incontrovertibile: sono messicano. Ma non per questo sono cresciuto in un museo folklorico; sono cresciuto con gli anime, i film della Hammer, i mostri della Universal, la letteratura europea - sono queste le cose che mi hanno influenzato. Eppure a ben vedere qualcosa di messicano nei miei film credo che ci sia, innanzitutto la passione con cui amo i miei mostri. È la stessa con cui amiamo gli *alebrijes* [figure fantastiche del folklore oaxaqueño, ndr] o *il dia de los muertos*, il modo assolutamente "naturale" che abbiamo in Messico di celebrare la mostruosità. In *The Strain*, tra i personaggi c'è un lottatore mascherato come quelli della *lucha libre* messicana, che è una cosa che volevo fare da tanto tempo e finalmente ne ho avuto l'occasione. E poi forse un certo modo di incrociare le mostruosità horror con quelle di un cattolicesimo del tutto messicano, pieno di sensi di colpa e redenzione attraverso il dolore.

Ma lei ha davvero paura di qualcosa?

Mi spaventano soprattutto i governi e gli uomini politici, perché rappresentano un mondo in cui tutto è truccato, un gioco organizzato in cui i potenti rimangono potenti e i sottomessi rimangono sottomessi. Mi spaventa il *politically correct* come forma di controllo. Mi spaventa il fatto che il 90% dei semi al mondo siano stati distrutti e gli altri 10% sono controllati da corporation dedite agli OGM, e tutte le guerre combattute per il controllo delle risorse e delle materie prime. Mi spaventa talmente il mondo reale che mi rifugio tra i mostri (ride). Per me sono i santi di una religione mia, non ho chiesto che fosse così, non l'ho deciso io, è semplicemente come sono fatto e non cambierà. Il mondo per me sarà sempre diviso fra incanto e orrore e credo che stiamo vivendo nel periodo più fantastico e allo stesso tempo più orribile

di sempre. Carpenter l'aveva capito benissimo, per questo l'ammiro.

A proposito di mostri sacri, cosa pensa dell'autore forse più prolifico del suo campo, di Stephen King?

Lo trovo uno scrittore straordinario, ha un senso del mondo che è molto specificamente americano, ma come diceva Hitchcock, il modo migliore per essere universali è essere molto locali. La storia dell'horror ha quattro stadi. Inizia nel medioevo poi viene riscoperto in chiave romantica nel '700 quando nasce il romanzo gotico. Nell'800 si trasferisce nelle magioni diroccate e nei castelli del Mediterraneo fra dame vittoriane e forestieri ombrosi. Poi, nell'era moderna, due persone ne influenzano profondamente il corso: Richard Matheson con *I Am Legend* lo traghetta in America e Stephen King ce lo avvicina ancora di più. Non basta l'America: ora l'orrore è nella nostra città, la nostra cittadina con la gente in bici e le foglie cadute per strada. King ci spaventa in camera da letto, in salotto con la tv accesa e uno spuntino sul tavolo. Non stai più leggendo di una duchessa del settecento e del suo fantasma incatenato. Adesso è un tizio che mangia un panino davanti alla tv e c'è qualcosa di terrificante che cerca di entrare dalla finestra. E questo fa infinitamente più paura.

Intervista a John Logan, autore di *Penny Dreadful*

***Penny Dreadful* è una serie sui mostri: cos'è per lei la mostruosità?**

Sono sempre stato attratto dai mostri non perché mi spaventano, ma perché mi commuovono. Ho capito che quel che veramente mi attrae dei mostri è la somiglianza tra la loro condizione e la mia formazione come giovane gay. Capivo perfettamente cosa si provasse a essere alienati e a cercare accettazione. Ma la stessa cosa che mi rendeva diverso mi ha reso anche unico e mi ha dato forza.

Infatti il più mostruoso tra i suoi protagonisti, il più spietato, è probabilmente il meno sovranaturale: Sir Malcolm.

Sir Malcolm è una combinazione di Sir Richard Burton, Stanley Baker e quegli altri magnifici e rapaci esploratori vittoriani. E come loro, Sir Malcolm è accecato dalla sua ambizione e guidato dall'avidità e, ultimamente, dalla colpa. Sacrificherebbe le vite degli altri per riuscire nella sua *quest* e ritrovare sua figlia Mina.

Qual è il rapporto ideale tra la serie e i “*Penny Dreadful*” del diciannovesimo secolo da cui prende il titolo?

Innanzitutto mi sembra un titolo efficace inoltre c'è una sorta di sinergia nell'idea che queste pubblicazioni, che portarono la letteratura gotica nelle case della Londra vittoriana, fecero esattamente quello che stiamo facendo noi con la nostra serie.

L'idea di un gruppo con i protagonisti sovranaturali dell'era vittoriana è simile alla *Lega degli straordinari gentiluomini* di Alan Moore, ne è stato ispirato?

Sono un grande fan del lavoro di Moore e amo la sua *Lega*, ma la mia vera ispirazione per la serie sono i romanzi gotici originali e la seconda generazione dei film horror della Universal degli anni 40, in cui si univano i vari miti sui mostri. Soprattutto però *Penny Dreadful* è la storia di tre personaggi originali: Vanessa Ives, Sir Malcolm ed Ethan Chandler. Parte del divertimento della serie è intrecciarla al mito delle origini di Dracula, di Frankenstein, di Dorian Gray o di ogni altra creatura che potrebbe arrivare con le prossime stagioni.

Sam Mendes è uno dei produttori della serie: è mai stato vicino a dirigere un episodio?

Per via di impegni precedenti, Sam non ha potuto dirigere il nostro pilot ma è stato un grande sostenitore della serie.

L'horror è un genere molto di successo nella tv di oggi, quale pensa che sia la ragione?

Penso che siamo tutti attratti dal mistero oscuro di quel che rende le persone speciali, che le rende uniche e diverse. I grandi romanzi horror gotici come *Dracula*, *Frankenstein*, *La guerra dei mondi* e *Il mastino dei Baskerville*, così come alcuni classici e contemporanei film horror, sono capaci di creare archetipi fantasticamente complessi di quel che significa essere umani. Mostrano la nostra natura al suo apice di bestialità e il nostro massimo di mostruosità è anche il nostro vertice divino ed estatico.

I canali via cavo non pongono quasi limiti e permettono alle proprie serie di essere più “gore” del cinema mainstream. Direbbe che hanno riempito un vuoto creato dai film horror che spesso ormai rimangono nel confine del rating PG-13?

La tv via cavo, specialmente la nostra famiglia a Showtime, ci permette di andare oltre in termini di sessualità, violenza e storie adulte rispetto ai film PG13. L'altra cosa grandiosa della tv è che permette di esplorare le cose nel tempo, il che è assolutamente un lusso per uno sceneggiatore, perché permette di costruire la storia attentamente e di sviluppare con sottigliezza i personaggi. Non si è costretti ad avere un colpo di scena o una scena madre in ogni episodio, si può rallentare e lasciare che i personaggi svelino se stessi col tempo.

(Non) ripensare il presente

La rappresentazione del futuro nell'attuale fantascienza televisiva americana

di Andrea Fornasiero

È l'apocalisse, ormai, l'unico domani immaginabile? Di certo è quello che prediligono gli autori delle serie televisive angloamericane in onda quest'anno, forse perché fare piazza pulita della complessità della nostra società globalizzata permette di tornare a un nucleo drammatico di personaggi dalle motivazioni più basilari. Sicuramente è più semplice - e più disimpegnato - non porsi il problema di come si evolverà la nostra vita: la politica e l'economia internazionali non offrono certezze e la velocità di sviluppo della tecnologia e della scienza è a volte già oltre la sci-fi.

Difficile allora resistere al richiamo di una qualche fine del mondo e infatti ne troviamo per tutti i gusti: dalla biblica furia degli angeli di *Dominion* all'invasione aliena di *Falling Skies* e, con modalità diverse, di *Defiance*, fino agli eventi inspiegabili di *The After* o *The Leftovers* senza dimenticare l'evergreen, ormai un po' passé, della guerra nucleare di *The 100*. Soprattutto

però sembra primeggiare la paura di una minaccia invisibile e virale, che stermina la popolazione come in *The Last Ship*, la muta come in *Helix* o la rende sterile come in *The Lottery* e in *Utopia*. In quest'ultima, ambientata nel presente, l'apocalisse è solo potenziale, una minaccia incombente al centro di una cospirazione. In *Utopia* la paranoia - giustificata - si spinge a paventare la fine del mondo come lo conosciamo, un sentimento che ritroviamo, con ragioni diverse, in *Person of Interest* per via di intelligenze artificiali e in *Extant* per un intervento alieno.

L'apocalisse non è però solo la fine del mondo, come vuole l'uso più comune del termine. Prima di tutto, etimologicamente, è uno squarcio del velo, una rivelazione, e anche questa accezione del termine è ben presente nella fantascienza televisiva corrente. Nella gran parte delle serie che abbiamo citato non mancano personaggi in qualche modo guidati da un volere superiore, messi alla prova da portenti misteriosi e da visioni, a volte terrificanti e a volte colme di speranza, che squarciano la loro concezione del mondo.

Anche questa è in parte una comodità di sceneggiatura, perché non c'è niente di più facile di una sacra missione per motivare i protagonisti e allo stesso tempo guidarli secondo capricci di scrittura che trovano facile giustificazione narrativa nel sovrannaturale. Eppure, di nuovo, questo ricorso a una verità superiore è emblematico di una difficoltà intellettuale nell'affrontare il futuro, che poi è sempre lo specchio del presente. Un'incertezza che forse ancora riverbera dell'eco post-traumatico dell'undici settembre e che, quasi certamente, non si capacita dello stato di crisi senza fine apparente in cui sembra precipitata l'economia più forte del mondo e, con essa, l'American Dream.

Da una parte le serie televisive fantascientifiche inscenano una punizione misteriosa, forse ispirata da un mondo che non sembra più il migliore possibile, e dall'altra riflettono l'incapacità di comprendere il presente e dunque di immaginare il futuro. In queste apocalittiche *tabulae rasae* si torna agli antichi dogmi di racconti mitologici e soprattutto biblici, a uomini

guidati da un disegno superiore, spesso arzigogolato ma in cui comunque occorre avere fede – sebbene non manchino falsi profeti da cui diffidare.

A volte non è nemmeno necessario uno scenario da fine del mondo, per esempio in *Person of Interest*, ambientato nell’America contemporanea, i protagonisti seguono i misteriosi piani della Macchina, e una di loro, Root, diventa una sorta di voce in Terra di questa “divinità”, prossima a scontrarsi con un’analoga Intelligenza superiore e con il suo fanatico “sacerdote”.

In *The Leftovers* l’improvvisa scomparsa del 2% della popolazione non distrugge la società, ma ne erode le radici e potrebbe portarla a implodere. Diversi personaggi si dibattono nel dolore come pesci fuor d’acqua mentre altri sentono voci, hanno visioni e credono di agire secondo un volere più alto – pur se gli autori hanno più volte dichiarato che non ci sarà risposta al mistero d’ispirazione biblica del Rapimento. In *Believe*, anch’esso d’ambientazione contemporanea, i poteri di una bambina ne fanno una sorta di secondo avvento, forse capace di cambiare il mondo, e dunque gli altri personaggi sono disposti per lei ad agire senza spiegazioni, accettandone il mistero.

Non è ancora apocalittico neppure il futuro di **Extant**, pastiche fantascientifico dalle varie ispirazioni in cui i personaggi vivono anzi agiatamente. Anche qui però si infiltrano elementi sinistri, prima con le visioni della protagonista toccata da un’intelligenza aliena e quindi, in una svolta piuttosto originale, con il bambino robot Ethan che per primo avverte una minaccia di portata apocalittica, tanto da disegnare la famiglia in una navicella spaziale «perché così saranno al sicuro». «Da cosa?» gli chiede la madre “adottiva” «Dall’estinzione» risponde il figlio artificiale, che teme per noi la fine dei dinosauri.

The After, di cui al momento esiste solo l’episodio pilota, si colloca invece proprio nel mezzo di una possibile apocalisse, in cui Los Angeles precipita nel caos e diventa un inferno metropolitano. Non a caso l’autore dice di essersi ispirato ai primi 99 canti della Divina Commedia di Dante. Non sappiamo ancora se ci

sarà un equivalente di Virgilio a fare da guida, di certo però la coincidenza della data di nascita che accomuna i protagonisti implica forze sovrumane all’opera, come poi rende esplicito il finale dell’episodio.

EXTANT

Created by Mickey Fisher

USA, 2014, Stagione 1 (13x45’)

L’astronauta Molly Woods (Halle Berry), dopo una missione spaziale, torna a casa dal marito John (Goran Visnjic) e dal figlio androide Ethan (Pierce Gagnon). Si scoprirà incinta di un’entità aliena. Una produzione di Steven Spielberg.

THE AFTER

Created by Chris Carter

USA, 2014, Stagione 1 (Pilot 45’)

L’attrice Gigi (Louise Monot) si trova intrappolata in un garage con altri sconosciuti, tra cui l’evaso D (Aldis Hodge). Quando riusciranno a uscire si troveranno in una Los Angeles caduta nel panico di un blackout tecnologico.

Non tutte le serie che raccontano apocalissi effettive o potenziali ricorrono a segni dal cielo o a misteriosi prescelti, per esempio non succede nei drama che si muovono in un confine tra la sci-fi e generi più concreti, come l’action militare *The Last Ship*, dove i nemici rimangono quelli tradizionali e moderni dell’America (russi e prigionieri di Guantanamo). Né ci sono novelli messia quando si incrociano fantascienza e horror: in *The Walking Dead* in chiave zombie e in *Utopia* con accenni di torture porn. Quest’ultima pone anzi domande profondamente razionali sulla sostenibilità della razza umana e la sovrappopolazione del pianeta: cosa ci impedirà di finire a lottare ferocemente per le poche risorse rimaste trasformando la Terra in un unico, grande Terzo Mondo?

Questa sorta di elefante nella stanza della nostra società è affrontato da **Utopia** con la provocazione di

una soluzione estrema: la sterilizzazione di quasi tutta la razza umana. Esiste però un progetto migliore? Questo chiede insistentemente la serie, soprattutto nel primo episodio della seconda stagione, dedicato alla genesi della cospirazione che lega la trama immaginaria a tragedie reali, come gli anni di piombo italiani (spiazzante l'incipit con Bruno Vespa e il Caso Moro in tv) e i fatti che hanno portato al thatcherismo.

Utopia non maschera le difficoltà del presente in un incubo sulla fine dei tempi come periodo di tribolazione o nell'avvento di qualche entità superiore o "prescelto", bensì si appoggia sulla cruda speculazione, che è poi l'essenza della fantascienza.

UTOPIA

Created by Dennis Kelly

UK, 2014, Stagione 2 (6x60')

La cospirazione di Milner (Geraldine James/da giovane Rose Leslie), alias Mr. Rabbit, per sterilizzare la razza umana risale agli anni del caso Moro e, con la cattura di Jessica Hyde (Fiona O'Shaughnessy), sembra destinata al successo.

A fronte del dominante sentimento di incombenza, altri temi classici della sci-fi televisiva sono meno presenti e spesso interpretati senza molta fortuna: i viaggi nel tempo sono l'assunto di *Continuum* e di *Outlander* (dove però ci si sposta solo tra due epoche passate); gli extraterrestri si fanno vedere in *Falling Skies*, in *Defiance* e in *Star-Crossed* (questa però già cancellata da TheCW) e agiscono invisibili in *Extant* e forse in *Under the Dome*; entrambi naturalmente non mancano nel *Doctor Who*. La clonazione poi è al centro solo di *Orphan Black*, dove suscita integralismi religiosi ed è sperimentata più o meno in segreto dagli immancabili cospiratori. Qui la protagonista si trova di fronte a specchi più o meno distorti di se stessa e la serie pone la questione dell'identità, pur rimanendo in un registro teen.

Due sviluppi della scienza più vicini a noi hanno invece una certa fortuna in chiave sci-fi: uno è la

ricerca biologica sui virus di cui abbiamo già detto e che si ritrova in ben quattro serie - *Helix*, *Last Ship*, *Utopia*, *The Lottery* e scavallando nell'horror si potrebbe aggiungere *The Strain* - l'altro è l'emergere dell'intelligenza artificiale. Nei più tradizionali *Extant* e *Almost Human* (durata solo una breve stagione e già chiusa da Fox) il tema è sviluppato su classiche domande come: che cosa definisce la vita? Che cosa ci differenzia da una macchina intelligente? Quesiti nobilissimi superati però da *Person of Interest*, dove ci si sforza di immaginare un più plausibile emergere della Singolarità, ossia della coscienza di un'Intelligenza Artificiale che non ha nulla di antropomorfo, nemmeno dal punto di vista linguistico. Sul tema della IA, e della possibilità dell'uomo di controllarla o di educarla, l'autore di *Person of Interest* Jonathan Nolan rifletterà prossimamente anche in una nuova serie per HBO, ispirata al film *Il mondo dei robot* di Michael Chrichton.

Il 2014 televisivo ha toccato anche il transumanesimo con *Intelligence*, dove una superspia è in grado di interfacciarsi alla rete, ma il tema dell'evoluzione artificiale dell'uomo è rimasto in superficie, come fosse un superpotere, e la serie non avrà modo di approfondire perché già cancellata da CBS.

Arriviamo infine al grande assente: lo spazio profondo. Le sole serie dove si esce occasionalmente dall'atmosfera terrestre sono *Extant* e *The 100*, ma pure qui non ci si allontana molto dalla Terra. Che ne è dunque della space opera? L'ultima davvero riuscita, ossia *Battlestar Galactica*, si iscriveva pienamente nel filone apocalittico ricco di visioni e profezie che abbiamo descritto e dopo la sua fine è stato il nulla.

La fiaccola dell'esplorazione spaziale non si è comunque spenta: a raccoglierla non è stata una fiction bensì *Cosmos: A spacetime Odyssey*, serie documentaria e divulgativa sui misteri dell'universo che ha aggiornato il cult della tv Usa *Cosmos: A Personal Voyage* del 1980, scritto e presentato dal grande Carl Sagan e sostituito oggi dall'astrofisico Neil DeGrasse Tyson. Del resto, come dicevamo all'inizio, ormai è la scienza stessa a essere più veloce dell'immaginazione e a spingersi dove nessun uomo è mai giunto prima.

Intervista a Chris Carter, autore di *The After*

In quanto autore di *X-Files* non le saranno mancate le occasioni per tornare in tv, quindi come mai adesso e con Amazon?

Ho imparato che i successi passati significano relativamente poco per i potenziali acquirenti e distributori. Un autore televisivo deve avere un buon progetto e, anche se la sua carriera dimostra che sa fare il suo lavoro, l'idea per la serie deve stare in piedi con le proprie gambe. Perché ritornare sulla scena oggi? Direi perché la televisione mi sembra di nuovo eccitante. Riguardo ad Amazon: hanno espresso interesse per la mia idea, il che è una gradita coincidenza visto che penso siano all'avanguardia di questa nuova frontiera televisiva.

Crede che Amazon diventerà un concorrente per Netflix?

Sì, senza dubbio.

Qual è la sua opinione sul processo di Amazon, che chiede al pubblico di giudicare quali pilot diventeranno una serie?

Mi dicono tutti che dovrebbe farmi paura, invece io non so immaginare un modo miglior per sapere se una serie troverà un pubblico.

***The After* ha elementi da horror apocalittico, un filone che è diventato di notevole successo in tv. Perché pensa che il pubblico americano sia così attratto da questo tipo di ambientazione?**

È inerentemente drammatica. E risuona nella sensibilità americana, quella di una Nazione che

ancora, dopo duecento anni, combatte per capire se stessa.

In *The After* sembra esserci un elemento coscientemente ludico, come se raccontare una storia con un mistero da risolvere si avvicinasse a un gioco tra l'autore e il pubblico.

Credo si possa fare questa analogia, ma una serie tv non è una storia interattiva - sebbene con i social media ci stiamo avvicinando.

Diversamente da *X-Files*, dove la maggior parte degli episodi erano autonomi "mostri della settimana", *The After* sembra essere fortemente serializzato fin dal principio. Perché ha preso questa strada per la sua nuova serie?

Credo che serie come *Lost* abbiano dimostrato che il pubblico ama le saghe d'ampio respiro. *X-Files* invece era un misto di episodi "mitologici" e di altri più autonomi, ma la si può comunque considerare una lunga saga se si considerano le relazioni tra i personaggi.

Ha un piano generale per *The After*, con una fine prestabilita e un numero di stagioni previste per raggiungerla?

Non in questi termini, anche se abbiamo un'idea di dove stiamo andando. Avere un finale già predeterminato finisce per far perdere quella larga parte della storia e dei personaggi che si rivelano, anche agli autori, strada facendo.

Intervista a Mickey Fisher, autore di *Extant*

Com'è arrivato, dopo soli due piccoli film, a realizzare una serie tv prodotta da Steven Spielberg e con Halle Berry nel cast?

Dopo 12 anni passati a scrivere, dirigere e produrre i miei film e dopo aver fatto moltissimo lavoro in teatro, tre anni fa mi sono finalmente spostato a Los Angeles con l'ambizione di entrare nel mondo della tv. Ho studiato e smontato la struttura di vari episodi delle mie serie preferite, atto per atto e scena per scena, imparando la tecnica di scrittura delle migliori puntate. È stato come quando Rocky si allenava prendendo a pugni la carne appesa in cella frigorifera. Quando mi sono sentito pronto, ho scritto il mio primo pilot ed era appena passabile. Quindi ho fatto una cosa che ti senti sempre dire riguardo gli scrittori ma che ogni tanto ti dimentichi di fare: ho scritto la serie che avrei voluto vedere, su una donna astronauta che parte per una missione spaziale e ritorna incinta, cambiando il mondo per sempre. Ho partecipato a un concorso per pilot dove sono arrivato solo secondo, ma è stato abbastanza per farmi avere un manager e un agente, e quest'ultimo mi ha detto: «Per questa storia puntiamo al top: andiamo da Steven Spielberg». Sono rimasto a bocca aperta, e lo sono ancora adesso!

***Extant* ricorda diversi film di fantascienza come *A.I. - Intelligenza artificiale*, *The Astronaut's Wife - La moglie dell'astronauta* e, per certi aspetti, *Prometheus*. Come ha trovato un prospettiva originale tra questi riferimenti?**

Fin dall'inizio mi è stato chiesto perché avessi scelto due importanti *concept*: l'elemento extra-terrestre e l'intelligenza artificiale. La mia risposta è sempre stata che stavo scrivendo di una famiglia straordinaria e ho cercato di farne il fulcro del racconto. Inoltre il grande tema che attraversa la serie per me e per lo

showrunner Greg Walker è stato da subito la questione di cosa significhi essere umani. È qualcosa di cui abbiamo parlato moltissimo nella *writers room*. Credo che trattare entrambi questi elementi ci dia una voce unica all'interno del genere fantascientifico.

***Extant* è anche una delle poche attuali serie di fantascienza che non racconta una distopia. Ritieni che l'ambientazione anti utopica sia diventata un cliché?**

Continuo ad amare le storie e i mondi distopici, però non mi sembravano la scelta giusta per questa serie. Volevo che l'ambientazione fosse una logica e positiva evoluzione di dove siamo oggi. La mia idea è che in 20 o 30 anni il mondo non sarà una distopia o un'utopia, ma qualcosa nel mezzo, ancora in fase di sviluppo.

Il titolo gioca con la parola *Extant* (esistente) come opposto di *Extinct* (estinto), infatti il robot *Ethan* sembra temere l'estinzione. Voleva presagire uno sviluppo apocalittico per la serie?

Abbiamo voluto suggerire che tutte le specie di *Extant* - ossia gli umani, gli androidi *Humanich* e il nuovo bambino di *Molly* - stessero lottando per sopravvivere. Quando ci chiediamo cosa significhi essere umani ci chiediamo anche come possiamo garantire la sopravvivenza di quel che definiamo umano di fronte a enormi cambiamenti. Il 99.9% di ogni specie mai esistita si è estinta: sarà molto difficile vincere questa scommessa.

La fantascienza è oggi molto popolare nel cinema blockbuster. Quali sono gli elementi necessari perché abbia una ragion d'essere anche in tv?

Credo che la fantascienza in tv possa fare una cosa impossibile al cinema: dare al pubblico l'occasione di intraprendere un lungo viaggio con i personaggi.

Quando *Friday Night Lights* è finita sono diventato un po' depresso, come se avessi detto addio ai miei vecchi amici. Ho pensato a quei personaggi per giorni e settimane e mi sono chiesto cosa stessero facendo, come se fossero persone reali (e ammetto pienamente che suona come una malattia!). Se avremo la possibilità di realizzare due, tre o quattro stagioni di *Extant*, i fan cresceranno con la famiglia di Molly e impareranno a conoscerla come fosse la loro. Penso sia questo a essere specifico della televisione in generale, perché non c'è nient'altro di simile.

Intervista a Dennis Kelly, autore di *Utopia*

Il primo episodio della seconda stagione di *Utopia* è incentrato su una serie di cospirazioni. Perché le trova così interessanti?

L'aspetto affascinante delle teorie complottistiche è la loro esplosione nel corso, più o meno, degli ultimi vent'anni: ora le si ritrova ovunque. Se negli anni Ottanta poteva capitare di sentire aleggiare un complotto casualmente, ogni tanto, adesso appena succede qualcosa subito emerge una versione alternativa per spiegarla, spesso nel giro di pochi minuti. E anche se a volte sembra più stramba e difficile da credere rispetto alla versione ufficiale, molti sono più propensi a dare fiducia al complotto. Per tutta una serie di ragioni siamo sempre meno disposti a credere all'autorità, e sta emergendo anche una strana confusione tra finzione e realtà. Le notizie di questi giorni assomigliano sempre di più a un film catastrofico degli anni Settanta, e quelli come me si divertono a inserire elementi di realtà nella loro finzione.

Cosa l'ha spinto ad ambientare parte del primo episodio della seconda stagione in Italia?

Ho sposato un'attrice italiana, Monica Nappo, e quindi ho molta familiarità con l'Italia, che sta trovando

sempre più spazio nel mio lavoro. Ma è stato anche un caso. Stavo cercando di elaborare il mio complotto quando ho scoperto un periodo di una decina di giorni negli anni Settanta in cui sono successe una serie di cose sinistre: dall'incidente di Three Mile Island, per esempio, alla caduta del governo inglese per un solo voto. Poi mi sono accorto che proprio all'inizio di quel periodo fu assassinato Mino Pecorelli. La storia del rapimento e dell'uccisione di Aldo Moro mi ha sempre affascinato, sono state formulate molte teorie su questo caso, ma la verità sembra ancora così difficile da scoprire.

La parte relativa all'Italia è stata, almeno visivamente, influenzata da *Il Divo*?

Marc Munden, il nostro regista, è un ammiratore di Paolo Sorrentino, come me del resto, quindi può essere di sì. Vedendolo dall'esterno, mi sembra che il cinema italiano attraversi un momento molto stimolante. Matteo Garrone e Paolo Sorrentino sono due tra i registi più interessanti al mondo e lavorano qui, non dico in Italia, proprio qui a Roma. È difficile non farsi influenzare da gente così in gamba.

***Utopia* affronta, con il taglio della science-fiction, il tema della sovrappopolazione e della sostenibilità ambientale. Cosa pensa lei in proposito?**

Si tratta del problema più grande che l'umanità, e in generale il nostro pianeta, si sia mai trovata a fronteggiare. Non c'è nulla nel mio sistema di credo e di riferimenti politici che possa fornire una risposta. Anzi, sembriamo ignorare la questione. È vero che il tasso delle nascite ha subito un forte calo ma, anche così, negli ultimi 14 anni ci siamo trovati a fare i conti con un miliardo di esseri umani in più sul pianeta. E inoltre stiamo fornendo un'istruzione a un maggior numero di individui, stiamo dando più diritti alla gente: si stima che in tutto il pianeta circa 2 miliardi di persone stia per diventare classe media. Da un punto di vista sociologico e politico si tratta di una grande conquista,

ma dal punto di vista ambientale è una catastrofe. Queste persone sfrutteranno le risorse naturali in misura dieci-venti volte superiore a prima: d'altra parte, perché non loro dovrebbero averne diritto se io o lei lo abbiamo? Quello della sovrappopolazione è il nostro problema più grande, anche se non lo stiamo ancora affrontando realmente.

La serie è molto violenta, ma in modo esagerato, con colori vivaci e musiche quasi divertenti. Questo stile era già stato immaginato in fase di sceneggiatura?

Credo di aver suggerito queste idee in sceneggiatura, ma in modo molto vago. Cerco sempre di non dirigere la scena dal testo, ad esempio non dico mai che la telecamera deve fare questo o quest'altro, non utilizzo mai il "noi" nei commenti di scena (del tipo "vediamo una scuola") e sicuramente non parlo mai delle musiche e dei colori. Molto di questo lo si deve ancora una volta al geniale Marc Munden. Penso che il mio lavoro consista nel permeare la sceneggiatura di una determinata atmosfera e poi, se collabori con persone ricche di talento, loro sapranno fare molto meglio di quanto io mi possa immaginare.

La trama di *Utopia* ruota attorno a un graphic novel, in uno stile che ricorda i lavori di Bill Sienkiewicz e Dave McKean. Come ci si è arrivati?

Anche qui, il risultato finale è molto più opera di Marc che mia. Ricordo di aver scritto nelle prime bozze della sceneggiatura che il manoscritto originale era stato vergato con sangue ed escrementi umani, oltre che con inchiostro: Mark Dane, l'autore, lo avrebbe scritto così nella cella di un manicomio dove lo avevano privato di altri mezzi per scrivere. Ma quando il manoscritto è diventato un oggetto reale, abbiamo subito capito che tutto questo sarebbe stato fuorviante e anche un po' sgradevole. Lo abbiamo tenuto come spunto visivo, un'opera estranea realizzata da un uomo che aveva perso il senno ma che voleva disperatamente dire qualcosa al mondo.

La sua serie è molto britannica, ma è in corso anche la produzione di un remake americano con David Fincher per HBO. Vi sta collaborando?

Mi fa piacere che una parte del mondo della televisione apprezzi che la serie sia stata fatta in Gran Bretagna. Facciamo della buona televisione, ma spesso si tratta di ottimi polizieschi o di commedie dell'assurdo basate sul sistema di classe e sono contento di aver fatto qualcosa di diverso. Con Fincher, per il remake americano, abbiamo fatto qualche chiacchierata ma lui è indipendente e deve fare la sua serie senza che io mi intrometta. David sta collaborando con Gillian Flynn, sceneggiatrice di *Gone Girl*. Sono stato in contatto con lei, ho letto alcune delle sue idee per la serie e devo dire che sembrano davvero brillanti. La versione americana sarà parecchio diversa dalla nostra per certi aspetti e davvero fedele per altri: penso che il risultato sarà molto, molto buono.

Il boom della Golden Age

Le serie della Première USA, anteprime nazionali del RomaFictionFest, contestualizzate in una panoramica sull'esplosione seriale americana.

di Andrea Fornasiero

La sensazione sempre più diffusa che si viva una nuova Golden Age della tv, o meglio delle serie tv, ha portato in questi ultimi due anni a una straordinaria iniezione di fiducia per produttori e network, con una crescita quasi esponenziale dell'offerta. Così nuovi player si affacciano sul mercato seriale con prodotti originali: Cinemax, Sundance Channel, History Channel, Discovery Channel, DirecTV, WGN, El Rey, WE Tv, BET e prossimamente E! Entertainment Television. E la serialità dal formato televisivo dilaga anche fuori dalla tv: nei servizi online come Hulu, Netflix e Amazon e presto pure nelle console videoludiche PlayStation e X-Box, che hanno già annunciato due serie in riproduzione, rispettivamente *Powers* e un progetto su *Halo* prodotto da Steven Spielberg.

Il risultato è uno scenario in velocissima evoluzione, dove si compete su due fronti: la qualità del prodotto di culto e il successo di pubblico. Per esempio Netflix, ai beniamini della critica come *House of Cards* e *Orange Is the New Black*, affianca il meno apprezzato teen horror *Hemlock Grove* e ha annunciato un ambizioso progetto marcatamente pop basato su vari personaggi Marvel (ossia un'inedita versione dei *Difensori*). Il caso più emblematico in questo senso è forse quello di WGN, che all'esordio con l'horror in costume *Salem* ha fatto seguire la ben più raffinata ***Manhattan***, ambientata a Los Alamos tra ricerca scientifica e paranoia in una corsa contro il tempo per realizzare la bomba che "ponga fine a tutte le guerre". Si guarda fin da subito a due pubblici del tutto diversi, come del resto fanno già da alcuni anni canali leader quali AMC ed HBO: *Manhattan* è più vicina a *Mad Men* o *Boardwalk Empire* mentre *Salem* ha lo stesso target di *The Walking Dead* e *True Blood*.

Altre reti hanno invece un'identità pregressa molto più marcata di WGN e quindi cercano di consolidarla con produzioni seriali in linea con il proprio brand.

MANHATTAN

Created by Sam Shaw

USA, 2014, Stagione 1 (13x55')

Frank Winter (John Benjamin Hickey) è un fisico a Los Alamos nel 1943. Veterano della Prima Guerra Mondiale, ha pochi agganci politici, ma per porre fine al conflitto e salvare vite umane è disposto a ogni compromesso.

È naturalmente il caso del Sundance Channel, che dopo il debutto con *Rectify* dell'anno scorso (già confermata per una terza stagione), quest'anno ha lanciato ***The Red Road***, serie drammatica dove hanno ruolo cruciale alcuni temi cari al festival di Robert Redford come le minoranze etniche, i personaggi borderline e il crimine ben poco glamour della provincia americana. La serie è inoltre impreziosita da due nomi del grande schermo, James Gray regista del pilot e Aaron Guzikowski (ossia lo sceneggiatore dell'apprezzato film *Prisoners*) alla scrittura, che ne sanciscono il taglio adulto e vicino al cinema indipendente.

THE RED ROAD

Created by Aaron Guzikowski

USA, 2014, Stagione 1 (6x60')

Il criminale Philip Kopus (Jason Momoa) torna nella riserva indiana dov'è cresciuto e ricatta il poliziotto Harold Jensen (Martin Henderson), minacciando di denunciare sua moglie (Julianne Nicholson) per un incidente causato in stato confusionale.

Allo stesso modo Discovery Channel ha esordito nella programmazione seriale con la miniserie ***Klondike***,

prodotta da Ridley Scott, e decisamente in linea con l'identità di rete perché caratterizzata da paesaggi e scorci naturalistici mozzafiato, ambientata in una zona e in un tempo in cui la natura era ancora selvaggia. Un progetto che chiaramente guarda al modello di *Hatfields & McCoys*, trionfale partenza seriale di History Channel, sia per la messa in onda in poche serate consecutive, sia perché scava nella storia, nel mito e nella cultura americana - tanto che tra i personaggi figura Jack London - e sia perché si affida a un cast di rinomati attori del grande schermo come Tim Roth, Sam Shepard e Ian Hart oltre al giovane Richard Madden, ex Robb Stark del *Trono di spade*.

KLONDIKE

Regia di Simon Cellan Jones

USA, 2014, Miniserie (6x45')

Bill Haskell (Richard Madden) giunge in Klondike in cerca dell'oro. Qui conosce la bella Belinda (Abbey Cornish), il giovane Jack London (Johnny Simmons), padre Judge (Sam Shepard), lo scaltro Soapy Smith (Ian Hart) e lo spietato Conte (Tim Roth).

Il canale El Rey lanciato nel 2013 da Robert Rodriguez, e rivolto al pubblico latinoamericano, riflette chiaramente lo stile del suo patrono: la prima serie della rete è stata nel 2014 *Dal tramonto all'alba*, basata sul film omonimo di Rodriguez e con vari episodi diretti da lui stesso. Il regista di *Sin City* ha poi curato anche la regia del pilot per la seconda serie di El Rey, *Matador*, su un improbabile agente Dea che viene reclutato dalla Cia per infiltrarsi nel mondo del calcio, dove ha per altro un inatteso e crescente successo.

Era stata negli anni scorsi piuttosto timida Audience Network del sistema satellitare DirecTV che, dopo aver portato a conclusione serie iniziate altrove come *Damages* e *Friday Night Lights*, ha lanciato produzioni proprie con *Rogue* e quest'anno con **Full Circle**.

Girotondo di personaggi che, due a due, si incontrano in uno stesso ristorante finché l'ultimo arrivato non ritrova il primo a essere entrato e uscito di scena, questa *ronde* è ideata e interamente sceneggiata da Neil LaBute. A rimarcare il cambio di marcia di Audience Network, *Full Circle* è stata rinnovata per una seconda stagione e sarà persino raddoppiata la terza annata del poliziesco con Thandie Newton *Rogue*, con venti episodi contro i dieci delle due precedenti edizioni.

FULL CIRCLE

Created by Neil LaBute

USA, 2013, Stagione 1 (10x22')

Tim (Tom Felton) è innamorato di Bridget (Minka Kelly), che però non vuole lasciare Stanley (Julian McMahon), che è anche il padre di Tim. E' l'inizio di una crudele giostra tra incontri di coppia in uno stesso ristorante.

Tra gli altri ingressi sulla scena si segnalano quelli di BET, la basic cable dedicata al pubblico nero, che nel 2013 ha lanciato la sua prima serie *Being Mary Jane*, e WE Tv, che mira a un target femminile. Il suo esordio nel seriale è il più recente, con il legal drama *The Divide* iniziato nell'estate 2014. La protagonista è una donna dalla personalità sfaccettata, in cerca tanto di giustizia quanto di pace interiore, e il cast che si segnala per alcuni volti riconducibili alla tv di qualità, come il Clarke Peters di *The Wire* e *Treme*.

Il risultato di questa esplosione dell'offerta corrisponde però a un boom della domanda? Se il successo di serie cable come *The Walking Dead* e *Il trono di spade* continua a crescere per le novità si fa più difficile trovare spettatori. Un canale ormai affermato come AMC l'anno scorso aveva seccamente chiuso *Low Winter Sun* dopo una sola stagione, mentre questa estate, pur se con ascolti ancora inferiori, ha fortunatamente deciso di rinnovare l'ottima ma per ora incompresa **Halt**

and Catch Fire, il cui argomento apparentemente molto tecnico ha forse spaventato il pubblico. La serie racconta l'evoluzione dei computer negli anni '80, ma è soprattutto uno studio di personaggi complessi, per cui il successo professionale è solo parte di un processo di salvezza personale. «I computer non sono l'obiettivo, sono l'obiettivo per portarci all'obiettivo» dice nel pilot il protagonista Joe McMillian, ossessionato dall'idea di lasciare un segno nella corsa verso il futuro. Si tratta a ben vedere, in un diverso contesto, di uno scenario simile a quello di *Mad Men*, con personaggi nel passato che vivono la crisi della modernità in una professione all'avanguardia, una sorta di nuova frontiera ideale.

HALT AND CATCH FIRE

Created by Christopher Cantwell, Christopher C. Rogers

USA, 2014, Stagione 1 (10x60')

Il visionario e tormentato uomo d'affari Joe McMillian (Lee Pace) manipola due geni, una programmatrice (Mackenzie Davis) e un costruttore di hardware (Scoot McNairy), per realizzare un computer che rivoluzioni il mercato degli anni '80.

I network principali, il cui pubblico si restringe inesorabilmente, cercano di ribattere da una parte le event-series, ossia serie più brevi, secondo il formato cable, che non iniziano in autunno insieme al grosso dell'offerta, per esempio *24 Live Another Day* e *Exant*. Nella programmazione ordinaria ci si affida invece ai generi più solidi, come police, medical e legal, o a brand di successo, come i supereroi, o ad attori e autori inossidabili come James Spader e Shonda Rhimes.

Ricorrono invece a una tecnica più open source gli Amazon Studios, aperti a ricevere sceneggiature da chiunque e a fornire un primo stanziamento per il loro sviluppo, anche se finora sono stati solo i progetti dei professionisti del settore ad arrivare alla produzione di un pilot. Questo episodio viene poi sottoposto al giudizio del pubblico, attraverso un sistema di votazione da parte degli abbonati. A ben vedere un processo con radici antiche, ossia la vecchia abitudine dei network di programmare come tv movie un pilot di durata

doppia per testarne il successo e poi, eventualmente, realizzarne una serie. Delle cinque proposte del 2014 ben quattro sono state confermate per la produzione di una prima stagione: il family drama *Transparent*, il poliziesco *Bosch*, l'apocalittico *The After* e il dramedy ***Mozart in the Jungle***, forse il più originale tra i pilot proposti. Ambientato nel poco esplorato mondo della musica classica, questo dramedy vanta la sceneggiatura di Roman Coppola, Alex Timbers e Jason Schwartzman e un cast di livello che ruota attorno a Gael Garcia Bernal nei panni di un nuovo direttore d'orchestra, Rodrigo, geniale e innovatore ma anche indecifrabile. La serie è tratta al libro omonimo della oboista Blair Tindall mentre Rodrigo è ispirato al direttore d'orchestra Gustavo Dudamel.

MOZART IN THE JUNGLE

Created by Paul Weitz, Roman Coppola, Jason Schwartzman, Alex Timbers

USA, 2014, Stagione 1 (Pilot 30')

Il direttore d'orchestra Thomas (Malcolm McDowell) si ritira ma non digerisce la sostituzione con l'eccentrico Gustavo (Gael Garcia Bernal). Il passaggio di consegne è anche l'occasione della vita per l'oboista Hailey Ruthledge (Lola Kirke).

Nei nostri frenetici tempi di binge watching da intere stagioni la strategia di Amazon produce però un'anomalia, ossia un distacco temporale molto lungo tra il primo episodio e i successivi. Per esempio tra queste serie approvate nel febbraio 2014 solo *Transparent* vedrà la luce a fine settembre, *Mozart in the Jungle* partirà invece a dicembre mentre *Bosch* e *The After* dovranno attendere l'inizio dell'anno successivo. Questi tempi d'attesa tra il pilot e il resto della stagione sarebbero probabilmente suicidi oggi su un canale televisivo vero e proprio, ma Amazon è un servizio online e non ha il problema di agganciare il pubblico alla messa in onda, inoltre può facilmente segnalare ai propri abbonati - attraverso consigli personalizzati - la disponibilità di nuovi episodi, riproponendoli magari anche dal pilot che era stato gradito mesi prima. Con l'arrivo di nuovi giocatori, cambiano anche le regole del gioco.

La tv diventa esplosiva

di **Andrea Fornasiero**

Non esiste forse regista più associato al mondo dei blockbuster e dei maxischermi di Micheal Bay, eppure in questi ultimi due anni si è cimentato in diverse produzioni per uno schermo che credevamo gli andasse stretto, quello televisivo. I suoi precedenti trascorsi tv si riassumono in poche righe: nel 1986 è stato una comparsa senza nome in *Miami Vice* (concederà poi un cameo nei panni di se stesso nel 2012, in *The Neighbors - Vicini del terzo tipo*) quindi ha lavorato a varie pubblicità, videoclip e alle “notte di Playboy”. Dal 1995, quando grazie a Jerry Bruckheimer sfonda nel cinema con *Bad Boys*, la tv diventa solo un lontano ricordo, troppo piccola per la sua tonitruante immaginazione.

Il progresso degli effetti speciali da una parte e l'aumento della cura delle produzioni televisive dell'altra lo portano recentemente a tornare sui suoi passi a cimentarsi nel produrre tre serie: *Occult*, *Black Sails* e *The Last Ship*. La prima, su una coppia di poliziotti che indaga nel mondo dell'occulto, pur se scritta da James Wong, ha avuto poca fortuna ed è rimasta un pilot che non è stato trasmesso da A&E. Il canale naturalmente potrebbe ancora tornare sul progetto, ma a ben vedere non sembra un caso che a non aver funzionato sia stata la serie con la regia più televisiva (del veterano di *Castle* Rob Bowman).

Diverso il discorso per ***Black Sails***, che la premium cable Starz ha rinnovato per una seconda annata ancora prima della messa in onda della prima puntata, uno spettacolare episodio diretto da Neil Marshall, regista di *The Descent* e *Doomsday* che prima o poi speriamo di rivedere al cinema. Nel mentre in tv si difende benissimo, con le puntate più spettacolari del *Trono di Spade* e con la cruda battaglia navale che apre la serie sulle origini del tesoro del capitano Flint. *Black Sails* è ambientata nei mari verde smeraldo intorno a Nassau e ha tutto il gusto per le immagini cristalline che ci si aspetta dal cinema di Bay, cosa che del resto ritroviamo anche in ***The Last Ship***. Grande successo in America su TNT, questa serie ha un pilot di Jonathan

Mostow, già rodato nel mettere in scena equipaggi in alto mare con il film *U-571*. *The Last Ship* si avvale inoltre di un grande sfoggio di mezzi militari, anch'essi tipici del cinema di Bay, che per altro, sebbene non accreditato, ha diretto come regista di seconda unità la sparatoria nell'artico del primo episodio: un pezzo d'azione che tra elicotteri e lanciarazzi che non ha nulla invidiare al suo cinema più esplosivo.

BLACK SAILS

Created by Robert Levine ,Jonathan E. Steinberg,

USA/Sud Africa, 2014, Stagione 1 (8x55')

La nave su cui viaggia John Silver (Luke Arnold) viene attaccata dai pirati del capitano Flint (Toby Stephens), ossessionato dalla cattura del galeone spagnolo *Urca de Lima*. Prequel di *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson.

THE LAST SHIP

Created by Steve KaneHank Steinberg

USA, 2014, Stagione 1 (10x45')

La dottoressa Rachel Scott (Rhona Mitra), imbarcata sulla nave militare del capitano Tom Chandler (Eric Dane), è forse l'unica in possesso dei preziosi campioni preistorici per curare il virus che ha decimato la popolazione mondiale.

La rivoluzione della scrittura e le Master Class del RomaFictionFest

di Marco Spagnoli

Le Master Class del RomaFictionFest sono un incontro con personalità e talenti che influenzano la nostra realtà e la sua percezione. Poter dialogare con loro, per capire meglio idee e meccanismi narrativi, significa avere non tanto o, forse, non solo un'anticipazione sul loro lavoro in quanto tale, ma una migliore comprensione delle istanze creative e produttive che sono al cuore dell'entertainment dei nostri anni. Uno sguardo privilegiato che diventa condivisione pubblica e che si trasforma in un'appassionante epidemia di idee e aspettative nei confronti di una narrazione che, anche in virtù della tecnologia, diventa sempre più centrale nelle nostre esistenze e nel nostro immaginario personale.

Incontro con la First Lady della fantascienza

Master Class di Gale Ann Hurd

È meritatamente stata soprannominata la "First Lady del genere sci-fi". Gale Ann Hurd è una produttrice di grande successo in campo cinematografico e televisivo, di film e serie campioni di incasso.

Ha iniziato a muovere i primi passi come assistente del leggendario Roger Corman, diventando, in seguito, direttore marketing della società del regista americano New World Pictures.

A metà degli anni Ottanta, insieme all'allora marito James Cameron, ha prodotto e co-sceneggiato *Terminator* cui è seguito il successo mondiale di *Aliens*, secondo capitolo della saga con Sigourney Weaver. Sempre con James Cameron ha realizzato *The*

Abysse e Terminator 2: Il giorno del giudizio. Ancora in campo sci-fi ha lavorato alla produzione di film come *Armageddon*, *Hulk*, *L'Incredibile Hulk* e *Aeon Flux*.

Nel 2012 Gale Ann Hurd ha visto il suo nome inciso sulla Hollywood Walk of Fame e l'anno successivo le è stato assegnato il Laura Ziskin Lifetime Achievement Award dal Festival del cinema di Athena al Barnard College di New York. Il premio onora lei come donna nel settore cinematografico in cui ha dimostrato ottime doti, quali sagacia, leadership e coraggio e definisce uno standard da emulare per le altre donne.

Il RomaFictionFest l'ha invitata a tenere una Master Class per parlare della sua ultima creatura, ovvero la seguitissima serie televisiva *The Walking Dead* di cui è Produttrice Esecutiva.

Creata da Frank Darabont e basata sul fumetto omonimo di Robert Kirkman, Tony Moore, Charlie Adlard *The Walking Dead* è un fenomeno cross mediale che oltre alla televisione e ai comics interessa diversi settori come quello delle Web Serie, dei videogiochi e perfino dei talk show come nel caso di *The Talking Dead* di cui la Hurd è consulente e che recentemente ha richiamato l'attenzione di quasi sei milioni di spettatori.

Gale Ann Hurd è Presidente della società Valhalla Entertainment che si occupa attivamente della produzione di film, di serie televisive e di fumetti.

THE WALKING DEAD MOST DEDICATED FANS WORLD PREMIÈRE

Regia di Ignacio Casciotta

USA, 2014, 22'

Questo documentario è un viaggio al centro del fenomeno The Walking Dead e racconta i suoi numerosissimi cultori sparsi nei cinque continenti, le cui voci si mescolano con quelle dei protagonisti e degli artefici della serie stessa.

Master Class Political Drama

Se di solito nel nuovo telefilm americano l'intreccio (o meglio, gli intrecci multipli sviluppati tra loro che costituiscono la spina dorsale del dramma) è costruito sull'azione, la novità di *House of Cards* è costituita dal sostituire all'azione, l'intrigo, la macchinazione, un'azione mentale anziché fisica, che tira le fila degli eventi successivi. Intrigo come intreccio. Una partita a scacchi in cui l'azione è tutta nella mente del giocatore che conosce le mosse successive.

Non ci sono controfigure, battaglie, potenti mezzi. Il dramma ti avvince proprio perché le pedine sono poche, e quello che succederà non dipende da venti esterni, ma rappresenta la tela sapientemente costruita dal protagonista per irretire le sue vittime e raggiungere il potere. Insomma, nell'epoca del conformismo di massa, in cui ogni forma di critica è bandita, l'unica lettura critica della società passa oggi attraverso la fiction. Diverso il caso di *Tyrant* e di *Homeland*, dove la politica estera, la cronaca che ogni giorno ci arriva attraverso i media, è filtrata dallo sguardo di personaggi apparentemente normali che, invece, si trovano a giocare forse loro malgrado con i destini del loro mondo, ma anche del nostro. Il dramma personale si confonde con gli orizzonti della Storia e le vicende di singoli assumono qualcosa di ineluttabile, ma anche travolgente.

C. F.

Interverranno:

- Michael Dobbs

(Autore del romanzo su cui è basato *House of Cards* - il primo, del 1989, è stato in questi giorni pubblicato da Fazi)

- Howard Gordon

(Executive Producer *Tyrant*, *Homeland*)

- Marianne Gray

(Produttrice di *Occupied*, serie creata da Jo Nesbø)

- Lorenzo Mieli

(Produttore di *1992*)

Coordina Marco Spagnoli

THE WRITERS' ROOM - HOUSE OF CARDS

Created by Jim Rash
Stati Uniti, 2014, Stagione 2 (Ep. 1 23')

Jim Rash, attore e autore statunitense dialoga con i creatori e gli head writer delle serie televisive di culto, tra le più seguite nel prime-time, per scoprire quale atmosfera si respira nelle diverse writers' room. In questo episodio l'ospite è Beau Willimon, creatore di House of Cards.

WORLD PREMIÈRE

All'interno del panel sarà proiettato materiale inedito dalle seguenti serie:

1992 - *La fiction su Mani pulite prodotta da Sky e realizzata da Wildside*

Homeland - Quarta stagione

Occupied - *Il political drama svedese creato da Jo Nesbø*

Viaggio in Europa

Luoghi e non-luoghi della drammaturgia televisiva europea.

di Gaia Tridente

Disegnare una mappa dell'Europa, oggi, attraverso la serialità televisiva significa tracciare percorsi differenti che tendono a somigliarsi sempre più frequentemente, pur mantenendo la propria specificità socio-culturale legata al territorio. Pensiamo alla selezione europea come a una panoramica dei palinsesti televisivi di diversi Paesi rappresentati, piccoli assaggi di una certa produzione culturale che solo in Europa si sa fare. Quello che sembra evidente a un primo sguardo è che convivano due anime sempre distinte e ben calibrate l'una con l'altra: alle storie intime, private, familiari da un lato - pensate per un pubblico ampio, "generalista" - si affiancano le produzioni di genere e tra questi il *crime thriller* europeo è quello che maggiormente convince per una capacità di narrare storie umane anche all'interno di griglie drammaturgiche prestabilite, come quelle del genere.

Tra gli sguardi intimi che proponiamo sicuramente quelli femminili sono i più interessanti, per i risvolti drammaturgici, per l'approfondimento psicologico e per la tensione con cui conducono gli spettatori al finale. Tra tutti brilla ***Trois Fois Manon (3 x Manon)***, miniserie in tre episodi che ha sconvolto e catturato il pubblico francese di ARTE, portando sul piccolo schermo una giovane rivelazione, l'attrice Alba Gaïa Bellugi. La serie, non lontana da un certo cinema d'autore francese che ci riporta al film *La schivata (L'Esquive)* di Abdellatif Kechiche (2004), apre una porta sul difficile mondo dell'adolescenza descritto con maestria dall'autore Jean-Xavier de Lestrade. Il punto di vista è quello della giovane Manon Vidal nel suo universo composto di fragilità e voglia di riscatto, che accompagnano la quindicenne attraverso un percorso di rinascita (o di ritorno dall'Ade, grazie a continui rimandi alla tragedia greca di Orfeo e Euridice). Ancora donne protagoniste del dramma familiare danese, ***The Legacy (Arvingerne)*** che ritrae la storia di una

famiglia borghese raccontata attraverso lo sguardo di un'intensa regista e attrice, Pernilla August, che aveva commosso il pubblico cinematografico in passato con un film intimo e molto potente, *Beyond* del 2010.

THE LEGACY

Created by Maya Ilsoe

Danimarca, 2013, Stagione 1 (10x58')

L'artista Veronika Grønnegaard (Kirsten Olesen), alla sua morte, lascia la propria villa alla figlia Signe (Marie Bach Hansen) che, cresciuta all'oscuro del suo retaggio, si ritrova nel mezzo di una feroce lotta familiare per l'eredità.

3 X MANON

Created by Jean-Xavier de Lestrade

Francia, 2014, Stagione 1 (3x52')

La giovane Manon (Alba Gaïa Kraghede Bellugi) aggredisce la madre (Marina Fois) e viene assegnata a un istituto di recupero sociale, dove le lezioni della professoressa Barthélémy (Alix Poisson) fanno breccia nella sua corazza.

Punti di vista femminili anche nelle opere di genere, *The Fall* e ***The Tunnel***, la prima con una Gillian Anderson che torna nei panni di una poliziotta dopo il grande successo di *X-Files* mentre in *The Tunnel* la francese Clémence Poésy veste i panni di Elise Wassermann. Come il suo prototipo Saga Norén in *Bron/Broen*, Elise ha una prospettiva peculiare che le deriva da una forma della sindrome di Asperger e la porta a comportamenti fieramente indifferenti al ruolo tradizionale della donna. Prodotti di genere, dunque, ma che segnalano un nuovo punto di vista femminile che sta dilagando dentro genere (tra le altre serie con protagoniste femminili non presentate al RFF, *Dicte* di Tv2 Norway, *Candice Renoir* di France 2 e *Happy*

Valley di BBC One). Ancora una donna protagonista di una serie britannica, Maggie Gyllenhaal in **The Honourable Woman** di Hugo Blick, che mostra sullo sfondo il conflitto - caldissimo - tra Israele e Palestina, pur non affrontando mai il tema politico in modo diretto. Si tratta infatti di uno spy thriller dove si intrecciano le vite di due fratelli di origini anglo-israeliane, le cui vite vengono a galla attraverso un meccanismo drammaturgico che utilizza flashback e forward tra intrighi, rivelazioni, sesso e violenza.

THE HONOURABLE WOMAN

Created by Hugo Blick

UK, 2014, Miniserie (8x50')

Nessa Stein (Maggie Gyllenhaal) deve assegnare un appalto per le telecomunicazioni tra Israele e Palestina e si trova nel mezzo di una ragnatela di intrighi. Cerca di venirne a capo l'esperta spia inglese Hugh Hayden-Hoyle (Stephen Rea).

THE TUNNEL

Showrunner: Ben Richards

UK/Francia, 2013, Stagione 1 (10x60')

Due metà di due cadaveri vengono trovati sul confine nel tunnel sottomarino della Manica. Indagano sul caso i detective Karl Roebuck (Stephen Dillane) per l'Inghilterra ed Elise Wassermann (Clémence Poésy) per la Francia. Remake di Bron/Broen.

E qui invece il salto nel contrapposto regno della televisione di culto. Il Regno è sempre quello Unito della Regina Elisabetta, molto abile nel raccontare storie con sfumature di giallo, irriverenti, non convenzionali e terribilmente politically-scorscorrect. Tra le reti che meglio lavorano prodotti di questa natura, spicca Channel 4 (ad oggi un po' isolata dopo che Danny Cohen ha lasciato la guida di BBC3 per diventare Head

of Television di BBC) che presenta *Utopia* di Dennis Kelly, tra le serie più discusse dei palinsesti britannici, acclamata dalla critica e da un certo pubblico, vincitrice di riconoscimenti internazionali, è una delle serie più crude e violente trasmesse da Channel 4. E non meno acclamata è l'ancora più spiazzante *Inside No. 9*, con i suoi racconti ambientati in vari ma sempre sinistri edifici al numero civico 9, che compongono moderne e nerissime fiabe morali.

Favole vere e proprie arrivano dalla Spagna nella versione contemporanea di **Cuéntame un cuento**, prodotto per Antena3. *Cappuccetto Rosso*, *Hansel e Gretel*, *La bella e la bestia*, *Biancaneve e i sette nani* e *I tre porcellini* diventano lo spunto per affrontare cinque storie eterne rilette in modo crudele e originale attraverso i simbolismi del racconto.

E dark è anche il freddo Nord dei paesi scandinavi, dove la produzione di noir è ormai pane quotidiano di produttori e reti televisive. NRK (Norvegia), Tv2 (Norvegia) e SVT (Svezia) propongono tre nuovi titoli per i palinsesti dei Paesi del sole di mezzanotte: **Mammon** (NRK) non è un classico prodotto di genere (più thriller che crime): è intelligente, ponderato e coinvolgente, così tanto da esser diventato uno dei maggiori successi nella storia della tv norvegese.

CUÉNTAME UN CUENTO:

TRES CERDITOS

Regia di Miguel Ángel Vivas

Spagna, 2013, Stagione 1 (Pilot 78')

Serie antologica di film tv che reinterpretano in chiave moderna l'anima nera delle fiabe. Tre rapinatori mascherati da maiale uccidono durante un colpo la moglie di Andrés (Victor Clavijo), che per stanarli si farà lupo.

MAMMON

Created by Gjermund & Vegard Eriksen
Stenberg

Norvegia, 2014, Stagione 1 (6x60')

Peter (Jon Øigarden) è un giornalista al lavoro su uno scandalo finanziario, che però ha investito gravemente la vita di suo fratello. In seguito a un tragico avvenimento, passa a scrivere di sport, finché non scopre una vasta cospirazione.

THE THIRD EYE

Created by Ole Marius Aaraldsen
Norvegia, 2014, Stagione 1 (10x60')

Viggo Lust (Kyrre Haugen Sydness) è un poliziotto dotato di un "terzo occhio", che gli fornisce folgoranti visioni sui casi che indaga. Non riesce però a risolvere il mistero che lo tocca più da vicino: la scomparsa di sua figlia.

THICKER THAN WATER

Created by Henrik Jansson-Schweizer
Svezia, 2014, Stagione 1 (10x60')

I tre fratelli Waldemar (Joel Spira, Björn Bengtsson, Alette Opheim) si ritrovano sull'isola di Sunnanö per il funerale della madre. Oltre alle controversie familiari, emergono oscuri segreti legati alla scomparsa del padre avvenuta anni prima...

L'autore Eriksen Gjermund Stenberg spiega gli ottimi ascolti di questo tipo di opere che vengono classificate come "scandidrama" con una doppia lettura: da un lato i Paesi scandinavi hanno una lunga tradizione di scrittura noir (Stieg Larsson e Jo Nesbø - quest'ultimo ha ideato una serie attualmente in produzione per Yellow Bird, *Occupied*) e dall'altro una serie come *The Killing* ha dimostrato a tutto il mondo che quando si hanno risorse limitate meglio concentrarsi su storyline basate su drammi e umanità, piuttosto che su conflitti e azione. Con una logica opposta alla precedente, ecco un puro crime nordico prodotto da Rubicon per Tv2, ***The Third Eye (Det Tredje Øyet)*** dei produttori di *Lilyhammer*, serie di successo internazionale prodotta e interpretata da Steven van Zandt. *The Third Eye* è la prima produzione originale di Tv2 che mira con questa serie a diventare uno dei principali competitor di NRK e DR nel mercato degli scandinavi.

La svedese ***Thicker than water (Tjockare Än Vatten)*** racconta una famiglia di tre fratelli alienati che il testamento della madre, come condizione per avere l'eredità, costringe a vivere insieme e a gestire un B&B in un'isola del suggestivo arcipelago Åland. La situazione, che vorrebbe portare a sanare i rapporti familiari, genera invece un clima di tensione crescente e porta alla luce oscuri e criminali segreti.

La produzione di un'altra area geografica del vecchio continente ancora poco sondata, il Benelux, in via di scoperta anche da parte dei grandi colossi europei, si è dimostrata fertile e ricca sul versante tv drama. Se già nota per i grandi format di intrattenimento (cfr. Jon de Mol di Endemol, uguale *Grande Fratello*) non aveva ancora catturato l'attenzione del mercato televisivo europeo se non per qualche piccola chicca, andata a finire nei palinsesti di BBC4 e venduta poi all'estero come *Salamander*. A partire da questa serie abbiamo lavorato per definire una panoramica della produzione televisiva di Paesi Bassi e Belgio in grado di confrontarsi con le maggiori serie di successo inglesi e nord europee, tra cui spicca ***Cordon***. Questa produzione belga, ci mostra una parte della città di Anversa che viene messa in quarantena a causa di un virus letale. Prodotta dal broadcaster privato VMT, rientra in una strategia di espansione del network più ampia che mira a portare attenzione alle produzioni locali della rete, dopo la vendita di questo prodotto a BBC4 che manderà in onda la serie nel prossimo autunno.

Dai Paesi Bassi: **Celblok H**, ambientato in un carcerario femminile, è quello che potremmo definire la *Orange is the new Black* delle Fiandre; e **Ramses**, la storia di Ramses Shaffy, attore e cantante olandese molto famoso negli anni '60. La miniserie biopic ripercorre la vita dell'artista omosessuale che era stata già ritratta dal regista Pieter Fleury in un documentario omonimo del 2002.

Clan (Belgio) è una comedy drama che racconta le vicende delle cinque sorelle Goethals e dei loro tentativi di liberarsi, definitivamente, del cognato. Grottesca e divertente, la serie è stata acquistata da A&E per un remake americano, che vedrà Steve Blackman (*Private Practice*, *Bones*) come executive producer e sceneggiatore della serie.

CORDON

Created by Carl Joos

Belgio, 2014, Stagione 1 (10x50')

Un immigrato clandestino diffonde un'epidemia ad Anversa. L'ufficiale di polizia Lex Faes (Tom Dewispelaere) gestisce l'emergenza tra politici, medici e giornalisti, mentre la sua compagna Jana (Liesa Van der Aa) è al di là del cordone sanitario.

CELBLOK H

Created by Lara Radulovich

Paesi Bassi, 2014, Stagione 1 (10x42')

Suzanne (Isa Hoes), condannata per l'omicidio del marito, arriva in un carcere femminile per scontare la pena e si ritrova in mezzo alla lotta tra le bande di Fred (Eva van de Wijdeven) e Lex (Inge Ipenburg) per la supremazia.

RAMSES

Created by Michiel van Ero, Marnie Blok

Paesi Bassi, 2013, Miniserie, (4x50')

Il successo dell'attore e cantante olandese Ramses Shaffy (Maarten Heijmans), tra gli anni '50 e '70, la storia d'amore con l'attore Joop Admiraal (Thomas Cammaert) e la collaborazione in teatro con Liesbeth List (Noortje Herlaar).

In Flanders Fields (In Vlaamse Velden), infine, prende il titolo da un celebre poema contro la guerra scritto dal canadese John McCrae nel 1915 (*Nei campi di Fiandra*), composto sul campo di battaglia durante la Prima Guerra Mondiale e diventato simbolo di pacifismo e di amicizia (era stato scritto per la morte di un amico sodale in guerra). La serie in 10 episodi racconta la vita della famiglia Boseman durante la Prima Guerra Mondiale, di cui celebra il centenario. Diretta da Jan Matthys, che ha ricevuto un premio internazionale per la regia, è scritta da Carl Joos, autore anche di *Cordon*.

IN FLANDERS FIELDS

Created by Mark de Geest

Belgio, 2013, Stagione 1 (10x50')

I cinque fratelli Boesman di Ghent vengono separati dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Marie Boesman (Lize Feryn) ha quindici anni e sogna di diventare medico, ma finisce invece in prima linea come infermiera.

CLAN

Created by Malin Sarah Gozin

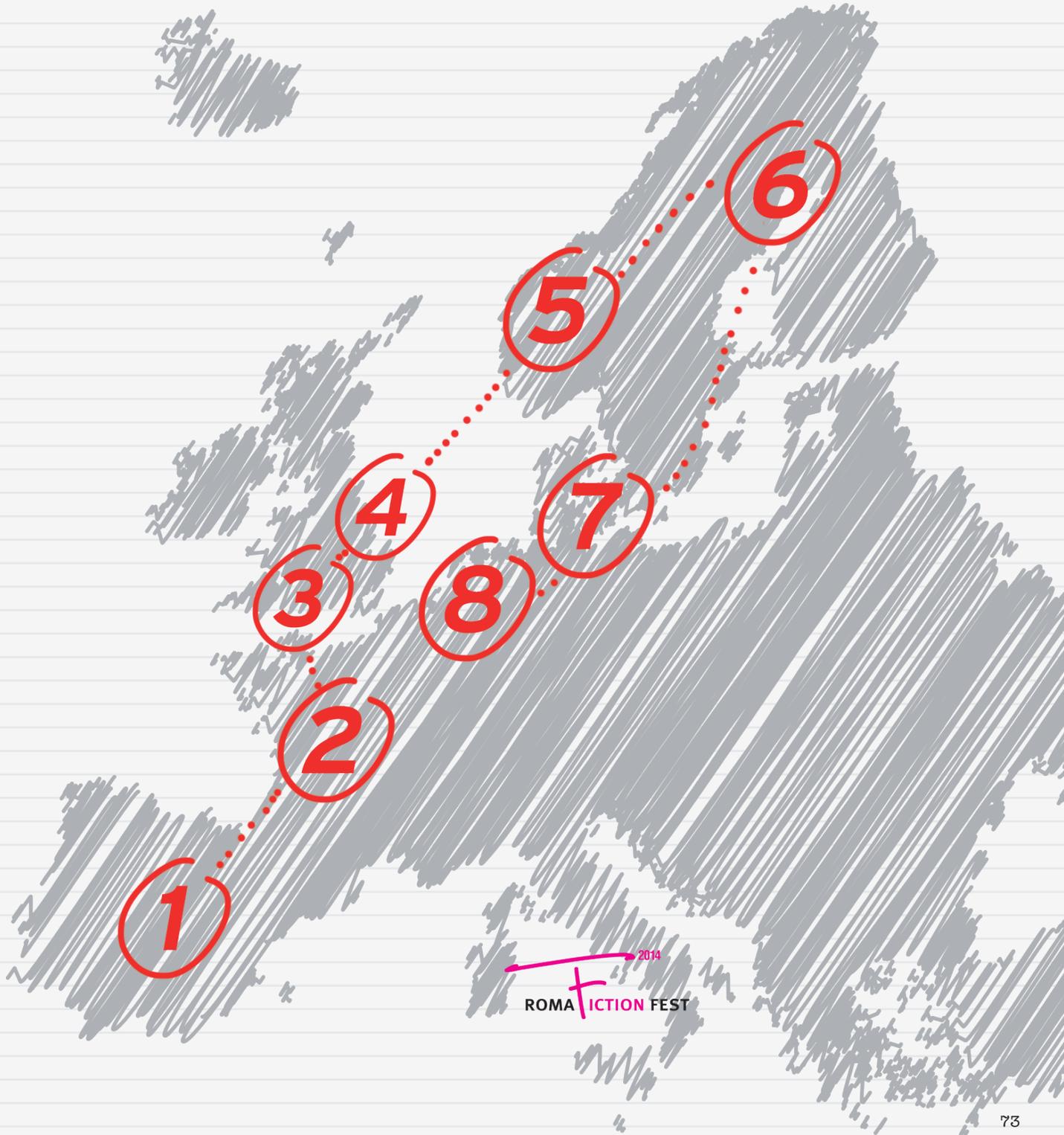
Belgio, 2012, Stagione 1 (10x50')

La morte prematura dei genitori ha legato le cinque sorelle Goethal in un vero e proprio clan. Il legame si spezza quando Goedele (Inge Paulussen) si sposa con Jean-Claude (Dirk Roofthoof) e le quattro sorelle nubi decidono di eliminare il cognato...

Un itinerario nell'immaginario europeo

di **Andrea Fornasiero e Gaia Tridente**

1. Iniziamo dalle origini del racconto, dalle fiabe di *Cappuccetto Rosso*, *Biancaneve e i sette nani* e *I tre Porcellini* riviste secondo rinnovati codici narrativi, contemporanei ed estranianti.
2. Continuiamo con la non meno classica tragedia di Orfeo ed Euridice in cui si riflette, in “carcere-riformatorio-Ade” la giovane Manon. Rinchiusa in un non-luogo della periferia francese, vicino alla città e alla famiglia ma separato da fili spinati e alte recinzioni.
3. Raggiungiamo il tunnel della Manica, trade d'union di due mondi lontani come Francia e Gran Bretagna, per osservare la messa in scena di uno degli scripted format televisivi più venduti e riadattati (a nostro avviso questo è più riuscito dell'adattamento americano di *The Bridge*).
4. Nella capitale del Regno di Albione troviamo la protagonista di *The Honourable Woman*, che resta sullo sfondo e a una giusta distanza dal conflitto tra Israele e Palestina, come se la guerra fosse un trompe l'oeil che lo spettatore può osservare solo da lontano.
5. Navighiamo fino al freddo Nord degli scandinavoir metropolitani *Mammon* e *The Third Eye* ambientati in Norvegia.
6. Proseguiamo nella vicina Svezia per raggiungere i gelidi paesaggi idilliaci della costa, teatro di un drama che indaga segreti di famiglia in *Thicker than water*.
7. Ridiscendiamo quindi fino a un'altra dimora familiare, contesa tra gli eredi: la casa nella campagna danese di *The Legacy*.
8. La tappa conclusiva e più corposa di questo viaggio in Europa, ci porta a confrontarci con le Fiandre raccontate in quasi ogni genere, dal biopic di *Ramses*, al crime *Celblok H*, al catastrofico di *Cordon*, passando per il dramedy di *Clan*, per chiudersi poi in grande stile con l'unica serie storica che celebra il centenario della Grande Guerra: il grande poema visivo di *In Flanders Fields*.



1

2

3

4

8

5

7

6

ROMA FICTION FEST 2014

Intervista a Gjermund Eriksen Stenberg, autore di *Mammon*

Le serie tv sui giornalisti in genere sono un prodotto difficile, è stato difficile realizzare *Mammon*?

Assolutamente no. Certo un poliziesco giornalistico banale e noioso è difficile da vendere. Ma uno dei thriller più grandi e appassionanti di tutti i tempi, che ha cambiato radicalmente un generazione di giornalisti, politici e lettori/spettatori è stato *Tutti gli uomini del Presidente*. Noi, io e il mio co-ideatore, crediamo in due cose: la storia deve essere personale – per i personaggi e per il pubblico, e un thriller non è mai più forte delle forze antagoniste. In *Tutti gli uomini del Presidente* erano rappresentate dalla persona più potente del mondo. Nella nostra storia – beh, non mancano elementi terribili e plausibili di antagonismo e di attualità per i nostri giornalisti e per il pubblico. E poi volevamo raccontare una storia su argomenti che risuonassero con noi e con i cambiamenti sociali – e la corruzione della fiducia nei media aveva un grande potenziale a livello sia emozionale che politico. *Dailyshow* di Michael Moore, *Uomini che odiano le donne*, *State of Play* e *The Wire* lo sfruttano in modi diversi.

La serie *Mammon* è stata commissionata nel 2010, ma è andata in onda solo quattro anni dopo. Come mai una produzione così lunga per sei episodi?

In realtà era pronta già nell'autunno del 2013, ma l'emittente televisiva ha voluto aspettare l'inizio del 2014 per cominciare l'anno in bellezza e avere il secondo prodotto di maggior successo nella storia della Norvegia. Penso sia stata una buona decisione, per loro come per noi.

Visto il grande successo presso il pubblico e la critica, quali elementi crede abbiano toccato le corde giuste?

Innanzitutto è la storia personale di due fratelli ma indipendentemente da questo, la maggior parte dei polizieschi tradizionali è dominata dal mistero e dalla suspense. Diciamo che abbiamo cercato di mettere il meglio di entrambi i tipi di dramma, senza sminuire l'uno o l'altro. La parte di suspense non viene indebolita dall'enigma da risolvere. Fare leva sulle convinzioni emotivamente radicate nella gente, sulle paure e sui sospetti che riguardano i meccanismi di funzionamento dei media e del potere, e combinare tutto questo con il fascino di intrighi e brividi, ecco questo può creare dipendenza.

Com'è stata ricevuta *Mammon* in Inghilterra dove è stata trasmessa da Channel 4?

Noi ci ricordiamo solo le recensioni positive! 8/10 in "Uncut" e commenti positivi sui quotidiani "Guardian", "Daily Telegraph" e "Huffington Post". So che alcuni ci hanno paragonati a *The Killing* che è praticamente un thriller perfetto, anche se *Mammon* è molto diverso. Il punto comune è che, come fa ogni grande thriller, abbiamo sfruttato tutti i sospetti e i pregiudizi radicati nell'emotività del pubblico e messi a disposizione dalla nostra storia e ambientazione, ossia media, politica e religione. E questi non sono argomenti che riguardano solo la Norvegia, hanno una dimensione globale.

State già lavorando alla seconda serie. La produzione sarà più rapida? Cos'è cambiato in questi ultimi anni nella televisione norvegese?

Sì, andremo in onda nel gennaio 2016. La produzione sarà più rapida e gireremo otto episodi utilizzando tre-quattro registi diversi. La fiction televisiva in Norvegia ha iniziato a essere orientata da autori/produttori, come accade in Danimarca o negli Stati Uniti. Uno dei risultati è che ora le serie iniziano ad andare all'estero.

Il protagonista di *Mammon* è impersonato da Jon Øigarden che ha recitato anche in un altro grande successo, *Halvbroren (Il fratellastro)*. Lo star system norvegese è in crescita?

Le star stanno aumentando! Jon probabilmente è l'attore norvegese che ha ricoperto i ruoli più diversi, ma non ha mai impersonato l'eroe. Oggi gli attori norvegesi hanno parti anche in grandi produzioni internazionali, serie e film - come i talenti svedesi e danesi iniziarono a fare 10-15 anni fa. Mi dispiace continuare a vantarmi della Norvegia, ma stiamo facendo cose molto belle. Non facevo produzioni del genere qualche anno fa. Nessuno le faceva.

Intervista a Carl Joos, autore di *Cordon* e *In Flanders Fields*

Lei nel 2012 era reduce da un grande successo al botteghino con il film candidato all'Oscar *Broken Circle Breakdown*, eppure è subito tornato alla tv. Cosa le piace così tanto della televisione?

Delle serie drammatiche televisive amo il tempo a disposizione per trasportare gli spettatori dentro i personaggi, e per affrontare un tema da più prospettive diverse. Sono ormai convinto che solo attraverso una pluralità di linee narrative si possa davvero raccontare la complessità della vita moderna, infatti mi è sempre più difficile comprimere tutte le sfumature che vorrei avessero le mie storie nei 90 o 120 minuti di un film. Un'altra cosa che amo della tv è il maggior controllo concesso allo sceneggiatore rispetto ai film. Si è coinvolti dall'idea originale della storia, lungo la riproduzione fino alla fase finale del montaggio.

C'è nella televisione belga la tentazione di produrre in lingua francese per avere accesso a un mercato più ampio, soprattutto con i prodotti più ambiziosi?

La tentazione ci sarebbe, ma la realtà ci dice che se anche alcuni film prodotti in Belgio hanno avuto successo in Francia (come quelli dei Dardenne, di Benoît Poelvoorde e di Bouli Lanners), in televisione il traffico è del tutto a senso unico. Infatti c'è così tanto contenuto in arrivo dalla Francia che in Wallonie, la metà di lingua francese del Belgio, non viene prodotta quasi nessuna fiction.

Considerando quanto è piccolo il mercato per prodotti di lingua fiamminga, come riuscite ad avere un livello di produttivo così buono come quello di *Cordon* e *In Flanders Field*?

Lavorare con piccoli budget ha insegnato alle nostre truppe a essere veloci, creative e a tenere i piedi per terra. Sia i nostri sceneggiatori sia i registi sono attenti all'economia della narrazione, che poggia le sue basi sullo sviluppo dei personaggi e di conseguenza sulle performance degli attori. Personalmente penso che sia più soddisfacente avere la pazienza di trasportare lo spettatore nel maelstrom della storia, fargli conoscere i personaggi e concentrare i maggiori sforzi produttivi su una o due grandi scene per episodio.

***Cordon* mostra come tutte le parti della macchina burocratica debbano funzionare insieme in una situazione di emergenza, dai medici e la polizia, ai politici e alla stampa fino ai civili. Come ha mantenuto realistico un intreccio così complesso?**

Il mio background professionale è nella pubblicità delle imprese per le imprese e nella comunicazione all'interno di grandi aziende. Quindi ho visto da vicino molte sale riunioni e uffici governativi, in situazione normali, ma anche sotto lo stress di una qualche crisi, naturalmente minore rispetto a quella di *Cordon*. Per quel che riguarda il versante medico ho basato la serie su due articoli scientifici sui virus. Ovviamente ho letto molto sull'argomento e soprattutto ho avuto il grande

privilegio di un'insostituibile collaborazione con un'autorità mondiale in campo epidemico: l'Istituto di medicina tropicale di Anversa. Per il resto mi sono affidato al lavoro che fanno tutti gli scrittori: osservare e immaginare, assorbire impressioni come una spugna. Io ho abitato sulla stessa strada per tutta la vita, ne conosco la gente, le loro storie, le storie dei loro genitori e i racconti dei loro nonni. Mi sono chiesto come le persone della mia strada si sarebbero comportate in una situazione di crisi come questa: chi sarebbe stato coraggioso, chi codardo, di chi ci si sarebbe potuti fidare, chi sarebbe crollato e chi avrebbe superato se stesso...

Cordon sembra la serie perfetta per un remake americano. Ci sono stati contatti in questo senso e, nel caso, le piacerebbe lavorare a una versione statunitense della serie?

A quanto ne so non ci sono state proposte di questo tipo, per ora. Naturalmente adorerei lavorare a un remake. Sarebbe un'occasione unica per crescere sull'esperienza di un lavoro già prodotto e ricominciare. Nei miei anni nella comunicazione aziendale ho scritto per lo più in inglese, quindi non ci sarebbe nemmeno una vera barriera linguistica da superare. Chissà...

Com'è nato *In Flander Fields* e quale tipo di ricerca ha richiesto?

Il progetto ci è stato commissionato dal nostro broadcaster nazionale VRT. Il produttore Mark De Geest e l'attore e sceneggiatore Geert Vermeulen hanno avuto l'idea di narrare la guerra attraverso il racconto di formazione di una ragazza e dal punto di vista della sua famiglia. Quindi Charles De Weerd e io siamo entrati nella *writers' room*, insieme allo story editor Ed Vanderweyden. Abbiamo diviso la storia in cinque linee narrative e abbiamo avuto a nostra disposizione la library di VRT. Siamo stati molto ispirati da questa ricerca, il difficile è stato non perdersi nel flusso di tutti quelle informazioni, fotografie e testimonianze,

alcune solo audio e altre filmate. In particolare in Gran Bretagna, alla Grande Guerra è dedicata una vasta raccolta di materiali.

Qual è stata la reazione critica a *In Flanders Field*?

Il pubblico l'ha amata, abbiamo avuto un grandissimo successo. Come previsto qualche storico ha criticato la prospettiva quasi intima che abbiamo scelto, ossia ridurre quattro anni e il mondo intero a una famiglia in una città. Gli spettatori e i critici con una formazione storica hanno poi perso un po' la pazienza quando abbiamo dedicato molto spazio a cose che per loro erano arcinote. Da parte nostra abbiamo cercato di far sì che la storia avesse un impatto emotivo sul grande pubblico e credo che la nostra prospettiva - "non perdere nessuno spettatore nelle trincee" - abbia reso la serie di successo anche per il pubblico straniero.

Cosa pensa che manchi nelle serie televisive belghe?

Con l'attuale disponibilità a basso costo della computer graphic e delle nuove tecnologie per riprendere l'azione, penso che potremmo fare un salto di qualità. Non nel senso di far scoppiare palazzi o dedicarci a infiniti inseguimenti - mando sempre avanti veloce durante gli inseguimenti automobilistici - ma nel lasciare più libera la nostra immaginazione, oltre la rappresentazione del quotidiano e verso un registro più poetico, storico, fantastico.

Intervista a Miguel Ángel Vivas, regista di *Cuéntame un cuento* - *Tres cerditos*

***Tres cerditos*, ossia I tre porcellini, è il tuo primo progetto tv, cosa ti ha convinto ad accettare questa proposta?**

È da tempo che volevo fare qualcosa in televisione, ma le circostanze non sono mai state favorevoli. Nel progetto di *Cuéntame un cuento* mi è stata concessa la libertà di raccontare la mia versione di una fiaba classica, senza dover sottostare a una particolare formato produttivo. Credo sia stata una grande scommessa da parte di Antena 3 e della compagnia di produzione Cuatro Cabezas. Come regista ho potuto scegliere lo stile visivo e anche quello narrativo. È stata una buona opportunità per qualcuno che come me arriva dal cinema e lavora in tv nella prima volta.

Come paragona l'esperienza di lavorare in tv a quella cinematografica?

In questo caso non c'è stata molta differenza, a parte per il budget e il tempo a disposizione per le riprese. Certo rimane il fatto che, anche cercando di avere uno stile cinematografico sia visivamente sia narrativamente, non posso dimenticarmi che sto facendo televisione. *Secuestrados* è un film che non avrei mai potuto fare in tv, non solo per la violenza ma anche per lo stile di regia in lunghi piani sequenza. Per *Tres cerditos* ho cercato di rendere il racconto più trasparente, più chiaro, perché funzionasse su un vasto pubblico. Comunque per me la cosa più importante rimane raccontare una storia nel modo più interessante possibile, e con *Tres cerditos* ho potuto farlo.

Considerati i suoi lavori come *Tres cerditos* e il crudele *Secuestrados*, lei sembra attratto da storie estreme e violente.

Come spettatore sono molto eclettico, ma riconosco che mi sento molto a mio agio nel girare film di genere. Attraverso il cinema possiamo godere e comprendere esperienze e situazioni che altrimenti ci sarebbero precluse. Io non capisco la violenza reale, come si possa fare del male a un'altra persona, e forse uso il cinema per capirlo un po' di più, anche se non credo di essere arrivato davvero a una comprensione profonda della violenza. Quello che mi interessa maggiormente è raccontare le storie dei miei personaggi, mi innamoro di loro e mi chiedo come reagirebbero a questo o a quello. In conclusione ammetto di amare particolarmente la possibilità di porli di fronte a situazioni estreme e *Tres cerditos* è un film sulle nostre decisioni e sulle loro conseguenze.

Nel suo film è come se i tre porcellini creassero il loro lupo. Quanto si è ispirato alla fiaba originale?

Mi piaceva l'idea di introdurre "il lupo" facendone il protagonista della storia e cercando di capire le ragioni della sua trasformazione in un lupo. Era qualcosa di nuovo e che mi ha dato la possibilità di dare alla mia versione un messaggio differente rispetto alla storia originale. Originariamente queste fiabe esistono per insegnarci qualcosa, in questo caso il messaggio finale è molto chiaro: la violenza genera violenza. Quindi, pur rimanendo fedele all'originale, ho potuto creare il mio personale racconto morale.

Cosa ci può dire del progetto generale di *Cuéntame un cuento*? Tutte le fiabe saranno rivisitate con un taglio dark?

Le fiabe sono già dark in origine. Quello che la serie si propone di fare è adattarle al mondo moderno in modo realistico, ma non penso che gli episodi di *Cuéntame un cuento* siano più cupi degli originali.

Che rapporto ha avuto con il giovane ma già esperto sceneggiatore Carlos Ruamo?

A essere onesto non abbiamo lavorato insieme. Mi è stata data la sceneggiatura di una buona versione moderna dei *Tre porcellini*, ma era diversa da quel che volevo raccontare. Quando valuto un progetto la prima cosa mi chiedo è di cosa parlerò e perché. Una volta che mi sono deciso ho suggerito i cambiamenti che volevo apportare ai produttori e ad Antena 3, e loro mi hanno dato la libertà di adattare la sceneggiatura.

Dal suo punto di vista di regista, la tv spagnola sta migliorando?

Sicuramente ci sono stati dei progressi, ma quando vedo serie che arrivano da altri Paesi mi rendo conto che c'è ancora parecchia strada da fare.

Breve analisi del 'soap power' turco: costume, fiction e politica

di Federico Donelli

Nell'ultimo decennio la politica estera turca ha subito una drastica riformulazione sia negli obiettivi sia nelle strategie atte a raggiungerli. In particolare, si è assistito all'incremento del soft power diventato sempre più una prerogativa dell'attivismo internazionale dei governi guidati dall'attuale Presidente della Repubblica turca Recep Tayyip Erdoğan. Oltre al dinamismo in campo diplomatico hanno trovato spazio iniziative di 'public diplomacy', cioè attività rivolte direttamente alle popolazioni di altri paesi, scavalcandone i rispettivi governi. L'intento è promuovere un dialogo trasversale alle società della regione, una nuova forma di interazione reciproca che aiuti a disinnescare le tensioni generate da rappresentazioni identitarie rigide. La portata innovativa della diplomazia pubblica turca risiede nell'utilizzo del canale culturale come veicolo di riavvicinamento a popolazioni di stati a lungo ignorati. Dai Balcani all'Asia Centrale passando per il Medio Oriente, Ankara promuove una penetrazione 'soft' fondata sul recupero di eredità condivise e sulla riabilitazione del passato ottomano.

La leva culturale ha consentito l'erosione di stereotipi e cliché cristallizzati nei decenni precedenti favorendo nel contempo la creazione di nuovi legami. L'ammirazione nei confronti della Turchia, corroborata dalle ottime performance economiche, è per lo più dettata dal fermento socio-culturale che ha ridefinito i modelli di convivenza e comportamento. Sono emersi stili di vita inediti al tradizionale contesto laico turco e particolarmente allettanti agli occhi del mondo arabo e musulmano. La graduale riabilitazione della religione nella sfera pubblica turca ha infatti plasmato una peculiare sintesi, versatile e dinamica, in cui modernità, Islam e laicità appaiono categorie non esclusive o alternative tra loro.

In campo estero la Turchia utilizza raramente l'elemento religioso, consapevole che un suo errato o eccessivo sfruttamento comporterebbe un

inevitabile aumento delle tensioni confessionali e intraconfessionali. La necessità di moderare il ricorso alla dimensione religiosa ha spinto la Turchia a sfruttare la popolarità acquisita negli ultimi anni dal settore televisivo, più precisamente dalle soap opera, facendone uno strumento di soft power. Il grande successo ottenuto in patria dalle telenovela, unito al nuovo protagonismo commerciale, ha convinto nel 2005 l'industria cinematografica turca ad aprirsi al mercato estero esportando format e serie televisive. In pochi anni oltre ottanta programmi prodotti in Turchia hanno trovato posto nei palinsesti di venti Paesi mediorientali soppiantando l'egemonia delle produzioni egiziane e raggiungendo circa 300 milioni di spettatori.

Il pubblico arabo ha sempre nutrito una grande passione per le soap opera, lo dimostra il successo riscontrato negli anni non solo dalle serie di importazione ma anche dalle *musalsalat*, le telenovela arabe. Le *musalsalat*, pur presentando la forma narrativa classica con interminabili serie di interazioni complesse, spezzate da colpi di scena e intrighi, evitano di trattare temi non convenzionali presenti invece nelle soap opera turche. Quest'ultime sono considerate un ibrido nel vasto panorama delle fiction; combinano infatti caratteristiche tipiche delle serie sudamericane con i valori culturali e familiari turchi, declinandoli poi al contesto arabo attraverso l'opera di doppiaggio.

Il tema centrale, nonché filo conduttore comune, è la difficile e a tratti drammatica convivenza tra una concezione del mondo tradizionale e una di tipo moderno, in altre parole la plurisecolare tensione tra Islam e modernità laica occidentale. La Turchia proietta di sé l'immagine di un paese crocevia di anime e stili di vita differenti, che si incontrano raggiungendo un equilibrio, seppur precario, nel quale coesistere attraverso la condivisione delle difficoltà che la vita quotidiana presenta. Telenovela come *Aşk-ı Memnu* (Amore proibito) o *Yaprak Dökümü* (Le foglie che cadono) hanno avuto il merito di parlare apertamente dei conflitti intergenerazionali, aprendo uno sguardo sull'immaginario erotico e sulla sessualità privata, i suoi dubbi, le sue paure. Non ci sono latitudini,

distinzioni confessionali, etniche e sociali, nessun distinguo di fronte ai drammi che nessuno prima degli sceneggiatori turchi aveva voluto e saputo raccontare in maniera così lucida e diretta, senza inibizioni o censure di sorta. Questi aspetti hanno originato un intimo dialogo con gli spettatori i quali si rivedono nei personaggi, da essi acquisiscono nuovi registri e modelli di comportamento da imitare e, con il tempo, interiorizzare andando così a riformulare le convenzioni esistenti.

Il boom delle fiction turche ha spinto osservatori e studiosi a parlare della nascita di un vero e proprio genere: il 'dramma turco'. Il segreto del suo successo deriva dalle tematiche innovative trattate, molte delle quali considerate tuttora tabù nel mondo musulmano, come l'emancipazione dei soggetti più deboli, ossia i giovani e, soprattutto, le donne. L'elemento femminile è il motivo centrale in una delle prime e più famose serie, *Gümüş* (Argento), trasmessa nel mondo arabo con il titolo *Noor* (Luce). La protagonista, Noor è una donna chiamata ad affrontare ostacoli e dubbi della quotidianità sia dal punto di vista personale, con una vita sentimentale complicata da tradimenti e triangoli amorosi, sia dal punto di vista professionale dove le proprie ambizioni si scontrano con una società patriarcale e profondamente maschilista. La disinvolta figura di Noor ha avuto ripercussioni sulla vita delle donne arabe e più in generale sui rapporti di coppia mediorientali, divenendo un detonatore di tensioni matrimoniali e inibizioni sessuali a lungo ignorate.

Il successo di *Noor* è stato agevolato dalla scelta fatta dai produttori turchi in accordo con l'emittente pan-araba MBC (Middle East Broadcasting Company) di doppiare i dialoghi non in arabo classico, come fatto in precedenza con le serie latinoamericane, ma utilizzando il più colloquiale dialetto siriano. Attraverso l'uso di un linguaggio più accessibile, il pubblico arabo ha lentamente imparato a conoscere "l'altro", il turco, rivalutandone la cultura e scoprendone i tratti comuni. Le soap turche vengono sottoposte a censura e ad aperta condanna da parte delle autorità religiose, sunnite e sciite; alcool, sesso prematrimoniale, aborti, tradimenti sono tutti ingredienti che se da una parte

appassionano il pubblico, dall'altra parte attirano le ira di ulama e giurisperiti. Molteplici sono infatti le fatwa, opinioni religiose, che proibiscono ai fedeli di seguire le serie televisive turche, ree di andare contro i principi islamici nonché di promuovere una generale dissolutezza morale. Nonostante i molti attacchi ricevuti le soap opera costituiscono un importante ponte culturale tra Turchia e mondo arabo, tale da promuovere cambiamenti nei rapporti e nei costumi, facendo della televisione, al pari dei social media, un vettore di modernità nella regione. La conquista dei cuori e delle menti rappresenta il vero successo del fenomeno culturale turco. La capacità persuasiva del 'soap power' è maggiore di quella delle fatwa, motivo che consente alla Turchia di esprimere precise posizioni su questioni politiche, etiche e religiose senza doversi esporre eccessivamente.

L'informale interazione dalla quale scaturisce una sorta di empatia "virtuale" tra la Turchia e le popolazioni delle regioni circostanti ha effetti anche a livello politico, dove la diffusione delle soap opera ha agevolato la ridefinizione dei rapporti di Ankara con Stati non solo del mondo arabo ma anche nei Balcani. A partire dal 2010 le fiction turche sono state trasmesse in diversi paesi balcanici tra cui Bosnia, Croazia, Serbia, Macedonia e - persino - Grecia rivelandosi una componente utile ai processi di normalizzazione delle relazioni intergovernative. Le serie televisive turche sono servite a riabilitare i legami storico culturali per anni stigmatizzati dalle intelligenze nazionali. Nei Balcani il successo è stato pressoché unanime per tutte le serie, tuttavia una menzione particolare merita la fiction *Muhteşem Yüzyıl (Il secolo magnifico)* centrata sulla figura del leggendario sultano Süleiman "Il Magnifico".

Come già accaduto nella stessa Turchia la fiction ha innescato un rinnovato interesse per le vicende storiche ottomane, facendo aumentare la vendita di testi sull'argomento e di visite a musei e siti archeologici. Un successo per nulla mitigato dalle critiche ricevute per il carattere "fantastorico" della trama, tra cui quelle di Erdoğan che ha definito la serie «uno sforzo per mostrare ai giovani la nostra storia

in una luce negativa», suscitando un acceso dibattito politico.

Sele cosiddette rivolte arabe del 2011 hanno evidenziato i limiti dell'esportabilità del 'modello turco' inteso in termini politici, occorre fare un discorso diverso per quanto concerne i modelli sociali e di costume promossi negli ultimi anni dalla Turchia. La popolarità raggiunta dalle soap opera turche rappresenta un capitale spendibile nei delicati equilibri regionali e, in maniera anche più estesa, all'interno del variegato universo musulmano. Il vero limite rimane l'incongruenza tra l'approccio libertino, a tratti progressista, in merito a questioni familiari e religiose espresso dalle fiction e la realtà politica interna alla Turchia, caratterizzata da restrizioni in campo culturale, civile e sociale. Nel quadro di un paese attraversato da contraddizioni e contrasti di natura identitaria, prima ancora che politica, il ruolo delle soap opera risulta determinante nella (ri)costruzione dell'immagine da proiettare al mondo esterno. Il successo del 'soap power' turco dimostra che il Paese, nonostante il deficit democratico, rappresenta tuttora un importante riferimento per le popolazioni dell'intera regione.

FEDERICO DONELLI È DOTTORANDO IN SCIENZE POLITICHE PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA E I SUOI PREVALENTI INTERESSI DI RICERCA RIGUARDANO LE DINAMICHE SOCIO-POLITICHE INTERNE ALL'IMPERO OTTOMANO DURANTE IL "LUNGO" XIX SECOLO. HA RECENTEMENTE PUBBLICATO LA "NUOVA FRONTIERA" DI DAVUTOĞLU. COME (E PERCHÉ) È CAMBIATA LA POLITICA ESTERA DELLA TURCHIA, IN "RIVISTA DI POLITICA".

KISMET

Regia e sceneggiatura di Nina Maria Paschalidou

Grecia/Cipro, 2013, 58'

Che potere ha la televisione su chi la guarda? Può la televisione cambiare il mondo? Sembrano domande senza risposta, ma l'influenza delle soap-opera turche sulle donne del mondo arabo e sulla lotta per i loro diritti dimostrano proprio il contrario.

**20 DAKİKA
20 MINUTES**

Created by Kerem Deren, Pinar Bulut
Turchia, 2013, Stagione 1 (Pilot 99')

Ali è un tranquillo professore universitario, la cui vita serena viene sconvolta dall'arresto dell'adorata moglie, accusata dell'omicidio di un uomo. In soli 20 minuti, la loro vita perfetta cambierà per sempre.

EZEL

Script by Kerem Deren, Pinar Bulut
Turchia, 2009-2011, Stagione 1 (Pilot 58')

Di ritorno dal servizio militare, un uomo viene incastrato da amici e fidanzata finendo in prigione a vita. Inscenando la propria morte, riuscirà a evadere e a rientrare nella vita di coloro che pensava gli fossero amici, con il nome di Ezel.

KARADAYI

Script by Sema Ergenekon, Eylem Canpolat

Turchia, 2012-2014, Stagione 1 (Pilot 120')

Quando il padre viene arrestato per un omicidio che non ha commesso, Mahir prende le redini della sua rispettabile famiglia, coinvolgendola in una guerra contro i criminali che hanno realmente commesso il delitto.

**KARA PARA AŞK
BLACK MONEY LOVE**

Created by Eylem Canpolat, Sema Ergenekon

Turchia, 2014, Stagione 1 (Pilot 124')

Elif e Omer sono due estranei i cui destini si incontrano, a seguito della morte della fidanzata di lui e del padre di lei, misteriosamente insieme durante un incidente d'auto.

KURT SEYİT & SURA

Script by Ece Yörenç, Meleek Gençoğlu

Turchia, 2014, Stagione 1 (Pilot 90')

La storia d'amore, avversata dalle rispettive famiglie, tra il tenete Kurt Seyit, crimeo di origini turche, e la bellissima Sura, nobile fanciulla russa.

**KUZEY GÜNEY
NORTH SOUTH**

Created by Ece Yörenç, Meleek Gençoğlu
Turchia, 2011-2013, Stagione 1 (Pilot 110')

L'uno ribelle e inquieto, l'altro responsabile e paziente. Kuzey e Güney sono due fratelli dai caratteri opposti ma molto legati; entrambi però si innamorano della stessa donna. Da quel momento in poi un susseguirsi di emozioni tra incidenti d'auto, anni di prigione e sete di vendetta.

MEDCEZİR

Prodotto da Kerem Çatay

Turchia, 2013-2014, Stagione 1 (Pilot 118')

Adattamento della serie americana The O.C., Medcezir racconta le vite, gli amori e le vicissitudini di un gruppo di ragazzi appartenenti alla ricca borghesia di Istanbul.

SON**THE END**

Script by Berkun Oya

Turchia, 2012, Stagione 1 (Pilot 90')

A seguito di un incidente aereo, Aylin scopre che il suo matrimonio e la sua vita perfetta sono basati su un'enorme ed insospettabile bugia.

#post
altre Sezioni

Kids&Teens

GiochiSeriali

Roma Web Fest

Nati dentro il cambiamento

Qualche riflessione in più sulla necessità di raccontare storie che corrono rischi.

di Fabia Bettini e Gianluca Giannelli

Quello che in potenza doveva accadere per il cinema è avvenuto nel prodotto seriale. Non serve un osservatorio particolare per accorgersi che siamo di fronte a una vera e propria rivoluzione. Un mutamento radicale, un cambio di personalità, un *'breaking bad'* che in soli dieci anni è stato capace di aggiornare e influenzare, con una nuova generazione di scrittori e sceneggiatori, l'immaginario collettivo di molti ragazzi, cambiando, di fatto, abitudini di fruizione e distanze tra narrazione per il piccolo e per il grande schermo. Un cambio di paradigma, che nello sport si potrebbe assimilare a un lancio fatto all'ultimo minuto, prima della fine del tempo utile; un gesto in disequilibrio, fuori dagli schemi, ma che mette in movimento ciò che rischia di arrestarsi. Lo chiamano *tiro ignorante*, quello in cui il corpo si ribella all'inconscio esprimendo una forte componente di libertà e disciplina. Ecco, crediamo che nella narrazione seriale americana si sia creato un spazio per la nascita di un luogo ignorante, dove è stato possibile coniugare libertà e qualità senza preoccuparsi del rischio che la tecnica e la liturgia, prevalessero sull'onestà e sulla componente vitale delle idee.

Come non si stanca di ripetere Bertolucci: «c'è più cinema in tante serie televisive americane che non nelle grandi sale». Una distinzione che per i figli della nuova generazione, non ha più motivo di esistere, perché in questo cambiamento ci sono cresciuti dentro, e in questa opportunità, stanno costruendo mondi, inventando lavori e studiando lingue che molti adulti non fanno; imparando a realizzare la propria narrazione altrove, su altri supporti, un pezzo alla volta, mettendo così in moto un'originale e radicale trasformazione del gusto e dei modi di partecipare al cambiamento della società. Questa attenzione in

un primo momento è stata legata al desiderio. O, più esattamente, al consenso che senza dubbio si è espresso nella circolazione in piccole nicchie, sugli schermi dei computer, dei giochi o di internet. Ma questo desiderio di movimento, di velocità, di perpetuo cambiamento, non ha determinato da solo, lo scarto di prospettiva. È stato il coraggio di alcuni canali televisivi di raccogliere la sfida lanciata da un pubblico nuovo, che aveva bisogno di essere accompagnato in luoghi in cui non era mai stato. È stato il coraggio di rischiare investendo su storie per un pubblico che non c'è, esercitando quella che un tempo veniva chiamata ispirazione. Un'esplorazione in vitro che, in piena adesione ai riti televisivi, si lancia in nuovi affondi per mostrare le direzioni di uno sguardo che sempre più si orienta verso mondi avventurosi, non ancora del tutto esplorati. Come quelli offerti dai produttori di console videoludiche, per esempio X-Box, che ha già annunciato un progetto su *Halo* prodotto da Steven Spielberg, e da marchi come *Redbull Media House*, che da qualche anno ha esordito sul mercato della produzione di contenuti seriali ad alto tasso spettacolare, presentando la prima stagione di ***Break'n Reality: Making a living and keep'n it real*** e ***Free My Way*** che da reality, diventano docu-serie sulla vita professionale dei migliori b-boys e free runners del mondo.

Ne viene fuori un viaggio di andata e ritorno tra serie televisive e il cinema più spericolato e innovativo, al confine fra l'infanzia e il mondo adulto, fra la ricerca e la vendibilità.

BREAK'N REALITY: MAKING A LIVING AND KEEP'N IT REAL

Regia di Maximilian Haidbauer

Austria, 2014, 2x24'

Nel corso di due stagioni, Break'n reality è diventata la serie tv documentario per eccellenza sui migliori e più rispettati b-boys del mondo, seguendoli nella loro vita professionale e personale mentre cercano di lasciare il loro segno sulla storia.

APE MAIA - IL FILM

Regia di Alexis Stadermann

Australia/Germania, 2014, 79'

Sullo sfondo di una lotta secolare tra api e vespe, la piccola e anticonformista Maia nasce in un alveare dove non è facile essere diversi. Inoltre la malvagia consigliera dell'Ape Regina sta organizzando un grosso furto di pappa reale.

Ne sono testimoni due classici della animazione **Ape Maia** e **Il postino Pat** che per la prima volta approdano al cinema in una versione in computer graphic di grande effetto, a cui fanno eco le **Tartarughe Ninja**, fenomeno di Nickelodeon che quest'anno arriva sul grande schermo con una nuova veste 'Bayhem', curata da Michael Bay, regista del fenomeno globale *Transformers* e ora produttore di serie tv come *Black Sails* e *The Last Ship*. Un viaggio di confine fra la pressione fortissima di una visione diffusa, che immagina l'infanzia come un universo poetico fatto solo di sospiri e sussurri, voli della fantasia e arcobaleni multicolori, brezze e mari incantati e la rappresentazione di un mondo feroce e distopico, (*Hunger Games*, *Divergent*, *Matched*, *Delirium*) che per l'appunto 'non è affatto ideale', ma che può cambiare, se saremo in grado di far ri-conoscere ai nostri ragazzi una cosa bella/vera, da una brutta/falsa, imparando così a sfuggire alla normalizzazione dell'infanzia.

L'avventura d'**En sortant de l'école** ci dimostra che è dalla prima infanzia che si deve iniziare a coltivare un gusto e un approccio nuovo all'esperienza estetica. Questo ambizioso progetto riunisce la nuova guardia di giovani registi di animazione francese con lo scopo di gettare un ponte tra l'animazione e le nuove generazioni. France Télévisions ha dato loro la libertà e lo spazio di realizzare tredici cortometraggi, ispirati alle poesie di Jacques Prévert, selezionati dagli studenti delle scuole elementari. Immagini che

pur avendo i numeri dalla loro parte, non si riducono a puro spettacolo, non dissociano intrattenimento e intelligenza, come ci raccontano gli episodi di **E tu che pensi?**, show prescolare che partendo dai libri di Oscar Brenifier, prende per mano i bambini in un viaggio alla scoperta della filosofia.

IL POSTINO PAT - IL FILM

Regia di Mike Disa

UK, 2014, 88'

Pat, postino inglese della piccola cittadina di Greendale, è diventato famoso grazie alla partecipazione a un talent show. La nuova carriera gli fa lasciare il lavoro, dove viene sostituito da robot che gli somigliano come una gocce d'acqua.

TARTARUGHE NINJA - IL FILM

Regia di Jonathan Liebesman

USA, 2014, 101'

L'oscurità è calata su New York City: toccherà a quattro fratelli tartaruga, sotto la guida del maestro Splinter, e all'intrepida reporter April fermare il piano del malvagio Shredder. Anteprima italiana del grande successo prodotto da Michael Bay.

E TU CHE NE PENSI?

Regia di Tanguy de Kermel

UK, 2014, Stagione 2 (4x5')

Le domande cui ogni bambino vorrebbe una risposta, come: Chi sono? Cosa sono? Cos'è un amico? Perché giochiamo o piangiamo o facciamo domande? E tu che ne pensi? Perché la filosofia è troppo importante per esser lasciata ai grandi.

Emozionarsi di fronte a qualcosa di bello è il primo passo per arrabbiarsi di fronte a qualcosa di brutto e in questo, ancora una volta, i bambini e i ragazzi si rivelano strumento indispensabile, dei cambiamenti sociali che vivremo tutti noi che bambini non siamo più. Ed è partendo da questa lontananza che cresce la voglia di accettare questa la fuga, prendendo le distanze dai canoni dell'adatto - 'a misura di' - rivendicando, non solo per i festival, il valore di scegliere e selezionare storie coraggiose, ben scritte, abbinate alle più audaci incursioni nei manga e nelle serie anime che - a nostro sentire - hanno saputo raccontare un prossimo futuro.

L'ATTACCO DEI GIGANTI

Regia di Tetsurō Araki

Giappone, 2014, Stagione 1 (25x 24')

In un Medioevo alternativo, dietro alte mura fortificate, l'umanità vive in pace da 100 anni. La tregua è interrotta dall'attacco del più grande gigante mai visto. Per il giovane Eren e sua sorella adottiva Mikasa non resta che scappare e combattere.

Nello spettacolare shonen **L'attacco dei Giganti** di Hajime Isayama, fenomeno da 30 milioni di copie vendute nel mondo che presto avrà nelle sale giapponesi due film animati basati sulla serie anime diretta da Tetsurō Araki, la descrizione della lotta degli uomini, rinchiusi all'interno di poderose mura ciclopiche contro la razza dei giganti, nasconde la battaglia contro la protervia umana a cui viene restituita un'aggressività che compare dal nulla, da giganti di cui non si sa la provenienza. Dunque l'attacco al sistema come antidoto per risolvere la crisi che si incarna perfettamente in un futuro vissuto come minaccia e non come possibilità.

Ce lo raccontano anche le storie apocalittiche di **Knights of Sidonia** e i nuovi episodi di **The Legend of Korra**, che trovano l'occasione di sorprenderci

ancora una volta. Gli adolescenti, dunque, come effetti collaterali di un problema più ampio, che combattono una battaglia civile in quella che può essere considerata la guerra alla sistematicità con cui sono state eliminate le prospettive di futuro.

LA LEGGENDA DI KORRA

Created by Bryan Konietzko e Michael Dante DiMartino

USA, 2013, Stagione 2 (14x24')

La nuova stagione continua le avventure di Korra a Republic City, fondata dall'Avatar Aang e dal Signore del Fuoco Zuko al termine di una lunga guerra, ma sposta la sua attenzione anche su altre regioni e altri personaggi, come il primo Avatar Wan.

KNIGHTS OF SIDONIA

Created by Tsutomu Nihei

Giappone, 2014, Stagione 1 (12x 24')

Il sistema solare è stato distrutto dagli alieni Gauna e l'umanità, a bordo dell'arca spaziale Cydonia, cerca nuovi pianeti da abitare. Il giovane senz'atetto Tanigaze viene arruolato nell'ultimo baluardo di difesa: i piloti Knights of Cydonia.

In questo contesto di sostanziale malessere i ragazzi stanno mettendo in campo una risposta positiva che emerge chiara nei nuovi teen drama di MTV. In **Finding Carter** c'è la ricerca e la voglia di raccontare la vita ricchissima, fluida, imprevedibile proprio negli eventi più semplici. Storie di disobbedienza e di eroismi, storie che tolgono la pelle al reale e danno il coraggio di affrontare, limiti, fragilità, rifiuti, come prove necessarie per crescere; **Faking it** mette al centro il definirsi di un'educazione alle emozioni e alla

determinazione di un'identità sessuale, principio di ogni strutturazione. Ora il rischio vero per il giovane spettatore è quello di farsi contagiare dalle "belle" narrazioni; guardare quel tipo di storie che sarebbe stato meglio non vedere, o che sarebbe stato meglio non fossero state prodotte e trasmesse. E nel caos delle uscite di qualità, i peggiori nemici dei racconti che vale la pena guardare sono i troppi prodotti che li sommergono e da cui cerchiamo a fatica di difenderci.

COLLECTION PRÉVERT

«**EN SORTANT DE L'ÉCOLE**»

Regia Vari

Francia, 2014, Stagione 2, 13x 5'

Una collezione di cortometraggi animati che si propone di associare poeticamente, in completa libertà artistica, alcune poesie di Prévert con le illustrazioni di alcuni giovani registi usciti di recente dalla scuola di animazione francese.

I bei film, le belle storie, rimescolano le idee e non perdonano chi resta quello che era dopo averle incontrate. Come ricordava Martin Scorsese sulla "New York Review of Books" dell'agosto scorso, «i giovani devono capire che non tutte le immagini sono fatte per essere consumate come un dolce e poi dimenticate». E che bisogna insegnare a distinguere «quelle che hanno qualcosa da dire al cuore e all'intelligenza da quelle che si limitano a voler vendere qualcosa». Le radici di questo nuovo inizio sono qui: nella voglia di concentrarsi sull'esigenza del nuovo spettatore, non per assecondarne il gusto, ma per determinarne la formazione e trasmettere gli strumenti che servono per capire quello che sta guardando. Aiutarlo a orientarsi, tra marketing e cultura, tra superficialità e necessità, in un mondo dove si fa fatica a distinguere – per usare le parole di Scorsese – tra chi vuole solo vendere qualcosa e chi vuole parlare alla nostra intelligenza. Per aiutare, non solo i nostri ragazzi, ad affinare meglio i propri strumenti, per esprimere

un'opinione personale, motivata e pertinente, cioè essere più attenti, più informati e – perché no – più esigenti.

FAKING IT

Created by Dana Min Goodman, Julia Wolov

USA, 2014, Stagione 1 (8x22')

Karma (Katie Stevens) e Amy (Rita Volk) vorrebbero distinguersi dagli altri studenti della Hester High, in Texas. Quando Shane Harvey (Michael Willett), pensando che siano omosessuali, le invita a una festa, loro colgono l'occasione.

FINDING CARTER

Created by Emily Silver

USA, 2013, Stagione 1 (12x44')

Carter Stevens (Kathryn Prescott) è una adolescente felice, finché non scopre che Lori (Milena Govich), che crede essere sua madre, in realtà l'ha rapita da piccola. La ragazza viene riassegnata ai veri genitori, ma non riesce a dimenticare Lori.

GiochiSeriali

di **Andrea Fornasiero**

Per la prima volta il RomaFictionFest ospiterà uno spazio dedicato ai videogame, una sezione che potrà far alzare qualche sopracciglio, ma che non dovrebbe stupire chi conosce quanto transmediali siano ormai le forme di narrazione nel mainstream americano. Basti citare *Defiance*, serie tv e contemporaneamente gioco di ruolo online di massa (MMOPRG), dove gli eventi dell'una si riflettono e vengono approfonditi sull'altro. Oppure il "Game of the Year" del 2012 *The Walking Dead* pubblicato oltretutto in forma seriale per il digital download, divisa in episodi strutturati in stagioni e solo successivamente raccolti su disco (per il mercato italiano da Halifax), proprio come una serie tv.

Abbiamo scelto però di non limitarci a questi incroci mediali e di aprire la sezione con un incontro dove il collegamento alla programmazione seriale del festival è tematico. Si inizia infatti con la presentazione di *Valiant Hearts: The Great War*, pubblicato e prodotto da Ubisoft, un videogame sulla Prima Guerra Mondiale di cui parleremo con il content director Yoan Fanise, subito dopo la proiezione di *In Flanders Fields*, la serie belga dedicata allo stesso argomento. *Valiant Hearts* si basa su una documentatissima ricerca, fatta in collaborazione con gli archivi della Mission centenaire 14-18 e della Clarke Costelle & Co. Productions, ossia i realizzatori della serie di documentari *Apocalypse World War I*. Diversamente da altri iperrealistici giochi di guerra, ha un taglio visivo da graphic novel e una narrazione che incrocia le sorti di quattro personaggi, fornendo un affresco inizialmente avventuroso ma via via più tragico della Grande Guerra. Durante la stessa giornata dell'incontro, per il pubblico del festival sarà disponibile una versione di prova di *Valiant Hearts*, su tablet e su una postazione PlayStation 4.

Passeremo poi a *Dragon Age: Inquisition* e al suo universo espanso, che ha avuto per il lancio del precedente capitolo anche una webseries realizzata

e interpretata da Felicia Day. L'incontro sul nuovo titolo BioWare pubblicato da Electronic Arts, vedrà come guest star Roberto Recchioni, sceneggiatore per Bonelli di *Orfani* e curatore di *Dylan Dog*, ma anche storico blogger del mondo videoludico.

Infine avremo un incontro con Activision e i suoi due titoli di punta: l'attesissimo *Destiny* e il nuovo *Call of Duty: Advanced Warfare*. Il primo segna il ritorno sulla scena di Bungie, software house che ha lanciato il franchise multimediale e multimilionario di *Halo*, e vanta voci seriali d'eccezione: Peter Stormare, Gina Torres, Lance Reddick, Nathan Fillion e soprattutto Peter Dinklage, come ospite d'eccezione avremo infatti il suo doppiatore Gaetano Varcasia.

Per *Call of Duty: Advance Warfare* Kevin Spacey non è solo voce ma vero e proprio protagonista, tramite la tecnica del motion capture, in un ruolo che occhieggia al Frank Underwood di *House of Cards*. All'incontro parteciperà infatti il suo doppiatore, sia nel gioco sia nella fiction, Roberto Pedicini.

La sezione offre così uno sguardo d'insieme ai rapporti tematici, industriali e professionali tra il mondo della serialità televisiva e quella videoludica, destinati a crescere negli anni a venire.

ROMA WEB FEST PREVIEW

All'interno del RomaFictionFest, due ore dedicate alla nuova frontiera dei prodotti seriali raccontata dai più giovani: le webseries.

Si tratta di storie pensate per il web che catturano lo spettatore per il talento e lo spirito *unconventional*, in molti casi con un'altissima qualità di riprese e sceneggiatura. Una rivoluzione di idee, di sperimentazioni che approdano nella rete con prodotti video in serie che stanno cambiando il modo di raccontare le storie anche al cinema e in tv, con un linguaggio e un ritmo più vicini al pubblico dei giovanissimi.

Attraverso la collaborazione con il **Roma Web Fest – il cinema ai tempi del web** – verranno presentate sette anteprime (sei webseries e la prima parte di un web movie). L'ideatrice e direttrice artistica del RWF, Janet De Nardis, farà conoscere i protagonisti e gli autori del fenomeno più innovativo nello scenario della produzione narrativa audiovisiva italiana.

Nella cornice del Fiction Fest verranno presentati:

• **Vera Bes** di Riccardo Milanesi e Francesco Mazza e prodotta da Zodiak. Di genere thriller/horror, *Vera Bes* racconta le avventure dell'omonima protagonista, una ragazza che ha un potere speciale: entrare nei sogni delle persone.

• **Forse sono io** - seconda stagione, web comedy frizzante di grande successo, trasmessa su MTV e creata da Vincenzo e Rossella Alfieri. Due fratelli che hanno costituito la Guinesia Film e che non sfruttano YouTube, ma hanno creato un canale privato per la loro serie.

• **Fuck the zombies**, web serie di genere, creata da Daniele Barbiero e Luca Nicolai. Le vittime moderne non sono più impreparate come in passato e davanti a un attacco da parte degli zombie, sanno esattamente come comportarsi, grazie a videogiochi e serie tv.

• **Sisara**, prodotto dalla Tauron entertainment, uno psycho thriller creato per la rete, ma perfetto anche

per la tv, che racconta le vicende di Nicola Spadaro, l'avvocato più potente d'Italia. Un uomo senza scrupoli che, attraverso un rocambolesco incrocio di destini, dovrà fare i conti con le proprie malefatte.

• **Blackout the series**, diretto da David Valolao, racconta la storia di un prete alla disperata ricerca della sua posizione in questo mondo. Quattro persone catapultate all'interno di un'avventura alla scoperta del proprio destino. Mistero, avventura, emozioni.

• **Cinema Cafè**, un progetto che nasce per raccontare vizi e virtù dei palermitani. Attorno al protagonista Sesto, detto Steve in omaggio al grande attore Steve McQueen, ruotano all'interno di un bar una serie di personaggi molto diversi tra loro, ma tutti portatori degli aspetti positivi della Sicilia.

• **Under the series**, web movie tratto dall'omonimo romanzo di Giulia Gubellini e prodotto da: Anele (Gloria Giorgianni), dalla casa editrice Rizzoli, dalla piattaforma multimedia Trilud, da Sugar Music, Redigital e Jeansbox per la regia di Ivan Silvestrini. Attraverseremo una realtà apocalittica dove il Paese è sopravvissuto alla Grande Crisi del 2008, ma è allo sbando. Governa l'Autorità Provvisoria che crea un reality show, *Under*, per spettacolarizzare l'esecuzione di soggetti antisociali e rivoluzionari, dove sopravvive solo il più forte.

Sette prodotti diversi, sette intuizioni creative che rappresentano il coraggio di osare low budget e, grazie alla loro natura episodica, creano continuità ed entrano in relazione con lo spettatore.

Roma Web Fest