**VITE DI CELLULOIDE.**
**IL GENERE BIOGRAFICO AL CINEMA. ORIGINI, STORIA ED EVOLUZIONI**

**INDICE**


**Introduzione** 1-6

**PARTE PRIMA Origini, storia ed evoluzioni del genere** 7

**Capitolo 1 La biografia nell'epoca del muto.** 7

1.1. La biografia delle origini 7

1.2. Vite sottotitolate 1906-1926 11

**Capitolo 2 Classicismo biografico** 18

2.1. 1927-1940 20

2.2. 1941-1960 30

2.2.3. Raccontare la differenza/gender 37

2.2.4. Raccontare la differenza/l'altro 40

2.3. Gli anni Cinquanta e la fine dello Studio System 42

2.3.1. Vite spericolate 45

2.4. La struttura del biopic 47

2.4.1. La struttura narrativa del biopic classico 47

2.4.2. Gli elementi narrativi 49

2.5. Appunti sullo stile del biopic classico: elementi formali e convenzioni di genere 57

2.5.1.Marcatori linguistici-le forme del tempo 58

**Capitolo 3 Il biopic dopo lo Studio System. L'epoca televisiva** 64

3.1. Il biopic dopo lo Studio System 1957-1968 65

3.2. La biografia televisiva 68

3.2.1 Il biopic televisivo - funzioni 70

3.2.2. Everyday famous 71

3.2.3. La ridefinizione del concetto di fama 72

3.3. Il biopic nella Nuova Hollywood 1968-1980 75

3.3.1 Nuovi canoni 77

3.3.2. Nuovi protagonisti 79

**Capitolo 4 Il biopic postmoderno** 83

4.1 Il nuovo scenario epistemologico 83

4.2. Il declino del biopic negli anni Ottanta 85

4.3. Il nuovo cinema postmoderno. 90

4.3.1. Crisi dei generi 90

4.3.2. Estetica postmoderna 91

4.3.3. Stili e tendenze del cinema postmoderno 94

4.4. La rinascita del biopic negli anni Novanta 98

**Capitolo 5 Il biopic contemporaneo 2002-2012** 103

5.1. 11 settembre 2001 104

5.1.2. Il cinema dopo l'11 settembre 106

5.1.3. L'elaborazione simbolica del trauma e il ruolo del biopic nel nuovo panorama cinematografico 108

5.2. Il boom biografico del nuovo millennio 115

ALLEGATO 1 120

ALLEGATO 2 122

ALLEGATO 3 125
ALLEGATO 4 128
ALLEGATO 5 131
ALLEGATO 6 134

**PARTE SECONDA Questioni e approfondimenti** 137

**Capitolo 6**
**Forme della soggettività nel cinema biografico contemporaneo** 140
6.1. Soggettività contemporanee 137
6.1.2 La costruzione del sè 139
6.2. Il biopic e le soggettività contemporanee 142

**Capitolo 7 Biopic e Storia** 166
7.1. Finzione e realtà: verità storica e verità drammatica 163
7.1.1. La traduzione intersemiotica 167
7.1.2. È vero ciò che vedo? Strategie di veridizione nel biopic. 168
7.2. Strategie di adattamento del biopic contemporaneo 175
7.3. *Mood.*
Il film biografico come espressione nostalgica del sentimento postmoderno 179

**Riflessioni conclusive**
**Biopic e memoria, ovvero quando la vita diventa monumento...** 192

Bibliografia 201
Filmografia 210

# Introduzione

Ogni epoca sviluppa un proprio modo per raccontare i propri miti ed eroi, ed il racconto della vita di personaggi significativi si è dimostrato, fin dalla nascita del cinema, una delle formule più persistenti e apparentemente intramontabili.
Partiamo dunque da un dato di fatto. Sembra ormai aver trovato un unanime consenso il fatto che le istituzioni tradizionali non siano più le uniche deputate all'istruzione. La maggior parte degli spettatori sono entrati in contatto con i grandi personaggi e avvenimenti storici *anche* attraverso le lenti del *biopic*. Sembra essere infatti ormai ampiamente riconosciuto che la nostra visione del mondo sia stata in parte plasmata dall'esposizione a rappresentazioni filmiche di personaggi importanti e del ruolo che questi hanno svolto nella Storia.
Eppure, al contrario della letteratura, dove il racconto biografico è stato esplorato in profondità, nell'ambito del cinema esso è rimasto ai margini dell'ampio dibattito sui generi. Una delle possibili ragioni di questa omissione è la difficoltà ad identificarlo: il *biopic*, così viene ormai definito il biografico filmico, ha una natura camaleontica, cioè si nasconde all'interno di cornici molto varie, molto spesso dentro a generi "forti" che lo sovrastano fino ad assorbirlo all'interno delle proprie pratiche narrative.
In realtà il biopic sembra essere profondamente radicato entro l'universo cinematografico, basti pensare che le due storiche case di produzione americane, la *Biograph* e la *Vitagraph*, scelgono di chiamarsi entrambe "grafie della vita", così come il primo proiettore, il *Bioscope,* e la prima macchina da presa, il *Biopticon*, si presentano come "sguardi sulla vita", e che infine gran parte delle produzioni dell'epoca del muto traggono ispirazione dalle vite di personaggi celebri.

Negli ultimi anni si è riscontrata un'attenzione crescente verso il genere biografico sia da parte del mondo accademico, che dei festival (il *biografilmfestival* che si svolge annualmente a Bologna è alla sua sesta edizione ed è il primo Festival Internazionale dedicato ai biopic ed ai racconti di vita; in Francia, il premio *Cesar* dedica una sezione apposta al genere biografico). Inoltre, da circa quattro anni il biografico è entrato ufficialmente nel novero dei generi, e in parallelo anche il panorama editoriale italiano si è cautamente aperto alla sua considerazione. Nel 2008, Franco Angeli pubblica *Vite da film* (di Francesco Arlach), incentrato però sul versante televisivo, le mini-serie biografiche italiane, e nello stesso anno Le Mani pubblica *Il*

*biografico in 100 film* (di Alberto Pesce) prima vera ricognizione di un corpus filmico che possa dare forma al genere.
Tuttavia, la complessità del genere, così come la mancanza di uno studio organico e completo sul biopic sono stati tra i fattori che hanno concorso allo sviluppo di questa tesi di dottorato.
A fronte di queste assenze infatti, il presente lavoro si propone prima di tutto di inquadrare la biografia cinematografica all'interno della più ampia storia del cinema, con l'obiettivo di inquadrare questa longeva e complessa forma narrativa cinematografica attraverso uno sguardo di insieme, un quadro organico che ne tracci gli sviluppo, così come le origini, le metamorfosi, e soprattutto affronti questioni culturali di ampia portata, interni alla storia del cinema, come stili e formule ricorrenti, ma anche aperti a un dibattito più esteso.
Tra questi senz'altro il tentativo di approfondire nella seconda parte della ricerca, il controverso e complesso tema del rapporto tra la Storia e la sua rappresentazione, così come le innumerevoli questioni che il genere, in particolare nella sua forma contemporanea, sembra sollevare rispetto ai processi connessi alla soggettività.

Come premesso dunque, il lavoro si divide in due parti.

La **prima parte**, si sviluppa secondo un criterio diacronico teso a ricostruire analiticamente le origini e lo sviluppo storico del biopic. Questa prima parte sarà particolarmente attenta a restituire, le diverse forme e funzioni che il genere ha assunto nella storia del cinema *dalle origini fino ai giorni nostri.*
Sarà un impianto *storico-critico* - rafforzato da brevi analisi esemplari e comparazioni con casi afferenti altri generi- a guidare questa prima parte della tesi.
La ricostruzione diacronica del genere sarà punteggiata da diversi approfondimenti circa la fisionomia narrativa del genere: il suo linguaggio, le ricorrenze stilistiche, così come le forme persuasive che dispiega.
L'obiettivo di questa prima parte sarà quello di cogliere le metamorfosi del genere in quanto *sintomo storico*, ovvero approfondire le ragioni socioculturali che in certe epoche sembrano sancire il suo trionfo ed in altre invece il declino.
Il caso della contemporaneità è emblematico. La ribalta del biopic da dieci anni a questa parte - molto vicina al successo che il biopic riscuoteva durante gli anni del cinema classico - inevitabilmente invita a farsi domande sul modo in cui nel presente viene modellata la memoria collettiva.

La nostra cultura è abituata ormai dai secoli a muoversi attraverso una divisione accademica delle discipline, le quali, se per un verso hanno il merito di approfondire il dettaglio, per l'altro spesso rischiano di perdere una visione d'insieme, spesso imprescindibile

per riuscire a cogliere la complessità di certi fenomeni, ciò è tanto più vero se si considera la complessità che connota la cultura contemporanea sotto ogni aspetto.
L'ambito disciplinare di riferimento sarà pertanto quello degli *studi culturali*, disciplina che ha la prerogativa di far dialogare studi e riflessioni provenienti da ambiti eterogenei e che dunque considera testi, spettatori e contesto storico intimamente interconnessi come parti di un unico progetto in cui il testo è considerato per sua natura dinamico, multifunzionale e polisemico, così come i processi egemonici che condizionano tanto i loro contesti di produzione, quanto quelli di ricezione.

Per un verso dunque il cinema raccoglie le sollecitazioni del proprio tempo, offrendo un ritratto della società in cui è immerso, per l'altro è in grado di risolverne in forma simbolica le contraddizioni, o perlomeno rivelarne gli interrogativi e le inquietudini. In questo senso il testo filmico diventa innanzi tutto un documento essenziale per comprendere in che modo una cultura rappresenta se stessa, e capire quali possano essere le risposte alternative alle questioni di volta in volta emergenti.
Il testo filmico non rappresenta mai un duplicato della realtà, ma diciamo, trascrive il reale attraverso le modalità che gli sono più proprie: il ritaglio, l'esemplificazione, la ricomposizione. Agisce attraverso la metafora, ma anche attraverso il realismo, lungo un immaginario continuum che va dal reale all'illusione, ma è sempre, in quanto linguaggio, il risultato di un discorso, con un suo preciso tema, una sua precisa forma e un determinato contenuto sempre disponibile a diversi livelli di lettura.
Per questa ragione, prima di procedere all'effettiva comprensione di come le proposte cinematografiche più recenti possano costituire un riflesso delle problematiche emerse sin qui, e come possano esserlo in relazione alla soggettività, sarà utile capire, a grandi linee, in che modo il cinema abbia trasformato nel nuovo panorama i propri contenuti, il modo di mostrarli e metterli a tema attraverso nuove forme espressive, nuovi generi e nuovi riferimenti.
Il passaggio tornerà utile in un secondo momento, per capire le ragioni del ritorno in voga di un genere particolarmente longevo come quello biografico, negli ultimi anni. Il tentativo sarà quello di coglierne i punti di forza rispetto allo scenario descritto ed infine, ma cosa più importante, comprendere quali sono le risposte che il *biopic* propone alle problematiche che vedremo emergere rispetto al nuovo contesto epistemologico, simbolico ed infine estetico noto come postmoderno.
Se il cinema è in grado di raccogliere le inquietudini del proprio tempo e di dar loro voce attraverso i suoi testi, è anche vero che non lo fa solo attraverso i temi o i personaggi che propone, ma anche ed in gran parte attraverso le proprie pratiche linguistiche, piegando i suoi stessi elementi costitutivi al cambiamento in atto.

Una nota di metodo prima di proseguire.
Come già anticipato il tentativo è stato quello di adottare una prospettiva d'analisi in grado di coniugare lo studio delle forme estetiche e quello dei processi culturali, l'attenzione al contesto sociale con l'analisi dei testi.
Di conseguenza le fonti impiegate per la ricostruzione e analisi del genere sono state decisamente eterogenee.
Una prima parte considerevole della ricerca verteva, in primo luogo, sulla messa a punto di un corpus di testi etichettabili come *biopic*.
Data la scarsa attenzione rivolta al genere, tanto dagli studi accademici, quanto dalla comunità di cinefili, nonchè la camaleonticità del biopic, come anticipato in apertura, il primo passo è stato il campionamento di tutti i film classificati come *biopic* dall'Internet Movie Database -motore di ricerca ormai ampiamente accreditato dalla comunità scientifica-.
Da notare che questo tipo di classificazione esiste solo da pochissimi anni, primo sintomo di una necessità, quella di campionare finalmente i film biografici attraverso una classificazione indipendente dagli altri macrogeneri sotto i quali venivano normalmente classificate le biografie cinematografiche, ovvero *Drama* e *History*. Necessità, come anticipato, probabilmente dettata dalla maturità raggiunta dal genere in questione nell'ultimo ventennio.
Il secondo passo è consistito in un'operazione di verifica dell'effettiva afferenza dei testi citati sotto l'etichetta *biopic* secondo le peculiarità individuate nel corso degli studi condotti fino a quel momento, e di pari passo, il tentativo di individuare ulteriori elementi costitutivi del genere attraverso l'analisi dei testi.
Il passo successivo, è stato quello di campionare ogni film in base al tipo ed al genere di soggetto rappresentato (*Cfr*: *Allegati*) al fine di cogliere le tendenze più nascoste e profonde del biopic nei suoi più di cent'anni di storia, e tracciare in questo modo, una mappa evolutiva della biografia cinematografica che tenesse conto dell'analisi dei testi, dei contesti e delle modalità produttive in cui sono stati realizzati, nonché del loro successo di pubblico.
Il fine era infatti quello di mappare una storia del biopic che tenesse conto dello sfondo epistemologico e concreto di realizzazione e di ricezione, nonché dei compromessi produttivi necessari alla loro realizzazione.

Data la sua costante presenza sugli schermi non solo cinematografici, ed il suo rinnovato successo nell'ultimo ventennio, in particolare dal 2001 a oggi, la seconda parte costituisce un approfondimento critico delle tematiche che sembrano essere più strettamente connesse con le peculiarità del genere nel suo contesto contemporaneo.
La **seconda parte** di analisi sarà dunque tesa ad approfondire molte delle questioni che il genere solleva proponendosi come vero e proprio *sintomo culturale,* e prenderà le mosse a partire da un dato interessante, ovvero l'eccezionale rinascita del genere negli ultimi dieci anni.

Nonostante la sua costante produzione, la sua copiosa e pervasiva presenza al cinema nell'ultimo decennio (con un boom eccezionale negli ultimi 6-7 anni) pare essere strettamente connessa tanto alla sua peculiare capacità di interpretare e trasferire sullo schermo alcune problematiche particolarmente salienti nel contesto sociale contemporaneo, quanto di farlo attraverso marche stilistiche ed estetiche del tutto peculiari.

In questa parte ci focalizzeremo dunque sul biopic contemporaneo, che sembra raggiungere negli ultimi anni una sorta di maturità linguistica e strutturale, svolgendo un ruolo di primo piano nell'economia complessiva della produzione cinematografica odierna.
Il biopic sembra infatti intrattenere un legame particolarmente significativo almeno con due problematiche che da sempre connotano gli studi sul cinema: il dibattito sul *realismo* inteso come espressione del rapporto tra la *Storia e le sue forme di rappresentazione* - e che dunque chiama in causa molte delle questioni connesse alla dialettica fra finzione e documento - e la *Soggettività* sia in virtù dei suoi referenti narrativi, che delle strategie linguistiche che dispiega.
Le domande cui cercheremo di rispondere saranno dunque tese a comprendere i meccanismi narrativi, enunciazionali e figurativi che il testo biografico dispiega per fare leva sulla soggettività dello spettatore.
La stessa copiosa produzione di biopic nell'ultimo decennio è strettamente connessa a quest'ultimo aspetto: in un panorama mediale in cui è diventato sempre più difficile distinguere tra realtà e finzione è alle storie di vita "vera" che volgiamo il nostro sguardo per trovare in un certo senso un metro di misura alle nostre di vite.
D'altronde la messa in scena di *vite altrui* chiama in qualche modo sempre in causa le nostre, trasformandosi spesso nel racconto delle *nostre vite, dei nostri progetti di vita e delle nostre esperienze.* Perchè ed in in che modo?

Quanto alla prima questione invece - il rapporto tra cinema e Storia - affronteremo in primis il rapporto, spesso frainteso anche dagli studi accademici, tra genere biografico e genere storico, alla luce della pratica, diffusa a partire dagli anni Quaranta, di costruire una vera e propria *storia pubblica* - così come vedremo l'ha definita uno dei pioneri degli studi sul genere, George Custen - a partire da un sistema produttivo imperniato sulla realizzazione di film biografici.
In secondo luogo, cercheremo di indagare il complicato e stratificato rapporto che lega il *biopic* ai processi di costruzione di verosimiglianza: in base a quale "patto" il genere conquista la fiducia dello spettatore? quali sono le strategie di "realismo" ricorrenti e perché spesso si differenziano fortemente da quelle adottate da altri generi coevi?
Il fine sarà quello di comprendere il diverso ruolo che sono chiamati a svolgere in questo genere di testi i filmati di repertorio, così come le problematiche connesse alla loro ricostruzione e

simulazione, secondo quello che sembra essere sintomo di un certo modo di intendere e di fare la Storia, oltre che di una specifica dialettica fra Storia e Memoria.

# PARTE PRIMA
# Origini, storia ed evoluzioni del genere

## Capitolo 1

## La biografia nell'epoca del muto.

### 1.1. La biografia delle origini 1895-1905

Rick Altman, nella sua ben nota analisi dei generi cinematografici[1], individua come primo film biografico di successo e capostipite del genere *Disraeli* (1929). Altman arriva a fissare questo paletto a partire da una scelta metodologica.
Secondo Altman sarebbe infatti un vizio di metodo a guidare gli studiosi di cinema nell'analisi dei generi, metodo che lui definisce come *Gioco del critico*[2]. Tale *Gioco* consisterebbe sostanzialmente nell'adozione di uno sguardo retrospettivo da parte della critica, intenta a cogliere continuità e sistematicità in un determinato corpus di film individuato *a posteriori*. Uno sguardo, secondo lo studioso, limitato e inadeguato a cogliere le più profonde ed essenziali ragioni di successo dei generi perché sostanzialmente incapace di gettare pienamente luce sulle logiche produttive che incentivano la produzione di determinati generi piuttosto che di altri. Al contrario, l'adozione del *Gioco del Produttore* sarebbe in grado di svelare la ratio ed i meccanismi più profondi che favoriscono la produzione di genere attraverso l'adozione di uno sguardo orientato al futuro, che prima identifica un film di successo in base ai risultati del

[1] Altman, Rick, *Film/Genre,* British Film Institute, London 1999. trad.it a cura di Antonella Santambrogio, Film/ Genere, Vita & Pensiero, Milano 2004

[2] *Ibi*, p.61

botteghino, poi lo analizza per assicurarsi la replicabilità di una formula di successo, per poi verificarne infine i nuovi risultati al botteghino e così via...

Il *Gioco del Produttore*, al contrario dell'analisi diacronica che guida il lavoro del critico, si muove dunque secondo una prospettiva di analisi diametralmente opposta a quest'ultima. È questo criterio che Altman adotta per «ricostruire un genere che non si affermò definitivamente che alla fine degli anni Trenta»[3], individuando in *Disraeli* (1929) il film master che incentivò la Warner a costituirsi come maggiore casa produttrice di biopic durante il ventennio successivo, in quanto il film citato presenterebbe tutte quelle caratteristiche che i protagonisti del genere avrebbero conservato per molti anni ancora, in primis un protagonista «straniero, un libero pensatore, un paladino dei diritti umani, un genio eccentrico.»[4]. Questo aspetto è vero in parte, ma ci torneremo nel prossimo paragrafo dedicato allo sviluppo del biopic durante il periodo classico.

La prospettiva metodologica adottata da Altman dimostra certamente diversi vantaggi. In primis rivela una più sottile capacità di cogliere le dinamiche coeve ed inoltre essa ha il pregio di adottare uno sguardo analitico, in grado di svelare meccanismi che spesso rimangono solo sullo sfondo dell'analisi storiografica.

Il *Gioco del Produttore* si distinguerebbe dunque come scelta metodologica più adatta ad indagare le peculiarità di un genere difficile da afferrare, data la sua connaturata versatilità e disponibilità a migrare tra gli altri generi[5].

Già Custen, d'altronde, nel suo studio pioneristico *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History*[6] adottava uno sguardo analitico di questo tipo, senza tuttavia ignorare il *Gioco del critico*. È infatti a partire da questo tipo di sguardo che l'autore getta le basi per un'analisi di genere che individua proprio nelle logiche produttive che governavano l'industria cinematografica del periodo classico il maggior fattore di successo commerciale del biopic. Pertanto un approccio combinato, quello del critico e quello del produttore, sembra essere la metodologia più adatta a cogliere i fattori di successo, nonché le metamorfosi di un genere camaleontico, spesso sfuggevole, e difficile da inquadrare in modo organico e sistemico.

---

[3] *Ibi,* p.62. Altman ignora tra l'altro, oltre tutta la produzione biografica del muto, anche l'esistenza di un altro film sul famoso primo ministro britannico, ovvero *Disraeli* del 1921 diretto da Henry Kolker e interpretato sempre da Arliss, il quale fu scritturato per il remake diretto da Alfred E.Green nel 1929 proprio in virtù di questa sua prima interpretazione che aveva già riscosso un notevole successo al botteghino. Altman posticipa dunque di almeno un decennio l'individuazione di tendenze che erano già in atto durante l'epoca del muto.

[4] *Ibi*, p.67

[5] Di fatto, come già è stato rimarcato più volte, solo di recente la classificazione *biopic* ha trovato spazio nella critica cinematografica.

[6] Custen, George F., *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1992

Tuttavia, entrambi gli autori non prendono affatto in considerazione la presenza di soggetti biografici durante la prima stagione cinematografica, quella del muto. Assenza probabilmente dovuta all'affermarsi del sistema dei generi solo nell'epoca successiva, ma che ignora completamente tutta la prima fase sperimentale e aurorale di configurazione del genere durante la quale, come vedremo, iniziano già a delinearsi alcune caratteristiche che diventeranno vere e proprie marche di genere nel decennio successivo.
Infine, l'assenza di riferimenti a soggetti biografici durante l'epoca del muto trascura un dato fondamentale per capire l'evoluzione e l'importanza che il genere riveste all'interno della storia del cinema e della produzione culturale *tout court*: il biopic nasce insieme al cinema, esattamente come il genere biografico nasceva insieme alla letteratura (e, come vedremo, comparirà fin dagli inizi nel medium televisivo).

Come più volte rimarcato, uno dei più antichi impulsi dell'essere umano è quello di registrare per i posteri ciò che accade nelle nostre vite al presente e lasciare una traccia di qualcosa che per noi riveste un valore degno di essere tramandato. Riprodurre, rappresentare la Vita attraverso il cinema, sembra essere dunque una prima vocazione del nuovo medium, ancor più di come lo era stato fin dagli inizi nella letteratura. La spettacolarità del nuovo medium, per gli spettatori dell'epoca, risiedeva infatti principalmente nella ri-produzione del reale, indipendentemente dalla sua natura fattuale o fittizia.
Una prima chiara traccia di questo tipo di fascinazione si può infatti rintracciare nei diversi ed eterogenei richiami etimologici tra la biografia, lessema composto da *bios* (vita) e *graphia* (scrittura) ed il mondo del cinema. Basti pensare alla denominazione di due tra le prime e più importanti case di produzione americane, la *Biograph* e la *Vitagraph*. Entrambe conservano un legame significativo ed esplicito con il lessema *biografia*, custodendo in qualche modo la nozione di vita nei loro nomi.
Allo stesso modo, come ricorda Nigel Hamilton[7], portano in sé lo stesso legame il proiettore *Bioskop* e la macchina da presa/proiettore *Biopticon*. La semplice capacità di riprodurre su uno schermo immagini in movimento, che avessero come chiaro referente il mondo reale, era in grado di affascinare e stupire intere folle di pubblico che affluivano nei tanti ed eterogenei luoghi di proiezione per assistere con stupore a queste prime proiezioni.

Data la brevissima durata delle prime pellicole era tecnicamente impossibile realizzare una biografia completa sullo schermo. Tuttavia le prime produzioni non rinunciano al riferimento biografico, ma semplicemente ne selezionano un evento saliente. Pertanto le prime presenze di questo genere al cinematografo si limitano spesso all'allusione ad un evento caratterizzante un personaggio spesso già noto al grande pubblico.

---

[7] Hamilton, Nigel, *Biography: a brief history*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts 2007, p.171

Ad esempio *The execution of Mary Queen of Scots* (1895) fu girata per Edison da Alfred Clark nel 1895 e mostra la decapitazione della regina Maria Stuart di Scozia in 37 secondi.

*fig.1 Execution of Mary of Scots (1895)*

Il riferimento biografico in questo caso è un puro pretesto che giustifica la spettacolarità della decapitazione per i canoni dell'epoca: l'esibizione dell'evento era legittimata dalla fedeltà storiografica.

Come la maggior parte dei film delle origini, l'opera è composta da una sola inquadratura fissa. La macchina da presa è sempre nella stessa posizione, mentre l'azione (già illustrata dalla didascalia di apertura) si svolge nell'arco temporale di un'unica ripresa (fig.1).

Tra il 1895 ed il 1897 il cinematografo rappresentava una grande novità ed il principale richiamo del pubblico era costituito dalla visione di immagini inusuali in movimento sullo schermo.

Tuttavia, all'inizio del 1898 la novità si stava già consumando, determinando una diminuzione dell'affluenza di pubblico ed il ritiro dal mercato di molti gestori di sale[8]. Tra i fattori che rinnovarono l'interesse per il cinema vi era senz'altro uno specifico sottogenere biografico, quello delle *Passioni* realizzate a partire dal 1897[9]. Scene della vita di Gesù composte da inquadrature uniche e fisse che si avvicinavano molto alle illustrazioni bibliche o alle immagini delle lanterne magiche, come ad esempio *The Passion Play of Oberammergau* (1897).

In questo modo al gestore era offerta la possibilità di acquistare tutte le sequenze o solo alcune e di poterle combinare con lastre per lanterne magiche o altro materiale religioso per allungare il programma dello spettacolo.

Solo due anni più tardi uno dei primi film di Méliès, *L'Affaire Dreyfus* (1899), dimostra già un chiaro tentativo di svincolare la produzione cinematografica dal racconto storico per portarla

---

[8] Bordwell, David e Thompson, Kristin, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill, Inc 1994. trad. it. A cura di Alberto Farina, Riccardo Centola, Antonella Rocchi, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini a oggi*, Editrice Il Castoro s.r.l., Milano 1998, pp. 67-70

[9] *Ibi*, p.68

all'attualità. La pellicola cerca infatti di ricostruire la recente vicenda dell'ufficiale ebreo Alfred Dreyfus, condannato per tradimento nel 1894 sulla base di prove falsificate che celavano ovvie ragioni antisemite. La biografia si articola in dieci episodi che prendono il via dal suo arresto. Come in buona parte dei film prodotti nel primo decennio, Méliès realizzò la sua opera in dieci inquadrature come se fossero dieci film diversi[10]. Proiettate come opera unica, costituiscono una delle realizzazioni più articolate del cinema delle origini. Come anticipato, il soggetto apparteneva alla cronaca recente, cosicchè quando la pellicola uscì nelle sale sortì l'effetto di risvegliare le polemiche di un dibattito che aveva trovato nella produzione mediale un nuovo terreno di discussione per rianimarsi, nonché una sorta di "prova dei fatti".

Benchè non mancassero nella filmografia dell'epoca biografie di personaggi prelevati dalla storia più recente, la maggior parte dei primi soggetti biografati afferiscono al rango degli avvenimenti storici più remoti, meritando in questo modo l'etichetta di *film storico.*
Così la *Giovanna d'Arco* di Méliès (1900), girata in 12 scene, oppure altri ispirati alla Bibbia come *The life of Moses* (1909), alle corti reali come *Marie Stuart* (1908) o ancora agli artisti del passato come *Molière* (1909). Queste pellicole erano pubblicizzate come *film storico*, etichetta con la quale ci si aspettava maggiori probabilità di affluenza e successo[11], ma anche classificazione che connoterà le produzioni biografiche fino ai giorni nostri e che sarà fonte di diverse difficoltà, tanto metodologiche quanto concettuali, nella ricostruzione del genere in questione.

## 1.2. Vite sottotitolate 1906-1926

Dopo il 1905 diverse innovazioni tecniche permisero un'estensione temporale delle pellicole decisamente più ampia, nonché forme più stabili. Dal 1909 infatti alcuni produttori americani iniziarono a realizzare film composti da più di un rullo e intorno alla metà degli anni Dieci il lungometraggio divenne la misura standard delle sale più prestigiose, determinando il declino del cortometraggio tanto caro alla programmazione dei nickelodeon. L'innovativa lunghezza delle pellicole era sempre più orientata verso la narrazione, che richiedeva ovviamente uno sviluppo dei rapporti di causa-effetto e spazio-tempo il più chiaro possibile.

---

[10] Stava poi alla discrezione dei gestori scegliere se acquistare l'intera serie e mostrarla come un unico film composto da diverse inquadrature, oppure acquistarne solo alcune e proiettarle separatamente insieme ad altri film.

[11] Taylor, Henry McKean, *Rolle des Lebens: die Filmbiographie als narratives System*, Zürcher Filmstudien Vol.8, Schüren, Marburg 2002, p.27

Nel suo primo decennio di vita il cinema aveva avuto successo sopratutto grazie alla novità della rappresentazione di azioni ed eventi, ma non aveva ancora sviluppato una grammatica cinematografica sistematica e organica. Al contrario, questo periodo era stato connotato dall'esplorazione delle possibilità offerte dal nuovo linguaggio cinematografico.
Pian piano s'iniziò a prendere coscienza che alcune specifiche tecniche di regia avrebbero aumentato l'impatto del film, nonché la chiarezza narrativa. Una maggiore attenzione alla recitazione, alle scenografie ed ai costumi connotano questo nuovo genere di opere, così come un'articolazione più complessa delle inquadrature ed il montaggio furono le prime innovazioni tecniche che iniziavano ad elaborare quel sistema di regole formali che sarebbe diventato il cinema hollywoodiano classico (nonostante molti principi di base fossero stati elaborati in altri Paesi e prima che Hollywood diventasse il centro dell'industria cinematografica) e che, per ciò che riguarda la nostra analisi in particolare, permisero la successiva messa in scena di soggettività più complesse.

Una prima novità decisamente saliente per il genere in questione, perché risulta essere l'unico ad aver conservato questa modalità di articolazione temporale, è costituita dall'introduzione delle *didascalie.* L'utilizzo delle didascalie temporali rimane infatti tutt'oggi una peculiarità del genere, obbligato a ricorrere a questa strategia linguistica dettata da esigenze narrative.
Fino al 1905 la maggior parte dei film ne era priva. I titoli erano infatti sufficienti ad informare lo spettatore delle situazioni delle semplici storie che sarebbero seguite. Con l'aumentare della lunghezza e della complessità delle pellicole, le didascalie costituirono uno strumento imprescindibile a favore della chiarezza narrativa.
Le didascalie potevano essere (a) di tipo *descrittivo*, per presentare o riassumere l'azione o per segnalare salti temporali tra le scene; oppure (b) in forma di *dialoghi* che sembravano provenire direttamente dall'azione. Inoltre, data la crescente importanza che la psicologia del personaggio andava assumendo come motore dell'azione, questo tipo di didascalie era in grado di esplicitare il suo pensiero in modo più completo rispetto alla gestualità.
La psicologia dei personaggi non era rilevante nel cinema delle origini, data la qualità delle situazioni messe in scena. Inseguimenti, slapstick e melodrammi dipendevano da azioni fisiche, non da tratti caratteriali.
Dal 1907[12] in poi la psicologia cominciò a inserirsi nella narrazione come motore dell'azione. La rappresentazione di personaggi più complessi, motivati da obiettivi ed ostacolati dai conflitti che ne derivavano, permisero la messa in scena di soggettività più articolate.
Nel momento in cui si standardizzò la struttura dei lungometraggi furono stabilite precise linee guida del racconto. Le trame erano costituite da una catena di cause ed effetti che interagiscono

[12] Cfr. Bordwell, David e Thompson Kristin, *op.cit.*, pp.86-110

con la psicologia del personaggio, opposto a forze sociali o naturali. Il protagonista era fortemente connotato e orientato verso il raggiungimento di un obiettivo, per ottenere il quale doveva superare una serie di ostacoli articolati lungo due linee narrative (solitamente vita pubblica e vita privata) che si risolvevano solo nel finale.
Si tratta di novità linguistiche, formali e narrative che permettevano una maggior linearità e completezza anche nella ri-costruzione cinematografica di vite esemplari. Come vedremo nel paragrafo dedicato alla struttura che regge il genere biopic, molti degli elementi che diventeranno marche di genere sia sul piano linguistico che narrativo, durante il periodo classico (e che perfezionatesi successivamente permangono fino a oggi) iniziano a svilupparsi proprio durante questa prima fase sperimentale dei linguaggio cinematografico.

Per assistere ad una prima biografia cinematografica completa bisogna dunque attendere il 1914 con la produzione americana di *Judith of Bethulia* (1914), diretta da D.W. Griffith per la Biograph. Il ritratto epico inaugura una stagione decisamente fiorente per la produzione biografica al cinema. Secondo l'IMDB nel periodo del muto, tra il 1895 ed il 1929, furono realizzati 70 film a soggetto biografico, di cui ben 58 tra il 1914 ed il 1929. La cifra è sicuramente imprecisa, ma in ogni caso dà conto della produzione di questo genere di pellicole fin dagli inizi.
Nel periodo antecedente la prima guerra mondiale, data l'ampia circolazione delle produzioni filmiche al di fuori dal loro Paese d'origine, lo stile cinematografico poteva ancora definirsi internazionale. Ad esempio, uno dei maggiori successi di quegli anni fu il biopic *Les amours de la reine Elisabeth* (1912) interpretata da Sarah Bernhardt. La pellicola, prodotta in Francia e successivamente importata negli States, raggiungeva la durata complessiva di 40 minuti[13].

La prima guerra mondiale segnò un punto di svolta nella storia del cinema, interrompendo la circolazione di film tra i Paesi.
Fino alla metà degli anni Dieci, lo stile dei lungometraggi si era livellato su standard internazionali. Dopo l'agosto 1914 la guerra ebbe l'effetto di interrompere la produzione cinematografica in molti Paesi e di isolarne altri, favorendo lo sviluppo di scuole nazionali fortemente connotate, interrompendo definitivamente le reciproche influenze che avevano caratterizzato l'epoca precedente. Questa situazione aveva aperto le sale europee all'importazione americana e così dal 1916 gli Stati Uniti divennero i maggiori esportatori cinematografici del mercato mondiale. Questa posizione, conquistata anche grazie ad una specifica pianificazione produttiva, fu mantenuta anche dopo la fine della guerra.
Negli anni Dieci si era dunque consolidata l'industria cinematografica, mentre nel decennio successivo fu l'ulteriore sviluppo produttivo a concentrazione verticale a caratterizzare la

[13] *Ibi*, p.28

cinematografia hollywoodiana. Dinamica che negli anni Venti avrebbe condotto il mercato cinematografico ad una condizione di oligopolio.
Tuttavia, gli anni compresi tra il 1918 ed il 1927 presentano ancora una varietà di approcci al cinema tra stili di singoli autori, società di produzione e scuole nazionali.
Ad esempio, la *Madame Dubarry* (1919) di Lubitsch può essere considerato il primo biopic a riscuotere un enorme successo in patria e all'estero. Proiettato in gran parte dei paesi europei, diventò famoso anche in Gran Bretagna e Francia, dove per molto tempo dopo la guerra gli esercenti avevano rifiutato di acquistare pellicole tedesche. Nel 1920 il film fu distribuito dalla First National con il nuovo titolo *Passion* (1920) negli Stati Uniti infrangendo tutti i record di incasso ed inaugurando l'emigrazione regolare di talenti europei verso Hollywood.

Per queste ragioni questa prima sommaria analisi quantitativa dei biopic prodotti nei primi tre decenni di cinema include pellicole prodotte in Europa e negli Stati Uniti, mentre le successive considereranno quasi esclusivamente le produzioni americane nell'epoca dello Studio System.
Inoltre, sebbene l'introduzione del sonoro al cinema venga convenzionalmente datata al 1927 con la produzione Warner Bros. *Il cantante di jazz* (1927), il processo di invenzione, diffusione e adozione del suono sincronizzato si svolse secondo ritmi più lenti e fasi diverse a seconda dei singoli Paesi. Pertanto la filmografia considerata in questa prima fase di analisi comprende anche pellicole mute realizzate dopo il 1927 e fino al 1932[14], anno in cui la conversione al sonoro era praticamente compiuta in tutti gli Stati Uniti.

Da questa prima analisi emergono diversi dati interessanti.
(1) In primo luogo, come già constatato, **le presenza del genere fin dagli esordi del cinema**. In questi primi anni, tuttavia, è da rimarcare l'**andamento irregolare sia per quantità che per la qualità** dei soggetti trattati dalla produzione biografica che ciononostante riporta già un primo **picco produttivo nel 1917** (*Cfr. ALLEGATO 1 – grafico C*) .

Ad un'analisi più dettagliata di questo dato si rileva che su 10 biopic prodotti nel 1917, ben 6 ritraggono soggetti prelevati dal mondo politico, 3 dalle casate reali, e un soggetto epico. Tra i soggetti afferenti al settore governo/politica, ben 4 biopic sono dedicati ad Abramo Lincoln (*My Father*, *Her Country's Call*, *My mother*, *Myself – Cfr. ALLEGATO 1 - grafico D*). La scelta evidentemente non è casuale.

[14] Dunque si tratta di una campionatura parziale per l'ultimo quinquennio considerato, data la compresenza in questo periodo di pellicole mute e sonore. In ogni caso le pellicole sonore saranno riconsiderate nell'analisi del prossimo paragrafo.

Di fatto il biennio 1915-1917 segna il momento più drammatico della prima guerra mondiale , che vede un'Europa ormai logorata dal conflitto, nonché divisa e frammentata. Il 1917 è anche l'anno che segna l'ingresso degli Stati Uniti d'America nel primo conflitto mondiale, il 6 aprile 1917 su richiesta al Congresso da parte dell'allora presidente Woodrow Wilson.

(2) In questo contesto, riproporre sul grande schermo le eroiche gesta di una figura che si erge a simbolo della bandiera, vero e proprio mito fondativo dell'Unità Federale americana, è chiaro sintomo di una logica produttiva che connoterà a più riprese l'evoluzione del genere, ovvero quella di proporre figure coerenti e a tutto tondo nei momenti di smarrimento e difficoltà sociale e politica.

Se consideriamo che le maggiori influenze esercitate dal sedicesimo presidente americano (ed il primo del partito repubblicano!) sulle istituzioni politiche e sociali erano state sicuramente l'abolizione della schiavitù ed il maggiore accentramento del potere da parte del governo federale che poneva (e pone tutt'ora) un limite al raggio d'autonomia dei governi dei singoli Stati, mettere in scena attraverso quattro episodi la vita di uno dei più popolari e importanti presidenti degli Stati Uniti, Abramo Lincoln, in un momento critico, significava soprattutto proporre al pubblico un preciso universo valoriale di riferimento in un momento di difficoltà politica e sociale, durante il quale la politica Wilsoniana cercava di promuovere principi progressisti su scala internazionale.

Abramo Lincoln diventa allora simbolo per eccellenza di Unità (ricordiamo che aveva sconfitto gli Stati Confederati durante la guerra di Secessione) ed uguaglianza sociale (spronando il proprio paese a combattere per sconfiggere la schiavitù negli stati del sud), pertanto figura politica più che mai necessaria durante la difficile congiuntura storica, cui letteralmente volgere lo sguardo.

Da questi primissimi dati emergono già due aspetti che connoteranno l'evoluzione del biopic negli anni successivi.

(1) La proposta cinematografica di soggetti scelti ad hoc che, grazie all'universo valoriale che veicolano, costituiscono veri e propri **exempla da "spendere" nei momenti di crisi**. Si tratta della messa in scena di soggetti che, in virtù dell'immenso capitale simbolico custodito nelle loro figure, sono in grado di proporsi come modelli da seguire per fronteggiare le incertezze e difficoltà connesse alle congiunture storiche più difficili.

(2) Va da sé che non solo la qualità, bensì anche la quantità dei soggetti trattati risente di questa stessa dinamica.

Dopo il picco produttivo del 1917 la produzione di biopic segue un andamento irregolare, che registra un ulteriore incremento produttivo nel 1928, per poi crollare durante la crisi del 1929.

Un'ultima nota, sulla quale torneremo a più riprese, riguarda la **distribuzione di gender** nelle produzioni biografiche. Non sorprende che buona parte delle pellicole ritraggano soggetti maschili, tuttavia si osserva una distribuzione tutto sommato equa dei soggetti per le categorie *religioso* ed *epico*. Sembra che le donne non abbiano accesso ai ritratti di artisti (nemmeno dei poeti, al contrario delle produzioni più recenti!) e alle declinazioni discorsive del biopic più vicine all'avventura e all'azione (esploratore, fuorilegge, malavita, militare, sport), né tantomeno al mondo politico, se non in una peculiare forma dove il genere femminile compare nei titoli biografici in misura decisamente maggiore rispetto a quello maschile, la *casata reale/ aristocratica*. Le regine delle vecchie corti aristocratiche costituiscono buona parte della produzione biografica almeno fino al 1927.
Bisogna però rimarcare che in questo sottogenere la protagonista femminile non è quasi mai sola. La controparte maschile è quasi sempre presente e non solo nella sua veste di controparte marginale; sembrerebbe infatti che la categoria stessa esiga sempre la coppia per essere concepita e messa in scena. Sono gli intrighi amorosi, infatti, a costituire in gran parte il focus della narrazione, nonchè filtro narrativo attraverso il quale viene raccontata la protagonista della biografia cinematografica. Così ad esempio in *Madame Pompadour* (1927), che racconta la vita della contessa attraverso la sua relazione con Luigi XV e *Glorious Betsy* (1928), biopic mascherato da dramma sentimentale tra una donna dell'alta società americana e il fratello minore di Napoleone, Jérôme.
Come vedremo nel prossimo paragrafo, questo genere di pellicole anticipano una tendenza che dalla fine degli anni Venti diventerà via via un tratto peculiare del genere biografico, ossia quella di privilegiare il racconto dei retroscena privati a discapito del prestigio pubblico delle vite messe in scena attraverso un processo di *istituzionalizzazione del gossip* destinato a diventare una vera e propria marca distintiva del genere fino ai giorni nostri.

Nelle altre categorie, al contrario, ci troviamo quasi sempre di fronte ad eroi solitari: esploratori, statisti, fuorilegge e sportivi (così come spesso anche i ritratti di artisti di questo periodo) sono figure maschili solitarie che prelevano dal contesto narrativo – nonchè dalle conoscenze pregresse dello spettatore! - le motivazioni all'azione.
Accade infatti che in questi primi biopic non tutti i passaggi della narrazione vengano esplicitati per diverse ragioni: (a) per prime ovviamente le esigenze tecniche. Il formato ridotto delle pellicole costringe a creare narrazioni brevi in cui, come in tutto il cinema muto dopo il 1905, del resto, motivazioni all'azione, esplicitazioni e chiarimenti trovano spazio nelle didascalie tra le scene. Inoltre è da rimarcare (b) come le prime pellicole biografiche ritraessero prevalentemente personaggi già noti al pubblico dai libri di testo o dalla cultura popolare, e che dunque questo genere di pellicole erano in parte favorite da un frequente bagaglio di conoscenze pregresse da parte del pubblico.

Un caso estremo, ma emblematico, sul quale torneremo anche nella seconda parte a proposito delle modalità di rappresentazione della soggettività e della verosimiglianza nelle pellicole biografiche, è quella del biopic *Headin' Home* (1920) diretto da Lawrence C.Windom nel 1920. Il film racconta la vera storia del giocatore di baseball Babe Ruth, personaggio ben noto al grande pubblico degli anni Venti. L'aspetto innovativo e attrazione principale della pellicola è che il personaggio di Ruth viene interpretato da se stesso.
La decisione di casting era dovuta in primis alla difficoltà di interpretazione del ruolo sportivo per un attore (ragione che spiega inoltre la scarsa presenza di soggetti di questa categoria per il periodo preso in esame). In secondo luogo la scelta di far coincidere personaggio e attore ebbe evidentemente come primo effetto quello di produrre una sorta di sovrapposizione tra mondo reale e finzionale, che funzionò brillantemente come strategia di promozione della pellicola.
Un'operazione che non rimarrà affatto un caso isolato nella storia del genere.
Stessa operazione sarà infatti già qualche anno dopo, quella del *musical-biopic* prodotto dalla Warner e diretto da Archie Mayo, *Is Everybody Happy?* (1929) sulla vita del clarinettista Ted Lewis, che nella pellicola interpreta se stesso.

Il 1927 segna un anno di svolta per la cinematografia mondiale. Il miglioramento del cinema europeo dopo la prima guerra, tra il 1924 ed il 1927, durò poco, in quanto fu bruscamente interrotto dall'avvento del sonoro, che chiaramente portava con sé oltre che un'innovazione di enorme portata, anche la barriera linguistica.

# Capitolo 2

# Classicismo biografico

Il diffondersi del sonoro coincise con i primi anni della Grande Depressione. Tra il 1929 ed 1945 gli Stati Uniti attraversarono una durissima Depressione, responsabile di un generale clima di povertà ed incertezza che vide nel 1932 il suo momento più basso.
Un anno dopo le elezioni presidenziali vinte da Franklin D.Roosvelt segnarono un punto di svolta per l'economia americana. L'avvio della politica del New Deal svolse un ruolo fondamentale nel favorire concentrazioni ed oligopoli industriali, politica che ebbe un impatto fondamentale anche su Hollywood, la quale nel 1930 era sostenuta da otto grandi società che dominavano l'industria cinematografica.
Lo Studio System in questo periodo era caratterizzato da una struttura a concentrazione verticale che prevedeva, oltre al settore produttivo, un apparato distributivo internazionale ed una catena di sale, ad eccezione di Universal, Columbia e United Artists, considerate le tre 'minor'.
Nello Studio System il potere era sostanzialmente nelle mani dei produttori, che impostarono un sistema in grado di garantire successo di pubblico e considerevoli ritorni economici.
Va da sé che in questo contesto produttivo il film andava assumendo sempre di più i connotati dell'opera collettiva che portava il marchio di fabbrica della casa di produzione piuttosto che lo stile individuale di un regista. È infatti sempre più spesso alle case di produzione che viene associato lo stile delle produzioni di questo periodo, non ai singoli autori. Allo stesso modo, diverse case di produzione si distingueranno anche in base al genere che dominava i loro listini.

In questa seconda parte cercheremo di ricostruire l'evoluzione del genere dalla fine dell'epoca del muto (convenzionalmente datata 1927, ma che vede la copresenza di film muti e sonori almeno fino al 1929), che maturò fin da subito nel consolidamento dello Studio System, e il 1960, che vede inevitabilmente tramontare il sistema produttivo che aveva sostenuto la produzione cinematografica del periodo classico, inaugurando una nuova epoca per il cinema hollywoodiano.

Tra il 1929 ed il 1960 furono prodotti 291 biopic ad Hollywood, di cui 277 dalle otto Major Companies[1]. In testa Warner e Fox, con rispettivamente 61 e 63 realizzazioni nel periodo preso in esame[2] (*Cfr. ALLEGATO 2*), ossia circa quattro volte tanto rispetto a Columbia e RKO. La Warner e Fox non si aggiudicano il primato della produzione biografica soltanto in virtù della quantità, ma anche della qualità delle produzioni.
Per capire l'importanza che il genere svolse durante questo periodo, è fondamentale cercare di inquadrarli come prodotti di una cultura di produzione cinematografica estremamente organizzata. Il contributo di questi film alla cultura popolare (così come ovviamente a quella cinematografica) si colgono non nell'analisi delle singole opere, bensì cercando di allargare lo sguardo al contesto produttivo in cui furono realizzati, considerandoli cioè come una sorta di 'supertesto'[3]oppure, come direbbe Altman, secondo il *Gioco del Produttore*[4].

Il biopic raggiunse il suo massimo splendore in questo periodo grazie, come anticipato, all'introduzione del sonoro sincronizzato, che estese la produzione biografica al settore dello spettacolo, producendo una cesura fondamentale nell'evoluzione del genere. Per questa ragione l'analisi del periodo considerato sarà ulteriormente suddivisa in due momenti che trovano come spartiacque la seconda guerra mondiale, uno spartiacque che sancisce un cambiamento radicale nella scelta dei soggetti da mettere in scena.

Il primo periodo, della durata di 13 anni, si estende per tutta la durata della Grande Depressione e si chiude nel 1940, anno che segna convenzionalmente la ripresa dell'economia americana, con l'ingresso del Paese nel secondo conflitto mondiale. Questo primo periodo è dominato dalla rappresentazione biografica di quelle che Löwenthal definisce come *élite convenzionali*[5].

Il secondo periodo si estende invece lungo il ventennio che vede, oltre che l'incredibile ripresa economica del Paese, anche l'affermarsi di un nuovo contesto culturale, grazie anche alla diffusione del nuovo medium televisivo. I biopic prodotti in questo periodo vedranno infatti l'affermarsi di un nuovo tipo di élite, quella dello spettacolo e in particolare dell'entertainer, che sembrano soppiantare le ormai obsolete corti reali e aristocratiche del periodo precedente.

---

[1] Columbia, Twentieth Century-Fox, MGM, Paramount, RKO, United Artists, Universal e Warner Brothers.

[2] Custen, George, *op.cit.,* p.83

[3] Custen, George, *op.cit.*, p.3

[4] Altman, Rick, *op.cit.*, p. 61

[5] Löwenthal, Leo, *Die biographische Mode*, in *Literatur und Massenkultur. Schriften*, Vol.1, a cura di Dubiel Helmut, Frankfurt a.M. 1980, pp.231-257

Fino alla seconda guerra mondiale Warner (19), Fox (20) ed MGM (18) sembrano spartirsi uniformemente il mercato delle produzioni biografiche. Mentre dal 1940 in poi, cioè con l'inizio della guerra, e fino al 1960 con il graduale declino dello Studio System, MGM sembra perdere interesse al genere, mentre Warner e Fox rimarranno a contendersi il primato.

## 2.1. 1927-1940

Il periodo prebellico vede la realizzazione hollywoodiana di 82 pellicole di genere biografico.

Il primo biopic sonoro a riscuotere un enorme successo di pubblico negli Stati Uniti e all'estero, e a decretare il successo della formula biografica al cinema, fu senza dubbio la produzione Warner Bros. *Disraeli* (1929). Il film, diretto da Alfred E.Green e interpretato da George Arliss[6], riscosse un successo superiore ad ogni aspettativa: una permanenza di sei mesi nelle sale neworkesi, una programmazione mondiale di 1697 giorni in più di 29.000 sale ed un pubblico internazionale che contava 170 milioni di spettatori[7]. Il film (tratto dal dramma[8] ancora popolare di Louis Napoleon Parker del 1911) riscosse inoltre un grande successo anche di critica, aggiudicandosi un Oscar come miglior attore assegnato a George Arliss.

In un periodo connotato da una forte spinta innovatrice grazie all'introduzione del sonoro sincronizzato, in cui ogni studio cinematografico era alla ricerca di elementi di esclusività e in grado di adattarsi con successo al regime sonoro, *Disraeli* (1929) rappresentò un trionfo di tale portata che non poteva che essere imitato!

Bisogna infatti ricordare che in questa prima fase di sviluppo dello Studio System non si era ancora consolidato un sistema di generi. Come vedremo, la questione risulta assai rilevante rispetto al biopic, data la sua connaturata elasticità e capacità di migrare tra formule discorsive eterogenee e che solo di recente si è guadagnato lo statuto di genere a sé.

Come ricorda bene Altman, il quale sostiene le proprie argomentazioni a favore del *Gioco del Produttore* proprio a partire dall'analisi di *Disraeli* (1929), la pellicola venne considerata dalle case di produzione dell'epoca (alla ricerca di elementi di successo replicabili) come film-master cui ispirarsi per le produzioni successive.

---

[6] Ricordiamo che fu la seconda interpretazione di Arliss nei panni del Primo Ministro britannico Benjamin Disraeli. Spesso dimenticata dai critici, la precedente risale al 1921, con la regia di Henry Kolker.

[7] Cfr. Altman, Rick, *op.cit.*, p.62

[8] Parker, Louis Napoleon, *Disraeli,* John Lane Company, New York 1911

Inizialmente il tratto distintivo dell'opera non fu individuato nella sua connotazione biografica , molto probabilmente perché l'attinenza dei soggetti cinematografici alle vite reali era una pratica talmente frequente (nonostante spesso dimenticata dalla critica!) nei canoni dell'epoca, da non costituire un aspetto distintivo o eccezionale rispetto al successo della pellicola. Piuttosto il successo del film sembrava essere strettamente connesso all'enfasi posta sulla storia britannica e sugli intrighi politici internazionali. Queste considerazioni sembrano trovare una cartina di tornasole nelle produzioni non biografiche che seguirono a poca distanza *Disraeli* (1929) e che avevano come sfondo l'impero britannico e gli intrighi internazionali. Sempre sotto la regia di Alfred E.Green e le interpretazioni di Arliss nel ruolo di protagonista furono realizzati nel 1930 il film d'avventura *The Green Goddess* (1930) sulla prigionia di un gruppo di britannici nelle colonie indiane, e l'adattamento dal soggetto teatrale ambientato nell'Inghilterra d'inizio secolo, *The Man from Blankley* (1930).

Sempre dello stesso anno *Old English* (1930) vede nuovamente Alfred E.Green e George Arliss per l'ultima volta insieme sul set. Il drama, ambientato in epoca vittoriana, con una trama interamente incentrata sulle preoccupazioni finanziarie di un nonno in pensiero per l'avvenire dei suoi nipoti, riscosse un successo tale da ispirare il medesimo tema lo stesso anno in *The Millionaire* (1930) in cui Arliss viene diretto da John Adolfi. Da questo brevissimo percorso emerge chiaramente come, dopo il trionfo di *Disraeli* (1929), la Warner Bros. concentrasse i propri sforzi nel tentativo di individuare gli elementi che avevano garantito il successo di questo primo film-master, in modo da poterli replicare nelle produzioni successive.

*fig.1. Alexander Hamilton* (1931)

Fu infatti solo nel 1931 che Arliss fu chiamato ad interpretare il paladino nazionale Alexander Hamilton, nell'omonimo film *Alexander Hamilton* (1931), normalmente considerato il diretto erede di *Disraeli* (1929). Nel tentativo di proporre una ricostruzione del genere nel periodo prebellico, il fattore che sembra istituire un legame tra queste due pellicole, non è infatti l'ambientazione britannica (che invece abbiamo visto fare da sfondo alle pellicole non biografiche che seguirono immediatamente il successo di *Disraeli*), bensì la messa in scena di una figura esemplare, importante nella storia nazionale e ben nota al pubblico, uno statista ritratto nel suo coinvolgimento in intrighi politici, esattamente come lo era stato Benjamin Disraeli.

Tuttavia, nella promozione della pellicola, non venne affatto enfatizzato il legame tra i due film, bensì le relazioni scabrose dello statista, che in continuità con buona parte dei biopic sulle casate reali o sull'aristocrazia prodotti durante l'epoca del muto, tendeva ad enfatizzare l'aspetto privato delle vite messe in scena a discapito del loro ruolo pubblico.

A partire da *Les amours de la Réine Elizabeth* (1912), il cui titolo è di per sé emblematico, a *Madame Pompadour* (1927), che sotto l'etichetta di dramma storico racconta la vita della contessa attraverso la sua relazione con Luigi XV, fino a *Glorious Betsy* (1928), dramma sentimentale che narra le tante peripezie della relazione amorosa, osteggiata da Napoleone Bonaparte, tra Jérôme Bonaparte ed Elizabeth Patterson.

*fig.2. Glorious Betsy (1928)*

A prima vista, in questo genere di pellicole l'aspetto biografico sembrerebbe accessorio, un mero pretesto per mettere in scena storie d'amore travagliate. Perché dunque ispirarsi alle vite di personaggi realmente esistiti/enti?

A ben vedere, questa tendenza anticipa un elemento che diventerà invece peculiare del genere in questione. É infatti in questo modo che il biopic inizia ad assumere i connotati di una sorta di *istituzionalizzazione del gossip* che iniziava a prendere piede proprio in questi anni, di pari passo con la crescente industria della cultura popolare.

Già prima di *Alexander Hamilton* (1931), le relazioni scabrose o controverse dei personaggi pubblici più o meno attuali, costituivano uno dei soggetti più frequentati, non solo dalla Warner Bros. Uno dei successi più recenti era stato *The Divine Lady* (1929), film sulla relazione tra il comandante Nelson ed Emma Hamilton, seguito l'anno successivo dalla produzione United Artists, *Dubarry, Woman of Passion* (1930).

Dal successo di *Alexander Hamilton* (1931) in poi si assiste ad un deciso consolidamento del filone *political romance* biografico. In totale sono 18 le pellicole di questo genere prodotte tra il 1929 ed il 1940 (*Cfr. ALLEGATO 2*).

Nel 1933 la Warner Bros. decide di produrre *Voltaire* (1933), inizialmente pubblicizzato come *Le relazioni di Voltaire* e sempre interpretato da Arliss, ormai decretato finalmente come prima star del genere negli anni Trenta.
Questa pellicola segna un punto di svolta nell'individuazione delle marche di genere che si vanno elaborando in quegli anni. Come nota bene Altman, *Voltaire* (1933) è qualcosa di più che la storia d'amore tra il filosofo e Madame Pompadour. Sono tanti infatti gli aspetti della pellicola che permettono di individuare un *fil rouge* con il successo biografico di tre anni prima, *Disraeli* (1929) e dunque di ricostruire le prime evoluzioni, nonché le marche distintive di un genere che nel corso del decennio sarebbe diventato tra quelli di maggiore successo del cinema classico.

Alla luce del trionfo di critica e pubblico di *Voltaire* (1933) si possono infatti riconsiderare gli elementi forti che avevano decretato il successo di *Disraeli* (1929), attraverso l'estensione e l'ampliamento dei nuclei semantici che sembravano aver contraddistinto questo primo successo biografico.
In primis dunque si tratta di ridurre la specificità delle connotazioni del personaggio a categorie semantiche più generali, per far emergere gli elementi di continuità tra questo genere di film. Il successo di *Disraeli* (1929), alla stessa stregua di *Voltaire* (1933), non è da ricondurre alla specificità dell'identità nazionale, ma piuttosto al suo essere *straniero*. Allo stesso modo, nel suo impegno per il Canale di Suez, lo statista britannico, valutato alla luce di *Alexander Hamilton* (1930) e *Voltaire* (1933), assume le caratteristiche del *libero pensatore*, sostenitore dei diritti umani e genio eccentrico. Tutti aspetti che connoteranno le pellicole biografiche prodotte dalla Warner nella seconda metà degli anni Trenta sotto la direzione di William Dieterle, interpretati per la maggior parte, da Paul Muni e Edward G.Robinson, come *The story of Louis Pasteur* (1935), *The life of Emile Zola* (1937), che delle dieci nomination agli Oscar se ne aggiudica ben tre - miglior film, miglior sceneggiatura e miglior attore non protagonista – , *Juarez* (1939) sulla vita del presidente messicano Bénito Juarez ed infine *A Dispatch from Reuters* (1940), settimo biopic diretto da Dieterle che narra la nascita dell'agenzia di notizie Reuters.

Dopo questa breve rassegna si può affermare che il film biografico si consolidò nel corso del decennio grazie all'individuazione di elementi di successo replicabili da parte della case di produzione cinematografiche. Un processo attraverso il quale gli elementi distillati dalle produzioni precedenti, tendevano via via a cristallizzarsi in marche di genere.
Per riassumere, un primo elemento era costituito dai protagonisti: meglio stranieri come Voltaire e Pasteur, liberi e lungimiranti pensatori come Paul Reuter, difensori dei diritti umani come Juarez e così via..

Non a caso, quando Darryl Zanuck lasciò la Warner per fondare la 20th Century Pictures, scritturò immediatamente George Arliss per l'interpretazione di una serie di film biografici su personaggi stranieri. Attraverso l'attenta analisi dei film di successo della Warner Bros.[9] Zanuck produsse a sua volta, nel giro di pochissimi anni, diversi biopic di successo. Nello stesso anno *La casa dei Rothschield* (1934), *The affairs of Cellini* (1934), *The mighty Barnum* (1934) e immediatamente a seguire *Clive of India* (1935) e *Cardinal Richelieu* (1935).

Questi dati ci portano a considerare un ulteriore elemento che decretò il successo del biopic durante gli anni Trenta che è strettamente legato all'inscindibile natura di storicità del genere biografico e dunque al suo rapporto con il reale.
Com'è noto, all'inizio degli anni Trenta la Warner concentrava i suoi sforzi produttivi soprattutto sulle pellicole di genere gangster, commedie e musicals, le cui primarie peculiarità erano senza dubbio le maliziose e scabrose allusioni sessuali[10].
Con l'introduzione del codice Hays nel 1930, la casa di produzione si trovò in qualche modo costretta a cambiare la propria immagine. Il materiale biografico era evidentemente considerato culturalmente rispettabile ed in grado di redimere la propria immagine attraverso la messa in scena di soggetti storici più nobili e decorosi di quelli che avevano popolato le pellicole precedenti.
Per la stessa ragione, in questa fase il prestigio della pellicola biografica si accordava ancora e in gran parte alle tradizionali élite reali e politiche, ossia soggetti prelevati dal mondo aristocratico delle corti ottocentesche (12) e dal mondo politico (10). Ovvero soggetti sociali che in quel momento storico godevano ancora di un alto riconoscimento, nonché di un determinante potere ed influsso sul contesto socioculturale e adattabili a trattamenti filmici decisamente più consoni ai dettami della censura rispetto ai fuorilegge e alle ballerine da vaudeville.

Oltre alla **scelta dei soggetti**, un ulteriore elemento che contribuiva a conferire **decoro e rispettabilità** al genere consisteva sicuramente nella **scelta degli interpreti**.
Ricordiamo che quando **George Arliss** fu scritturato per l'interpretazione di *Disraeli* (1929) era già ultrasessantenne e ben noto anche come attore teatrale. La sua longeva carriera, tanto nel cinema muto come a teatro, senz'altro contribuì a trasferire sullo schermo cinematografico un certo grado di *rispettabilità*.

---

[9] Cfr. Custen, George, *op.cit.*, «[…] In a memo of October 10, 1945, Zanuck told him that he failed to "scientifically analyze and study the fundamnetals in the above pictures" but that " [...] if you study the previous pictures I am certain You will find the necessary elements", p.144

[10] Elsaesser, Thomas, *Film History as Social History. The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic*, in *Wide Angle* n.8 (2), pp.15-31

Un riconoscimento pubblico e socialmente condiviso del biopic come genere serio, decoroso, dunque consono ai dettami del codice Hays, nonché socialmente rilevante per il suo contributo alla cultura pubblica comparabile a quella dei libri o del teatro.
Non dimentichiamo infine che i biopic di questo periodo erano ancora pubblicizzati come film storici. Successivamente, essendo ormai l'attore identificato in un certo tipo di ruolo, ogni interpretazione non faceva che riconfermare la sua solida e rispettabile immagine di uomo d'onore a tutto tondo, nonché difensore dei valori della patria.

*fig.3-7 The life of Emile Zola (1937) trailer*

Lo stesso discorso vale per un altro celebre interprete di film biografici, **Paul Muni**[11]. L'attore era una star del teatro Yiddish, che al cinema aveva sempre interpretato parti drammatiche di un certo spessore. Era dunque l'interprete più adatto a recitare nei panni di personaggi storici di un certo tipo. Il prestigio professionale di cui godeva l'attore era ampiamente sfruttato per promuovere le pellicole come dimostra chiaramente un trailer per la produzione Warner

[11] Ricordiamo solo alcuni: *The story of Louis Pasteur* (1935) , *The Life of Emile Zola* (1937) , *Juarez* (1939).

Bros. *Juarez* (1939), che istituisce ripetutamente nessi di stile tra l'interpretazione di Muni nei panni del presidente messicano e altri ritratti drammatici dello stesso attore in film precedenti, nel tentativo di persuadere il pubblico ad assistere ad uno sforzo educativo edificante.
Dunque una strategia promozionale che attribuisce, tanto all'attore quanto al genere, la qualità di oggetti culturali apprezzabili e degni di riconoscimento. Il biopic sembra assumere, almeno in questo primo periodo, connotati distintivi e di differenziazione tanto per gli attori

quanto rispetto al panorama cinematografico, in grado di riscattare alcune case di produzione dall'immagine scadente che avevano all'inizio del decennio.

**Autenticità** e **cultura** diventano in questo periodo le marche distintive del genere, che svolge un ruolo determinante nel risollevare l'immagine di certe case di produzione, in particolare della Warner Bros.

Come nota Elsaesser, le campagne pubblicitarie dei biopic prodotti dalla Warner durante gli anni Trenta stressano particolarmente sui valori di accuratezza storica, che dunque comprendeva un'alta qualità, tanto delle fonti, quanto dei consulenti[12].

*fig.8. The story of Louis Pasteur (1935) trailer*

.

Riassumendo, almeno per tutti gli anni Trenta il biopic è associato a due case di produzione, la Warner e successivamente (grazie al distaccamento di Zanuck) la 2oth Century (- Fox, dopo la fusione del 1935), che producono il 21% e il 22 %, rispettivamente, del totale dei biopic[13] (*Cfr: ALLEGATO 2*). Nonostante la quantità di noti registi che lavorarono almeno una volta a questo genere (George Cukor, John Ford, Vincente Minnelli, Raoul Walsh, Billy Wilder, William Wyler), solo uno viene comunemente associato al biopic degli anni Trenta, Willhelm (oppure William) Dieterle, il regista di punta della Warner Bros., emigrato a Hollywood dalla Germania nel 1930, che ebbe un ruolo fondamentale nel riscattare l'immagine della casa di produzione.
Dopo la sua collaborazione con il produttore Henry Blake, nel 1936 Dieterle realizza il suo primo grande successo per la Warner, il biopic *The story of Louis Pasteur* (1936). L'interpretazione di Paul Muni fu un trionfo straordinario di pubblico e critica. Tra il 1935 ed il

[12] Cfr. Elsaesser, Thomas, *op.cit.*, p.23

[13] Custen, George, *op.cit.,* p.83

1940 Dieterle realizzerà altre sei biografie di successo: *The white angel* (1936) sulla vita di Florence Nightingale, *The life of Emile Zola* (1937) ulteriore successo interpretato da Paul Muni così come *Juarez* (1939), a seguire *A dispach from Reuter* (1940) e *Dr. Erlichs magical bullet* (1940).
Dieterle era probabilmente l'unico regista a Hollywood ad esercitare completo controllo sulle opere che dirigeva. Per la stessa ragione era anche una delle poche figure dirigenti ad essere chiamata in causa nella loro pubblicizzazione per valorizzarne gli alti principi e ideali che ne guidavano le opere.
In questi anni il regista riuscì a guadagnarsi un'immagine pubblica che lo erse a paladino di onesti e nobili ideali e dunque dell'immagine che la Warner cercava di promuovere sul mercato.
Tutte le produzioni del quinquennio preso in esame presentano notevoli affinità strutturali e semantiche, tanto nella costruzione delle storie quanto nella caratterizzazione dei personaggi: grandiose e nobili personalità, inizialmente disprezzate dalle istituzioni, ma solo per essere infine riscattate dal riconoscimento pubblico nella scena finale.

(a) Qui emerge un'altra caratteristica che connoterà i biopic del periodo classico, ovvero le *scene di giudizio*. Si tratta di scene in cui viene esplicitato il conflitto, quasi sempre tra il biografato e le istituzioni, che anima l'azione del protagonista e che trova finalmente una risoluzione narrativa in questo tipo di scene. Le *scene di giudizio* hanno la funzione di guidare quella che dovrebbe essere la valutazione finale dello spettatore e quella che certamente é l'opinione del biografo (l'autore, il regista) del personaggio ritratto (in base a quella che si presuppone fosse quella del biografato). In sostanza una possibilità offerta al soggetto ritratto di sostenere la propria arringa di fronte al pubblico diegetico… e reale! Un esempio tra i tanti, in questo caso, è la celebre *scena di giudizio* che chiude *The life of Emile Zola* (1937). Il film si concentra per almeno la metà del racconto sul coinvolgimento dello scrittore nell'affare Dreyfus, per il quale è citato in giudizio a causa di un documento falsificato. Poco prima della parola definitiva dei giurati, il protagonista prende la parola per difendere il significato della sua lotta per la verità e la giustizia ,rivolgendosi a più riprese al pubblico diegetico (che funge da vicario a quello della sala) per riscattare la propria immagine e quella di Dreyfus!

*fig. 9 The life of Emile Zola (1937) scena finale*

Il discorso del protagonista acquista inoltre una connotazione del tutto metadiegetica quando assume i toni di un appello alla pace tra le nazioni proprio alla vigilia della seconda guerra mondiale. Umanista e difensore dei diritti umani, come anticipato.

(b) Così come per le produzioni Fox, i biografati erano perlopiù stranieri, apprezzati dunque per i loro reali meriti, che risiedevano principalmente nelle loro scoperte pioneristiche [*The story of Louis Pasteur (1936)*; *Dr. Erlichs magical bullet* (1940)], e nel loro impegno civile e umanitario [*The white angel* (1936), *The life of Emile Zola* (1937), *Juarez* (1939)].
Un aspetto interessante da considerare a questo proposito, visto che i biopic prodotti tra il 1927 e il 1940 ritraggono quasi per il 60% personalità straniere o comunque non-americani[14]. Se approfondiamo questo dato, si osserva che esso risente in modo determinante della congiuntura storica.
Dal grafico in allegato (*Cfr. ALLEGATO 2 - grafico D*) emerge chiaramente come fino al 1938, cioè durante il periodo della Grande Depressione, prevalesse decisamente la messa in scena di personalità straniere, perlopiù europee, mentre dal 1939 si osserva una decisa inversione di tendenza, che predilige i soggetti nazionali a discapito di quelli provenienti dal vecchio continente. Se si combinano questi dati con l'incremento di biopic incentrati su personalità provenienti dal mondo della politica e del governo (ben tre biopic su Abramo Lincoln nello stesso anno!)[15], nel 1939 sembra proprio che l'atteggiamento delle case di produzione durante il periodo di crisi nazionale fosse quello di volgere lo sguardo altrove, al vecchio continente in questo caso, per proporre allo spettatore modelli, exempla da prendere come saldi punti di riferimento e motivazioni all'azione in un momento di forte crisi. Alla vigilia della seconda guerra mondiale questa tendenza si inverte completamente, così come la funzione del biopic, che diventa decisamente *celebrativa*.
L'Europa perde l'appeal degli anni precedenti, mentre la glorificazione delle grandi personalità che hanno contribuito a costruire la nazione in tutti i settori (*Cfr. ALLEGATO 2 - grafico D*), diventa un tratto distintivo del genere biografico nell'immediato momento antebellico.

---

[14] Al contrario Custen, considerando il periodo 1927-1960 notava come ben due terzi dei biopic prodotti tra il 1927 ed il 1960 ritraessero in verità soggetti di nazionalità americana, senza tuttavia considerare l'andamento di tale tendenza, che risulta essere molto più compesso e risentire in modo considerevole della congiuntura storica. (Cfr. Custen, George, op.cit., p.90)

[15] *Young Mr.Lincoln* (1939); *Abe Lincoln in Illinois* (1939); *Abramo Lincoln* (1940)

(c) Un ulteriore aspetto da considerare riguarda le professioni rappresentate in questo decennio e le rispettive distribuzioni di gender (*Cfr. ALLEGATO 2- grafico B*). Fanno il loro ingresso nuove categorie, a onor del vero poco rappresentative rispetto al corpus totale delle produzioni (uno, due biopic per categoria) ma comunque riservate esclusivamente a soggetti maschili: lo *sport* - football - (*Knute Rockne - All American*, 1940), la *filosofia* (*Voltaire*, 1933), il *settore finanziario* (*The Toast of New York*, 1939), l'*aviazione* (*The Flying Irishman*, 1939), le *lettere* ed infine il *rivoluzionario* (*Viva Villa!,* 1934). Una nuova categoria che viene presa in considerazione dal biopic è il *gioco*. Due biopic distribuiti equamente tra i generi che riguardano il gioco d'azzardo sono *Annie get your gun* (1935), diretto da George Stevens e prodotto dalla MGM, e *Diamond Jim* (1935), diretto da A.Edward Sutherland e prodotto dalla Universal.
In verità è l'intero *settore dello spettacolo* ad essere maggiormente rappresentato rispetto all'epoca precedente. Lo spettacolo in tutte le sue forme guadagna, grazie all'introduzione del sonoro, il 14,5% sul totale dei biopic prodotti tra il 1927 ed il 1940, rispetto all'8,3% del periodo precedente.
Inoltre, le sottocategorie artistiche sono più variegate ed eterogenee, ma ancora riservate perlopiù a soggetti maschili. Fanno la loro comparsa musicisti, ballerine, cantanti e addirittura showman. Si tratta di dati interessanti che anticipano quella che, come vedremo, sarà la tendenza dominante nella scelta dei soggetti da biografare nel ventennio successivo.
Rimangono infine invariati, sia per quantità che per distribuzione di gender, le categorie della politica e le casate reali, ossia le élite tradizionali, che continuano a costituire la maggior parte dei soggetti biografici del decennio.

Tra il 1927 ed il 1960 furono realizzati circa 300 biopic. Il corpus di film realizzati tra il 1927 ed 1940, come abbiamo avuto modo di considerare, elabora strutture, codici e strategie narrative e pubblicitarie che si possono già considerare come marche di genere e che riprenderemo in modo più approfondito alla fine del capitolo.
Questo primo corpus di biopic venne realizzato in un contesto produttivo dettato da pratiche industriali che ora non esistono più, alimentato da uno star system che offriva un numero limitato di modelli, ed infine venduto al pubblico attraverso strategie pubblicitarie che miravano a creare specifici contesti di ricezione di questo genere di film.
Nel prossimo paragrafo avremo modo di vedere, attraverso un' osservazione ravvicinata della macchina produttiva deputata a plasmare le vite sullo schermo, come nell'ultimo ventennio di quello che viene comunemente identificato come periodo classico emerga un progetto più ampio dallo sfondo di un modello storico ben identificabile, quello hollywoodiano appunto. Come vedremo, una delle tendenze di quest'ultimo periodo classico ancora dominato dallo Studio System, sarà quello di prelevare dalla storiografia episodi ed individui eterogenei , secondo una visione della Storia invece sostanzialmente uniforme ed omogenea.

Una prima modalità in cui si esprime questo atteggiamento, sarà quello di una **costruzione della fama decisamente convenzionale e monocromatica.**

## 2.2. 1941-1960

Il biopic che si sviluppa durante il secondo periodo classico sembra essere sostenuto da un modello narrativo decisamente *selettivo nelle professioni e nei soggetti* da mettere in scena, *discriminante nell'assegnazione dei ruoli di genere*, e *limitato nelle ambientazioni storiche*.

(1) Una prima modalità in cui si esprime questo atteggiamento, è quello di una **costruzione della fama decisamente convenzionale e monocromatica**, ossia quella dell'*uomo di spettacolo.*

L'entertainer diventa l'emblema del personaggio famoso degno di essere raccontato nel paradigma culturale degli anni Quaranta e Cinquanta. Almeno un quarto (*Cfr*: *ALLEGATO 3 - grafico A*) delle pellicole realizzate in questo periodo hanno come soggetto entertainers o artisti in qualche modo provenienti dal sempre più pervasivo ed ammirato mondo dello spettacolo.

Già nel decennio precedente, l'introduzione del sonoro aveva promosso il musical a genere di primo piano. La Warner Bros. si era distinta grazie alla coreografia di Busby Burkeley per la produzione di musical "dietro le quinte"[16], così come per i popolari musical interpretati da Fred Astaire e Ginger Rogers. Anche la MGM aveva contribuito alla definizione del genere grazie alle star sotto contratto Judy Garland[17] e successivamente Gene Kelly.

Qui il musical, ed in particolare il *biopic-musical*, costituiva ormai parte essenziale dell'ingranaggio produttivo diretto da Arthur Fred, Joe Pasternak e Jack Cummings. Produzione di genere che rimarrà una costante almeno per tutto il decennio post-bellico.

Anche la Fox, sotto la direzione di Darryl F.Zanuck, dimostra un notevole impegno produttivo nel musical biografico, attestato specialmente dal ciclo vaudeville diretto ed interpretato da George A.Jessel[18].

Interamente girati in Technicolor, i cosidetti *entertainer-biopics*[19] della Fox costituiscono un chiaro sintomo e sono davvero paradigmatici del cambiamento valoriale che aveva investito la

---

[16] *42nd Street* (1933), diretto da Lloyd Bacon, fissa già molte convenzioni del genere.

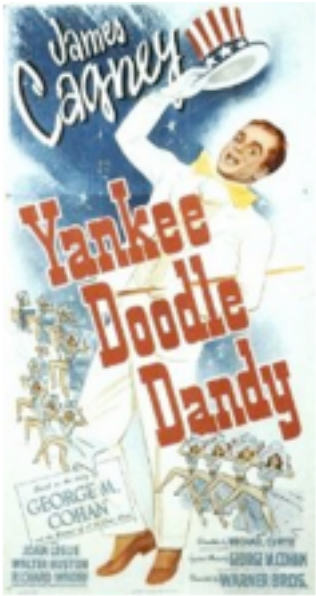
[17] Di questo periodo *The wizard of OZ*, Victor Fleming, 1939

[18] Citare i film!

[19] Custen, George, *op.cit*, p.85

società nel suo insieme (e che ovviamente la produzioni culturale non faceva che favorire per un verso e definitivamente sancire per l'altro!) rispetto al periodo storico precedente.
Gli anni Quaranta e Cinquanta sono il ventennio che sancisce il trionfo dell'entertainer. Il musical-biopic su attori, musicisti, ballerine e compositori di ogni genere d'intrattenimento diventa la declinazione discorsiva del biopic classico. A partire dal trionfo di pubblico e di critica[20] *Yankee Doodle Dandy* (1942) sulla vita dell'attore, ballerino, cantante e compositore George M.Cohan, interpretato da James Cagney e diretto da Michael Curtiz, fino al successo di *Night and Da*y (1946), sull'entertainer e compositore Cole Porter, e ancora *The Jolson Story* (1946) ci troviamo di fronte a biografie cinematografiche estremamente pittoresche e a dir poco fantasiose e patinate sulla vita dei protagonisti che avevano animato il mondo dello spettacolo americano dai tempi del vaudeville.

*fig.10. Yankee Doodle Dandy (1942)*




Tragiche ed imponenti figure reali, così come famosi politici e statisti, ritratti ed ammirati prima della guerra, erano stati definitivamente soppiantati dall'entertainer. Al contrario di gangsters e figure militari, che avrebbero continuato a figurare tra i biopics, specialmente durante gli anni Cinquanta, con la fine della guerra si conclusero anche i gloriosi giorni cinematografici degli uomini politici. Evidentemente, la glorificazione dell'arte militare e delle ragioni di stato dopo la fine della guerra sembrava fuori luogo e fu sostituita da un totale cambiamento di paradigma.
La messa in scena di biopic sui personaggi dello spettacolo americano suggella una fase di transizione dei valori culturali americani frutto di diversi cambiamenti sul piano sociale e culturale in cui Hollywood sembra essere ormai abbastanza matura da volgere lo sguardo al proprio passato, alla propria storia ed alle proprie conquiste all'interno dell'industria dell'intrattenimento.

[20] James Cagney merita l'Academy Award come miglior attore.

### 2.2.1. L'ascesa dell'uomo di spettacolo. Il *musical biopic*

Sembra dunque che sia stato fin dal principio il settore dell'intrattenimento a connotare la produzione biografica al cinema durante la fase di consolidamento dello Studio System. Come nota Custen[21], nonostante la Fox fosse il maggior produttore di biopics nel dopoguerra, Columbia(54%), Paramount (52%), Warners (31%), e MGM (41%) dimostrano una percentuale più alta di musical-biopic dedicati ai grandi personaggi dello spettacolo.

(1) Un primo fattore del boom produttivo di musical-biopics nella fase postbellica fu dettata in primis da *ragioni economiche* e segnatamente dalla possibilità di ottimizzare le risorse che questo genere offriva. Il **personale artistico sotto contratto**, dai cantanti ai ballerini, offriva una risorsa reinvestibile in questo tipo di produzioni che dunque permettevano, oltre agli alti profitti, anche un notevole ammortamento dei costi. Ad esempio, il ciclo di biopic dedicato ai performer del vaudeville prodotti dalla Fox sotto la direzione di Zanuck, oltre ad impiegare le risorse artistiche sotto contratto, offriva anche la possibilità di **riciclare i set** di pellicole precedenti[22] ed infine di contare sulla direzione di Jessel - ex artista di vaudeville - in veste di produttore, presenza fondamentale nel certificare un certo grado di autenticità e verosimiglianza rispetto alla storia.

*fig.11. My Gal Sal (1942)*

(2) Un secondo fattore di successo di queste pellicole ha a che fare con un aspetto che avremo modo di approfondire meglio nell'ultima parte di questo lavoro e cioè la *connotazione nostalgica* che contraddistingue buona parte della produzione biografica cinematografica. La generazione a capo delle case di produzione, così come una buona fetta del pubblico, era infatti cresciuta con le **forme di intrattenimento** che si erano sviluppate a cavallo tra i due secoli e cioè quelle del vaudeville e del neonato cinema. Pertanto, oltre ai già citati vantaggi sul versante produttivo offerti dal musical-biopic, sul versante dell'audience non va trascurato il fatto

[21] Custen, George, *op.cit.*, p.86

[22] Così accadde ad esempio per il biopic della vaudeville star Lotte Crabtree, *Golden Girl* (1950), girato sul set del precedente film western, *The Gunfighter (1950)*, interpretato da Gregory Peck.

che a decretare il successo del genere non fu solo l'appeal dei soggetti, ma quello contestuale delle ambientazioni da vaudeville cui gli spettatori erano già affezionati, in quanto molto spesso prima forma di socializzazione al mondo dello spettacolo cui avevano avuto accesso. Il vaudeville era la forma di spettacolo più diffusa, nonché una modalità d'intrattenimento democratica come invece non erano le "alte" forme di spettacolo come l'opera ed il teatro[23]. Pertanto, la rievocazione di quello specifico contesto d'intrattenimento durante il periodo bellico significava anche richiamare l'attenzione di buona parte del pubblico verso un'epoca positiva, fortemente idealizzata, quella del progresso e delle prime democratiche forme d'intrattenimento a cavallo tra i due secoli. Un'epoca molto probabilmente idealizzata dagli spettatori "maturi", che avrebbero associato quelle ambientazioni, oltre che ad un periodo storico promettente e fiducioso nel futuro, anche e soprattutto alla loro giovinezza, che come spesso accade è leva prediletta delle corde nostalgiche[24]. Un'epoca in qualche modo mitizzata anche agli occhi dell'audience più giovane, che stava invece attraversando un periodo difficile con l'ingresso degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale.

(3) L'ascesa dell'uomo e della donna di spettacolo come oggetto di rappresentazione dei film biografici è frutto e insieme propulsore di un **nuovo paradigma culturale** che stava emergendo a partire da diversi cambiamenti. Un ruolo decisivo nel favorire la messa in scena dell'entertainer come epitome della nozione di fama risiede proprio nel crescente potere che la categoria stava assumendo sia a livello sociale che sul piano produttivo. Un primo cambiamento culturale fu prodotto, in primis, dall'avvento della televisione, di cui avremo modo di approfondire nella seconda parte del capitolo, ed in generale dalla crescente rilevanza che l'intrattenimento e la cultura popolare stavano assumendo sul piano sociale.

(4) Lo spostamento degli assetti proprietari delle case di produzione hollywoodiana e il moltiplicarsi delle star come **produttori indipendenti** (come ad esempio Gary Cooper e Jimmy Stewart) concorsero allo slittamento culturale che conferiva visibilità e potere al mondo dello spettacolo e non più alle obsolete élite tradizionali. Dato il nuovo potere degli entertainers, tanto a livello simbolico, con la crescente rilevanza che la cultura popolare stava assumendo a livello sociale, quanto a livello economico, dati i nuovi assetti produttivi hollywoodiani, era inevitabile che la nuova aristocrazia dello spettacolo avrebbe lentamente soppiantato le vecchie case reali ereditarie. Se prima questi soggetti non avevano trovato uno spazio adeguato per imporsi all'attenzione del pubblico - negli anni del muto evidentemente per problemi tecnici e negli anni Trenta a causa della rigida censura - da metà degli anni Quaranta in poi ci fu una vera e propria invasione delle vite dei protagonisti

[23] Cfr. Allen, Robert e Montgomery, Douglas, *Film History, Theory and Practice*, Alfred A.Knopf, New York, 1985

[24] Davis, Fred, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, New York, 1979

dell'intrattenimento sul grande schermo e una certa tendenza all'autoreferenzialità su diversi livelli come avremo modo di osservare.

(5) Un ulteriore aspetto da considerare rispetto all'analisi di questo tipo di produzioni riguarda le **ambientazioni geografiche e temporali**. Se dunque era l'intrattenitore, l'uomo di spettacolo a diventare figura paradigmatica della meritata fama e popolarità, non sorprende allora che il contesto in cui vengono presentati questi grandi personaggi sia prevalentemente americano. Due terzi dei biopics prodotti in questo periodo sono ambientati in America[25] (scelta produttiva che crea ovviamente una visione distorta della storia). Un dato decisamente interessante emerge anche dall'ambientazione temporale delle pellicole, che sembra direttamente riflettere le forze sociali dominanti, nonchè rinforzare la valenza patriottica dell'ambientazione geografica. Se infatti confrontiamo l'arco temporale in cui sono ambientati i biopic realizzati negli Stati Uniti con quelli realizzati in Europa, emerge subito come i primi fossero portatori di tutti i valori associati alla modernità, mentre non lo era l'Europa, decisamente più nostalgica, ancora fortemente ancorata alla tradizione delle casate reali. Va da sé infatti che, essendo una larga parte dei biopics made in USA dedicati a figure provenienti dal mondo dello spettacolo, il 59% dei biopic realizzati negli Stati Uniti siano ambientati nel ventesimo secolo ed il 39% alla fine del secolo precedente, ovvero nell'arco temporale in cui si sviluppano le moderne forme di intrattenimento (l'80% delle pellicole è infatti temporalmente collocato tra il 1880 e il 1960!), mentre solo il 2% è ambientato nel diciasettesimo secolo. Al contrario, in Europa solo l'8,5 % è ambientato nel ventesimo secolo, mentre più del 50% è ambientato nell'atmosfera entusiastica e fiduciosa della seconda rivoluzione industriale, ed il restante tra il diciottesimo e il sedicesimo secolo (*Cfr. ALLEGATO 3*).

Nella fase post-bellica le Major produssero un numero decisamente alto di biopics sulle storie di vita di artisti, intrattenitori e performer provenienti dal mondo del vaudeville o dello spettacolo in generale; produzioni che possono considerarsi allo stesso tempo sintomo e causa dello spostamento valoriale che aveva investito la società americana del dopoguerra.
Alla luce di questi dati infatti non si può non considerare la tesi di Löwenthal, secondo il quale questo nuovo genere di biografie erano sintomo di una *cultura del consumo* piuttosto che di una *cultura produttiva*[26].
Anche secondo Custen vi fu una chiara intenzionalità nel sostenere ed incoraggiare il nuovo sistema valoriale promosso dalla nascente industria dello spettacolo da parte della stessa.

---

[25] Custen George, *op.cit.,* p.91

[26] Löwenthal, Leo, *op.cit.*

Il nuovo paradigma, costruito a misura di entertainer e definito da Custen come *fame as entertainment*, fu una **manovra riflessiva, autoreferenziale, e teleologica** allo stesso tempo. **Autoreferenziale e metariflessiva**, in quanto furono impiegate star sotto contratto per dipingere altre (e altrettanto reali) star esistite o esistenti in una sorta di mondo "sdoppiato" parallelo a quello di Hollywood.

Fu anche un'operazione **teleologica** nella proporzione in cui la misura della fama e del successo personale furono quantitativamente e qualitativamente sbilanciati a favore del settore dello spettacolo per giustificare il suo stesso sistema.

Come sostiene Leo Braudy[27], le nuove forme di spettacolo, a partire dalle possibilità offerte dalla riproduzione fotografica[28], costituirono un fattore primario nello spostamento del concetto di fama da soggetti storicamente strutturati come famosi, come le casate reali ed i governanti, a quelli socialmente costituitesi come tali, contribuendo in modo sostanziale ad una riconfigurazione del concetto socialmente condiviso di fama e ad uno spostamento valoriale in seno alla società. In sostanza il fine di quest'operazione fu quello di giustificare la legittimità dell'intrattenimento popolare attraverso la glorificazione ed il conferimento di credibilità a quelli che Löwenthal[29] aveva definito come idoli del consumo.

### 2.2.2. Sports-biopics

Si consolida in questi anni anche un'altra categoria, già presente seppur in misura decisamente minore nell'epoca precedente, quella dello sportivo. Nel ventennio sono ben 15 i biopic che narrano l'ascesa al successo da parte degli sportivi. Dato che riconferma le considerazioni precedenti circa la riconfigurazione della nozione di fama che in questi anni stava definitivamente migrando dalle élite tradizionali alle variegate ed eterogenee celebrità della sempre più diffusa cultura popolare.

---

[27] Braudy, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*, Oxford University Press, New York 1986

[28] Lo stesso autore racconta come la crescente alfabetizzazione che portò alla diffusione della letteratura popolare economica e la possibilità della riproduzione fotografica, dal 1880 in poi, produssero un notevole cambiamento sia nel contenuto come nell'illustrazione delle notizie. L'ingresso dell'iconografia fotografica nel mondo dell'informazione ebbe non pochi effetti soprattutto per ciò che riguarda la stampa popolare e nel ridefinire il concetto di fama. Paradigma valoriale che lentamente si stava spostando da soggetti storicamente strutturati come famosi, come le casate reali, a quelli che si stavano socialmente costituendo come tali attraverso i nuovi media.

[29] Löwenthal, Leo, *op.cit*, p.240

Quanto agli sports-biopics (decisamente popolari ancora oggi) troviamo in prima linea i giocatori di baseball, ma non mancano football, golf ed equitazione.
*The Pride of the Yankees* (1942), biopic sulla star del baseball Star Lou Gherig interpretata da Gary Cooper, fu il successo cinematografico che segnò i primi anni del decennio postbellico.
Il film combinava la trazione esercitata dalle due star, quella del baseball (il soggetto del biopic) e quella di Hollywood (il suo interprete) con la presenza di figure intradiegetiche prelevate al contesto reale del protagonista ritratto, come alcuni dei suoi compagni di squadra - Babe Ruth- generando un'altra frequentatissima marca di genere del biopic fino ai giorni nostri, quella del rafforzamento dell'autenticità della pellicola attraverso la *commistione tra reale e fittizio* (approfondiremo nell'ultima parte i meccanisimi che questa modalità narrativa mette in moto rispetto al patto con lo spettatore ed alle modalità di articolazione del racconto filmico).
Una tendenza inaugurata peraltro nell'epoca del muto, come già avevamo avuto modo di osservare a proposito dell'interpretazione del giocatore di baseball Babe Ruth nei panni di se stesso in *Headin' Home* (1920).
All'epoca si trattava di una strategia necessaria per risolvere le difficoltà tecniche legate alla tipologia del ruolo. Tuttavia, con il perfezionamento tecnico e stilistico che permetteva soluzioni alternative[30], questo tipo di commistione tra reale e finzionale non viene affatto abbandonato dal genere, che anzi vi ricorrerà sempre più spesso per rafforzare la credibilità e autenticità delle pellicole attraverso la costruzione di un universo narrativo reso ancor più verosimile tramite la scelta di strategie linguistiche e narrative fortemente ancorate al reale in ogni aspetto.
In questo caso lo straniamento e lo scetticismo dello spettatore di fronte alla messa in scena necessariamente fittizia viene compensata dalla presenza intradiegetica delle vere star sportive, che risolvono l'incongruenza riempiendo il divario tra reale e finzionale talvolta attraverso la loro semplice presenza.
Una ulteriore modalità narrativa in grado di rafforzare il realismo di questo genere di pellicole è costituito dalla citazione autoreferenziale. Ad esempio, in *Somebody up there likes me* (1956) il manager di Rocky Graziano, Cohen, cita in un dialogo Errol Flynn, facendo implicitamente riferimento alla performance dell'attore nel biopic *Gentleman Jim* (1942), in cui interpreta il boxer James J.Corbett, suggerendo in questo modo una maggiore autenticità del biopic diretto da Wise.
L'ampliamento delle modalità narrative dispiegate per rafforzare l'autenticità ed il realismo delle pellicole biografiche cercando di ancorarle il più possibile al reale, comprendevano

[30] Ad esempio in *The Pride of The Yankees* (1942) per conferire verosimiglianza all'interpretazione di Gary Cooper si ricorse ad un'illusione ottica. L'attore non era ovviamenete in grado di imitare la battuta sinistra di Gherig. Difetto di cui il pubblico si sarebbe di certo accorto visto che si trattava di uno dei giocatori più popolari all'epoca. La soluzione ingegnosa al problema consisteva nell'inversione visiva della battuta. Cooper batteva infatti con la destra, ma con un'uniforme a lettere invertite - dunque da dx verso sx- correndo poi verso la terza base. Il negativo veniva poi invertito nella fase di sviluppo, mostrando Cooper che batteva con la sinistra e poi correre verso destra.

dunque tanto strategie intradiegetiche, come il coinvolgimento di personaggi chiamati ad interpretare sè stessi in una sorta di sovrapposizione tra biografia e autobiografia per attestarne la veridicità, quanto metadiegetiche attraverso il riferimento ad altre biografie oppure l'uso degli stessi attori chiamati ad interpretare ruoli simili o lo stesso ruolo in pellicole diverse. Strategia già frequente nell'epoca precedente come avevamo visto nel caso di George Arliss per *Disraeli* (1921 e 1929), successivamente chiamato ad interpretare ruoli decisamente simili.
Non si tratta dunque di strategie limitate agli *sports-biopic*, ma di modalità applicate secondo diversi livelli in base alle necessità di verosimiglianza che esige di volta in volta il soggetto messo in scena.
Le innovazioni tecniche consentono la rappresentazione verosimile di compositori e musicisti come ad esempio in *A Song to Remember* (1945) in cui le inquadrature delle mani al piano appartengono al pianista Josè Iturbi e non all'interprete di Chopin, Cornel Wilde.
*The Great Caruso* (1951) è interpretato da un cast interamente formato da cantanti d'opera: Mario Lanza veste i panni del tenore Caruso, mentre Dorothy Kirsten, Blanche Thebom ed infine Jarmila Novotna lo sostengono per i duetti.
*The Perils of Pauline* (1947) ci restituisce un accurato ritratto dei primi anni del cinema muto attraverso la presenza di interpreti prelevati a quel contesto come William Demarest, Constance Collier e il celebre William Farnum che vestono i loro panni.

### 2.2.3. Raccontare la differenza/gender

Al contrario delle star maschili, come George Arliss o Paul Muni che nel decennio precedente si erano affermate come prime star del genere, le star femminili non vengono comunemente associate a questo genere, nonostante le diverse interpretazioni di Susan Hayward [*I want to live! With a song in my heart* (1952); *I'll cry tomorrow* (1952); *The President's Lady* (1953)], Doris Day [ *Young Man with a Horn* (1950); *I'll See You in My Dreams* (1951) e molti altri] e Betty Hutton [*Incendiary Blonde* (1945), *The Perils of Pauline* (1947), *Annie get your gun* (1950) per citare solo i più noti].
Questo fatto contrasta decisamente con la quantità di star maschili che interpretavano le vite di personaggi famosi sul grande schermo nello stesso periodo, come ad esempio Jimmy Stewart, Gary Cooper, James Cagney, Spencer Tracy e Hanry Fonda.
La ragione risiede nella distribuzione iniqua (esattamente come nel periodo precedente!) delle produzioni biografiche. Solo un quarto di tutte le produzioni biografiche del ventennio riguardano soggetti femminili (*Cfr*: *ALLEGATO 3 - grafico B*). Se si aggiungono a questa percentuale le interpretazioni in coppia, come ad esempio *The life of Vernon and Irene Castels*

(1939), oppure *The Dolly Sisters* (1945), si arriva ad un massimo del 31%, contro il 65% di biopic maschili. Inoltre non figurano nella filmografia del biopic postbellico pellicole dirette o prodotte da donne.

Anche negli anni Quaranta e Cinquanta la fama sembra dunque rimanere prerogativa maschile, sebbene il gender costituisca un elemento fondamentale nella riconfigurazione della nozione.
(a) Prima di tutto biografie maschili e femminili si distinguono in base alla *professione*, dalle opzioni decisamente limitate per la maggior parte dei biopic femminili, che raccontano la vita di cortigiane o di donne di spettacolo. (b) Inoltre, il gender sembra essere una forte discriminante negli atteggiamenti familiari, rispetto alla conquista della fama e (c) sopratutto nelle sue conseguenze.

(1) Vediamo prima di tutto quali sembrano essere le carriere codificate come femminili.
Esattamente come nell'epoca precedente, permangono categorie del tutto precluse all'interpretazione femminile, come lo sport, la politica e la malavita.
Le tre "carriere" declinate esclusivamente al femminile sono invece la *cortigiana, la concubina, l'educatrice*. Si tratta di ambiti in cui le strutture patriarcali di potere vengono totalmente soggiogate dal dominio femminile.
Esistono tuttavia due categorie in cui i generi vengono rappresentati equamente: il settore medico e quello dell'entertainment. Pertanto, se si considerano nell'insieme le categorie in cui le donne sono maggiormente presenti (entertainment,cortigiana/casata reale) si può affermare che la fama femminile esiste in quanto **artista (performer) in senso lato**.
Quello della casata reale ovviamente è un ruolo ereditario e prevalentemente cerimonioso, mentre quella dello spettacolo è una carriera in cui le stereotipizzazioni femminili di bellezza e desiderio diventano la misura del successo.
Inevitabilmente le figure femminili vivono sempre *tormentate dal conflitto interiore generato dalla scelta tra l'appagamento nella vita privata (il matrimonio) e il successo professionale* che prevale un numero decisamente inferiore di volte rispetto al primo.
Sister Kenny (*Sister Kenny* 1946) racconta la rinuncia al matrimonio per dedicarsi interamente al lavoro di educatrice. Le figure femminili reali si trovano spesso costrette a scegliere tra l'amore e la ragion di stato, come avevamo visto nelle produzioni del periodo precedente a proposito di Maria di Scozia (*Mary of Scotland* 1936) e Cristina di Svezia (*Queen Cristina* 1933), che rinunciavano rispettivamente alla vita ed al trono per amore.
Per le donne di spettacolo invece le opzioni sono decisamente più variegate. *With a song in my heart* (1952) racconta il successo di Jane Forman grazie al management del marito-cantante mediocre Don Ross. *Love me or leave me* (1955) è la storia dell'ascesa al successo della

cantante jazz Ruth Etting grazie al marito malavitoso. Non mancano dunque storie in cui la gestione del successo femminile è in mano a mariti in grado di apprezzarne solo la dimensione del profitto oppure, al contrario, incapaci di accettare la propria mediocrità rispetto al successo femminile.

La donna in carriera, regina, cortigiana, attrice o cantante viola in una certa misura le convenzioni sociali - e cinematografiche!- che la vorrebbero dietro le mura domestiche. Il biopic su figure femminili celebri e ben note al pubblico infrangono solo in minima parte questo clichè, riportando sistematicamente il focus della narrazione al backstage, ovvero alle problematiche che ne tormentano la vita privata.

Le cortigiane sono invece molto più problematiche da rappresentare rispetto alle donne in carriera per il problema opposto. Sembrano infatti soggetti adatti alla rappresentazione della sfera privata, mentre collocate nella sfera pubblica sono spesso causa di oltraggi morali come ad esempio in *The President's Lady* (1953), storia dello scandalo generato dall'illegalità del matrimonio tra il presidente Andrew Jackson e Rachel Donelson Robards; oppure *The girl in the Red Velvet Swing* (1955).

Nell'ambito medico/scientifico le donne sono rappresentate quasi sempre come infermiere dunque come canoniche figure compassionevoli piuttosto che come brillanti ricercatrici, con l'unica eccezione di *Madame Curie* (1942), in cui è però da sottolineare il ruolo fondamentale del suo maestro e successivamente marito, Pierre Curie, nella scoperta del radio.

Le donne dunque sembrano eccellere nelle corti reali, nello spettacolo, nell'amore, nel sociale. Tuttavia, il primo e fondamentale luogo di resistenza e conflitto che connota la storia del loro successo è quasi sempre *la famiglia*. Così in *The Actress* (1953) in cui le aspirazioni di Ruth Gordon sono fermamente osteggiate dal padre.

Agli occhi della comunità (e in via vicaria del pubblico) la carriera nello spettacolo è considerata moralmente ambigua, sebbene dotata di un certo fascino. La connotazione positiva di questo genere di protagoniste deriva infatti in gran parte non tanto dal loro talento quanto dal loro coraggio nel saper andare oltre le limitate carriere loro accessibili. Il successo sul palcoscenico parla in verità della loro intelligenza nel superare gli ostacoli prima di tutto in famiglia e in un secondo momento nella società[31].

L'*assenza di storie amorose* nelle biografie dei rotocalchi era una delle caratteristiche distintive individuate nel genere da Löwenthal[32], che giustificava questa assenza come sintomatica di un

---

[31] Come ben suggersice Leo Braudy (in *op.cit.*)«From the mid-nineteenth centuryon, the performer, particularly the female performer, is celebrated in fiction as the archetypal self-manipulator who shows her superiority to social roles by rising to greatness as an actress.» p.578

[32] Löwenthal, Leo, *op.cit.*

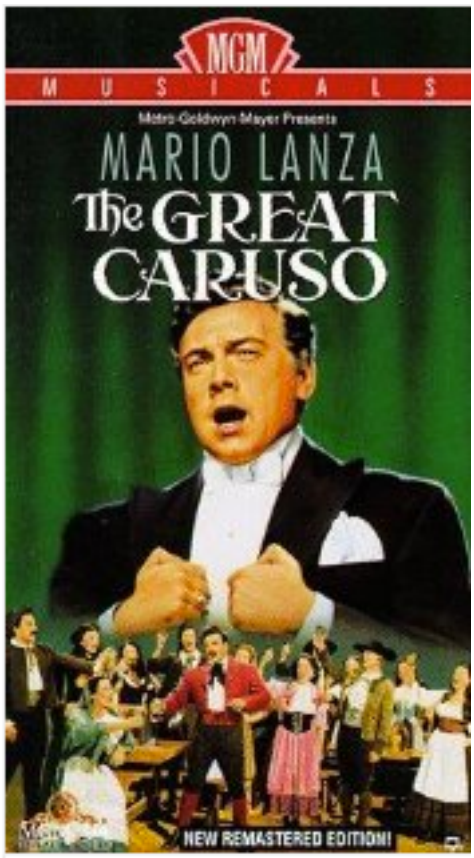
mondo individualista in cui il soggetto sembrava essere sempre più isolato da qualsiasi interazione umana.
Questa opzione risulta impraticabile al cinema, in cui il romanticismo costituiva il plot principale di buona parte delle produzioni - va da sè non solo biografiche - sopratutto durante il periodo classico. Pertanto, legami amicali e amorosi (rigorosamente eterosessuali) suppliscono il ruolo familiare. Si tratta tuttavia di relazioni assolutamente sbilanciate a favore delle star ritratte, come avremo modo di approfondire nel paragrafo in chiusura del capitolo dedicato all'analisi della struttura del film biografico classico.

### 2.2.4. Raccontare la differenza/l'altro

Se partiamo dalla constatazione che il biopic rivestì (e riveste tutt'ora in una certa misura) un ruolo di prim'ordine nel propagare e sostenere una determinata visione della storia - connotando positivamente certi valori piuttosto che altri attraverso un processo di selezione delle figure e delle scelte narrative dei soggetti che decide di rappresentare - **r**accontare la differenza sembra essere un aspetto decisamente problematico in questo genere di storie codificate a partire da un modello dominante nella società americana dell'epoca, quella del maschio bianco, che diventa dunque il canone per il biopic classico.
Il trattamento dell'etnicità risulta davvero problematico, quando non del tutto ignorato dalla produzione biografica dell'epoca. Scelta che riflette ovviamente il potere delle forze sociali dominanti, patriarcali e ariane, per le quali la rappresentazione della differenza, in questo caso l'etnicità, poteva costituire una minaccia.
Nonostante la maggior parte delle produzioni biografiche segua questo canone, decidendo di eliminare qualsiasi riferimento a origini e tradizioni, nelle rare pellicole che decidono di non ignorare il dato etnico si possono osservare almeno due strategie di rappresentazione della differenza etnica: (a) lo *stereotipo*; (b) focus sull'*isomorfismo dei gruppi* che compongono il melting pot americano. Un esempio potrebbe essere il celebre *Yankee Doodle Dandy* (1942) in cui è la valenza patriottica a connotare positivamente il cantante George M.Cohan di origine irlandese.
Tra il 1927 ed il 1960 il 67% delle pellicole sono ambientate in America mentre solo il 22% nel vecchio continente. Il rimanente 11% sono film epico-storici ambientati in Nord-Africa, come ad esempio *Cleopatra* (1934), oppure nelle colonie asiatiche, come *Anna and the King* (1946).
Quanto a quest'ultimo genere di biopic bisogna ricordare che l'ambientazione esotica non cambia i termini della questione: domina infatti l'uomo bianco importatore di educazione, commercio e talvolta religione.

Tuttavia, limitarsi ad analizzare il racconto dell'etnicità solo nei contenuti non rende conto delle innumerevoli sfumature attraverso cui la categoria si dispiega nel testo filmico.

In relazione al biopic, l'etnicità gioca un ruolo importante nel racconto dell'ascesa al successo del protagonista. Da una prima osservazione emergeva che gran parte dei biopic del periodo classico sono ambientati nel nuovo continente. Approfondendo questo dato ci rendiamo conto che, nonostante l'ambientazione americana, la distinzione tra nativi americani e immigrati risulta determinante nel racconto della fama dei protagonisti, in molti casi criterio di riferimento per misurarne successo o fallimento.




Un caso emblematico che ci riguarda da vicino è quello di *The Great Caruso* (1951). Nonostante la prima parte del film sia ambientata in Italia, il tenore (interpretato da Mario Lanza) è rappresentato come italo-americano con tutte le stereotipizzazioni connesse alla categoria, come i matrimoni arrangiati, l'asfissiante pressione familiare etc... Il mondo dello spettacolo non è visto di buon occhio dalla sua famiglia, che appartiene alla classe media borghese. Allo stesso modo sono le convenzioni sociali radicate nel suo ambiente a ostacolare la sua carriera da tenore, non la negazione del suo talento.

La fama arriverà solo in America, in cui l'artista avrà l'opportunità di scalare il successo grazie alle possibilità che gli offre il nuovo continente e all'incoraggiamento della sua futura moglie, Dorothy Kirsten (interpretata da Louise Heggar), donna bianca, aristocratica e americana, ben diversa dalla sua fidanzata italiana!

Pertanto, è il mito americano dell'opportunità e del self made man a dominare e a piegare il racconto biografico a determinati schemi, anche e sopratutto quando si tratta di soggetti stranieri.

Un altro elemento che emerge da questo biopic e che caratterizza buona parte delle pellicole che raccontano l'ascesa al successo degli immigrati è la *classe sociale*.

A discriminare l'etnicità è quasi sempre l'appartenenza alla classe medio-bassa, fattore che diventa elemento narrativo forte nel racconto dell'ascesa al successo, come ad esempio nella biografia filmica del tenore irlandese Chauncey Olcott, *My Wild Irish Rose* (1947), prodotto dalla Warner con la regia di David Butler, in cui il protagonista che ambisce al successo viene ripetutamente scoraggiato dalla comunità di appartenenza, che nuovamente non vede di buon occhio l'allontanamento del protagonista dalla propria cerchia sociale.

Risulta a questo punto evidente come il genere biografico costituiva un potente strumento ideologico di propaganda attraverso il quale l'industria cinematografica americana era in grado di propagare e sostenere una visione della storia assolutamente distorta.
Isaih Berlin - citato da Custen[33]- inquadra bene la questione quando sostiene che tale rappresentazione della storia veniva creata attraverso una sorta di autocensura da parte dei suoi creatori - di cui una buona parte dei quali erano infatti immigrati dal vecchio continente - attraverso quello che lui definisce come processo di *neurotic distorsion of the facts* dettato dall'autopercezione di inferiorità di queste stesse figure rispetto alle forze dominanti.
L'espressione suggerisce infatti l'idea che i film che loro stessi contribuivano a realizzare erano in qualche modo nevrotici perchè i loro creatori avevano ormai assorbito norme sociali che tendevano ad escluderli dalla sfera simbolica attraverso un meccanismo interiorizzato di autocensura.

## 2.3 Gli anni Cinquanta e la fine dello Studio System

Dall'introduzione del sonoro sincronizzato in poi, abbiamo visto come la trasformazione del concetto di fama sia stato l'elemento caratterizzante le produzioni biografiche del trentennio classico. Negli anni Trenta i biopic sulle star dello spettacolo costituivano ancora una minoranza, nel decennio successivo erano già raddoppiati, per raggiungere la proporzione del 28% negli anni Cinquanta (*Cfr. ALLEGATO 3 - grafico A*).
L'evoluzione di questa peculiare forma discorsiva del biopic non poteva certamente ridursi alla ripetizione delle stesse formule narrative nel racconto dell'ascesa al successo.
Pertanto, in primo luogo per scongiurare una perdita di interesse verso il genere, i produttori incoraggiarono declinazioni discorsive differenti per questo tipo di storie, che migrarono nel corso del decennio dall'immagine patinata dei musical-biopic prodotti dalla MGM a storie *maggiormente connotate sul piano drammatico e del realismo*.

[33] Custen, George, *op.cit.,* p.93

Questa scelta fu resa possibile dall'allentamento dei rigidi limiti che la **censura** aveva imposto fino a quel momento. Sebbene il Breen Office esisterà almeno per tutti gli anni Sessanta, dopo il processo Paramount del 1949 la censura perse la connotazione esageratamente rigida che aveva esercitato fino a quel momento (nonostante rimanga un criterio rilevante per tutti gli anni Cinquanta).
A favorire questo processo contribuì, sopratutto dalla metà del decennio in poi, il cambiamento del sistema produttivo. L'ascesa di produttori e di un sistema di sale indipendenti allentarono la presa dell'autocensura attraverso la quale era stato applicato il Codice Hays fino a quel momento.

All'inizio dell'analisi del biopic durante il periodo classico era stato messo in luce come il successo e l'evoluzione di questo genere (e tanto più la scelta dei soggetti!) fosse stata resa possibile e incoraggiata da un sistema produttivo verticale fortemente centralizzato, che aveva connotato il periodo classico come epoca degli studios appunto.
Nel corso degli anni Cinquanta questo sistema subirà notevoli cambiamenti fino a decretarne il finale declino verso la chiusura del decennio.
In *The Classical Hollywood Cinema*[34], Bordwell, Steiger e Thompson pongono convenzionalmnete il 1960 come data che segna la fine del cinema classico hollywoodiano. La loro demarcazione temporale si basa in primo luogo sul cambiamento dei contesti e delle modalità produttive che avevano caratterizzato l'industria cinematografica nel periodo precedente, quello dello Studio System appunto.
Prima di procedere con l'analisi dell'evoluzione del genere in quest'ultimo decennio dell'epoca classica, occorre dunque fare un passo indietro per chiarire quali furono le condizioni di produzione che caratterizzarono questo periodo e le influenze che i nuovi assetti esercitarono sull'evoluzione del biopic.

Gli Stati Uniti, a differenza dell'Europa, erano usciti dalla Seconda Guerra Mondiale in condizioni di prosperità e le prospettive di sviluppo del mercato cinematografico americano (sostenuto anche dal governo), sia a livello nazionale che internazionale, sembravano più che promettenti (gli incassi del 1946 furono i più alti nella storia del cinema americano[35]).
Invece i 98 milioni di spettatori settimanali (nazionali) del 1946 calarono a 47 milioni nel 1957, declino che costrinse alla chiusura di circa quattromila sale. Di conseguenza anche la

---

[34] Bordwell, David, Steiger Janet e Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985

[35] Cfr. Bordwell, David e Thompson, Kristin, *op.cit.*, pp.443-483

produzione subì un decremento di tale portata da costringere alla chiusura la RKO, una delle cinque major che avevano dominato l'industria cinematografica nell'epoca precedente[36].
Furono due i principali fattori che determinarono la fine dell'età aurea degli studios durante gli anni Cinquanta.

(1) Prima di tutto il **Caso Paramoun**t avviato nel 1938 che vedeva il Ministero della Giustizia contro le cinque Major (Paramount, Warner Bros., Loew's-MGM, 20th Century Fox e RKO) e le tre Minor (Universal, Columbia e United Artists), accusate di violare l'antitrust sostenendosi a vicenda per monopolizzare il mercato cinematografico.
Il Processo si concluse nel 1948 con la dichiarazione di colpevolezza degli studios coinvolti da parte della Corte Suprema e la conseguente ordinanza di rinuncia alle sale e a qualsiasi condotta che fosse di ostacolo agli esercenti indipendenti (come ad esempio la vendita a pacchetti).
Gli effetti positivi di questo nuovo assetto furono prima di tutto (a) l'incoraggiamento della **produzione indipendente** intrapresa da divi e registi che abbandonarono gli studios per fondare proprie società. Tra il 1946 e il 1956 raddoppia il numero annuale di film indipendenti fino a raggiungere i 150 titoli annui. Nel 1959 il 70% della produzione sarà costituita da film indipendenti (solo MGM produceva ancora tutti i suoi film) e negli anni Sessanta la percentuale arriverà a coprire la quasi totalità dei film.
(b) In secondo luogo l'accesso a sale più grandi da parte degli **studios minori** consentiva loro di produrre film a budget più alto. Un esempio emblematico a proposito, che riguarda la produzione biografica del decennio, è *The Glenn Miller Story* (1954), diretta da Anthony Mann nel 1954 per la Universal Pictures.

(2) Un secondo fattore che decretò la fine dello Studio System viene comunemente individuato nel **mutamento dello stile di vita** degli spettatori americani e dall'influenza che i nuovi intrattenimenti ebbero sul piano sociale e culturale, in primis la televisione.
Alla fine del decennio il 90% delle case americane aveva un televisore. Questo dato, associato all'incremento di altre attività ricreative, come lo sport e la musica registrata, concorsero al crollo del 74% dei profitti dell'industria cinematografica nel decennio 1947-1957[37].
Per cercare di risalire da questo stato di crisi le grandi case di produzione si sforzarono di migliorare e rendere più grandiosa l'immagine cinematografica tout court grazie ad innovazioni tecniche che offrivano nuove opportunità estetiche al medium. Tra questi l'incremento delle pellicole a colori, che costituiva il modo più immediato per distinguere la produzione cinematografica da quella televisiva in bianco e nero. Riemersero inoltre numerosi formati (e schermi!) panoramici, come lo spettacolare cinerama e il meno complesso e decisamente più accessibile cinemascope.

---

[36] Cfr. I*bi,* pp.446-447

[37] Cfr. *Ibi*, p.448

Inoltre, l'emergere di un segmento demografico che diventerà sempre più rilevante, e ancor di più a partire dal decennio successivo, ovvero quello dei *teenager,* favorì la produzione indipendente a basso budget, o film di *exploitation*, che abbracciavano molti generi[38].
Queste nuove modalità e sistemi produttivi sperimentarono inoltre nuovi ed efficienti meccanismi di promozione (uscite a tappeto, pubblicità televisiva, drive-in come locali di prima visione etc.) che furono percorse e gradualmente assorbite dalle major.

### 2.3.1 Vite spericolate

In questo contesto, un cambiamento che ebbe un effetto decisamente rilevante sulla produzione di biopic negli anni Cinquanta fu l'**allentarsi dei controlli censori**. Come anticipato in apertura, già a partire dal Caso Paramount e dunque dall'ascesa dei produttori indipendenti , la censura aveva iniziato ad allentare la presa. Con la perdita delle sale, il meccanismo di autocensura dell'industria incontrava già ovvie difficoltà nel far rispettare il Codice di Produzione, visto che i cinema indipendenti erano liberi di mostrare pellicole non approvate dalla MPAA (Motion Picture Association of America).
Il vero cambiamento si ebbe con l'interdizione di distribuire *Il miracolo* (1948) di Rossellini perchè giudicato blasfemo dalla commissione statale di censura di New York.
La decisione della Corte Suprema del 1952 segnò una vera e propria svolta dichiarando che i film, alla stessa stregua delle altre forme artistiche, sono protetti dalla libertà di espressione sancita dal Primo Emendamento. Inoltre la sentenza stabiliva che i film potevano essere censurati solo se accusati di oscenità.
Un'ulteriore modalità di competizione con la televisione, dove invece la censura aveva fermamente conservato il proprio ruolo, era dunque quello di realizzare film più audaci[39].
Si tratta di una scelta narrativa che inverte decisamente la tendenza del decennio precedente tesa a dipingere un mondo dello spettacolo eccezionale e assolutamente patinato.
Come abbiamo avuto modo di osservare, i biopic del periodo precedente mettevano in scena universi simbolici che tendevano ad escludere le minoranze ed in generale qualsiasi elemento in

---

[38] Ad esempio quelli realizzati dalla AIP (American Intrenational Pictures) spaziavano dal genere horror - diretti da Corman-, alla fantascienza, fino ai generi musicali.

[39] « American cinema discovered new material, themes and styles - and a new audience which in the 1950s and 1960s television could not steal» Izod, John, *Hollywood and the Box Office, 1895-1986*,Columbia University Press, New York p.131.

grado di disturbare l'universo esemplare ed ormai routinario del biopic dominato dal *white male*. Gli ultimi anni del periodo classico sembrano invece cambiare tendenza.
Gli anni Cinquanta videro la realizzazione di biopic dai contenuti decisamente più arditi come alcolismo, droga, malattie mentali e suicidio. Tematiche alle quali non sfuggono i biopic dedicati alle star dell'entertainment.
*The Buster Keaton Story* (1957), ad esempio, ritrae una celebrità decisamente travagliata nella vita privata. *I'll Cry Tomorrow* (1955), biopic sulla vita travagliata della star di Broadway Lilian Roth, è un caso emblematico del cambiamento in questo senso. Donna dall'infanzia difficile che raggiunge la celebrità prima dei vent'anni, ma la cui esistenza è segnata da numerose disgrazie che la inducono prima all'alcolismo e poi a diversi tentativi di suicidio. Trama molto vicina al biopic sull'attrice Jeanne Eagles (*Jeanne Eagles* 1957) interpretata da Kim Novak, o quello sulla cantante Helen Morgan, *The Helen Morgan Story* (1957) e ancora *Too much, too soon* (1958), sulla vita travagliata dell'attore John Barrymore.
Alcolismo e droga sono presenti anche nella biografia cinematografica *The Gene Krupa Story* (1959) sul celebre percussionista jazz degli anni Venti Gene Kupa, così come nel biopic sul ben noto giocatore di baseball Jimmy Piersal, *Fear Strikes Out* (1957), nel quale il conflitto messo in scena è quello tra il protagonista e la malattia mentale.
Dunque fanno il loro ingresso nel genere biografico nel corso del decennio tematiche che negli anni Trenta e Quaranta sarebbero state considerate assolutamente inappropriate e che mai avrebbero visto l'approvazione della censura.
In particolare, l'immagine dell'entertainer cambia drammaticamente rispetto al decennio precedente, in cui emergevano ritratti splendidi e assolutamente infantili dei protagonisti dello spettacolo.
Negli anni Cinquanta inizia ad emergere la consapevolezza che la vita delle celebrità poteva essere mostrata anche nelle sue difficoltà, nel superamento di complicati ostacoli e che il talento da solo non garantiva il successo. Sopratutto, inizia ad emergere un'autoconsapevolezza del mezzo cinematografico, senz'altro anticipata nel decennio precedente dalla precisa volontà di proporre un determinato modello di storia, che diede vita ad un certo grado di autoreferenzialità nelle produzioni cinematografiche di questo periodo anticipate dal biopic *The I don't care girl* (1953), sul quale torneremo più avanti.

Anche se, come vedremo nel prossimo capitolo, il sistema produttivo industriale hollywoodiano stava iniziando a sgretolarsi, lo stile classico sarebbe rimasto ancora per molti anni il principale modello narrativo.

## 2.4. La struttura del biopic

Prima di proseguire con l'analisi diacronica del genere è necessario fare il punto della situazione sulle modalità stilistiche e narrative che sembrano connotare le produzioni biografiche di questo periodo e che sono emerse nel percorso che ci ha condotti dalle origini del biopic fino al tramonto del cosidetto periodo classico.
Puntualizzazione che ci permette prima di tutto di cogliere i tratti salienti che costituiscono le marche di genere almeno fino agli anni Sessanta (anche se, come anticipato, il modello classico rimarrà ancora a lungo il modello narrativo principale...) e che successivamente ci consentirà di comprendere e approfondire i cambiamenti che hanno investito sia il cinema che, nello specifico, il film biografico dagli anni Ottanta in poi.
Lungo la storia del cinema esistono infatti *almeno* due tipologie di film biografico: una forma **classico-verosimile,** il cui principale tratto distintivo sembra essere il finale chiuso e coerente rispetto alla storia di vita rappresentata, e una tipologia **post-moderna,** che dunque si costituisce attraverso le modalità tipiche dell'opera aperta. Tra questi due estremi troviamo ovviamente una varietà di combinazioni che, come avremo modo di approfondire nell'analisi diacronica del genere dagli anni Sessanta in poi, tendono a ibridare e creare commistioni stilistiche e di genere, dando vita a opere che spesso conservano la struttura classica, arricchendola tuttavia attraverso strategie e stili prelevati dalle sperimentazioni postmoderne.
Vediamo dunque - in modo assolutamente sommario - quali sembrano essere i cardini che reggono l'impalcatura strutturale del genere e brevemente le principali marche di stile che sembrano connotare il biopic di questo primo periodo.
Nel prossimo paragrafo tenteremo una seppur breve ricostruzione a grandi linee della struttura semantica, sintattica ed enunciazionale che sembra costituire i capisaldi strutturali e formali del genere nella sua forma classica al fine di comprendere le costanti del biopic di questo primo periodo.

### 2.4.1 La struttura narrativa del biopic classico

Come si può dar forma ad una vita vera attraverso un film? Evidentemente è necessario prima di tutto sviluppare delle strategie che permettano di trasporre ciò che è reale in pratiche convenzionali. Proviamo allora a precisare alcune caratteristiche generali della struttura

narrativa canonica del film per il grande pubblico, prima di affrontare la struttura narrativa del biopic nello specifico. Innanzi tutto per vedere in che *modo,* ed in vista di quali *fini,* la biografia sia stata per molto tempo plasmata sui parametri narrativi in questione; in secondo luogo per rintracciare le specificità del macrogenere.
Questo percorso ci consentirà di mettere in luce, nell'ultima parte, le *sostanziali e fondamentali differenze* dei prodotti attuali rispetto a quelli precedenti.

Riprendendo le definizioni di Arlach, il biopic *è un film il cui personaggio protagonista è costruito ad imitazione della persona realmente esistita di cui porta il nome. Inoltre è un film la cui struttura drammatica esprime sulla forma di vita del proprio personaggio protagonista un giudizio di redenzione o di dannazione*[40]. Com'é noto, ciò accade in qualche modo anche negli altri film di finzione, ma nel biopic questo aspetto assume una rilevanza fondamentale trattandosi di un testo filmico che ha come referente un personaggio reale.
Il sostanziale *realismo* che connota il genere in questione svolge *di per sè* un effetto amplificatore, potenziando notevolmente l'efficacia comunicativa del testo, le cui valutazioni e i cui giudizi tendono quasi sempre ad essere messi in relazione (positivamente o negativamente - dipende dall'articolazione che ne dà lo spettatore!) dall'universo finzionale con quello reale.
In che modo tale giudizio emerge dal racconto e soprattutto come viene espresso? Cosa viene adattato della vita in questione, dove risiedono le forzature ed i nodi della trama in tal senso?

La stessa esistenza del super-genere biografico presuppone il fatto che si possa raccontare esaustivamente la vita di una persona realmente esistita attraverso una sua drammatizzazione audiovisiva. Tale presunzione è diffusa anche tra quegli spettatori che vanno a vedere un film di questo genere e che alla fine della proiezione usciranno con la sensazione di aver in qualche modo rivissuto la vita di quella persona (quando in moltissimi casi si tratta invece di ipotesi di ricostruzione storica, sguardi personali su altre vite che subiscono, come anticipavamo, un giudizio).
Proprio in forza di ciò, saranno ricostruzioni che non rispecchieranno la verità assoluta dei fatti, ma che molto spesso si limiteranno a rappresentarne una sola parte oppure, fingendo di mostrarle entrambe, positiva e negativa, ne metteranno in luce certi aspetti piuttosto che altri.
Sono le forme narrative, nonché i numerosi accorgimenti ed espedienti stilistici ed espressivi, che hanno la capacità di far pendere il piatto della bilancia da una parte piuttosto che dall'altra.

---

[40]*Ibi*, pag. 71

## 2.4.2. Gli elementi narrativi

Sui vari regimi narrativi che hanno attraversato la storia del cinema dalla nascita fino ad oggi si potrebbero scrivere infinite pagine. In questa sede mi limiterò a prendere in considerazione la struttura tipica, quella canonica del film per il grande pubblico, in quanto quella più spesso usata per i film biografici.

Riprendendo nelle loro linee essenziali e nei loro punti più salienti le considerazioni di McKee[41] e Syd Field sulla struttura classica dei film per il grande pubblico, questa si può riassumere molto sinteticamente attraverso alcuni elementi fondamentali nella formula che vede un protagonista con cui possiamo empatizzare, che segue un chiaro obiettivo e che deve affrontare diversi ostacoli prima di raggiungerlo.

Troveremo allora prima di tutto una **struttura in tre atti**[42], comunemente definita anche come *viaggio dell'eroe*, in cui l'incipit è dedicato alla presentazione del protagonista, il secondo atto è dedicato allo sviluppo della storia e dunque al superamento degli ostacoli che si presentano strada facendo di fronte all'obiettivo da raggiungere (ovviamente in crescendo), ed infine l'ultimo atto, che rappresenta la risoluzione finale in cui (almeno nella struttura classica) il protagonista raggiunge il suo obiettivo.

Questa suddivisione molto schematica dei momenti narrativi che sostengono il testo classico ci torna utile, prima di tutto, per illustrare come la vita reale si debba adattare ad una struttura che presenta fasi ben distinte e che nella realtà raramente sono individuabili così nitidamente[43].

In secondo luogo, questo tipo di struttura narrativa mette in luce come le storie cinematografiche (di qualsiasi personaggio) normalmente procedano grazie al superamento di ostacoli che portano alla maturazione del protagonista. Per la stessa ragione, il finale dei film

---

[41] McKee Robert, *Story*, Regan Books / Harper-Collins Publishers, 1997. Trad.it. a cura di Marina Martinetti, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura per il cinema e per la fiction tv*. International Forum Edizioni, Roma 2000

[42] Syd Field in *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Delta Trade Publications, a division of Random House, Inc, New York 1984 (trad.it *La sceneggiatura* a cura di Lupetti Editore, Milano 1991) propone il modello in tripartito. In realtà esistono diversi schemi d'analisi per articolare il cosiddetto viaggio dell'eroe, in quest paragrafo tenterò di coglierne gli aspetti essenziali, sulla base strutturale offerta da McKee.

[43] Lo stesso Steve Neale sostiene che le strutture narrative del biopic classico non si distanziano troppo da quelle che sostengono i generi di finzione: «Hollywood modelled the lives it depicted according to dramatic, generic and fictional formulae which it also applied to its fictions» in Neale Steve, *Genre and Hollywood,* Routledge, New York 2000, p.61

che seguono il modello classico sono perlopiù incentrati sul racconto del *cambiamento* (normalmente in positivo) del protagonista rispetto all'incipit.
È proprio in virtù di quest'ultimo aspetto, e cioè dell'idea di evoluzione e di cambiamento interiore, che questo tipo di struttura narrativa sembra avere molto a che fare con la vita reale.
Quanto all'*obiettivo* del protagonista, questo dev'essere chiaro e difficile e di norma, mentre il protagonista lo persegue, compie anche un percorso di maturazione interiore.
Vediamo allora quali sono gli elementi che fanno procedere l'azione.

***Il protagonista*** La qualità fondamentale che il **protagonista** deve possedere è la capacità di creare empatia, ossia la capacità di coinvolgere emotivamente lo spettatore con un messaggio in cui egli stesso è portato ad immedesimarsi.
Che tipi di protagonisti troviamo nei biopic al cinema?
Possiamo individuare come primo tratto distintivo del biopic l'**eccezionalità** del personaggio ritratto.
Solitamente i ritratti cinematografici riguardano individui eccezionali, fuori dal comune, unici. Persone le cui azioni sembrano molto diverse da quelle ordinarie e comuni di chi si trova di fronte allo schermo. *La grandiosità dei protagonisti ha la forza per assolvere all'artificio retorico che permette di far emergere in modo esemplare e mitico i valori universali di cui è portatore: un grande valore (universale!) incarnato in una grande figura*.

Esistono almeno due tipi di strategie[44] per adattare il personaggio sullo schermo a quello realmente esistito.

(1) Come abbiamo avuto modo di osservare nei paragrafi precedenti, il biopic opera non solo un **processo di selezione** dei soggetti rappresentabili - ed in questo propone un corpus di exempla degni di essere raccontati - ma in questo processo tende ad uniformare e dunque a privilegiare determinati aspetti e comportamenti socialmente accettati per ometterne altri. Questa strategia, denominata da Custen **normalizing genius**[45]**,** opera attraverso la sistematica omissione di aspetti problematici del soggetto trattato e dunque degli stessi dalla coscienza pubblica.
La "normalizzazione del genio"[46] non sarebbe altro che l'adattamento della vita reale e la rielaborazione della "verità storica" a formule narrative canoniche di successo.

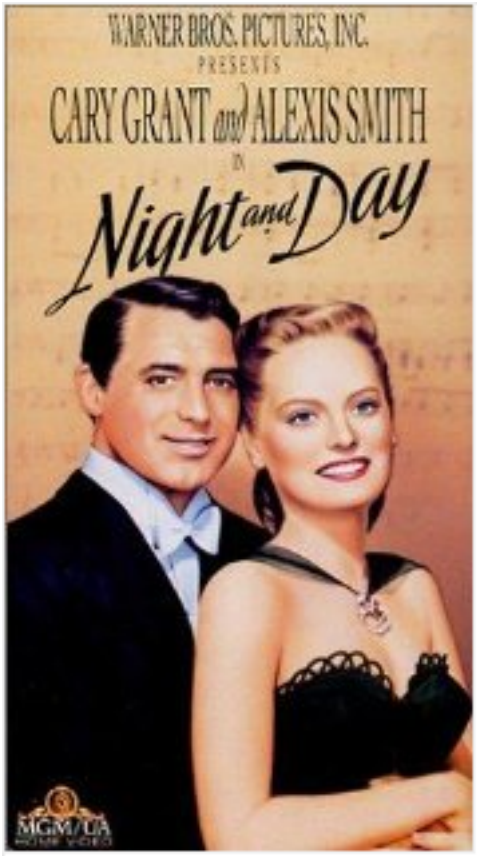
---

[44] Custen George, *op.cit*, pag. 121-147

[45] Custen, George, *op.cit.,* p.17

[46] Si tratta di *genius* proprio in quanto secondo Custen i soggetti rappresentati si distinguono per la loro notorietà conquistata grazie all'eccezionalità del proprio talento rispetto agli altri.

Un esempio per chiarire il procedimento. In *Night and Day* (1946), la biografia del famoso compositore americano Cole Porter, l'enfasi sul matrimonio di convenienza dell'artista con una donna molto più matura di lui svolge in verità la funzione di coprire la sua reale omosessualità.




(a) Nel dissimulare aspetti critici delle personalità messe in scena, come ad esempio le preferenze sessuali, la costruzione narrativa tende necessariamente ad enfatizzarne altri, valorizzandoli come "naturali".

I protagonisti necessitano di una chiara **motivazione** della loro meritata fama, motivazione sempre profondamente radicata nel personale. Secondo il pensiero di Darryl F.Zanuck, di cui abbiamo osservato il lavoro prima come scrittore alla Warner Bros. e successivamente come presidente della Fox, il racconto della fama deve necessariamente passare attraverso modalità comprensibili e congruenti con le esperienze dello spettatore e ha lo scopo di chiarire le ragioni che determinano la posizione del soggetto ritratto all'interno della società.

Il canale più accessibile risulta essere ovviamente quello **personale**. In *The story of Alexander Garham Bell* (1939), già nei titoli di apertura lo spettatore viene chiaramente informato che le invenzioni degli apparecchi acustici furono dettate dalla necessità di migliorare l'udito della moglie; per citare qualche esempio più recente, in *Ray* (2004), ritratto cinematografico del famoso musicista e cantante contemporaneo Ray Charles, i suoi successi nella musica, così come i suoi insuccessi personali, vengono chiaramente ricondotti alla sua infanzia difficile da emarginato, che occupa quasi tutto il primo tempo; così come in *Gifted Hands: The Ben Carson Story* (2009), le motivazioni del genio del neurochirurgo interpretato da Cuba Gooding Jr. sono postulate fin dal principio nella sua volontà di riscatto dalla discriminazione razziale così come dal rapporto con la madre; in tutti questi casi è il passato personale dei protagonisti a rendere conto e motivare le azioni future.

Il fine è quello di offrire allo spettatore motivazioni congruenti con le proprie esperienze di vita e dunque vie di accesso privilegiate per i processi di articolazione.

A livello profondo, ciò che lega le due soggettività chiamate in causa dal testo-protagonista e spettatore- sono proprio i valori universali di cui il primo si fa portatore. In questo modo chi sta di fronte allo schermo non trova solo un termine di paragone, una misura per le proprie azioni, ma anche una possibilità per riconoscersi ed immedesimarsi.

(b) Allo spettatore viene offerta infine una seconda via d'accesso privilegiata alle vite messe in scena, che si colloca sempre sul piano personale ma ad un livello diverso.
Una strategia che si sviluppa molto più avanti, come avremo modo di osservare nei capitoli successivi, ma che si può ricondurre a questo tipo di espedienti: l'**esibizione della quotidianità**. Espediente narrativo che ci offre il sottile piacere di osservare la regina Elisabetta in vestaglia (*The Queen* 2006), suo padre re Giorgio in un momento di vita familiare (*The King's Speech* 2011) oppure Nelson Mandela fare il tifo per la squadra di rugby (*Invictus* 2009), momenti che ritraggono dimensioni quotidiane, accessibili allo spettatore, che attraverso questo canale ha accesso all'altro versante che giustifica la messa in scena dei soggetti: la grandezza delle loro figure decisamente fuori dal comune.

(2) La seconda strategia invece viene definita come *institutionalizing difference* e deriva in qualche modo dalla prima[47], ossia il fatto che gli espedienti stilistici e narrativi che sostengono il ritratto biografico (creazione di messe in scena realistiche, costruzione del personaggio, modulazione dei conflitti etc.. cioè tutti quei procedimenti che vedremo costituire la struttura drammatica) vengano considerati alla lunga come modello di riferimento, procedimenti standard sui quali plasmare il biopic. Come abbiamo visto, questa strategia è molto frequentata dal biopic classico, ma nei prodotti più recenti vedremo come operino molte altre strategie innovative, maggiormente rilevanti e connotative del genere in questione.

Oltre all'eroe ed al suo nemico, troviamo nella trama tutti quei personaggi che, non essendo contro il primo, sono in qualche modo i suoi alleati (mogli, mariti, amici, mentori…), i quali gli consentono di esprimere in modo esplicito e verbale i propri sentimenti. Secondo Arlach gli alleati del protagonista nel biopic si ridurrebbero a due categorie. Se infatti il film biografico è la redenzione o dannazione di una forma di vita, le figure alleate del protagonista saranno costruite ad hoc per assolvere tali funzioni antitetiche e dunque saranno *figure redentrici* o *figure dannanti*[48].
Di frequente tali figure sono interpretate da coloro che gestiscono le loro attività lavorative, istituendo in qualche modo un'equivalenza tra la gestione degli affari e quella della loro vita. Talvolta invece possono essere incarnate anche dai loro nemici, che lungo la narrazione trasformeranno la loro polarità da negativa in positiva.
Raramente queste figure sono responsabili del successo del protagonista, ma molto spesso gli ricordano tutti quei valori che superano la sfera professionale (che il protagonista è troppo miope per vedere) e riguardano ogni aspetto della vita nel suo insieme: modestia, onestà, famiglia, amore.

---

[47] Egli cita come esempio il film su Alan Bell del 1939, *The Story of Alexander Graham Bell*, prodotto da Zanuck.

[48] Arlach Francesco, *op.cit.* pag. 102

***Desiderio*** Il *desiderio* è il vettore che muove il protagonista all'azione per conseguire il suo obiettivo ed agisce su un duplice livello. Si distingue tra *desire,* obiettivo esterno concreto e *need*, desiderio profondo. Il duplice livello del desiderio determina anche il protagonista in modo ambiguo: il desire è consapevole, laddove il need è inconsapevole. Il *need* riguarda un aspetto profondo, che tende a dare una connotazione valoriale e di giudizio molto più efficace e convincente rispetto alla semplice narrazione degli eventi tangibili. Quando entra in gioco il *need*, il protagonista, alla fine del film, scopre una verità su se stesso, una nuova dimensione dell'esistenza che ne cambia la vita per sempre. Si tratta della rappresentazione di un livello emotivo in grado di toccare corde molto più profonde rispetto alla semplice rappresentazione dei successi concretamente raggiunti da una grande persona.

Trasporre sul grande schermo l'ambiguità del desiderio è un'operazione interessante che permette di istituire le relazioni causali che governano l'azione pubblica e privata prelevandoli direttamente dal mondo interiore del protagonista.

Mossa resa possibile proprio dalle strategie di veridizione (le vedremo più avanti) che istituiscono il patto con lo spettatore e che si dispiegano lungo tutto l'arco narrativo estendendosi in questo modo a tutti gli aspetti della narrazione.

Questa strategia, proprio in quanto applicata ad un referente reale, pone almeno due ordini di questioni: prima di tutto di *verità* e secondariamente di *giudizio*, condizionando in modo importante il valore complessivo che emerge dalla rappresentazione (e spesso anche il giudizio dello spettatore verso il referente reale).

Tuttavia è proprio questo *modus operandi* uno dei fattori di maggior successo della formula narrativa biografica perchè permette un'identificazione profonda dell'audience con il protagonista: «L'anelito è diretto a ciò che il protagonista pensa essere meglio per sé, il bisogno a ciò che l'Autore pensa essere bene per ogni uomo. L'anelito individua in modo specifico il protagonista, il bisogno lo accomuna ad ogni uomo in quanto uomo»[49].

Pretendere di rendere pubblico ciò che in verità è intimamente privato è la vera forza del film biografico che fa leva sulle curiosità dello spettatore coinvolgendolo nei desideri profondi di un'altra persona/personaggio.

***Conflitto*** Se il desiderio è ciò che muove il protagonista del biopic all'azione, la vera storia inizia solamente quando tale azione incontra un ostacolo che gli impedisce di raggiungere

[49] Arlach Francesco, *op.cit*. pag 75

il suo obiettivo; questo è il livello in cui s'innesca il **conflitto**. Come sottolinea bene McKee, la legge del conflitto assurge alla propria funzione drammatica solo se questo è significativo[50].
Il livello più immediato e concreto del conflitto è quello *personale* che di solito si realizza attraverso il confronto tra l'eroe e l'antagonista, il quale non è necessariamente 'cattivo', ma semplicemente anela ad obiettivi incompatibili con quelli del protagonista.
Esistono altri due livelli di conflitto, quello *interiore* che s'innesca tra il protagonista ed il proprio mondo interiore, la propria mente, le proprie emozioni e sentimenti ed infine quello *extrapersonale,* che invece intercorre tra il protagonista e le forze impersonali sia naturali che istituite socialmente.
Nel biopic ciò si traduce con le relazioni antagonistiche che l'eroe (proprio in virtù della sua non convenzionalità) intrattiene con i membri di una comunità data, e della quale molto spesso cerca di riconfigurare le linee di confine. Il conflitto spesso deriva dall'opposizione tra il protagonista e le opinioni dominanti, ossia l'opinione di coloro che dominano e detengono il potere e contro i quali l'eroe è costretto a lottare. I tre livelli sono generalmente reciprocamente collegati e si implicano a vicenda.
Il *mondo interiore* dunque riveste un'importanza fondamentale a ogni livello dell'intera economia narrativa del film biografico. Anche in questo caso è proprio l'istituzione di un forte nesso di veridicità e verosimiglianza tra il testo filmico biografico e il suo referente reale a determinare la forza e l'efficacia del testo filmico.
«La storia è una metafora di vita ed essere vivi significa essere perennemente in conflitto»[51].
Per essere significativo ed imitare pienamente l'esperienza umana, il conflitto non solo deve essere complesso, ma deve riguardare dei *valori*.
Il meccanismo narrativo illustrato sopra assolve proprio questo compito mettendo in luce il divario tra le istanze innovatrici e modernizzatrici di cui è portatore il protagonista e

---

[50] «In una storia nulla progredisce se non attraverso il conflitto. […] La legge del conflitto è ben più che un semplice principio estetico; è l'anima della storia». Da Mc Kee Robert, *op.cit.* pag.238

[51] *Ibidem.* In *Story* McKee sottolinea bene quest'aspetto richiamando la teoria di Jean Paul Sartre secondo il quale l'essenza della realtà sarebbe la scarsità, penuria universale ed eterna. Secondo il filosofo, le risorse di questo mondo non sono sufficienti e la risorsa più scarsa sarebbe proprio il tempo, da cui deriva ogni conflitto per l'essere umano.
«Il tempo, come osservato da Heidegger, è la categoria fondamentale dell'esistenza. Noi viviamo nella sua ombra, che diviene sempre più corta; e , se nella nostra breve esistenza vogliamo ottenere qualcosa che ci faccia morire senza sentire che il nostro tempo lo abbiamo sprecato, dovremo affrontare di petto il conflitto con le forze della scarsità che frustrano i nostri desideri»[13].
Se la qualità del conflitto cambia, la quantità di conflitto nella vita rimane costante perché, tornando a Sartre manca sempre qualcosa «[..] È come schiacciare un palloncino: il volume del conflitto non cambia mai, s e m p l i c e m e n t e l'aria fa massa in un'altra direzione. Quando rimuoviamo il conflitto da un livello dell'esistenza, esso si duplica ad un altro livello»[14].
Se fosse possibile soddisfare il nostro desiderio di armonia col mondo, in poco tempo la serenità si trasformerebbe in noia e rappresentare un personaggio senza conflitti significherebbe proprio questo: noia.

l'immobilità della tradizione incarnata dalle forze dominanti concretamente rappresentate dalle istituzioni.

Riprendendo l'esempio già citato del biopic *The story of Alexander Garham Bell* (1939), il dramma che sostiene l'azione non è l'invenzione del telefono di per sè, ma risiede piuttosto nell'instancabile spirito combattivo del protagonista che non si arrende nel tentativo di convincere le istituzioni della portata innovativa della sua invenzione.

I valori della storia non sono altro che le **qualità universali dell'esperienza** umana che assumono salienza attraverso il conflitto quando la dinamica motivazione-azione giunge a produrre dei cambiamenti di polarità da positivo in negativo o viceversa nella vita del protagonista considerata sotto un preciso aspetto.

Tuttavia il rischio nel creare un mondo verosimile sulla scia di una vita reale, che accade nella stragrande maggioranza dei casi, è quello di conferire una coerenza valoriale ai comportamenti del protagonista che spesso non esiste neanche nella realtà.

Per concludere, le storie, le rappresentazioni, i personaggi, sono costituiti da diversi livelli che vanno dagli aspetti più concreti e tangibili fino a quelli più profondi i quali, nel caso dei personaggi di fantasia, richiedono solo di seguire un principio di coerenza e talvolta di verosimiglianza tra l'azione ed il mondo interiore, mentre nel caso del biopic sollevano innumerevoli questioni sia di verità, come già anticipavo a proposito del need, che di effettiva capacità introspettiva nella psiche e nel cuore del referente reale.

Laddove le azioni sono nella maggioranza dei casi dimostrabili e verificabili e dunque costrette ad aderire alla verità dei fatti, ricostruire e dare conto del mondo interiore del protagonista è impresa assai ardua che spesso ha molto più a che vedere con l'interiorità e la visione personale del regista che con quella del personaggio.

In certi casi si può addirittura parlare di self-projection o autobiografia attraverso una lettura personale delle vite degli altri. Un esempio tra i tanti, molte produzioni dirette da Oliver Stone, biografiche e non, in cui di solito il protagonista si trova a fare i conti con l'alcool, anche quando non è alcolista.

***Risoluzione*** Ciò che infine conferisce il vero significato alla storia è la **risoluzione**, l'esito, la sua conclusione. Nel caso del biopic, il giudizio ultimo su una vita.

Ritornando ancora una volta alle teorie di McKee, egli sostiene che idea e struttura si intersechino in un rapporto retorico. Ciò significa che il film deve possedere non solo idee da esprimere , ma anche da comprovare[52], vale a dire che è necessario un pensiero solido in grado di tracciare il percorso descritto poco sopra. In pratica, lo spettatore deve uscire dal cinema convinto che la storia che ha visto sia una metafora fedele della vita.

---

[52] "«…] lo spettatore non deve soltanto capire: deve credere» *Ibi,* pag. 138

Nei film di finzione si tratta evidentemente di tracciare un percorso del protagonista il più coerente possibile, ma nel caso di storie vere il problema è proprio quello di *conferire a posteriori un insieme valoriale coerente e significativo che spesso nella vita stessa è assente.*
Ecco la forza del film biografico*: l'esemplarità concreta di valori universali condivisi*.

La risoluzione si divide strutturalmente in due momenti: *crisi* e *momento culminante*. Il primo pone il protagonista di fronte al dilemma esistenziale del proprio personaggio, è il momento in cui prende la sua decisione; mentre il secondo costituisce l'effetto di tale decisione, il ribaltamento definitivo delle polarità valoriali *Questo è il momento in cui si determina il significato veicolato dal film*.
Riprendendo le fila del discorso, lo spettatore è chiamato ad esprimere un giudizio sulla vita che viene messa in scena. Nel biopic classico ci troviamo molto spesso di fronte a vere e proprie *scene di giudizio*. Si tratta di scene in cui viene esplicitato il conflitto (nella maggior parte delle volte con la società e le istituzioni, come abbiamo visto) che anima l'azione del protagonista e che trovano finalmente una risoluzione narrativa in questo tipo di scene. Le *scene di giudizio* assolvono l'artificio retorico di esplicitare e chiarire quella che *dovrebbe* essere l'idea dello spettatore e quello che certamente *é* il giudizio del biografo (il soggetto enunciatore) del personaggio ritratto (in base a quella che *si presuppone* fosse quella del biografato). Una possibilità offerta al soggetto ritratto di sostenere la propria arringa di fronte al pubblico diegetico… e reale! Un esempio tra i tanti, quello del già citato biopic *The life of Emile Zola* (1937). Il film si concentra per almeno la metà del racconto sul coinvolgimento dello scrittore nell'affare Dreyfus per il quale è citato in giudizio a causa di un documento falsificato. Poco prima della parola definitiva dei giurati, il protagonista prende la parola per difendere il significato della sua lotta per la verità e la giustizia rivolgendosi a più riprese al pubblico diegetico (che funge da vicario a quello della sala). Il discorso del protagonista assume una connotazione del tutto metadiegetica quando assume i toni di un appello alla pace tra le nazioni proprio alla vigilia della seconda guerra mondiale.

Arlach sostiene che il genere biografico verta su dilemmi che nascono dal fatto che ogni vita è destinata alla morte e che, in quel momento, tale vita riceverà una forma definitiva. Se la vita è destinata alla morte, allora sarà possibile trarne un bilancio e dunque esprimerne un giudizio. Al contrario di Custen che riduce il biopic ad una *quest for fame*[53], ossia all'ascesa di un individuo dall'anonimato alla notorietà (ad un dono straordinario si accompagna una straordinaria sofferenza), Arlach parla di una *quest for salvation*[54]: il biopic come parabola di redenzione o dannazione. I protagonisti dei biopic diventano figure di dannazione o redenzione

[53] Custen George, *op.cit.*

[54] Arlach Francesco, *op.cit*. pag. 87

e l'immagine che ne riceverà lo spettatore deriva dalla persuasività delle argomentazioni drammatiche addotte.

## 2.5. Appunti sullo stile del biopic classico:elementi formali e convenzioni di genere

Dall'analisi dei biopic realizzati durante il periodo classico emergono anche precise marche formali che connotano il genere non solo nella sua forma classica. Come avremo modo di approfondire nell'ultima parte, si tratta infatti di marche di genere sopravvissute fino ai giorni nostri e che in virtù di ciò costituiscono elementi determinanti che concorrono nella definizione di un vero e proprio canone stilistico del genere.

Dagli inizi del cinema fino ad oggi i film biografici sono resi possibili da una sorta di ipoteca applicata al surplus di realtà che sostiene i loro postulati narrativi e che costituisce la fondamentale discriminante del genere rispetto ai film di finzione.
Ipoteca retta sul piano formale e semantico da una serie di strategie di veridizione che operano sia a livello figurativo che semantico e sintattico e che dunque suggellano il patto di veridicità tra soggetto enunciatore e spettatori.
Infatti, nonostante le frequenti ed evidenti distorsioni, questo genere di testi sono considerati , se non *veri*, perlomeno *credibili* da parte degli spettatori proprio in virtù del fatto che lo statuto che viene loro attribuito deriva dalle strategie di veridicità dispiegate dal testo filmico fin dall'incipit. Dalle didascalie a segni di riferimento più complessi al reale, ne approfondiremo le modalità nella seconda parte dedicata al rapporto tra storia e finzione.
Anticipiamo che si tratta di espedienti tradizionali utilizzati dal biopic per legare la finzionalità della narrazione alla fattualità degli avvenimenti e riportare lo spettatore alla realtà della storia. La sperimentazione stilistica che vedremo a proposito del postmoderno, così come la tecnologia digitale, hanno ampliato molto tali possibilità, come avremo modo di approfondire nell'ultimo capitolo.

### 3.5.1.Marcatori linguistici-le forme del tempo

Montaggio, flashback e dissolvenza sono senz'altro i marcatori linguistici maggiormente frequentati dal biopic. Si tratta di espedienti linguistici che svolgono una precisa funzione nell'economia narrativa complessiva del testo « [...] they help to mark, to motivate and to bridge the ellipses necessary in most biopics»[55].
Banalmente, è la sproporzione tra il tempo della narrazione e quello del racconto di vita che impone l'uso di queste strategie linguistiche, le quali consentono dunque di sorpassare le difficoltà narrative legate all'estensione temporale della diegesi.

(a) Il **montaggio**, nelle parole di Custen « [...] is the most powerful marker of the teleology of fame»[56]. Qualche esempio ci aiuta a chiarire le funzioni di questa strategia linguistica. In *The Benny Goodman Story* (1956), la scena che illustra il successo della tournee è costruita attraverso il montaggio alternato del treno che trasporta la band e delle esibizioni. Un'altra modalità di racconto del successo decisamente frequentata dal biopic classico è quella esemplificata da *The Glen Miller Story* (1954) in cui il montaggio di articoli di giornale, Jukebox e copertine dei dischi svolge la chiara funzione di illustrare la misura del successo raggiunto dal sassofonista. Si tratta chiaramente di un marcatore linguistico praticato anche dalle produzioni contemporanee.

In *What's Love Got To Do With It* (1993) un montaggio della durata di pochi minuti di differenti esibizioni di Proud Mary coprono ben sei anni dell'arco narrativo. Così come la scena di chiusura utilizza il montaggio alternato per trasportare lo spettatore dall'universo finzionale a quello reale attraverso la giustapposizione dell'esibizione finzionale e reale della prima di *What's Love Got To Do With It (1993)*

(b) La **dissolvenza** è senz'altro il marcatore linguistico maggiormente presente nel biopic, e può assumere funzioni di volta in volta differenti a seconda del soggetto trattato e del momento diegetico in cui è inserita. Attraverso l'analisi sono emerse le seguenti più frequenti tipologie/funzioni della dissolvenza praticate anche dal biopic contemporaneo:

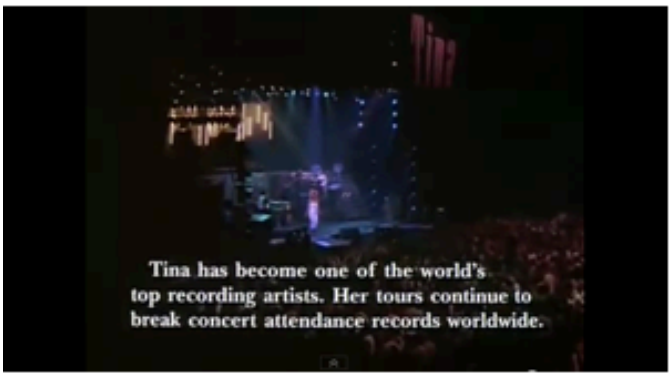
1. *Introduzione ai flashback* (arbitrari o come rimemorazione personale) di eventi (perlopiù di infanzia) che hanno svolto un ruolo determinante nella formazione del

[55] Neale, Steve, *op.cit.* (2000), p.63

[56] Custen, G., *op.cit.*, p.185

soggetto che viene descritto. Ad esempio, in *Ray* (2004) la dissolvenza introduce episodi significativi del rapporto del cantante con la madre, la morte accidentale di suo fratello, così come la sua malattia. In questo caso la dissolvenza che introduce i flashback costituisce la strategia linguistica attraverso la quale, nella maggior parte dei biopic, viene integrata, sostenuta e motivata la struttura drammatica causa-azione. Infatti la ricostruzione narrativa di episodi traumatici appartenenti al tempo dell'infanzia hanno un impatto decisivo sulla vita futura dei personaggi trattati. Impatto che si traduce a livello diegetico nell'*istituzione di un nesso causale tra flashback e azione presente*.

*fig.13-18 Montaggio finale di What's Love Got To Do With It (1993)*



2. Inserimento della storia biografica in *topoi narrativi*. Un ulteriore esempio proviene dal biopic di un altro musicista, collega di Ray Charles tra l'altro, Johnny Cash, *Walk the line* (2005). L'accidentale morte del fratello Jack segna in modo traumatico non solo il futuro del musicista, ma anche il suo rapporto col padre, figura opprimente che non cesserà mai di rimproverarlo per l'accaduto. In questo modo le travagliate vicende biografiche del cantante vengono inserite nel più ampio mosaico di una complicata relazione padre-figlio attraverso l'istituzione di diretti nessi di causalità tra passato e presente. Non solo. Ad un più profondo livello di analisi emerge chiaramente come questo topos narrativo rimandi implicitamente ad un altro modello che rimane sullo sfondo, ma che tuttavia sostiene tutta la prima parte della diegesi, quello di Caino e Abele. Il protagonista vive per anni tormentato dal rimorso, prima di essere salvato dalla musica e successivamente dall'amore.

(c) Il **flashback,** infine, svolge innumerevoli funzioni, alcune delle quali abbiamo già illustrato, come quella più canonica della rimemorazione personale e dell'istituzione di nessi causali tra passato e presente dell'azione diegetica. Una ulteriore funzione del flashback è quella di *raccontare la storia da un particolare vantage point*. Questo privilegio permette al narratore di dare forma alla biografia, non solo in termini di ordine e contenuti degli eventi, ma di significato.

(1) In buona parte dei biopic, infatti ,il personaggio biografato viene raccontato da un narratore interno che viene legittimato dalla stessa biografia del soggetto a raccontare la sua storia in quanto persona che ne ha condiviso il suo svolgersi. Ad esempio in *Amadeus* (1984), la vita di Mozart è raccontata dalla voce fuori campo del compositore Antonio Salieri che narra le vicende dell'artista da un letto di ospedale nel 1823[57] attraverso una serie di flashback, ponendo se stesso come parametro e misura della persona Mozart. Ne emerge chiaramente un ritratto ambiguo e inedito. Per un verso Mozart-genio ineguagliabile, rispetto ad un Salieri condannato a vivere nell'ombra della mediocrità, per l'altro Mozart-giovane, infantile e decisamente volgare, incapace di affrontare gli ostacoli, così come le occasioni che la vita gli offre.

(2) Molto spesso accade invece che la narrazione si sviluppi dalla prospettiva del protagonista, senza tuttavia permettere al personaggio il privilegio di autocommentarsi. Così in *Pollock*

[57] Per un'analisi dettagliata della struttura narrativa di *Amadeus*, Cfr. Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, London 1999, pp.177-212

(2000). Il film si apre al culmine della carriera dell'artista americano Jackson Pollock e segnatamente ad un vernissage del 1950. Da questo momento narrativo inizia il flashback che ci riporta all'inizio della sua carriera, per poi tornare al punto di inizio solo un'ora e mezza più tardi. La stessa strategia adottano altri due biopic dedicati ad altrettanti pittori moderni: *Goya* (1999) e *Klimt* (2006).

(3) Il contrario accade in film come *The Glenn Miller Story* (1954), che permettono al protagonista di commentare la propria vita in prima persona nella forma dell'io narrante.

Abbiamo visto in questo capitolo quali sono state le principali marche di genere che si sono sviluppate nei primi Sessant'anni circa della sua esistenza.
Convenzionalmente, la fine dello Studio System viene datata al 1960; abbiamo visto però come già durante l'ultimo quinquennio e in misura crescente nell'ultimo triennio degli anni Cinquanta inizi a svilupparsi un notevole cambiamento di tendenza nella produzione biografica.
Vediamo ora quali furono le evoluzioni del biopic nel ventennio che seguì la fine dello Studio System.
Prima di chiudere, ricordiamo che le specifiche di genere che abbiamo visto costituire il canone stilistico e narrativo del biopic classico tuttavia non tramonta affatto con la fine dello Studio System, piuttosto si arricchisce. Nell'ultima parte avremo modo di approfondire la struttura del biopic così come sembra configurarsi oggi, attraverso l'analisi delle innovazioni stilistiche e narrative assorbite e rielaborate dal genere dopo la svolta postmoderna.

# Capitolo 3

## Il biopic dopo lo Studio System.
## L'epoca televisiva.

Nel capitolo precedente abbiamo avuto modo di osservare come già verso la fine degli anni Cinquanta il biopic stesse cambiando profondamente rispetto ai canoni che avevano caratterizzato l'epoca classica.

Per tutto il periodo classico la produzione biografica Hollywoodiana era stata in grado di costruire un universo immaginario capace di plasmare la concezione del sè e di definire i contorni tanto della Storia quanto della Grandezza, colonizzando l'immaginazione degli spettatori e invitandoli a sfuggire alla vita reale attraverso l'ingresso in un mondo popolato da vite di celluloide, che tuttavia con il reale avevano molto a che fare.

Fino alla fine degli anni Cinquanta la salute del biopic, esattamente come la produzione di tutti gli altri generi, era strettamente connessa a quella dello Studio System. Un sistema industriale i cui prodotti erano il risultato di sforzi collettivi e non di singoli autori, ma in cui tuttavia esistevano figure in grado di esercitare maggior potere rispetto ad altre.

Una di queste figure, sopratutto nell'ambito della produzione biografica, era stata senz'altro Darryl F.Zanuck.

Nel 1956 il direttore della Twentieth Century Fox decide però di abbandonare le redini della casa di produzione, perchè il genere di produzione biografica che aveva sostenuto fino a quel momento non poteva avere successo nel nuovo assetto industriale.

Con l'eccezione di Richard F.Zanuck che aveva abbandonato la Twentieth Century Fox nel 1958 per poi tornare a dirigerla tra il 1962 ed il 1971, l'ingresso nell'industria cinematografica di dirigenti e manager provenienti da settori eterogenei, e comunque lontani dalla cultura dello Studio System, segna definitivamente la fine dei vecchi modelli di gestione.

Questa trasformazione, letta alla luce dei cambiamenti nella produzione filmica, ci aiuta a capire in che misura certi generi sembrano riemergere profondamente rinnovati in quest'epoca.

I biopic del periodo classico erano il risultato di un meccanismo produttivo il cui punto di forza

consisteva in buona parte nelle specifiche norme contrattuali, che legavano il personale artistico alle case di produzione per lunghi periodi, consentendo in questo modo un meccanismo produttivo in grado di lavorare a pieno regime.
Con il cambiamento degli assetti produttivi, determinato e sostenuto anche dal maggior potere in mano alle singole star, non era più possibile sostenere modalità produttive di questo tipo semplicemente perchè era diventato più difficile mettere insieme squadre di lavoro talentuose, coese e durature che permettessero la replicabilità di formule di successo. D'altronde, non è e non era raro il caso in cui script e sceneggiature prendevano forma a partire dagli interpreti scritturati.
Se per un verso risulta abbastanza prevedibile stimare l'impatto che i nuovi assetti produttivi avrebbero avuto sulle carriere singole, è invece interessante capire che tipo di ricaduta ebbe il cambiamento dei modelli organizzativi e di potere hollywoodiani sulle sue modalità di rappresentazione di queste stesse categorie nelle vite da film!
Di fatto, fino a quel momento le pellicole erano state in una certa misura il riflesso di toni, atteggiamenti ed in generale di prospettive sul mondo dei direttori d'orchestra di tale sistema e come e quali film realizzare era stata fino ad allora una decisione affidata in gran parte al loro giudizio[1].
In che modo e in che misura tali cambiamenti avrebbero influenzato la visione della Storia Hollywoodiana ed il suo modo di rappresentarla? Che tipo di soggetti sarebbero stati selezionati e perchè?
Attraverso il campionamento e l'analisi delle produzioni biografiche del ventennio che seguì lo Studio System, cercheremo di capire in che modo i nuovi assetti si riverberarono sulla produzione biografica e di conseguenza il ruolo che venne affidato a questo genere nel ventennio della Nuova Hollywood.

## 3.1. Il biopic dopo lo Studio System 1957-1968

Il cambiamento degli assetti produttivi e l'avvento della televisione furono i due fattori che incisero in modo decisivo sulla produzione culturale tout court, e nello specifico sulla produzione biografica al cinema, sotto molteplici ed eterogenei aspetti.

---

[1] Cfr. Brown, Gene, *Movie Time: A Chronology of Hollywood and the Movie Industry from its Beginnings to the Present*, New York, MacMillan 1995; Gomery, Douglas, *The Hollywood Studio System*, St.Martin's Press, New York 1986; Hopper Hedda, *Interview with Derryl F.Zanuck*, 12 nov.1960, The Hedda Hopper Collection, The Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, CA

(1) **Leadership**. Dopo il 1960 i biopic smisero di assolvere (temporaneamente) la funzione sociale di una volta, ossia la celebrazione dei grandi leader come coloro che avevano costruito la grandezza del Paese. Anzi, sembra piuttosto che la cultura di quegli anni in qualche modo non credesse più nel concetto portante della biografia: la grandezza di ciò che rappresenta. Questo cambiamento culturale si tradusse in primo luogo in un *drastico calo produttivo* (*Cfr.ALLEGATO 4- grafico C*) e in un'*inversione di tendenza nella scelta dei soggetti.*

(2) **Nostalgia**. In secondo luogo, è una crescente *connotazione nostalgica* a caratterizzare le produzioni biografiche di questo periodo. Nonostante le problematiche emerse dopo la seconda guerra mondiale, quali la minaccia atomica, la migrazione nera verso il nord, l'opposizione femminista all'ideologia patriarcale, la liberalizzazione dei costumi etc… avessero trovato spazio nelle pellicole degli altri generi, queste sono assenti nella maggior parte dei biopic classici, almeno fino al 1965. Ci vollero infatti almeno altre due generazioni per permettere l'ingresso del mondo esterno nel biopic. Ancora negli anni Sessanta, quando gli altri generi si erano ormai adattati al nuovo ordine sociale, il biopic si ostinava a sostenere e a propagare un'idea di fama ancora fortemente ancorata ai valori dell'epoca precedente e dunque ormai obsoleta[2]. Ancora nel 1968 Hollywood insisteva nella produzione di pellicole ambientate nell'epoca classica, come ad esempio *Funny Girl* (1968), oppure *Star!* (1968) e molti altri. Tuttavia, è da considerare che la stereotipata formula riflessiva dei biopic classici stava lentamente riscuotendo molto meno successo di pubblico rispetto all'epoca precedente[3]. Uniche due eccezioni di questi anni sono *Lawrence d'Arabia* (1962) - campione d'incassi e vincitore di sei Oscar (tra i quali miglior film!) - che mette in scena l'omonimo personaggio, affascinante ma complesso, attraverso modalità decisamente meno eroiche, ma più umane e imperfette; e *The Sound of Music* (1965), biografia musicale della famiglia austriaca Von Trapp che riscosse ancora un enorme successo attraverso la formula del musical-biopic degli anni Quaranta. Il film rimase tuttavia un'eccezione. Di fatto, il tentativo di continuare a perpetuare l'ideologia del dopoguerra negli anni Sessanta dimostra che la formula di successo elaborata negli anni passati poteva funzionare solo in quel contesto. Il biopic, così come elaborato nel periodo classico, non era più in grado di stare al

---

[2] Nella seconda parte avremo modo di approfondire questo dato rispetto alla nozione di nostalgia e di come il biopic ne sia stato (e in buona parte sia tutt'ora) uno dei veicoli cinematografici più strettamente connessi.

[3] Tra il 1941 ed il 1950 tra i 75 film top d'incasso, figurano 12 biopic (tra i quali *Sergeant York* campione d'incassi nel 1941 con $4,000,000, nel 1944 segue *Wilson* con $2,000,000). Tra il 1962 ed il 1970 sono solo tre i biopic campioni d'incasso: *Lawrence D'Arabia* (1962) incassa $37,495,385 *Funny Girl* (1968) gode di un incasso complessivo negli States di $58,500,000, *Il generale Patton* (1970) incassa $61,700,000 .

passo coi tempi e la facoltà di plasmare quella che era stata definita come storia pubblica era ormai passata nelle mani del nuovo medium, la televisione, relegando il genere ad una condizione nostalgica di un'epoca ormai tramontata. Questa tendenza sembra tuttavia in qualche modo suggerire il fatto che, nonostante Bordwell, Thompson e Steiger[4] facciano tramontare l'epoca dello Studio System con la fine degli anni Cinquanta, molte caratteristiche che ne avevano connotato le modalità produttive, così come gli stili e le configurazioni di genere, proseguirono in verità per buona parte del decennio successivo e solo con gli anni Settanta si assisterà ad un cambiamento definitivo.

(3) **Televisione.** Paradossalmente, fu proprio il nuovo medium a favorire questa condizione. La tv via cavo, che negli Stati Uniti aveva già preso piede con un'offerta multicanale, non aveva soppiantato il potere del cinema nel suo ruolo di costruzione di una storia pubblica, ma piuttosto si era affiancato ad esso con modalità narrative ed enunciazionali del tutto differenti. Come Marshall McLuhan sosteneva nel 1964[5], il contenuto del nuovo medium attingeva liberamente al repertorio di quello precedente. Hollywood seppe adattarsi ben presto all'epoca televisiva. Una prima forma di questo meccanismo fu la *replica*. I network avevano bisogno di grandi quantità di programmi da trasmettere. All'inizio degli anni Cinquanta un terzo della programmazione consisteva in vecchi film, perlopiù produzioni di serie B. Dal 1955 in poi, per far fronte alla crisi, anche le Major iniziarono a vendere i diritti televisivi dei loro titoli. Inoltre, moltissimi canali erano nelle mani delle major (MGM, RKO, TNT Network, Warners etc..), che continuavano a replicare questi grandi successi del passato amplificando ancor di più (grazie alla larga ed accessibile diffusione) *una cultura della nostalgia che si richiamava ad un'epoca certamente meno problematica e più fiduciosa nel futuro di quella coeva.*

(4) La biografia non solo perse la priorità cinematografica, ma non riguardava neanche più gli stessi soggetti. La televisione portò con sè anche una radicale **trasformazione del concetto di fama,** che andava via via a connotarsi sempre di più come notorietà, piuttosto che come eccezionalità. Infatti, un' altra tendenza che iniziò a prendere piede nel biopic verso la fine degli anni Cinquanta fu quella di realizzare pellicole *tratte dalle storie vere di* gente comune, ne è un esempio *Damn Citizen* (1958); oppure su persone comuni ritenute rilevanti e appunto già note al grande pubblico per particolari meriti, oppure crimini come nel caso di *I Want to live*! (1958), biopic diretto da Robert Wise sulla presunta assassina Barbara Graham. Per riassumere, il genere biografico al cinema in questi anni sembra cercare i propri soggetti

[4] Cfr. Bordwell, David, *op.cit*

[5] McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York 1964

nella cronaca più recente, nell'attualità televisiva e nel gossip, più che nelle grandi figure storiche oppure nei già noti protagonisti dello spettacolo.

(5) Questa tendenza rappresenta in una certa misura il tentativo da parte del cinema di adattarsi al nuovo medium e, va da sè, anche al **nuovo paradigma culturale** che la televisione stava contribuendo a plasmare.

## 3.2. La biografia televisiva

Fin dagli esordi[6] una nuova forma che pare intravedere e sfruttare le peculiarità del nuovo medium, è quella dei **tv-biopic**. Un cambiamento fondamentale occorse con l'avvento di film prodotti per la televisione - nel 1964 - che scalzarono il ruolo del cinema come fornitore di film trasmessi dalla televisione.

Da un modello di testi biografici che si rifacevano ai biopic cinematografici si passa via via alla realizzazione di biopic televisivi, che spostano l'attenzione dall'elite dei famosi per valorizzare invece la **gente comune**.
**La televisione valorizza l'ordinario**. Nasce una nuova forma di comunità legata dal tubo catodico, che sembra condividere un altro tipo di cultura che in parte pare marginalizzare i miti condivisi e sanciti dall'era precedente.
Cambiano sia i contesti di produzione che quelli di ricezione, così come inizia a slittare il concetto di fama, che non si limita a replicare i vecchi modelli cinematografici, ma ne crea dei nuovi, producendo uno slittamento della nozione anche nella percezione pubblica.
Tuttavia, l'**emergente concetto di fama** che si stava sviluppando nel nuovo contesto mediatico era la conseguenza di un moltitudine di fattori.

(1) Prima di tutto era il risultato delle **differenze legate al medium e alle rispettive modalità produttive.** Caratteristiche considerate spesso scadenti dell'industria televisiva, come la produzione a basso costo e durate più brevi e convenzionali di quelle cinematografiche, costituiscono invece nuove possibilità creative per il biopic. Quanto ai modelli narrativi, ovviamente le peculiarità del mezzo televisivo, come i bassi budget e le scansioni temporali convenzionali dei format, si traducono in produzioni che privilegiano gli interni, i primi

[6] La prima biografia girata per la televisione è la produzione inglese della Gainsborough Pictures *Christopher Columbus* (1949)

piani e le mezze figure, ma che possono prolungarsi nel tempo sfruttando la serializzazione e che dunque costitutivamente tendono a privilegiare drammi in scala più intima rispetto alle produzioni cinematografiche. Inoltre, i prodotti televisivi hanno molta più elasticità e flessibilità rispetto a quelli filmici. I tv movie e le miniserie offrono infatti la possibilità di dilatare il racconto biografico e di arricchirlo di dettagli e sottotrame che la versione cinematografica non contempla, consentendo il racconto di intere dinastie, anziché di singoli protagonisti (che non di rado assumono i connotati delle docu-fiction o docu-drama). Un esempio tra i tanti, il recente *The Kennedys* (2011), miniserie americana co-prodotta da Muse Entertainment Enterprises e Asylum Entertainment trasmessa da History Channel in 8 puntate (dal 3 al 10 aprile 2011).

(2) La biografia cinematografica era spesso il risultato di formule narrative ormai altamente standardizzate, replicabili e adattabili ai tempi rigidi che il medium imponeva. Si trattava ovviamente di modalità narrative ormai estremamente convenzionali e stereotipate, il cui punto debole risiedeva sopratutto nella inevitabile percezione da parte dello spettatore delle tensioni conflittuali generate per un verso dal tentativo di rispettare almeno in una certa misura la fedeltà storica e dall'altro di farlo attraverso una forma spettacolare da clichè. La televisione, al contrario del cinema, sembrava trovare **ispirazione biografica nei tabloid, nei giornali scandalistci e nelle sue stesse produzioni, come i talk e i game show**. Laddove il biopic cinematografico spesso vestiva i panni di altri generi, come il musical, il melodramma o il western, la biografia televisiva affondava le proprie radici in altri generi peculiari del nuovo medium: il talk show e le prime forme di reality.

(3) Anzichè raccontare la Storia ad una certa distanza - istituita ad esempio attraverso campi lunghi o cartine geografiche che spesso costituivano l'incipit dei biopic cinematografici - i programmi televisivi erano in grado di chiamare direttamente in causa lo spettatore facendolo sentire personalmente e intimamente coinvolto nelle storie che racconta, proprio in virtù delle peculiarità enunciazionali del nuovo medium e della sua connaturata "**familiarità**".

La televisione offriva la possibilità di **trasformare l'audience in protagonista** della Storia, dandogli finalmente l'opportunità di raccontare *i propri* drammi nell'arena pubblica. Questo genere di spettacolo dalle declinazioni eterogenee (tra i più popolari dell'epoca i talk e i game show) era ben diverso dalle storie confezionate ad hoc dall'industria hollywoodiana. Storie comuni, che l'audience percepiva come racconti tutto sommato semplici e diretti rispetto ai canoni cinematografici, diedero vita ad una nuova concezione di Storia, quella raccontata dal basso e che in qualche modo riguarda tutti, una Storia fatta di quotidianità e di emozioni, ben

lontana dalle glorificazioni delle imponenti figure storiche che avevano popolato il biopic classico, e che stava lentamente germinando nel contesto sociale attraverso un nuovo sistema di valori.

### 3.2.1 Il biopic televisivo - funzioni

Di fatto, il nuovo mezzo televisivo sembra offrire fin dal principio tantissime nuove possibilità al genere biografico, arricchendosi di nuove funzioni e declinazioni discorsive.

(1) Prima di tutto, l'*ampliamento della funzione educativa* (già praticata dal biopic classico, come abbiamo visto) *e didattica* deputata al medium televisivo si traduce in questo caso in mini-serie biografiche storiche realizzate per la televisione. Emblematica a proposito la produzione Rosselliniana per la televisione italiana nella prima metà degli anni '70[7].

(2) Un secondo fattore da non trascurare è il ruolo che la biografia svolge nel marcare la *stagionalità televisiva e nel contestualizzare* determinati avvenimenti. Ad esempio, alla morte di Papa Giovanni Paolo II seguì quasi immediatamente il biopic per la tv prodotto da Mediaset, *Karol. Un uomo diventato Papa* (2005); ogni anno, per la commemorazione della liberazione dei campi di concentramento, il 27 gennaio un canale televisivo trasmette *Anna Frank* (1959) etc..

(3) Infine, la fonte della biografia televisiva non è solo il passato, ma *il presente delle news*. La biografia diventa il genere per eccellenza versatile e camaleontico, fattibile di molteplici declinazioni: dai *reality* ai *talk show* fino alle forme più ibride del *docu-drama* e della *docu-fiction*. La fonte primaria della biografia televisiva, non solo per i soggetti, ma anche per i toni ed il registro di questo nuovo tipo di produzioni, sono i tabloid che abbiamo visto contribuire in modo determinante allo slittamento del concetto di fama verso una deriva estremamente mutevole e flessibile: "le celebrità" non sono più soltanto le star del grande schermo, ma semplicemente i *momentaneamente noti*. L'ossessiva ricerca di qualsiasi minima banalità legata alle figure pubbliche fa sì che le vite messe in scena non abbiano bisogno di essere particolarmente meritevoli o istruttive, come nel biopic cinematografico,

[7] Roberto Rossellini dirige in questi anni per la RAI *Socrate* (1971); *Blaise Pascal* (1972); *Agostino d'Ippona* (1972); *L'età di Cosimo de Medici* (1972-1973); *Cartesius* (1974)

ma di essere semplicemente in qualche modo già note, producendo in questo modo un *appiattimento della scala di valori* attraverso una sorta di i*stituzionalizzazione del gossip*.

(4) Quest'ultima considerazione conduce inevitabilmente ad una riconsiderazione delle modalità di trattamento anche dei soggetti già famosi. Nei biopic realizzati per la televisione vengono mostrati fatti e dettagli delle vite dei grandi personaggi che il cinema ancora non aveva mostrato. La rappresentazione dei lati oscuri o comunque compromettenti dei protagonisti della Storia (ad esempio le relazioni extraconiugali dei presidenti Kennedy, Roosvelt oppure Eisenhower) condusse inevitabilmente ad una *demistificazione* di questi personaggi, in linea con i toni sensazionalistici televisivi.

### 3.2.2. Everyday famous

Vittime di un particolarmente atroce o quantomeno bizzarro destino, una prima connotazione dei soggetti biografati dalla televisione risiede nel loro essere vittime del fato, oppure nel commettere un'azione che viola il ruolo riservato al tipo sociale che sembrano incarnare. Un evento straordinario inter-rompe l'ordinarietà che ci si aspetta dalla persona comune, o da determinate tipologie di soggetti sociali.

(1) Un primo fattore che distingue la celebrità ordinaria del biopic televisivo è l'equazione che questa stabilisce tra la fama e l'essere vittima. I soggetti biografati sono sopraffatti da un destino sul quale non riescono ad esercitare alcun tipo di controllo. Spesso è proprio la loro battaglia, il superamento di questo destino a sancire la loro meritata fama.

Un esempio tra i tanti è quello di persone fisicamente handicappate che riescono a superare enormi difficoltà per arrivare ad eccellere nello sport - ad esempio *The Terry Fox Story* (1981) è il biopic prodotto dalla HBO sull'incredibile storia di Terry Fox, canadese sopravvissuto al cancro che percorre il Paese in maratona per sovvenzionare la ricerca - oppure per riuscire ad intraprendere carriere che sarebbero normalmente loro precluse (*To Race the Wind*, CBS, 1980) o che in qualsiasi altro modo rompono le aspettative socialmente attribuite alla categoria handicappato, meritandosi un rinnovato interesse.

Il punto è che le biografie degli "ordinariamente famosi" chiamano necessariamente in causa quelli che sembrano essere i comportamenti socialmente reputati come *normali*.

Dunque, se per un verso è la nozione di fama e di celebrità ad essere rimodellata da questo tipo di testi, altrettanto lo è il concetto di normalità, e soprattutto le modalità che abbiamo nel rapportarci ad essa, così come allo straordinario.

La revisione di questo tipo di categorie culturali segna inevitabilmente un cambiamento sociale

verso marcatori culturali un tempo considerati immutabili, e possono dunque considerarsi sintomi di un rinnovato atteggiamento sociale e di uno spostamento valoriale, esattamente come quello verificatosi negli anni Quaranta. Questo livellamento del concetto di fama - dalle stelle all'ordinarietà del quotidiano - costituisce uno slittamento valoriale che consente l'accesso all'attenzione pubblica di soggetti abituati a essere, almeno fino a quel momento, spettatori e non protagonisti.
Riassumendo, sono due le principali peculiarità che distinguono il biopic televisivo da quello cinematografico: (1) la tassonomia della fama sembra essere organizzata secondo criteri populisti. Essere famosi può significare anche essere ordinari, un fattore non esclude l'altro.
(2) La contropartita di questo nuovo criterio selettivo sembra essere il fatto che le biografie televisive, che per un verso sembrano democratizzare l'accesso al mondo delle celebrità, impongono dall'altro un prezzo da pagare per questo nuovo status, davvero alto. Una volta indossata la maschera della star, il soggetto ordinario rimane disarmato di fronte al proprio destino, sul quale esercita ben poco controllo, e davanti al quale può al massimo limitarsi a combattere.

### 3.2.3. La ridefinizione del concetto di fama

La televisione di per sè, proprio in quanto mezzo più intimo, ha contribuito di gran lunga a **ridurre le distanze tra il mondo delle star e quello della gente comune**, non fosse altro che per il gioco di sguardi. La star del cinema non guarda mai in macchina (farebbe cadere ogni strategia di illusione!), mentre in televisione lo sguardo di interpellazione è la regola che permette il contatto tra il regno del simbolico e quello del reale.
Non sorprende dunque che le differenze tra i due medium - nel linguaggio, nell'audience, nei contesti di ricezione così come nel tipo di Storie che ne costituivano il materiale narrativo - si riflettessero nei criteri di selezione e di racconto della grandezza umana che trovava spazio nel genere biografico.
Nei biopic realizzati per la televisione tali criteri cambiarono definitivamente. D'altronde, se requisito principale dei biopic cinematografici era stato fino a quel momento la grandezza delle imprese e del personaggio, tale criterio mal si adattava ad un medium che si andava modellando sempre di più attraverso la mediocrità, la banalità del quotidiano, l'*estetica del casual*.

Il ventennio che seguì la fine dello Studio System operò un cambiamento interessante proprio attraverso un genere che fino a quel momento ci aveva mostrato e assicurato la stabilità di un universo costante, reiterato e immutabile.

Il biopic classico si basava fondamentalmente su un modello di Storia in cui i cambiamenti erano chiari, intelleggibili e provocati non da tensioni sociali o economiche irrisolte, ma piuttosto dall'esistenza indiscutibile di individui talentuosi - dislocati lungo la Storia e in determinati strati sociali della popolazione - nonchè dotati di straordinaria lungimiranza, in grado di offrirci migliori e innovativi modi di vivere.
Nessuna scelta era sostenuta senza l'appoggio popolare. Il bene comune era sostanzialmente la ragione democraticamente condivisa che promuoveva il cambiamento.
I leader ritratti dal biopic classico, sopratutto negli anni Trenta e Quaranta, erano in qualche modo messi in scena e mediati da un dibattito aperto e democratico, in cui la loro spinta innovatrice era rappresentata come evoluzione naturale dei tempi.
Sopratutto - e fattore ancor più determinante, nel quale si può ravvisare il cambiamento fondamentale del biopic classico rispetto a quello del periodo successivo - l'argomentazione di base di questo genere di pellicole era quella che sosteneva che il cambiamento avveniva attraverso l'azione individuale di leader forti, determinati e sopratutto naturalmente dotati.

La **ridefinizione del concetto di fama** che la televisione stava operando in questi anni suggerisce una chiara interconnessione ed un profondo radicamento del nuovo medium nella cultura mediatica nel suo insieme.
Lo slittamento del concetto di celebrità che si stava verificando era dovuto anche e più in generale al **nuovo contesto mediatico** che si stava sviluppando dall'interazione di diversi media a stampa ed elettronici sotto una costante evoluzione dettata da reciproche influenze. Magazines e rotocalchi erano ovviamente influenzati dai nuovi codici visivi dettati dalla televisione, che a loro volta avevano un influsso decisivo sulle produzioni biografiche televisive. In un saggio di Douglas Gomery[8] emerge chiaramente come i soggetti che popolavano i film per la televisione fossero prelevati dalle pagine dei quotidiani e dei periodici esattamente come i primi biopic cinematografici si erano ispirati al teatro, alle biografie scritte, o ai semplici ritratti.
In un ben noto studio sulla cultura dello spettacolo[9], alla fine degli anni Ottanta Leo Braudy sosteneva che la nozione di fama è costituita da un sistema di possibili relazioni tra le persone ed il loro contesto culturale, piuttosto che da un insieme di pratiche stabili e convenzionali o da qualità intrinseche. In sintesi, il concetto di fama sarebbe attribuibile a qualsiasi soggetto che compie un'azione la quale viene registrata e disseminata all'audience.
Qualsiasi slittamento di peso o priorità accordata a uno degli elementi che costituiscono il sistema della nozione di fama, in particolare, come nel nostro caso, nelle modalità e nei mezzi della mediazione, hanno la facoltà di alterare in modo sostanziale il racconto biografico.

---

[8] Gomery, Douglas, *Brian's Song: Television, Hollywood and the Evolution of the Movie Made for Television*, in *Television: The Critical View* ed. Horace Newcomb, pp.197-220, New York University Press, 1987

[9] Braudy, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, Oxford University Press, New York 1986, pp.393-400

Il concetto di fama, una volta ritenuto criterio convalidante le distinzioni di classe, come abbiamo avuto modo di considerare nel capitolo precedente, si amplia e cambia radicalmente con l'avvento del nuovo medium. Ora più che mai accessibile e democratico, il nuovo concetto di fama raccontato dalla televisione si emancipa dalle costrizioni di classe, per assumere i connotati di una nozione attribuibile a qualsiasi persona meritevole per qualsivoglia ragione.
Come sostiene ancora Braudy, nell'America televisiva il personaggio famoso -quasi sempre maschio bianco- era una sorta di *figura ossimorica*: doveva essere inedita e allo stesso tempo riconoscibile![10] In sintesi, il personaggio famoso doveva dimostrare di possedere delle qualità per sostenere quel ruolo e allo stesso tempo di non essere diverso dallo spettatore comune.

Cambiano i contenuti, ma si replica il meccanismo. La televisione, esattamente come lo Studio Sytem dell'epoca classica, metteva in scena soggetti atti a legittimare il proprio sistema produttivo e valoriale. Le biografie televisive si rifanno e mettono in scena i nuovi protagonisti della scena mediatica come i personaggi dei tabloid, o quelli dei talk show, esattamente come i biopic dell'epoca classica si ispiravano allo star system vigente, allo scopo di legittimarlo attraverso un meccanismo di **celebrazione autoreferenziale**.
Per concludere, si può dire che la televisione ha contribuito in larga misura alla **ridefinizione del rapporto tra spettatore e celebrità**.

(a) Prima di tutto è lo stesso contesto di **esperienza spettatoriale** a produrre uno slittamento dei valori nel concetto di fama. Lo spettatore cinematografico percepiva una distanza incolmabile tra la sua vita e quella del soggetto messo in scena. Esisteva un'esclusività ed inattingibilità che connotava l'esperienza eccezionale, straordinaria del cinematografo. I protagonisti del grande schermo non si rivolgevano direttamente allo spettatore, nè tanto meno permettevano alcuna forma di interazione con esso. Vivevano, al contrario, in un mondo a parte, quello delle star appunto. Questa distanza tra star e spettatore si abbatte nettamente nel contesto televisivo, sempre accessibile, i cui protagonisti molto spesso si rivolgono proprio a noi. Per queste e altre ragioni (che avremo modo di approfondire nella terza parte) la biografia celebrativa, così come il tradizionale concetto di fama, sembra rimanere privilegio del grande schermo.

(b) In secondo luogo, la **demistificazione del personaggio pubblico** attraverso l'istituzionalizzazione del gossip nella biografia televisiva - di cui abbiamo già detto all'inizio del paragrafo - oltre che ridurre inevitabilmente la distanza tra star e spettatore attraverso la messa in luce dei lati più oscuri e compromettenti, risulta essere una **strategia**

[10] « [...] He had to be unprecedented without being unrecognizable», *Ibi,* p.399

**di legittimazione del proprio potere mediatico fortemente autoreferenziale**. La riconfigurazione del personaggio pubblico in linea con il punto di vista popolare costruito dalla televisione ed il gossip, in effetti non fa altro che diminuire l'autorità di chi ne è oggetto ed accrescere il dominio di chi esercita quell'arma.

(c) Infine, è proprio attraverso questa strategia di valorizzazione dei retroscena e dell'ordinario che l'attenzione del biopic televisivo inizia a slittare dal circolo delle élites alle vite delle persone comuni. La televisione valorizza dunque il comune, l'ordinario, operando una **democratizzazione della fama** riducendone i contorni della venerazione: dalla grandezza delle star alla persona comune. La prospettiva vernacolare impiegata per valorizzare le celebrità televisive, tutto sommato ordinarie, e il livellamento dello spessore delle celebrità messe in scena, produce inevitabilmente una contrazione delle distanze tra lo spettatore e quello che un tempo costituiva il suo distante oggetto di ammirazione, la celebrità. In televisione il criterio stesso di notorietà soppianta quello del merito che, seppur in senso lato, aveva guidato la scelta dei soggetti cinematografici.

Tuttavia l'era televisiva - che abbiamo visto sostituire la distanza della grandezza celebrativa con la mediocrità del soggetto della venerazione - per un verso produce una sorta di democratizzazione della fama attraverso l'abbattimento dei suoi standard, per l'altro dispiega *nuovi criteri di rappresentazione* delle vite messe in scena.
Le biografie sacre dei grandi protagonisti dei biopic cinematografici, tese a ritrarre la vita di star impeccabilmente perfette ed infallibili, sono invece riconfigurate in linea con una prospettiva vernacolare da tabloid attraverso quella che è stata già più volte definita come *istituzionalizzazione del gossip.*
La televisione ridefinisce le peculiarità della celebrità, rimodella le mosse necessarie per raggiungere la fama, *riformula* in sostanza *la nozione di superstruttura morale* che sosteneva quella di fama e celebrità precedentemente condivisa dall'opinione pubblica.

## 3.3. Il biopic nella Nuova Hollywood 1968-1980

Gli avvenimenti che si susseguirono a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta furono insieme effetto e conseguenza del cambiamento socioculturale che investì la società occidentale nell'insieme in questo decennio.
Le rivoluzioni sociali, come la contestazione dell'autorità, l'atteggiamento liberale del movimento per i diritti civili, l'opposizione alla guerra del Vietnam che favorì lo spostamento

verso destra del governo, la radicalizzazione del Black Power così come la recessione dell'economia americana (causata principalmente dall'embargo sul petrolio) e la sempre crescente pervasività dei mezzi di comunicazione furono tutti fattori che concorsero al cambiamento sociocuturale che investì la società americana durante gli anni Settanta. Cambiamento di cui l'industria culturale fu insieme forza propulsiva ma anche testimonianza e che dunque ebbe un impatto decisivo su tutta la produzione culturale, compresa quella biografica in tutte le sue forme.

Come abbiamo visto nel percorso di analisi che ci ha condotti fino a questo punto, il periodo classico aveva rappresentato il momento più florido, creativo e influente del genere biografico al cinema, genere che si era imposto come vero e proprio modello culturale.
Dopo il 1960 il cambiamento degli assetti produttivi - di cui sopra - così come l'avvento della televisione e il mutato atteggiamento e considerazione della fama nella cultura extra-hollywoodiana, si riverberarono attraverso un notevole e significativo cambiamento sul genere biopic, che sembrava perdere il peso e sopratutto il ruolo culturale che aveva invece svolto nel contesto culturale dei decenni precedenti.
Oltre ai fattori già illustrati che condussero al declino del biopic negli anni Settanta, ve ne furono degli altri che affronteremo in questo paragrafo e che risultano fondamentali nella comprensione dei processi che condussero al cambiamento delle produzioni cinematografiche così come al declino del genere biografico al cinema.

(1) Primo fra tutti la **tecnologia**. La tecnologia divenne l'elemento portante della produzione cinematografica sotto ogni profilo, sopratutto divenne l'elemento discriminante per attirare spettatori nelle sale.

Lo spettacolo nella sua più vasta accezione era stato fin dal principio uno degli elementi portanti dell'industria cinematografica, si trattava tuttavia di un tipo di spettacolo in cui la forza lavoro umana svolgeva un ruolo di primo piano sia dietro che davanti la macchina da presa. Lo sviluppo tecnologico che si produsse in questi anni, e che si perfezionava sempre di più negli anni a venire, divenne l'attrazione principale in grado di richiamare spettatori nelle sale.
Mentre alcuni generi beneficiarono dell'innovazione, come ad esempio la fantascienza, l'horror o i film d'animazione, altri ne risentirono in modo decisivo; tra questi vi fu il biopic, genere connotato da una vocazione teatrale e umanistica per eccellenza.

(2) In secondo luogo il pubblico delle sale era costituito perlopiù da un **pubblico giovane**, che al cinema poteva entrare in contatto con temi che la televisione non contemplava. I film giovanili, così come i film d'animazione, riscuotevano molto successo in questi anni. Ovviamente il biografico poco si prestava a questo genere di pellicole.

(2) Inoltre, la formula che sembrava aver trovato il modo di fronteggiare la minaccia della televisione e che stava prendendo piede con grande entusiasmo da parte dei produttori della Nuova Hollywood era quella del **blockbuster**, che consentiva di mantenere l'apparato produttivo grazie a film di grande successo. *Jaws* (1975) così come *Star Wars* (1977) furono i primi film a essere considerati dei blockbuster. Si trattava spesso di megaproduzioni ad altissimo budget, in grado di riscuotere un importante successo presso larghe fasce di pubblico grazie alla spettacolarità delle pellicole. Il blockbuster infine ebbe il merito di sperimentare innovative strategie di *promozione* - basate sulle sinergie tra film, casa di produzione e merchandising - e di *pianificazione* delle pellicole, da cui tuttavia il biopic non trasse alcun beneficio, al contrario di altri generi come l'avventura, la fantascienza e gli action movies che divennero i generi dominanti del decennio.

(3) Tra le innovative strategie di pianificazione ricordiamo che durante gli anni Settanta una formula molto popolare per sfruttare prodotti di successo su più media era diventata quella del **sequel**, della miniserie per la tv o del remake. In questo modo, se un prodotto aveva successo al cinema (come ad esempio *Rocky* - 1976- *Star Wars*- 1977- o *The Godfather* - 1972-), avrebbe avuto modo di proseguire il successo attraverso la produzione di un seguito dal grande al piccolo schermo. Questa modalità di ottimizzazione del profitto non si adeguava al genere biografico, che per sua stessa natura tende normalmente ad esaurirsi nell'arco di un film[11].

### 3.3.1 Nuovi canoni

Di questi cambiamenti sociali, politici e culturali il biopic subì notevoli conseguenze sotto molteplici e variegati aspetti e negli anni Settanta il genere cambiò radicalmente rispetto al periodo precedente.

Due successi prodotti a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta sono sintomatici del cambiamento che si stava verificando tanto nel sostrato sociale quanto nella produzione culturale.

*Funny Girl* (1968), film di debutto della Streisand e *Lady Sings The Blues* (1972), prima opera cinematografica di Diana Ross, sono entrambe opere prime realizzate per lanciare artiste già famose in altri settori d'intrattenimento (la radio), ma che mostrano significative differenze.

[11] Con qualche eccezione. Ad esempio sedici anni dopo l'incredibile successo sia di pubblico che di critica (vincitore di ben otto Oscar) di *Patton* (1970) venne prodotto dalla CBS il film per la televisione *The last days of Patton* (1986).

*fig.1 Funny Girl (1968)*

*Funny Girl* (1968), come anticipato, rappresenta il tentativo di realizzare un biopic secondo i vecchi canoni del musical-biopic, che comprendevano un cast artistico di un certo rilievo, numeri musicali e scenografie sfarzose, così come sul piano narrativo il trionfo della protagonista femminile sulle avversità che la ostacolano nell'ascesa al successo! Ovviamente, anche i soggetti biografati, la star dello spettacolo Funny Brice e il manager Florenz Ziegfield, sono nostalgicamente prelevati all'epoca d'oro hollywoodiana. In sintesi, il film volge lo sguardo ad un'epoca florida e splendente dell'industria dello spettacolo americana, mentre il biopic sulla star del jazz Billie Holiday racconta invece l'altro lato dello spettacolo degli stessi anni, quello meno noto al grande pubblico, ovvero l'epoca d'oro del black blues.

*fig.2. Lady Sings The Blues (1972)*

*Lady Sings The Blues* (1972), così come altre produzioni sulla vita di artisti di colore, è emblematico di un generale riallineamento delle forze dominanti in grado di esercitare una notevole influenza sulla cultura popolare americana, così come dunque di un conseguente slittamento nella produzione culturale, non solo per il soggetto che sceglie di rappresentare[12], ma anche per le tematiche, come ad esempio il consumo di droghe e un comportamento sessuale libertino, altamente censurabili!

L'apertura del canone biografico (maschio -talvolta, ma molto più raramente donna - bianco della classe media) all'universo dell'intrattenimento afro-americano rappresenta un cambiamento ambivalente.

(a) Anzichè mettere in scena vite esemplari secondo una retorica agiografica come era stato il canone del biopic fino a quel momento, questo genere di film sembrano invece ritrarre un universo in cui **comportamenti vietati e devianti sono la norma** ed in cui tanto gli eccessi quanto un certo grado di vittimismo sembrano essere la condizione naturale delle persone di colore che riescono a raggiungere il successo!

(b) Va da sè che i due biopic si rivolgevano anche a **differenti segmenti dell'audience**. La presenza della cantante già nota al pubblico radiofonico Diana Ross e del comico Richard

[12] Nonostante il film non fosse il primo biopic a raccontare l'ascesa al successo di una donna di spettacolo afro-americana, era il primo ad essere interpretato da un'attrice di colore.

Pryor, sono sintomo di un chiaro riconoscimento della loro fama da parte dell'industria hollywoodiana. La scelta di scritturare per il film due interpreti già decisamente popolari nella scena mediatica televisiva dimostra in un certo senso - e finalmente - l'accettazione dell'industria cinematografica di un nuovo assetto culturale. Hollywood avrebbe dovuto allargare i propri orizzonti non solo alla cultura popolare (il che di per sè non costituiva affatto una novità), ma ad una cultura popolare che si stava profondamente modificando attraverso il successo del nuovo medium, la televisione, e dei suoi prodotti, come i talk shows, luoghi mediatici dai quali provenivano entrambi gli artisti scritturati per interpretare il biopic su Billie Holiday.

Anzichè prelevare soggetti e interpreti dai musical di Broadway, o comunque da un tipo di spettacolo tradizionale o in qualche modo legittimato, *Lady Sings The Blues* (1972) rinnova il genere proprio in quanto trae il proprio successo dalle istituzioni popolari, che avevano profondamente colpito l'industria cinematografica e che si accingevano a diventare le forze dominanti negli anni Settanta.
Questo nuovo tipo di cultura popolare televisiva aveva profondamente alterato la superstruttura Hollywoodiana, così come ovviamente i suoi prodotti.
I due biopic sopra citati raccontano infatti altrettante culture presenti nell'industria dello spettacolo americano. Tanto il tipo di narrazioni, quanto le radici culturali del genere di intrattenimento rivelano le profonde differenze tra due tipi di cultura. Quella degli anni Sessanta, ancora nostalgicamente affezionata alle forze dominanti che avevano contribuito a creare il mito di Hollywood durante l'epoca dello studio System, e quella degli anni Settanta, impegnata nel tentativo di ampliare e in qualche modo riallineare il canone biografico alla cultura emergente attraverso la combinazione tra il vecchio canone e i nuovi gusti dell'audience.

### 3.3.2. Nuovi protagonisti

Tra il 1971 e il 1980 furono realizzati 36 biopic , mentre nella decade precedente erano stati quasi il doppio e negli anni Cinquanta più del triplo! Tanto la qualità quanto la quantità delle produzioni danno conto del declino di un genere.
Ambientazioni storiche, origini etniche e nazionali dei protagonisti, così come le carriere e le professioni rappresentate, erano radicalmente trasformate rispetto al periodo precedente.
Dall'analisi dei dati (*Cfr. ALLEGATO 4 - grafico A*) emergono differenze significative nella composizione demografica dei soggetti selezionati per il racconto biografico.

(1) Gli anni Sessanta invertirono completamente la proporzione dei biopic realizzati su **figure nazionali**. Mentre nell'epoca dello Studio System ben il 66% delle pellicole era costituita da figure esemplari della storia politica, sociale e culturale americana, nella Nuova Hollywood questa percentuale si aggira attorno al 46% negli anni Sessanta (il 54% dei biopic ritrae leader non-americani!!) e al 58% nel decennio successivo. Questa rinnovata enfasi su soggetti stranieri è dovuta molto probabilmente a diverse concause, tra le quali il peso crescente del mercato internazionale, il successo della formula blockbuster, pellicole ricche di azione e più povere nei dialoghi, facilmente comprensibili nei mercati non di lingua inglese e, fattore ancor più rilevante, la crescente enfasi che la retorica della guerra fredda riponeva nel sostenere lo stretto legame (culturale, sociale, economico) e sopratutto le affinità culturali dei paesi occidentali, vera e propria discriminante nella scissione tra il mondo comunista dell'est e quello democratico dell'ovest.

(2) Un ulteriore significativo cambiamento riguarda la proporzione di biopic incentrati su **figure militari,** che arriva addirittura al 18%. Il dato tuttavia non sorprende, data la popolarità che aveva assunto il conflitto bellico nel Vietnam, prima guerra trasmessa dalla televisione. I soggetti erano tratti per la maggioranza dalla Seconda Guerra Mondiale, come ad esempio il famoso *Patton* (1970) oppure *PT 109* (1963) sull'esperienza militare dell'ex Presidente Kennedy.

(3) L'**amante**, quella che durante l'epoca d'oro del biopic era sembrata una vera e propria carriera ambitissima dal genere femminile, rappresentata dal 18% dei biopic, arriva a malapena all'1% negli anni Sessanta. Evidentemente, la professione era migrata dal grande al piccolo schermo.

(4) Un dato decisamente anomalo riguarda i **soggetti biblici o religiosi** che negli anni Sessanta arrivano a costituire addirittura il 15% sul totale dei biopic, mentre nel decennio successivo raggiungeranno appena il 6%. Questo dato non sembra da ricondurre ad una sorta di rinnovata spiritualità, ma piuttosto ad altre due tendenze che sembrano dominare il decennio. (a) In primo luogo, come già avevamo avuto modo di puntualizzare all'inizio, con il calo del mercato nazionale dal 1947 in poi, i mercati esteri avevano assunto via via maggiore importanza. In questo contesto i biopic religiosi, film basati perlopiù sull'azione e le cui storie erano in gran parte già note al pubblico cristiano fin dall'infanzia, costituivano un prodotto altamente esportabile. (b) Inoltre, questo genere di pellicole erano espressione di una tendenza che stava sempre più prendendo piede in questi anni, il blockbuster. Modalità in cui il biopic non era ancora stato concepito fino a questo momento. Solo con il successo di *Lawrence of Arabia* (1962) si iniziò a concepire il genere secondo questo meccanismo.

(5) Infine calano drasticamente i soggetti prelevati dall'**aristocrazia e dalle casate reali,** che arrivano a toccare appena il 7% negli anni Sessanta e l'8% nel decennio successivo. Percentuale che si risolleverà solo negli anni '80 dopo la morte della principessa Grace ed il matrimonio di Lady Diana con il Principe Carlo d'Inghilterra. Tuttavia, come avremo modo di vedere nel prossimo capitolo, la presenza delle biografie aristocratiche e reali sarà una prerogativa televisiva più che cinematografica.

(6) Questo dato, se letto alla luce di un altro calo di biografati, quello degli esploratori e degli avventurieri, che avevano riscosso un notevole successo nelle epoche precedenti, racconta il definitivo declino del modello di mascolinità inglese e segnatamente legato all'epoca vittoriana.

Tuttavia permangono anche **elementi di continuità** tra le due epoche.

(1) I protagonisti dei biopic continuavano a essere in gran parte di **genere maschile** (61% contro il 65% dell'epoca dello studio System). Negli anni Sessanta la percentuale delle protagoniste femminile rappresentava il 24%, mentre nel decennio successivo questo dato cala al 21%. Non si tratta comunque di differenze significative rispetto ai decenni precedenti in cui il totale dei biopic su figure femminili si aggirava attorno al 25%.

(2) Inoltre, esattamente come per il biopic classico, il corpus dei personaggi famosi era costituito quasi interamente da protagonisti di **razza bianca** (il 91% nella Nuova Hollywood contro il 95% dell'epoca precedente). Gli afro-americani erano ritratti esclusivamente come sportivi, come ad esempio in *Greased Lighting* (1977), biopic sul celebre campione dell'automobilismo sportivo Wendell Scott, oppure come entertainers ad esempio *Leadbelly* (1976) biopic sul cantante folk Huddy William Ledbetter.

(3) Fuorilegge e gangster continuano a riscuotere successo e costituiscono circa il 15% delle pellicole biografiche di questo periodo. Così come continua ad essere popolare il settore dello spettacolo ed in generale il mondo artistico che arriva a coprire nel ventennio della post-studio era il 28%. Percentuale che aumenta ulteriormente negli anni Settanta, decennio in cui proliferano le produzioni indipendenti, concentrandosi perlopiù sui racconti di vita dei protagonisti dello spettacolo contemporaneo, come ad esempio *Lenny* (1974) biopic sul celebre comico americano Lenny Bruce, *Goodbye Norma Jean* (1976) sulla vita di Marilyn Monroe, ben due biopic dedicati allo stuntman Robert Craig Knievel: *Evel Knievel* (1971) e *Viva Knievel!* (1977) e infine *Coal Miner's Daughter* (1980) biografia cinematografica della famosa cantante country Loretta Lynn.

(4) Allo stesso modo anche gli *sports biopic* non spariscono di scena, ma si concentrano piuttosto su sport che iniziavano a riscuotere una notevole popolarità in quegli anni: il motociclismo e l'automobilismo. Tra queste produzioni, ricordiamo il già citato successo di *Greased Lighting* (1977) biopic sul superasso dell'automibilismo sportivo Wendell Scott.

Una nota per concludere.

Nell'arco del ventennio era emerso un nuovo genere ibrido, molto vicino al biopic, che pur non raccontando la storia vera di personaggio famosi, in qualche modo evocava, tanto nelle tematiche quanto nei personaggi, il mondo reale attraverso riferimenti più o meno espliciti ed un alto grado di autoreferenzialità. Sembra tuttavia di riscontrare anche in questo trend una declinazione nostalgica ed in un certo senso dolceamara delle pellicole, sia per i soggetti messi in scena che per le modalità di trattamento.

Qualche esempio per chiarire. In *Inside Daisey Clover* (1965) Natalie Wood (a sua volta bambina prodigio) interpreta una cantante stile Judy Garland, così come in *The Comic* (1969) la star della televisione Mickey Rooney impersona una attore del cinema muto stile Buster Keaton con frequenti riferimenti a uno dei più grandi successi del cinema classico hollywoodiano, *Sunset Boulevard* (1950).

# Capitolo 4

# Il biopic postmoderno

I cambiamenti socioculturali che avevano preso forma nel ventennio che si estende tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta, in cui lo scenario epistemologico, esperienziale e ovviamente anche simbolico del mondo contemporaneo stava radicalmente cambiando, avevano generato un vero e proprio slittamento valoriale, che maturò in quest'arco temporale e nei decenni successivi nel nuovo paradigma culturale, meglio noto come *postmoderno*.
Cambiamento di cui anche il cinema fu in un certo senso insieme propulsore, ma anche prodotto, nel suo costante lavoro di rielaborazione del clima socioculturale tanto nei contenuti quanto nella forma.

## 4.1 Il nuovo scenario epistemologico

Gli assetti societari avevano già iniziato a scricchiolare nei primi anni Settanta: l'abbandono del sistema di Bretton Woods, la crisi petrolifera del '73-'74, la vittoria elettorale della Tatcher in Inghilterra, e più tardi di Reagan in USA, con le rispettive politiche di privatizzazione e liberalizzazione, mettono ben in risalto come già da quell'epoca fosse in atto un radicale ribaltamento a livello politico: prima le esigenze di mercato e di concorrenza e solo in un secondo momento la società e la politica.
Attraverso l'integrazione dei sistemi finanziari ed economici su scala globale l'economia mondiale si stava estendendo molto oltre i confini nazionali, intensificando inestricabilmente le interdipendenze tra le nazioni.

(a) Il salto di paradigma in questione non si può pienamente comprendere se non si considera il cambiamento della **struttura economico-produttiva** della società contemporanea, con il passaggio dal modo di produzione *fordista* al nuovo modello produttivo *post-fordista*.
Così come l'epoca fordista trovava espressione nella dominante culturale del modernismo, l'epoca post-fordista (post-industriale) sembra invece esprimersi attraverso il nuovo paradigma culturale che va a svilupparsi in questo periodo, noto come *postmodernismo*[1].
La cultura sulla quale poggiava la modernità era stata quella del progresso, ciò che definisce l'essenza della condizione **postmoderna** invece sembra essere la negazione della capacità umana di chiarificazione: tale concezione si basa sulla negazione di valori ultimi in grado di fondare, giustificare, legittimare un qualsiasi ordinamento della società e dunque di motivare ed orientare comportamenti, nonché di conferire un senso unitario e quindi un'effettiva intelligibilità alla vita umana ed alla società.

(b) Oltre all'aspetto economico, non si può non considerare lo straordinario impatto su ogni aspetto sociale e culturale causato dall'avvento delle **tecnologie telematiche**.
L'impetuoso flusso d'informazioni e comunicazioni che governa il mondo attuale costituisce un processo a sé: i confini statali non sono oltrepassati solo dalle merci, ma anche da idee, informazioni, messaggi, persone. La globalizzazione non è una questione meramente economica, e non la si può prendere in considerazione trascurando le sue dimensioni tecnologiche, politiche, sociali e culturali.
I progressi tecnologici nelle comunicazioni hanno scavalcato i confini culturali, allo stesso modo in cui i mercati globali hanno trasceso le differenze nazionali: i due fattori sono strettamente connessi.
È dunque lo sviluppo repentino e sempre più incalzante delle telecomunicazioni in questi due decenni a segnare una profonda cesura storica con il passato[2].
La comunicazione elettronica istantanea non è soltanto un modo di trasmettere più velocemente

---

[1] È necessaria a questo punto una precisazione terminologica, fissata da Peter Brooker (Brooker Peter, *A Concise Glossary of Cultural Theory*, Arnold, London 1999) e molto utile per fare chiarezza sui termini della questione: *Postmodernità* indica le dimensioni storiche del postmoderno come fenomeno emergente dopo la Seconda Guerra mondiale e coincidente con il post-fordismo; *Postmodernismo* invece è riferito alla condizione culturale associata alla Postmodernità, con le particolari forme di espressione artistica che si sviluppano in tutte le arti; *Teoria postmoderna* è riferita ai dibettiti teorici associati al postmodernismo e inaugurati da Lyotard.

[2] «L'avvento delle comunicazioni satellitari fa sì che ogni bit costituisca una rottura drammatica con il passato. Il primo satellite commerciale fu lanciato nel 1969; oggi ne abbiamo più di 200 in torno alla terra, ognuno con enormi potenzialità d'informazione, e per la prima volta è posibile la comunicazione istantanea da una parte all'altra del pianeta.», da Giddens Anthony, *Runaway World. How Globalization is Reshaping our lives*, London Profile books, 1999. Trad it. Di Rinaldo Falcioni, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 23

informazioni, è la sua stessa esistenza ad alterare la struttura delle nostre vite[3].
Come teorizzava McLuhan fin dagli inizi della rivoluzione tecnologica, *il medium è il messaggio* in grado di creare atteggiamenti psicologici, indurre comportamenti e contribuire a formare la mentalità di chi riceve.
Già negli anni Sessanta dunque alcuni sociologi avevano iniziato ad osservare la fine del pensiero lineare, nato con l'invenzione della stampa, cui si stava sostituendo un modo di pensare basato sull'immagine televisiva e massmediologica più in generale. Negli stessi anni nascevano e si sviluppavano i computer, le tecnologie informatiche e le reti telematiche che per le proprie caratteristiche non sono assimilabili ai precedenti media.
Grazie alle nuove tecnologie, il raggio della vita sociale e dell'esperienza si stavano già estendendo a livello globale.
Tendenza che ha raggiunto il suo massimo di consapevolezza nel mondo contemporaneo. Ciò che più del resto connota la società attuale è la consapevolezza che viviamo in unico contesto globale, fattore che ha avuto un decisivo impatto sull'**esperienza soggettiva**.

## 4.2. Il declino del biopic negli anni Ottanta

La politica economica della presidenza Reagan (1980-1988) inaugurò finalmente quello che sarebbe stato un decennio florido per l'economia americana. Decennio caratterizzato da una crescente speculazione finanziaria, che permise tra l'altro a diversi gruppi proprietari di società che operavano in settori eterogenei di acquistare le compagnie cinematografiche hollywoodiane e di legarle ad altri settori come le case discografiche e l'editoria.
Destinata a diventare elemento centrale nella cultura di massa, la pervasività del cinema nella coscienza del Paese è perfettamente incarnata nella figura del presidente Ronald Reagan più di qualsiasi altro personaggio pubblico.
Ex attore cinematografico, che nei discorsi ufficiali citava battute dei film e denominò *Guerre Stellari* la strategia di difesa americana nella Guerra Fredda, la sua politica rappresentava un'America nuovamente padrona di sè e detentrice di valori solidi.

---

[3] Secondo Giddens, la globalizzazione sarebbe stata prima di tutto generata dallo sviluppo tecnologico dei sistemi di comunicazione che hanno permesso lo scambio istantaneo di informazioni e la diffusione globale di notizie. In questo modo, la comunicazione elettronica avrebbe cambiato gli schemi della nostra esperienza quotidiana attraverso l'ampliamento dei suoi orizzonti. Silverstone[90] parla a proposito di *conseguenze morali dei media*, in quanto ci permettono di conoscere persone negli angoli più remoti del mondo, portando nella nostra realtà la loro quotidianità e aggiungendo nuovi "oggetti" nel nostro universo morale.

Dalla seconda metà degli anni Ottanta in poi il presidente negoziò una riduzione degli armamenti nucleari con l'URSS, inaugurando quello che sembrava destinato ad essere un rinnovato periodo di pace nel mondo.

La prosperità dell'industria cinematografica negli anni Ottanta era dovuta, oltre che ad una rapida ripresa economica generale a partire dal 1983, anche e in grande misura dallo sviluppo delle nuove tecnologie, dal pay per view e dall'introduzione del VHS.
Tuttavia, le produzioni biografiche continuarono a calare drasticamente (solo 39 dal 1981 al 1989) per poi riprendersi con vigore solo nel decennio successivo.
L'inesorabile declino del genere, sopratutto nella prima metà degli anni Ottanta, era dovuto in larga parte al rafforzarsi delle macrotendenze che avevano caratterizzato la produzione cinematografica a partire dalla metà degli anni Settanta.
I fattori che avevano favorito la rinascita dell'industria cinematografica nel decennio precedente avevano infatti stabilito il modello da seguire almeno per il ventennio successivo.

(a) Continuarono le **megaproduzioni spettacolari,** sostenute da una costante e sempre crescente innovazione tecnologica che consentiva effetti speciali sempre più sofisticati. Permane la strategia del **blockbuster,** così come le **strategie di pianificazione e promozione** che sfruttavano le sinergia tra i diversi media.
(b) Come anticipato nel capitolo precedente, verso la fine degli anni Sessanta le compagnie indipendenti che producevano film a basso a costo si erano rafforzate, in parte grazie al declino delle major e in parte grazie a un **Production Code meno rigido**.
Già a partire dagli anni Cinquanta il potere del Hays Office si era ridotto notevolmente, e a partire dalla metà del decennio successivo molti film venivano distribuiti senza l'approvazione del PCA[4]. Dal 1968 le società aderenti al MPAA avevano creato un sistema di valutazione codificato dalle lettere dell'alfabeto[5] per regolamentare l'accesso alle sale.
Questo nuovo sistema aveva un duplice vantaggio. Per un verso si dimostrava sensibile alle preoccupazioni del pubblico, per l'altro abbatteva notevolmente i limiti del rappresentabile , consentendo ai registi di mettere in scena temi scabrosi, idee non ortodosse e sopratutto violenza e sessualità, ampliando sempre di più i criteri di accettabilità e favorendo la produzione di genere. Atteggiamento di cui beneficiarono sopratutto generi come l'erotico e l'horror, attirando grandi masse di spettatori giovani nelle sale.
Gli anni Ottanta furono pertanto indiscutibilmente dominati dal **sensazionalismo** al cinema.
Oltre alle **innovazioni tecniche** sostenute dall'elettronica moderna e dalla tecnologia computerizzata, le major assorbirono gli elementi sensazionalistici che rappresentavano il punto

[4] Production Code Administration

[5] G (general); R (restricted); X (solo maggiori di sedici anni)

di forza delle produzioni indipendenti, come ad esempio rappresentazioni più esplicite dal punto di vista sessuale e della violenza nelle produzioni fantascientifiche, così come la sperimentazione di temi orrorifici anche in film destinati ad un pubblico familiare (come ad esempio *Gremlins* - 1984).

Tuttavia, vanno fatte alcune precisazioni riguardo alle -seppur poche- produzioni biografiche del decennio, le quali inaugurano alcune tendenze che avranno modo di consolidarsi nel decennio successivo.

Prima di tutto, anche a Hollywood si era ormai diffusa la politica dell'**autore**. Con la crisi hollywoodiana della fine anni Sessanta si era conclusa anche la carriera di molti registi che avevano dominato l'epoca classica ed erano apparsi sulla scena nuovi registi denominati *movie brats*: una generazione eclettica di registi giovani, nati negli anni Quaranta, alcuni provenienti dal cinema d'arte europeo, altri dalla televisione americana.
Negli anni Ottanta, grazie all'espansione della produzione, era così emersa una rinnovata generazione di registi, anche questa decisamente eclettica, che permise l'ingresso al cinema mainstream a registi marginali, donne e neri.
Il rinnovamento artistico dell'apparato produttivo hollywoodiano ebbe almeno due ordini di conseguenze sul cinema in generale e nello specifico sul genere biografico.

(a) In primis, per entrambe le generazioni di nuovi registi il punto di riferimento era la tradizione cinematografica hollywoodiana. In sintesi, la Nuova Hollywood si definiva facendo comunque riferimento al passato, sia perchè molti registi lavoravano all'ombra di registi ormai consacrati, sia perchè tenevano come punto di riferimento modelli cinematografici ormai consolidati.
Fu quindi anche una certa *connotazione nostalgica,* declinata in modo molteplice ed eterogeneo - dalla citazione all'omaggio, dalla celebrazione alla rivisitazione dei generi tradizionali e dello stile fino al remake - a caratterizzare molte pellicole di questo periodo.
Tendenza questa che sarà esacerbata nel nuovo millennio sopratutto nella quantità e qualità (soggetti) delle pellicole biografiche ambientate nel periodo classico.

(b) Riassumendo, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, grazie all'ingresso nel cinema mainstream di due nuove generazioni di registi, si erano sviluppate almeno due tendenze. Una prima tendenza continuava la tradizione hollywoodiana, sopratutto attraverso la rivisitazione di generi e stili del periodo classico, mentre una seconda tendenza fu quella di registi che tentavano di realizzare un *cinema più personale* e di assorbire le convenzioni del cinema d'arte nella produzione mainstream e nei generi popolari, attraverso l'accostamento di convenzioni narrative classiche con le tecniche innovative del cinema europeo.

Un regista che nel corso degli anni ha dimostrato un interesse particolare per il genere biografico e che può essere considerato un esponente di quest'ultima tendenza, è sicuramente l'italoamericano Martin Scorsese.

Regista le cui inclinazioni artistiche personali fondevano generi e stile classico hollywoodiano con il cinema d'arte di matrice europea, si guadagnò il successo proprio grazie alla biografia cinematografica del campione della boxe Jake LaMotta, *Raging Bull* (1980).

Considerato da molti critici uno dei migliori film americani degli anni Ottanta, vincitore di due premi Oscar (miglior attore DeNiro e miglior montaggio), fu solo il primo di una lunga serie di biopic[6] e di produzioni documentaristiche[7] molto vicine al genere.

*Raging Bull* (1980) è la dimostrazione di quella tendenza a rinnovare il classicismo con innovazioni stilistiche provenienti dal cinema sperimentale condito da virtuosismi tecnici. Le scene di dialogo aggressivo studiate per enfatizzare la bravura di attori del calibro di DeNiro sono alternate a scene di azione fisica con acrobatici movimenti di macchina.

Al contrario di altri *movie brats* alle prese con spettacolari effetti speciali di sofisticata tecnologia, Scorsese ottiene la spettacolarità attraverso uno stile dinamico e innovativo (tutte le scene di lotta di *Raging Bull* sono coreografate e riprese in modo diverso), che tuttavia non trascura mai la psicologia dei personaggi, tutt'altro.

L'enfasi sulla **soggettività** rimane uno dei suoi tratti distintivi, che si perfezionerà strada facendo. Questa profondità dei personaggi è data in molti casi, come lo stesso regista afferma[8], dallo spunto autobiografico dal quale trae le proprie storie e che gli permettono un coinvolgimento emotivo più forte nel lavoro di regia, che spesso conduce lo spettatore con sicurezza e profondità nella mente dei protagonisti.

Le strategie delle quali il regista si serve per permettere allo spettatore l'ingresso nella soggettività dei personaggi sono variegate ed eterogenee.

I drammi psicologici del protagonista in *Raging Bull* (1980) sono raccontati attraverso lunghi primi piani, che scrutano il volto del personaggio per cercare di coglierne il pensiero e le emozioni, tecnica amplificata da brevi soggettive e immagini al ralenti.

In *Goodfellas* (1990) il protagonista, Henry Hill, giustifica le proprie azioni attraverso la narrazione in voce over e nella scena finale si rivolge addirittura direttamente al pubblico.

---

[6] Seguirono in ordine: *The Last Temptation of Christ* (1988) sulla vita per così dire *umana di* Gesù; *Goodfellas* (1990) biopic sul clan mafioso dell'italo-irlandese Henry Hill; *Casinò* (1995) basato sulla vita vera dei giocatori d'azzardo Frank "Lefty" Rosenthal e d Anthony "The Ant" Spilotro; *Kundun* (1997) biografia cinematografica del Dalai Lama dall'infanzia alla maturità; *The Aviator* (2004) biopic sul leggendario regista e pilota Howard Hughes ed infine l'annunciato *Sinatra* per il 2014.

[7] Ad esempio il recente documentario sulla carriera dei Rolling Stones, *Shine a Light* (2008) e *George Harrison: Living in a material world* (2011) sul eprcorso spirituale del famoso cantante.

[8] Cfr. Thompson David e Christie Ian (a cura di) *Scorsese on Scorsese*, MacMillan 1989 *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano 1991

Torneremo tra poco su questo tipo di strategie linguistiche, che in alcuni casi vedremo diventare una vera e propria marca di stile nella maturazione del genere.

Un altro regista significativo per il genere biografico ad emergere proprio in questo decennio è Oliver Stone. Anche in questo caso il lavoro di regia si ispira al dato autobiografico. Soldato volontario in Vietnam dal 1968 al 1969, raggiunge la notorietà negli anni Ottanta con *Platoon* (1986), pellicola semi-autobiografica sull'esperienza in guerra. Tematica che affronterà nuovamente tre anni più tardi nel biopic dedicato all'eroe di guerra Ron Kovic, *Born on the Fourth of July* (1989).
Regista e produttore dunque fin dagli esordi della sua carriera concentrato ad indagare le contraddizioni del proprio Paese attraverso pellicole di impegno civile.
Una serie di biopic intensi e politicamente schierati[9] diventano quasi sempre pretesti per esprimere la propria critica all'idealismo liberale americano definitivamente perduto dopo la morte del presidente Kennedy[10].
Il biopic in questo caso diventa una vera e propria strategia narrativa, genere per eccellenza che consente di affrontare la Storia dal punto di vista dei suoi protagonisti e che dunque permette - in via vicaria - l'accesso allo spettatore attraverso una via privilegiata: la soggettività dei personaggi.

---

[9] In ordine cronologico: *Salvador* (1986) biopic sul giornalista americano Richard Boyle che decide di partire per El Salvador per raccontarne il regime dittatoriale; *Born on The Fourth of July* (1989), biopic sull'eroe di guerra in Vietnam Ron Kovic; *Heaven & Earth* (1993) pellicola che chiude la trilogia sul Vietnam, è il biopic di Le Ly Hayslip, ragazza vietnamita sopravvissuta alla guerra; *Nixon* (1995) biopic sul presidente americano dall'infanzia fino allo scandalo Watergate; *Alexander* (2004) film epico che racconta le imprese del re macedone; ed infine *W* (2009) recente biopic sulla carriere dell'ultimo presidente Bush.

[10] Cfr. *JFK* (1991)

## 4.3. Il nuovo cinema postmoderno.

### 4.3.1. Crisi dei generi

Ciò che emerge con chiarezza dai capitoli precedenti è che i generi non solo si evolvono nel tempo, ma vivono fasi alterne di popolarità.
John Cawelti, in un noto saggio[11], già alla fine degli anni Settanta osservava profondi cambiamenti in atto nei generi hollywoodiani.
Il cinema classico aveva impostato la propria industria attraverso un sistema di generi meticolosamente codificato e dai contorni chiari e definiti.
Il western, il genere gangster, il film storico-epico etc… per molto tempo avevano permesso percorsi di identificazione chiari, lineari e pertanto accessibili allo spettatore, in grado di decodificare storie e ideali modellati attraverso messaggi ideologici ben definiti (ovviamente quelli dominanti).
L'etica moderna, generata dalla razionalità illuministica e l'industrialismo del ventesimo secolo, erano stati gli elementi portanti dell'industria cinematografica almeno fino agli anni Sessanta. Tale etica si rifletteva nel modello produttivo dello Studio System ed era prevalentemente tesa a rappresentare la lotta tra bene e male in un mondo in cui il protagonista - maschio bianco! - incarnava valori coerenti e lineari in un universo abitato da personaggi pregni di quel senso di missione storica, in base al quale l'eroe era investito del potere di trasformare e cambiare positivamente la società.
In base a queste considerazioni, è evidente come nel cinema americano classico i generi cinematografici coprissero territori abbastanza definiti e si organizzassero in paradigmi coerenti sul piano della storia (livello dei significati), del racconto (organizzazione diegetica dei significati) istituendo delle possibilità di discorso (piano dei significanti).
Nonostante ciò, le storie e i discorsi del cinema hollywoodiano avevano già subito diverse trasformazioni nei decenni, ma il piano del racconto era sempre rimasto sostanzialmente stabile permettendo in questo modo di etichettare un film sotto un determinato genere.

---

[11] Cawelti John '*Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films'* in Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, pag. 243-261

Se dunque la prevedibilità si pone come una prima condizione del sistema dei generi, è anche vero che le contaminazioni tra paradigmi di generi diversi sono da sempre assai frequenti nella storia del cinema e questo grazie ad *almeno* due circostanze[12].
Primariamente l'esistenza di **modelli narrativi forti,** contraddistinti dalla *trasversalità* ai generi e dalla possibilità di *convivenza* di più modelli narrativi nello stesso genere.
In secondo luogo, la contaminazione è stata permessa dalla **pratica del remake**, trasversale ai diversi contesti di genere, ma aperta a diverse varianti sul piano narrativo, producendo in questo modo lo scambio tra paradigmi diversi sul piano dell'articolazione del racconto.

Le pratiche che abbiamo visto sono sempre state abbastanza comuni, tuttavia esiste un momento in cui il sovvertimento è diventato regola e la commistione tra i vari generi una cifra stilistica.
Il momento decisivo in questo senso è stata la negazione dei generi attraverso pratiche quali il *ribaltamento dei miti*, la *destrutturazione* e la *parodia*, avvenuta tra gli anni Sessanta e Settanta come conseguenza della crisi produttiva hollywoodiana e della *pervasività del flusso televisivo,* diventato ormai incontrollabile.
I modelli cinematografici, una volta dai contorni chiari e definiti, sembravano in un certo senso non essere sopravvissuti al cambiamento degli anni Sessanta. Erano stati modificati e ibridati, nascosti dietro a configurazioni morfologiche - sebbene ben riconoscibili - alla stessa stregua di molti altri modelli afferenti al simbolico, con l'avvento del postmoderno.

### 4.3.2. Estetica postmoderna

Dopo il collasso del controllo gerarchico degli Studio System dagli anni Sessanta in poi, nasceva un nuovo modo di fare film che offriva più spazio a sceneggiatori, attori, registi e autori[13].
Grazie ai profondi cambiamenti sociali in atto, era diventato possibile un nuovo tipo di produzione sperimentale ed innovativa particolarmente attenta e disposta ad accogliere nuovi modi e temi, tanto che la linea che separava il mainstream dalle produzioni indipendenti diventava sempre più sottile, come dimostra il lavoro di tutti quei registi capaci di mantenere

---

[12] Nepoti Roberto, *Genere e supergenere: le mappe che cambiano*, in *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, La Polla Franco, Lindau, Torino 2001, pag. 38

[13] Bordwell David e Thompson Kristin, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill Inc. 1994. Trad.it. *Storia del cinema e dei film. Dalle origini a oggi*, Il Castoro, Milano 1998

una forte presenza creativa all'interno della stessa industria Hollywoodiana, come avremo modo di approfondire nel prossimo paragrafo.
Il cinema sperimentale del dopoguerra, così come il cinema d'arte europeo, lavorava secondo le stesse linee guida moderniste che ispiravano le arti e la letteratura contemporanea.
In questo scenario, la *nascita e l'espansione della pop art* tra gli anni Cinquanta (in Gran Bretagna) e il decennio successivo (negli Stati Uniti) fu un fattore fondamentale nella rivalutazione della cultura di massa, che ebbe come conseguenza un **rinnovato interesse verso la cultura popolare** in tutte le arti e che divenne elemento centrale della nuova tendenza culturale postmoderna.
Lo **sdoganamento della cultura popolare** fu accolto dagli artisti con entusiasmo. L'enfasi sulla frammentazione, il riconoscimento del potere del mercato dell'arte nella creazione di nuove tendenze, così come la considerazione del passato e dei suoi stili come un serbatoio culturale cui attingere liberamente attraverso atteggiamenti diversi che spaziano dall'omaggio alla parodia, dalla celebrazione al pastiche, sono i tratti che maggiormente caratterizzano il rinnovato movimento culturale di cui il cinema, esattamente come le altre arti, non tarda ad appropriarsi.
Questo nuovo trend sarà accolto con entusiasmo anche nei criteri di selezione dei soggetti da biografare al cinema. Criteri che, come vedremo, saranno sempre più restii a volgere lo sguardo al passato e sempre più tesi a prelevare i soggetti biografici dalla contemporaneità.

Gran parte degli studiosi ormai concorda[14] nel datare convenzionalmente l'inizio della New Hollywood agli anni Settanta e di quella postmoderna agli anni Ottanta, quando la televisione moltiplica i canali e le modalità narrative (per esempio il videoclip), producendo un universo di visione frammentato, molteplice e disperso che «propone una sfida di velocità, ritmo, libere associazioni; mescola corpi e forme in un movimento vorticoso continuo e ipnotizzante»[15].
Il cinema postmoderno, in linea con i più ampi cambiamenti che abbiamo visto, opera un taglio netto alle familiari divisioni bipolari e distrugge gradualmente molte *linee di confine*: non solo quelle tra cultura alta e bassa, ma anche tra realismo e formalismo, e soprattutto tra i generi convenzionali.

(1) La *contaminazione diventa pratica abituale attraverso la frammentazione della narrazione*.

Il cinema postmoderno si connota prima di tutto per il rifiuto delle forme, delle strutture narrative e dei metodi commerciali tradizionalmente legati allo Studio System.

---

[14] La Polla Franco, *Poetiche del cinema Hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino 2001, pag. 22-30

[15] *Ibi*, pag. 24

L'estetica televisiva costituì un'importante forza disgregatrice sulle convenzioni di genere.
I **nuovi canoni visivi dettati dalla televisione,** connotati specialmente da una segmentazione dello sguardo attraverso la frantumazione del racconto, esercitarono un'influenza determinante nelle nuove pratiche cinematografiche.
I nuovi canoni scopici dettati dalla televisione furono determinanti nell'imposizione di una nuova e peculiare segmentazione dello sguardo, producendo forme narrative imperniate sulla frammentazione del racconto e la distorsione delle immagini.
Il ribaltamento ed il sovvertimento di luoghi e repertori di genere, che vengono riletti in chiave narrativa eclettica, diventa una pratica frequente, cosi come modelli narrativi tradizionali esplodono atomizzandosi e scomponendosi, e giustapponendo formule discorsive e codici eterogenei.

*(2) Recupero della narratività*

Non bisogna però dimenticare che, come spesso accade, ad una tendenza ne segue spesso una di segno opposto, per cui alla svolta che abbiamo visto ha fatto seguito un *recupero della narratività* (soprattutto alla luce della dispersione di tutti gli altri mondi narrativi: tv, Internet…), con modalità però del tutto rinnovate.
In primis attraverso il *recupero della verosimiglianza*, intesa nei termini di Genette[16], come *coerenza intertestuale*: è giudicato verosimile ciò che è già stato visto in altri film. Ciò non significa che il verosimile sia immutabile, al contrario. Proprio il variare nel tempo e all'interno dei generi del verosimile, sommato alla cancellazione dei loro confini ed alla caduta di situazioni narrative canoniche, diventa l'elemento costitutivo del Nuovo Cinema Hollywoodiano, imperniato su «un verosimile allargato e diffuso, eclettico e largamente più tollerante dei precedenti»[17].

La produzione di *sequel e remake,* invece, risponde ad una pratica narrativa che riguarda i personaggi: lo spettatore è disposto ad attribuire al personaggio un'esistenza autonoma rispetto alla storia in cui compare; pertanto, la verosimiglianza è garantita dal fatto che i tratti del personaggio si conservano relativamente stabili (vedremo a proposito nell'ultimo capitolo come si possa parlare di biografia anche per i più recenti *Rambo* e *Rocky*).

Sebbene restituite sommariamente ed in modo sintetico, abbiamo visto quali sono state le macrotendenze che sembrano dominare il cinema postmoderno ed in che modo costituiscano il riflesso dei processi sociali che abbiamo avuto modo di considerare nei paragrafi precedenti.

---

[16] Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Parigi 1969. Trad.it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1972

[17] Nepoti Roberto, *op.cit.* pag. 43

Vediamo ora brevemente le declinazioni estetiche che queste macrotendenze hanno assunto ed in che modo siano state accolte nella produzione biografica.

### 4.3.3. Stili e tendenze del cinema postmoderno

Vediamo prima di tutto molto brevemente le connotazioni generali che il cinema postmoderno accoglie nel proprio modus operandi; in un secondo momento avremo invece modo di osservare come tali contenuti, forme di rappresentazione e cifre stilistiche abbiano cambiato in modo significativo il modo di rappresentare la persona e la soggettività e pertanto abbiano avuto una ricaduta fondamentale sul genere in questione.
La premessa che guiderà entrambe le ricostruzioni sarà la presa di coscienza del fatto che il postmoderno in generale si caratterizza per la molteplicità, la complessità e la transitorietà. Pertanto cercheremo di evitare le schematizzazioni forzose in cui molti studiosi della postmodernità hanno cercato di incasellare il fenomeno, tenendo sempre presente che il postmoderno, in qualsiasi ambito si tenti di coglierlo, è per sua natura sfuggente, disomogeneo e ricco di contraddizioni.
Tuttavia, in questa sua incoerenza è coerente, in quanto capace di riflettere lo scenario epistemologico che tutt'ora stiamo vivendo: sfuggevole, transitorio e sempre nuovo.

Per comprendere a fondo la portata del fenomeno occorre prima di tutto capire dove risieda la differenza rispetto ai modelli precedenti. Il significato che le nuove tendenze assumono a livello simbolico e le effettive rappresentazioni del soggetto al cinema sono determinanti per coglierne i nuovi termini di confronto e di riconoscimento e saranno fondamentali per comprendere in che cosa il genere biografico possa risultare distintivo nell'offerta di risorse simboliche alternative al panorama che cercheremo di ricostruire.
Procedendo con ordine, si possono riassumere a grandi linee come forme espressive che il cinema postmoderno pratica, le seguenti.

***Ibridismo*** Jameson pone come base dello sviluppo del postmoderno il crollo della **distinzione tra cultura elitaria e cultura di massa**. Laddove l'età moderna era caratterizzata dalla dialettica alto - basso, tradizione - innovazione, conservazione - sperimentazione, nel postmoderno prevale quello che lui chiama *populismo estetico* in cui «[…] collassano le distinzioni gerarchiche ed emerge un pluralismo senza centro e senza gerarchie, senza egemonie

né criteri di gusto dominanti, del tutto funzionale alle esigenze dell'industria culturale.»[18], insomma un mondo invaso da telefilm, show televisivi e pubblicità.
Il chiaro riferimento è rivolto al magma polisemico televisivo in cui spesso risulta difficile allo spettatore riuscire ad orientarsi tra testi, generi e messaggi.
La televisione diventa supertesto, analizzabile solo nelle sue relazioni con altri testi o frammenti di altri testi precedenti o successivi. Lo stesso accade attraverso la pratica della citazione nel testo filmico. È subito chiaro come in tale contesto il soggetto fatichi a ritrovare dei punti di riferimento coerenti.
L'ibridismo al cinema assume declinazioni diverse, prima di tutto il rifiuto di qualsiasi tipo di gerarchia, forma unitaria e coerente.
In questo senso, l'*ironia* diventa una delle modalità espressive più frequenti. In assenza di un paradigma stabile e di principi cardinali dominanti, ci si rivolge al gioco.
Così come la *citazione* che talvolta (basti pensare al cinema di Tarantino) diventa addirittura trave portante della narrazione.
Linguaggio, tempo, struttura narrativa e persino l'autorialità sono messe in discussione. La decanonizzazione investe tutte le manifestazioni, per questo l'ibridismo dà luogo a quella commistione di generi che per un verso ne abbatte i confini e per l'altro lo rivitalizza per evidenziarne apertamente le convenzioni.

***Frammentarietà*** Una società frammentata in molteplici tempi e spazi, non più lineare, ma attraversata da una molteplicità di dimensioni e velocità, non può che generare anche un soggetto indebolito, problematizzato e frammentato, che deve adattarsi alla molteplicità di dimensioni, realtà, velocità , punti di vista, sguardi: «se il soggetto moderno era alienato, quello postmoderno è frantumato, disorientato dalla crisi e dalla caduta di tutte le forme identitarie tipiche della modernità» [19].
A livello narrativo tale aspetto si traduce nella parificazione dei diversi segmenti narrativi. Se è vero che il postmoderno celebra le narrazioni frammentarie e sconnesse, vedremo come il genere biografico faccia un utilizzo inverso di queste stesse cifre stilistiche per restituire un personaggio a tutto tondo.

***Superficialità*** Jameson parla a proposito di mancanza di profondità, sostituita da un insieme di pratiche e discorsi intertestuali. La densità degli oggetti non viene alla luce attraverso

---

[18] Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, pag. 10

[19] *Ibidem*

l'interpretazione: al contrario, l'oggetto si mostra nella sua «frivolezza gratuita».[20] Tale superficialità, in relazione al soggetto e tradotta al cinema, genera una sorta di perdita di coscienza del sé attraverso il gioco linguistico in cui il sé impersona costantemente la sua assenza. D'altro canto, se è vero ciò che molti acuti osservatori del postmoderno sottolineano e cioè che il rilievo attribuito al frammento impedisce qualsiasi tipo di introspezione psicologica dei personaggi che risultano costituiti da sé molteplici, ognuno dei quali giustapposto all'altro, è fondamentale sottolineare come nel *biopic contemporaneo* questa stessa cifra stilistica si declini invece come sovrapposizione anziché giustapposizione, ottenendo in questo modo l'effetto opposto e cioè conferendo profondità e spessore ai personaggi che mette in scena Vedremo nella terza parte come questa capacità analitica del sé emerga con forza in testi come *I'm not there* (2007) che fa proprio della frammentazione lo strumento per restituire unità al soggetto attraverso la ricomposizione dei suoi aspetti molteplici.

***Euforia*** L'individuo frammentato risponderebbe alla mancanza di profondità del contesto culturale postmoderno attraverso alti e bassi emotivi. Essi assumono valore positivo in quanto in grado di dare spazio all'immaginazione, alla creatività ed alle diverse soggettività.

***Omogeneizzazione dello spazio*** Le stesse distinzioni spaziali e polarizzazioni tipiche dell'età moderna vengono meno: l'organizzazione dello spazio subisce l'assenza di prospettiva, conseguenza di «una cultura globale, multinazionale, che è decentrata e non può essere visualizzata, una cultura in cui nessuno può trovare una propria posizione.»[21]

***Presentificazione del tempo*** La temporalità diventa flessibile, circolare e stratificata. La diegesi svuota di significato il prima e il dopo : eventi e personaggi si muovono secondo una logica imprevedibile. «Il postmoderno cancella la storia»[22] e privilegia dunque la dimensione

---

[20] Jameson Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1991. Trad.it. a cura di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore 2007, pag.26

[21] Stephanson Anders, *An Interview with F.R Jameson on Postmodernism*, in Flash Art, n.131, 1986, p.12

[22] Jameson Frederic, *op.cit*. pag. 38

sincronica. Le tradizioni stilistiche si appiattiscono a favore di una forma che predilige la combinazione, il riuso, il gioco o il pastiche[23].

La frammentarietà ed il decentramento è ciò che rimane del passato. In questo contesto l'intertestualità e il pastiche sono le uniche forme espressive possibili. La caduta di ogni legame del frammento col passato lo rende riutilizzabile, citabile, sradicabile dal suo contesto originario. La molteplicità che costituisce il postmoderno sovrappone immagini e materiali che provengono da ambiti diversi cercando di omogeneizzarli.

Nei prossimi capitoli avremo modo di illustrare come il film biografico, nonostante l'ampio utilizzo di frammenti del passato, utilizzi il pastiche in senso nettamente opposto a quello che abbiamo appena visto.

L'uso del frammento, pur lasciando trasparire il sentimento nostalgico, mira a restituire l'unitarietà, la continuità ed il riferimento attraverso tecniche tipicamente postmoderne come il pastiche, il collage, la nostalgia.

Come ha acutamente osservato Gianni Canova «[…] non c'è forma o emergenza del postmoderno che non rischi di essere smentita o contraddetta da un'altra forma ugualmente postmoderna, ma di segno antitetico e contrapposto a quella precedente.»[24] L'ampio utilizzo di found footage dei film biografici costituisce un chiaro esempio in questo senso: il frammento riconduce in questo modo alla totalità e lo fa attraverso la forza evocativa dell'intertestualità, restituendo allo spettatore il senso della totalità e l'orizzonte universale che sembra aver perduto.

Le forme che abbiamo visto connotare il cinema postmoderno sono espressione delle problematiche che si facevano sempre più concrete a livello socioculturale e che affondavano le loro radici nei decenni precedenti.

(a) Prima di tutto emerge una sorta di *perdita della teologia,* in linea con il declino delle metanarrazioni teorizzate da Lyotard, ossia una sostanziale assenza di scopi e obiettivi

---

[23] *Collage, Bricolage* e *Pastiche* sono termini francesi spesso utilizzati per descrivere il carattere degli spettacoli , movimenti, stili e prodotti popolari.

Il collage ha le sue origini nella pittura moderna, in cui un quadro era composto da tanti diversi materiali che accostati in diversi modi davano luogo ad effetti di maggiore o minore intensità, impossibile da raggiungere attraverso la pittura tradizionale. La maggior parte degli spettacoli popolari sono realizzati con questa tecnica, dal vaudeville ai Simpson, che usano diversi elementi da diversi livelli culturali nello stesso episodio per creare un effetto simile a quello della pittura.

Il bricolage invece è un tipo di collage che enfatizza la sproporzione, la parodia e l'ironia verso la cultura dominante.

Il pastiche infine combina diversi elementi per fare satira su un altro prodotto o stile ed è forse il termine che più caratterizza la cultura popolare. In Marcel Danesi, *Popular culture*, Rowman & Littlefield, Lanham, Maryland 2008

[24] Canova Gianni, *op.cit*., p. 6

*precisi* della narrazione. In molti[25] lamentano la leggerezza e la dispersione delle narrazioni postmoderne in cui viene a mancare sempre più spesso un finale catartico e risolutore. Questo aspetto si traduce nel biopic contemporaneo in una precisa cifra stilistica che avremo modo di considerare sotto molteplici aspetti, ovvero *lo sguardo in macchina nella scena finale*.

(b) In secondo luogo, e strettamente legato al primo aspetto che abbiamo messo in luce, le rappresentazioni postmoderne si caratterizzano per la *circolarità* delle narrazioni. Tende a scomparire la progressione temporale a favore della ripetizione. Come abbiamo visto, la narrazione non è più retta da una tensione teleologica, ma si chiude circolarmente su se stessa. È lo stesso concetto di tempo ad essere messo in discussione: passato, presente e futuro sono spesso rifiutati perché considerati categorie rigide e precostituite. Il cinema postmoderno si nutre di frammenti del passato, non solo attraverso la citazione, come abbiamo visto, ma attraverso numerose altre strategie narrative che vedremo nelle analisi, ed è chiaro dunque come talvolta sia lo stile a dominare sulla trama: il messaggio non risiede più esclusivamente nel contenuto, ma anche nelle modalità e capacità del mezzo di trasmetterlo.

(c) Infine c'è da considerare il rilievo che il postmoderno attribuisce alla *partecipazione*, all'azione dello spettatore, paradossalmente proprio in virtù della propria indeterminatezza. Come vedremo in modo più specifico nella terza parte, i vuoti appositamente lasciati dal soggetto enunciatore devono in qualche modo essere colmati dallo spettatore. Il testo postmoderno di qualsiasi tipo elimina *La Chiusura*, ma invita alla partecipazione attraverso *le chiusure* possibili. Vedremo come in questo senso la forza dell'aggancio all'audience nel *biopic* risieda proprio nella sua capacità d'instaurare una relazione a tratti dialogica tra il protagonista e lo spettatore ed in questo rimanendo in linea con la modalità narrativa postmoderna, che impegna costantemente lo spettatore nella produzione di significato.

## 4.4. La rinascita del biopic negli anni Novanta

Gli anni Novanta furono il decennio dei film in computer grafica. Dalla trilogia *Jurassic Park* (1993-1997-2001) a *Toy Story* (1995) fino ai film catastrofici come *Indipendence Day* (1996) la produzione cinematografica del decennio continuava a puntare sul sensazionalismo dell'innovazione tecnologica.

[25] Negri Alberto, *La scrittura accesa: il cinema della postmodernità*, in Fucine mute 00, pag. 1

(1) Le innovazioni tecniche (sopratutto la tecnologia computerizzata) così come culturali (l'allentamento della censura) che avevano favorito negli anni Ottanta un cinema connotato prevalentemente da spettacolarità e sensazionalismo ebbero di contro un impatto considerevole sulla rinascita del genere negli anni Novanta.

La nuova **cultura del sensazionalismo** che impregnava ogni aspetto delle produzioni cinematografiche, dalla tecnologia (gli effetti speciali!) alle tematiche (sempre più scabrose e violente!), produssero nel tempo un cambiamento paradigmatico della cultura del visibile che andava adattandosi ad un canone della rappresentazione e della rappresentabilità sempre meno rigido e sempre più morboso.

Questo cambiamento del regime di rappresentabilità fu inoltre (e in grande misura!) favorito dalla cultura televisiva, che non perdeva occasione di mostrare i retroscena più scabrosi dei personaggi famosi, alimentando in questo modo una cultura del gossip che permane fino ai giorni nostri.

Pertanto, **sensazionalismo** e **abbattimento delle barriere tra scena e retroscena** così come del limite del rappresentabile furono tutti elementi che favorirono la rinascita del genere biografico al cinema negli anni Novanta attraverso modalità del tutto nuove e che in buona parte stabiliranno il trend del genere per il ventennio successivo.

La cultura televisiva dei talk show e dei primi reality aveva socialmente promosso e incoraggiato un regime del visibile, sostenuto in grande misura più che dal desiderio di vedere, da quello di *spiare* nei retroscena delle vite degli altri.

Prima di tutto dunque fu questa tendenza culturale a riflettersi in modo peculiare sul genere biografico in ogni sua declinazione: ciò che faceva scalpore nella vita privata delle persone famose divenne subito oggetto di sceneggiature biografiche.

La ridefinizione paradigmatica dei rinnovati trend culturali diventa il punto di forza del genere in produzioni come *The People vs Larry Flynt* (1996) ritratto dell'omonimo pornografo miliardario ancora vivente (appare anche nel film - ironia!- nel ruolo di un giudice di Cincinnati!) diretto da Milos Forman. Il biopic che alterna vita privata del protagonista e opinione pubblica, si chiude con la sentenza della Corte Suprema che nel 1998 sanciva che il cattivo gusto non era fatto che riguardava la legge, pertanto il biopic, attraverso la messa in scena di uno dei personaggio più controversi e culturalmente rivoluzionari dello stesso decennio, si risolve nell'insieme nella difesa della libertà di parola e di stampa, unici criteri indiscutibili e valori cardine di ogni democrazia.

Il nuovo biopic non temeva più i rigidi canoni della censura che nei decenni precedenti avevano imposto modalità di rappresentazione ripulite e distillate dei personaggi pubblici rappresentati.

Al contrario, i nuovi canoni di rappresentabilità consentivano narrazioni più verosimili proprio in quanto permettevano la messa in scena di ogni aspetto della vita biografata, con o senza consenso da parte degli interessati.

Un chiaro esempio in questo senso è il ritratto cinematografico della cantante Tina Turner *What's Love got to do with it* (1993) che non risparmia retroscena violenti e brutali della vita coniugale della coppia di cantanti Ike e Tina, esattamente come qualche anno dopo *Man on the Moon* (1999), come già recita il titolo, non manca di sottolineare le stravaganze e stramberie della vita sia pubblica che privata dell'entertainer americano Andy Kaufmann.
Il genere biografico fece proprio dei retroscena il proprio punto di forza, completando quel processo che avevamo già denominato come *istituzionalizzazione del gossip* e che nel corso del decennio diventerà vera e propria marca di genere.

(2) Tuttavia, questo rinnovato atteggiamento liberale si dimostra ben presto essere una lama a doppio taglio.
È infatti un generale stato di **disillusione** che sembra connotare i soggetti biografati in questo decennio. L'aura mitica e l'idea di infallibilità e perfezione che avvolgeva le celebrità ritratte nei biopic degli anni passati era infatti destinata a scomparire ben presto.
È dunque in questo contesto culturale che iniziano a comparire anche biopic ambigui e controversi, i quali non si limitano a ritratti di facciata che il pubblico spesso e volentieri già conosce, ma svelando i retroscena svelano anche l'imperfezione umana che definitivamente fa cadere i miti che il cinema classico e in generale tutta la cultura hollywoodiana aveva contribuito a costruire. Star System, appunto.
**Demistificazione e disillusione** sembrano caratterizzare le produzioni biografiche degli anni Ottanta e Novanta. Tendenza che proseguirà ancora almeno per tutto il decennio successivo e che si riverbera anche sulla scelta dei soggetti prelevati in misura crescente dal presente o comunque da un passato recente.
Ne sono un palese esempio film come *Nixon* (1995), ritratto cinematografico dell'omonimo controverso presidente americano, diretto da Oliver Stone, che motiva l'azione politica attraverso profondi echi richiamati in flashback alla sua vita privata sia coeva (la difficile situazione coniugale) che passata (il complesso di colpa per la morte dei fratelli). L'introspezione psicologica restituisce un ritratto umano a tutto tondo in cui le motivazioni all'azione politica derivano dall'umanità complessiva del protagonista che non scinde pubblico e privato, ma anzi sfrutta la rappresentazione dei retroscena privati per restituire un ritratto che non è positivo, ma non privo di una sua dimensione nobilmente tragica.
Allo stesso modo *Pollock* (2000) è un ritratto tutt'altro che positivo dell'omonimo pittore, che alterna il carattere impetuoso a profonde fragilità, alcolismo e furori a momenti di sublimazione nella creazione artistica, che sfociano inevitabilmente in un'insopprimibile tendenza all'autodistruzione, che ritrae un artista - o meglio una coppia di artisti: la narrazione si articola attraverso il suo travagliato rapporto con l'artista Lee Krasner- tutt'altro che positivo.

Non più eroi da celebrare o modelli valoriali da seguire, ma protagonisti della vita pubblica da rimettere in discussione attraverso le stesse modalità che gli avevano concesso la fama: i media. Atteggiamento autocritico che come vedremo si consoliderà nel decennio successivo.

(3) Un ulteriore atteggiamento innovativo strettamente connesso a quest'ultimo aspetto e che rinvigorì il biopic sotto ogni prospettiva fu la nuova fortuna del **realismo** favorita dai regimi discorsivi televisivi delle news e dei reality che sempre di più stavano prendendo piede nel corso del decennio.

La commistione tra elementi fattuali e finzionali già presente fin dalle prime sperimentazioni del biopic[26] divenne ben presto una vera e propria marca di genere.

(4) Una spinta innovatrice in grado di rinnovare profondamente il genere biografico proveniva dunque dalla **sperimentazione stilistica**.

La crisi della fine anni Sessanta aveva avuto il merito di incoraggiare il cinema hollywoodiano ad accogliere favorevolmente nella propria grammatica le tecniche narrative che aveva sperimentato il cinema d'arte europeo nel tentativo di rinnovarsi e dunque di conquistare un pubblico più composito.

Già alcuni film sperimentali di quegli anni avevano prelevato dalla Nouvelle Vogue un generale allentamento dei rapporti causa-effetto e il montaggio disgiuntivo, elementi che tuttavia erano rimasti eccezioni stravaganti.

All'inizio degli anni Settanta invece una parte del cinema hollywoodiano iniziò ad adottare le modalità di caratterizzazione dei personaggio tipica dei film d'arte europei, come ad esempio l'indugio sugli stati d'animo e l'ambiguità psicologica dei personaggi.

Il ritratto cinematografico del musicista jazz Charlie Parker diretto da Clint Eastwood *Bird* (1988), così come il racconto dell'ambigua e quantomai insolita soggettività di Jacques Mayol in *Le Grand Bleu* (1988) è interamente articolata attraverso elementi visivi e sonori prelevati dal mondo marino.

Dal percorso di quest'ultimo paragrafo emerge chiaramente come gli anni Ottanta e Novanta avessero accolto nella produzione biografica i cambiamenti socioculturali che avevano generato un vero e proprio slittamento valoriale dovuto, prodotto, e a sua volta alimentato in gran parte dal cambiamento culturale che già aveva iniziato a prendere forma negli anni Sessanta e che maturò nei decenni successivi nel nuovo paradigma culturale meglio noto come *postmoderno*.

Il nuovo decennio sembrava aver definitivamente demistificato il mondo reale e quello cinematografico, spogliandolo di ogni ammirazione e illusione che fino a quel momento aveva continuato a sostenere e a credere nei leader e nelle istituzioni di cui erano a capo e che proprio

---

[26] Cfr. Già a partire dal primo biopic sul campione del baseball Babe Ruth, avevamo avuto modo di considerare le peculiari strategie narrative del film in cui lo stesso Babe Ruth recitava in un ruolo semi-autobiografico.

in virtù di ciò avevano trovato spazio nella produzione biografica del periodo precedente. L'ammirazione sembrava in un certo senso essersi trasformata in imbarazzo.
Un tipo di cultura che sembrava aver definitivamente chiuso con i capisaldi che avevano retto il concetto di biografia *tout court* almeno fino al decennio precedente, ossia la *grandezza* di ciò che rappresenta.

# Capitolo 5

# Il biopic contemporaneo 2002-2012

Nel capitolo precedente abbiamo visto come il processo di globalizzazione e l'avvento della postmodernità abbiano segnato una discontinuità profonda rispetto al passato.
L'abbattimento delle frontiere geopolitiche, il conseguente declino dello Stato Nazione e la pervasività delle nuove tecnologie, sono solo alcune delle trasformazioni che hanno attraversato l'ultima metà del Novecento ma che, per l'ampiezza della loro portata e per la ricaduta su ogni aspetto della Società, hanno comportato conseguenze rilevanti sulla persona sotto ogni profilo.
Se per un verso il nuovo scenario epistemologico postmoderno ha offerto alla persona nuovi strumenti e maggiori possibilità utili alla costruzione identitaria, è anche vero che di fronte alla dispersione ed alla caduta delle grandi cornici di riferimento, una volta in grado di guidare il singolo nelle sue scelte e nel riconoscimento della propria appartenenza sociale, culturale ed ideologica, nel mondo attuale tali definizioni diventano sempre più problematiche, complesse e difficili da gestire.
La società postmoderna ri-allinea il soggetto in tanti nuovi possibili modi, offre risorse identitarie che non sono più necessariamente costituite dalla località e dalla nazione, ma che si articolano a livello globale.
Il decentramento ed il relativismo che pervadono la contemporaneità privano il soggetto di riferimenti stabili e coerenti. L'assenza di centri unificanti in grado di guidare gli orientamenti valoriali del singolo, l'incapacità di produrre valori e riferimenti simbolici coerenti, la pluralità di voci che esprimono valori, pensieri, riferimenti identitari assai eterogenei, rendono insufficienti le risorse del singolo per destreggiarsi e ritrovare degli ancoraggi nel panorama appena descritto.

In questo scenario il genere biografico sembra riemergere con forza nel cinema del nuovo millennio. La sua peculiare capacità di assorbire e rielaborare le problematiche legate alla soggettività contemporanea, ma anche di offrirne simbolicamente nuovi punti di riferimento, fanno del biopic uno dei generi maggiormente frequentati dal cinema contemporaneo.

## 5.1. 11 settembre 2001

Paradossalmente, la Guerra Fredda aveva avuto perlomeno il pregio di generare una categoria ordinata e stabile, attraverso cui concepire gli assetti mondiali. Si trattava in sostanza di una guerra combattuta ad armi pari, in cui l'America ed i suoi alleati (l'occidente in sostanza) si trovavano a fronteggiare un nemico altrettanto forte, ma tutto sommato prevedibile nel seguire criteri di azione convenzionali e dunque analoghi a quelli degli avversari.
L'assetto mondiale bipolare prodotto dalle due potenze nucleari costituiva tanto un limite quanto un riferimento chiaro e certo intorno al quale definire le strategie e le linee politiche contingenti. Questo assetto permise di conciliare, in una certa misura e per un limitato periodo, diversi orientamenti di politica estera del paese, realizzando «una politica che non era né pacifista né militarista, né isolazionista né imperialista: la politica del contenimento e della dissuasione»[1]. Strategia che in sostanza definiva una politica multilaterale con gli alleati europei.

Il crollo del muro aveva prodotto una vera e propria cesura storica, durante la quale gli Stati Uniti vissero l'ebrezza della potenza solitaria dell'unilateralismo, connotato da una spropositata fiducia nella propria autosufficienza e capacità.
Tuttavia, ben presto la fine della Guerra Fredda iniziava a riprodurre dinamiche che l'ordine bipolare aveva congelato per almeno un ventennio.
La scomparsa del nemico tradizionale, di un nemico definito e prevedibile, aveva prodotto di conseguenza anche il venir meno dei riferimenti e dei limiti, così come della disciplina cui questi costringevano. Questo nuovo assetto politico ebbe come prima conseguenza un deciso ampliamento delle opzioni possibili, così come l'imprevedibilità delle conseguenze.
Gli anni della presidenza Clinton erano stati segnati da un approccio multilaterale che conciliava pragmatismo e idealismo, allo scopo di governare la globalizzazione per sostenere il mercato e la democrazia nel mondo. Tuttavia, la globalizzazione ben presto iniziò a mostrare l'altra faccia della medaglia, risvegliando identità tradizionali e appartenenze locali, dando vita ad un movimento battezzato come *glocal*.
Durante questa fase l'impegno militare americano nello stabilizzare le zone "calde", dove erano tornati alla ribalta vecchi conflitti di natura etnica, religiosa e nazionale (Medio Oriente, Balcani, Caucaso, Africa sub-sahariana), incontrarono diverse difficoltà. In primis, l'immenso

[1] Fontana, Andrea (a cura di ), *Il cinema americano dopo l'11 settembre*, Morpheo Edizioni, Rottofreno (PC) 2008, p.243

divario tra la supremazia tecnologico-militare e la sostanziale incapacità di esercitare una forte influenza politica.

L'11 settembre 2001 muta radicalmente lo scenario, producendo per la seconda volta nella storia degli Stati Uniti una seria e concreta minaccia esterna entro i confini nazionali.
Tuttavia, la complessità di un evento com'è stato quello dell'11 settembre non si può ridurre all'ellissi, ad un prima e un dopo che normalmente caratterizza qualsiasi cesura storica, che pure l'evento in questione è stato. Una cesura storica che tuttavia ha comportato e allo stesso tempo incorporato una serie di cambiamenti e di **tendenze che erano già in atto**[2] **agendo come detonatore di una serie di processi maturati nel secolo scorso e che si connotano per dislocazioni spazio-temporali di origine plurima ed eterogenea**.
9/11 è stato il primo avvenimento storico nell'era della comunicazione globale. Al di là della sua dimensione tragica, l'atto terroristico ha coinciso con la consapevolezza che il villaggio globale, smaterializzato e digitale, era ormai diventato una realtà.
In un momento storico in cui tutto sembrava convergere verso l'omologazione, l'11 settembre ha indotto non solo gli Stati Uniti, **ma tutto il mondo occidentale,** ad una **profonda riflessione** sulle propria identità in tutti i suoi aspetti.
La valenza simbolica dell'atto terroristico fu amplificata dalla consapevolezza che si trattava di una sfida che si giocava e si gioca tutt'ora non solo sul piano geopolitico, bensì su quello ideologico, prima di tutto attraverso l'assoluto rifiuto di una parte del mondo di omologarsi al modello di vita occidentale.
Consapevolezza che alimentò nell'opinione pubblica l'idea di un mondo ostile, minaccioso e imprevedibile. Minaccia che, a differenza di quelle precedenti, si configurava sempre di più come multiforme e onnipresente, globale e subdola, dettata da una guerra asimmetrica condotta attraverso armi non convenzionali e per questo imprevedibile.
Minaccia cui gli Stati Uniti risposero con una nuova missione: capeggiare la guerra al terrorismo islamico attraverso guerre preventive, condotte anche unilateralmente e anche senza dover rispondere necessariamente agli alleati tradizionali e alla comunità internazionale[3].
Una guerra dichiarata all'Afghanistan e una seconda guerra in Iraq dimostrarono tutti i limiti di questa strategia politica. Prima di tutto l'incapacità di garantire stabilità e sicurezza interna

---

[2] Questo è il caso del cinema catastrofico. Nel 1997, cioè 4 anni prima dell'attentato un articolo di Benjamin Svetkey si domandava quali fossero le ragioni della rinnovata ribalta del disaster movie, rispondendo a 5 motivi fondamentali: 1. il millenarismo che spingeva a realizzare film sull'apocalisse; 2. La fine dei grandi nemici storici, russi o tedeschi, che spostava l'attenzione sulle catastrofi naturali; 3. La tecnologia che aveva contribuito notevolmente a rilanciare il genere; 4. Il puro e semplice trionfo dello spettacolo pop-corn;

[3] Cfr. Fontana, Andrea (a cura di ), *Il cinema americano dopo l'11 settembre*, Morpheo Edizioni, Rottofreno (PC) 2008

attraverso una guerra esterna. Vi era ormai la percezione diffusa nell'opinione pubblica che la soluzione al terrorismo non risiedesse in una guerra condotta dall'altra parte del mondo, ma piuttosto la consapevolezza che il rischio e la minaccia terroristica fossero ormai profondamente infiltrate negli interstizi della vita sociale. D'altronde, gli attentatori delle torri gemelle vantavano la cittadinanza americana, esattamente come l'attentatore londinese di qualche mese dopo.
In secondo luogo, l'ormai impopolare guerra in Afghanistan aveva sollevato un'imprescindibile questione di legittimità di fronte all'opinione pubblica mondiale.
Infine, la maturazione della consapevolezza, già inaugurata alla fine del decennio precedente, che la supremazia militare non equivaleva necessariamente a influenza morale, culturale e politica.
È alla luce di questo clima culturale che si possono leggere alcune tendenze della produzione cinematografica americana mainstream dal 2001 a oggi.

### 5.1.2. Il cinema dopo l'11 settembre

Sebbene il cinema contemporaneo, come anticipato, non costituisca una cesura netta rispetto al passato, racconta una realtà che ha vissuto l'11 settembre e che **non può prescindere** dai cambiamenti che questo evento ha comportato a livello **sociale**, **politico** ed **economico,** e lo fa quasi sempre senza rimetterne in scena l'immagine[4].

Come avremo modo di osservare dall'analisi dei dati, il boom del biopic nel cinema post-11 settembre - e segnatamente dal 2004 in poi - è strettamente connesso alle profonde rotture che l'evento determina, sia sul piano del rappresentabile che su quello ideologico.

---

[4] Non dimentichiamo che inizialmente è la censura a gestire l'immagine delle torri gemelle ed in generale dello skyline newyorkese nei film e nelle serie prodotte nel 2001 e 2002 Si è parlato a proposito di *nostalgia architettonica* (Cfr. Dixon, Wheeler Winston, *Film and television after 9/11*, Southern Illinois University Press 2004) generata dalla rappresentazione cinematografica sia della versione precedente che di quella post-11 settembre. ("What people are feeling is this: we don't want to be reminded in our entertainment of the disaster we went through." p.37) La questione è che immagini cinematografiche dello skyline prima dell'11 settembre in qualche modo rompono, o meglio fanno collassare il regime finzionale per riportarlo al reale. Questo tipo di rappresentazioni portano l'audience letteralmente fuori dal mondo diegetico. In sintesi la rappresentazione del wtc minerebbe il regime finzionale e illusorio della narrazione filmica , portando gli spettatori fuori dal mondo diegetico per riflettere sugli attacchi terroristici. In ogni caso, sia la presenza che l'assenza risulta problematica ("whether I see the twin towers in movies or not, one thing is a given: I will never be able to view my city's skyline, on-screen or in person, the same way again". P.41).

(1) L'11 settembre si pone, fin dal principio e per sua stessa natura ontologica, come evento che **mette in crisi i tradizionali paradigmi della rappresentazione cinematografica**[5].
La spettacolarità del crollo delle torri gemelle in diretta mondovisiva aveva depauperato le consuete forme di spettacolarità hollywoodiana.
Una prima questione che si pone inevitabilmente, ma che non affronterò in questa sede, era in che modo Hollywood si sarebbe riappropriata dell'immagine catastrofica nel regime scopico post-11 settembre[6]. La questione è che gli attentati alle Twin Towers furono concepiti fin dal principio come evento mediatico, evento che conteneva già di per sè tutta la sensazionalità alla quale noi spettatori siamo soliti assistere al cinema. Di fronte a questa eccedenza, l'immagine cinematografica si trova letteralmente «Schiacciata tra la possibilità offerta dal mezzo televisivo di mostrare semplicemente quello che era accaduto […] e quella, propria di altre forme artistiche, di lasciare 9/11 nel suo punto cieco, di non mostrarlo, di trasferirlo direttamente al regime del simbolico.»[7].

(2) In secondo luogo, dunque, rovesciando alcuni tra i postulati di fondo del gigantismo americano, quali inattaccabilità, forza e coesione interna, l'11 settembre crea una **profonda rottura del sogno americano** e dunque delle certezze connesse a quelli che ne erano considerati i pilastri concettuali.
Le questioni essenziali per l'argomento che ci interessa a questo punto diventano due: (a) rappresentabilità, ma anche e di conseguenza (b) la possibilità di un'elaborazione del trauma. 9/11 sembra dunque essere per un verso evento irrappresentabile e per l'altro necessita di un bisogno parallelo di rappresentazione per essere elaborato, di una *riconfigurazione narrativa collettiva*, così come la definiscono Bellavita e Gandini[8].

---

[5] In particolare M.Carboni in *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 pone la questione in termini di differenza tra l'11 settembre e la Shoah, altro evento che mette in crisi il paradigma della rappresentazione, entrambi eccedenti e dunque entrambi irrapresentabili. Mentre Thoret raffronta 11/9 ad un altro evento-immagine, il video amatoriale dell'assassinio di JFK, riconducendolo al paradosso, unica struttura logico-visiva concepibile. In Thoret, J.B., 26 secondes: L'Amerique éclaboussé-L'assassinat de JFK et le cinéma Américain, Rouge Profond, Pertuis 2003.

[6] Cfr. in particolare Baudrillard, Jean, *Power Inferno*, Raffaello Cortina, Milano 2003; il dibattito su *Cahiers du Cinema*, ottobre 2011 e lo speciale *Filming (in ) America. Raccontare gli Stati Uniti dopo 9/11* pubblicato su Segnocinema, agosto 2007

[7] Gandini, Leonardo e Bellavita Andrea (a cura di) *Ventuno per Undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Recco-Genova 2008

[8] Gandini, Leonardo e Bellavita Andrea (a cura di), *op.cit.*

In questo scenario, il ruolo del cinema, da sempre luogo privilegiato di riflessione sulla contingenza storica, non poteva che essere quello di ricondurre i suoi effetti ad un orizzonte di senso, attraverso l'elaborazione simbolica dell'evento.

Pertanto, il cinema fin da subito si divide tra due atteggiamenti:

1. Quello poco praticato della **tematizzazione diegetica** dell'evento nel suo contesto presente, sia in forma documentaristica che finzionale. Sotto questa macrocategoria troviamo tra le opere più note i **documentari** come *11/9* (2002), girato dai fratelli francesi Jules e Gedeon Naudet, che esce per la commemorazione del primo anniversario; e *Farenheit 9/11* (2004) di Michael Moore.
   Quanto ai **lungometraggi di finzione**, trascorso un periodo di reticenza morale che aveva assunto i toni della censura dopo gli attentati, dopo cinque anni dal fatto escono a poca distanza l'uno dall'altro nel 2006 *World Trade Center (2006)* di Oliver Stone e *United 93* (2006) di Paul Greengrass.

2. Il secondo atteggiamento, decisamente più praticato invece, è quello che in qualche modo accoglie l'evento in modo meno esplicito, **trasferendo l'irrapresentabile sul piano simbolico come motivo infratestuale** attraverso una sottile **dinamica di assenza-presenza** non solo dell'evento, ma soprattutto delle sue conseguenze traumatiche.
   La capacità del cinema di filtrare il malessere sociale attraverso la sua elaborazione simbolica si avvale di diversi momenti di contestualizzazione temporali come avremo modo di approfondire.

### 5.1.3. L'elaborazione simbolica del trauma e il ruolo del biopic nel nuovo panorama cinematografico

Il cinema sembra affrontare il trauma degli attacchi terroristici e le sue conseguenze nell'America contemporanea attraverso diverse modalità di trasposizione simbolica, che ci limiteremo a riassumere brevemente, allo scopo di definire il panorama cinematografico - e dunque cercare di ricostruirne le ragioni - entro il quale il biopic sembra vivere la sua seconda stagione di maggior successo. Vedremo infatti come il genere in questione sia di fatto *presente trasversalmente* a tutte le tendenze del cinema post-11 settembre che vedremo qui di seguito.

Proprio in virtù della sua versatilità, il biopic diventa una modalità di elaborazione simbolica del clima sociale post-11 settembre, che si declina in tanti modi diversi ma che, come avremo modo di approfondire in chiusura, grazie alle sue qualità intrinseche e sopratutto alla sua peculiare capacità di interpretare e rielaborare la **soggettività contemporanea** a diversi livelli, sembra costituire **la risposta cinematografica più coerente e simbolicamente densa nel panorama cinematografico contemporaneo.**

(1) Una prima immediata reazione agli attentati dell'11 settembre è stata la demonizzazione di determinati luoghi, o meglio non-luoghi, così come li definisce Marc Augè[9], primi tra tutti ovviamente aerei e areoporti, attraverso connotazioni paranoiche ossessive e angoscinati. Va qui ricordato che ad alimentare lo stato di paranoia nel sostrato della vita sociale concorse in misura cospicua il USA PATRIOT ACT.[10] Questo fatto, associato all'esistente stato di paranoia generato dal senso di perdita del controllo non solo su larga scala, ma anche nel microcosmo delle vite private, contribuì non poco ad incrementare ossessioni e sospetti già presenti nella vita sociale dopo l'11 settembre.
*Red Eye* (2005), e ancor di più *Flightplan* (2005), rappresentano bene il clima sociale di quel periodo attraverso la diegetizzazione della diffusione incontrollata della paranoia e del senso di claustrofobia vissuto dalle protagoniste.
I non-luoghi spesso diventano incubi, connotati da un senso di claustrofobia ben tematizzato in ***The Terminal*** (2004), film *tratto dalla storia vera di* Mehram Karimi Nasseri, alias Viktor Navorski, rifugiato iraniano che visse nel terminal 1 dell'Areoporto Charles de Gaulle di Parigi per 18 anni (dall'agosto 1988 a luglio 2006). Sebbene mascherato da commedia, il film descrive bene il senso di claustrofobia vissuta durante la prigionia dal protagonista. Inoltre, la vicenda problematizza i concetti di soglia e di frontiera. Corpo e spazio è tutto ciò che rimane ad un uomo che non ha più nazionalità (nè dunque identità). Tuttavia, Viktor è un soggetto storico che non teme la realtà e che è in grado di modificare se stesso e il proprio ambiente, sia sul piano concreto (attraverso l'opera manuale) che relazionale.

(2) Una seconda forma di elaborazione simbolica del trauma è costituita da quelli che Gandini e Bellavita hanno definito i *film dell'adesso*[11], opere che tematizzano il male attraverso la sua incarnazione in corpi estranei. In particolare il genere horror sembra riflettere politicamente sull'immediato senso di chiusura verso l'esterno, in sostanza sul

---

[9] Augè, Marc, *Non-lieux: introduction à une antropologie de la surmodernitè*, Éditions du Seuil, Paris 1992

[10] Approvato sei settimane dopo l'attacco alle torri gemelle, il 26 ottobre 2001, dal Congresso il USA PATRIOT Act, acronimo di Uniting (and) Strengthening America (by) Providing Appropriate Tools Required (to) Intercept (and) Obstruct Terrorism, produsse un cambiamento significativo nelle libertà dei cittadini americani.

[11] Gandini, leonardo, *op.cit.* p.19

senso dell'assedio[12]che sembra connotare la situazione politica del momento, attraverso pellicole come il remake dell'omonimo film di Romero del 1978 *L'alba dei morti viventi* (2004) per opera di Zack Snyder, e *La terra dei morti viventi* (2005). Al contrario di film come *Inside Man* (2006), che rendono impossibile l'individuazione del nemico, situazione spesso generata dalla sovrapposizione tra vittime e carnefici, questo genere di pellicole mette in scena corpi estranei tangibili e identificabili come nel caso di *Collateral* (2005), *300* (2006) e *Cloverfield* (2008). Si tratta di opere che rispondono simbolicamente alla reale indeterminatezza ed elusività del nemico attraverso rappresentazioni tangibili del male. Sebbene il biopic tenda normalmente a celebrare i soggetti che mette in scena, ci sono due esempi che possono essere ricondotti a questa categoria nel cinema biografico post-11 settembre: ***La Caduta*** (2004), film sugli ultimi giorni di Hitler, e ***The Last King of Scotland*** (2006), biopic che racconta il ventennio di governo del dittatore ugandese Idi Amin.

(3) Il terzo contraccolpo cinematografico di fronte allo stato di perdita, sembra essere quello dello **sconcerto** di fronte al crollo delle certezze che fino ad allora costituivano **capisaldi imprescindibili e costitutivi** dell'*american way of life,* e che gettano i protagonisti del grande schermo in uno stato di smarrimento. Vite strappate alla consuetudine, che sperimentano uno stato di **spaesamento ed incertezza** con cui improvvisamente si trovano a fare i conti. *Film del dopo*[13], poiché orientati al futuro, spesso accontentandosi della semplice sopravvivenza, come ad esempio *Gerry* (2002) , oppure ***Into the Wild*** (2007), biopic del giovane Christopher McCandless. In questa categoria troviamo anche i **film corali** che hanno come baricentro l'idea del **destino**, l'idea che le vite di ciascuno siano indistricabilmente legate ai destini altrui. Filone inaugurato da *Crash* (2004) e proseguito con successo da *Babel* (2006), pellicole che abilmente ritraggono il disagio psicologico sociale dopo gli attentati. L'architettura narrativa si regge sulla multiple story line che articola il discorso del film attraverso la cristallizzazione e l'irrigidimento dei rapporti sociali che sembra dominare la società multirazziale americana dopo il trauma degli attentati, ma anche attraverso la loro dislocazione spaziale, come sintomo di un malessere diffuso che ha investito non solo gli Stati Uniti. In entrambi i casi le pellicole riescono a riflettere l'isolamento e lo stato di solitudine e di chiusura che sembra connotare sempre di più la condizione sociale americana (e non solo) dopo l'11 settembre. Il biopic ***Bobby*** (2006) sulla morte del candidato alla presidenza Robert Kennedy è senz'altro emblematico a proposito. Il film non solo istituisce un parallelismo tra disillusione del presente rispetto alla progettualità

[12] Cfr. Fontana, Andrea, *op.cit.*, p.71-81

[13] Gandini, Leonardo e Bellavita Andrea, *op.cit.*, p17

del passato, ma attraverso il pretesto biografico restituisce sul grande schermo un affresco degli avvenimenti che hanno cambiato la storia americana.

(4) Una quarta forma di elaborazione del trauma che trova espressione sul grande schermo sono inevitabilmente i *film del prima*[14]. La gestione del senso di colpa e delle **responsabilità** è indistricabilmente legata al tema della **giustizia**. Pagare per i propri errori diventa la risoluzione narrativa necessaria per questo genere di pellicole, che ruotano tanto attorno agli interrogativi quanto alle consapevolezze delle evoluzioni storiche che hanno condotto allo stato delle cose attuale. Come sostiene Gandini «Nel momento in cui l'attacco alle torri gemelle è stato rivendicato non come attacco terroristico puro e semplice, ma come una forma di ritorsione nei confronti di una nazione che si sarebbe macchiata di gravi reati, rimanendo sino a quel momento impunita, il panorama etico è cambiato radicalmente.»[15] In questa situazione il trauma più grave non fu quello dell'aggressione, ma piuttosto l'improvvisa consapevolezza della *relatività della nozione di giustizia* e dunque anche della legittimità di chi fino a quel momento pretendeva di agire in suo nome. Il cinema ha dunque affrontato questo ordine di questioni attraverso diverse prospettive, in primis il confronto con il passato storico come origine delle responsabilità della situazione politico-storica presente, in modo denso, eterogeneo e decisamente stratificato.

L'elaborazione storica della colpa trova in *Gangs of New York* (2002) una puntualizzazione critica, ambientata nell'epoca della guerra civile, che mette in discussione i cliché della tradizione democratica statunitense. Allo stesso modo *Open Range* (2003) ripercorre le tappe storiche della formazione nazionale americana, prima fondata sulla libertà senza frontiere e poi sempre più ossessionata dalla proprietà privata, così come *Lord of War* (2005), in cui l'esplicita dimensione autocritica che sostiene tutta la narrazione è quella che condanna gli Stati Uniti come maggiori fornitori del mercato delle armi.

Il risvolto positivo del riconoscimento della colpa di questo genere di pellicole consiste fondamentalmente nel **riconoscimento di un codice etico di riferimento condiviso** (che il relativismo sembrava aver spazzato via!), che consente di reistituire parametri di bene e male socialmente condivisi/condivisibili.

Quest'ultima tendenza non è lontana da un certo processo di **revisionismo critico del passato (neanche troppo lontano!) storico-politico.**

Questo atteggiamento ha generato, non solo al cinema, una copiosa e tutt'ora operativa riflessione da parte degli storici, dei politologi, dei sociologi, ma anche e più in generale degli opinionisti, a ricercare criticamente le cause degli attentati alle Twin

[14] *Ibi*, p.18

[15] Gandini, Leonardo, *Giustizia imperfetta*, Segnocinema n.146, p.18

Towers ed al terrorismo internazionale. Si tratta di studi che hanno favorito l'emergere di *verità storiografiche* riguardo alcune strategie militari ed alla politica estera degli Stati Uniti fino a quel momento taciute, o semplicemente sconosciute all'opinione pubblica. Questo aspetto, associato alla più generale disillusione nei confronti della giustizia ed alla consapevolezza delle numerose falle dell'apparato giudiziario così come di quello politico, generano una diffusa sfiducia nell'apparato stesso rappresentata (ma anche continuamente alimentata!) da vere e proprie opere critiche sul modo di fare politica e sul sistema in generale, come *Lions for the Lambs* (2007), e ancor prima *The Manchurian Candidate* (2004). L'attualissimo remake dell'omonimo film di John Frankenheimer, interpretato da Frank Sinatra nel 1962, critica duramente la politica nel suo insieme attraverso la sapiente calibratura di realtà e sogno. Fantasia che bene rappresenta la manipolazione della mente e la strumentalizzazione politica che il film denuncia senza alcuna riserva. La condanna al modo malsano di fare politica della realtà contemporanea è il tema portante anche di pellicole che apertamente condannano intere epoche storiche, come *Good night and Good luck* (2005), che accusa tanto l'epoca del maccartismo, quanto il ruolo che i media sono chiamati a svolgere all'interno della società nel sostenere o nel denunciare determinate ideologie.

Sono tantissime le produzioni biografiche da inserire in questo filone, da ***The Good Sheperd*** (2006), che racconta la nascita della CIA attraverso lo sguardo di Edward Wilson alias James Jesus "Gray Ghost" Angleton, a capo dell'agenzia dal 1954 al 1974, a ***W*** (2008), storia dell'ascesa di un uomo tutto sommato mediocre al ruolo di Presidente degli Stati Uniti; si tratta di pellicole che ripercorrono la storia politica del paese e le dinamiche internazionali a questa connesse attraverso i suoi protagonisti. Il recentissimo biopic sulla vita di Edgar Hoover, capo dell'FBI degli ultimi cinquant'anni circa, ***J.Edgar*** (2012), risulta davvero emblematico a proposito nel rilevare - non senza un certo grado di criticismo- i retroscena che hanno accompagnato i maggiori avvenimenti della storia americana nell'ultima metà del secolo scorso.

Un'opera in particolare mi sembra emblematica nel rivelare i meccanismi di elaborazione simbolica da parte del cinema della congiuntura storica post-11 settembre in chiave revisionista: ***Charlie Wilson's War*** (2007). Storia vera del deputato texano che negli anni Ottanta finanziò, attraverso l'invio di armi, la resistenza afghana contro l'invasione russa, diventa pretesto per promuovere la tesi che William Blum[16] già sosteneva nel 1995, e cioè che furono gli Stati Uniti a sovvenzionare l'Afghanistan per difendersi dall'invasione sovietica durante gli anni Ottanta, sopratutto attraverso il rifornimento di armi, e che successivamente appoggiarono il governo talebano nel 1996. Chi è causa del suo mal…

[16] Blum, William, *Killing Hope*, tr.it. *Il libro nero degli Stati Uniti*, Fazi Editore 2003

La forza e popolarità del biopic risiede in buona parte nella sua capacità di interpretare in chiave attuale il malessere sociale chiamando in causa figure del passato. *Charlie Wilson's War* (2007), viene realizzato non a caso nel 2007, cioè nel momento storico di totale e definitiva disfatta del secondo mandato Bush, la cui presidenza era stata condannata dalla popolazione come una delle peggiori nella storia americana. Ragione principale del malessere diffuso è la sempre più impopolare guerra contro l'Afghanistan. Quale miglior modo allora per redimere il popolo americano da questo peccato, se non rappresentare colui che negli anni della Guerra Fredda fu il paladino che liberò il popolo afgano dall'oppressione russa?

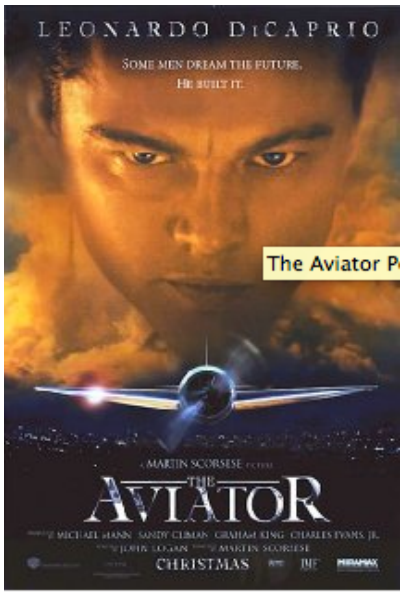
(5) Sembra dunque che l'intera produzione culturale americana (e non solo) stia lavorando per ridarsi dei punti di riferimento ideali, attraverso i quali rimettere concretamente in piedi la nazione[17]. In questo scenario, un trend decisamente più propositivo, e che **connota trasversalmente** in modo incisivo buona parte della produzione hollywoodiana post-11 settembre, è la **narrazione mitopoietica** della Nazione Americana. Dopo gli attentati al wtc il patriottismo e la ricerca dei valori fondanti nazionali, nonché il racconto della coesione nazionale, assumono un rilievo ancora più interessante, dimostrato dal successo di due generi diversi tra loro, ma entrambi fortemente orientati alla **ricostruzione simbolica della coesione nazionale di cui diventano veramente emblematici**: (a) gli **sports movies**, come ad esempio ***Miracle*** (2004), che in verità è uno *sport movie biografico,* in quanto basato sulla storia vera della squadra di hockey capitanata da Herb Brooks; e (b) i **biopic** che, attraverso la messa in scena degli exempla nazionali, sembrano svolgere una vera e propria **funzione mitopoietica** nella ricostruzione del racconto nazionale. Gli esempi qui sono tantissimi: ***The Aviator*** (2004), che approfondiremo più avanti; ***De-lovely*** (2004) biopic su Cole Porter, il già citato ***The Good Shepherd*** (2006), fino a ***Bobby*** (2006) e ***I'm not there*** (2009) e moltissimi altri: la produzione biografica guarda al passato storico, politico e culturale per autocelebrarsi, ma anche per reistituire dei punti di riferimento nel presente.

*Rinsaldare la coesione politica e sociale intorno ad un nucleo condiviso di simboli e valori sembra dunque assumere i caratteri di priorità per la cinematografia biografica mainstream.*

(6) Infine, il cinema sembra concentrarsi sugli **archetipi che riguardano tutta la civiltà occidentale**, non solo l'America. S'intende: nello spirito occidentale sono racchiusi

[17] Tom Hanks dichiara a proposito di Charlie «He wanted to defeat the evil Soviet Empire and he did it through sheer dint of, a brand of hard work that might not even be occurring in politics today».

tanto gli elementi della propria grandezza, quanto quelli della propria distruzione. Gli USA sono stati vittime del proprio sistema di spettacolarizzazione della realtà. Una prima tendenza sembra essere quella della riflessione sul **progresso tecnologico** e segnatamente sullo sviluppo dell'industria aeronautica che, va da sé, è la prima ad abbattere le frontiere[18]. Sono ben tre i biopic che, a breve distanza l'uno dall'altro , tematizzano questo aspetto: ***Catch me if you can*** (2002); ***The Aviator*** *(2004);* ***Amelia*** (2009).




In particolare ***The Aviator*** (2004) sembra conciliare la riflessione sul progresso tecnologico con una seconda tendenza, quella dei film che si interrogano sul ruolo del cinema nell'elaborazione del trauma e in generale sul suo ruolo nel raccontare e spiegare la propria epoca alla luce di un'analisi diacronica della propria posizione nella società.

Non a caso *The Aviator* (2004) è ambientato nel ventennio (1927-1947) di massimo sviluppo, tanto della tecnologia aeronautica come di quella della riproduzione dell'immagine.

Il film in qualche modo sintetizza la colonizzazione culturale hollywoodiana con quella dell'aria (cinematografo e aviazione sono quasi coetanei), articolando l'intero racconto sul sentimento religioso di matrice cattolica di colpa-espiazione-redenzione che avevamo visto essere un'altra tendenza del cinema post-11 settembre.

Inoltre, la riconcettualizzazione del presente non può prescindere dal rinnovato riconoscimento dello statuto e del **ruolo dell'immagine cinematografica** nel panorama mediatico contemporaneo[19]. Sono infatti copiose le opere degli ultimi anni in cui il cinema diventa strumento per denunciare "direttamente" il reale attraverso i mezzi offerti dalla nuova tecnologia. *Redacted* (2007), *Rendition* (2007), *Nella valle di Elah* (2007), sono tutte pellicole che attaccano duramente la gestione politica post-11 settembre attraverso una critica al sistema sostenuta dall'ibridazione dei linguaggi e dunque dalla commistione tra reale e finzionale, ma che rimarca costantemente il ruolo del cinema nel racconto della realtà contemporanea.

---

[18] «Volare diventa lo status symbol di un Occidente che nella deificazione della tecnica ripone le speranze di un futuro migliore, in nome del quale è anche lecito barare sulla propria identità (Amelia), come avviene in Prova a prendermi.», in Gandini, Leonardo e Bellavita Andrea (a cura di), *op.cit.*, p.96

[19] Sono diversi i film che tematizzano la questione come ad esempio *Redacted*

Non mancano le critiche. *Flags of our fathers* (2006) fa parte di questa categoria di film, nel criticare la strumentalizzazione dell'immagine a favore di una determinata situazione storico-politica. Così come accade con la celebre fotografia che ritrae i soldati americani issare la bandiera americana dopo la battaglia di Iwo Jima, è successo con le immagini dell'11 settembre. Ancora una volta è il **ruolo dei media** il nucleo problematico attraverso il quale si articola la narrazione. Nel caso di Iwo Jima la stampa, per l'11 settembre la televisione.

La **tematizzazione critica del sistema massmediale** è anche uno dei nodi tematici del biopic contemporaneo. Abbiamo già citato ***The Aviator*** (2004), che riassume la criticità del progresso nella tematizzazione dell'evoluzione tecnologica nelle sue variegate declinazioni; in ***Bobby*** (2006) il montaggio dall'immagine televisiva a quella cinematografica, sia nella sua forma di *found footage* che di *fake found footage,* è l'espediente linguistico che consente di sostenere la narrazione, ma anche di criticarne profondamente il ruolo.

In verità è proprio la strategia linguistica maggiormente frequentata dal biopic contemporaneo, cioè la **commistione tra fattuale e finzionale** attraverso il montaggio di immagini di repertorio con filmati ricostruiti, a costituire non solo una marca stilistica di genere, ma in qualche modo espediente in grado di sostenere in ogni caso un *metadiscorso* (più spesso critico) *sul ruolo dell'immagine nella realtà contemporanea.*

## 5.2. Il boom biografico del nuovo millennio

Abbiamo visto nel paragrafo precedente che la presenza del genere biografico nel *cinema post-11 settembre* sembra essere presente in quasi tutte le categorie che abbiamo individuato come macrotendenze della cinematografia contemporanea. Macrotendenze che si costituiscono come motivi infratestuali tesi a trasferire l'irrapresentabile sul piano simbolico attraverso una sottile dinamica di *assenza-presenza* tanto dell'evento, quanto soprattutto delle sue conseguenze traumatiche.

Riassumendo gli aspetti che sono emersi fino a questo punto, si può affermare che alla luce della necessità di una riconfigurazione narrativa collettiva del trauma, ma anche e in buona misura di reistituire almeno simbolicamente le certezze connesse a quelli che erano considerati i pilastri concettuali dell'ideologia americana, *il biopic sembra essere il genere più frequentato dal cinema post-11 settembre* per diversi ordini di ragioni:

(1) La prima e più immediata ragione a permettere la ripresa del genere risiede nella momentanea **crisi del cinema sensazionalistico**, che aveva dominato il cinema mainstream per tutto l'ultimo ventennio, e che era stato uno dei fattori a determinare il declino del genere biografico dagli anni Ottanta in poi. L'11 settembre è un evento la cui portata simbolica e iconica ha contribuito in modo imprescindibile, alla **ridefinizione dei canoni di rappresentazione e di rappresentabilità** rispetto al cinema precedente, ridisegnando in una certa misura l'immaginario collettivo contemporaneo. La crisi del gigantismo americano è stata un fattore determinante nel ritorno ad un **cinema antropocentrico,** di cui il biopic è in un certo senso il genere per eccellenza!

(2) In secondo luogo, un aspetto fondamentale che riguarda da vicino la produzione biografica del decennio risiede nell'**ambientazione temporale** delle pellicole. La *periodizzazione storica* che contestualizza la narrazione assume chiaramente di volta in volta valenze e funzioni eterogenee. Se per un verso il cinema americano sembra dimostrare una certa difficoltà ad affrontare la situazione storica presente "di petto" attraverso narrazioni ambientate nel presente, sembrano essere **passato e futuro** i contesti temporali privilegiati nella elaborazione simbolica del contesto storico-politico e sociale americano post-11 settembre.

**Il futuro** è da sempre in una certa misura proiezione delle angosce e delle ossessioni del presente. Per questo la fantascienza si costituisce spesso come canale prediletto per l'elaborazione delle tensioni presenti nella società contemporanea. La fantascienza, così come in buona parte anche l'horror, costruiscono universi alternativi che altro non sono se non il riflesso delle contingenze storico-politiche presenti e delle ossessioni che le contraddistinguono[20].

**Il passato**, inteso sia nella sua **realtà storica** che nella sua dimensione più **mitico-nostalgica** permette tanto l'analisi storica, quanto in una certa misura il rifugio utopico dal presente. **La rinascita della produzione biografica al cinema dal 2004** in poi è una chiara risposta in tal senso. Il biopic sembra essere dunque lo strumento privilegiato dal cinema del nuovo millennio per tematizzare e rielaborare simbolicamente entrambe le necessità imposte

[20] Ad esempio il romanzo *La guerra dei mondi* era nato nel 1897 con H.G.Wells come critica all'imperialismo inglese. Nel 1938 Orson Welles ne preleva il titolo per una trasmissione radiofonica che narrata in forma di cronaca, venne interpretata in modo così realistico che una buona fetta degli ascoltatori americani credette realmente che stesse avvenendo un'invasione di extraterrestri, dunque l'opera assume chiaramente i caratteri della critica alla forza persuasiva del sistema mediatico che si stava affermando in quegli anni. La prima trasposizione cinematografica (La guerra dei mondi, film del 1953 di Byron Haskin e prodotto da George Pal) si riferisce chiaramente alle forze contrapposte della guerra fredda, mentre oggi costituisce un chiaro riferimento allo scontro tra civiltà. Cfr. Fontana, Andrea, *op.cit.,* p.156

dalla rappresentazione del passato storico. *Revisionismo critico* del passato recente, *ri-costruzione dell'identità nazionale* e rappresentazione degli *archetipi* che riguardano la società occidentale sembrano essere le principali declinazioni cinematografiche a servirsi di questo sguardo rivolto al passato, nonchè i più frequentati nodi concettuali del cinema biografico del nuovo millennio.

(3) In apertura abbiamo sottolineato come l'11 settembre non costituisse una cesura storica di per sè, ma come la complessità dell'evento abbia insieme comportato e incorporato una serie di cambiamenti e di tendenze che erano già in atto[21]. Cambiamenti e tendenze che avevamo in parte affrontato nel capitolo precedente sul postmoderno, ma che in sostanza hanno a che fare con la consapevolezza che il villaggio globale era ormai diventato una realtà, una realtà con cui il singolo si trova a fare i conti. Ritorneremo sull'argomento nell'approfondimento dedicato alla soggettività contemporanea ed alla capacità del biopic di accoglierne e rielaborarne criticamente le problematiche emergenti. Per ora si può affermare che per molti versi il biopic costituisce una sorta di **traslazione sul versante cinematografico del dibattito sul recupero dell'identità.**

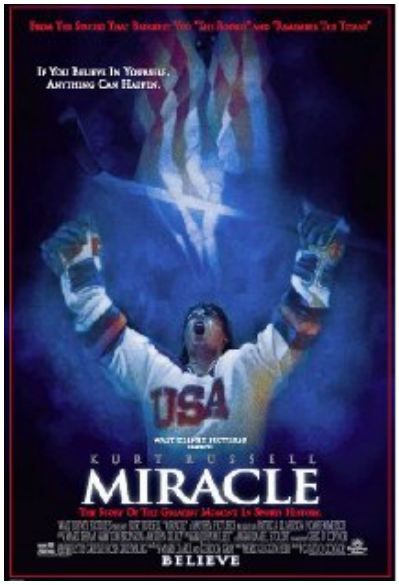
(4) Quest'ultimo aspetto è strettamente connesso a quella che abbiamo visto essere una delle principali macrotendenze del cinema contemporaneo e cioè quello di riproporre dei capisaldi, dei punti di riferimento solidi alla cultura americana. Una delle più rilevanti peculiarità del genere risiede infatti nella sua facoltà e capacità di dispiegare una serie di **topoi la cui matrice storica, culturale, iconografica è fortemente radicata nella cultura americana e occidentale in generale.**

Vediamo dunque, dati alla mano, quali sembrano essere le principali tendenze all'interno del genere, sia nella quantità che nella qualità dei soggetti messi in scena.

(a) Come anticipato, la produzione di biopic subisce un incremento considerevole a partire dal 2004 (*Cfr. ALLEGATO 6-graficoC*), inoltre prevalgono decisamente i soggetti prelevati dal contesto nazionale (*Cfr. ALLEGATO 6-grafico D*). Il dato non sorprende viste le considerazioni fatte finora e segnatamente il ruolo del biopic nella mitopoiesi della storia nazionale.

[21] Questo è il caso del cinema catastrofico. Nel 1997, cioè 4 anni prima dell'attentato un articolo di Benjamin Svetkey si domandava quali fossero le ragioni della rinnovata ribalta del disaster movie, rispondendo a 5 motivi fondamentali: 1. il millenarismo che spingeva a realizzare film sull'apocalisse; 2. La fine dei grandi nemici storici, russi o tedeschi, che spostava l'attenzione sulle catastrofi naturali; 3. La tecnologia che aveva contribuito notevolmente a rilanciare il genere; 4. Il puro e semplice trionfo dello spettacolo pop-corn;

(b) Lo *spettacolo* rimane la categoria maggiormente rappresentata, ma crescono notevolmente anche le categorie dello *sport* e della *politica*. Gli *sports biopic* spesso e volentieri dispiegano una storia di vita il cui protagonista viene rappresentato in funzione dei valori della patria, in particolare nel caso dei giochi di squadra. A ben vedere, infatti, gli eroi solitari che emergono da questo tipo di narrazioni ed in particolare dai racconti sulle squadre di baseball, come in *Moneyball* (2007) o *Dummy Hoy* (2007) o di hockey come *Miracle* (2004), in verità non giocano per se stessi e per la propria gloria, bensì per la gloria e l'orgoglio nazionali. Tanto sul piano narrativo quanto su quello figurativo è il racconto nazionale a prevalere in questo genere di pellicole. Un esempio chiaro a proposito è *Miracle* (2004), biopic sull'ex-giocatore e poi allenatore Herb Brooks, che guidò la nazionale di hockey nelle olimpiadi 1980. La glorificazione della bandiera nazionale emerge tanto dal piano diegetico - viene ripetutamente chiamata in causa come motivazione all'azione- quanto da quello figurativo - il biopic è letteralmente punteggiato da rimandi e richiami al simbolo nazionale.

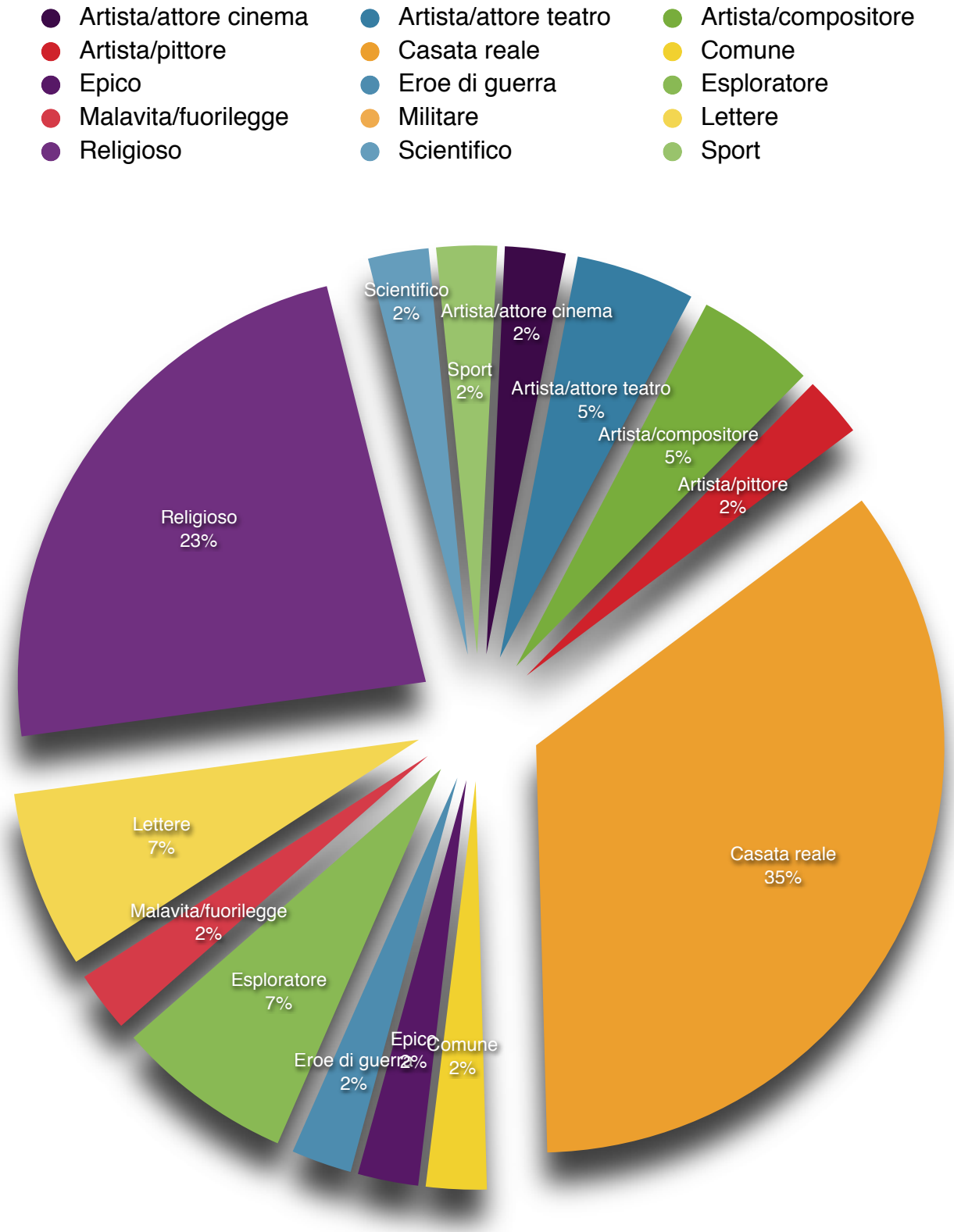



(c) Quanto al settore *politico*, non sorprende che date le insicurezze che abbiamo visto emergere su ogni fronte dopo il 2001 (ma ampiamente anticipate dal decennio precedente...), e in particolare date le difficoltà dimostrate in grande misura anche da parte delle istituzioni nell'affrontare la difficile situazione presente, l'apparato cinematografico si metta in moto per mettere in discussione i criteri di governo che hanno contribuito alla crisi attuale. Il discorso critico, che emerge con forza da biopic come *The Good Shepherd* (2007); *Charlie Wilson's War* (2006); *A Mighty Heart* (2007); *Milk* (2008); *W* (2008), *Into the storm* (2009); *Casino Jack* (2010); *J.Edgar* (2011), sono decisamente emblematici a proposito.

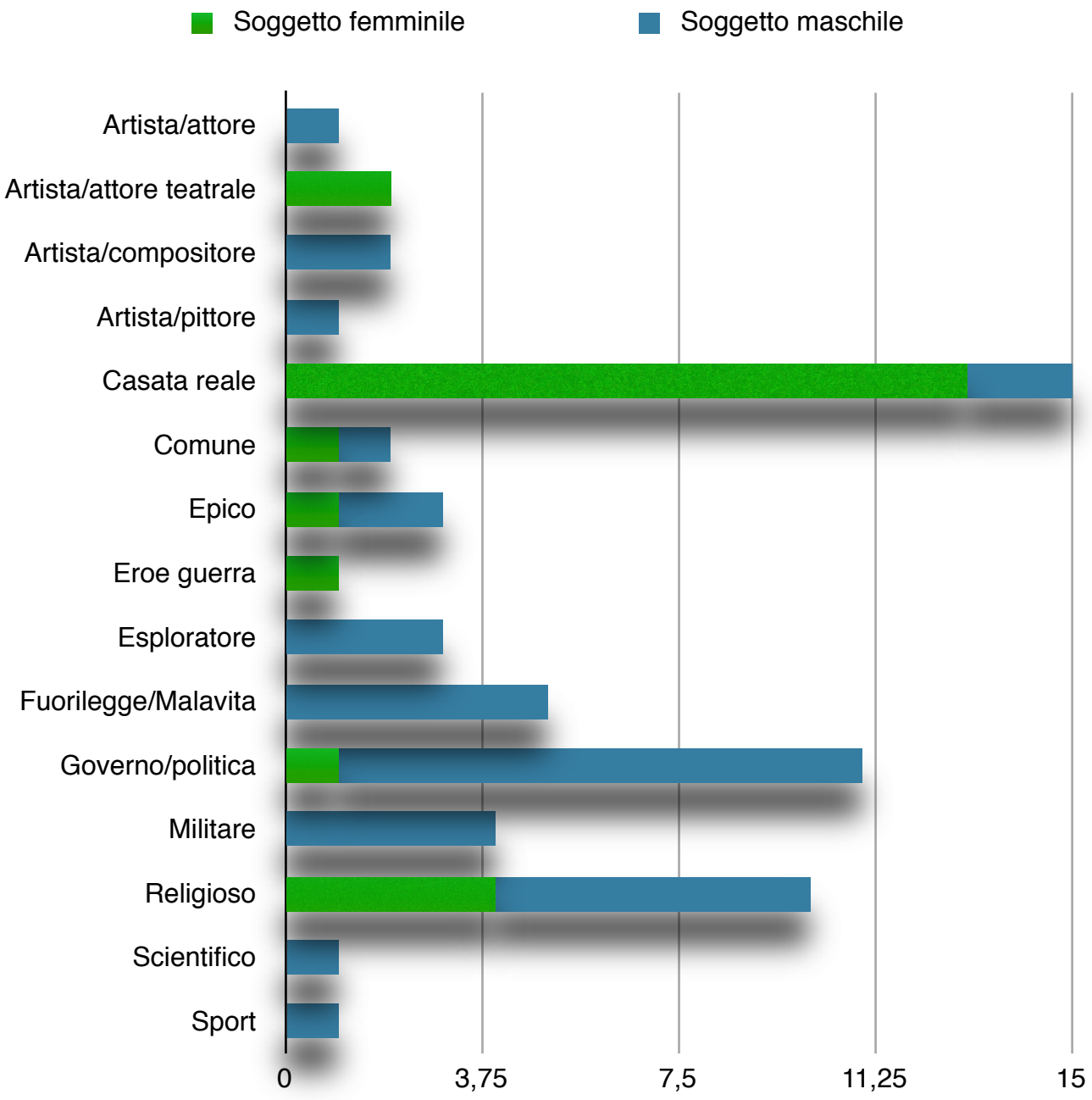
(d) Date le difficoltà e le incertezze che sembrano connotare il contesto storico-culturale dell'America post-11 settembre, abbiamo visto come il cinema sembri darsi da fare per ritrovare dei punti di riferimento, delle certezze e delle sicurezze che una volta erano rappresentate dai pilastri concettuali dell'*American Way of Life*. Operazione in cui abbiamo visto emergere il biografico come genere in grado di restituire personalità a tutto tondo, nonchè modelli culturali di riferimento. Modelli che sembrano essere in buona parte

prelevati da un preciso contesto storico, in cui la fiducia nel futuro così come quella nel progresso e nei capisaldi dei valori fondativi nazionali non erano ancora stati disillusi, ovvero **la realtà americana precedente e immediatamente successiva all'assassinio del presidente Kennedy.** Ogni Nazione è inevitabilmente segnata da traumi collettivi, momenti di cesura che assumono con il tempo il valore di veri e propri spartiacque, cesure storiche che punteggiano la storia nazionale, aprendo di volta in volta nuove prospettive e nuovi scenari socioculturali di riferimento. Per gli Stati Uniti gli anni Sessanta rappresentano un periodo di lutto nazionale, di disillusione rispetto agli entusiasmi che avevano invece connotato i primi anni del decennio. L'assassinio di JFK nel 1963, quello di Malcolm X nel 1965, di Bobby e di Martin Luther King nel 1968, segnano la definitiva disillusione degli ideali che i protagonisti del dibattuto politico e culturale americano avevano sostenuto fino a quel momento. Ed è proprio a quest'epoca che una buona fetta dei biopic contemporanei sembra volgere lo sguardo, per almeno due ordini di ragioni. (1) Una prima ragione risiede in quella che avevamo già indidviduato come una palese difficoltà da parte della produzione culturale di **articolare un discorso sul presente attraverso una sua rappresentazione diretta**. Chiamare in causa un momento di crisi e incertezza del passato consente in un certo senso di sostenere un discorso sul presente. Non a caso *Bobby* esce nelle sale nel 2006, ovvero nel momento in cui la guerra in Afghanistan stava diventando sempre più impopolare. La pellicola si apre con la voce del senatore Kennedy che pronuncia le parole *"they made a desert and called that peace"* davanti alla sfilata di bare di ritorno dal Vietnam. Si tratta solo di uno tra i tanti esempi che potremmo citare su come il cinema, attaraverso la messa in scena di un evento passato, riesca ad istituire un parallelismo col presente. (2) Una seconda ragione risiede nuovamente in quello che abbiamo definito come **revisionismo critico** degli eventi che hanno condotto allo stato attuale, ed al conseguente tentativo di **ri-costruzione dell'identità nazionale**. Prelevare i protagonisti che hanno animato il dibattito culturale e politico fino agli anni Sessanta significa riproporre dei riferimenti valoriali e culturali precisi nel presente.

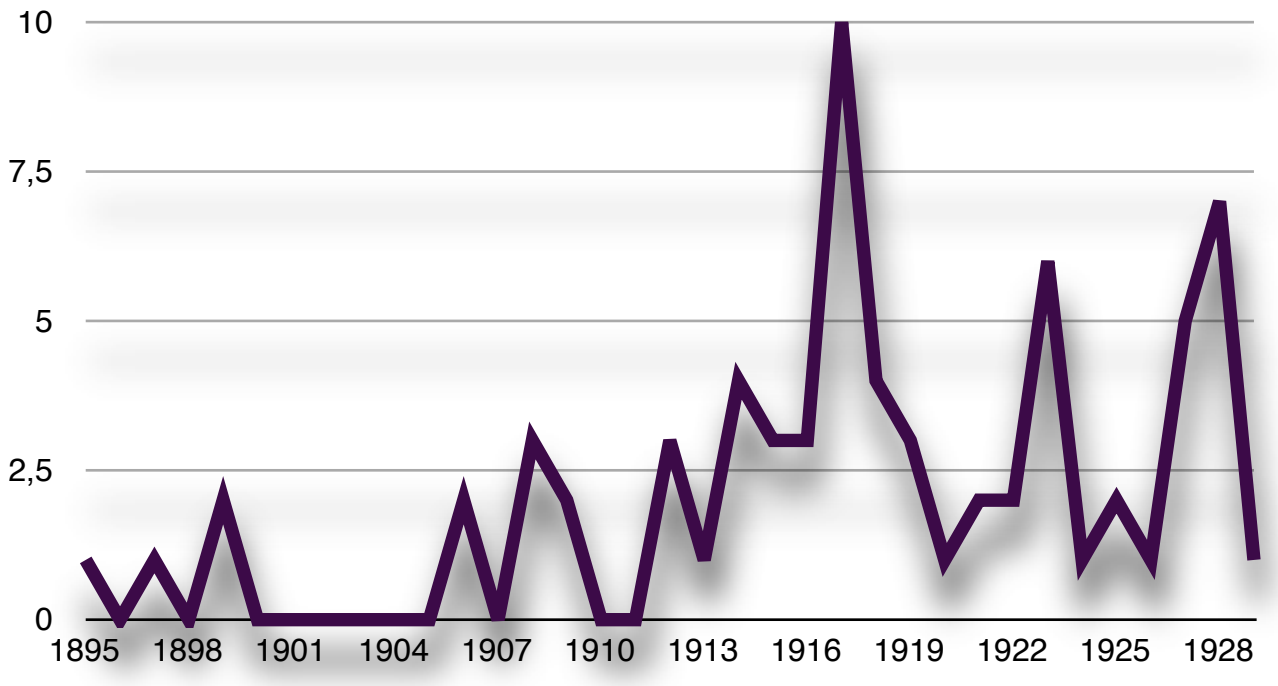
# Grafico A - Biopic per professione 1895-1927



# Grafico B - Biopic 1895-1927 - composizione per gender



# Grafico C - Biopic 1895-1927 - andamento produzione



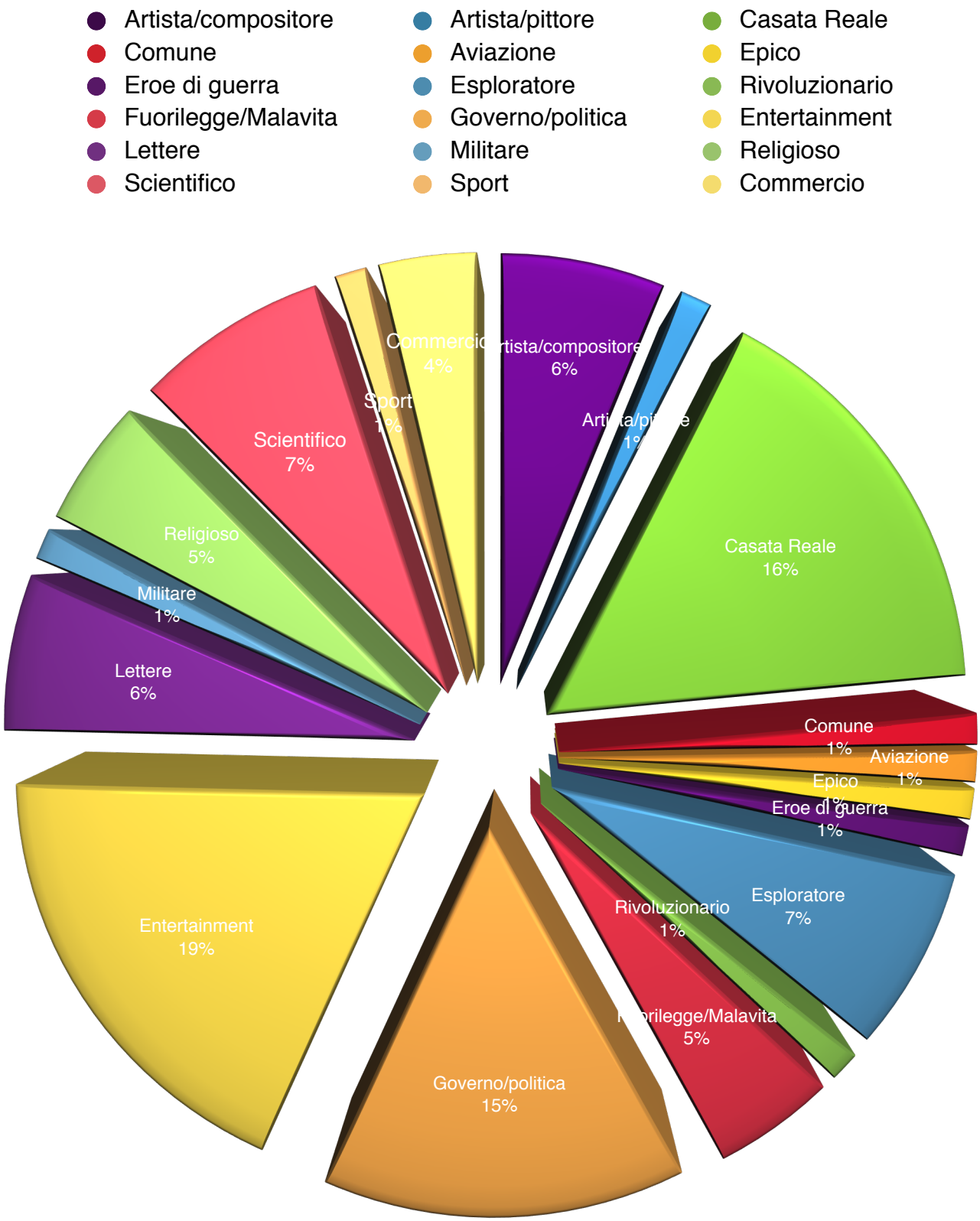
# Biopic 1895-1927

| Filmografia 1895-1927 | Tiipologia soggetto | Gender |
|---|---|---|
| *The Execution of Mary Queen of Scots* (1895) | casata reale/aristocrazia | f |
| *L'Affaire Dreyfus* (1899) | governo/politica | m |
| *Jeanne D'Arc* (1899) | religioso | f |
| *The Story of Kelly Lang*, Charles Talt, Australia 1906 | fuorilegge | m |
| *Stenka Razin*, B.F. Romaškov, Russia 1908 | fuorilegge | m |
| *Marie Stuart*, Albert Capellani, France 1908 | casata reale/aristocrazia | f |
| *Moliére*, Abel Gance e Léonce Perret, Francia 1909 | artista/pittore | m |
| *The life of Moses*, J.Stuart Blackton, USA 1909 | religioso | m |
| *La Regina Elisabetta*, Henri Desfontaines & Louis Mercanton, Francia 1912 | casata reale/aristocrazia | f |
| *Les amours de la Réine Elizabeth*, Henri Desfontaines e Louis Mercanton., Francia 1912 | casata reale/aristocrazia | f |
| *From the Manger to the Cross*, Sidney Olcott, USA 1912 | religioso | m |
| *Richard Wagner*, Carl Froelich, Germany 1913 | artista/compositore | m |
| *Caius Julius Caesar*, Enrico Guazzoni, 1914 | epico | m |
| *The Life of General Villa*, Christy Cabanne-Raoul Walsh, USA 1914 | militare | m |
| *Home Sweet Home*, D.W.Griffith, USA 1914 | artista/attore teatrale | m |
| *Judith of Bethulia*, D.W.Griffith, USA 1914 | religioso | f |
| *Regenartion*, Raoul Walsh, USA 1915 | comune | m |
| *The Raven*, Charles Brabin, USA 1915 | poeta | m |
| *Jane Shore*, Bert Haldane, UK 1915 | casata reale/aristocrazia | f |
| *Christus*, Giulio Antamoro, Italia 1916 | religioso | m |
| *Davy Crockett*, William Desmond Taylor, USA 1916 | militare | m |
| *David Garrick*, Frank Lloyd, USA 1916 | artista/attore | m |
| *Madame Dubarry*, J.Gordon Edwars, USA 1917 | casata reale/aristocrazia | f |

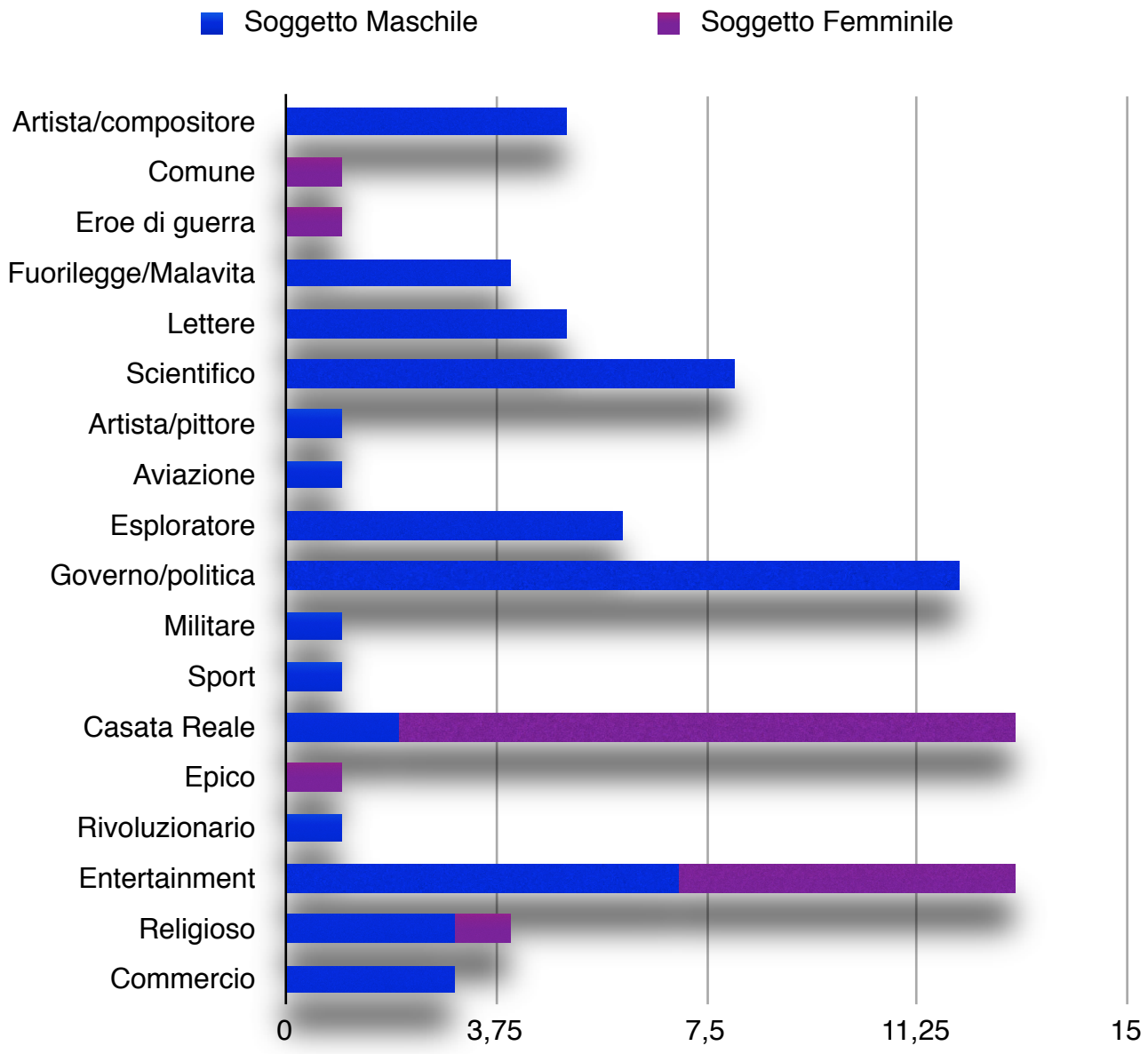
| | | |
|---|---|---|
| *Cleopatra*, J.Gordon Edwards, USA 1917 | epico | f |
| *The Fall of the Romanoffs*, Herbert Brenon, USA 1917 | casata reale/aristocrazia | |
| *My Father*, Benjamin Chapin, USA 1917 | governo/politica | m |
| *Rasputin the Black Monk*, Arthur Ashley, USA 1917 | casata reale/aristocrazia | m |
| *Her Country's Call*, Lloyd Ingraham, USA 1917 | governo/politica | m |
| *Il conquistatore*, Raoul Walsh, USA 1917 | governo/politica | m |
| *Betsy Ross*, George Cowl-Travers Vale, USA 1917 | governo/politica | f |
| *My Mother*, Benjamin Chapin, USA 1917 | governo/politica | m |
| *Myself*, Benjamin Chapin, USA 1917 | governo/politica | m |
| *The Life Story of David Lloyd George*, Maurice Elvey, UK 1918 | governo/politica | m |
| *Nelson*, Maurice Elvey, UK 1918 | militare | m |
| *Men Who Have Made Love to Me*, Arthur Berthelet, USA 1918 | femminista | f |
| *The Woman the Germans Shot*, John G.Adolfi, USA 1918 | eroina guerra | f |
| *Madame Dubarry*, Ernst Lubitsch, Finlandia 1919 | casata reale/aristocrazia | f |
| *Deliverance*, George Foster Platt, USA 1919 | comune h | f |
| *The Fighting Roosvelts*, William Nigh, USA 1919 | governo/politica | |
| *Headin'Home*, Lawrence Windom, USA 1920 | sport/baseball | m |
| *Anna Boleyn*, Ernst Lubitsch, USA 1921 | casata reale/aristocrazia | f |
| *Disraeli*, Henry Kolker, USA 1921 | governo/politica | m |
| *Pasteur*, J.B. Lévy-Jean Epstein, France 1922 | scientifico | m |
| *Nero*, J.Gordon Edwards, Italy/USA 1922 | epico | m |
| *Friedrich Schiller-Eine Dichterjugend*, Kurt Götz, Germany 1923 | poeta | m |
| *Paganini*, Heinz Goldberg, Germany 1923 | artista/compositore | m |
| *Landru-der Blaubart von Paris*, Hans Otto Löwenstein, Austria 1923 | malavita/assassino | m |
| *Columbus*, Edwin L.Hollywood, USA 1923 | esploratore | m |
| *Lucrezia Borgia* (oppure: *Plathing of Power*), Edwin Greenwood, UK 1923 | casata reale/aristocrazia | f |

| | | |
|---|---|---|
| *Empress Josephine* (oppure: *Wife of a Demigod*), Edwin Greenwood, UK 1923 | casata reale/aristocrazia | f |
| *The Dramatic Life of Abraham Lincoln*, Philip Rosen, USA 1924 | governo/politica | m |
| *Napoleone*, Abel Gance, Francia 1925 | governo/politica | m |
| *Livingstone*, M:A:Wetherell, UK 1925 | esploratore | m |
| *Nell Gwynne*, Herbert Wilcox, UK 1926 | artista/attore teatrale | f |
| *Frate Francesco*, Giulio Antamoro, Italia 1927 | religioso | m |
| *Jesse James*, Lloyd Ingraham, USA 1927 | fuorilegge | m |
| *Madame Pompadour*, Herbert Wilcox, UK 1927 | casata reale/aristocrazia | f |
| *The Beloved Rogue*, Alan Crosland, USA 1927 | poeta | m |
| *Kit Carson* ( 1928) | fuorilegge | m |
| *La passione di Giovanna D'Arco* (1928) | religioso | f |
| *The Viking* l (1928) | esploratore | m |
| *Glorious Betsy* (1928) | casata reale/aristocrazia | f |
| *Luther (* 1928) | religioso | m |
| *Adriana Lecouvreur (* 1928) | artista/attore teatrale | f |
| *Tracy the Outlaw (*1928) | fuorilegge | m |
| *The Divine Lady (*1929) | militare | m |

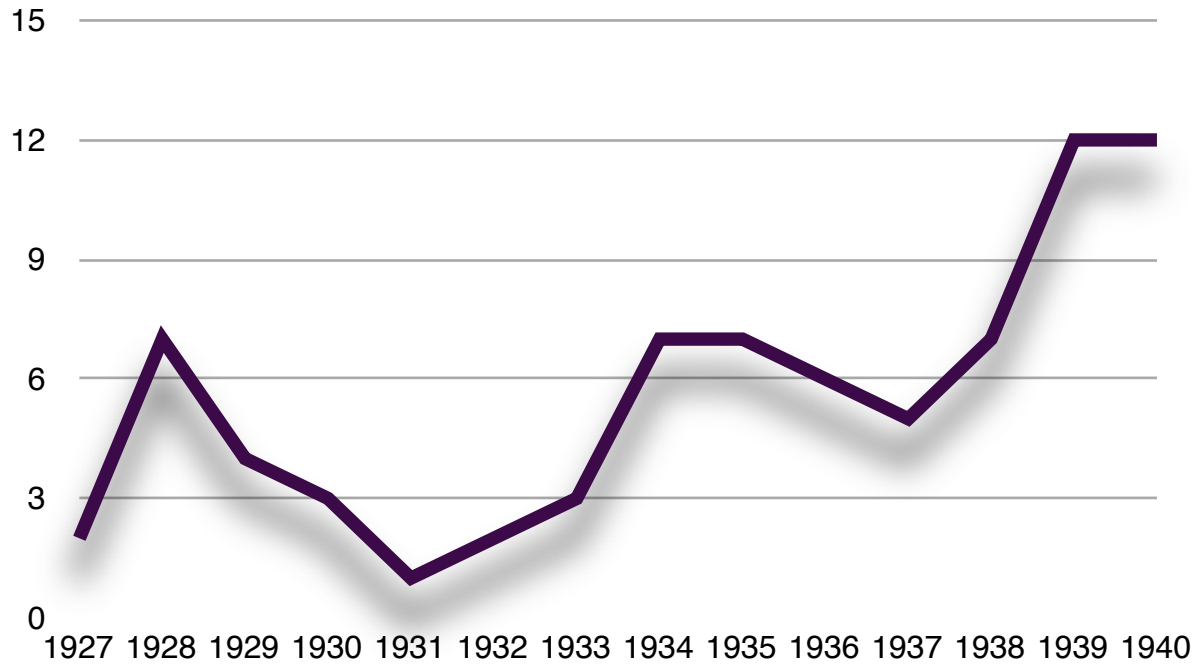
# Grafico A - Biopic per professione 1927-1940



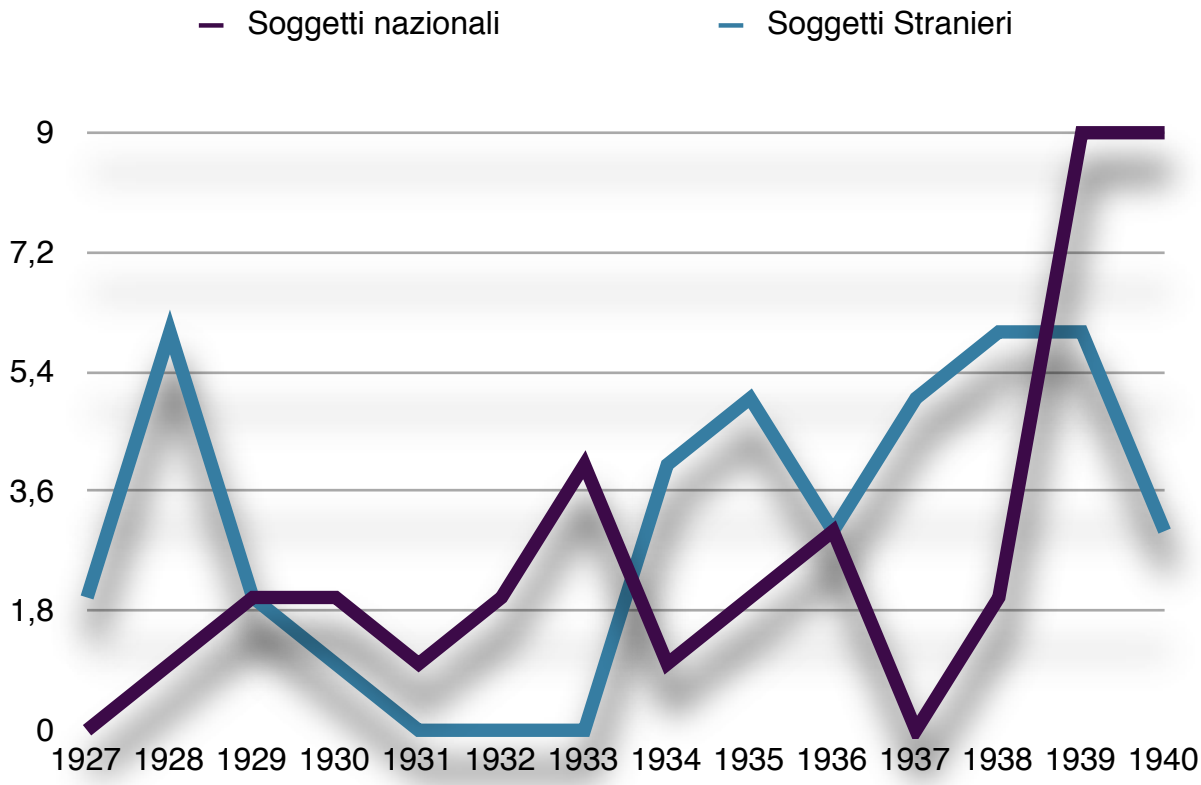
# Grafico B - Biopic 1927-1940 - composizione per gender



## Grafico C - Biopic 1927-1940 - andamento produzione




## Grafico D - Biopic 1927-1940 - nazionalità



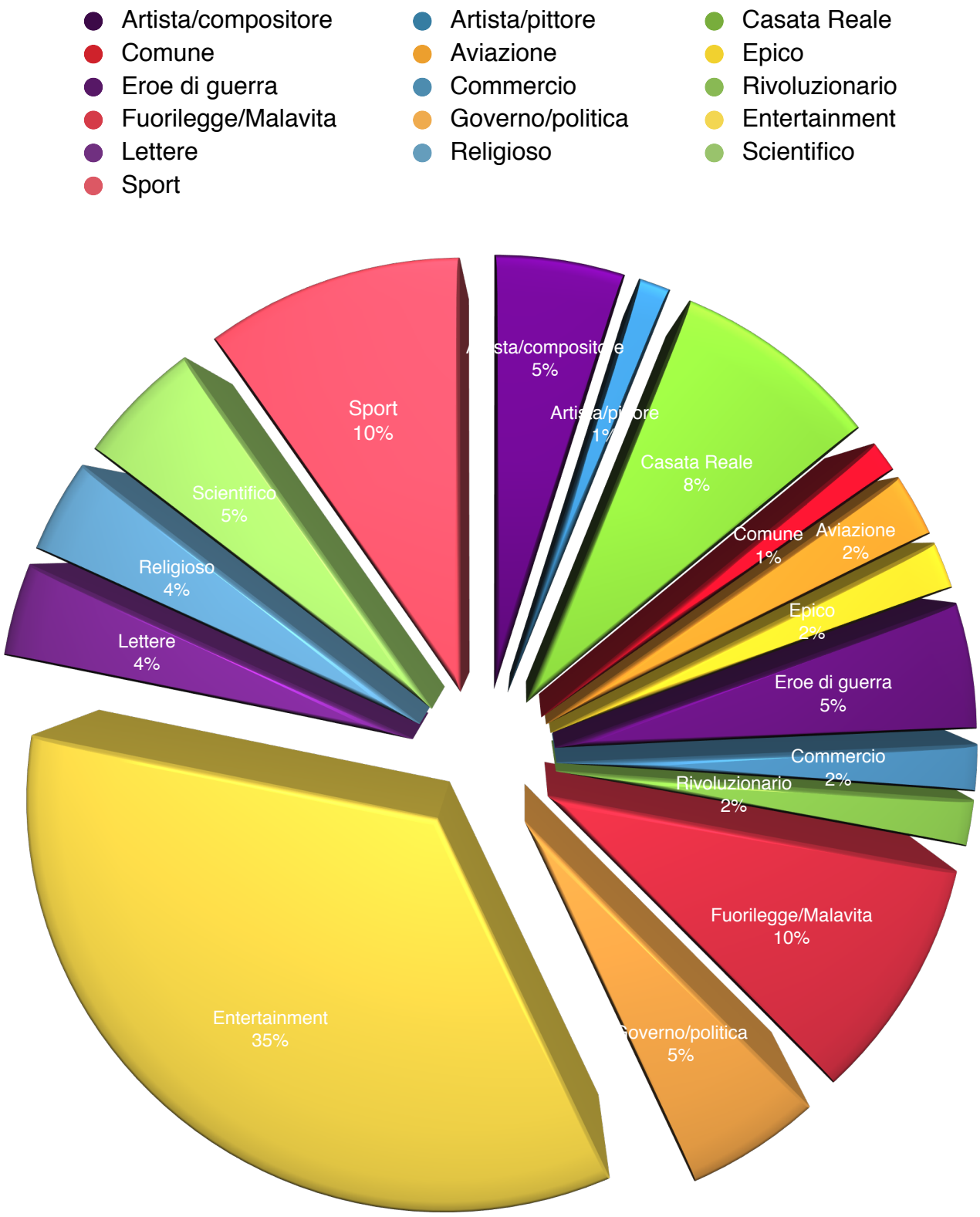
# Biopic 1927-1940

| Filmografia 1927-1940 | Tipologia soggetto | Gender |
|---|---|---|
| *Madame Pompadour* (1927) | casata reale/aristocratica | f |
| *The Beloved Rogue* (1927) | poeta | m |
| *Kit Carson(*1928) | esploratore | m |
| *La passione di Giovanna D'Arco* (1928) | religioso | f |
| *The Viking*, Roy William Neill, 1928 | esploratore | m |
| *Glorious Betsy*, Alan Crosland, USA 1928 | casata reale/aristocratica | f |
| *Luther*, Hans Kyser, Germany 1928 | religioso | m |
| *Dream of love* (1928) | artista/attore teatrale | f |
| *Tracy the Outlaw*, Otis B. Thayer, USA 1928 | fuorilegge | m |
| *Die Königsloge - The Royal Box*, Bryan Foy, USA 1929 | artista/attore teatrale | m |
| *Is everybody happy?*, Archie Mayo, USA 1929 | artista/musicista | m |
| *Disraeli*, Alfred E.Green, USA 1929 | governo/politica | m |
| *The Divine Lady*, Frank Lloyd, USA 1929 | militare | m |
| *A Lady's morals*, Sidney Franklin, USA 1930 | artista/cantante | f |
| *Billy the Kid*, King Vidor, USA 1930 | fuorilegge | m |
| *Madame Dubarry,* Sam Taylor, USA 1930 | casata reale/aristocratica | f |
| *Alexander Hamilton*, John G.Adolfi, USA 1931 | governo/politica | m |
| *Mata Hari*, Benjamin Glazer, USA 1932 | artista/balerina | f |
| *Rasputin e l'imperatrice*, Richard Boleslawski, USA 1932 | casata reale/aristocratica | m |
| *La regina Cristina*, Rouben Mamoulian, USA 1933 | casata reale/aristocratica | f |
| *Waltzes from Viennas*, Alfred Hitchcock, GB 1933 | artista/compositore | m |
| *Voltaire*, John G.Adolfi, USA 1933 | filosofo | m |
| *Ciapaiev*, Georgij Nikolaevič e Sergej D.Vasil'ev, Urss 1934 | fuorilegge | m |
| *Cleopatra*, Cecil B.De Mille, USA 1934 | epico | f |
| *Il grande Barnum*, Walter Lang, USA 1934 | artista/showmen | m |
| *L'imperatrice Caterina*, Josef Von Sternberg, USA 1934 | casata reale/aristocratica | f |
| *La casa dei Rothschield*, Alfred L.werker, USA 1934 | imprenditori | fam |
| *The Barretts of Wimpole street - La famiglia Barrett*, Sidney Franklin, USA 1934 | poeta | f |

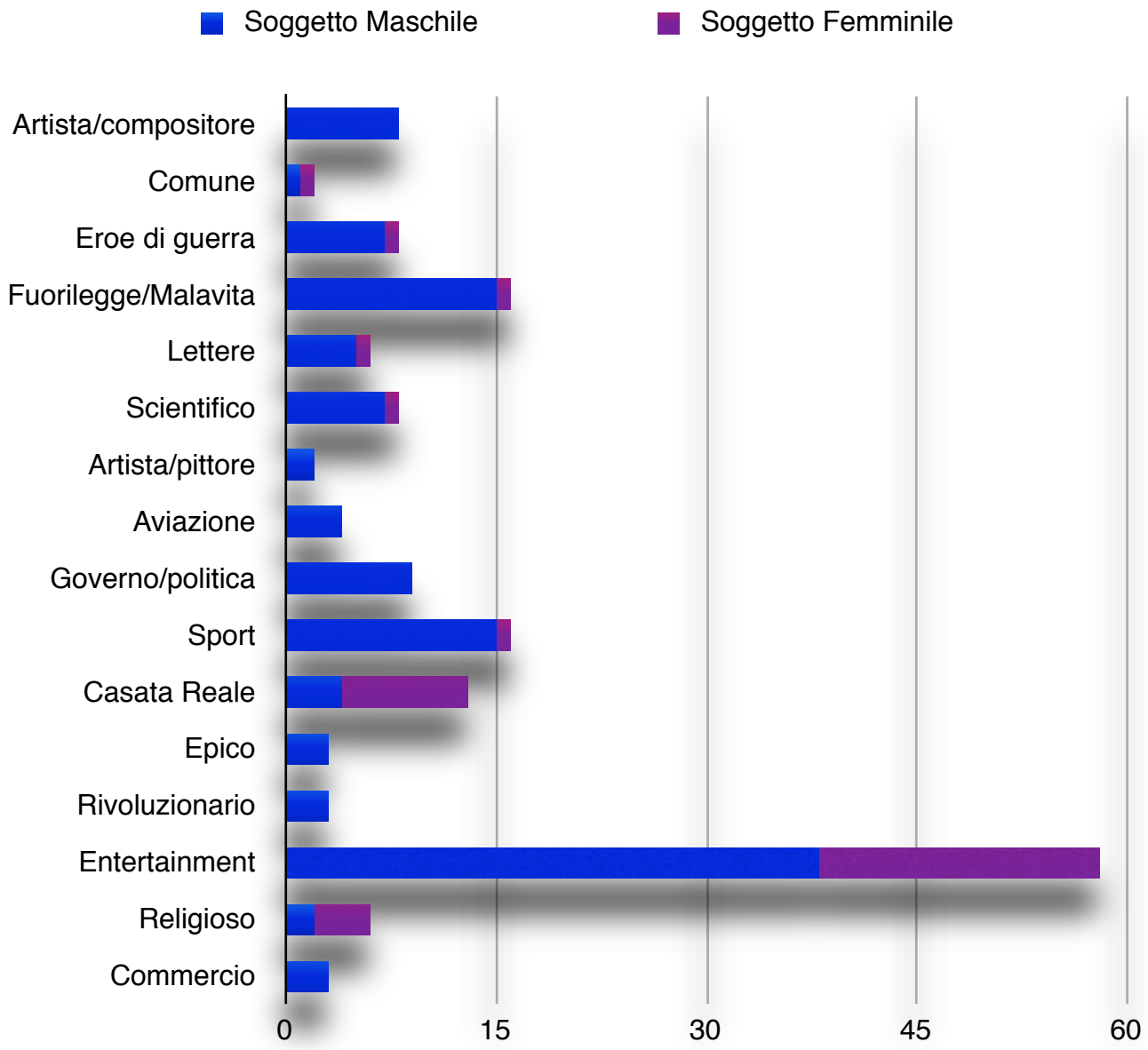
| | | |
|---|---|---|
| *Viva Villa!*, Jack Conway, USA 1934 | rivoluzionario | m |
| *Casta Diva*, Carmine Gallone, Italia 1935 | artista/compositore | m |
| *Gli amori di Benvenuto Cellini*, Gregory La Cava, USA 1935 | artista | m |
| *Il conquistatore dell'India*, Richard Boleslawski, USA 1935 | governo/politica | m |
| *Annie Oakley-La dominatrice*, George Stevens, USA 1935 | gioco | f |
| *La favorita di Carlo II*, Herbert Wilcox, UK 1935 | casata reale/aristocratica | f |
| *La vita del Dottor Pasteur*, Wiliam Dieterle, USA 1935 | scientifico | m |
| *L'uomo dai diamanti*, A.Edward Sutherland, USA 1935 | gioco | m |
| *I diavoli rossi*, David Howard, USA 1936 | esploratore | m |
| *The great Ziegfield-Il paradiso delle fanciulle*, Robert Z.Leonard, USA 1936 | artista/teatro | m |
| *L'angelo bianco*, William Dieterle, USA 1936 | comune | f |
| *Maria di Scozia*, John Ford, USA 1936 | casata reale/aristocratica | f |
| *The Gorgeus Hussy - Troppo amata*, Clarence Brown, USA 1936 | governo/politica | m |
| *Un grande amore di Beethoven*, Abel Gance, Francia 1936 | artista/compositore | m |
| *Emile Zola*, William Dieterle, USA 1937 | scrittore | m |
| *Victoria the Great-La grande imperatrice*, Herbert Wilcox, UK 1937 | casata reale/aristocratica | f |
| *Maria Welewska*, Clarence Brown, USA 1937 | casata reale/aristocratica | f |
| *Parnell*, John M.Strahl, USA 1937 | governo/politica | m |
| *L'ultima beffa di Don Giovanni*, James Whale, USA 1937 | artista/teatro | m |
| *The Buccaneer - I filibustieri*, Cecil B.De Mille, USA 1938 | fuorilegge | m |
| *Il grande Valzer*, Julien Duvivier, USA 1938 | artista/compositore | m |
| *Boys Town-La città dei ragazzi*, Norman Taurog, USA 1938 | religioso | m |
| *Sixty Glorious Years*, Herbert Wilcox, USA 1938 | casata reale/aristocratica | f |
| *Suez*, Allan Dwan, USA 1938 | governo/politica | m |
| *If I were King - Un vagabondo alla corte di Francia*, Frank Lloyd, USA 1938 | poeta | m |
| *Uno scozzese alla corte di Gran Khan-le avventure di Marco Polo*, Archie Mayo, USA 1938 | esploratore | m |
| *The Toast of New York - Alla conquista dei dollari*, Rowland V.Lee, USA 1939 | imprenditore/finanza | m |
| *Swanee River*, Sidney Lanfield, USA 1939 | artista/cantante | m |
| *Il Conte di Essex,* Michael Curtiz, USA 1939 | casata reale/aristocratica | m |
| *Juarez-Il conquistatore del Messico*, William Dieterle, USA 1939 | governo/politica | m |
| *Stanley and Livingstone - L'esploratore scomparso*, Henri King, 1939 | esploratore | m |

| | | |
|---|---|---|
| *The Mad Empress - La rivolta del Messico*, Miguel Contreas Torres, USA 1939 | governo/politica | m |
| *The story of Alexander Graham Bell*, Irving Cummings, USA 1939 | inventore | m |
| *La storia di Edith Cavell*, Herbert Wilcox, USA 1939 | eroe di guerra | f |
| *La vita del dottor Koch*, Hans Steinhoff, Germania 1939 | scientifico | m |
| *La vita di Vernon e Irene Castels*, H.C.Potter, USA 1939 | artista/danza | fam |
| *The Flying Irishman*, Leigh Jason, USA 1939 | aviazione | m |
| *The Great Viktor Herbert*, Andrew L.Stone, USA 1939 | artista/compositore | m |
| *The Star Maker*, Roy Del Ruth, USA 1939 | artista/vaudeville | m |
| *Young Mr Lincoln - Alba di gloria*, John Ford, USA 1939 | governo/politica | m |
| *Keep Punching*, John Clein, USA 1939 | governo/politica | m |
| *Abe Lincoln in Illinois - Abramo Lincoln in Illinois*, Raymond Massey, USA 1940 | governo/politica | m |
| *Abramo Lincoln*, John Cromwell, USA 1940 | governo/politica | m |
| *Il romanzo di Lilian Russell*, Irving Cummings, USA 1940 | artista/cantante | f |
| *Edison the man - Il romanzo di una vita,* Clarence Brown, USA 1940 | inventore | m |
| *Kit Carson-la grande cavalcata*, George B.Seitz, USA 1940 | esploratore | m |
| *Knute Rockne - All American*, Lloyd bacon, USA 1940 | sport/football | m |
| *Brigham Young - La grande missione*, Henry Hathaway, USA 1940 | religioso | m |
| *La signora dai capelli rossi*, Curtis Bernhardt, USA 1940 | artista/attore cinema | f |
| *Tom Edison giovane*, Norman Taurog, USA 1940 | inventore | m |
| *Paradiso proibito*, Anatole Litvak, USA 1940 | casata reale/aristocratica | f |
| *La vita di Giulio Reuter*, William Dieterle, USA 1940 | imprenditore | m |
| *Dr.Ehrlichs magic bullet*, William Dieterle, USA 1940 | scientifico | m |

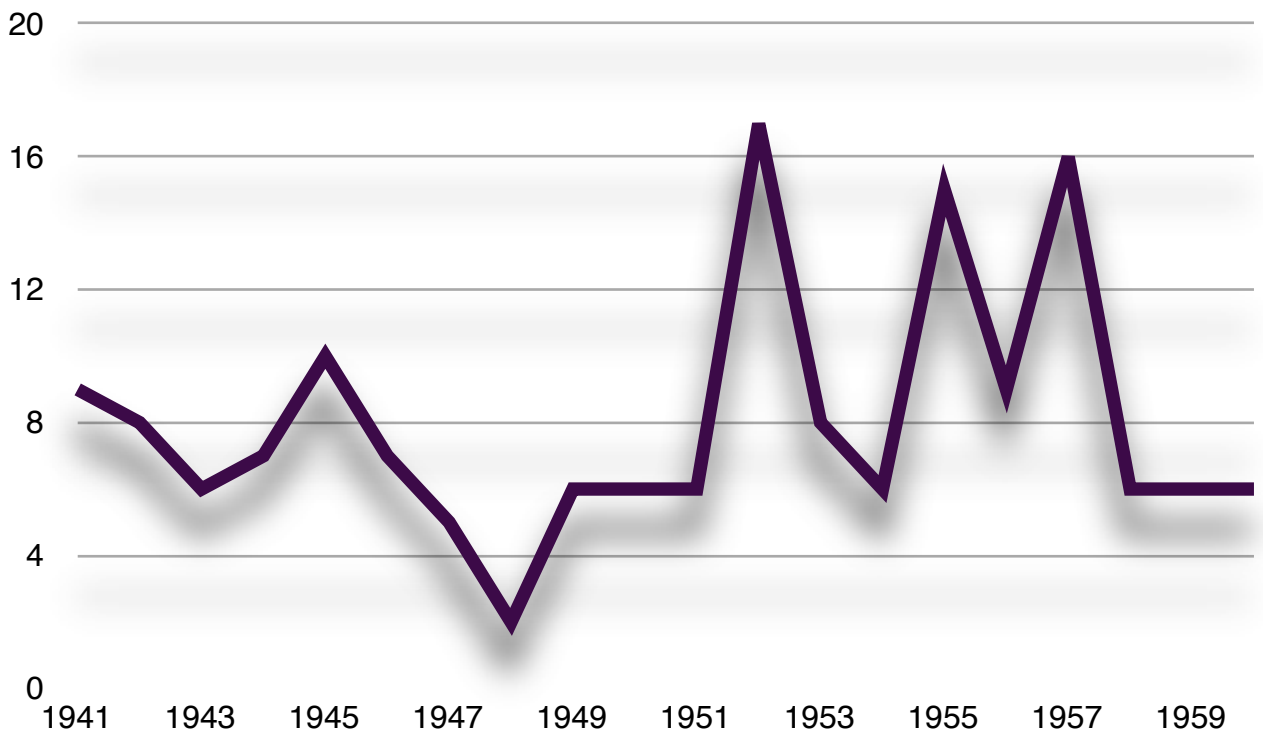
# Grafico A - Biopic per professione 1941-1960



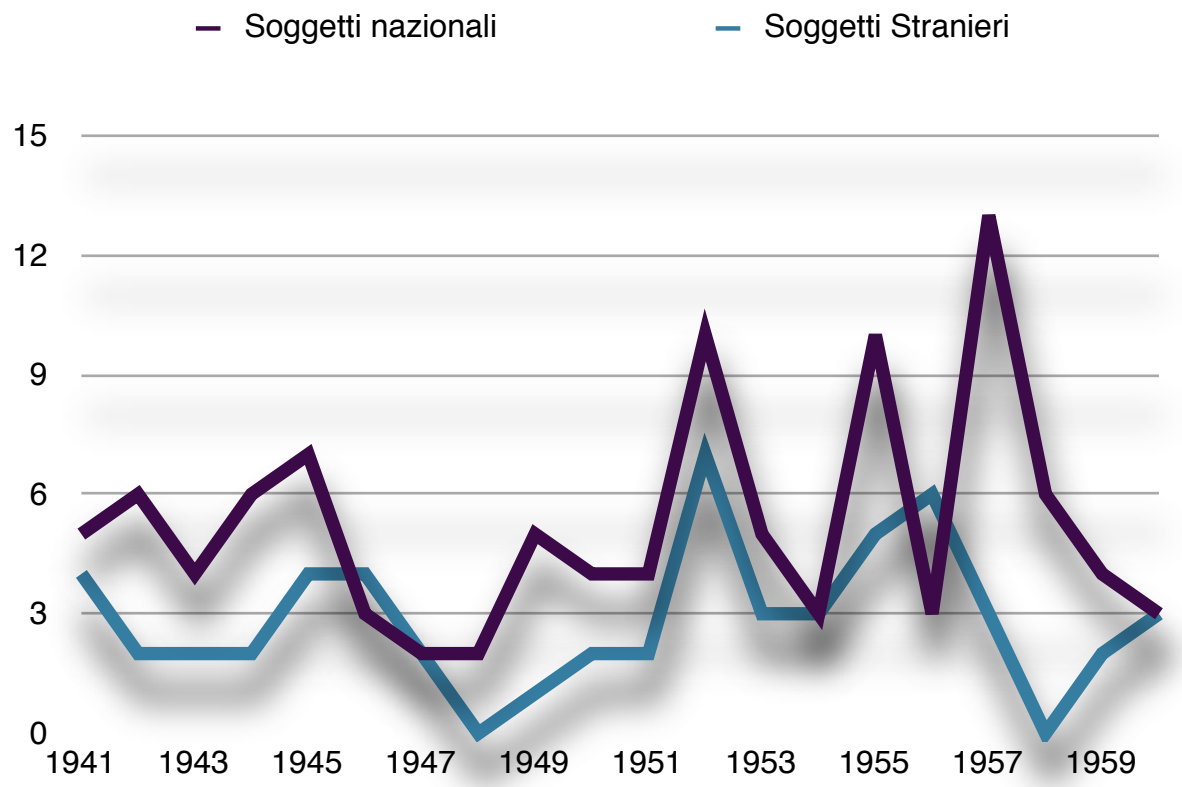
# Grafico B - Biopic 1941-1960 - composizione per gender



## Grafico C - Biopic 1941-1960 - andamento produzione




## Grafico D - Biopic 1941-1960 - nazionalità



# Biopic 1941-1960

| Filmografia 1941-1960 | Tipologia soggetto | Gender |
|---|---|---|
| *Blossoms in the Dust - Fiori nella polvere*, Mervyn LeRoy, USA 1941 | comune/benefattrice | f |
| *Harmon of Michigan*, Charles Barton, USA 1941 | sport/football | m |
| *I grandi fuorilegge del west*, David Miller, USA 1941 | fuorilegge | m |
| *Il grande ammiraglio,* Alexander Korda, USA 1941 | casata reale/aristocrazia | f |
| *Il sergente York*, Howard Hawks, USA 1941 | eroe di guerra | m |
| *L'incompiuta*, Rienhold Schünzel, USA 1941 | artista/compositore | m |
| *Lady Hamilton*, Alexander Korda, USA 1941 | casata reale/aristocrazia | f |
| *The Prime Minister*, Thorold Dickinson, USA 1941 | governo/politica | m |
| *Un piede in paradiso*, Irving Rapper, USA 1941 | religioso | m |
| *Follie di New York*, Irving Cummings, USA 1942 | entertainer | m |
| *La luna e sei soldi*, Albert Lewin, USA 1942 | artista/pittore | m |
| *Tennessee Johnson*, William Dieterle, USA 1942 | governo/politica | m |
| *The loves of Edgar Allan Poe*, Henri Lachman, USA 1942 | poeta | m |
| *The pride of the yankees - L'idolo delle folle*, Sam Wood, USA 1942 | sport/baseball | m |
| *The Vanishing Virginian*, Frank Borzage, USA 1942 | entertainer | m |
| *Yankee Doodle Dandy-Ribalta di gloria*, Michael Curtiz, USA 1942 | entertainer | m |
| *Il sentiero della gloria*, Raoul Walsh, USA 1942 | sport/boxe | m |
| *Bernadette*, Henry King, USA 1943 | religioso | f |
| *Dixie*, A.Edward Sutherland, USA 1943 | entertainer | m |
| *Jack London*, Alfred Santell, USA 1943 | scrittore | m |
| *Madame Curie*, Mervyn LeRoy, USA 1943 | scientifico | f |
| *Mission to Moscow,* Michael Curtiz, USA 1943 | governo/politica | m |
| *The Song of Bernadette*, Henri King, USA 1943 | religioso | f |

| | | |
|---|---|---|
| *Al chiaro di luna,* David Butler, USA 1944 | entertainer | m/f |
| *Buffalo Bill*, William A.Wellman, USA 1944 | fuorilegge | m |
| *Irish Eyes are Smiling*, Gregory Ratoff, USA 1944 | artista/compositore musical | m |
| *Roger Touhy-Gangster*, Robert Florey, USA 1944 | fuorilegge | m |
| *The Great Moment*, Preston Sturges, USA 1944 | scientifico | m |
| *Wilson*, Henry King, USA 1944 | governo/politica | m |
| *Il pilota del Mississippi*, Irving Rapper, USA 1944 | scrittore | m |
| *Bionda incendiaria*, George Marshall, USA 1945 | entertainer | f |
| *C'è sempre un domani*, Delmer Daves, USA 1945 | eroe di guerra | m |
| *Capitano Eddie*, Lloyd Bacon, USA 1945 | eroe di guerra | m |
| *Donne e diamanti*, Irving Cummings, USA 1945 | entertainer/vaudeville | f |
| *I forzati della gloria*, William A.Wellman, USA 1945 | eroe di guerra | m |
| *Il cardinale Richelieu*, Rowland V.Lee, USA 1945 | governo/politica | m |
| *Il gigante di Boston*, Frank Tuttle, USA 1945 | sport/boxe | m |
| *L'eterna armonia*, Charles Vidor, USA 1945 | artista/compositore | m |
| *Rapsodia in blu*, Irving Rapper, USA 1945 | artista/compositore musical | m |
| *Scandalo a corte*, Otto Preminger, USA 1945 | casata reale | f |
| *Anna e il re di Siam*, John Cromwell, USA 1946 | casata reale | m/f |
| *L'angelo del dolore*, Dudley Nichols, USA 1946 | eroe di guerra | f |
| *Night and Day*, Michael Curtiz, USA 1946 | entertainer | m |
| *Nuvole passeggere*, Richard Worf, USA 1946 | entertainer/vaudeville | m |
| *Uno scandalo a Parigi*, Douglas Sirk, USA 1946 | fuorilegge | m |
| *Un genio in famiglia*, Frank Ryan, USA 1946 | inventore | m |
| *Appassionatamente*, Curtis Bernhardt, USA 1946 | scrittore | f |
| *Canto d'amore - Song of love,* Clarence Brown, USA 1947 | artista/compositore | m |
| *I wonder who is kissing her now-E ora chi bacerà?*, Lloyd Bacon, USA 1947 | entertainer | m |

| | | |
|---|---|---|
| *The fabulous Dorseys-L'America dei Dorsey*, Alfred E.Green, USA 1947 | entertainer | m |
| *The Perils of Pauline-La storia di Pearl White*, George Marshall, USA 1947 | entertainer | f |
| *My Wild Irish Rose*, David Butler, USA 1947 | entertainer/vaudeville | m |
| *Words and Music-Parole e musica*, Norman Taurog, USa 1948 | entertainer | m |
| *L'ultima sfida*, Roy Del Ruth, USA 1948 | sport/baseball | m |
| *Dora - bambola bionda*, John M.Stahl, USA 1949 | artista/compositore musical | m |
| L*a vita a passo di danza*, David Butler, USA 1949 | entertainer/vaudeville | f |
| *Jolson sings again - Non c'è passione più grande*, Henri Levin, USA 1949 | entertainer | m |
| *The Stratton Story - Ritorno del campione*, Sam Wood, USA 1949 | sport/baseball | m |
| *The Great Dan Patch*, Joseph M.Newman, USA 1949 | sport/equitazione | m |
| *Ho ucciso Jess il bandito*, Samuel Fuller, USA 1949 | fuorilegge | m |
| *Annie get your gun - Anna prendi il fucile* , George Sydney, USA 1950 | entertainer/vaudeville | f |
| *Chimere-la storia di Rick Martin*, MIchael Curtiz, USA 1950 | entertainer | m |
| *Il grande Caruso*, Richard Thorpe, USA 1950 | artista/cantante | m |
| *The magnificent Yankee*, John Sturges, USA 1950 | giurista | m |
| *Tre piccole parole*, Richard Thorpe, USA 1950 | entertainer | m |
| *The Jackie Robinson Story*, Alfred E.Green, USA 1950 | sport/baseball | m |
| *Follow the Sun*, Sidney Lanfield, USA 1951 | sport/golf | m |
| *I'll See You in my Dreams*, Michael Curtiz, USA 1951 | entertainer | m |
| *Pelle di rame*, Michael Curtiz, USA 1951 | sport/atletica | m |
| *Rommel-la volpe nel deserto*, Henry Hathaway, USA 1951 | eroe di guerra | m |
| *Un'avventura meravigliosa*, Lloyd Bacon, USA 1951 | entertainer/vaudeville | f |
| *Valentino*, Lewis Allen, USA 1951 | artista/attore cinema | m |
| *CarabinaWilliams*, Richard Thorpe, USA 1952 | inventore | m |
| *Il favoloso Andersen*, Charles Vidor, USA 1952 | scrittore | m |
| *The iron mistress - L'amante di ferro*, Gordon Douglas, USA 1952 | imprenditore | m |

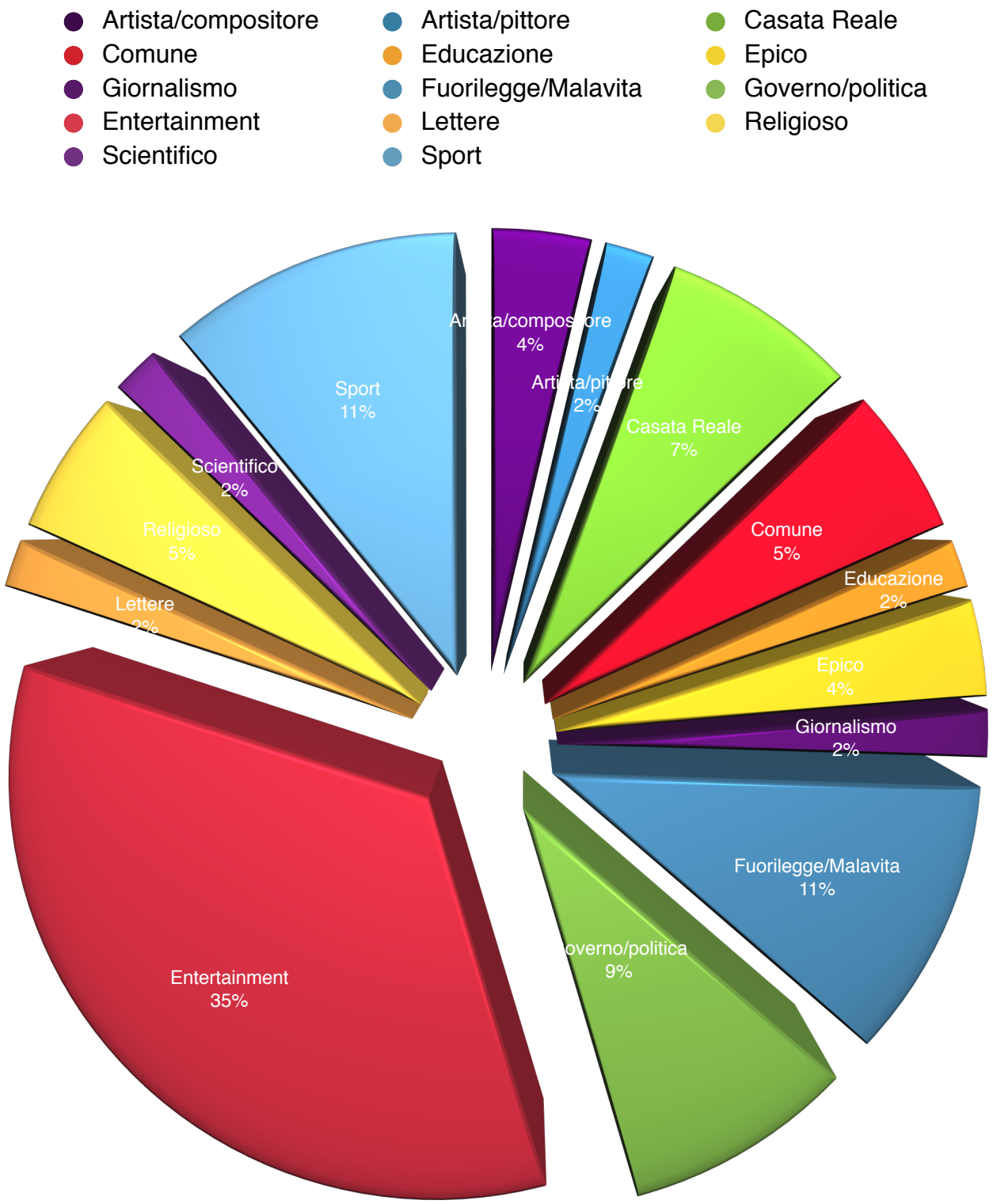
| | | |
|---|---|---|
| *La dama bianca-The girl in white*, John Sturges, USA 1952 | medicina | f |
| *With a song in my heart - La dominatrice del destino*, Walter Lang, USA 1952 | artista/cantante | f |
| *Million Dollar Mermaid - La ninfa degli antipodi*, Mervyn LeRoy, USA 1952 | sport/nuoto e artista | f |
| *Youg Bess - La regina vergine*, George Sidney, USA 1952 | casata reale | f |
| *Moulin Rouge*, John Houston, GB 1952 | entertainer/vaudeville | f |
| *Nostra signora di Fatima*, John Brahm, USA 1952 | religioso | f |
| *Somebody loves me - Qualcuno mi ama*, Irvin Brecher, USA 1952 | entertainer | f |
| *Stars and Stripes Forever - Squilli di Primavera*, Henry Koster, USA 1952 | artista/compositore | m/f |
| *The Pride of St.Louis,* Harmon Jones, USA 1952 | sport/baseball | m |
| *The story of Will Rogers*, Michael Curtiz, USA 1952 | entertainer/vaudeville | m |
| *The Winning Team*, Lewis Seiler, USA 1952 | sport/baseball | m |
| *Viva Zapata!*, Elia Kazan, USA 1952 | rivoluzionario | m |
| *Stupenda conquista*, John Boulting, USA 1952 | inventore | m |
| *Dream of Jeanie - Canzone del Mississippi*, Allan Dwan, USA 1952 | artista/compositore | m |
| *The lawless breed - Il diario di un condannato*, Raoul Walsh, USA 1953 | fuorilegge | m |
| *Il mago Houdini*, George Marshall, USA 1953 | entertainer | m |
| *The actress - L'attrice*, George Cukor, USA 1953 | artista/attore cinema | f |
| *The President's lady - Schiava e signora*, Henry Levin, USA 1953 | governo/politica | m |
| *So this is love - Sogno di boheme*, Gordon Douglas, USA 1953 | artista/cantante | f |
| *The I Don't Care Girl*, lloyd Bacon, USA 1953 | entertainer | f |
| *The Joe Louis Story*, Robert Gordon, USA 1953 | sport/boxe | m |
| *Calamity Jane - Non sparare baciami!*, David Butler, USA 1953 | entertainer | f |
| *Deep in my heart - Così parla il cuore*, Stanley Donen, USA 1954 | artista/compositore | m |
| *Desirée*, Henri Coster, USA 1954 | corte reale/aristocratica | m |
| *La legge contro Billy the Kid*, William Castle, USA 1954 | fuorilegge | m |
| *Lord Brummell*, Curtis Bernhardt, USA 1954 | corte reale/aristocratica | m |

| | | |
|---|---|---|
| *La storia di Glenn Miller*, Anthony Mann, USA 1954 | artista/musicista | m |
| *The Bob Mathias Story*, Francis D.Lyon, USA 1954 | sport/atletica | m |
| *The Benny Goodman Story-Il re del jazz*, Valentine Davies, USA 1955 | artista/cantante | m |
| *A Man Called Peter*, Henry Koster, USA 1955 | religioso | m |
| *Love me or leave me - Amami o Lasciami*, Charles Vidor, USA 1955 | artista/cantante | f |
| *Eravamo sette fratelli*, Melville Shavelson, USA 1955 | entertainer/vaudeville | m |
| *Il favorito della grande regina*, Henry Koster, USA 1955 | casata reale | f |
| *Il principe degli attori*, Philip Dunne, USA 1955 | artista/attore cinema | m |
| *Il re del jazz[2]*, Valentine Davies, USA 1955 | artista/cantante | m |
| *Interrupted melody - Oltre il destino*, Curtis Bernhardt, USA 1955 | artista/cantante | f |
| *I'll cry tomorrow*, Daniel Mann, USA 1955 | entertainer | f |
| *The McConnell Story - Una tigre in cielo,* Gordon Douglas, USA 1955 | aeronautica | m |
| *To Hell and Back. - All'inferno e ritorno*, Jesse Hibbs, USA 1955 | eroe di guerra | m |
| *Lady Godiva*, Arthur Lubin, USA 1955 | corte reale/aristocratica | f |
| *Chief Crazy Horse - Furia Indiana*, George Sherman, USA 1955 | eroe di guerra | m |
| *The coiurt martial of Billy Mitchell - Corte Marziale*, Otto Preminger, USA 1955 | aviazione | m |
| *I sette ribelli*, Charles Marquis warren, USA 1955 | rivoluzionario | m |
| *Alessandro il grande*, Robert Rossen, USA 1956 | epico | m |
| *Anastasia*, Anatole Litvak, USA 1956 | corte reale/aristocratica | f |
| *Lust for life - Brama di vivere*, Vincente Minnelli, USA 1956 | artista/pittore | m |
| *Diana la cortigiana*, David Miller, USA 1956 | corte reale/aristocratica | f |
| *The vagabond king - Il re vagabondo*, Michael Curtiz, USA 1956 | casata reale | m |
| *The Best Things in Life are Free - La felicità non si compra*, Michael Curtiz, USA 1956 | entertainer | m |
| *Lassù qualcuno mi ama*, R.Wise, USA 1956 | sport/boxe | m |
| *The Eddy Duchin Story - Incantesimo*, George Sidney, USA 1956 | artista/compositore musical | m |
| *Walk the Proud Land.-La terra degli Apaches*, Jesse Hibbs, USA 1956 | avventura | m |

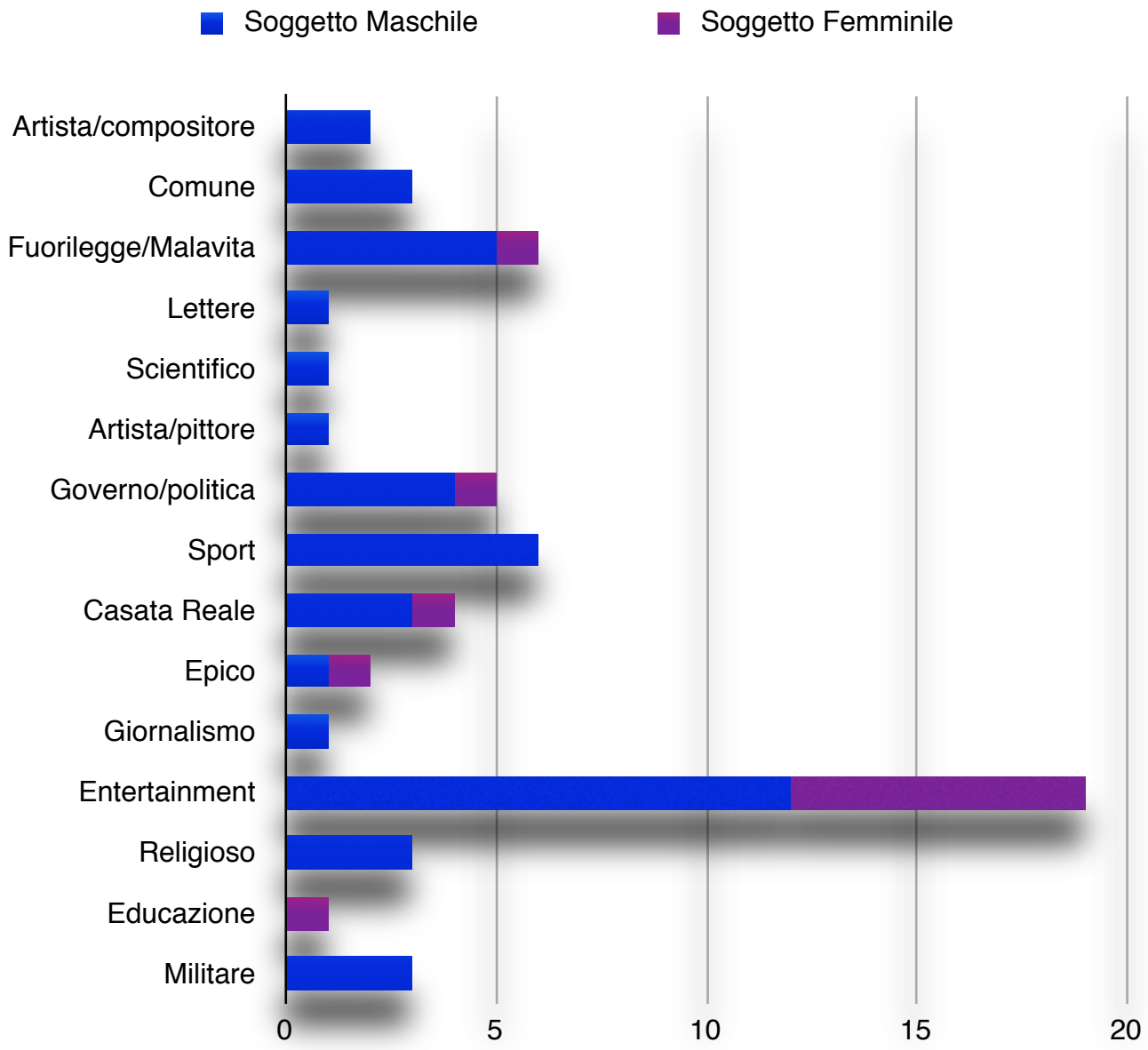
| | | |
|---|---|---|
| *The spirit of Saint Louis - L'aquila solitaria*, Billy Wilder, USA 1957 | aviazione | m |
| *Baby Face Nelson-Faccia d'angelo*, Don Siegel, USA 1957 | fuorilegge | m |
| *Beau James - Giacomo il bello*, Melville Shavelson, USA 1957 | governo/politica | m |
| *The Barretts of Wimpole Street - Il grande amore di Elizabeth Barrett*, Sidney Franklin, USA 1957 | imprenditore | |
| *The Joker is Wild-Il jolly è impazzito*, Charles Vidor, 1957 | entertainer | m |
| *Jeanne Eagles. Un solo grande amore*, George Sidney, USA 1957 | entertainer | f |
| *Kean-genio e sregolaztezza*, Vittorio Gassman, Italia 1957 | attore/teatro | m |
| *The Man of a Thousand Faces-L'uomo dai mille volti*, Joseph Pevney, USA 1957 | artista/attore cinema | m |
| *La vera storia di Jesse James*, Nicholas Ray, USA 1957 | fuorilegge | m |
| *The Wings of Eagles-Le ali delle aquile*, John Ford, USA 1957 | aviazione | m |
| *Le avventure di Omar Khayyam*, William Dieterle, USA 1957 | epico | m |
| *Fear strikes out-Prigioniero della paura*, Robert Mulligan, USA 1957 | sport/baseball | m |
| *The Helen Morgan Story-Quando l'amore è romanzo*, Michael Curtiz, USA 1957 | artista/cantante | f |
| *Santa Giovanna*, Otto Preminger, USA 1957 | religioso | f |
| *The Buster Keaton Story*, Sidney Sheldon, USA 1957 | artista/attore cinema | m |
| *The Man of a Thousand Faces-L'uomo dai mille volti*, Joseph Pevney, USA 1957 | entertainer/vaudeville | m |
| *Too Much Too Soon - Furia d'amare*, Art Napoleon, USA 1958 | artista/attore cinema | m |
| *The Left-handed Gun.-Furia selvaggia*, Arthur Penn, USA 1958 | fuorilegge | m |
| *Non voglio morire*, Robert Wiese, USA 1958 | assassina | f |
| *St.Louis Blues*, Allen Reisner, USA 1958 | artista/compositore | m |
| *Damn Citizen*, Robert Gordon, USA 1958 | comune | m |
| *The Bonny Parker Story-Femmina e mitra*, William Witney, USA 1958 | fuorilegge | f |
| *Adorabile infedele*, Henry King, USA 1959 | scrittore | m |
| *The five Pennies-I cinque penny*, Melville Shavelson, USA 1959 | artista/musicista | m |
| *Il diario di Anna Frank*, George Stevens, USA 1959 | comune | f |
| *John Paul Jones-Il grande capitano*, John Farrow, USA 1959 | fuorilegge | m |

| | | |
|---|---|---|
| *The Gene Kupra Story,* Don Weis, USA 1959 | artista/musicista | m |
| *Al Capone*, Richard Wilson, USA 1959 | fuorilegge | m |
| *I aim at the stars-Alla conquista dell'infinito-La storia di Werner Von Braun*, J.Lee Thompson, Germania 1960 | scienziato | m |
| *Song without end-Estasi*, Charles Viodor, USA 1960 | artista/musicista | m |
| *Il pistolero Jesse James*, William F.Claxton, USA 1960 | fuorilegge | m |
| *Jack Diamond Gangster*, Budd Boetticher, USA 1960 | fuorilegge/malavita | m |
| *Sunrise at Campobello*, Vincent J.Donehue, USA 1960 | governo/politica | m |
| *Pretty Boy Floyd-Sparate a vista*, Herbert J.Leder, USA 1960 | fuorilegge/malavita | m |

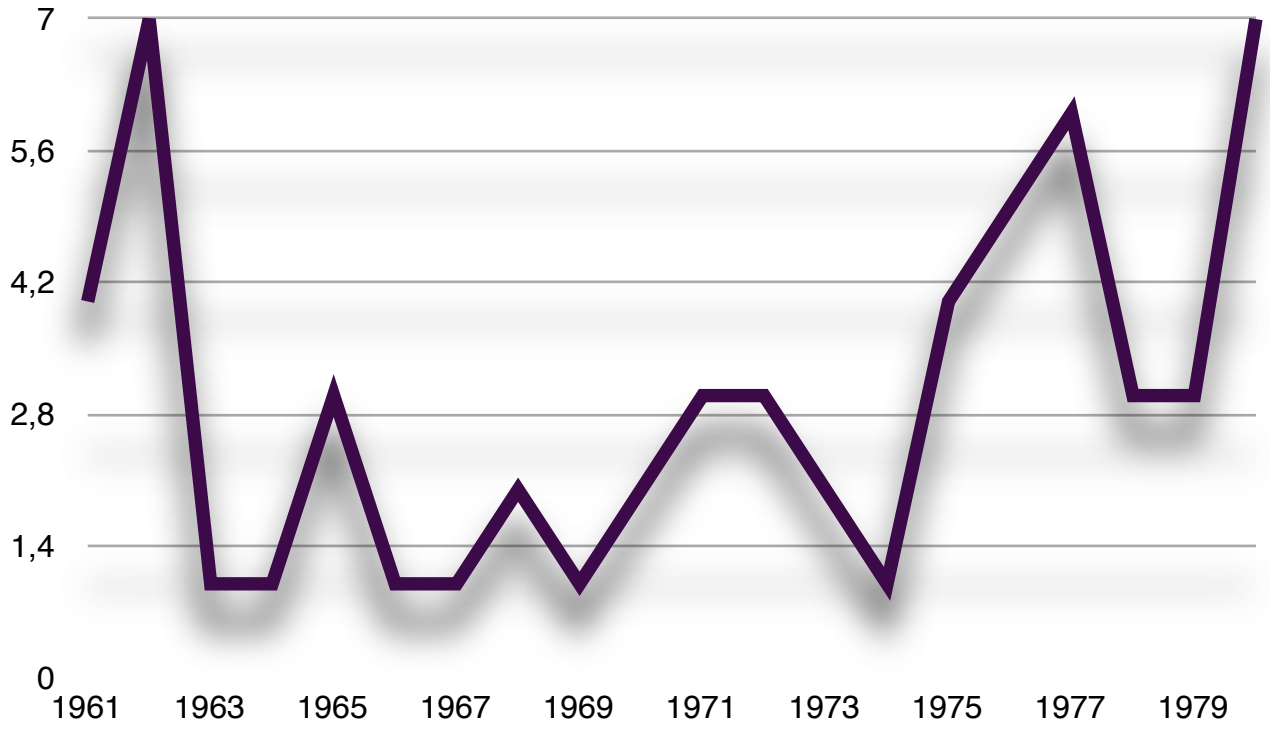
# Grafico A - Biopic per professione 1961-1980



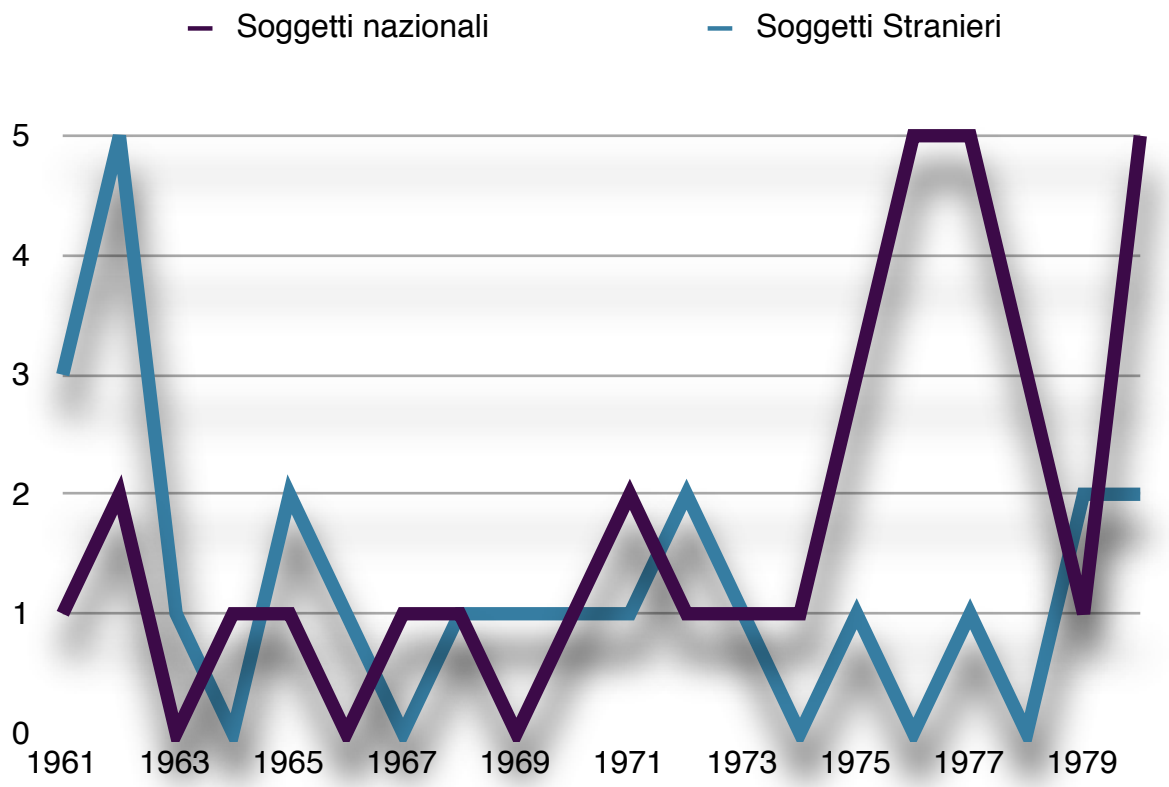
# Grafico B - Biopic 1961-1980 - composizione per gender



## Grafico C - Biopic 1961-1980 - andamento produzione




## Grafico D - Biopic 1961-1980 - nazionalità



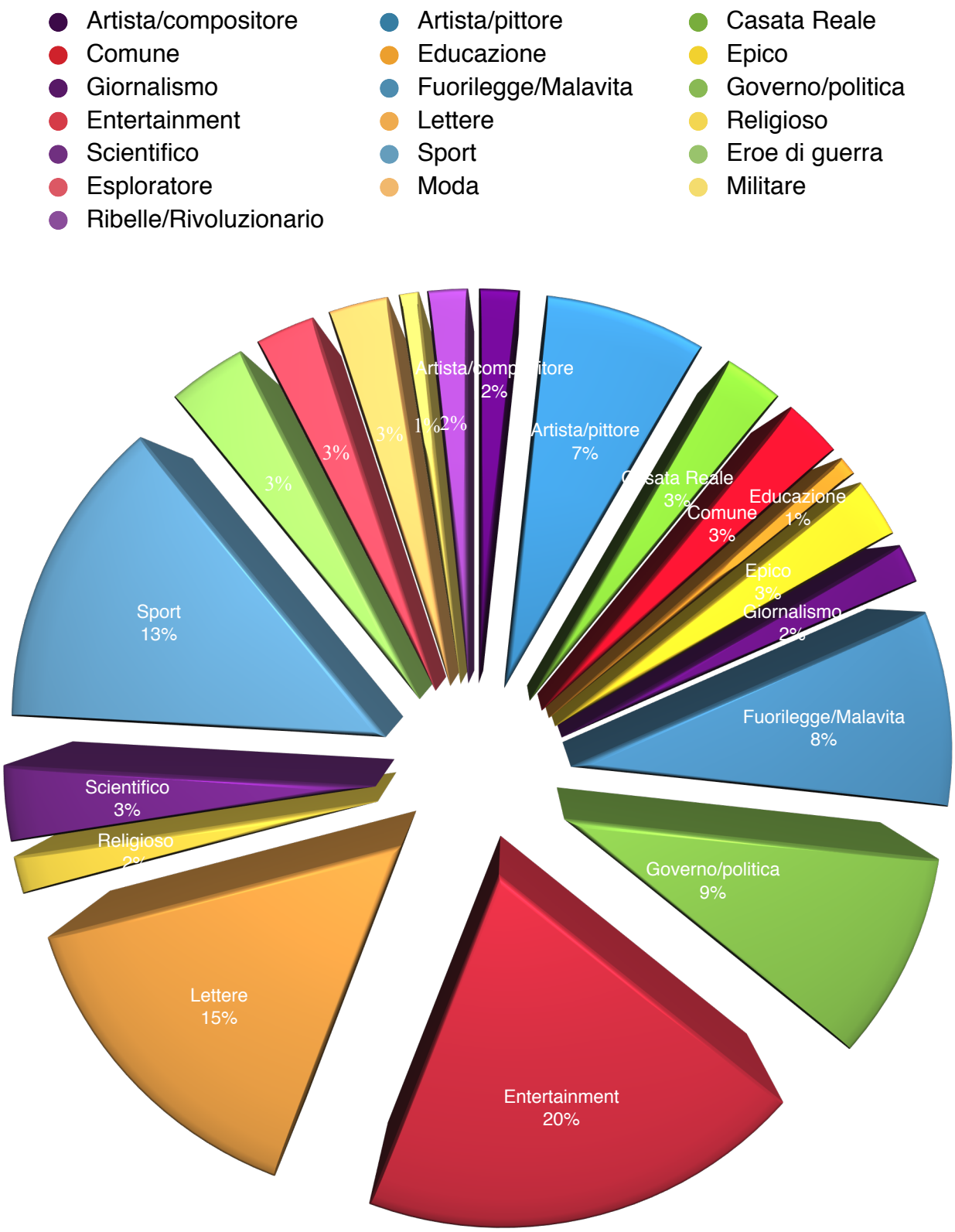
# Biopic 1961-1980

| Filmografia 1961-1980 | Tipologia soggetto | Gender |
|---|---|---|
| *Francesco D'Assisi*, Michael Curtiz, USA 1961 | religioso | m |
| *King of Kings - Il re dei re*, Nicholas Ray, USA 1961 | religioso | m |
| *Il grande impostore*, Robert Mulligan, USA 1961 | comune | m |
| *El Cid*, Anthony Mann, USA 1961 | epico | m |
| *Freud - Passioni segrete*, John Huston, USA 1962 | psicologia | m |
| *The wonderful world of the brothers Grimm - Avventura nella fantasia*, Henri Levin, USA 1962 | scrittore | m |
| *The magnificent Rebel - Il magnifico ribelle*, Georg Tressier, USA-Germania 1962 | compositore | m |
| *Lawrence d'Arabia*, David Lean, UK 1962 | governo/politica | m |
| *Venere imperiale*, Jean Delannoy, Italia 1962 | casata reale | f |
| *Gipsy - La donna che inventò lo strip-tease*, Mervyn LeRoy, USA 1962 | entertainment | f |
| *The Miracle Worker - Anna dei miracoli*, Arthur Penn, USA 1962 | educazione | f |
| *Cleopatra*, Joseph L.Mankiewicz, UK/USA/Switzerland 1963 | epico | f |
| *One Man's Way*, Denis Sanders, USA 1964 | entertainment | m |
| *Tha Agony and the Ecstasy - Il tormento e l'estasi*, Carol Reed, GB 1965 | artista | m |
| *Jean Harlow-La donna che non sapeva amare*, Gordon Douglas, USA 1965 | entertainment | f |
| *The sound of music-Tutti insieme appassionatamente*, Robert Wiese, USA 1965 | comune | mf |
| *Un uomo per tutte le stagioni*, Fred Zinnemann, USA 1966 | casata reale | m |
| *Gangster story - Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, USA 1967 | fuorilegge | f |
| *Funny Gilrl!*, William Wiler, USA 1968 | entertainment | f |
| *Star!-Un giorno...di primo mattino,* Robert Wiese, USA 1968 | entertainment/ teatro | f |
| *Sinful Davey - La forca può attendere*, John Houston, USA 1969 | fuorilegge | m |
| *Cromwell*, Ken Hughes, UK 1970 | casata reale | m |
| *Patton-generale d'acciaio*, Franklin J.Schaffner, USA 1970 | militare | m |

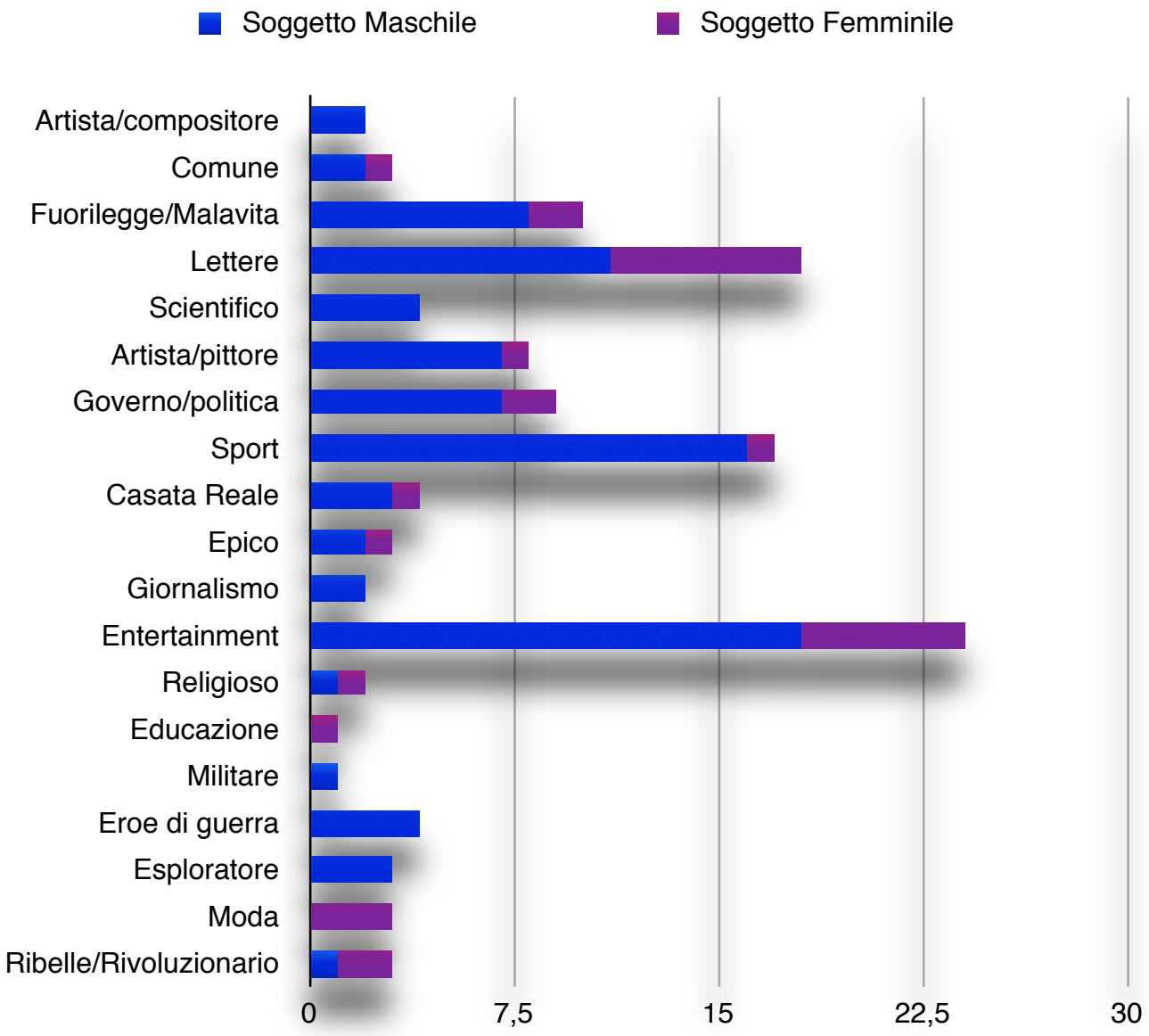
| | | |
|---|---|---|
| *Evel Knievel*, Marvin J.Chomsky, USA 1971 | Sport/moto | m |
| *Joe Hill*, Bo Widerberg, Sweden/USA 1971 | comune | m |
| *Nicholas and Alessandra*, Franklin J.Schaffner, USA 1971 | casata reale | m |
| *Young Winston - Gli anni dell'avventura*, Richard Attenborough, USA 1972 | governo/politica | m |
| *La signora del blues*, Sidney J.Furie, USA 1972 | entertainment | f |
| *The Great Waltz*, Andrew L.Stone, USA 1972 | compositore | m |
| *Papillon*, Franklin J.Schaffner, USA 1973 | fuorilegge | m |
| *Serpico*, Sidney Lumet, USA/Italia 1973 | polizia | m |
| *Lenny*, B.Fosse, USA 1974 | entertainment | m |
| *Galileo*, Joseph Losey, UK/USA 1975 | scientifico | m |
| *Give'em Hell*, Harry! Steve Binder, USA 1975 | governo/politica | m |
| *Murf the Surf - La gemma indiana*, Marvin J.Chomsky, USA 1975 | fuorilegge | m |
| *Capone - Quella sporca ultima notte*, Steve Carver, USA 1975 | fuorilegge | m |
| *Gable e Lombard: un grande amore*, Sidney J.Furie, USA 1976 | entertainment | mf |
| *Goodbye Norma Jean*, Larry Buchanan, Australia/USA 1976 | entertainment | f |
| *Leadbelly*, Gordon Parks, USA 1976 | entertainment | m |
| *Bound for Glory - Questa terra è la mia terra*, Hal Ashby, USA 1976 | entertainment | m |
| *W.C. Fields and Me*, Arthur Hiller, USA 1976 | entertainment | m |
| *Giulia*, Fred Zinnemann, USA 1977 | governo/politica | f |
| *Greased Lighting - Il circuito della paura*, Michael Schultz, USA 1977 | sport/ automobilismo | m |
| *The Greatest - Io sono il più grande*, Tom Gries-Monte Hellmann, USA/UK 1977 | sport/boxe | m |
| *Viva knievel! - Le strabilianti avventure di Superasso*, Gordon Douglas, USA 1977 | Sport/moto | m |
| *Mac Arthur il generale ribelle*, Joseph Sargent, USA 1977 | militare | m |
| *Valentino*, Ken Russell, USA 1977 | entertainment | m |
| *Born Again*, Irving Rapper, USA 1978 | governo/politica | m |
| *Midnight Express - Fuga di mezzanotte*, Alan Parker, USA 1978 | entertainment | m |

| | | |
|---|---|---|
| *The Buddy Holly Story*, Steven Rash, USA 1978 | entertainment | m |
| *Elvis - Il re del rock*, John Carpenter, USA 1979 | entertainment | m |
| *Jesus*, John Krish-Peter Sykes, USA 1979 | religioso | m |
| *La nascita dei Beatles*, Richard Marquand, USA 1979 | entertainment | m |
| *Long Riders - I cavalieri dalle lunghe ombre*, Walter Hill, USA 1980 | fuorilegge | m |
| *La ragazza di Nashville*, Michael Apted, USA 1980 | entertainment | f |
| *Marciano*, Bernard L.Kowalski, USA 1980 | sport/boxe | m |
| *Rock Machine*, Taylor Hackford, USA 1980 | entertainment | m |
| *The Elephant Man*, David Lynch, USA 1980 | entertainment | m |
| *Toro Scatenato*, M.Scorsese, USA 1980 | sport/boxe | m |
| *Where the Buffalo Roam*, Art Linson, USA 1980 | giornalismo | m |

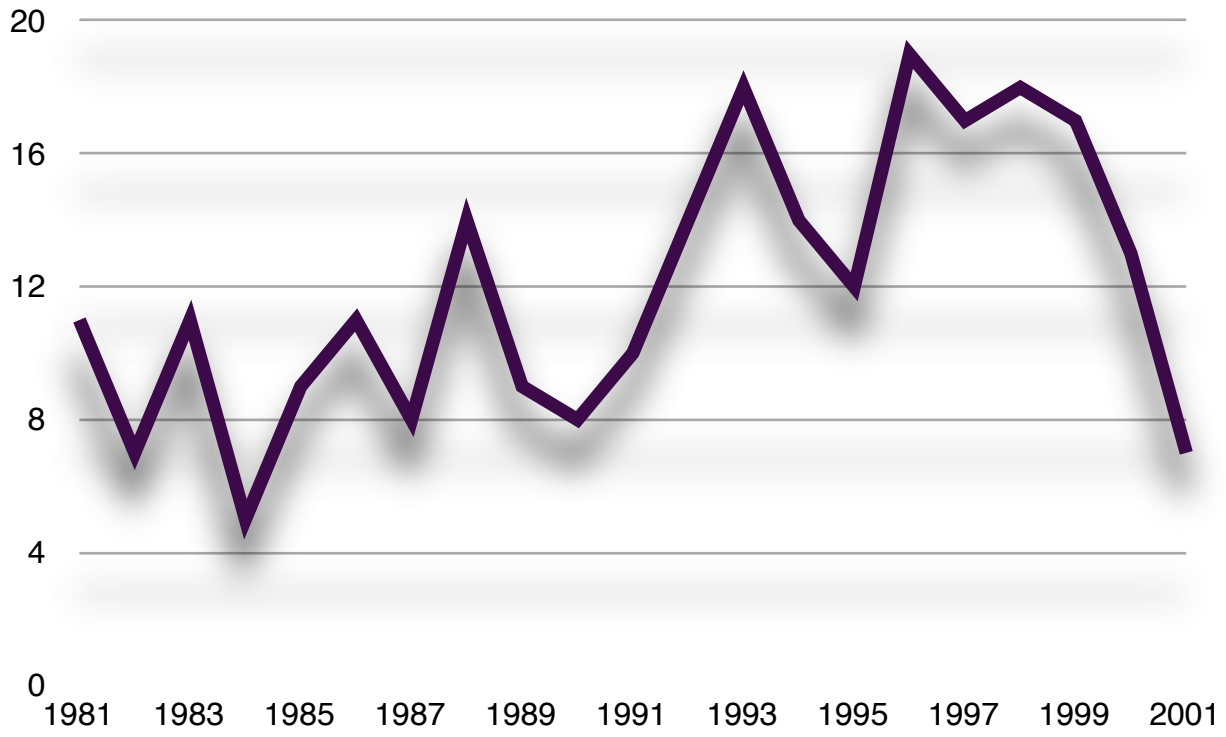
# Grafico A - Biopic per professione 1981-2001



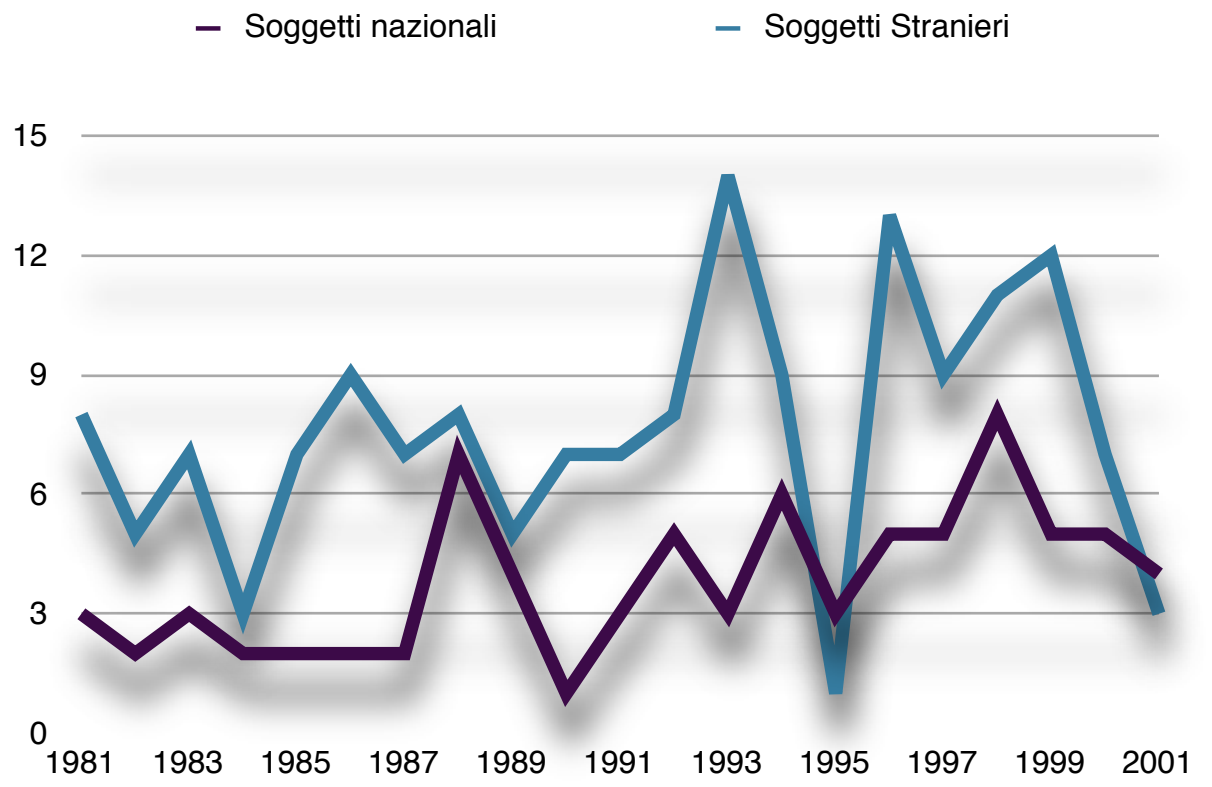
# Grafico B - Biopic 1981-2001 - composizione per gender



## Grafico C - Biopic 1981-2001 - andamento produzione




## Grafico D - Biopic 1981-2001 - nazionalità



# Biopic 1981-2001

| Filmografia 1961-1980 | Tipologia soggetto | Gender |
|---|---|---|
| *Chanel Solitaire*, George Kaczender, UK/France/Usa 1981 | moda | f |
| *Il leone del deserto*, Moustapha Akkad, Libia/USA 1981 | eroe di guerra | m |
| *Mammina Cara*, Frank Perry, USA 1981 | entertainment - attore cinema | f |
| *Reds*, Warren Beatty, USA 1981 | giornalista | m |
| *This is Elvis*, Malcolm Leo-Andrew Scott, USA 1981 | entertainment-musica | m |
| *Frances*, Graeme Clifford, USA 1982 | entertainment - attore cinema | f |
| *Dragster - Heart like a wheel,* Jonathan Kaplan, USA 1983 | sport/automobilismo | f |
| *Il caso Tiberman*, Yellen Linda, USA 1983 | governo/politica | m |
| *Cross Creek - La foresta silenziosa*, Marrtin Ritt, USA 1983 | scrittore | f |
| *Silkwood*, Mike Nichols, USA 1983 | comune | f |
| *Star 80*, Bob Fosse, USA 1983 | moda | f |
| *The Bear*, Richard C.Sarafian, USA 1984 | sport/football | m |
| *The Secret Diary of Sigmunt Freud*, Danford B.Greene, Yugoslavia/USA 1984 | psicologia | m |
| *Mask - Dietro la maschera*, Peter Bogdanovich, USA 1985 | comune | m |
| *Gandhi*, Richard Attenborough, USA 1985 | governo/politica | m |
| *Out of Africa-La mia Africa*, Sydney Pollack, USA 1985 | scrittore | f |
| *Mishima - a life in four chapters*, Paul Schrader, USA 1985 | scrittore | m |
| *Sweet Dreams*, Karel Reisz, USA 1985 | entertainment-musica | f |
| *Salvador*, Oliver Stone, USA 1986 | giornalista | m |
| *Sid e Nancy*, Alex Cox, USA 1986 | entertainment-musica | m |
| *Cry freedom-Grido di libetà*, Richard Attenborough, UK/USA 1987 | governo/politica | m |
| *L'ultimo imperatore*, Bernardo Bertolucci, China/Italy/UK/France 1987 | epico | m |
| *La Bamba*, Luis Valdez, USA 1987 | entertainment-musica | m |

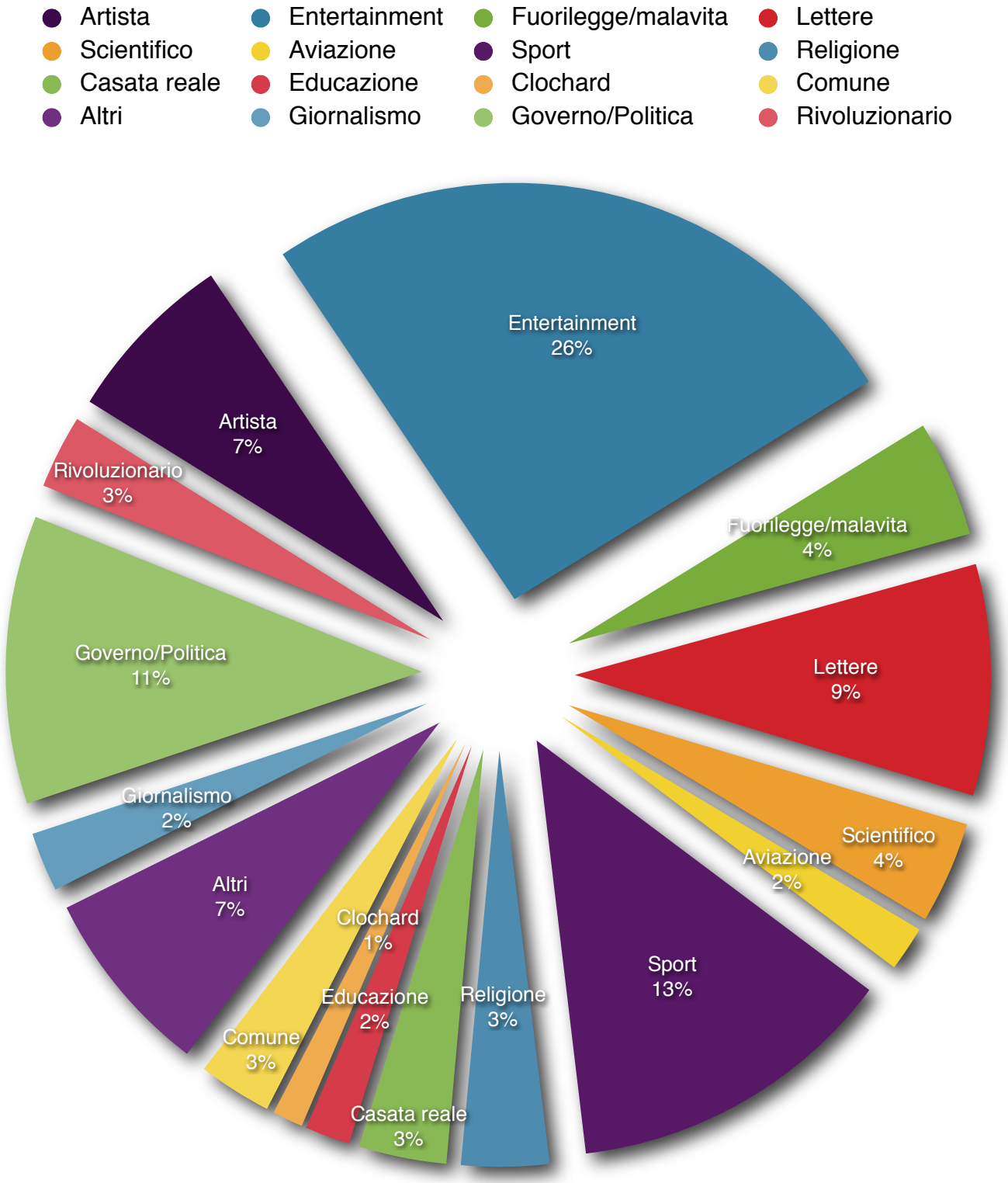
| | | |
|---|---|---|
| *Prick up-l'importanza di essere Joe*, Stephen Frears, UK 1987 | scrittore | m |
| *Bird*, Clint Eastwood, USA 1988 | entertainment-musica | m |
| *Kenny*, Claude Gagnon, Japan/USA/Canada 1988 | comune | m |
| *Hanna's War - La guerra di Hanna,* Menahem Golan, USA 1988 | Ribelle/rivoluzionario | f |
| *Le grand bleu*, Luc Besson, France/USA/Italy 1988 | sport/apnea | m |
| *Onassis-The richest man in the world*, Waris Hussein, USA 1988 | imprenditore | m |
| *Patty-la vera storia di Patricia Hearst*, Paul Schrader, UK/USA 1988 | fuorilegge/malavita | f |
| *Bloodsport-Senza esclusione di colpi*, Newt Arnold, USA 1988 | sport/arti marziali | m |
| *Tucker-The Man and his Dream - Tucker-un uomo e il suo sogno*, Francis Ford Coppola, USA 1988 | inventore | m |
| *Great Balls of Fire!*, Jim McBride, USA 1989 | entertainment-musica | m |
| *My Left Foot: The Story of Christy Brown - Il mio piede sinistro*, Jim Sheridan, USA 1989 | artista/pittore | m |
| *Nato il 4 di luglio*, Oliver Stone, USA 1989 | eroe di guerra | m |
| *Triumph of the spirit-Oltre la vittoria*, Robert M.Young, USA 1989 | sport/boxe | m |
| *Romero*, John Duigan, USA 1989 | eroe di guerra | m |
| *Scandalo Blaze*, Ron Shelton, USA 1989 | governo/politica | m |
| *Wired*, Larry Peerce, USa 1989 | entertainment | m |
| *China Cry: A True Story*, James F.Collier, USA 1990 | Ribelle/rivoluzionario | f |
| *Good Fellas-Quei bravi ragazzi*, Martin Scorsese, USA 1990 | fuorilegge/malavita | m |
| *La primavera di Michelangelo*, jerry London, Italia-USA 1990 | artista/pittore | m |
| *Un angelo alla mia tavola*, Jane Campion, UK/Australia/New Zeland/ USA 1990 | scrittore | f |
| *Vincent e Theo*, Robert Altman, Netherlands/UK/France/Italy/Germany 1990 | artista/pittore | m |
| *Bugsy*, Barry Levinson, USA 1991 | fuorilegge/malavita | m |
| *Dalì*, Antoni Ribas, Spain/Bulgari 1991 | artista/pittore | m |
| *Pistol: The Birth of a Legend*, Frank C.Schröder, USA 1991 | sport/basket | m |
| *Rossini!Rossini!*, Mario Monicelli, Italia 1991 | artista/compositore | m |
| *The Doors*, Oliver Stone, USA 1991 | entertainment-musica | m |

| | | |
|---|---|---|
| *Van Gogh*, Maurice Pialat, France 1991 | artista/pittore | m |
| *Ruby: il terzo uomo a Dallas*, John Mackanzie, UK/USA/Japan 1992 | fuorilegge/malavita | m |
| *Cristoforo Colombo: la scoperta*, John Glen, UK/USA/Spain 1992 | esploratore | m |
| *1492 - La scoperta del paradiso*, Ridley Scott, USA 1992 | esploratore | m |
| *Charlot*, Richard Attenborough, GB 1992 | entertainment/cinema | m |
| *Hoffa: santo o mafioso?*, Danny DeVito, France/USA 1992 | fuorilegge/malavita | m |
| *Malcolm X*, Spike Lee, USA 1992 | governo/politica | m |
| *The Babe-la leggenda*, Arthur Hiller, USA 1992 | sport/baseball | m |
| *Dragon - La storia di Bruce Lee*, Rob Cohen, USA 1993 | sport/arti marziali | m |
| *What's love got to do with it*, Brian Gibson, USA 1993 | entertainment-musica | f |
| *Geronimo*, Walter Hill, USA 1993 | eroe di guerra | m |
| *Rudy - il successo di un sogno*, David Anspaugh, USA 1993 | sport/football | m |
| *Schindler's List*, Steven Spielberg, USA 1993 | imprenditore | m |
| *The Secret Life: Jeffrey Dahmer*, David R.Bowen, USA 1993 | fuorilegge/malavita | m |
| *This boy's life - Voglia di ricominciare*, Michael Caton James, USA 1993 | scrittore | m |
| *Immortal Beloved-Amata immortale*, Bernard Rose, UK/USA 1994 | artista/compositore | m |
| *Cobb*, Ron Shelton, USA 1994 | sport/baseball | m |
| *Ed Wood*, Tim Burton, USA 1994 | entertainment/cinema | m |
| *Mrs. Parker and the Vicious Circle-Mrs.Parker e il circolo vizioso*, Alan Rudolph, USA 1994 | scrittore | f |
| *Otto secondi di gloria*, John G.Avildsen, USA 1994 | sport/rodeo | m |
| *Wyatt Earp*, Lawrence Kasdan, USA 1994 | western | m |
| *Nixon - Gli intrighi del potere*, Oliver Stone, USA 1995 | governo/politica | m |
| *Jefferson in Paris*, James Ivory, France/USA 1995 | governo/politica | m |
| *Mindbender-Oltre la mente*, Ken Russell, USA 1995 | paranormale | m |
| *The Basketball Diaries-Ritorno al nulla*, Scott Kalvert, USA 1995 | entertainment-musica | m |

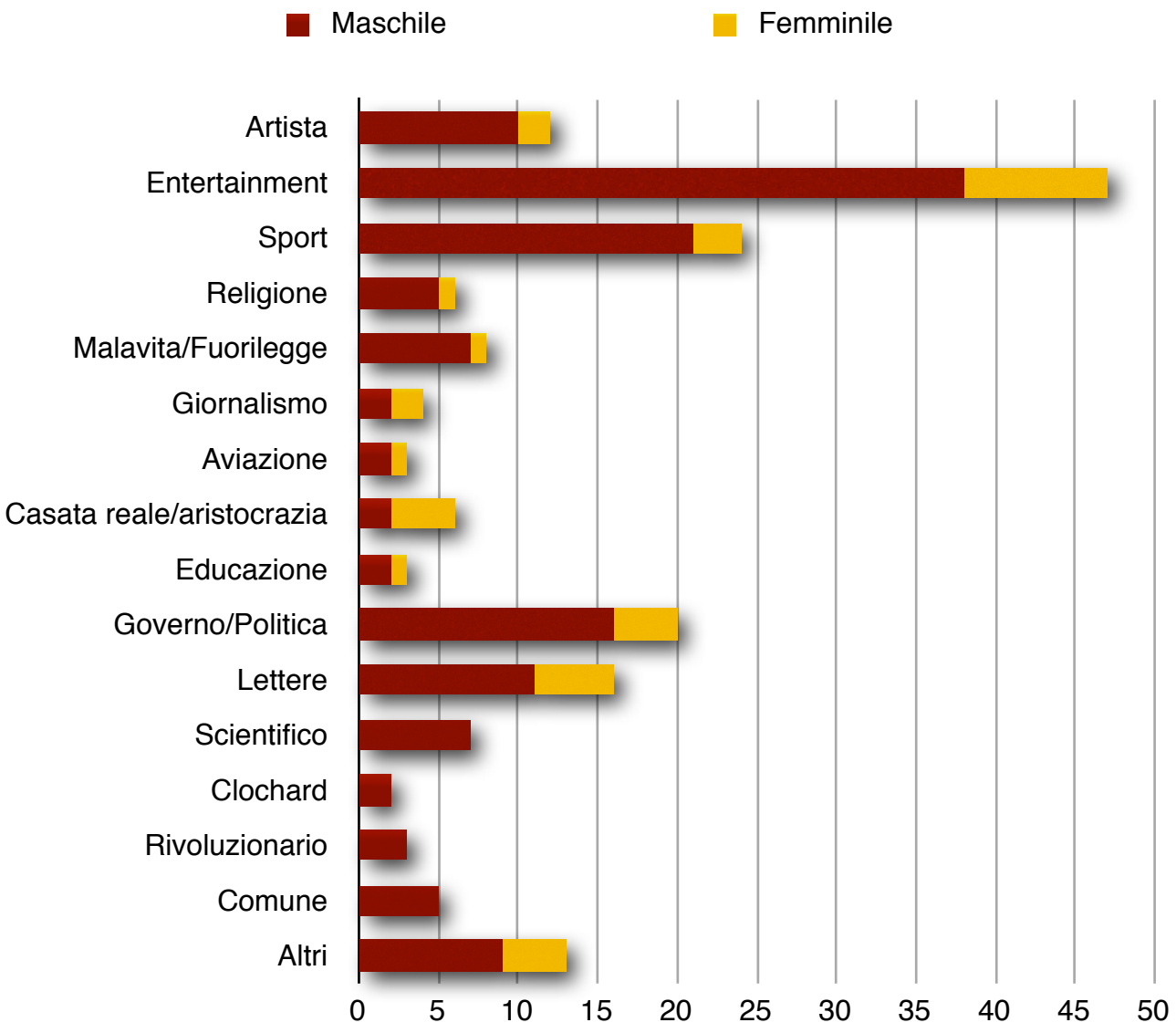
| | | |
|---|---|---|
| *Rob Roy*, Michael Caton James, USA/UK 1995 | epico | m |
| *Larry Flint - oltre lo scandalo*, Milos Forman, USA 1996 | entertainment/editoria | m |
| *In Love and War-Amare per sempre*, Richard Attenborough, USA 1996 | scrittore | m |
| *Basquiat*, Julian Schnabel, USA 1996 | artista/pittore | m |
| *Entertaining Angels: The Dorothy Day Story*, Michael Ray Rhodes, USA 1996 | governo/politica | f |
| *Evita*, Alan Parker, USA 1996 | governo/politica | f |
| *I shot Andy Warhol-Ho sparato a Andy Warhol*, Mary Harron, GB-USA 1996 | fuorilegge/malavita | f |
| *The Whole Wide World-Il mondo intero*, Dan Ireland, USA 1996 | scrittore | m |
| *Infinity*, Matthew Broderick, USA 1996 | scienziato | m |
| *La vera storia di Eva Perón*, Juan Carlos Desanzo, Argentina 1996 | governo/politica | f |
| *Michael Collins*, N.Jordan, GB 1996 | rivoluzionario | m |
| *Surviving Picasso*, James Ivory, USA 1996 | artista/pittore | f |
| *The Disappearance of Garcia Lorca*, Marcos Zuringa, Spain/France/USA/Puerto Rico 1996 | scrittore | m |
| *Flynn*, Frank Howson, Australia/USA 1997 | entertainment/cinema | m |
| *Kundun*, M.Scorsese, USA 1997 | religioso | m |
| *The Last Time I committed Suicide.-L'ultima volta che mi sono suicidato*, Stephen Kay, USA 1997 | fuorilegge/malavita | m |
| *Mrs.Brown-La mia regina*, John Madden, UK/Ireland/USA 1997 | casata reale | f |
| *Madre Teresa*, Kevin Connor, UK/Germany/USA 1997 | religioso | f |
| *Prefontaine*, Steve James, USA 1997 | sport/maratoneta | m |
| *Private Parts*, Betty Thomas, USA 1997 | entertainment | m |
| *Selena*, Gregory Nava, USA 1997 | entertainment-musica | f |
| *Seven Years in Tibet-Sette anni in Tibet*, Jean Jaques Annaud, USA/UK 1997 | esploratore | m |
| *Gods and Monsters-Demoni e Dei*, Bill Condon, UK/USA 1998 | entertainment/cinema | m |
| *Elizabeth*, S.Kapur, GB 1998 | casata reale | f |
| *Gia*, Michael Cristofer, USA 1998 | moda | f |
| *La figlia di un soldato non piange mai*, James Ivory, GB 1998 | scrittore | m |

| | | |
|---|---|---|
| *Permanent Midnight*, David Veloz, USA 1998 | scrittore | m |
| *The General*, John Boorman, UK/Ireland 1998 | fuorilegge/malavita | m |
| *The Rat Pack*, Rob Cohen, USA 1998 | entertainment-musica | m |
| *Velvet Goldmine*, T.Haynes, USA/GB 1998 | entertainment-musica | m |
| *Why do fools fall in love*, Gregory Nava, USA 1998 | entertainment-musica | m |
| *Without Limits*, Robert Towne, USA 1998 | sport/maratoneta | m |
| *October Sky-Cielo d'ottobre*, Joe Johnston, USA 1999 | scienziato | m |
| *Anna and the King*, Andy Tennant, USA 1999 | casata reale | mf |
| *Introducing Dorothy Dandridge. - Dorothy: una pelle troppo scura*, Martha Coolidge, USA 1999 | entertainment/cinema | f |
| *Endurance*, Leslie Woodhead-Bud Greenspan, USA/UK/Germany 1999 | sport/maratoneta | m |
| *Giovanna D'Arco*, Luc Besson, Francia 1999 | epico | f |
| *Man on the Moon*, Milos Forman, UK/Germany/Japan/USA 1999 | entertainment/tv | m |
| *The Hurricane*, Norman Jewison, USA 1999 | sport/boxe | m |
| *Girl, Interrupted-Ragazze interrotte*, James Mangold, USA 2000 | scrittore | f |
| *Man of Honor*, George Tillman Jr., USA 2000 | militare | m |
| *Before Night Falls-Prima che sia notte*, J.Schnabel, USA 2000 | scrittore | m |
| *Quills-La penna dello scandalo*, Philip Kaufman, USA/Germany/UK 2000 | scrittore | m |
| *Pollock*, Ed Harris, USA 2000 | artista/pittore | m |
| *Isn't she Great*, Andrew Bergman, USA/UK/Germany/Japan 2000 | scrittore | f |
| *Lumumba*, Raoul Peck, France/Belgium/Germany/Haiti 2000 | governo/politica | m |
| *A beautiful Mind*, R.Haward, USA 2001 | scienziato | m |
| *Alì*, M.Mann, USA 2001 | sport/boxe | m |
| *Blow,* Ted Demme, USA 2001 | fuorilegge/malavita | m |
| *Iris. Un amore vero*, Richard Eyre, USA/GB 2001 | scrittore | f |
| *Piñero*, Leon Ichaso, USA 2001 | scrittore | m |

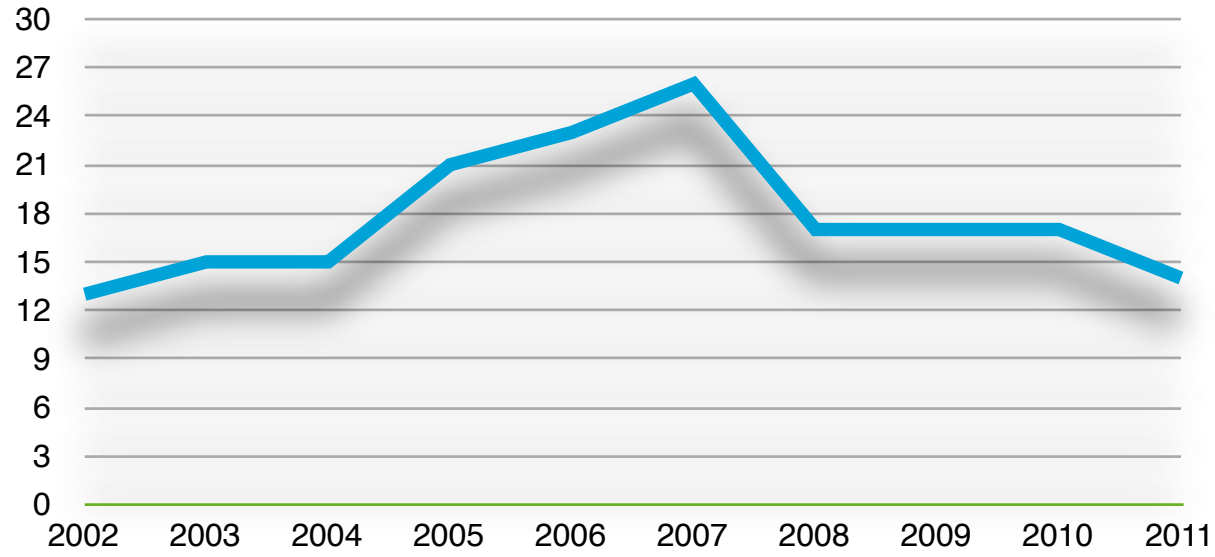
# Grafico A - Biopic per professione 2002-2011



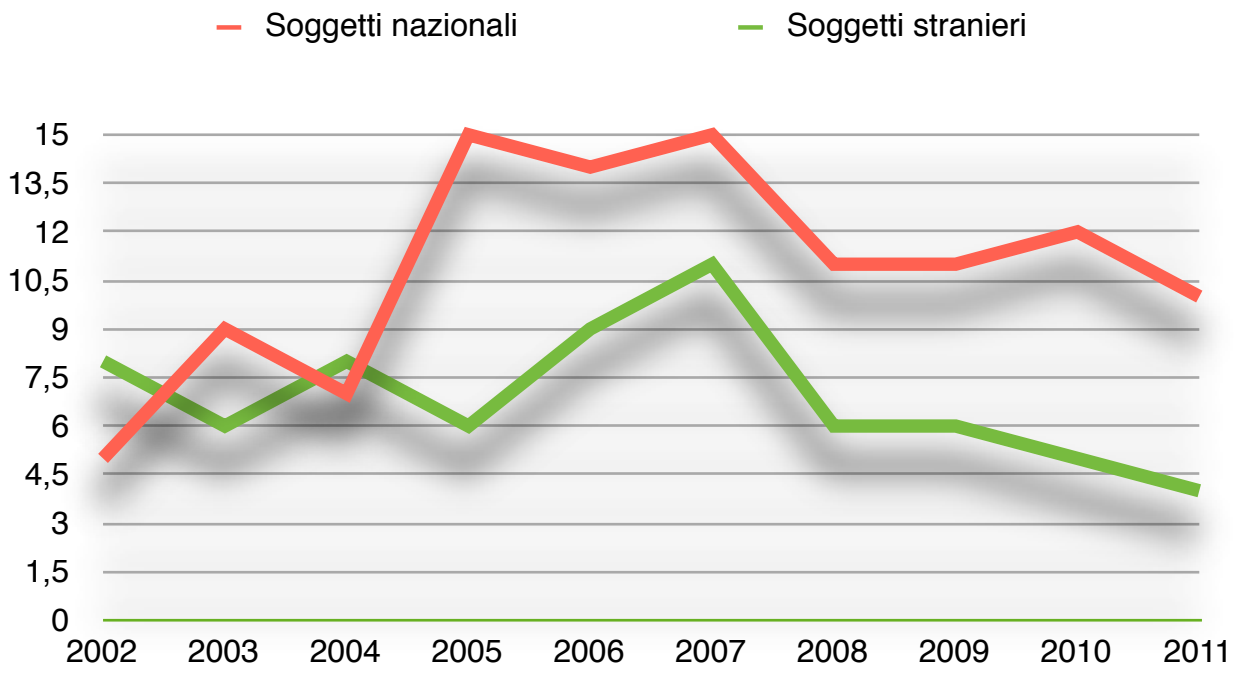
# Grafico B - Biopic 2002-2011- composizione per gender



# Grafico C - Biopic 2002-2011- andamento produzione




# Grafico D - Biopic 2002-2011-nazionalità



# Biopic 2002-2011

| Filmografia | Soggetto | Gender |
|---|---|---|
| 8 Mile, C.Hanson, USA/Germania 2002 | entertainement/musica | m |
| Confessioni di una mente pericolosa, George Clonney, USA/UK/Germany 2002 | entertainement/tv | m |
| Frida, Julie Taymor, USA 2002 | artista/pittore | f |
| Il pianista, Roman Polanski, France/Poland/Germany/UK 2002 | entertainement/musica | m |
| Catch me if you can - Prova a prendermi, Steven Spielberg, USA 2002 | aviazione | m |
| The Hours, Stephen Daldry, USA 2002 | scrittore | f |
| Antwone Fisher, Denzel Washington, USA 2002 | militare | m |
| 24 Hours Party People, Michael Winterbottom, UK 2002 | entertainement/musica | m |
| Ted Bundy, Matthew Bright, UK/USA 2002 | killer | m |
| Ebbro di donne e di pittura, Kwon-taek Im, South Korea 2002 | artista/pittore | m |
| Bride of the Wind, Bruce Beresford, UK/Germany/Austria 2002 | artista/pittore | f |
| Safe conduct - Laissez passer, Bertrand Tavernier, France/Germany/Spain 2002 | entertainement/cinema (spionaggio) | m |
| Wheatfield with Crows, Brent Roske, Netherlands 2002 | artista/pittore | m |
| Callas Forever, Franco Zeffirelli, Italy/France/Spain/UK/Romania 2002 | entertainement/musica | f |
| Shattered glass-L'inventore di favole, B.Ray, USA/Canada 2003 | giornalismo | m |
| La luz prodigosa-La fine di un mistero, Miguel Hermoso, Spagna 2003 | scrittore | m |
| La ragazza con l'orecchino di perla, Peter Webber, UK/Luxembourg 2003 | artista/pittore | m |
| Luther, Eric Till, Germany 2003 | religioso | m |
| Garrincha-Estrela solitária, Milton Alencar, Brazil/Chile 2003 | sport/calcio | m |
| Monster, Patty Jenkins, USA/Germany 2003 | killer | f |
| Party Monster, Fenton Bailey-Randy Barbato, USA/Netherlands 2003 | entertainement | m |
| Veronica Guerin, Joel Schhumacher, Ireland/UK/USA 2003 | giornalismo | f |

| | | |
|---|---|---|
| American Splendor, Shari Springer Berman-Robert Pulcini, USA 2003 | fumetti | m |
| Sylvia, Christine Jeffs, UK 2003 | scrittore/poeta | f |
| Swimming Upstream, Russell Mulcahy, Australia 2003 | sport/nuoto | m |
| Stuey, A.W. Vidmer, USA 2003 | entertainement/gioco poker | m |
| Paradise Found, Mario Andreacchio, Australia/UK/France/Germany 2003 | artista/pittore | m |
| The Night We Called It a Day, Paul Goldman, Australia/USA 2003 | entertainement/musica | m |
| Monsieur N., Antoine de Caunes, France 2003 | casata reale/aristocrazia | m |
| I colori dell'anima-Modigliani, Mick Davis, USA 2004 | artista/pittore | m |
| Against the Ropes, Charles Dutton, USA/Germania 2004 | sport/boxe | f |
| Alexander, O.Stone, USA 2004 | epico | m |
| I diari della motocicletta, Walter Salles, Argentina/Cile/Perù/Brasile/USA 2004 | Rivoluzionario | m |
| Kinsey, Bill Condon, USA/Germany 2004 | Scientifico | m |
| La caduta-Gli ultimi giorni di Hitler, Oliver Hirschbiegel, Germany/Italy/ Aystria 2004 | Storico | m |
| Neverland-un sogno per la vita, Marc Forster, USA/UK 2004 | scrittore | m |
| Ray, Taylor Hackford, USA 2004 | entertainement/musica | m |
| The Aviator, M.Scorsese, USA/Giappone 2004 | Aviazione | m |
| Tu chiamami Peter, S.Hopkins, USA/GB 2004 | entertainement/cinema | m |
| De-Lovely-Così facile da amare, Irwin Winkler, USA/UK 2004 | entertainement/musica | m |
| Bobby Jones-Il genio del golf, Rowdy Herrington, USA 2004 | sport/golf | m |
| Zapata-El sueño del héroe, Alfonso Arau ,Mexico 2004 | Rivoluzionario | m |
| Thérèse, Leonardo Defilippis, USA 2004 | religioso | f |
| Bettie Page: Dark Angel, Nico B., USA 2004 | Moda | f |
| Indian-La grande sfida, Roger Donaldson, New Zeland/USA/Switzerland/ Japan 2005 | scientifico | m |
| Beyond the Sea, Kevin Spacey, USA 2005. | entertainement/musica | m |
| Cindarella Man, Ron Howard, USA 2005 | sport/boxe | m |
| Frank Gehry, S.Pollack, USA 2005 | Scientifico | m |

| | | |
|---|---|---|
| Get Rich or Die Tryin', Jim Sheridan, USA 2005 | entertainement/musica | m |
| Jarhead, Sam Mendes, Germany/USA 2005 | militare | m |
| Lords of Dogtown, Catherine Hardwicke, USA/Germany 2005 | sport/skateboard e surf | m/F |
| Walk the line - Quando l'amore brucia l'anima, J.Mangold, USA 2005 | entertainement/musica | m |
| The New World-Il nuovo mondo, Terrence Malick, USA/UK 2005 | esploratore | m |
| Truman Capote-a sangue freddo, Bennett Miller, USA 2005 | scrittore | m |
| Last Days, Gus Van Sant, USA 2005 | entertainement/musica | m |
| La scandalosa vita di Betty Page, Mary Harron, USA 2005 | Moda | f |
| La rosa bianca-Sophie Scholl, Marc Rothemund, Germany 2005 | ribelle | f |
| Stoned, Stephen Woolley, UK 2005 | entertainement/musica | m |
| Joseph Smith: Prophet of the Restoration, T.C. Christensen-Gary Cook, USA 2005 | religioso | m |
| The Eyes of Van Gogh, Alexander Barnett, USA 2005 | artista/pittore | m |
| Camarón, Jaime Chávarri, Spain 2005 | entertainement/musica | m |
| Le promeneur du champ de Mars, Robert Guédiguian, France 2005 | governo/politica | m |
| The Goal, Darla Rae, USA 2005 | sport/h | m |
| A letter from Greenpoint, Jonas Mekas, USA 2005 | entertainement/cinema | m |
| Cindarella man, Ron Howard, USA 2005 | sport/boxe | m |
| Amazing Grace, Michael Apted, UK/USA 2006 | governo/politica | m |
| El cantante, Leon Ichaso, USA 2006 | entertainement/musica | m |
| Factory Girl, G.Hickenlooper, USA 2006 | entertainement/musica | f |
| Fearless, Ronny Yu, China/Hong Kong/USA 2006 | sport/arti marziali | m |
| Fur, Steven Shainberg, USA 2006 | entertainement/fotografia | f |
| Invincible-Imbattibile, E.Core, USA 2006 | sport/football | m |
| Infamous-Una pessima reputazione, Douglas McGrath, USA 2006 | scrittore | m |
| Klimt, R.Ruiz, Austria/Germania/GB 2006 | artista/pittore | m |
| Kurt Cobain: About a son, AJ Schnack, USA 2006 | entertainement/musica | m |

| | | |
|---|---|---|
| L'alba della libertà, Werner Herzog, USA 2006 | guerra | m |
| L'ultimo re di Scozia, Kevin Macdonald, UK 2006 | governo/politica | m |
| La ricerca della felicità, Gabriele Muccino, USA 2006 | comune | m |
| Maradona-la mano de dios, M.Risi, Argentina/Italia 2006 | sport/calcio | m |
| Marie Antoniette, S.Coppola, USA/Giappone/Francia 2006 | casata reale/aristocrazia | f |
| Miss Potter, C.Noonan, USA 2006 | scrittore | f |
| The Queen, Stephen Frears, UK 2006 | governo/politica | f |
| Hollywoodland, Allen Coulter, USA 2006 | entertainement/tv | m |
| Goya's Ghoast-L'ultimo inquisitore, Milos Forman, USA/Spain 2006 | artista/pittore | m |
| The Iron Man, Alex Nam, USA 2006 | fumetti | m |
| The life of Reilly, F:L:Anderson-B. Poltermann, USA 2006 | entertainement/tv | m |
| The Good Shepherd, Robert DeNiro, USA 2006 | governo/politica | m |
| Nightmares from the Mind of Poe, Ric White, USA 2006 | scrittore | m |
| Joe Petrosino - A Shot in the Dark, Antonello Padovano, Italy 2006 | gangster | m |
| American Gangster, Ridley Scott, USA 2007 | gangster | m |
| And When Did You Last See Your Father?, Anand Tucker, GB 2007 | comune | m |
| Becoming Jane, Julian Jarrold, UK/Ireland 2007 | scrittore | f |
| Carnera - The walking mountain, R.Martinelli, Italia 2007 | sport/boxe | m |
| Control, Anton Corbijn, UK/USA/Australia/Japan 2007 | entertainement/musica | m |
| Freedom Writers, Richard LaGravenese, Germany/USA 2007 | comune/educazione | f |
| Goodbye Bafana, Billie August, Belgio/Francia/Germania/Italia/Sudafrica 2007 | governo/politica | m |
| I'm not there, Todd Haynes, USA 2007 | entertainement/musica | m |
| Houdini-L'ultimo mago, Gillian Armstrong, Australia/UK 2007 | entertainement | m |
| L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford, Andrew Dominik, USA/Canada 2007 | fuorilegge | m |
| Charlie Wilson's War - La guerra di Charlie Wilson, Mike Nichols, USA/ Germany 2007 | governo/politica | m |
| La Môme, Olivier Dahan, Francia 2007 | entertainement/musica | f |

| | | |
|---|---|---|
| Nightwaching, Peter Greenaway, Netherlands/Canada/UK/France/Poland 2007 | artista/pittore | m |
| Piano Solo, R.Milani, Italia 2007 | entertainement/musica | m |
| Rise of the Footsoldier, Julian Gilbery, UK 2007 | fuorilegge | m |
| Talk to me, Kasi Lemmons, USA 2007 | entertainement/radio | m |
| The Great Debates, Denzel Washington, USA 2007 | comune/educazione | m |
| What We Do Is Secret, Rodger Grossman, USA 2007 | entertainement/musica | m |
| Neal Cassidy, Noah Buschel, USA 2007 | scrittore | m |
| Anna Nicole Smith, Keoni Waxman, USA 2007 | entertainement/tv | f |
| Maradona - la mano di dio, Marco Risi, Argentina/Italia 2007 | sport/calcio | m |
| Gandhi my Father, Feroz Abbas Khan, India 2007 | religioso | m |
| Andre: Heart of the Giant, Rokki James Hollywood-Joshua D.Vick, Canada/ France/Japan/South Africa/USA 2007 | comune h | m |
| Dummy Hoy, David Risotto, USA 2007 | sport/baseball | m |
| Golda's Balcony, Jeremy Kagan, USA 2007 | governo/politica | m |
| A Mighty Heart, Michael Winterbottom, USA/UK 2007 | giornalismo | m |
| The Edge of Love, John Maybury, UK 2008 | scrittore/poeta | m |
| Cadillac Records, Darnell Martin, USA 2008 | entertainement/musica | f |
| Che - l'argentino, S.Soderbergh, USA/Francia/Spagna 2008 | Rivoluzionario | m |
| Che-guerriglia, S.Soderbergh, Spagna/Francia/USA 2008 | Rivoluzionario | m |
| Coco avant Chanel, A.Fontaine, Francia 2008 | moda | f |
| Flash of Genius, Marc Abraham, USA/Canada 2008 | scientifico | m |
| L'altra donna del re, Justin Chadwick, UK/USA 2008 | casata reale/aristocrazia | f |
| La duchessa, Saul Dibb, UK/Italy/France/USA 2008 | casata reale/aristocrazia | f |
| Maradona by Kusturica, Emir Kusturica, Spagna/Francia 2008 | sport/calcio | m |
| Milk, Gus Van Sant, USA 2008 | governo/politica | m |
| The Express, Gary Fleder, USA/Germany 2008 | sport/football | m |
| W, Oliver Stone, USA 2008 | governo/politica | m |

| | | |
|---|---|---|
| Crazy, Rick Bieber, USA 2008 | entertainement/musica | m |
| Billy:The Early Years, Robby Benson, USA 2008 | religioso | m |
| A Single Woman, Kamala Lopez, USA 2008 | governo/politica | f |
| Your Name Here, Matthew Wilder, USA 2008 | scrittore | m |
| Poe: Last Days of the Raven, Brent Fidler, USA 2008 | scrittore | m |
| Amelia, M.Nair, USA 2009 | aviazione | f |
| Bright Star, Jane Campion, UK/Australia/France 2009 | scrittore | f |
| Into the storm-La guerra di Churchill, Thaddeus O'Sullivan, USA 2009 | governo/politica | m |
| Into the Wild, Sean Penna, USA 2009 | comune | m |
| Invictus, Clint Eastwood, USA 2009 | governo/politica | m |
| Julie&Julia, Nora Ephron, USA 2009 | entertainement/tv | f |
| Notorious, George Tillman Jr, USA 2009 | entertainement/musica | m |
| The Blind Side, John Lee Hancock, USA/UK 2009 | sport/football | m |
| The Last Station, Michael Hoffman, Germany/Russia/UK 2009 | governo/politica | m |
| The Solist, Joe Wright, UK/USA/France 2009 | clochard | m |
| The Young Victoria, Jean-Marc Vallée, UK/USA 2009 | casata reale/aristocrazia | f |
| Polanski, Damian Chapa, USA 2009 | entertainement/cinema | m |
| Bobby Fischer Live, Damian Chapa, USA 2009 | entertainement | m |
| Danny Greene: The Rise and Fall of the Irishman, Tommy Reid, USA 2009 | fuorilegge/malavita | m |
| Len Bias, Kirk Fraser, USA 2009 | sport/basket | m |
| Gifted Hands, Thomas Carter, USA 2009 | Scientifico | m |
| Serge Gainsbourg-vie heroique, J.Sfar, Francia/USA 2010 | entertainement/musica | m |
| Moneyball, Bennett Miller, USA 2010 | sport/baseball | m |
| The Social Network, David Fincher, USA 2010 | scientifico | m |
| The KIng's speech, Tom Hooper,UK 2010 | casata reale/aristocrazia | m |
| The Fighter, David O.Russell, USA 2010 | sport/boxe | m |

| | | |
|---|---|---|
| The Whistleblower, Larysa Kondracki, USA 2010 | eroe di guerra | f |
| The Runaways, Floria Sigismondi, USA 2010 | entertainement/musica | f |
| Casino Jack, George Hickenlooper, USA 2010 | governo/politica | m |
| Howl, Rob Epstein, USA 2010 | scrittore | m |
| Mr.Nice, Bernard Rose, UK 2010 | fuorilegge/malavita | m |
| The First Grader, Justin Chadwick, UK, USA, Kenya 2010 | comune | m |
| The death of Socrates, Natasa Prosenc, Matias Basso, USA 2010 | filosofia | m |
| Bass Reves, Brett William Mauser, USA 2010 | governo/politica | m |
| John Belushi: Dancing on the Edge, Karen Allen, USA 2010 | entertainement/tv | m |
| The 5th Quarter, Rick Bieber, USA 2010 | sport/football | m |
| Sinatra Club, James Quattrocchi, USA 2010 | entertainement/musica | m |
| Hamill, Oren Kaplan, USA 2010 | sport/boxe | m |
| Leonie, Hisako Matsui, France/Germany/Belgium/USA/UK 2010 | giornalismo | f |
| The Iron Lady, Phyllida Lloyd, UK/France 2011 | governo/politica | f |
| My week with Marilyn, Simon Curtis, USA 2011 | entertainement/cinema | f |
| A dangerous mind, David Cronenberg, USA 2011 | Scientifico | m |
| The Devil's Double, Lee Tamahori, Belgium, Netherlands 2011 | governo/politica | m |
| The Broken Tower, James Franco, USA 2011 | scrittore | m |
| Machine Gun Preacher, Marc Forster, USA 2011 | comune/benefattore | m |
| Soul Surfer, Sean McNamara, USA 2011 | sport/surf | f |
| The Lady, Luc Besson, France/UK 2011 | governo/politica | f |
| The Last Ride, Harry Thomason, USA 2011 | entertainement/musica | m |
| Violeta se fue a los cielos, Andrés Wood, Chile, Argentina, Brazil 2011 | entertainement/musica | |
| I.M.Caravaggio, Derek Stonebarger, USA 2011 | artista/pittore | m |
| Walther, Dale Ward, USA 2011 | religioso | m |
| Francis of Brooklin, Josh Wick, USA 2011 | clochard | m |

| | | |
|---|---|---|
| J.Edgar, Clint Eastwood, USA 2011 | governo/politica | m |

# PARTE SECONDA
# Questioni e approfondimenti

Le prime teorizzazioni sul postmoderno erano state elaborate in ambito sociologico e filosofico negli anni Ottanta. L'ampio dibattito vede il filosofo francese Jean François Lyotard dedicare per primo un saggio complessivo al fenomeno, dal titolo *La condizione postmoderna* nel 1979.[1]

In questa prima riflessione, l'autore proponeva nuove categorie interpretative più adatte alla definizione e comprensione della società contemporanea in cambiamento, la società postmoderna appunto, la cui caratteristica peculiare, secondo lo studioso, era il venir meno delle grandi narrazioni metafisiche, o **metanarrazioni**, come la Storia, la Religione e le Ideologie sulle quali aveva fatto leva la cultura moderna per conferire un senso globale ed unitario alla realtà[2].

Metanarrazioni quali Illuminismo, Idealismo, Marxismo: queste teorie generali di spiegazione della storia, della natura, del mondo, non sarebbero altro che tentativi d'incasellare tutto il reale entro paradigmi precisi, ma che sono messe in crisi nella realtà contemporanea dal continuo sorgere di *pluralità* ed elementi irriducibili a questi schemi. Per tale ragione, questi grandi quadri di riferimento non valgono più nel nuovo scenario contemporaneo perchè si sono ormai

---

[1] Lyotard François, *La condition postmoderne*, Les editions de Minuit, Paris 1979, trad. it. A cura di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1981. In realtà questo testo nasce da una ricerca commissionata all'autore dall'Università di Parigi VIII (Vincennes) su richiesta del presidente del governo del Quebec sul tema del sapere nelle società più sviluppate.

[2] « L'oggetto di questo studio è la condizione del sapere nelle società più sviluppate. Abbiamo deciso di chiamarla postmoderna. La definizione è corrente nella letteratura sociologica e critica del continente americano. Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura, delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni saranno qui messe in relazione con la crisi delle narrazioni.» Dall'introduzione a *La condition postmoderne*, *op.cit*., p. 5 e ancora «Semplificando al massimo, possiamo considerare postmoderna l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni.[…] La funzione narrativa perde i suoi grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini.», *ibi*, p.6

consumati e non possono essere sostituiti da costruzioni altrettanto forti ed unitarie: dalla loro frantumazione è emersa la **pluralità** e le differenze che hanno moltiplicato le forme del sapere.
In sostanza, lo studioso si contrappone con forza non solo allo Strutturalismo ed al Marxismo, ma ad ogni sistema di pensiero globalizzante, e dichiara l'irreversibilità del processo culturale che ha visto la fine dei grandi sistemi teorici e l'affermarsi, invece, di una molteplicità di linguaggi che sono irriducibili l'uno all'altro.
Il postmoderno è dunque un *modo di guardare alla realtà che si apre alle differenze*, a tutto ciò che non è più riconducibile ad un unico elemento legittimante.
Con il declino del pensiero totalizzante si è aperto il problema di reperire criteri di giudizio e di legittimazione che abbiano valore locale e non più universale, per far fronte alla crescita dei processi di atomizzazione.

Ciò che emerse in primo piano dal dibattito inaugurato da Lyotard, furono tutti quegli aspetti dell'epoca postmoderna strettamente connessi con il *nichilismo dei valori umani* che ne costituisce il fondamento. La convinzione che non sussistano valori ultimi e fondamenti stabili comporterebbe la scomparsa del soggetto umano.
Secondo lo scrittore americano Frederic Jameson[3], le società occidentali contemporanee sarebbero affette da una patologia della personalità, che si manifesta nella destrutturazione del tempo biografico e nella *frammentazione dell'identità*.
Il disagio dell'uomo occidentale contemporaneo non si esprime più attraverso le categorie che venivano utilizzate nei primi decenni del secolo scorso, quali angoscia ed alienazione. In quest'epoca di 'morte del soggetto', l'individuo alienato è sostituito dal soggetto frammentato, come se la società venisse spogliata di ogni storicità.
Da qui deriva l'incapacità di quella visione retrospettiva, requisito indispensabile per suscitare la prospettiva di un futuro e orientarsi verso di esso [4]

Queste posizioni sono simili in gran parte degli autori e dei teorici del postmoderno, tuttavia, nell'ambito di questa corrente si levano anche delle voci più radicali come quella di Jean Baudrillard, secondo il quale la postmodernità implicherebbe una generale *perdita di contatto con la realtà*. Egli si riferisce soprattutto al ruolo dei media nella vita contemporanea: in una società che è dominata da una realtà elettronica, da tecnologie della comunicazione

---

[3] Cfr. Jameson Frederic, *Postmodernism or the The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1999

[4] «[...] Legami con il passato, possesso del presente, speranza del futuro, hanno perso parte della loro forza in un mondo fuori controllo , in cui è apparso sempre più difficile attribuire alla complessiva vicenda umana la forma di un racconto unitario.», Giovagnoli Agostino, *Storia e globalizzazione*, Gius.Laterza & Figli spa, Roma-Bari 2005, p. 93

sempre più pervasive ed ambigue; la vita del soggetto contemporaneo, sostiene Baudrillard, si svolgerebbe in un'iperrealtà[5]. Ciò sarebbe dovuto alla totale mancanza di distinzione tra gli oggetti e le loro rappresentazioni, come avviene appunto nel mondo dei media: i segni perdono contatto con il significato delle cose. Per questa ragione la fine del ventesimo secolo sarebbe caratterizzata da una distruzione dei significati senza precedenti.
Secondo Baudrillard, i nuovi media elettronici presagirebbero un mondo di puri simulacri, di modelli, di codici e digitalità, di immagini artificiali che sono diventate il vero, in tal modo la distinzione tra il mondo reale e quello dell'immagine mediata diventa sempre più sottile.

Con il crollo delle ideologie che avevano orientato il pensiero politico per gran parte del Novecento, dunque, sembra crearsi un vero e proprio vuoto ideologico, in cui ritrovare orientamenti valoriali in grado di offrire una visione del mondo e del futuro diventa sempre più difficile, e restituire obiettivi comuni alle popolazioni globali sempre più un'emergenza.
In questo scenario sembra che al soggetto postmoderno non siano più rimasti né i grandi maestri del passato, né punti di riferimento nel presente.

Nel ventennio che seguì il periodo di crisi degli anni Settanta, lo scenario epistemologico e culturale sembrava dunque aver subito un netto ribaltamento rispetto alle categorie passate dell'epoca moderna.
In questo particolare e rinnovato clima sociale, economico e culturale, sostenuto e alimentato da uno slittamento valoriale e culturale di considerevole portata, in cui erano cambiate tanto le istituzioni quanto la loro percezione pubblica, bisogna capire, prima di proceder,e in che misura e attraverso quali modalità il soggetto seppe adattarsi a questo nuovo scenario.
La moltiplicazione delle opportunità di scelta offerte dalla contemporanea mobilità spaziale e sociale dimostra che la globalizzazione non appiattisce, al contrario offre possibilità.
Questo nuovo paradigma implica la necessità di un ripensamento del soggetto, un *soggetto-nomade*, com'è stato definito da molti studiosi, in cui la soggettività si crea e ricrea attraverso la simultaneità di identità complesse e multilivello sempre aperte alle differenze, a riconoscersi attraverso di esse o al contrario ad incorporarle.

---

[5] Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976

# Capitolo 6

# Forme della soggettività nel cinema biografico contemporaneo.

## 6.1. Soggettività contemporanee

Troppo spesso le identità sono state lette ed affermate come destini indiscutibili. Le identità non sono destini naturali, al contrario, sono in buona parte espressione delle scelte (più o meno consapevoli) che le persone operano in base alla cultura in cui si trovano ad agire.
l romanziere franco-libanese Maalouf Amin, in un testo di qualche anno fa[1] dedicato all'argomento, spiega bene come ognuno di noi sia depositario di due retaggi: quello *verticale,* che poggia sulla storia e sulla tradizione, e quello *orizzontale,* che invece proviene dalla contemporaneità. Gli stimoli della globalizzazione agiscono proprio su questo versante. Anche se spesso siamo convinti che il fattore prevalente nella definizione delle nostre identità sia il primo, e che l'identità sia in qualche modo un destino o un'eredità che affonda le proprie radici nella tradizione, mai come oggi si nota la fragilità di queste convinzioni. Le identità subiscono travasi profondi e cambiamenti radicali proprio passando attraverso il filtro della contemporaneità. Questa può spingere all'omologazione o al contrario portare alla differenziazione, in ogni caso *l'identità è sempre frutto delle relazioni con il proprio tempo*.

Le stesse trasformazioni, che abbiamo visto investire la società nel suo insieme a livello strutturale, si possono pertanto riscontrare anche sul piano soggettivo.
Nelle società premoderne le definizioni dell'essere umano erano strettamente dipendenti dalle grandi ideologie religiose e metafisiche, secondo le quali l'individuo sottostava ad un ordine cosmico superiore, in cui l'ordinamento gerarchico che governava l'universo era lo stesso che si rifletteva nelle gerarchie che organizzavano la società. Un tipo di società stabile in cui tanto le forme di produzione quanto il sistema sociale si basavano su un ordine considerato immutabile: cultura, significati e punti di riferimento valoriali erano fondamentalmente coerenti e condivisi.

---

[1] Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Lgf, Paris 2000, trad.it. *L'identità*, Bompiani, Milano 2005

Ciò che più profondamente caratterizza l'età moderna, e causa fondamentale di quella postmoderna, è proprio, come abbiamo avuto modo di illustrare nel paragrafo precedente, lo svincolamento da tali ideologie e di conseguenza la percezione crescente della *singolarità individuale*.

Un altro aspetto, profondamente connesso a questo nuovo scenario, sembra essere il fatto che le società occidentali contemporanee presentano una gamma di sintomi di impoverimento e degrado esistenziale, che si manifesta in segnali quali carenza di progettualità e distacco da valori ultimi[2].

Sono almeno tre le fratture alla base della decomposizione societaria attuale, in grado di spiegare appunto perché l'idea canonica di società, imperniata su dimensioni valoriali, istituzionali e naturali unitarie, sia diventata oggigiorno del tutto inadeguata.

(a) In primis, l'*incapacità di produrre valori e riferimenti simbolici unificanti*. Storicamente, tale compito era assolto da ristretti gruppi di persone dominanti in ambito culturale, politico ed economico, attraverso la costruzione ed alimentazione di una identità nazionale. Un decisivo contributo in tal senso, almeno nella prima fase della loro diffusione, fu quello dei mass media: il ruolo di stampa, radio e televisione, fu fondamentale nella creazione e diffusione di riferimenti simbolici e culturali comuni ad intere comunità nazionali.

Nel mondo attuale questa spinta aggregatrice si è totalmente invertita: l'esperienza di spazio e tempo del soggetto contemporaneo si frantuma, ed ogni quadro di riferimento (non solo nazionale) sparisce[3].

Viviamo in un mondo composto da una *pluralità di voci*, che esprimono sistemi di pensiero, valori culturali, criteri di giudizio e valutazioni etiche assai eterogenee. In sostanza, il cittadino del villaggio globale è ormai abituato a convivere con messaggi contraddittori, al punto che le norme e gli orientamenti valoriali non appartengono più ad una sfera collettiva, ma diventano sempre di più frutto di un'elaborazione personale.

In tal senso il mondo attuale si presenta come una babele culturale costruita attorno ad una cultura frammentaria, ormai definitivamente sganciata dalla tradizione.

---

[2] Cfr. Giddens Anthony, *Modernity and self identity*, Polity Press, Cambridge 1991, trad. it. *Identità e società moderna*, Ipermedium, Napoli 1999

[3] «ogni singolo cittadino ha la possibilità di ricostruirsi un passato, di decidere la propria appartenenza, di stabilire nuovi legami di solidarietà e fedeltà, di credere in valori particolari, di rispettare le norme più congeniali» Giaccardi Chiara e Magatti M., *La globalizzazione non è un destino. Mutamenti strutturali ed esperienza soggettive nell'età contemporanea*, Gius. Laterza e figli, Roma-Bari 2001, p.85

(b) La seconda rottura riguarda il *sistema di potere*. Il calo di fiducia nei confronti delle istituzioni pubbliche e del sistema politico nasce da evidenti difficoltà di governo nei paesi avanzati[4].

(c) Infine, consideriamo la *rottura tra natura e cultura*. Mentre la modernità si era sviluppata attorno alla capacità di trasformazione della realtà, ed era dunque guidata da ideali di sviluppo e progresso, nello scenario attuale la tecnologia ha cambiato totalmente i tradizionali assetti uomo-natura, determinando una trasformazione del legame natura-cultura che via via diventa sempre più debole: spazio e tempo virtuali sono ormai ben lontani da qualsiasi riferimento fisico.

A fronte di questi cambiamenti si crea una nuova relazione tra l'individuo contemporaneo ed il contesto sociale. Il soggetto postmoderno vive in un ambiente in cui vengono meno tutti i punti di riferimento comuni stabilizzati istituzionalmente.

Nella quotidianità del mondo contemporaneo è la stessa esperienza soggettiva a farsi sempre più contraddittoria e conflittuale, mentre si sgretolano sempre di più le collettività ed i centri unificanti. L'individuo deve fare i conti con contesti sempre più autoreferenziali, dotati di norme, valori, e limiti propri, per cui egli si trova a costituirsi indipendentemente da inquadramenti societari unificanti, ma solo in base alla sua propria posizione nella complessità delle relazioni e degli ambiti sociali che frequenta.

### 6.1.2 La costruzione del sè

Nel rinnovato panorama epistemologico e culturale che abbiamo visto configurarsi a partire dalla metà degli anni Cinquanta, possiamo dunque osservare una *soggettività postmoderna* prendere forma, un nuovo tipo di soggettività in cui le identità sembrano perdere la loro solidità, così come i loro confini e punti di riferimento tradizionali[5].

---

[4]« […] il potere è sempre più estraneo alla politica: un fatto che spiega al tempo stesso l'apatia politica, il disinteresse progressivo dell'elettorato per tutto ciò che è politico e la perdita della speranza che la salvezza possa venire dai palazzi di governo, chiunque possano essere i loro attuali o futuri occupanti. […] Quello che viene fatto e può essere fatto nei palazzi del governo incide sempre meno sulle questioni con cui gli individui sono alle prese nella loro vita quotidiana», Bauman Zigmunt, *In search of politics*, Stanford University Press, 1999, trad.it. a cura di Giovanna Bettini, *La solitudine del cittadino globale,* Feltrinelli, Milano 2000, p. 27

[5] È doverosa a proposito una precisazione terminologica. Il termine *soggetto* è stato usato nelle teorie postmoderne e poststrutturaliste al posto di *identità* o *individuo* che implicano la visione di un io intero, centrato, stabile e autonomo. Essendo l'io postmoderno frammentato, incompleto e multiplo, esso è prodotto e posizionato, nei termini di Hall, *soggetto a* e determinato dal discorso. Cfr. Hall Stuart, *The 'first' New Left: life and times,* a cura di Oxford University Socialist Group, *Out of Apathy: Voices of the New Left Thirty Years On*, Verso, London 1989, p. 11-38

I media e la globalizzazione delle comunicazioni hanno ridefinito profondamente lo statuto dell'esperienza, oggi sempre più lontana dall'incontro e dagli spazi-luoghi concreti della vita quotidiana, e ciò inevitabilmente comporta notevoli conseguenze sulla costruzione identitaria.Le identità diventano un processo, qualcosa che non è dato e naturale, né tanto meno una condizione a priori del sé, ma il risultato di una costruzione sociale e culturale che nel mondo contemporaneo diventa sempre più sfuggevole, fluida, scivolosa.

Secondo l'approccio che combina la tradizione ermeneutica e l'interazionismo simbolico, il sé non viene più considerato come prodotto di un sistema simbolico esterno, né un'entità fissa, ma diventa un «[...] progetto simbolico che l'individuo costruisce attivamente sulla base dei materiali simbolici a sua disposizione, materiali che l'individuo ordina in un racconto coerente a proposito di chi egli sia - un racconto della sua identità»[6], un racconto che si modificherà nel tempo e ridefinirà la nostra identità rispetto al percorso iniziale.

Laddove prima la formazione del sé era vincolata da una *dimensione locale*, tramandata dalla tradizione, questo vincolo cade nel momento in cui entrano a far parte della nostra vita quotidiana i mezzi di comunicazione, e l'individuo incorpora nella propria biografia anche i *materiali mediati*.

Il carattere attivo della costruzione identitaria attinge dunque sempre di più al materiale simbolico con cui ci misuriamo quotidianamente. Secondo questa prospettiva, appare subito evidente l'influenza dei mezzi di comunicazione per la costruzione identitaria del soggetto contemporaneo.

Giddens[7] analizza bene questo processo, sottolineando come lo sviluppo dei media abbia in realtà accentuato *l'organizzazione riflessiva del sé*: quanto più aumentano le risorse simboliche a disposizione del processo di costruzione identitaria, tanto più aumentano le possibilità, i punti di riferimento e gli orizzonti possibili. La straordinaria moltiplicazione delle risorse simboliche ha sottoposto il sé ad opportunità senza precedenti: si possono esplorare identità alternative e si aprono nuove strade al confronto con l'altro.

La prima conseguenza negativa di questo scenario è il possibile effetto disorientante causato dalla sovrabbondanza del materiale simbolico a disposizione[8]. Tuttavia, laddove i media per un verso aumentano la complessità del mondo, per l'altro «sono una fonte costante di consigli a proposito di come affrontarlo»[9].

---

[6] Thompson John B. *The media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge, Polity Press 1995. trad it. di Paola Palminiello, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna 1998 pag.293

[7] Giddens Anthony, *Modernity and Self-Identity*, *op.cit,* pp.75 - 80

[8] «La straordinaria varietà e molteplicità dei messaggi resi accessibili dai media può dare origine a una sorta di sovraccarico simbolico», Thompson J.B., *op.cit.* pag. 300

[9] Thompson J., *op.cit*. pag. 303

In questo processo, è chiaro come il ruolo dei media diventi cruciale proprio per la capacità di fornire:

1. *Risorse simboliche*, modelli, stili di comportamento;
2. Forme di costruzione di *ordine e coerenza* (come nel caso del modello narrativo);
3. Modalità di spettacolarizzazione: eccesso, sensazionalismo, estetica della velocità e del frammento.

I media sono sicuramente una fonte ricca e variegata di risorse identitarie (di genere, di identità nazionali e culturali…), come hanno dimostrato le numerose analisi dei Cultural Studies sul rapporto tra identità e media.

I mezzi di comunicazione tradizionali, se per un verso offrono un repertorio precostituito di proposte e percorsi possibili, è anche vero che sono state ormai di gran lunga superate le teorie pessimistiche che fino agli anni Settanta dominavano la ricerca lavorando a sostegno di un modello che evidenziava l'impatto negativo e deterministico degli effetti dei media sugli spettatori.

La svolta etnografica iniziata alla fine degli anni Settanta, grazie al contributo della teoria degli Usi e Gratificazioni (elaborata da Blumer e Katz nel 1973) e dei Cultural Studies anglosassoni, costituisce decisamente un'inversione di rotta rispetto alle ricerche precedenti.

Lo spettatore diventa il destinatario attivo del processo di comunicazione, capace di elaborare le informazioni e di costruire percorsi di senso in base al contesto ed alle esperienze pregresse. Il consumo di prodotti mediali, come frutto di una negoziazione che coinvolge testo – contesto – destinatario e che consiste nell'elaborazione attiva delle risorse fruite dallo spettatore ed un loro reinvestimento nella vita quotidiana, ribalta nettamente la prospettiva d'analisi. È chiaro che questo nuovo paradigma influisce non poco nella definizione del ruolo dei media nella costruzione identitaria dei soggetti.

Se da un lato il film porta il suo spettatore ad estraniarsi dalla realtà attraverso la costruzione di un mondo fittizio, dall'altro gli fornisce dati reinvestibili nel mondo reale, in questo modo riportandolo ad esso, poichè gli permette di farsi un'idea di ciò che lo circonda e di posizionarsi all'interno di questo panorama: insomma, di farsi un'idea di sé e del mondo circostante.

In questo nuovo contesto, l'industria cinematografica fu costretta a ripensare il proprio ruolo all'interno della società ed a ripensare anche il proprio *modus operandi.*

Infine, se è vero che il cinema da sempre mette in scena personaggi con cui identificarsi, miti da imitare e storie in grado di svolgere una funzione esemplare, bisogna capire in che misura e a quali condizioni il biopic venisse ancora considerato dai produttori, e percepito dall'audience, come una forma culturale influente e rilevante, oppure se il genere avesse praticato altre possibilità, data la difficoltà di inserirsi in questo nuovo paradigma economico e culturale.

## 6.3. Il biopic e le soggettività contemporanee

Vediamo dunque quali sembrano essere le risorse simboliche che il cinema mette a disposizione dello spettatore contemporaneo per ripensare la propria identità, i propri valori e la propria posizione all'interno della società.
In un secondo momento, rispetto alle osservazioni che emergeranno, vedremo le peculiari declinazioni di questi trend nel genere biografico. Genere che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, più degli altri sembra emergere con forza nel nuovo panorama cinematografico.
Il fine sarà quello di mettere in luce le modalità attraverso le quali il *biopic* consente allo spettatore dei percorsi di identificazione e riconoscimento, e dunque delle effettive possibilità di fare esperienza del testo filmico in questo rinnovato panorama culturale.

*(1) Il corpo multiplo*

Un primo aspetto che emerge riguardo alla rappresentazione della soggettività al cinema è quello che Gianni Canova ha definito come il *paradosso scopico della virtualità*[10]. Ovvero, quanto più le facoltà percettive e connettive del corpo vengono potenziate dallo sviluppo tecnologico, rendendolo ancora più potente come *soggetto scopico*, tanto più diventa inadeguato ad essere *oggetto scopico*. Sostanzialmente, proprio nel momento in cui il soggetto può arrivare a vedere tutto, sembra perdere interesse per se stesso come oggetto, non desidera più afferrare la propria immagine. Come dire che nell'era virtuale si assiste all'inesorabile declino dell'antropocentrismo anche al cinema, «tanto del corpo umano come referente, quanto del corpo attoriale come significante»[11].
Abbiamo visto come questa fosse una delle macrotendenze che caratterizzarono la produzione cinematografica durante gli anni Ottanta e dunque che determinarono un drastico calo della produzione biografica nel decennio, a favore di altri generi maggiormente in grado di elaborare, tanto sul piano linguistico quanto su quello semantico, le tendenze in atto.
La nozione di soggetto, esplosa con l'avvento del postmoderno, aveva fatto si che il corpo diventasse sempre di più pura materia senza referente se non se stesso, e dunque oggetto delle più audaci manipolazioni: splatter movie, cyber movie, combinazione tra cartoni e immagini reali, moltiplicazioni dei protagonisti, sono tutte espressioni di questa nuova concezione.

---

[10] Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 139

[11] *Ibi*, pag.141

Tuttavia, come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, il cinema post-11 settembre sembra mettere decisamente in discussione quello sensazionalistico che aveva dominato il ventennio precedente, riesumando un tipo di cinema che abbiamo definito *antropocentrico*.
Il biopic, più degli altri generi, è in grado di interpretare questo nuovo trend, ribaltando però quello che sembrava essere diventato il canone della rappresentazione del corpo nel decennio precedente.
Come abbiamo visto, i cambiamenti che hanno investito a vari livelli la società contemporanea esigono dall'individuo una pluralità di prestazioni e di ruoli, tali da rendere insufficiente la singolarità di un corpo per la propria rappresentazione. Laddove nel cinema classico spesso lo sdoppiamento era vissuto con inquietudine, perché svelava all'io l'ombra di sé sul modello di Dr.Jekyll e Mr. Hyde, e apriva scissioni irrisolvibili dell'identità, nelle produzioni più recenti «lo sdoppiamento è vissuto come valore aggiunto piuttosto che come perdita»[12].
*Il corpo dunque diventa polivalente, flessibile, duttile*. Canova riporta cinque tipi di rappresentazione del corpo: quello inadeguato, che più strettamente è implicato nelle nuove tecnologie di riproduzione virtuale; quello frantumato, il corpo fatto a pezzi dalla macchina da presa; il corpo tecnologico, nelle fattezze del cyborg; e il corpo agonico; ma quello che più di tutti interessa in relazione alla soggettività è sicuramente il **corpo multiplo**.
Ricondurre alla coerenza e reistituire continuità alla molteplicità del sè sembra dunque costituire una delle sfide del cinema contemporaneo. Sdoppiamento, clonazioni e moltiplicazioni, non esistono solo in funzione di virtuosismi attoriali e spettacolarità della finzione ma, come anticipato, rispecchiano il disagio della soggettività postmoderna, costretta ad un incessante adattamento.

Il biopic accoglie e rielabora in chiave del tutto singolare, nel pieno senso del termine, queste modalità di rappresentazione del soggetto contemporaneo e lo fa in modo del tutto funzionale alle peculiarità del genere, in primis alla sua vocazione primaria, ovvero quella di restituire sul grande schermo l'esemplarità delle vite che decide di raccontare. Questo postulato di fondo presuppone un certo grado di realismo che il biopic classico restituiva attraverso diverse strategie - che abbiamo visto nella prima parte - ma di cui ora sente l'insufficienza nel rinnovato panorama culturale del nuovo millennio, che sembra necessitare di nuove categorie interpretative e linguistiche per raccontare la soggettività contemporanea.

***Polimorfismo*** Si moltiplicano allora le identità, in quanto il corpo sente l'insufficienza della propria singolarità per dar conto della molteplicità dei suoi aspetti. Il polimorfismo in questo senso non è più una condanna, ma una necessità per rappresentare compiutamente la

[12] *Ibi*, pag. 146

complessità del soggetto contemporaneo. Il corpo multiplo, così come quello polimorfo sembrano dunque essere le possibilità maggiormente praticate dal biopic per rendere conto della complessità che connota le soggettività che mette in scena.
Questa tendenza si consoliderà sempre di più lungo il decennio attraverso la messa in scena di protagonisti scissi e frammentati, poliedrici, polimorfi, in grado di riassumere tutto il significato della narrazione in questo duplice movimento centrifugo e centripeto, in grado di ritrarre protagonisti a 360 gradi.
***The Hours*** (2002), ad esempio, sceglie di raccontare la complessità della protagonista, la scrittrice Virginia Woolf, attraverso la drammatizzazione del suo celebre romanzo *Mrs Dalloway,* declinato attraverso la differente dislocazione temporale e spaziale di tre personaggi femminili che in un modo o nell'altro hanno avuto a che fare con il suicidio.
Anche in ***Bobby*** (2006) la scelta narrativa e stilistica opta per una rappresentazione del protagonista, il candidato alla presidenza degli Stati Uniti Robert Kennedy, non attraverso le sue azioni o gli obiettivi/traguardi da raggiungere, ma attraverso i suoi ideali, ed il riflesso che tale personaggio ha avuto (oppure ha) su altre vite, secondo la tendenza che avevamo visto connotare il cinema contemporaneo nella modalità dei **film corali** che hanno come baricentro l'idea del **destino**, l'idea che le vite di ciascuno siano indistricabilmente legate ai destini altrui. *Bobby* si costruisce interamente mediante la moltiplicazione dei punti di vista sul protagonista attraverso il coinvolgimento di ben 22 personaggi, ciascuno dei quali incarna una rifrangenza degli ideali democratici kennediani, e che per ragioni diverse si trovavano all'Ambassador Hotel (CA) la notte del 4 giugno 1968. Mentre si svolge la giornata, ogni personaggio si troverà si troverà ad affrontare la sua personale battaglia, tra problemi sessuali, razziali e sociali, tra la disperazione personale e le speranze di un intero Paese.
L'intero film è dunque strutturato attraverso un concatenarsi di storie che ci mostrano uno spaccato dei sogni e delle frustrazioni degli Stati Uniti di quei giorni alla maniera di Altman. La scelta di una struttura corale trova un punto di confluenza nell'*unità di luogo e di tempo*, e da un altro tipo di unità che Aristotele non aveva previsto, ma che in relazione al biopic diventa essenziale: chiamiamola pure *unità di persona*.
In entrambi i casi l'architettura narrativa si regge sulla *multiple story line, declinata attraverso protagonisti che interpretano personaggi diversi, al fine di restituire un protagonista a tutto tondo*.

***I'm not there*** (2007) racconta invece la vita del noto cantante Bob Dylan. Profeta, contestatore, cantastorie. Anticonformista, folle, genio assoluto della sua epoca, il protagonista è interpretato da sei alter ego, ognuno chiamato ad incarnare un aspetto diverso della vita complessa e movimentata, artistica e privata, del noto cantante.
C'è Arthur, poeta simbolista che porta lo stesso nome di Rimbaud, interrogato e poi condannato

da una commissione d'inchiesta per i suoi presunti legami con gruppi sovversivi e di estrema sinistra. C'è Woody (Guthrie), un bambino nero di undici anni scappato da un riformatorio e pronto a raggiungere il capezzale del morente omonimo, il cantante folk che ha influenzato per lungo tempo la musica di Dylan. Poi c'è Jack, cantore della protesta al tempo della guerra in Vietnam; Robbie, attore e motociclista; Jude, l'androgino e cinico cantante folk, e per finire l'illuminato pastore John e il vecchio Billy (The Kid), ispirato al celeberrimo criminale.
Il film opta dunque per una soluzione stilistica diversa da quella precedente, ovvero la *multiple story line declinata attraverso personaggi diversi che interpretano però lo stesso protagonista allo stesso fine, quello di restituire la complessità del protagonista a tutto tondo.*
Al contrario della struttura classica che avevamo considerato a metà del nostro percorso ,non troviamo più l'opera canonica divisa in tre atti e risolutiva, ma piuttosto vortici, panoramiche che si sviluppano intorno a figure carismatiche che tendono più alla descrizione che al dramma, più alla profondità che alla progressione narrativa. La linearità narrativa viene infatti meno per lasciare spazio alla descrizione, alle tante fotografie che compongono il puzzel biografico attente a non tralasciare nessun aspetto, ma contemporaneamente spesso incapaci di accompagnare lo spettatore attraverso percorsi lineari e coerenti.
Potremmo allora definire le tante tessere che compongono il mosaico biografico come *vettori centripeti* che prendono in qualche modo le distanze dal soggetto facendolo esplodere, ma solo per lasciarlo emergere in tutta la sua profondità e il suo spessore umano.

Il *movimento centripeto* viene allora bilanciato da uno *centrifugo* che ha come baricentro non più il testo, bensì lo spettatore, che da quest'ultimo è costantemente chiamato in causa per ricomporre il mosaico e chiudere dunque il senso della rappresentazione.

*(2) Riconoscimento e Alterità*

Un secondo aspetto, che chiama direttamente in causa la rappresentazione simbolica dell'identità nel testo filmico contemporaneo, riguarda la crisi dell'iconico e i codici di riconoscimento visivo [13]. Nella cosiddetta era del *morphing*, la tecnologia permette a chiunque di diventare chiunque altro in almeno due sensi: attraverso la vera e propria assunzione di identità fittizie, come accade in rete, e attraverso l'alterazione e la distorsione dei tratti somatici. In tale contesto i meccanismi di riconoscimento dell'identità individuale non possono più affidarsi ai tradizionali codici iconici.
Tale difficoltà viene riassunta dal cinema postmoderno nell'emblema dello *specchio*, vero simbolo della crisi dei processi di ricognizione e percezione dell'identità: da luogo di riconoscimento tra il soggetto che guarda e l'oggetto guardato, lo specchio diventa luogo di non

[13] Un'esempio emblematico a proposito, sicuramente il film *Face/Off (*1997)

corrispondenza fra l'immagine e l'identità. Più in generale, dunque, lo specchio sottolinea la generale crisi dei codici iconici tradizionali, la cui funzione era quella di permettere allo spettatore di «articolare il reale in entità distinte e dunque, di isolare nel continuum della realtà questo o quell'oggetto, dotato di una sua identità e di un suo senso.[…] sono quei codici che ci permettono di modulare l'esperienza diretta che noi abbiamo del mondo e di interpretare quello che vediamo. Essi appartengono al più ampio ambito della cultura: rientrano nel cinema nella misura in cui questo, come ogni dispositivo fotografico, tende a riprodurre in alcuni suoi aspetti fondamentali la nostra stessa apprensione del mondo»[14].

Si può affermare che nell'era contemporanea la staticità, l'unicità iconica, è ormai sorpassata a favore della flessibilità, della molteplicità, del rimando, della percezione di ciò che non si vede.

Di fronte allo spaesamento dettato dalla difficoltà di questo nuovo paradigma del riconoscimento ed identificazione, tanto dell'identità personale quanto dell'alterità, ancora una volta il biopic si propone come risorsa simbolica in grado di elaborare e interpretare le difficoltà imposte da questo nuovo paradigma codico a diversi livelli.

(a) Prima di tutto attraverso la **tematizzazione** indiretta delle difficoltà legate ai rinnovati paradigmi iconici. Tra il 1990 e il 2011 sono tantissimi i biopic che ritraggono le vite dei pittori che hanno contribuito al passaggio dall'arte moderna a quella contemporanea (*Cfr. ALLEGATI 5 e 6*). A partire da *Vincent e Theo* (1990); *Dalì* (1991); *Surviving Picasso* (1996); *Pollock* (2000); *Frida* (2002); *Modigliani* (2004); *Goya's Ghoast* (2006) e molti altri, la percentuale di biopic sulla vita dei pittori che hanno cambiato il modo di rappresentare il mondo a cavallo tra Ottocento e Novecento è la più alta nella storia del genere.

(b) In secondo luogo una delle peculiarità del genere biografico è quella di essere un genere che *di per sè* ha molto a che vedere con i processi di auto-identificazione, ma anche di identificazione *con* e *dell*'altro. Processi in cui il momento del riconoscimento svolge un ruolo chiave. In un certo senso, il racconto della vita degli *altri* chiama sempre in causa anche la *mia*.

(c) Strettamente connesso a questo aspetto è che nello scenario contemporaneo, che abbiamo ormai ampiamente illustrato, una delle maggiori difficoltà legate ai processi di identificazione riguarda il legame sociale che necessita, per sua stessa costituzione ontologica, il riconoscimento da parte dell'altro per esistere: la mia identità dev'essere riconosciuta dai miei interlocutori, altrimenti non esisto. Pertanto, l'alterità è una condizione essenziale e necessaria all'esistenza del singolo, non un vincolo cui sottrarsi.

Questo processo è ben illustrato dalle riflessioni di Paul Ricoeur «[…] Sé come un altro suggerisce fin dall'inizio che l'ipseità del se stesso implica l'alterità ad un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra, che l'una passa piuttosto nell'altra […] sé in quanto

[14] Casetti Francesco e Di Chio Federico, *Analisi del Film*, Bompiani, Milano 1990, XIV ed. 2004, p.71

altro»[15]. Identità personale ed identità sociale si costruiscono solo attraverso le relazioni di somiglianza e differenza con gli altri. La dimensione intersoggettiva richiama dunque necessariamente quella del riconoscimento «La condizione della consapevolezza di sé è il riconoscimento da parte di un'altra coscienza»[16].
Il riconoscimento è un processo necessariamente reciproco ed è proprio grazie a tale processo intersoggettivo che riceviamo una conferma della nostra esistenza: essere visti e riconosciuti è la conferma della nostra esistenza, mentre l'indifferenza dell'altro è ciò che il soggetto più teme «[…] la mancanza di riconoscimento è un'insostenibile disconferma di ciò che più importa all'individuo: il suo esserci effettivo e la possibilità di rapportarsi a se stesso dalla prospettiva di un altro che lo approva e incoraggia»[17].

Sono davvero eterogenee e variegate le strategie che il biopic dispiega per far fronte a questo ordine di questioni e rielaborare simbolicamente a livello del testo queste difficoltà. Ne illustreremo brevemente qualche esempio, senza avere assolutamente la pretesa di riassumerne l'intera casistica, ma certamente quella di puntualizzare alcune strategie che sono diventate ormai vere e proprie marche di genere.

***Iconografia*** Il cinema, come mezzo visivo, può definire i generi attraverso un'iconografia convenzionale. Il termine *iconografia* fu utilizzato dallo storico dell'arte Erwin Panofsky a proposito dell'arte Rinascimentale. Egli sosteneva che temi e concetti potevano essere espressi da oggetti o eventi simbolicamente significativi.
Trasposto al cinema, il concetto di iconografia ci dice che simboli familiari in determinate opere sono in grado di veicolare significati culturali che trascendono il contesto della singola opera in cui appaiono. Pertanto, l'iconografia di un genere consiste di immagini simboliche ricorrenti che vanno dagli oggetti alle scenografie, persino gli attori possono diventare parte dell'iconografia di un genere. Basti pensare ad Arnold Schwarznegger che subito rimanda al film d'azione o ancora, come esempio più recente, Keira Khnigtley che rimanda al film in costume e così via…
*Nel genere biografico l'iconografia riveste una rilevanza specifica*. Trattandosi in effetti della vita di un personaggio esistito realmente, questo solo fatto fa leva su un intero universo di significati che hanno valore di per sé già al di fuori ed al di là della specifica rappresentazione filmica.

---

[15] Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990. Trad.it. a cura di Daniella Iannotta, *Sé come un altro*, JacaBook, Milano 1993, p.78

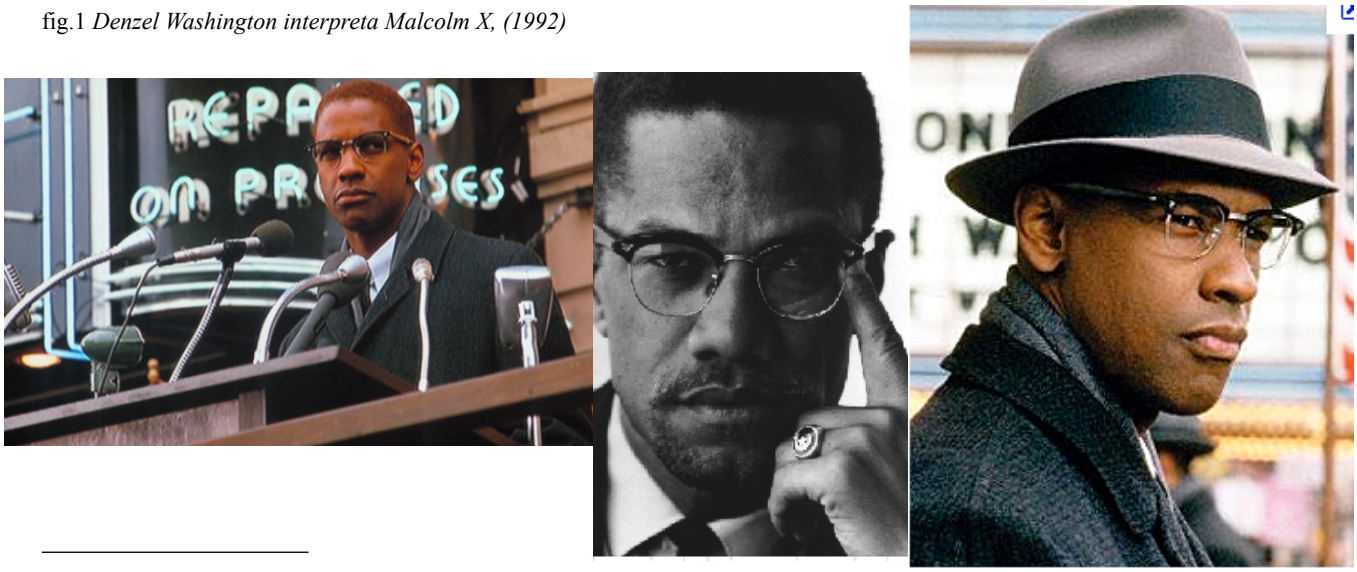
[16] Cortella Lucio, *Autocritica del moderno: saggi su Hegel*, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 257

[17] Crespi Franco, *Identità e riconoscimento nella società contemporanea*, Gius. Laterza & figli Spa, Roma-Bari 2004, p.14

*(a) Identificazione tout court* Una strategia ampiamente utilizzata dal biopic contemporaneo è quella di cucire al testo il footage per rinforzare l'identificazione del protagonista della storia con il personaggio reale. Un esempio proviene dal già citato *Bobby* (2006), in cui non esiste affatto un interprete chiamato ad impersonare il candidato alla presidenza, se non una sagoma che lo spettatore intravede appena di spalle ed il cui controcampo corrisponde sempre a filmati di repertorio. In *What's Love Got To Do With It* (1993), l'ultima scena alterna l'esibizione finzionale con quella della vera Tina Turner. In questo caso si crea una vera e propria sovrapposizione tra fattuale e finzionale che permette di rivalutare l'intera pellicola alla luce di questo dato. La strategia consente di bypassare qualsiasi indecisione rispetto ai processi di identificazione. Nel caso limite questo tipo di strategia consente la partecipazione di personaggi reali all'interno della pellicola. Abbiamo visto come fin dagli esordi alcuni testi, come ad esempio *Headin' Home* (1920), avessero sperimentato la partecipazione dei reali protagonisti delle pellicole biografiche chiamati ad interpretare ruoli semi-autobiografci. Un procedimento che sembra **esemplificare concretamente i postulati di Lejeune sul patto autobiografico**[18]. Questa strategia è utilizzata tutt'ora, più spesso però in ruoli secondari, in cui i personaggi reali sono chiamati ad attestare la veridicità dei fatti. Ad esempio l'ultima scena di *Malcolm X* (1992) vede la partecipazione di Nelson Mandela, così come in *Frida* (2002) è Chavela Vargas a figurare in alcune scene e a cantare la colonna sonora. In questi casi l'identificazione è chiaramente finalizzata a rinforzare l'autenticità del patto con lo spettatore.

*(b) Verosomiglianza* Nella maggior parte dei biopic le somiglianze somatiche tra interprete e soggetto biografato rivestono un ruolo fondamentale nei processi di identificazione, facilitando allo spettatore l'ingresso nel mondo fittizio e celandone in qualche modo la soglia grazie al rinforzamento dei processi di verosimiglianza iconica.

fig.1 *Denzel Washington interpreta Malcolm X, (1992)*



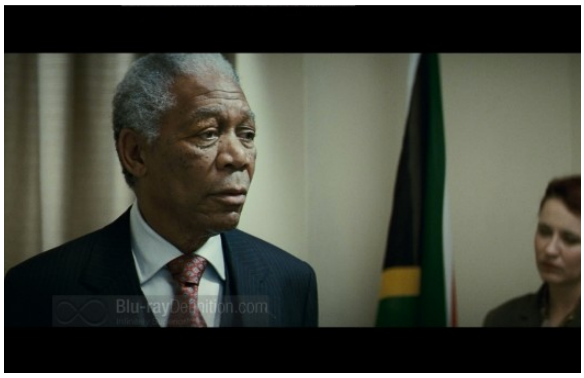
[18] Cfr. Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la litérature aux médias*, Editions du Seuil, Paris 1980

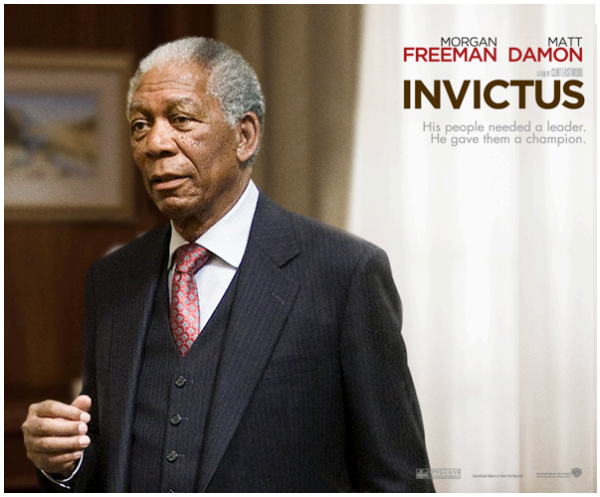
A volte è possibile assistere ad un ribaltamento di questa strategia a favore di una strategia che potremmo denominare celebrativa, in quanto sembra figurativizzare non le qualità somatiche bensì quelle umane del soggetto biografato. Così accade nel recente biopic su Nelson Mandela *Goodbye Bafana* (2007), in cui è Dennis Heybert ad interpretare l'ex presidente Sudafricano. Al contrario, *Invictus* (2009) opta decisamente per la prima strategia e sceglie Morgan Freeman per l'interpretazione di Nelson.

*fig.2. Nelson Mandela durante gli anni di prigionia*

*fig.3. L'interpretazione di Dennis Heybert in Goodbye Bafana (2006)*

*fig.4. L'interpretazione di Morgan Freeman in Invictus (2009)*






La strategia per la quale opta *Goodbye Bafana* (2006) è possibile grazie a quello che Tomas Maldonando ha definito *iconema*[19], ossia quel tratto semanticamente e pragmaticamente tipico e riconoscibile di un individuo o di un'immagine, che fornisce attraverso un minimo d'informazione un massimo di riconoscibilità. L'intera produzione biografica basa la sua stessa possibilità

[19] Maldonando Tomas, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1993, pag.37-38

rappresentativa sulla forza evocativa dell'iconema, ed in questo si distingue da tutte le altre espressioni cinematografiche, perché restituisce al soggetto la possibilità di un riconoscimento.
L'unico tratto che Dennis Haybert e Nelson Mandela condividono è il colore della loro pelle. Una scelta così azzardata per restituire allo spettatore un'icona dello spessore di Mandela è stata possibile solo se si considera che nell'era contemporanea la staticità, l'unicità iconica, è ormai sorpassata a favore della flessibilità, della molteplicità, del rimando, della percezione di ciò che non si vede e, quanto al biopic, sul fatto che il patto tra autore e spettatore si basa sostanzialmente sul 'facciamo finta che…X stia al posto di Y'.
Ciò che a livello iconico il personaggio-Mandela è in grado di rendere fedelmente rispetto all'originale, è l'immensa statura morale di ciò che rappresenta: è la fisicità dell'attore a rendere visivamente la grandezza di un uomo dotato di una forza interiore incredibile.
*L'intertestualità* assume una rilevanza fondamentale in queste strategie. Lo spettatore sarà infatti più disposto ad accettare Denzel Washington nei panni di *Malcolm X* (1992) piuttosto che Will Smith, non solo in virtù di una maggiore somiglianza somatica, ma anche in virtù dell'immagine dell'interprete nello scenario massmediale. Allo stesso modo, l'interpretazione di Morgan Freeman nei panni di Nelson Mandela in *Invictus* (2009) è in qualche modo rinforzata dalle conoscenze pregresse dello spettatore a conoscenza della lunga amicizia tra i due così, come dall'approvazione dello stesso Mandela.

***Sguardo*** Un'altra strategia linguistica che chiama in causa direttamente i processi di identificazione e riconoscimento è lo **sguardo in macchina**. Strategia che si declina attraverso diversi gradi e modalità e diventata nel biopic ormai vera e propria marca di genere, la sua funzione è quella di chiamare direttamente in causa lo spettatore nella diegesi a diversi livelli e con diversi fini; vediamone qualche esempio.
(a) *Riconoscimento e (In)vulnerabilità* In *Bobby* (2006) lo spettatore viene collocato al centro della rappresentazione grazie ad una serie di moduli che gli sono assemblati attorno. In questo modo il mondo, frammentato e disperso in tanti punti di vista, si ricompatta attorno allo spettatore, che diventa il baricentro cognitivo e percettivo degli avvenimenti.
Se questo è ciò che accade in gran parte delle scene di finzione, negli ultimi venti minuti veniamo travolti dagli avvenimenti.

*fig.5*

Quando Shiran Shiran spara a Kennedy, lo spettatore rischia quasi di perdere la sua invisibilità e di diventare vulnerabile: per un momento, lo sguardo in macchina dell'assassino (fig.5) cambia tutto il sistema di aspettative che era stato costruito dal vantage point. Quello sguardo assume una doppia valenza ed è il risultato non solo di una scelta stilistica, ma soprattutto

discorsiva: noi siamo Kennedy, noi siamo rimasti feriti da quello sparo per aver perso un grande uomo, è a tutti noi che Shiran Shiran ha sparato quel giorno; siamo noi, non più invisibili, a subirne le conseguenze. Il controcampo che quella scena richiama è quello della ferita dello spettatore: siamo stati scoperti.

Da un lato, la complessità della struttura narrativa permette allo spettatore di vedere attraverso la moltiplicazione di storie e punti di vista lo stesso evento, ma da questa stessa struttura, attraverso il ritmo serrato del montaggio che alterna tanti punti di vista diversi, soggettive ed oggettive ad un ritmo sempre più incalzante, lo spettatore viene trascinato e spinto dalla folla al punto da trovarsi quasi improvvisamente davanti al suo assassino!

A questo punto non si tratta più di una questione che riguarda l'altro, non è più qualcosa che ricade su qualcun altro. Siamo noi e lui: se voglio vedere bene da dentro mi devo buttare ed abbandonare il vantage point, se voglio rimanere fuori ed illeso continuo a guardare attraverso lo sguardo altrui.

La strategia in questo caso non è l'allineamento con l'eroe, ma la totale identificazione: lo spettatore arriva per un istante a coincidere con Bobby; ciò implica un confronto diretto con ciò che è altro da sé. Il rischio dell'identificazione non è solo quello di perdere il dominio della situazione (e per un attimo è esattamente ciò che accade), ma anche quello del venir meno dell'illusione.

L'identificazione infatti, non solo comporta una totale sintonia emotiva, valutativa e percettiva con il personaggio, ma va oltre: viene a mancare il meccanismo di rispecchiamento, perché è lo spettatore che prende il posto del protagonista e dunque scompare il termine del riconoscimento. La possibilità che viene offerta al fruitore è quella di potersi mettere veramente *al posto di* e penetrare fino in fondo nel *come se*.

La scena dello sparo era stata anticipata da altri due brevissimi sguardi in macchina compromettenti qualche istante prima: poco dopo l'ingresso in cucina, quello del cuoco (fig.6), e poco prima dello sparo, quello del cameriere (fig.7).

*fig.6*

*fig.7*

La sensazione è quella di un lieve straniamento , ma l'illusione non salta per tre ragioni: primo, le inquadrature sono molto brevi; secondo, sono montate velocemente, terzo, lo sguardo è in macchina per un momento veramente breve.
Ciò che si verifica è una 'quasi coincidenza'[20] dei tre sguardi: spettatore, soggetto enunciatore e personaggio: non salta l'illusione ma non vediamo neanche l'eroe[21]! Rimaniamo per un attimo sospesi ed increduli sul filo sottile dell'illusione e facciamo fatica a trovare la giusta distanza: l'allineamento diventa difficile, sofferto, complesso.
Lo spettatore è parte della folla ma solo parzialmente allineato, è come essere lì a ridosso degli avvenimenti, ma senza esserci.
Nonostante il contatto estremo con gli avvenimenti in cui lo spettatore viene trascinato, riconoscimento, identificazione ed infine empatia sono possibili grazie a quattro elementi concorrenti: il primo è che siamo stati feriti (il palestinese guarda noi mentre spara!); il secondo è che l'illusione non salta nonostante gli sguardi in macchina; il terzo è che sappiamo che il fatto è successo veramente (non conta solo ciò che si vede ma lo statuto che attribuiamo a ciò che vediamo); quarto, la carica emotiva deriva anche dal fatto che se per un momento veniamo catapultati nella confusione della folla, il momento dopo torniamo ad essere spettatori: siamo ancora nel mondo dell'illusione, ma lo guardiamo attraverso la giusta distanza, quello è il momento in cui vediamo i personaggi a cui ci eravamo affezionati in parte feriti per terra ed in parte attoniti di fronte agli eventi.
Grazie a questa strategia abbiamo la possibilità di riconoscerci nelle emozioni che traspaiono dai loro volti, ma anche di soffrire per la perdita dei nostri piccoli eroi….per fortuna poco prima dei titoli di coda appare in sovrimpressione una scritta che ci rincuora: i nostri eroi non sono morti, tutte le persone che sono state ferite quella notte si sono salvate. Lo spettatore può consolarsi e tirare un sospiro di sollievo…neanche stavolta è mancato il lieto fine.

*(b) Voyeurismo* In *The Queen* (2006) fin dal principio la citazione dell'Enrico IV di Shakespeare richiama il massimo del mimetismo e dell'accuratezza storica e psicologica, applicata ad idoli normalmente irrigiditi dal protocollo e dalle convenzioni richieste dal rito, per raccontarli un poco alla volta attraverso quell'umanità normalmente preclusa allo sguardo dello spettatore. Del resto, la regalità si regge proprio sulla distanza tra il Re o la Regina ed i suoi sudditi ed a precise restrizioni dello sguardo imposte dal primo sul secondo.
Per queste ragioni, lo sbirciare nella vita intima dei protagonisti riflette assolutamente il regime di visione voyeuristico che in un certo senso è *l'emblematizzazione visiva di quella che*

---

[20] Come precisato poco prima, se tale coincidenza si fosse verificata totalmente, sarebbe saltato il meccanismo dell'illusione!

[21] Perché scatti l'allineamento, la visibilità dell'altro e la percezione dell'alterità del soggetto dell'esperienza sono fondamentali, qui mancano.

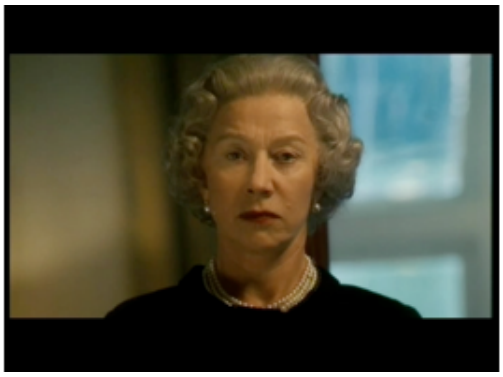
*avevamo definito come istituzionalizzazione del gossip* e che è una delle connotazioni più tipiche del genere biografico contemporaneo.

Tuttavia, se è vero che normalmente il regime scopico voyeuristico si produce attraverso la visione da un angolo nascosto, come il buco della serratura, che in *The Queen* è ben riprodotto dalla giusta distanza del campo medio che riprende gli interni delle stanze reali, lo spettatore in tutta la sua malizia ad un certo punto viene scoperto e ciò accade ben tre volte.

Nella scena n.09 ci troviamo nella Residenza di Balmoral, precisamente nella stanza da letto della Regina che si sta preparando per il ritorno a Londra. Dopo essersi vestita a lutto, si accinge ad indossare la collana davanti allo specchio con la macchina da presa che la segue di spalle…si avvicina di soppiatto…(fig.8), ma ecco che lo sguardo di sua maestà riflesso nello specchio incrocia il nostro (fig.9) e con disappunto ci rimprovera per essere entrati nella sua stanza senza permesso, un po' come la mamma fa con i bambini quando sanno che devono bussare e chiedere permesso prima di entrare.

*fig.8*

*fig.9*



Lo sguardo in cui si imbatte lo spettatore per riflesso fa cadere per un attimo tutte le strategie dell'illusione che avevano concorso a creare il mondo diegetico fino a quel punto. Siamo stati scoperti.

*Interpellazione* Sempre in *The Queen* (2006), nella *scena n.11* ci troviamo a Buckingham Palace negli uffici di rappresentanza. La Regina si prepara a fare il suo discorso alla Nazione….ed un attimo prima della messa in onda, ecco un ultimo sguardo in macchina, anche questa volta con aria di rimprovero (fig.10)!

È sua Maestà in persona che nuovamente ci chiama

*fig.10*

in causa. Ci guarda seccata come (nuovamente!) una mamma implorata dai suoi figli ad accontentarli e che si piega ai loro desideri, suo malgrado.
L'illusione però non cade grazie ad una combinazione di inquadrature che contribuiscono a mantenere il legame con lo spettatore. Subito dopo lo sguardo in macchina, la Regina inizia il suo discorso televisivo, al quale noi assistiamo attraverso un'oggettiva densa sullo schermo televisivo. Il linguaggio televisivo utilizza lo sguardo d'interpellazione per parlare direttamente allo spettatore, pertanto uno sguardo che al cinema potrebbe far cadere le strategie dell'illusione, viene risolto facendo appello ad un altro sistema linguistico in cui s'inserisce in modo del tutto naturale.
Identificazione e riconoscimento in questo caso non sono solo possibili, ma ci chiamano direttamente in causa. La prospettiva adottata dal regista è quella di una scelta sicuramente originale per osservare il popolo inglese: attraverso *il rovesciamento dello sguardo del suddito*.
Solitamente è il popolo ad innalzare lo sguardo verso la propria Regina, in questo caso troviamo ben tre sguardi in macchina della protagonista che chiamano direttamente in causa lo spettatore, attraverso l'interpellazione diretta del suo sguardo nella narrazione.
*The Queen* (2006) offre la possibilità di vedere attraverso lo sguardo della Regina, che guarda all'Inghilterra di oggi, grazie alle numerose soggettive, ricordando quella di prima e ridefinendo il ruolo di quella di domani.

*(c) Riconoscimento tout court* È lo sguardo di *per sè* a permettere il riconoscimento. Una scena emblematica della dinamica di sguardi che consentono un riconoscimento, la troviamo nella terza scena di *Goodbye Bafana* (2006), quando Mandela non degna di uno sguardo il suo carceriere quando questo apre la finestrella che permette di vedere al di là delle sbarre e chiama il carcerato (fig.11). Mandela rimane voltato di spalle e non lo degna di uno sguardo (fig.12), né di una parola. Madiba semplicemente *non lo riconosce* come essere umano. In questo momento della narrazione Gregory è ancora intrappolato dai pregiudizi che hanno accompagnato la sua vita fino a quel momento e che lo fanno essere una bestia brutale come tutti gli altri carcerieri. Solo quando la guardia dimostrerà il proprio lato umano, Madiba gli concederà il suo sguardo, da persona a persona. Tale momento è quello in cui Gregory farà le sue condoglianze a Madiba per la perdita del figlio e gli parlerà nella sua stessa lingua, lo Xhosa.

*fig.11*

*fig.12*

*(c) Interpellazione e giudizio* Un'ultimo tipo di sguardo in macchina è quello che troviamo nelle scene finali dei biopic. Lo sguardo d'interpellazione finale dei biopic sembra essere diventato ormai una vera e propria marca di genere. Nelle scene finali la macchina da presa è solita avvicinarsi al protagonista dapprima attraverso un piano lungo, poi mezza figura che diventano primo e quasi sempre primissimo piano, che si sofferma proprio sullo sguardo attoriale. Il protagonista sembra infatti rivolgersi direttamente allo spettatore quando guarda in macchina e in buona parte delle volte sembra chiedere quel giudizio che avevamo individuato come elemento imprescindibile nel racconto biografico.

*(3) Solitudine*

Vediamo dunque il terzo modo attraverso il quale il cinema contemporaneo sembra tematizzare le problematiche connesse al riconoscimento ed all'identità del soggetto: la proliferazione di *personaggi solitari* .

La cultura americana è piena di eroi solitari. La solitudine è il risultato di un confronto tra la dimensione sociale e quella individuale, che nella cultura contemporanea coincide con lo spostamento radicale verso il secondo polo.

La solitudine racconta la crisi dell'identità nella misura in cui «l'io si contrae, si riduce ad un nucleo difensivo armato contro le avversità, ad un io minimo costretto continuamente a separarsi da un mondo divenuto estraneo e aggressivo, quando in passato il suo ruolo era quello di un io sovrano»[22]; e lo fa, come abbiamo in parte già visto, collocando in primo piano il fulcro della soggettività: *lo sguardo.*

C'è un momento, negli anni Settanta, in cui il soggetto si rende conto della propria impotenza a cambiare il mondo e di conseguenza della propria irrevocabile solitudine. Com'è noto tutto il cinema di Robert Altman, a partire da *Nashville* (1975), s'impernia sulla messa in scena di questo disagio.

Oggi la solitudine viene spesso raccontata ma quasi mai messa in scena, mostrata. *Isolamento ed incomunicabilità*, sono invece le due forme attraverso le quali una buona fetta del cinema contemporaneo sembra rielaborare le tensioni e i disagi esistenziali che sembrano tormentare la soggettività contemporanea.

Queste tendenze, che si sviluppano a partire dagli anni Ottanta, ma sopratutto Novanta, sono frequentate tutt'oggi. Film come *Crash* (2004), *Amores Perros* (2000), *Babel* (2006), si costruiscono proprio sulla difficoltà di comunicazione, sulla distanza incolmabile tra le persone.

---

[22] Cremonini Giorgio, *Singles. Immagini della solitudine*, in la Polla Franco, *The body vanishes*, Lindau, Torino 2000, p.89

Un'evidente difficoltà di rapportarci con l'altro, di sentire qualche forma di contatto o calore con il prossimo, è diventato uno dei temi più frequentati del cinema più recente.

Se, come già affermava Simmel all'inizio del secolo scorso, «L'individuo cerca se stesso come se ancora non l'avesse trovato e allo stesso tempo, egli sa che l'unico punto di riferimento stabile è se stesso […] l'individuo cerca urgentemente un tale punto fisso ma è incapace di trovarlo fuori di sé […] tutte le relazioni con gli altri sono semplici stazioni sulla strada sulla quale ogni ego arriva a se stesso»[23] come si fa a ritrovare un terreno comune con l'altro?

La proposta che avanza il biopic è duplice.

(a) Per un verso tematizza la solitudine attraverso le stesse strategie del cinema di finzione: la messa in scena di **eroi solitari**, *self-made man* in grado di affrontare il mondo contando esclusivamente sulle proprie forze.

(b) La seconda modalità è invece quella che maggiormente ci interessa per comprendere in che modo il genere si pone rispetto alle questioni sollevate dalla soggettività ed è quella che mette in scena l'**esemplarità di valori condivisi attraverso ila rappresentazione di miti culturali**.

Questa modalità di rielaborazione simbolica necessita di un approfondimento per comprendere pienamente il ruolo che il biopic è chiamato a svolgere nel panorama cinematografico contemporaneo.

L'identità, e la soggettività più in generale, necessitano di modelli, riferimenti da condividere per riconoscersi come parte di una comunità. Premesso che valori, politiche e identità passano oggi attraverso diversi canali che non sono più soltanto quelli istituzionali, il biopic sembra collocarsi in questo panorama come veicolo simbolico in grado di proporre alla soggettività contemporanea risorse identitarie e termini di riconoscimento.

A livello simbolico ciò significa che il genere biografico, in virtù del suo rapporto privilegiato tanto con la soggettività, quanto con il reale, si costituisce come risorsa simbolica capace di proporre icone e miti culturali in grado di fare leva su un'immensa forza evocativa. I soggetti biografati sono infatti veri e propri attivatori culturali, in grado di richiamare nella mente dello spettatore determinati riferimenti e universi valoriali i quali, attraverso precisi percorsi testuali, sembrano assumere ancora più efficacia, per essere riletti e reinvestiti nel presente.

Tale funzione è possibile grazie alla *capacità mitica* dell'esperienza filmica, ossia quella di proporre valori 'spendibili' nel dialogo culturale e di coinvolgere il pubblico in discorsi condivisi in grado di riaffermare, cambiare o mettere alla prova identità e valori culturali.

Ci sono almeno due modi d'intendere il mito: come struttura, mito naturale, e come sistema semiologico, mito culturale.

---

[23] Simmel Georg, *Soziologie*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908. Trad.it. *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Milano 1998, pag. 78-79

Inteso nella prima accezione, secondo l'antropologo francese Claude Lévi-Strauss i miti possiedono strutture significative che andrebbero studiate in sé indipendentemente dalle funzioni che assolvono in quanto sono strumenti che risolvono contraddizioni logiche; sono costruzioni che tentano di affrontare le opposizioni che vivono in una data società in un determinato momento storico.
Per spiegarne la costituzione e il funzionamento Lévi Strauss ricorre ad una metafora linguistica considerando i miti come formati da unità costitutive quali periodi, frasi, parole e relazioni, ordinate in modo da produrre *coerenza narrativa* (melodica) e *coerenza strutturale* (armonica).
Tale duplice articolazione rappresenta, traduce ed organizza quegli aspetti della vita sociale che sono in antitesi. Qualche esempio: uomini /donne, natura/cultura, vita/morte, anima/corpo etc…
Pertanto tutti i miti fondati culturalmente si strutturano attraverso coppie binarie oppositive. Ciò è tanto più interessante se si prova a trasporre la teoria non soltanto ai generi, come più volte è stato fatto, ma nello specifico al genere biografico, che vede incarnare tali conflitti e tali opposizioni in un personaggio realmente esistito.
La dialettica oppositiva opera nel tentativo di risolverne le contraddizioni. Se è vero che le antitesi permangono, il mito è in grado di trasformare opposizioni insolubili in qualcosa di concreto e accessibile grazie alla narrazione: *un eroe culturale media di volta in volta le diverse opposizioni.*
I miti non parlano solo del mondo così com'è, ma anche di come potrebbe essere ed in questo propongono orizzonti più vasti di riflessione. I miti suggeriscono alternative che secondo Lévi-Strauss sono di solito impraticabili, mentre nel caso del biopic vengono messi in scena alternative possibili e praticabili in quanto realmente esistite.
Il secondo aspetto fondamentale del mito inteso come struttura, invece risiede appunto nella sua capacità dialettica di mediare logicamente tra le opposizioni: *restituisce unità e coerenza* a ciò che è frammentario.

La seconda accezione del mito è quella della struttura semiologica sviluppata da Barthes in *Miti d'oggi*[24] in cui il si sottolinea il rapporto che intercorre tra mito e società in diversi momenti.
La premessa dalla quale Barthes muove le sue riflessioni, è quella che pone il mito come una parola, o meglio come un segno, come tale il mito «non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo con cui lo proferisce: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali»[25]. Egli mostra attraverso una serie di artefatti (ma anche di eventi culturali come ad

---

[24] Barthes Roland, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris 1957. trad it. A cura di Lidia Lonzi, *Miti d'oggi,* Lerici editori S.p.a, Milano 1962. In linea con l'ascesa della semiologia che negli anni settanta inizia a spostare l'attenzione dalla prospettiva che s'interrogava sul cosa i film significhino al come essi producano tali significati.

[25] *Ibi*, p. 203

esempio il wrestling) come prima di tutto i loro significati, in quanto linguaggi, derivino dalla cultura che li produce (e dunque non naturalmente) ed in secondo luogo il fatto che la cultura popolare inevitabilmente contenga in sé e rifletta la cultura dominante: la funzione del mito è rendere determinati significati sociali come risultato del senso comune, impedendo letture alternative.
I miti, in quanto costrutti simbolici il cui significato non è connaturato, ma prodotto dalla cultura, sono oggetti che funzionano come segni utilizzati per trasmettere messaggi sociali e politici che escludono alternative o altri possibili significati. In virtù di ciò egli sostiene che la forza del mito risiede appunto nella capacità di trasformare la storia in natura, in sintesi ciò significa che i miti appoggiano i valori dominanti della società che li produce come naturalmente giusti, mentre marginalizza e delegittima le altre alternative.
Ovviamente i miti generati all'interno di una cultura cambiano nel tempo e acquistano di volta in volta la loro forza in quanto inseriti in un contesto specifico. Il meccanismo su cui si basa la struttura del mito è quello che svuota i segni che usa, lasciando solo una parte del loro significato. Grazie alla ricontestualizzazione il segno sarà decifrato in un modo preciso che esclude tutti gli altri possibili significati.

Attraverso la messa in scena di miti del passato, il film biografico diventa molto spesso strumento e veicolo di significati, valori ed identità culturali già condivisi (o come dire comprovati) realmente.
Ma quali significati ulteriori possono assumere gli stessi miti riproposti in nuovi contesti e in modo drammatico?
In questo il biopic si distingue dagli altri generi: offre allo spettatore la possibilità di riconoscersi nel protagonista perché ne condivide o ne esperisce i valori al di là della specifica rappresentazione.

*(4) Alterità*

Partiamo da un esempio. *Goodbye Bafana (2007)* è un biopic atipico, in quanto permette un punto di vista e una possibilità di identificazione duplice per lo spettatore. Bianco e nero non sono mai nettamente separati, ma anzi vicendevolmente obbligati a richiamarsi in virtù della costruzione dialettica, che struttura l'evoluzione del racconto attraverso l'evoluzione del rapporto tra i due protagonisti. I due poli si richiamano infatti a vicenda attraverso le posizioni offerte allo spettatore dalla dialettica che s'instaura tra le immagini e la stessa evoluzione della trama, che procede grazie al richiamo dell'uno sull'altro.
In questo modo il testo non si limita ad offrire un'identificazione univoca per lo spettatore, ma apre al suo sguardo la possibilità di fare esperienza di entrambe le posizioni, attraverso la

struttura ambigua che procede grazie al montaggio alternato di campo/controcampo, soggettive ed oggettive che non si cristallizzano attorno ad una posizione ma che, al contrario, permettono di far emergere l'evoluzione di un personaggio - Gregory - attraverso lo sguardo dell'altro - Madiba (il quale nuovamente richiama l'interiorità dell'altro protagonista..).

In questo caso il protagonista diventa veramente quel mito culturale in grado di mediare tra gli opposti.

Lo spettatore riesce a fare proprie le esperienze dei personaggi attraverso un procedimento dialettico che gli permette di penetrarne l'interiorità di pari passo con la loro evoluzione, grazie a strategie registiche che non si fossilizzano su una posizione, ma che cercano di rendere ogni sfumatura dell'umanità e del processo di maturazione dei protagonisti, permettendo allo spettatore di assumerli entrambi. Il contatto e la distanza che si crea tra poli opposti porta alla risoluzione interiore dei personaggi e dello spettatore.

*Goodbye Bafana* (2007) permette dunque allo spettatore un **duplice processo di identificazione**. Per un verso ci porta a percorre lo stesso tragitto di Gregory, ossia una progressiva presa di coscienza della mostruosità del sistema che lo ha cresciuto e condizionato. Attraverso tale percorso, riusciamo a penetrare la mente del personaggio, che pian piano evolve verso il cambiamento. Allo spettatore viene proposto un primo percorso evolutivo e lineare che procede a staffetta, un superamento di ostacoli che di volta in volta lascia spazio a nuove inclinazioni nella mente e nel cuore di Gregory e nello spettatore.

É infatti attraverso il suo cambiamento che riusciamo a percepire la grandezza dell'altro protagonista - Mandela - che incarna la morale della storia: la vera grandezza sta nella capacità di superare le differenze, non per abbatterle, ma per comprenderle.

Riprendiamo da qui.

Abbiamo visto nei capitoli precedenti come la società postmoderna ri-allinei il soggetto in tanti nuovi possibili modi, in particolare offrendo risorse identitarie che non sono più costituite solo dalla località e dalla nazione, ma che si articolano a livello globale. Le divisioni, instabilità ed incertezze che descrivono la soggettività postmoderna agiscono a livello individuale, ma anche collettivo. Ciò non significa assolutamente che le forme di costruzione identitaria vengano represse dalla carica omologante della globalizzazione, al contrario, come già era emerso, categorie di definizione identitaria come l'etnia, la nazionalità e la religione sono tutt'altro che scomparse.

I soggetti dei "nuovi tempi", così come definiti da Hall, emergono dal *riconoscimento della differenza* piuttosto che dall'omogeneità. Essi sono locali e particolari, globali e transnazionali anziché nazionali ed infine sono identità costruite culturalmente e storicamente, anziché tratti fissi per natura.

Basti pensare alle *politiche identitarie* emerse alla fine degli anni Sessanta in Europa Occidentale e Nord America, come il movimento femminista (nonché la successiva critica al movimento da parte del Black Feminism negli anni Ottanta) e l'emergere della coscienza nera.
Le politiche identitarie tradizionali si definiscono come identità singole, omogenee e unitarie che si identificano con una determinata comunità (dei neri, delle donne, degli omosessuali…), in sintesi un gruppo di persone che presenta un fronte unificato, attraverso l'esclusione di tutti gli altri. S'intuisce subito, alla luce delle considerazioni fatte finora, che tali rigide definizioni non sono più possibili nel loro senso radicale ed esclusivo. Queste considerazioni dimostrano come una definizione univoca e conclusa dell'identità sia effettivamente impossibile, così come risultano altrettanto problematici i criteri che governano i processi di riconoscimento ed identificazione.
Risulta chiarificatrice a proposito la proposta di Hall, incardinata su termini specifici: *differenza, autoriflessione e contingenza*.
La *politica della differenza* comporta il riconoscimento del molteplice all'interno dell'uno e il rifiuto delle opposizioni binarie che dividono in modo rigido ed in termini esclusivi le diverse comunità (nero/bianco, maschio/femmina…).
In questo modo le differenze non sono più esterne, ma incluse nelle identità stesse[26].
La *politica dell'autoriflessione* è volta a chiarire a priori la posizione dalla quale si parla: non esiste più l'autorità naturale e universale in tale contesto.
La *politica della contingenza* implica l'interdipendenza tra altri eventi e contesti, ed il riconoscimento che le politiche assunte non sono affatto immutabili: diventa possibile riposizionarsi nel tempo ed in circostanze diverse[27].

Laddove nella politica identitaria tradizionale, come abbiamo visto, i legami tra le persone appartenenti ad un gruppo erano istituiti in forma esclusiva attraverso l'enfasi sull'unità e la soppressione delle differenze, Hall elabora l'*unità-in-differenza*[28], in cui l'identità non è eternamente differita, ma «collocata, posizionata in una cultura, una lingua, una storia […] Si insiste sulla specificità, sulla congiuntura. Ma non c'è necessariamente un'impermeabilità alle altre identità. Non si è legati a opposizioni fisse, permanenti, inalterabili. Non è definita interamente attraverso l'esclusione»[29].

---

[26] Risolvendo anche in questo modo le questioni sollevate dal Black Feminism.

[27] Ovviamente una politica della differenza deve poter agire e come lui stesso scrive «la politica della dispersione infinita non è una politica» riferendosi allo strutturalismo (che concepisce il linguaggio come sistema basato sulla differenza) e nello specifico al concetto di semiosi infinita elaborata da Derrida attraverso la nozione di *différance*.
Cfr. Hall Stuart, *Minimal selves*, in *Identity: The Real Me*, ICA documents, 6, 1987, pag. 44-46

[28] *Ibidem*

[29] *Ibi*, p. 46

Per riassumere i termini della questione, si tratta di una politica che assume come dato il fatto che le soggettività nella cultura postmoderna emergono dal **riconoscimento della differenza** piuttosto che dall'omogeneità.
Tornando al nostro esempio, in *Goodbye Bafana* (2007) il processo di identificazione agisce su entrambi i fronti e ad un duplice livello di riconoscimento: bianco e nero…o piuttosto, bianco in relazione al nero e nero in relazione al bianco. Vengono ridefiniti limiti, o meglio **incorporate distanze**, che nell'incipit narrativo sembravano incolmabili, ma che alla fine arrivano a darsi nuove definizioni e statuti esistenziali includendosi ed implicandosi a vicenda. L'amicizia tra i due protagonisti ed il percorso a duplice ingresso che viene offerto allo spettatore ha come senso ultimo l'incorporazione della differenza entro noi stessi.
Il riconoscimento identitario, sperimentato in questi termini, non necessita di escludere ciò che è Altro, ma diventa la concretizzazione della *nuova politica della differenza*[30] teorizzata da Stuart Hall.

Pertanto, un primo aspetto che emerge con forza dal biopic è quello che assume come percorso di riconoscimento ed identificazione lo sguardo dell'altro: l'io emerge sempre in relazione al non-io, l'identità rispetto a ciò che è Altro.
Alcune riflessioni di Ricoeur sui processi di costruzione della soggettività ci aiuteranno a chiarire questo passaggio.
*Soi même comme un autre*[31] è l'espressione attraverso la quale lo studioso riassume la derivazione necessaria dalla dialettica tra sé e altro da sé, ossia l'affermazione di un concetto di alterità che non assurge più alla mera funzione di termine di paragone, ma che diventa costitutiva dell'ipseità stessa, in quanto implica l'alterità ad un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra, ovvero *sé in quanto altro*.
In questo modo l'intersoggettività diventa intrinsecamente e intimamente implicata dai processi di costruzione del sé. Sé e altro da sè nell'ottica di Ricoeur non sono più pensati come elementi separati che si offrono ad un'analisi comparativa: l'alterità diventa «[…] costitutiva dell'ipseità stessa. Sé come un altro suggerisce fin dall'inizio che l'ipseità del se stesso implica l'alterità ad un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra, che l'una passa piuttosto nell'altra- come diremmo in linguaggio hegeliano»[32].
Lo stesso procedimento si può dire sia diventato ormai prassi anche nella costruzione della soggettività nel genere biografico al cinema. L'incorporazione dell'alterità nella costituzione

---

[30] Hall, Stuart, *Minimal selves*, in *Identity: The Real Me*, ICA documents, 6, 1987, pp.44-46

[31] Ricoeur Paul, *Soi même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990. Trad. it. A cura di Daniella Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.

[32] *Ibi*, p.78

soggettiva esiste fin dal periodo classico, ma sembra essere diventata ormai una vera e propria marca di genere nel biopic contemporaneo.

Abbiamo visto come in *Goodbye Bafana* (2007) tale procedimento si realizzi attraverso una dialettica narrativa a doppio ingresso; si tratta in verità della strategia maggiormente frequentata dal biopic contemporaneo. I soggetti biografati raramente sono rappresentati e letteralmente costituiti dal soggetto enunciatore singolarmente, al contrario sembra essere diventata ormai la regola la rappresentazione a doppio ingresso. *The Queen* (2006) racconta la regina - e dunque la tradizione - attraverso il suo confronto con il Prime Minister - dunque la modernità; *Frida* (2002) racconta la famosa pittrice attraverso la sua burrascosa relazione con il pittore Diego Rivera; *Bobby* (2006) addirittura racconta il protagonista senza rappresentarlo, ma attraverso il suo riflesso su altri ventuno personaggi; allo stesso modo *I'm not there* (2007) racconta Bob Dylan attraverso i suoi sei alter ego, e ancora la vita dell'ex presidente Bush viene raccontata in *W* (2008) attraverso il suo difficile rapporto con il padre, ed infine Re Giorgio VI in *The King's Speech* (2011) nel suo rapporto con il terapista che lo aiuterà a superare la balbuzie.

# Capitolo 7

# Biopic e Storia

## 7.1. Finzione e realtà: verità storica e verità drammatica

Un primo dato, anche abbastanza scontato, che è emerso dal nostro percorso è che uno dei fattori del successo del genere biografico, non solo al cinema, sembra essere strettamente legato al *surplus di realtà* che questo tipo di testi propone rispetto ai generi di finzione. Tuttavia puntualmente la visione che ne emerge appare più o meno distorta rispetto alla storia cui questo genere di testi dichiarano d'ispirarsi.

Lo stesso Custen scrive che il biopic hollywoodiano sta alla storia come il Ceasar's Palace sta all'architettura...una enorme distorsione che, dopo un po', è persino in grado di persuaderci della sua autenticità[1].

Questo surplus di realismo risiede tanto nella natura ontologica del genere che, lo ricordiamo, ha sempre un referente reale, quanto nelle strategie linguistiche dispiegate dal soggetto enunciatore al fine di rendere le storie *credibili.* Pertanto, ci sarà per ora concesso di affermare che le biografie hollywoodiane non sono veritiere solo perché credibili, ma bisogna considerarle tali perché, nonostante le distorsioni che ne emergono in maggiore o minore misura, questi film *sono considerati veri da molti spettatori*.

Vediamo allora di ricostruire brevemente i termini del dibattito per capire in che misura la categoria di realismo sia in grado di sciogliere la questione.

---

[1] «Hollywood biography is to history what Caesar's Palace is to architectural history: an enormous, engaging distortion, which after a time convinces uso f its own kind of authenticity. Hollywood biographies are real not because they are believable. Rather, one must teat the mas real because despite the obvious distortions ranging from teh minor to the out right camp, Hollywood films are believed to be real by many viewers.» in Custen, George, *op.cit.* p. 7

Virginia Woolf in *The New Biography* scriveva che per il biografo la verità dei fatti e la verità finzionale sono incompatibili[2]. Riguardo al problema dell'oggettività Harold Nicolson[3], riferendosi alla biografia letteraria, scriveva che tra la soggettività dell'autore e l'oggettiva esistenza del personaggio ritratto doveva esserci una linea sottilissima di separazione. Inoltre raccomandava di non privare eccessivamente delle 'impurità' il personaggio, altrimenti il rischio sarebbe quello di trasformare la biografia in agiografia, biografia pura.
Janet Malcolm sottolinea bene come le funzioni tra il fattuale ed il finzionale si siano invertite rispetto al passato. Laddove una volta il reportage biografico appariva saldo e certo, mentre i generi finzionali erano visti come frutto delle fantasie degli sceneggiatori a cui si trattava di aderire o meno, pare che ora i ruoli si siano invertiti. Il finzionale, al contrario della biografia, infatti non implica la categoria della *credibilità*, ma quella di *aderenza*, della partecipazione ad un mondo, non della *credenza*.
Secondo la Malcolm davanti al film biografico lo spettatore si troverebbe sempre di fronte ad una insicurezza epistemologica sulla veridicità dei fatti, indipendentemente dall'accuratezza storiografica[4].

Sebbene sul rapporto tra cinema e storia si sia già scritto tantissimo, viste le osservazioni precedenti mi pare imprescindibile riprendere in questa sede, seppur brevemente, La Questione che il film biografico solleva e cioè quella della maggiore o minore aderenza alla verità dei fatti.
Prima di affrontare il problema, chiariamo brevemente che cosa s'intende per *verità* nei biopic, attraverso le suggestioni di McKee.
Secondo McKee la nozione di verità contiene in sé almeno due accezioni: la prima è quella di *fatto*, mentre l'altra riguarda il *significato*, o meglio l'aspetto più profondo della verità. Secondo lo studioso americano la storia è una metafora della vita che deve astrarsi abbastanza da questa per scoprirne le essenze, senza diventare però pura astrazione, la quale perderebbe ogni sapore di vita vissuta.

---

[2] Virginia Woolf, *The New Biography*, New York Herald Tribune Books, 1927, October 16 « truth of fact and truth of finction are incompatible».

[3] Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, Hogarth, London, 1927, p.10

[4] «[…] epistemological insecurity by which the reader of biography and autobiography (and history and journalism) is always and everywhere dogged. In a work of non-fiction we almost never know the truth of what happened.[…]» al contrario «the ideal of unmediated reporting is regularly achieved in fiction, where the writer faithfully reports on what is going on in his imagination. […] Only in non fiction does the question of what happened and how people thought and felt remain open» da Janet Malcolm, *The Silent Woman*, New York, Knopf, 1994, p. 185-186

«Una storia dev'essere *come* la vita. […] I fatti sono neutri. La giustificazione più debole che si possa addurre per includere ogni cosa in una storia è 'Ma è successo veramente'. Tutto succede; qualsiasi cosa immaginabile succede. In realtà succede anche l'inimmaginabile. Ma *una storia non è la vita nella sua realtà*. Il fatto che le cose avvengano non ci avvicina affatto per sé alla verità. Ciò che avviene è un fatto, non la verità. *La verità è ciò che noi pensiamo di quanto accade*»[5].

A proposito egli cita come esempio la vita di Giovanna D'Arco, ma se ne potrebbero addurre molti altri. Per secoli la vita della martire è stata rappresentata sui palcoscenici più diversi ed ogni volta era unica nel suo genere. Se è vero che i fatti sono sempre gli stessi (Giovanna è ispirata da Dio,raccoglie l'esercito, sconfigge gli inglesi e viene bruciata sul rogo), la *verità* della sua vita aspetta che ogni sceneggiatore ne trovi il significato.
McKee non è di certo il primo sostenitore di questa tesi. Già Aristotele, nella sezione della *Poetica* dedicata al rapporto tra storia e poesia, per distinguere il lavoro dello storico da quello del poeta scriveva che il primo ha come compito quello di scrivere delle cose accadute, mentre il secondo quelle che potrebbero accadere secondo il principio di verosimiglianza[6]. Riportare quest'affermazione alle questioni esposte fin'ora equivale a dire che l'autore di film drammatici ha fini diversi da quelli perseguiti dai documentaristi; i due sostanzialmente mirano a verità diverse[7].
Se si considera che la verità storica non è un dato esistente di per sè, quali sono allora le verità con cui gli autori di un film biografico devono fare i conti?

---

[5] Mc Kee Robert, *op.cit*., pag. 41

[6] «[…] compito del poeta è dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti lo storico ed il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi (vedremo invece più avanti la differenza proprio di significato che sussiste tra i diversi mezzi di racconto biografico: letteratura, televisione e cinema), ma differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere». Aristotele, *Poetica*, ed. a cura di Domenico Pesce, Bompiani, Milano 2000, p.77 [1451a, 37 – 1451b, 5]

[7] «Demands for a verisimilitude in film that is impossibile in any medium of rapresentation, including that of written history, stem from the confusion of historical individuale with the kind of characterization of them required for discursive purposes wheter in verbal or in visual media» White Hyden, *Historiography and Historiophoty*, American Historical Review, 93, n.5 (december) 1988, p.1198-1199

Lo stesso Custen, dopo l'analisi di una serie biopic hollywoodiani del periodo classico, arriva alla conclusione che il biopic è sempre frutto di *compromessi tra tensioni di forze contrapposte*; riassumendo:

- Problemi legali quali ad esempio la proibizione della legge americana di rappresentare persone reali senza il loro consenso o quello dei loro familiari, fondamentale per pubblicizzare il film;
- Attori scelti per interpretare i ruoli dei protagonisti, la cui immagine pubblica condiziona il ritratto che si vuole restituire della persona in questione;
- Personale artistico sotto contratto dello studio di produzione. In questo caso abbiamo visto come uno dei fattori che concorsero ad incrementare la produzione di biopic sulle star del mondo dello spettacolo durante il periodo classico fosse quello di avere già degli attori di vaudeville sotto contratto.
- Censura: ricordiamo a proposito il codice Hays di autoregolamentazione entrato in vigore a partire dagli anni Trenta;
- Potere della visione personale del produttore sul soggetto trattato, più incline ad assecondare il gusto del pubblico piuttosto che l'accuratezza storica.
- Quanto all'accuratezza storica della rappresentazione, Custen la pone come ultima tra i fattori elencati. Egli parla a proposito delle cosidette bibbie[8], volumi che raccolgono tutti i lavori dei centri di ricerca (integrati nei dipartimenti di produzione), specializzati per la ricostruzione storica.

In seguito alle considerazioni emerse, si può affermare che il patto tra autori e spettatori sia quello tacito di *quasi autenticità,* in quanto in primo luogo esiste la consapevolezza da parte di entrambi che non si tratta della vita vera, ma di una sua *rappresentazione,* consapevolezza sostenuta dalla cornice discorsiva entro la quale si svolge la narrazione; non un documentario, bensì un *film drammatico*.

Dramma storico e storia documentaria evidentemente *perseguono scopi diversi.*

I biopic sono infatti film finzionali che mettono in scena fatti storici cui dichiarano d'ispirarsi (dunque rifacendosi all'aspetto superficiale di verità che abbiamo inteso prima come i meri fatti accaduti), ma solo per sostenere un *discorso altro*, ossia l'aspetto profondo della verità.

Il film biografico è in questo senso uno ***strumento espressivo di una tesi che non è storica ma drammatica*** "etica, esistenziale, antropologica"[9].

---

[8] Custen, *op.cit*, pag. 110-118

[9] *Ibi,* pag. 83

### 7.1.1. La traduzione intersemiotica

In ultima analisi è necessario ricordare come le difficoltà legate alla codificazione di qualsiasi discorso storico possa essere posta in termini di pura **comunicazione**[10], o meglio di traduzione intersemiotica. Se infatti si considera la mediazione della biografia come una traduzione di informazioni da un determinato sistema di segni in uno che sarà almeno parzialmente differente, è subito evidente l'impossibilità di rispettare fedelmente un vantage point assolutamente oggettivo.

Ogni film biografico in fondo è il risultato di diversi momenti di traduzione intersemiotica (vita-testi fonte-film), senza contare le necessarie semplificazioni da operare per ridurre la complessità del reale[11] ad un racconto che dura mediamente due ore.

Le considerazioni di Hayden White [12]ci vengono in soccorso per cercare di chiarire la questione. Egli distingue tra **historiography**, ossia la rappresentazione della storia operata da *immagini verbali* e *discorsi scritti* e **historiophoty**, ossia la rappresentazione della storia e del nostro pensiero su di essa attraverso *immagini visive* e *discorsi scritti*. Secondo lo studioso, film e video come branche dell'arte visiva sono costituiti da discorsi «capable of telling us things about its referent that are both different from what can be told in verbal discorse and also of a kind that can only be told by means of visual images»[13].

Il problema della trasmutazione dell'evento reale, prima in parola scritta e successivamente in opera audiovisiva, è quello di come la condensazione e le necessità narrative alterino i fatti. Cosa non viene considerato essenziale ai fini della drammatizzazione ed in che modo i fatti vengono piegati alle convenzioni di genere? Tale problema si presenta però ad un duplice livello: riguarda *la storia come tipo di discorso* ed in secondo luogo *il film come medium*.

Inoltre, nel nostro caso non si tratta della storia in generale ma di isolarne dal flusso un *duplice punto di vista su di essa*. Per primo, quello del soggetto che si decide di rappresentare, una vita che emerge dal flusso; secondariamente, quello del soggetto enunciatore che lo mette in scena. Quest'ultimo aspetto presuppone peraltro la presunzione di un soggetto di penetrare la mente ed il cuore di un altro e di mediare tale incursione attraverso un procedimento drammatico, in

---

[10] «All history, then, is a mediation, a set of discoursive practices encoded in a time and often a place removed from their actual occurrence, and thus subject to some degree of reconstructing», Custen , George, *op.cit.,*p.11

[11] «Every medium has developed ways of and conventions for representing a life within a manageable (and for commercial popular culture, salable) form.» *Ibi*, p. 182

[12] Hayden White, *op.cit*. p.193

[13] *Ibidem*

sostanza di rendere pubblico ciò che è privato, come abbiamo avuto modo di considerare in diverse occasioni.

Si può affermare che, laddove lo storico opera in modo *inclusivo*, vale a dire raccogliendo tutti i dati in modo che ogni dettaglio possa trovare una posizione precisa nella ricostruzione, nonché una prova verificabile, il drammaturgo invece è *selettivo*, ossia tiene conto solo dei dettagli funzionali alla narrazione in base alla tesi che vuole sostenere, ai valori che vuole far trasparire ed al tema su cui concentra lo sviluppo del biopic. Detto con le parole di Aristotele, *lo storico mira alla verità particolare*, quella dei fatti storici, mentre *lo sceneggiatore ad una verità universale*, quella che riguarda la natura umana nel suo complesso.

### 7.1.2. È vero ciò che vedo? Strategie di veridizione nel biopic.

Le strategie di veridizione dispiegate dal genere per far fronte alle questioni di veridicità e autenticità che abbiamo visto in apertura sono variegate, di natura eterogenea e riguardano diversi livelli del testo filmico.

***Testualità*** (1) La prima verità sulla quale devono misurarsi tutti i film storici, inclusi i biopic in quanto film ispirati alla vita di una persona reale, è quella **storica**, dunque parliamo dei fatti citati da McKee poco sopra, ossia che lo spettatore si aspetta di assistere ai fatti realmente ed incontestabilmente accaduti al personaggio rappresentato. Come sottolinea bene Arlach «[…] questa sorta di patto sulla verità fra autori[14] e spettatori viene suggellato dalle *attestazioni di veridicità* che, non a caso, introducono gran parte dei film biografici»[15].
(a) Attestazioni costituite prima di tutto dal fatto che il protagonista porta lo stesso *nome* della persona realmente esistita. Come nota Custen «the fact that real names are used in biographical films suggests an openness to historical scrunity and an attempt to present the film as the

[14] Un esempio emblematico a proposito del lavoro del biografo, dei suoi mezzi, della sua capacità di resa e dei suoi limiti è offerta sempre dal cinema. *Citizen Kane* è interamente strutturato attorno al lavoro di ricerca biografica da parte di un gruppo di giornalisiti, nel tentativo di restituire al pubblico le grandi gesta di un uomo straordinario. Il film procede attraverso il lavoro di ricerca dei giornalisti, impegnati a capire il significato di *Rosebud*, ultima parola pronunciata da Hearst. Tutto il processo d'indagine viene messo in scena: dalla ricerca negli archivi, interviste a testimoni sopravissuti, etc….anche se alla fine ne risulterà un fallimento ed il significato è chiaro. Nel film, proprio in quanto mondo di finzione, pare che sia l'occhio onnisciente della macchina da presa ad avere l'ultima parola sulla questione. In effetti il film, si basava sulla biografia di William Randolph Hearst, anche se non fu mai dichiarato, Hearst fece di tutto per impedire l'uscita del film, ma a RKO non cedette.

[15] Arlach Francesco, *op.cit*, pag. 80

official story of life […] Hollywood biopics are the true versions of a life»[16]. Film come *Ghandi* (1982) *Kundun* (1997) *Frida* (2002) esplicitano questa volontà fin dalla titolazione.
(b) Ad un secondo livello, troviamo sempre delle indicazioni che hanno la funzione di contestualizzare la storia in apertura. Si tratta di *segni di riferimento* alla realtà storica che vanno dallo scritto al parlato, come le didascalie dalle formule diverse (*Tratto dalla storia vera di.. ispirato alla vita di..*etc), oppure della voice over che può essere tanto del protagonista quanto del narratore onnisciente.

I titoli dunque hanno la funzione di conferire una cornice discorsiva di riferimento allo spettatore attraverso l'asserzione introduttiva di verità, ma possono anche assolvere un'altra funzione, quella di segnare il momento dal quale lo spettatore diventa **testimone** dello svolgersi degli avvenimenti.
Le date in sovrimpressione costituiscono per lo spettatore indicazioni precise in tal senso.
In altri casi, le funzioni che abbiamo visto possono essere svolte dalla **voce fuori campo** di un personaggio o di un narratore onnisciente. Ad esempio in *MalcolmX* (1992) è la voce dello stesso protagonista che ci introduce alla storia contestualizzando gli avvenimenti cui stiamo per assistere. La pellicola si apre con l'immagine della bandiera americana che brucia alternata a spezzoni di documentario che mostrano disordini civili tra la popolazione bianca e nera. La voice over del protagonista intanto contestualizza la narrazione.

(c) Infine, come marchio di autenticità si utilizzano *segni di riferimento al reale più complessi e sofisticati,* quali inquadrature di ritratti e fotografie, inserimento di footage, spezzoni televisivi o pagine di giornale, spezzoni di interviste, documentari, film privati, materiale audiovisivo registrato in precedenza, in cui compare solitamente la persona vera di cui si racconta nella diegesi filmica
Un esempio un po' più insolito, ma decisamente emblematico di questo caso, è il montaggio sonoro di *What's Love Got To Do With It* (1993) in cui tutta la colonna sonora è la versione autentica di Tina.
L'utilizzo di footage deriva dal documentario ed è molto frequente nei biopics in quanto le immagini di repertorio hanno una grandissima forza evocativa, come una sorta di matrice originale di quello che stiamo vedendo.
La famosa scena di *JFK* (1991) in cui si ripercorrono i tragici minuti dell'assassinio del presidente Kennedy sono interamente costruiti intorno al filmato di Zapruder; in *Bobby* (2006) l'ampio utilizzo di questo tipo di materiale svolge una funzione di reviviscenza memoriale immensa. Vediamone qualche esempio.

---

[16] Custen George, *op.cit.* p. 8

1. Le prime immagini di repertorio sono quelle che aprono il film: tre minuti per descrivere la situazione sociale e politica degli anni Sessanta americani. Siamo precisamente nel 16 marzo 1968, all'indomani della morte di Martin Luther King, assassinato a Memphis.. Robert Kennedy si lancia nella corsa per le presidenziali. Le immagini sono scandite dal suo primo discorso come candidato, i cui obiettivi comprendono il ritiro delle forze armate dal Vietnam, la pace, la sicurezza.

Sono due le funzioni che questo inserto assume: prima di tutto *contestualizzare* il mondo in cui lo spettatore sta per entrare; secondariamente, *immergere* lo spettatore in quel mondo grazie alla forza evocativa che assume l'incipit. Si tratta infatti di immagini di repertorio che documentano eventi reali, il cui potere evocativo è quello di far tornare alla memoria un'epoca difficile e contrastata non troppo lontana dal presente, sia per quegli spettatori che l'hanno vissuta in prima persona e sono in grado di ricordarla, ma anche per quella fetta di pubblico che è entrata in contatto con quell'epoca solo attraverso le sue rappresentazioni mediali (di cui Robert Kennedy fa parte), di cui il film costituisce un'ulteriore esempio.

Molti altri inserti di repertorio vengono riproposti lungo la narrazione, e l'universo immaginario viene arricchito con scene dirette di realtà, incorporate nella diegesi attraverso diverse strategie.

2. Un'altra modalità è quella dell'*inserto intradiegetico nella forma dell'oggettiva densa su fonti mediali*: rivediamo Kennedy nella stanza d'albergo di Virginia Fellon in un'oggettiva densa mentre la macchina da presa indugia sul televisore. In questo caso si tratta evidentemente di immagini che fanno parte del mondo finzionale, ma che fanno letteralmente da ponte con il mondo reale.

3. Una terza modalità è quella dell'*inserto extradiegetico*: nella decima sequenza il montaggio inserisce nella narrazione uno spezzone di documentario in cui sono intervistate persone vere che raccontano la loro esperienza dell'incontro con Kennedy a Prestonbourgh montate con il girato della visita di Bobby nella città. Infine, un'intervista al senatore che mette in evidenza i problemi della cittadina. Questo inserto non solo conferisce ulteriore autenticità e contestualizzazione al mondo che viene convocato, ma racchiude l'intero senso del biopic: *la vera Storia è quella che si riflette su ogni singola vita*, è questa la motivazione sulla quale poggia la strategia narrativa polifonica che riesce a raggiungere unitarietà e coerenza proprio grazie alla molteplicità dei punti di vista che dispiega lungo la narrazione.

4. Le ultime scene compiono un'operazione veramente straordinaria: l'immaginazione arriva a simulare in modo perfettamente corrispondente la realtà. Vengono alternate attraverso un montaggio serrato, non solo le immagini del telegiornale (footage!) con quelle dei personaggi (di finzione!) che attendono l'arrivo del senatore nella sala dell'Ambassador; ma le stesse scene che descrivono l'arrivo di Bobby all'albergo sono mostrate dal giornalista televisivo e montate con altre di backstage all'hotel. Immagini reali che ne mostrano altre altrettanto reali che rimandano e si intrecciano perfettamente con il mondo finzionale.

Il limite tra fattuale e finzionale in questo caso diventa veramente labile ed il montaggio continua ad alternare i due poli fino all'ultimo. I controcampi dei protagonisti del mondo finzionale sono immagini di repertorio: il realismo raggiunge il suo massimo grado quando le due polarità arrivano ad implicarsi vicendevolmente. Ne risulta un lavoro di regia che procede in modo esattamente inverso: la messa in posa è costruita per adeguarsi alla registrazione del reale.

Il realismo allora viene conferito non unicamente dall'introduzione di immagini di repertorio, ma soprattutto dalle modalità attraverso le quali consentono l'articolazione dello sguardo e dal modo in cui sono letteralmente cucite all'interno della narrazione.

5. Infine, l'ultimo discorso di Bobby, che Virginia Fellow guarda alla tv nella sua stanza, e noi insieme a lei. Mentre il candidato si avvia verso le cucine dell'hotel, un ragazzo lo insegue con una macchina da presa a mano (fig.1) e lo spettatore vede attraverso il suo obiettivo immagini amatoriali, in parte simulate (fig.2), in parte autentiche (fig.3), che documentano il suo ingresso nella dispensa. È lo stesso spettatore a diventare *testimone* degli avvenimenti in quanto autore - vicario -delle immagini amatoriali.

*fig.1*

*fig.2*

*fig.3*

Quando Kennedy entra finalmente nelle cucine, vengono alternate sequenze oggettive con soggettive prima dei personaggi, poi di Bobby e lo spettatore viene trascinato in mezzo alla folla proprio come Kennedy. Diventa anche lui parte della diegesi, e l'illusione è quella di essere presenti, di fare esperienza

attraverso l'esperienza dell'altro (quella del senatore, che diventa possibile grazie all'installazione del punto di vista all'interno del mondo diegetico). Adesso il realismo viene conferito proprio dal vantage point offerto allo spettatore fino al caos degli spari che uccisero Bobby e sono immagini di repertorio anche quelle che ci mostrano il senatore ferito che viene portato sull'ambulanza, mentre la sua voce pronuncia il discorso di chiusura sulla violenza che commenta tutto il film (il suo contenuto, ma nuovamente anche la sua struttura) .
Il punto di sintesi tra realtà ed immaginazione in questo caso deriva proprio dal lavoro di organizzazione tra fattuale e finzionale sapientemente calibrato. Aderiamo a quel mondo perché in parte si tratta di fatti realmente accaduti (e ce ne vengono mostrate le prove) ed in parte perchè viene costruito intorno a noi, ma in modo organico e coerente attraverso i contributi documentaristici.
*Si tratta della riattualizzazione nel presente di un evento passato che viene costantemente rievocato ed al quale allo spettatore viene offerta l'effettiva possibilità di partecipare.*
L'aggancio tra film e pubblico risiede nelle aperture, vere e proprie fessure testuali, tese ad annullare la distanza tra schermo e spettatore, per coinvolgerlo in prima persona negli eventi che si dipanano sullo schermo. Non a caso in questi spazi vengono meno i processi di identificazione secondari con gli altri personaggi, in quanto mancano dei termini di riconoscimento.

(d) Un'altra strategia, ancora più efficace ed in grado di oltrepassare qualsiasi filtro di verosimiglianza, è quella di inserire nella narrazione **persone reali**, non attori, che hanno realmente accompagnato la vita del protagonista. Il risultato è un inverosimile bricolage tra verità e finzione, ma la *funzione autoreferenziale* di tali presenze intradiegetiche è un aspetto assolutamente distintivo del biopic con una potente carica realistica.
Così accade in *Malcolm X* (1992), nella cui scena finale compare Nelson Mandela, oppure in *Frida* (2002), in cui in diverse scene troviamo la cantante Isabel Vargas Lizano, meglio conosciuta come Chavela Vargas (intima amica di Frida Kahlo), che interpreta il ruolo di se stessa e canta buona parte della colonna sonora. Queste partecipazioni sono un marchio d'autenticità impresso sulla pellicola. Sono lì per dirci che approvano come veri i fatti che il film narra e che realmente le cose si sono svolte così come le vediamo (in caso contrario non avrebbero mai accettato di partecipare ad un film).

***Paratestualità*** Quelli che abbiamo visto sono gli espedienti più comuni utilizzati dal biopic per legare la finzionalità della narrazione alla fattualità degli avvenimenti e riportare lo spettatore alla realtà della storia, ma la tecnologia digitale ha ampliato di molto tali possibilità. Tutto il materiale paratestuale svolge un ruolo fondamentale in questo senso.

Nella maggior parte dei DVD troviamo infatti *making of* e documentari sul personaggio ritratto, che lo spettatore può decidere di vedere prima o dopo il film, ma che in ogni caso costituiscono risorse ulteriori, cornici di riferimento per la visione. Il materiale paratestuale è uno strumento potentissimo in mano a chi crea il prodotto audiovisivo che conferisce una cornice contestuale e possibili ulteriori risorse per la costruzione del significato. Lo spettatore avrà ulteriore materiale a disposizione, oltre a quello del prodotto in sé, per costruirne il proprio senso ed elaborarlo in termini di valore.

Nel primo caso, se per un verso il **making of** mostra la propria artificiosità, é proprio in virtù di tale mostrarsi che lo spettatore è in qualche modo indotto a credere che l'artificio si stia svelando nella propria interezza (e che dunque non ci sia altro da aggiungere oltre a ciò che gli viene detto); per l'altro, lo speciale è un prodotto studiato ad hoc per far trasparire le intenzioni della regia, il lavoro degli attori sul personaggio, in sostanza un corollario di tutti i procedimenti messi in moto per rispettare il più fedelmente possibile la realtà dei fatti (fonti comprese)[17].

Il **documentario** assolve alla funzione che il biopic non può svolgere, proprio in quanto si tratta di una drammatizzazione, o che svolge solo in parte: quella di presentare delle informazioni fattuali al di fuori del film, e dunque in qualche modo completandone il racconto con quelle che dallo spettatore sono considerate informazioni vere e degne di fiducia in quanto provenienti da testimoni, prove, filmati e talvolta affermazioni degli stessi protagonisti della storia vera accuratamente selezionate[18].

***Intertestualità*** Un ultimo aspetto da considerare rispetto alle strategie di veridizione riguarda l'attribuzione valoriale. La personalità, la popolarità ed il ruolo che la star chiamata ad interpretare un personaggio realmente esistito incarna nell'immaginario collettivo ha una ricaduta non indifferente sull'immagine filtrata del soggetto rappresentato[19]. In virtù di ciò, ogni celebrità rappresentata sul grande schermo subirà almeno un duplice filtro di lettura che tende inevitabilmente a sovrapporsi: l'immagine del protagonista e quella dell'attore chiamato ad interpretarlo.

Il rischio, o meglio la strategia, è quella di trasferire qualità attribuite all'interprete sul personaggio e viceversa. Tutte le conoscenze extratestuali dello spettatore, come l'immagine

---

[17]Chiare a proposito le parole di Mike Nichols nello speciale dedicato a *Charlie Wilson's War* «Well, it took Gorge Crile 10 years to write the book. We didn't have as much time as that , but we did have the book to guide us», dall'intervista a Mike Nichols del *Making of.*

[18] Ad esempio nel DVD di *Charlie Wilson's War* (2007), tra gli speciali si può accedere al documentario intitolato *Goodtime Charlie* (Charlie, il godereccio) in cui troviamo oltre che una serie di interviste al vero Charlie Wilson e ai suoi compagni di percorso, una serie di fotografie che lo ritraggono in Afghanistan al fianco dei mujhaiddin.

[19] Per la stessa ragione ad esempio in molti si aspettavano l'interpretazione di Nelson Mandela da parte di Morgan Freeman.

della star fuori dallo schermo così come quella del soggetto biografato, la promozione, le connessioni di vario tipo tra l'attore e il personaggio storico e le negoziazioni interne al testo, nonché la rassomiglianza fisiognomica, sono tutti aspetti che concorrono nella ricezione del biopic e nell'immagine che traspare del suo soggetto.

***Metatestualità*** Per concludere, concretamente la verità con cui gli autori devono misurarsi nel caso del biopic è costituita principalmente da *altri racconti precedenti* su quella persona. Tali fonti vanno dalle interviste agli articoli di giornale, romanzi biografici, lettere, diari, documenti audiovisivi e opere che possono essere stati scritti dalla stessa (nel caso dell'autobiografia) o da altri (biografia). Il fatto di basarsi su tali documenti in ogni caso non risolve il problema dell'attendibilità storica: qualsiasi resoconto storico è sempre parziale[20].

In verità, moltissimi film che trattano della vita di personaggi realmente esistiti/esistenti non hanno alle spalle una biografia ufficiale di riferimento, mentre altri ne hanno numerose ed in quel caso si tratta di trovare un filo coerente tra le tante oppure seguire quella che sembra più adattabile.

Arlach sottolinea bene i due problemi estremi cui rischia di andare incontro lo sceneggiatore proprio a causa della molteplicità ed eterogeneità delle fonti. Il primo rischio sarebbe quello dell'approccio *dogmatico,* che pone la verità storica prima di tutto. È il difetto di quei film biografici che tendono più al documentario che al biopic, senza però essere esaustivi e completi né in un verso né nell'altro[21]. Il secondo rischio invece è quello dell'approccio *anarchico* in cui è la verità dell'autore che si ostina ad imporsi prima di tutto (molte opere di Oliver Stone sembrano emblematiche a proposito).

Come avevamo già considerato riguardo alle pratiche di adattamento, una fondamentale questione che il biopic inevitabilmente pone risiede proprio nella **molteplicità delle risorse**; infatti, anche nel caso fossero contradditorie o addirittura incompatibili, ciascuna potrà essere ritenuta attendibile, sebbene guardi al personaggio attraverso uno sguardo diverso.

Un esempio significativo a proposito è sicuramente *The Hours* (2002), che racconta la vita della scrittrice Virginia Woolf attraverso una declinazione discorsiva decisamente originale: la rifrangenza di uno dei suoi personaggi più celebri (e maggiormente autobiografici), *Mrs Dalloway*, in quattro protagoniste dislocate in contesti geografici e temporali diversi. In questo

---

[20] «No history, visual or verbal, 'mirrors' all or even the greater parts of the events or scenes of whitch it purports to be an account, and this is true of even of the most narrowly restricted 'micro history'. Every written history is a product of process of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of film representation. It is only the medium that differs, not the way in which the messages are producted.», White H. *op.cit.* p.1194

[21] Arlach, forte dell'esperienza da story editor constata questo difetto nei biopic per la tv prodotti dalla Rai tra gli anni Sessanta e Settanta, accuratissimi sul piano storiografico ma privi di appeal drammatico.

caso le fonti utilizzate sono state per un verso il romanzo scritto e per l'altro le diverse fonti disponibili sulla vita della scrittrice, in una commistione indistinguibile tra le diverse risorse.
Un altro film emblematico a proposito riguarda le fonti utilizzate per la realizzazione di *Goodbye Bafana* (2007). Tra tutto il materiale disponibile per ricostruire la vita di Nelson Mandela, ivi compresa la sua autobiografia, il soggetto enunciatore opta per il testo scritto dal suo carceriere. L'esempio dimostra chiaramente come la scelta delle fonti sia sempre il frutto di una selezione guidata da specifiche intenzioni narrative ed ideologiche.

## 7.2. Strategie di adattamento del biopic contemporaneo

Riprendendo per sommi capi le considerazioni emerse fino a questo punto, appare subito evidente come la prospettiva della verità storica *tout court* risulti essere decisamente limitata rispetto alla complessità del genere in questione.
Proviamo allora a riconsiderare le questioni emerse fin qui da un'altra prospettiva, quella dell'adattamento, decisamente più idonea a cogliere le difficoltà appena esposte.

Biopic e adattamento. Un genere e una pratica entrambi presenti nella produzione cinematografica e nei suoi studi fin dagli inizi e che sembrano mantenere tutto sommato una posizione centrale anche nel nuovo millennio. Quando si parla di *adattamento* solitamente si pensa alla trasposizione cinematografica di opere provenienti dall'ambito letterario o teatrale; in questo caso evidentemente si tratta di vite reali che subiscono un doppio processo di ri-scrittura.
Entrambi connotati da una metodologia di ricerca limitata, che regolarmente si arenava sulle questioni di fedeltà, la quale ha per molto tempo condizionato la prospettiva di analisi della pratica e del genere in questione. (1) Dalla metà degli anni Novanta in poi gli studi sull'adattamento sembrano aver finalmente spostato l'attenzione sull'altro versante della questione, ovvero la *specificità del medium*[22].

(2) Al di là delle conquiste accademiche, un ulteriore fattore che consente di emancipare le problematiche legate al biopic dall'aderenza storiografica è la consapevolezza della sempre maggiore *ibridazione dei linguaggi* (e dei generi) che connota il cinema contemporaneo, così come la produzione mediale in generale.
I confini tra reale e fattuale sono diventati ormai difficilmente riconoscibili in ogni tipo di produzione, dalla televisione al videogame l'ibridazione di generi, linguaggi e pratiche riguarda

[22] Cfr. McFarlane Brian, *Novel to Film: An Introduction to The Theory of Adaptation,* Clarendon Press, Oxford 1996

ormai ogni aspetto di ogni medium e distinguere tra realtà e illusione è diventato sempre più difficile in questo contesto mediatico.
È alla luce di questi due ordini di cambiamenti che siamo in grado di rivalutare la questione della fedeltà storica rispetto al genere in questione.
Date queste premesse, infatti, proseguiremo l'analisi dimostrando come i biopic contemporanei, al contrario di quelli classici, estendono ed emancipano le pratiche di adattamento da formule codificate riconducibili ai generi *tout court*, attraverso pratiche narrative, estetiche e stilistiche tipicamente postmoderne.

Riassumendo brevemente le difficoltà di adattamento esposte sopra (a) una prima difficoltà riguarda la *traduzione intersemiotica*: è necessario sviluppare strategie per tradurre, adattare il reale a pratiche convenzionali. La complessità e polisemicità delle storie di vita necessita di una traduzione intersemiotica in grado di ridurre la complessità epistemologica in formule narrative. Tuttavia (b) l'*eterogeneità dei soggetti* necessita di altrettante strategie di adattamento, che sempre più spesso dunque sono portate a sperimentare soluzioni ibride.
Vediamo dunque quali sembrano essere le soluzioni del biopic contemporaneo di fronte a questo ordine di questioni.

1. Rispetto al biopic canonico, il primo problema da affrontare era che raramente le biografie, per quanto interessanti, sono strutturate attorno allo **schema in tre atti** ed alle opposizioni che abbiamo visto costituire la narrazione cinematografica creando una linea ascendente chiara. Si tratta di operazioni di trasposizione assolutamente diverse: l'autore di una biografia scientifica avrà come scopo quello di descrivere in modo comprovato ed esauriente la vita della persona oggetto d'indagine; l'autore di un biopic invece elabora un testo a partire da determinate fonti che «in virtù delle funzioni *personaggio, conflitto, risoluzione*, coinvolga il fruitore in un'esperienza estetica che sia significativa, cioè persuasiva (in senso razionale ed emotivo) di una determinata tesi su un tema universale»[23].

Prima di tutto, al contrario del biopic classico, il genere biografico contemporaneo sembra focalizzarsi sulla **complessità delle soggettività** che decide di rappresentare, facendo slittare in questo modo l'attenzione dalla storia al soggetto, spesso abbandonando lo schema in tre atti che avevamo visto ordinare la narrazione filmica classica. In virtù di questo nuovo paradigma, i biopic sembrano costituirsi come vere e proprie *strutture funzionali,* così come definite da Jean Loup Bourget[24]. Ovvero, strutture che piegano e adattano le loro griglie discorsive alla

[23] Arlach Francesco, *op.cit.* p.84

[24] Bourget, Jean Loup, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione*, in Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 1999-2001, vol.271, p.1535

polisemicità epistemologica che le storie di vita necessariamente richiedono. Strategia in linea con una pratica di adattamento che non riduce il reale a formule prestabilite, ripetitive e arbitrarie; piuttosto cerca soluzioni narrative e figurative adattabili di volta in volta al soggetto messo in scena. Biopic come *The Hours* (2002); *Marie Antoniette* (2006); I*'m not there* (2007); *Bobby* (2006) sono senz'altro emblematici a proposito.

2. Adattare un'opera letteraria o teatrale è molto diverso da quello di ricostruzione della vita di un uomo, anche qualora siano disponibili fonti scritte. Nel primo caso si tratta infatti di **fonti i**mprescindibili che il film restituirà in modo più o meno fedele; nel secondo caso invece la biografia o autobiografia scritta è solo *una delle tante fonti* cui attingere per impostare la biografia cinematografica.

Il biopic contemporaneo attinge dunque ad una **molteplicità di fonti** scritte, visive e metatestuali, tenendo conto del fatto che *indipendentemente dalle fonti scritte cui si rifanno gli autori, questi dovranno necessariamente tenere conto di quel testo non scritto, implicito, costituito dall'identità del soggetto di cui si racconta la vita, impresso nell'immaginario collettivo.*
Un esempio è quello di *The Life and Death of Peter Sellers* (2004), in cui buona parte della ricostruzione narrativa non è attribuibile a fonti istituzionali, ma piuttosto al sapere paratestuale costituito da gossip e tabloid. Allo stesso modo *The Queen* (2006) non è basato su una biografia autorizzata, ma su fonti eterogenee che variano dalle biografie al gossip fino al tabloid. Un ultimo esempio di utilizzo di fonti alternative può essere il ruolo che i dipinti di Frida Kahlo svolgono nel biopic della celebre pittrice, *Frida (*2002), in cui questi materiali risolvono gap temporali e narrativi attraverso pratiche tipicamente postmoderne come bricolage e collage.

3. Da questi esempi emerge chiaramente che ogni vita non costituisce solo una storia, ma *è* composta da **tante storie**, che talvolta s'intrecciano, o seguono strade indipendenti, ma che in ogni caso concorrono alla creazione di quella vita; la questione riguarda dunque il saper decidere *quale storia raccontare*.

Molti biopic decidono di coprire un arco temporale ampio per raccontare l'evoluzione dei suoi protagonisti, che spesso si estende dall'infanzia fino all'ascesa (e più raramente al successivo declino del successo) al successo, come ad esempio in *The Life And Death of Peter Sellers* (2004), *Coco avant Chanel* (2009), *The Aviator* (2004), *Miss Potter* (2006) e molti altri. Si tratta di strutture narrative in cui i protagonisti instaurano relazioni significative con altri personaggi, ma in cui tuttavia il focus drammatico così come le vie d'accesso all'universo rappresentato rimangono al singolare.

Un'altra strategia è invece quella di selezionare un evento significativo della vita di un personaggio e talvolta sfruttare una strategia a doppio ingresso. Nel caso di *The Queen* (2006), Frears va decisamente incontro alla curiosità del pubblico selezionando un momento cruciale della vita della Regina Elisabetta II, ossia la morte della Principessa Diana; mentre *The King's Speech* (2011) focalizza la narrazione sulle difficoltà logopediche del protagonista, infine *Goodbye Bafana* (2007) consente il doppio accesso alla vita del protagonista, in quanto l'intera narrazione evolve attraverso il rapporto carcerato/carceriere .

4. Ciò che appassiona e crea l'empatia tra il personaggio del testo biografico ed il suo fruitore è l'**accesso al mondo interiore** del protagonista, procedimento difficile da restituire fedelmente attraverso la trasposizione all'audiovisivo. Abbiamo visto in diverse occasioni come per trasferire sullo schermo il mondo interiore del protagonista, il genere spesso si affidi alla rappresentazione della loro vita privata, che va da sè, proprio in quanto tale è difficilmente sostenibile da criteri oggettivi di rappresentazione.

5. Concludiamo con un caso abbastanza frequente, che tuttavia solleva non poche questioni riguardo alle pratiche di adattamento. Consideriamo i casi in cui il testo filmico biografico dichiara come fonte primaria un **testo autobiografico**. L'autobiografia, in virtù della sua stessa natura, che prevede la coincidenza tra autore e protagonista - e che si traduce a livello testuale nella narrazione in prima persona - risulta inadattabile da un terzo soggetto senza che si produca un'alterazione delle strutture del discorso. Tradurre il punto di vista è il primo passo dell'adattamento. Ad eccezione di sperimentazioni come *Le scaphandre et le papillon* (2007), in cui l'intera pellicola è girata in soggettiva visiva e sonora, la trasposizione dell'autobiografia in testo filmico implica necessariamente uno slittamento del rapporto autore-narratore-protagonista che inevitabilmente comporta anche uno slittamento di genere: dall'autobiografia alla biografia. In questo passaggio necessario, l'adattamento dev'essere considerato un nuovo originale il cui compito non è tanto quello di rispettare la fedeltà ai fatti, ma quello di custodire lo *spirito* dell'originale. D'altronde, come abbiamo già avuto modo di approfondire nel capitolo precedente, è sempre attraverso lo sguardo degli altri che riusciamo a percorrere i processi di identificazione e riconoscimento.

In ultima analisi, il passaggio dall'autobiografia alla biografia non sembra affatto compromettere quello che Lejeune definisce *le pacte autobiographique*[25], ovvero il patto implicito che l'autore dell'autobiografia stringe con i destinatari, promettendo il suo impegno nel rispettare il più possibile l'aderenza ai fatti.

[25] Cfr. Lejeune, Philippe, *op.cit.*

Allora qual è la strategia che permette al soggetto enunciatore di preservare la postura confessionale dell'autore? E in che modo riesce a preservare quel senso di onestà che emerge, per così dire *naturalmente,* dal patto autobiografico?
La maggior parte dei biopic contemporanei sembrano rimediare al gap enunciazionale attraverso una modalità di ripresa normalmente proibita al cinema: *lo sguardo in macchina*.
Avevamo già visto nel capitolo dedicato alla soggettività come questa modalità enunciazionale fosse diventata peculiare del genere nella sua declinazione contemporanea. In questo caso lo sguardo in macchina finale rappresenta la strategia che permette di sorpassare il filtro autoriale che la biografia necessariamente impone (e che l'autobiografia risolveva attraverso il patto autobiografico) e che infine proprio in virtù della sua collocazione strategica (il finale) consente di ripercorrere e rileggere l'intero biopic alla luce di questo sguardo *singolare*.

## 7.3. *Mood.*

## Il film biografico come espressione nostalgica del sentimento postmoderno

Abbiamo visto come in una realtà che viene percepita sempre più come frammentata, il biopic sia teso a rafforzare il legame con il passato ed a restituire continuità al presente. Dunque, un genere che esprime profondamente le esigenze del presente e che per farlo ha sviluppato delle modalità narrative, formali ed enunciazionali proprie che sembrano emancipare definitivamente il biopic dall'etichetta di genere storico (etichetta sotto la quale viene ancora molto spesso erroneamente classificato).
Procederemo attraverso una breve ricostruzione storica della nostalgia, nella sua evoluzione da sentimento individuale a emozione storica collettiva. Nella seconda parte vedremo più da vicino in che modo queste due modalità enunciazionali siano profondamente interconnesse, attraverso l'articolazione di un discorso sul passato che ha generato diverse controversie.
Procediamo con ordine.
Abbiamo avuto modo di considerare lungo il nostro percorso come negli ultimi decenni il biopic abbia raggiunto in un certo senso la sua maturità come genere, attraverso lo sviluppo di uno stile (ma anche di un canone) proprio, che non segue più una formula univoca, ma anzi il testo biografico sembra essere diventato uno dei luoghi prediletti della sperimentazione stilistica sul piano del realismo: permette il virtuosismo stilistico combinando vecchio e nuovo, senza perdere di realismo ed autenticità, conferendo anzi alla sperimentazione lo status di valore aggiunto nella elaborazione storica.
Nonostante la sua costante produzione, la sua copiosa e pervasiva presenza al cinema negli ultimi decenni (con un boom eccezionale negli ultimi 10 anni) pare essere strettamente connessa alla sua peculiare capacità di interpretare e trasferire sullo schermo alcune problematiche

particolarmente salienti nel contesto sociale contemporaneo e di farlo attraverso marche stilistiche ed estetiche ed istanze culturali tipicamente postmoderne, in questo caso la *nostalgia*.
La modalità nostalgica è un tratto distintivo che pervade ormai una fetta considerevole del cinema contemporaneo e la sua peculiare declinazione nel biopic la distingue nettamente dal monumentalismo glorificante delle altre produzioni.

***Nostalgia*** Il termine è solo pseudogreco, in quanto di conio recente. Risale infatti al 1688 come neologismo medico, lessema che unisce *nostos*, il ritorno a casa, e *algia*, dolore, ovvero «la tristezza ingenerata dall'ardente brama di tornare in patria»[26].
Una delle prerogative della nostalgia, individuata fina da subito, era quella di generare rappresentazioni erronee che causavano nel malato la perdita di contatto con il reale. In sostanza, il paziente confondeva passato e presente, eventi reali ed immaginari.
Come riferisce Svetlana Boym, l'utilizzo medico del termine abbandonò ben presto la ristrettezza della disciplina per entrare nell'uso comune durante la modernità. L'epoca moderna infatti promuove concezioni multiple del tempo, che segnano una netta cesura rispetto al passato: il tempo diventa per un verso collettivo e condiviso, per l'altro sempre più individuale e creativo.
L'industrializzazione e l'urbanizzazione estesero dunque questo malessere da soldati e marinai anche a tutta la popolazione che progressivamente si trasferiva dalla campagna alle città. L'oggetto del desiderio evade dai confini spaziali della casa per migrare in terre lontane, immaginarie ed irraggiungibili. Questo ampliamento semantico del termine, da malattia curabile a stato d'animo struggente e malessere incurabile, attesta la sua trasformazione da *maladie du pays* a *mal du siècle* attraverso uno slittamento semantico dalla dislocazione spaziale e geografica della brama nostalgica, alla dimensione temporale e storica del desiderio del ritorno, estendendo la sua area semantica ad una sorta di malinconia generata dall'attrito tra passato e presente, tra vecchio e nuovo, ed acuita nel '900 da quel senso della perdita che pervade, per così dire, il *mood* contemporaneo.
Il senso della perdita dunque inizia a manifestarsi in questa forma, quando la consapevolezza dell'irreversibilità del tempo e l'abbandono degli spazi rurali trasforma la nostalgia da malessere personale del singolo ad epidemia collettiva.

[26] In A.Prete (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Cortina, Milano 1992, p. 47

Riassumendo, la Nostalgia come **emozione storica** nasce dunque durante il Romanticismo ed è coeva alla nascita della cultura di massa. Essa emerge dalla consapevolezza dell'impossibilità di ritorno ad un passato mitico, dalla perdita di un mondo incantato dai contorni chiari e definiti[27].
La nostalgia si configura allora come meccanismo di difesa, desiderio di continuità e coerenza in un mondo che appare frammentato e dai ritmi del cambiamento sempre più accelerati .

Questa evoluzione è ben riassunta dallo schema di Davis, tripartito in base alla complessità crescente. In questo modello gli stadi precedenti non vengono abbandonati, bensì inglobati nello stadio successivo: il primo livello è quello della *nostalgia semplice* che si traduce nel rimpianto del passato; il secondo livello è più profondo e teso a chiedersi se il ricordo che il soggetto evoca *rifletta realmente gli eventi*, mentre il terzo livello è quello più complesso, ma anche più pragmatico, in quanto cerca di oggettivare il sentimento, e compie in questo modo un passo successivo che consiste *nell'espressione simbolica dell'emozione storica* in termini estetici.
L'emergere di quest'ultima forma di nostalgia è strettamente connessa allo sviluppo della fotografia e del cinema[28], che per un verso costituisce la fonte principale per fruire della nostalgia del passato, ma che allo stesso tempo si rivela terreno fertile per la critica attraverso la rielaborazione creativa esplicita o meno (talvolta anche ironica) dei suoi stessi prodotti.
Pensiamo ad esempio a quelli che negli studi anglossassoni sono stati definiti come *nostalgic memory film*; si tratta di film che evocano il passato che è sia celebrato che rimpianto, molto spesso ricostruito secondo la prospettiva attuale, ed in virtù di ciò offrono la possibilità di riflettere ed interrogare il presente. Questo genere di film tende ad evocare il passato attraverso un preciso stile vintage, e contemporaneamente a caricarlo di autocritica; basti pensare al più recente rifacimento di *Far from Haeven* (2002).

Allo stesso modo, a seconda del versante sul quale scelgono di polarizzarsi i testi biografici, quello *critico* o quello *celebrativo*, avremo dunque la costruzione e la celebrazione di exempla, miti per eccellenza, oppure la *riflessione critica* secondo quella che è stata definita come «decostruzione dei media , attraverso i media stessi».

---

[27] Come nota Svetlana Boym, nella ricostruzione storica del termine, esso appare durante il romanticismo attraverso lessemi dalle etimologie più diverse nelle diverse lingue europee, che sembrano davvero intraducibili : dal tedesco Heimweh, al francese mal du pays, allo spagnolo, mal du corazon…la loro brama sembra essere l'unicità. La specificità culturale e linguistica di questo sentimento concorda bene con una interpretazione costruttivista delle emozioni.

[28] Casetti infatti definisce il cinema come l'occhio del '900 per evidenziarne non solo la stretta connessione con le peculiarità del secolo passato, ma soprattutto per mettere in luce come la modalità scopiche cinematografiche abbiano esercitato un'influenza considerevole e pervasiva nelle modalità di vivere, sperimentare e percepire il reale.

(1) In questo senso, se per un verso il genere biografico è teso a celebrare nostalgicamente il passato, è altresì constatabile che le stesse strategie utilizzate per glorificare il protagonista e gli ideali che rappresenta, nelle pellicole recenti articolano il proprio discorso sul presente, producendo in questo modo quello che è stato definito come *time-warp effect*[29], letteralmente: immobilità temporale, per suggerire che il cambiamento storico non ha necessariamente fatto progredire la società. Questo è dunque un primo aspetto che distingue nettamente il biopic postmoderno dalle sue forme precedenti: la scelta di soggetti provenienti da un passato non troppo lontano, ma lontano abbastanza da poter articolare un discorso sul presente. Basti pensare alla quantità di biopic che si sono susseguiti negli ultimi anni su soggetti prelevati dall'immaginario americano del contesto sessantottino[30]. Strategia poco frequentata dalle biografie filmiche classiche, che prediligevano soggetti coevi oppure storici.

Alla luce della ricostruzione della nozione di nostalgia vediamo in che modo e per quali altre ragioni queste due forme espressive sembrano essere intimamente connesse. Pertanto per prima cosa, sia per quanto riguarda la scelta dei soggetti che lo stile nell'insieme, vale la pena soffermarci su un'osservazione di carattere sociologico, per quanto già ampiamente discussa, ma particolarmente saliente ai fini dell'analisi.

Dagli anni Cinquanta e Sessanta in poi, come sottolinea Perry Anderson[31], e cioè dalla diffusione massiccia del mezzo televisivo, si è verificato un cambiamento radicale nelle modalità di costruzione del sé: le generazioni hanno iniziato ad elaborare delle forme di percezione e definizione del sé a partire da categorie generazionali (che si ripetono secondo una logica decennale ciclica) derivate ed elaborate in buona parte a partire dai propri consumi, soprattutto mediali, e non più sulla base di istanze politiche e geografiche. L'identità individuale allora, assumendo come elementi costitutivi le esperienze di consumo mediale, contempla le stesse nella definizione delle identità personali e collettive.

Questo fatto, associato alla rilevanza che il ricordo ed il racconto dell'infanzia e dell'adolescenza si sono guadagnate a livello sociale e simbolico, fa sì che molti prodotti della cultura contemporanea si presentino sotto la forma di rielaborazione, remake e revival di determinati prodotti culturali e simbolici che hanno abitato il mondo ed i sogni dell'infanzia e dell'adolescenza delle generazioni oggi mature. L'esperienza personale è accompagnata (fino a

---

[29] Cook, Pam, *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge Taylor&Francis Group, Oxford 2005, p.6

[30] Cfr. *JFK* (1991); *Malcolm X* (1992); *Bobby* (2006); *I'm not there* (2007) ; *Milk* (2008); *Talk to me* (2007); *Crazy* (2008)

[31] Anderson Perry, *The origins of postmodernity*, Verso, London-New York 1998, p.89-90

risultare talvolta inestricabile) dalla nostra esperienza da consumatori e da consumatori mediali, che oggi ritornano in vesti simili a quelle precedenti.
L'aura nostalgica, che si riversa ciclicamente sulle produzioni attuali, è possibile proprio grazie alla presenza di immagini preesistenti. Se, come scrive Casetti, al cinema «il vedere è sempre un ri-vedere, è ripercorrere con gli occhi ciò che, in qualche modo, è già stato.»[32], allora è possibile realizzare biopic credibili e allo stesso tempo pervasi di aura nostalgica solo su soggetti nati in epoche successive allo sviluppo della fotografia e del cinema, e che pertanto rimostreranno qualcosa che abbiamo già visto e che la fotografia o il cinema aveva già fissato.
Già nel 1979 Fred Davis, il pioniere degli studi sulla nostalgia in ambito americano, considerava che «[...] mentre in precedenza il paesaggio della nostalgia collettiva era abitato per lo più da persone, luoghi ed eventi di carattere civile o politico, oggi esso è abitato sempre più e forse sempre più esclusivamente da creazioni, personalità e citazioni dei media»[33].

(2) Ecco dunque un secondo aspetto che getta luce sullo stretto legame tra i due fenomeni: il film biografico e la nostalgia non sono altro *che il risultato di una nuova concezione del passato, generato della reciproca compenetrazione tra memoria privata e pubblica,* oggi sempre più sovrapposte e ibridate dal comune riferimento ai media. Il fatto che questo tipo di nostalgia sia legata ad una dimensione sempre meno privata e sempre più pubblica e condivisa, produce quella che è stata chiamata *personalizzazione della memoria collettiva*. Dato il rapporto ambivalente della nostalgia con i media, che da un lato offrono il materiale su cui la nostalgia si costruisce, ma dall'altro permettono la rielaborazione di questo tipo di sensibilità collettiva attraverso la loro riscrittura e riflessione, un'analisi della nostalgia contemporanea non può prescindere da un'analisi delle sue forme nei mass media: in questo senso il film biografico potrebbe essere considerato uno dei modelli di nostalgia che si sono sviluppati nei mezzi di comunicazione negli ultimi anni.

(3) Così giungiamo ad un terzo fattore di affinità: la *dimensione nostalgica diventa un carattere in qualche modo intrinseco al genere stesso, che volge lo sguardo al passato mentre racconta il presente.* Il biopic contemporaneo istituisce un nesso forte tra il soggetto biografato e il rimpianto per epoche in cui esistevano sicuri e stabili modelli di riferimento da seguire e nel compiere quest'operazione mette in scena il passato per parlare del presente.

La nostalgia al cinema si gioca tutta nel gap tra le rappresentazioni del passato e l'evento passato, e sul desiderio di colmare quel *sense of loss* che pervade la contemporaneità.
Come già sosteneva Casetti qualche anno fa «[…] In altre parole, il cinema è ciò che ha cercato di trattenere il reale nel momento in cui esso usciva dall'orizzonte della nostra esperienza e che

---

[32] Casetti F., *L'occhio del Novecento*, Bompiani 2007 p.123

[33] Devis, Fred, *Yearning for Yesterday: a sociology of nostalgia,* Free Press, 1979, pp.125-126

contemporaneamente si è inserito nel più generale sentimento di smarrimento che il secolo ha etichettato come 'perdita dell'esperienza', o come 'esperienza della perdita'. »[34]L'evoluzione tecnologica ha prodotto una distanza sempre maggiore del soggetto dall'esperienza "reale", per spostarla sempre di più sul versante virtuale.

(4) Una delle risposte sociali a questo stato delle cose è la nostalgia per il passato che risponde al desiderio sempre più sentito di entrare in contatto con forme autentiche ed ancorate con più forza al reale. Desiderio che il biopic elabora e restituisce sullo schermo con pathos e realismo; ecco dunque il quarto fattore di connessione (è altresì da sottolineare che non per questo i biopic e le rappresentazioni nostalgiche sono più vere; esse semplicemente restituiscono una maggiore illusione di realismo allo spettatore, proprio in virtù delle strategie dispiegate nell'articolazione del testo, come abbiamo visto nel paragrafo precedente).

(5) Il biopic raccoglie questa esigenza e la sintetizza in un *doppio movimento*, ponendosi *come ponte tra il piano individuale e quello collettivo* attraverso un discorso sulla storia che si esprime attraverso istanze dialogiche che potremmo definire come *personali* in quanto capaci di istituire connessioni tra singolare e plurale su diversi piani: a livello *narrativo* attraverso un movimento duplice - in primis attraverso un soggetto che costituisce la sua narrazione: la vita altrui chiama sempre in causa la nostra, e di conseguenza mettendo in relazione il pubblico con il privato; sul piano *enunciazionale* - chiamando in causa direttamente lo spettatore attraverso marche esplicite, sul piano dello *stile* e della forma – attraverso la declinazione nostalgica delle immagini che propone o l'utilizzo di quelle d'archivio. Linearità e coerenza tra passato collettivo e presente individuale, sono dunque restituiti attraverso un dialogo privato tra il soggetto del biopic e lo spettatore, che viene chiamato in causa attraverso diverse strategie di inclusione che abbiamo già avuto modo di considerare.

La mancanza di profondità che investe la cultura dell'immagine nel suo insieme e che Jameson denunciava come causa dell'indebolimento della storicità sia rispetto alla storia pubblica che a quella privata, viene recuperata attraverso l'enfasi emotiva e nostalgica di questi testi che trovano, come lui stesso scrive, «tutto un nuovo tipo di tonalità affettiva»[35] la quale opera appunto nel gap temporale tra passato e presente e in quello spaziale, tra la dimensione privata e quella collettiva (che attraverso il racconto di vita, passa nuovamente attraverso una dimensione singola!).

---

[34] Casetti, Francesco, *op.cit.*, p. 299

[35] Jameson, Frederic, *op.cit.,* p.24

Il biopic rielabora, restituisce e trasferisce sullo schermo la dimensione storica-collettiva attraverso un contatto personale–affettivo, grazie a differenti e variegate declinazioni della nostalgia.

Sembrano essere diverse dunque **le zone di contatto tra biopic e nostalgia**.

(a) In primo luogo, e fondamentale in questa prospettiva, condividono la tensione che anima il loro **rapporto con la dimensione temporale**: tanto il biopic quanto la nostalgia sono due forme espressive che intrattengono un legame stretto con il passato e con la memoria. Il primo soprattutto per ciò che riguarda la scelta dei soggetti, il secondo nella modalità della rappresentazione.

(b) In secondo luogo, essi condividono la relazione idealizzata che li lega al reale, l'aura che imprimono sul loro oggetto, la **tendenza mitizzante** che avvolge ciò che scelgono come loro oggetto di rappresentazione. Il biopic tende a ricalcare il meccanismo della nostalgia quando mostra ciò che sa non essere il reale, ma che come tale convoca nel suo universo narrativo. Allo stesso modo, come evidenziano moltissimi studi sulla nostalgia, quest'ultima è molto spesso il frutto della fantasia che tende a ricreare immagini positive del passato, le quali non sempre lo riflettono in modo "autentico".

(c) Essi inoltre condividono il **modello narrativo della fine dell'innocenza**, copiosamente frequentato dal cinema americano postmoderno: laddove il Bildungsroman valorizzava come momento di passaggio positivo quello all'età adulta, il cinema postmoderno lo pone come un momento di perdita dell'innocenza idilliaca dell'infanzia e il passaggio all'età adulta è descritto in termini negativi e corrotti. In *Bobby* (2006) questo fil rouge è presente fin dall'incipit ed il senso nostalgico che attraversa il film è accompagnato anche dal presagio di una perdita irrecuperabile.

(d) Proviamo a collocare nostalgia e biopic su un continuum ipotetico che va dal *contatto* alla *distanza*. Essi sono vicini nel loro **porsi all'attenzione dello spettatore**: uno degli effetti del lavoro di manipolazione dell'immagine d'archivio, di cui abbiamo già approfondito le varie declinazioni, è quello di portare lo spettatore talmente vicino e a contatto con gli eventi messi in scena da costituirlo come testimone degli eventi stessi, o meglio di farlo oscillare tra lo status di *spettatore* e quello di *testimone*. [Questo è vero fino al momento finale: tutti i biopic prevedono in conclusione lo sguardo in macchina per ricordarci che tutto ciò che abbiamo visto fino a quel momento era una finzione].

(e) Oltre all'elaborazione del materiale d'archivio, attraverso l'utilizzo di un'estetica retro e vintage, e la meticolosa attenzione ai cosidetti *props*, il biopic contempla soluzioni estetiche che fanno leva sul sentimento nostalgico per creare e offrire allo spettatore il ricordo di qualcosa che, anche laddove non sperimentato in prima persona, non solo non ne impedisce l'empatia ed il forte impatto emotivo, ma ne enfatizza il contatto.

Pensiamo ad esempio ai film usciti l'anno scorso al cinema, *Rocky Balboa* (2006) e *Rambo* (2008). Si tratta di personaggi fittizi, ma incredibilmente reali nell'immaginario collettivo, tanto da meritarsi un biopic ciascuno.

Infine, le **critiche**: inautenticità. Non riprenderemo in questa sede tutto il dibattito sul realismo, ci limiteremo a constatare che per molti versi ciò che sembra essere perso non è l'autorità della storia di per se stessa, ma la prerogativa della storiografia di restituire un passato univoco in grado di godere di un consenso generale.
Queste tipologie testuali sono state più volte, e da diverse voci, accusate di destoricizzazione del passato, producendo zone senza tempo avulse dal cambiamento sociale e dall'analisi storica[36].
A proposito è stato coniato il termine *Prosthetic memory*[37] per descrivere il processo attraverso il quale le ricostruzioni del passato producono delle memorie di seconda mano che ricalcano il meccanismo mnestico dell'esperienza in prima persona.
Appadurai[38] parla di *Ersatz Nostalgia*, ossia una nostalgia immaginaria, una nostalgia senza esperienza vissuta o memoria collettiva, per descrivere la nostalgia commercializzata, che «promossa dall'industria del divertimento rende ogni cosa sensibile al tempo e sfrutta il divario temporale offrendo una cura che è anche un veleno»[39].
Al di là di una innegabile tendenza del cinema contemporaneo all'autoreferenzialità, in realtà ciò che si è potuto osservare negli ultimi anni non è altro che il tentativo di tastare i limiti dell'evocazione nostalgica attraverso il gioco, il bricolage, il pastiche, la commistione di spezzoni d'archivio e materiale finzionale etc…
Come sostiene Cook[40], lo stile nostalgico non si può considerare un semplice espediente per idealizzare e de-storicizzare il passato; al contrario esso, oltre che potersi considerare in senso ampio un commento sul passato, ha la forza di suscitare la riflessione nello spettatore ed inoltre di proporre dei punti di vista nuovi che non fanno riflettere in virtù della propria autenticità, ma semplicemente in forza della loro *provocazione.*
Piuttosto dunque dovremmo tentare di volgere lo sguardo a queste tipologie testuali, che spesso tendono a sovrapporre passato-presente e (perché no?) anche futuro, come a delle rappresentazioni che aspirano a produrre la sensazione di un tempo sospeso, che non è fuori dalla storia, ma che in qualche modo ne astrae lo spirito, esprimendo il desiderio di interrogare

---

[36] Un punto di vista estremo su questo argomento è quello di Umberto Eco quando afferma «L'affannoso desiderio del Quasi Reale sorge come nevrotica reazione al vuoto dei ricordi, la Falsificazione Assoluta è figlia dell'infelice consapevolezza di un presente senza profondità» U.Eco

[37] Landsberg, Alison, Prosthetic Memory, Columbia University Press, New York 2004

[38] Appadurai Ariun, *Modernity at Large*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pag.78

[39] Boym Svetlana, *op.cit.* pag. 38

[40] Cfr. Cook Pam, *op.cit.*

la progressione lineare ed il modo in cui noi pensiamo al progresso ed alla storia, «[...] where traditional approaches prefer to emphasise the differente between them (nostalgia, memory and history) in oredr to sanction the legitimacy of history as a means of explaining the world, it is equally possibile to see them as a continuum, with history to one hand, nostalgia at the other and memory as bridge or transition betwen them"[41].

In conclusione, si può dire che il biopic è un genere in grado di condensare in un'unica narrazione i due tipi di nostalgia teorizzati nello studio di Svetlana Boym. Procedendo con ordine, le due tendenze, così come illustrate dalla Boym, si propongono di gettare luce sulla relazione che si instaura tra il ricordo/la memoria collettivo e quello individuale.

La nostalgia **ricostruttiva** si polarizza sul versante del *nostos* e si propone dunque di ricostruire simbolicamente la casa perduta e di riempire i gap della memoria. I nostalgici appartenenti a questo primo versante sono mossi dalla tensione verso la verità. Questo tipo di nostalgia è quella che caratterizza revival nazionali e nazionalisti attraverso il ritorno a simboli e miti. Si manifesta attraverso la ricostruzione totale dei monumenti del passato.

La nostalgia **riflessiva** invece si polarizza sul versante del *algia*, quello che in inglese è il *longing* e che trova un povero corrispettivo nella lingua italiana con il termine *brama* o *desiderio intenso,* che non restituiscono pienamente lo struggersi della tensione denotata dal lessema inglese. Questo versante del sentimento nostalgico si traduce nell'imperfezione del processo mnestico del ricordo che trae la propria linfa dai ruderi, sulla patina del tempo e della storia, nei sogni di altri tempi e spazi.

Laddove la nostalgia ricostruttiva è tesa all'evocazione del passato e del futuro nazionale, quella riflessiva brama la memoria individuale e culturale.

I quadri di riferimento delle due tipologie possono sovrapporsi, ma elaborano narrazioni e racconti identitari del tutto differenti: la nostalgia ricostruttiva si rifà a simboli figurativi collettivi ed a una cultura di tipo orale, mentre quella riflessiva si articola attraverso il racconto individuale che indugia sul dettaglio ed i segni mnestici, rimandando costantemente il ritorno.

Laddove la prima ricostruisce emblemi nazionali nel tentativo di trattenere e spazializzare il tempo, la seconda predilige i frammenti sparsi della memoria e temporalizza lo spazio.

Come sostiene Susan Stewart[42], la nostalgia riflessiva brama il desiderio della distanza in se stessa, non dell'oggetto di per sé; in questo senso essa si rivela non solo frammentaria, ma anche ironica, come spesso si rivela essere il biopic [basti pensare al recente *W*(2009)].

---

[41] Cook Pam, *Screening the past, memory and nostalgia in cinema*, Routledge Taylor &Francis Group, Oxon 2005 p. 3

[42] Stewart Susan, *On longing*, Duke University Press, 1984

Il biopic sintetizza entrambe le tipologie in un'unica narrazione; in questo modo la nostalgia contemporanea, che già aveva abbandonato la dimensione melanconica della coscienza individuale per articolarsi invece sul piano collettivo, trova la possibilità di esprimersi nella relazione tra la biografia individuale e quella collettiva, tra la memoria personale e quella condivisa. La nostalgia dunque può essere intesa come qualcosa di più che una semplice coloritura emotiva che impregna il testo, ma un'esigenza profonda imposta al testo filmico biografico contemporaneo e dalla quale non può prescindere.

La nostalgia nel biopic viene reificata. Essa prende forma e vita attraverso un volto e una figuratività determinate, diventa un modo di vedere e di sentire, una *tensione patemica*, un *affectus* che si impone alla figuratività del biopic e che si configura come elemento discriminante nell'espressione del suo più profondo pathos.

## Riflessioni conclusive

## Biopic e memoria, ovvero quando la vita diventa monumento...

Nel corso del Novecento si fa strada un nuovo modo di erigere monumenti, quello che si avvale del mezzo cinematografico. Non a caso, molto spesso si ricorre alla metafora architettonica ("*un monumento a...*" ; "*un ritratto monumentale di...*") per descrivere l'opera biografica in tutte le sue variegate declinazioni, in ragione del loro comune valore commemorativo.
Le intersezioni tra queste due forme artistiche si spingono ben oltre la metafora, addensandosi perlopiù nella loro comune appartenenza assolutamente emblematica alla memoria sociale così come teorizzata da Namér[1].

Fin dall'antichità, la riflessione sulla memoria e sulle relazioni che essa intrattiene tanto con la Storia, quanto con l'Individuo, è stata da sempre articolata in modo *ambiguo*[2]. Questa duplicità si declina attraverso una riflessione sulla dimensione immateriale dell'interiorità psichica e individuale del soggetto come *luogo interiore* di produzione e conservazione dei ricordi, ed in secondo luogo sulla dimensione esteriore di affidamento della memoria al supporto materiale, una Memoria intesa essenzialmente come *traccia del reale su un supporto sensibile* che ne consente l'accessibilità e la condivisione da parte di una comunità, ma paradossalmente il ricordo e l'oblio allo stesso tempo.
Una delle tante forme di scrittura e conservazione della memoria fin dall'antichità sono i monumenti. Alois Riegl apre il suo famosissimo saggio del 1903, *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin* con la seguente definizione di monumento: «A monument in its oldest and most original sense is a human creation, erected for a specific purpose of keeping single human deeds or events alive in the minds of future generations»[3]. Oggetti materiale intenzionalmente realizzati a scopo commemorativo, che permettono di custodire la memoria di una persona, un luogo, un evento, condivisi e riconosciuti da parte di una comunità in termini di rilevanza storica, artistica e culturale.

---

[1] Namér, Gèrard, *Memoria Sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs*, in Jedlowski P. e Rampazzi M. (a cura di ), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Franco Angeli, Milano 1991

[2] Pinotti Andrea, *Monumento e Antimonumento. Emergenza e immergenza della memoria materiale*, in *Locus Solus* vol.7, *Memoria e immagini* a cura di Barbara Grespi, Pearson Paravia Bruno Mondadori S.p.A, Milano 2009, pp. 23-48

[3] Riegl, Alois, *The modern cult of monumnets: Its character and its origins* (*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*) Wien1903., in *Oppositions* no. 25, Fall 1982, p.1

**Monumento**[4] deriva dal latino *monumentum*, *ricordo*, ma anche *atto commemorativo*, *documento* e s*egno di riconoscimento*. Il monumento sembra essere dunque la concrezione di ogni legame con il passato in quanto non solo ne è l'espressione materiale commemorativa che lo richiama alla mente, ma va oltre: nella sua radice latina custodisce il valore di traccia, segno, documento del passato, concretizzandosi infine come omaggio ad un valore storico e culturale riconosciuto.

Una più approfondita indagine etimologica ci aiuterà a rilevarne le stratificazioni semantiche in modo da comprendere i diversi e variegati legami che esso intrattiene con il tempo e dunque con i processi conservativi della memoria.

**Monumentum**[5] deriva dal verbo latino *monere,* che oltre a *ricordare*, anzi più precisamente *far ricordare*, significa *far pensare*, *avvertire*, *ammonire* e *consigliare*.

Emerge chiaramente e fin da subito una sottile e stratificata articolazione semantica che connota il monumento come opera rivolta non solo *al passato*, come ci si immaginerebbe in prima istanza, ma anche ed in buona parte *verso il futuro* nelle sue sfumature semantiche di *esortare*, *incitare*, *ispirare*, e addirittura *predire*.

Lo scopo del monumento allora non è solo quello di ricordare ma, come scrive in modo figurativamente suggestivo Pinotti,

> «Il suo gesto è pontefice, fa letteralmente ponte: vera e propria concrezione di ritenzione e protensione, innalzato nel presente tempo e luogo, esso convoca il passato, lo presentifica, tendendolo verso il futuro. Un grande segno materiale, come custodia della memoria e segno del progetto: questo sembra essere il grado zero della monumentalità» [6]

Gettare dei ponti. Questo sarà il punto di partenza per indagare il profondo legame e l'intima aspirazione che la forma architettonica e quella filmica condividono tanto nella progettualità, quanto nella vocazione non solo *storica*, ma anche *drammatica*.

In un secondo momento, cercheremo invece di mettere in luce le profonde differenze determinate dalla diversa **architettura dello sguardo**, che nel primo caso si articola attraverso un *movimento centrifugo* che costringe lo spettatore ad aggirare il monumento, mentre nel secondo attraverso un *movimento centripeto* che non solo tende ad unificare sul piano figurativo, ma che coinvolge e chiama in causa attivamente lo spettatore.

Il biopic contemporaneo sembra infatti costituirsi attraverso un'architettura enunciazionale che non si impone, ma al contrario *interroga*, ed incarna quel significato profondo di *monere* che,

---

[4] Dizionario della Lingua Italiana Devoto-Oli, Le Monnier, Edizione 2004-205

[5] Dizionario di Latino Castiglioni-Mariotti, Loescher, Edizione 2004-2005

[6] Pinotti, Andrea, *op.cit.,* p.28

come abbiamo visto, non è quello di ricordare, bensì di *far ricordare* attraverso l'evocazione performativa.

(1) Biopic e monumento condividono in primis la *vocazione unificante rispetto ad un sistema valoriale condiviso*. Abbiamo visto come nel periodo del cinema classico il biopic svolse una funzione aggregatrice rispetto non solo ai valori emergenti nel contesto nazionale, ma a quel nuovo sistema valoriale veicolato da media, attraverso la selezione dei soggetti dalla scena mediatica.

Abbiamo avuto modo di approfondire come il periodo classico fu connotato da un'eccezionale boom del biopic al cinema. Non solo una nuova arte veniva deputata ad innalzare monumenti, anche i soggetti iniziano a cambiare e i re dello spettacolo sembrano soppiantare quelli delle ormai obsolete corti reali che avevano popolato il primo periodo del genere.

Era stata la rapida diffusione della radio negli anni Venti a consentirne l'ingresso sul grande schermo. La radio infatti era stato il primo medium a permettere un nuovo tipo di intimità tra le celebrità ed i loro ammiratori[7] e che, come sappiamo, avrebbe caratterizzato la successiva diffusione del mezzo televisivo.

A partire da questo momento, lo Star System e tutto il sistema mediatico, che da un lato lo promuoveva e dall'altro ne traeva il proprio sostentamento, produsse un cambiamento decisivo nel nostro modo di intendere il reale.

Come scrive Richard Schickel nella biografia di Douglas Fairbanks,

> «It is not too much to say that we then had to realities to contend with. Daily life of corse remained. [...] Then, however, there was the reality [...] we apprehended through the media and through the employment of one or at most two senses intensively [...] the stars and celebrities were as familiar to us, in some ways, as our friends and neighbours. In many respects, we were - and are - more profoundly involved with their fates than we are with those of most people we know personally. They command enourmous amounts of our psychic time and attention»[8].

Riassumendo, l'emergere ed il successo del biopic nel cinema classico fu determinato in parte dall'appeal del racconto di vita dei protagonisti della vita mediatica (oltre che da necessità produttive, come abbiamo già ampiamente approfondito), ma anche da un progetto molto più ampiamente ideologico, che la maggior parte delle cinematografie nazionali, oltre a quella Hollywoodiana, condivisero ampiamente, ossia quello di scrivere una biografia nazionale attraverso il mezzo cinematografico, il cui potere era già stato ampiamente riconosciuto.

---

[7] Christie, Ian, *A life on film, in Mapping Lives. The uses of biography* edited by Peter France and William St.Clair, Oxford University Press, New York 2002 (pp.283-301), p.290

[8] Schikel, Richard, *Douglas Fairbanks: The First Celebrity*, London 1976, p.12

Monumento e biopic condividono dunque in prima battuta il fine, quello di *rappresentare simbolicamente un'origine legittimante i valori unificanti e condivisi da parte di una comunità*.

Nel periodo classico il biopic era stato espressione delle priorità ideologiche che iniziavano a discostarsi dai mezzi tradizionali per monumentalizzare e porre all'attenzione del pubblico i protagonisti della scena culturale più consoni a rappresentare valori socialmente condivisi.

Il cambiamento di cui il successo del genere può essere considerato un dato sintomatico era la relazione, meglio, *la rinegoziazione sul piano sociale tra sfera pubblica e privata* in senso duplice: tanto nella scelta dei soggetti, quanto nella liceità del rappresentabile[9] alla base della cultura popolare così come la intendiamo oggi[10], di cui il livellamento tra cultura alta e cultura bassa è sicuramente uno dei tratti distintivi.

Come è emerso dal nostro percorso, dopo quella che si può considerare come fase classica del genere, assistiamo oggi sempre più spesso ad opere che di per sè avrebbero una una certa vocazione al monumentalismo, ma che nell'architettura testuale scelgono percorsi tutt'altro che canonici.

L'utilizzo di *cifre stilistiche e forme espressive tipicamente postmoderniste*, dal pastiche al bricolage, è un primo elemento che distingue il biopic contemporaneo da quello classico, sia nella scelta dei soggetti che nella costruzione del testo.

Il biopic contemporaneo dispiega tecniche espressive che si pongono come filtro tra la complessità della realtà epistemologica e la finzionalità diegetica, il cui scopo non è solo quello di tenere saldo il patto di veridicità con lo spettatore, ma di mediare simbolicamente tra i diversi aspetti della personalità messa in scena.

Un esempio emblematico di questo procedimento è il biopic sull'omonima pittrice messicana *Frida* (2002). La pellicola riesce infatti a conciliare i tanti ed eterogenei aspetti di una personalità non solo estremamente complessa, ma anche decisamente eclettica: messicana, artista, pittrice, attivista politica, femminista, omosessuale, comunista, amante, moglie, sorella, figlia... Il biopic diretto da Julie Taymor è la sintesi, tanto sul piano testuale quanto su quello figurativo, di tutti questi elementi risolti attraverso un virtuosismo estetico che non cede mai alla tentazione di inserire nel testo filmico materiale di repertorio. Piuttosto l'architettura testuale sembra reggersi grazie al *realismo figurativo*, attraverso il bricolage e il pastiche, e a quello *narrativo* attraverso espedienti che rinsaldano regolarmente il patto di veridicità con lo spettatore.

---

[9] Non è un caso, in questo periodo, la produzione di pellicole che si sforzavano di tematizzare questo tipo di negoziazione tra media e realtà sociale, basti pensare a *Citizen Kane* (1941)

[10] Cfr. Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, Routledge, New York 1989

(2) Questi espedienti lavorano tanto sulla veridicità e credibilità della pellicola, quanto sull'emotività dello spettatore, che viene letteralmente legato al testo attraverso precise *marche enunciazionali che disciplinano lo sguardo*.

Sono diversi gli artifici testuali che permettono al biopic di evitare di ricadere in quella che Musil definiva come *natura contraddittoria della monumentalità*, ovvero « [...] la cosa più strana nei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile.»[11].

Destino del monumento sarebbe quello di trasformarsi in oggetto debole e obsoleto, incapace di attirare lo sguardo del suo spettatore, che il più delle volte lo aggira con aria indifferente.

L'invisibilità sarebbe dunque costitutiva della maestosità monumentale.

Ad un primo sguardo sembrerebbe dunque che biopic e monumento, nel momento della loro realizzazione, condividano la stessa categoria mnestica, definita da Halbwachs come *memoria collettiva*[12], memoria che una data comunità elabora e custodisce, e che ne diventa una risorsa fondamentale per favorirne la coesione interna.

Con il passare del tempo, vediamo invece come entrambe si inseriscano a pieno titolo in quella definita da Namer come *memoria sociale*[13], ovvero memoria che viene prima (memoria nella società) e dopo (memoria nell'individuo) la memoria collettiva. Una memoria ormai cristallizzata, esteriorizzata in artefatti simbolici, che ha perso il suo ruolo di collante sociale.

Ogni comunità, evolvendosi, si lascia alle spalle un enorme deposito di "relitti", concrezioni di memoria divenuti pura forma, senza più significato, a cui può comunque far riferimento per costruire nuove forme condivise di memoria.

Questa consapevolezza ha generato dalla seconda metà del Novecento in poi quell'*approccio ossimorico che pratica il monumento come anti-monumento*, ovvero: iniziamo a vedere il monumento solo quando questo è reso invisibile.

Laddove il monumento è osservato dall'esterno, ma molto più spesso letteralmente *aggirato,* il biopic contemporaneo non permette tale aggiramento: costringe lo spettatore all'attenzione, lo chiama in causa e *lo costituisce come testimone*.

(2a) In primis, se il monumento « [...] with its physical presence aims to create a lapse in time that renders the past present and estabilishes a transparent connection to the event or teh person that the monument commemorates»[14], il monumento filmico non ha lo sguardo rivolto al

---

[11] Musil, Robert, Monumenti, in *Nachlass zu Lebzeiten*, trad.it. a cura di A.Rho, *Pagine Postume pubblicate in vita* (1936), Einaudi, Torino 1970, p.75

[12] Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1952

[13] Namer, Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, 2000

[14] Arrhenius Thordis, *The fragile monument: on Alois Riegl's modern Cult of Monuments*, Nordisk Arkitekturforskning, no.4, Copenhagen 2003, p.52

passato, ma **ripresentifica il passato ricreandolo oppure convocandolo direttamente attraverso la risemantizzazione del documento**.
Il found footage, la traccia degli eventi registrati nel loro svolgersi, attraverso l'impressione diretta sulla pellicola viene risemantizzata nell'universo narrativo, ed in questo modo riattualizzata e resa coerente con il progetto filmico che permette (nuovamente!) allo spettatore lo status di testimone.
(2b) un secondo aspetto interessante del biopic, oltre a quello della sua capacità di collocarsi sul versante psicologico e soggettivo della memoria attraverso strategie linguistiche del tutto peculiari, è quello di articolare un discorso sul piano singolare, *personale*, verrebbe da dire: Il racconto della vita altrui chiama sempre in causa la nostra e *lo sguardo in macchina* è l'artificio retorico che suggella questo legame senza tuttavia far cadere le strategie dell'illusione, anzi, rinsaldandole.

(3) Tuttavia, anche la logica del contro-monumento viene praticata positivamente dal biopic, con lo stesso esito di attirare l'attenzione e coinvolgere lo spettatore a diversi livelli. Ad esempio, il virtuosismo ossimorico ha avuto successo in casi come *Bobby* (2006) o *I'm not there* (2008). Nel primo attraverso l'assenza di un corpo attoriale chiamato ad interpretare il protagonista (se non di spalle!), e nel secondo attraverso il bricolage di sei alter ego chiamati a ricomporre la figura di Bob Dylan, senza tuttavia mai rappresentarlo.

(4) Nonostante i tanti e variegati punti di contatto tra monumentalismo e biopic, nella sua evoluzione contemporanea il genere dichiara apertamente la propria adesione alla cultura postmodernista sopratutto nella **pratica antimonumnetale**.

Se infatti è lo scopo commemorativo ad accomunare le due forme artistiche, laddove nel monumento è l'esistenza di per sè dell'opera d'arte a riconoscere un giudizio positivo al proprio referente, nel biopic, contrariamente alla tesi di Francesco Arlach[15], non necessariamente dai biopic contemporanei emerge sempre un giudizio positivo sui soggetti rappresentati, nè tantomeno emerge in modo così pieno e diretto come lo studioso sostiene.
(4a) In primis perchè *non sempre viene espresso un giudizio sui protagonisti* del biopic contemporaneo, anzi il genere, nella sua rinnovata veste, molto spesso è costituito da modalità narrative che lasciano appositamente diverse zona aperte al dubbio dello spettatore, libero di esplorare la valenza etica delle scelte rappresentate; (4b) i secondo luogo, anche laddove viene espresso un giudizio sul protagonista, *non è detto che si risolva sempre positivamente*, anzi. Possono considerarsi chiari esempi in questo senso *Kinsey* (2004), *Ray* (2004), *The Life and Death of Peter Sellers* (2004) e molti altri.

[15] Arlach, Francesco, *op.cit*

Sempre più spesso si assiste alla messa in scena di protagonisti ambigui. Protagonisti sempre più combattuti nelle loro scelte che non sono mai giuste o sbagliate, ma *umane*: *uomini tra gli uomini, ontologicamente antimonumentali*, verrebbe da dire.

Dopo queste brevissime e assolutamente provvisorie conclusioni, che avevano come obbiettivo quello di confrontare due diverse forme artistiche deputate alla conservazione della memoria, è inevitabile riprendere per sommi capi il *dibattito storiografico*, già affrontato in precedenza, sulla relazione tra Storia e Narratività, che merita qualche ulteriore considerazione prima di chiudere.
Abbiamo visto come il dibattito sul realismo storiografico tenda da sempre ad arenarsi sullo stesso nodo critico sul quale si arenano generalmente gli studi sul genere storico, ossia sulLa Questione della veridicità e autenticità delle fonti e sulla verosimiglianza del racconto, trascurando invece quella che sembra essere l'anima più profonda del biopic.
**L'errore evidentemente è di classificazione di genere.**

Partiamo dalla dimensione più consona all'analisi storica, quella *temporale*. Biopic e monumento si pongono in una **relazione diametralmente opposta rispetto alla dimensione temporale**: ciò cui il monumento ambisce è mantenere viva la memoria di una persona o di un evento, ovvero di contrastarne l'oblio nel tempo.
In questo caso, ogni segno di decadimento diventa sintomo del declino di ciò che rappresenta, pertanto il tempo assume in un certo senso una *valenza negativa se percepito in termini di decadenza*.
Al contrario, nel biopic contemporaneo la tendenza sembra essere esattamente quella opposta. L'estetica di cui si avvale il film biografico è tutta *nostalgica*, stile che viene percepito positivamente dallo spettatore.
Se dunque una delle possibilità che sembrano prefigurarsi circa la rappresentazione del passato è, come scriveva Sennett,
«[...] la ricostruzione delle immagini dell'ascesa e del declino di un modello di vita ritenuto positivo. Queste immagini producono un senso di nostalgia [...] il rimpianto porta all'empatia»[16] e lo fa in virtù di quella che da Françoise Cloay[17] è definita come *médiation de l'affectivitè*, vettore che il monumento muove per ripresentificare il passato attraverso il lavoro della memoria.

---

[16]Sennett, Richard, *Il declino dell'uomo pubblico* (*The Fall of the Public Man*, Cambridge University Press, UK 1977) Bompiani, Milano 1982, p. 319

[17] Cloay, Françoise, L'Allegorie du Patrimoine, Editions du Seuil, Paris 1988

Riprendendo per sommi capi le fila del discorso, biopic e monumento condividono lo sforzo, presente fin dalle società antiche, di conservare la memoria della loro epoca, *istinto commemorativo*, così come lo chiamano gli antropologi[18]. Tuttavia, come sostiene Sennett, sono tre gli elementi del nostro tempo - impersonalità, alienazione e freddezza - che hanno dato vita a quella che lui definisce come *ideologia intimista*, ovvero « [...]i rapporti sociali - di qualunque tipo- sono reali, credibili e autentici quanto più si avvicinano alle intime problematiche psicologiche di ciascun individuo»[19].

Le riflessioni di Hamilton sembrano andare nella stessa direzione quando scrive «[...] it is our very curiosity about individuals as individuals, rather than as nameless members of a society, that suggests another clue to biography's fascination today.»[20]

Il legame tra testo e spettatore sembra dunque stabilirsi in virtù della consapevolezza di condividere con il soggetto messo in scena lo status di individui.

Il realismo biografico pertanto non concerne gli avvenimenti storici, bensì le emozioni umane che si fanno strada attraverso un dialogo giocato interamente sul piano personale tra testo e spettatore, ma che in verità sembra piuttosto essere quello tra una soggettività e un'altra.

Il racconto di vita infatti produce l'illusione di un dialogo in prima persona in grado di realizzare una fortissima **tensione dialettica tra alterità e soggettività**: ciò che nuovamente è in gioco è lo status dello spettatore in quanto individuo.

Giunti a questo punto, emerge chiaramente come il fine primo del film biografico non sia quello di proporre una verità storica, nucleo critico sul quale si arenano regolarmente i dibattiti sul genere, bensì quello di offrire *modelli di vita* attraverso *protagonisti carismatici* in grado di incarnare un *sistema valoriale coerente e condiviso*.

Richard Sennett individua tre caratteri della personalità dominante strettamente connesse al carisma «[...] In primo luogo, si può indicare qualcuno che fa per gli altri ciò che essi non sono in grado di fare per sè: è il concetto weberiano di carisma, che emerge nella sua analisi della vita dei re antichi. In secondo luogo, si può indicare qualcuno che sembra fare per gli altri ciò che nè lui nè gli altri possono fare per sè. È il carisma così come concepito da Erikson nell'analisi della vita di Lutero. Infine, una personalità dominante può essere un individuo che mostra agli altri di poter fare per sè ciò che essi dovrebbero, a loro volta, fare per se stessi:provare delle sensazioni in pubblico»[21].

---

[18] Hamilton, Nigel, *Biography. A brief history*, Harvard University Press, Cambridge-Massachuttes 2006, p. 10

[19] Sennett, Richard, *op.cit.,* p.319

[20] Hamilton, Nigel, *op.cit.,* p.10

[21] Sennett, Richard, *op.cit.* p.323

Laddove il monumento è, per sua natura intrinseca, costretto ad arrestarsi ai primi due caratteri del carisma, il biopic è in grado di dispiegare tutti e tre i caratteri carismatici, ma sopratutto nell'ultimo risiede il suo vero appeal.
Il testo filmico biografico rende permeabile il soggetto che mette in scena, non più monolitico blocco di pietra, ma centro gravitazionale di una molteplicità di sguardi che si articolano a partire da diverse prospettive, ma in grado di restituirlo in modo coerente attraverso una tensione unificante.

Il realismo allora non concerne la storia di per sè, ma viene piuttosto trasferito direttamente sul piano interiore dei personaggi. Il realismo fattuale e tangibile degli avvenimenti si riverbera direttamente sul piano interiore e soggettivo del protagonista, ed in questo *il biopic si emancipa definitivamente dal genere storico*.
La veridicità storiografica passa in secondo piano proprio in virtù di questo processo. Lo spettatore è disposto a perdonare l'imprecisione storica, che spesso privilegia la funzionalità narrativa a discapito del rigore storiografico, perchè percepisce come reale ed autentica l'interiorità del protagonista.
Sotto questa luce, il biopic non è non è la messa in scena di una celebrità, ma di un sistema valoriale che viene veicolato emotivamente da un determinato protagonista, rispetto al quale lo spettatore riconosce quel sistema come coerente.

Il biopic si pone dunque come filtro, o meglio come attivatore culturale in grado di assolvere questo compito. Laddove il monumento si limitava a celebrare il suo oggetto come simbolo eletto di un evento ritenuto rilevante e funzionale alla coesione nazionale, il biopic si pone come mediatore simbolico che risponde all'esigenza, sempre più sentita a livello sociale, di ritrovare modelli di riferimento, personaggi da celebrare per ritrovare dei riferimenti valoriali condivisi, specialmente nella difficile congiuntura storica presente.
Mai come oggi si sente viva questa urgenza.
Non è un caso dunque che il genere sia tornato alla ribalta negli ultimi dieci anni.

# Bibliografia

Allen, Robert e Montgomery, Douglas, *Film History, Theory and Practice*, Alfred A.Knopf, New York, 1985

Altman Rick, *Film / Genre*, British Film Institute, London 1999; trad.it. a cura di Antonella Santambrogio, Vita & Pensiero, Milano 2004

Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed. London 1983, Trad.it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 2006

Anderson Perry, *The origins of postmodernity*, Verso, London-New York 1998

Appadurai Ariun, *Modernity at Large*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996

Arcuri Luciano, *Manuale di psicologia sociale*, Il Mulino, Bologna 1995

Aristotele, *Poetica*, ed. a cura di Domenico Pesce, Bompiani, Milano 2000

Arlach Francesco, *La struttura drammatica del biopic*, in Comunicazioni Sociali n.1 Gen- Apr. 2007 (Anno XXIX) 6. Vita e Pensiero, Milano 2007

Arrhenius Thordis, *The fragile monument: on Alois Riegl's modern Cult of Monuments*, Nordisk Arkitekturforskning, no.4, Copenhagen 2003

Augè, Marc, *Non-lieux: introduction à une antropologie de la surmodernitè*, Éditions du Seuil, Paris 1992

Barthes Roland, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris 1957. Trad it. A cura di Lidia Lonzi, *Miti d'oggi,* Lerici editori S.p.a, Milano 1962.

Baudrillard Jean, *L'échange Symbolique et la mort*, Editions Gallimard, Paris 1976. trad.it. a cura di Girolamo Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli Editore, Milano 1979

Baudrillard, Jean, *Power Inferno*, Raffaello Cortina, Milano 2003

Bauman Zigmunt, *In search of politics*, Stanford University Press, 1999, trad.it. a cura di Giovanna Bettini, *La solitudine del cittadino globale,* Feltrinelli, Milano 2000

Bauman Zigmunt, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd,

Oxford 2000. trad it. Di Sergio Menucci, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002

Bauman Zigmunt, *Postmodern Ethics* , Basil Blackwell, Cambridge 1993 trad. it. a cura di Giovanna Bruttini, *Le sfide dell'etica*, Feltrinelli, Milano 1996

Beck Ulrich, *Che cos'è la globalizzazione*, Carocci, Roma 1999

Beck Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, trad.it. a cura di Privitera Walter e Sandrelli Carlo, *La società del rischio*, Carocci, Roma 2000

Berger P., Berger B., Kellner H., *The homeless mind*, Vintage Books, New York, 1974

*Biography, an interdisciplinary quarterly*. THE BIOPIC, volume 23, number 1, winter 2000, University of Hawaii Press

Black Jeremy, *The world in the Twentieth Century*, Longman, Harlow 2002. trad.it. a cura di Erica Joy Mannucci, *Il mondo nel ventesimo secolo*, il Mulino, Bologna 2004

Blandford Steve, Keith Grant Barry, Hillier James, *The Film Studies Dictionary*, Arnold, London 2001

Bloom Allan, *The closing of the American Mind*, Simon and Schuster, New York 1987, trad.it. *La chiusura della mente americana*, Frassinelli, Milano 1988

Blum, William, *Killing Hope*, tr.it. *Il libro nero degli Stati Uniti*, Fazi Editore 2003

Bordwell David e Thompson Kristin, *Film art: an Introduction*, McGraw Hill Inc, 2001; trad.it. *Il Cinema come arte*, Il Castoro s.r.l. Milano 2003

Bordwell David e Thompson Kristin, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill Inc. 1994. trad.it. *Storia del cinema e dei film. Dalle origini a oggi*, Il Castoro, Milano 1998

Bordwell, David, Steiger Janet e Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985

Bourget Jean Loup, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione* in Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, Einaudi Torino 1999-2001, vol. 2/I

Braudy, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*, Oxford University Press, New York 1986

Brooker Peter, *A Concise Glossary of Cultural Theory*, Arnold, London 1999

Brown, Gene, *Movie Time: A Chronology of Hollywood and the Movie Industry from its Beginnings to the Present*, New York, MacMillan 1995

Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000

Casetti Francesco e Di Chio Federico, *Analisi del Film*, Bompiani, Milano 1990, XIV ed. 2004

Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento*, Bompiani 2007

Casetti, *Teorie del cinema 1945- 1990*, Bompiani, Milano 1992

Cawelti John '*Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films'* in Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, (pag. 243-61)

Cesareo Vincenzo, *Società multietniche e multiculturalismi*, Vita e Pensiero, Milano 2000

Christie, Ian, *A life on film, in Mapping Lives. The uses of biography* edited by Peter France and William St.Clair, Oxford University Press, New York 2002

Cloay, Françoise, L'Allegorie du Patrimoine, Editions du Seuil, Paris 1988

Cook Pam, *Screening the past, memory and nostalgia in cinema*, Routledge Taylor &Francis Group, Oxon 2005

Cook, Pam, *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge Taylor&Francis Group, Oxford 2005

Cortella Lucio, *Autocritica del moderno: saggi su Hegel*, Il Poligrafo, Padova 2002

Cremonini Giorgio, *Singles. Immagini della solitudine*, in la Polla Franco, *The body vanishes*, Lindau, Torino 2000

Crespi Franco, *Identità e riconoscimento nella società contemporanea*, Gius. Laterza & figli Spa, Roma-Bari 2004

Custen George, *Bio / Pics: How Hollywood constructed public history*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1992

Devis, Fred, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, New York, 1979

Di Chio Federico, *Digitale e tv*, in *Link - idee per la televisione*, *Mediamorfosi. Le*

*trasformazioni della tv digitale raccontate dai protagonisti*. RTI, Bologna 2006

Dixon, Wheeler Winston, *Film and television after 9/11*, Southern Illinois University Press 2004

Ehrenberg Alain, *La fatigue d'étre soi. Dépression et société,* Editions Odile Jacob, Paris 1998. trad. it. *La fatica di essere se stessi*, Einaudi, Torino 1999, pag. 8-9

Elsaesser, Thomas, *Film History as Social History. The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic*, in *Wide Angle* n.8 (2)

Fanchi Mariagrazia, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005.

Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, Routledge, New York 1989

Fontana, Andrea (a cura di ), *Il cinema americano dopo l'11 settembre*, Morpheo Edizioni, Rottofreno (PC) 2008

Fumagalli Armando, *I vestiti nuovi del narratore*, Il Castoro, Milano 2004

Gandini, Leonardo e Bellavita Andrea (a cura di) *Ventuno per Undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Recco-Genova 2008

Gellner Ernest, in *Conditions of Liberty: Civil Society and its Rivals*, Penguin Books, London 1996, trad it. *Condizioni della libertà*, Edizioni di Comunità, Torino 1990

Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Parigi 1969. Trad.it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1972

Giaccardi Chiara e Magatti M., *La globalizzazione non è un destino. Mutamenti strutturali ed esperienza soggettive nell'età contemporanea*, Gius. Laterza e figli, Roma-Bari 2001

Giaccardi Chiara e Magatti Mauro, *L'io globale. Dinamiche della società contemporanea*, Ed. Laterza, Roma – Bari 2006

Giddens Anthony, *Modernity and self identity*, Polity Press, Cambridge 1991, trad. it. *Identità e società moderna*, Ipermedium, Napoli 1999

Giddens Anthony, *Runaway World. How Globalization is Reshaping our Lives*, Profile Books, London 1999. Trad it. Di Rinaldo Falcioni, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Ed. Il Mulino, Bologna 2000

Giddens Anthony, *Runaway World. How Globalization is Reshaping our lives*, London Profile books, 1999. Trad it. Di Rinaldo Falcioni, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Il Mulino, Bologna 2000

Giddens Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press 1990; trad it, *Le conseguenze della modernità*, a cura di Marco Guani, Il Mulino, Bologna 1994

Giovagnoli Agostino, *Storia e Globalizzazione*, Ed. Laterza, Bari-Roma 2003

Gomery, Douglas, *The Hollywood Studio System*, St.Martin's Press, New York 1986

Gomery, Douglas, *Brian's Song: Television, Hollywood and the Evolution of the Movie Made for Television*, in *Television: The Critical View* ed. Horace Newcomb, pp.197-220, New York University Press, 1987

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1952

Hall Stuart, *Il significato dei nuovi tempi*,. Tr.it. in *Il soggetto e la differenza*. Meltemi, Roma 2006

Hall Stuart, *Minimal selves*, in *Identity: The Real Me*, ICA documents, 6, 1987

Hall Stuart, *The 'first' New Left: life and times,* a cura di Oxford University Socialist Group, *Out of Apathy: Voices of the New Left Thirty Years On*, Verso, London 1989

Hall Stuart, *The local and the global: globalization and ethnicity*, in King A. *Culture, Globalization and World System: Contemporary conditions for the representation of Identity*, Macmillan, Basingstoke 1991

Hamilton, Nigel, *Biography. A brief history*, Harvard University Press, Cambridge-Massachuttes 2006

Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, Hogarth, London, 1927

Harvey David, *La crisi della modernità*, tr.it. in Hall Stuart, *Politiche del quotidiano*, Il saggiatore, Milano 1997

Hopper Hedda, *Interview with Derryl F.Zanuck*, 12 nov.1960, The Hedda Hopper Collection, The Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, CA

Izod, John, *Hollywood and the Box Office, 1895-1986*,Columbia University Press, New York

McKee Robert, *Story*, Regan Books / Harper-Collins Publishers, 1997. trad.it. a cura di Marina Martinetti, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura per il cinema e*

*per la fiction tv*. International Forum Edizioni, Roma 2000

Jameson Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1991. Trad.it. a cura di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore 2007

Jedlowski Paolo, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano 2000

La Polla Franco, *Poetiche del cinema Hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino 2001

Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Parigi 1969. Trad.it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1972

La Polla Franco, *The body vanishes*, Lindau, Torino 2000

Landsberg, Alison, Prosthetic Memory, Columbia University Press, New York 2004

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la litérature aux médias*, Editions du Seuil, Paris 1980

Lévy Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du Cyberspace*, La Découverte, Paris 1994, trad it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996

Löwenthal, Leo, *Die biographische Mode*, in *Literatur und Massenkultur. Schriften*, Vol.1, a cura di Dubiel Helmut, Frankfurt a.M. 1980

Lyotard François, *La condition postmoderne*, Les editions de Minuit, Paris 1979. Trad it. Di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981

Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Lgf, Paris 2000, trad.it. *L'identità*, Bompiani, Milano 2005

Malcolm, Janet *The Silent Woman*, New York, Knopf, 1994

Maldonando Tomas, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1993, pag.37-38

Marcel Danesi, *Popular culture*, Rowman & Littlefield, Lanham, Maryland 2008

Mauss Marcel, *Teoria generale della magia*, sez. *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona e quella di io,* Einaudi, Torino 1965

McConnell Frank D., *Storytelling and Mithmaking. Images from Film and Literature*, Oxford University Press, New York, 1979

McFarlane Brian, *Novel to Film: An Introduction to The Theory of Adaptation,* Clarendon Press,

Oxford 1996

McKee Robert, *Story*, Regan Books / Harper-Collins Publishers, 1997. Trad.it. a cura di Marina Martinetti, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura per il cinema e per la fiction tv*. International Forum Edizioni, Roma 2000

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York 1964

Melucci Alberto, *Parole chiave*, Carocci, Roma 2000

Metz Christian, *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris 1977; trad.it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980.

Musil, Robert, Monumenti, in *Nachlass zu Lebzeiten*, trad.it. a cura di A.Rho, *Pagine Postume pubblicate in vita* (1936), Einaudi, Torino 1970

Namer, Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, 2000

Namér, Gèrard, *Memoria Sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs*, in Jedlowski P. e Rampazzi M. (a cura di ), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Franco Angeli, Milano 1991

Neale, Steve, *Genre and Hollywood,* Routledge, New York 2000

Negri Alberto, *La scrittura accesa: il cinema della postmodernità*, in Fucine mute 00

Nepoti, Roberto, *Genere e supergenere: le mappe che cambiano*, in *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, La Polla Franco, Lindau, Torino 2001

Ortoleva Peppino, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.

Oudart Jean-Pierre, *La suture, Cahiers du Cinema* n.211

Paccagnella Luciano, *La comunicazione al computer*, Il Mulino, Bologna 2000, pag.39-45

Pareyson L., *Il verosimile nella Poetica di Aristotele*, Giappichelli, Torino, 1950

Parsons Talcott, *Social Systems and the Evolution of Action Theory*, Free Press, New York, 1977.

Pinotti Andrea, *Monumento e Antimonumento. Emergenza e immergenza della memoria materiale*, in *Locus Solus* vol.7, *Memoria e immagini* a cura di Barbara Grespi, Pearson Paravia Bruno Mondadori S.p.A, Milano 2009

Prete, A. (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Cortina, Milano 1992

Previtali Daniela*, Miti cinematografici afroamericani*, Karasciò n.0, marzo 2007

Riccardi Andrea, *Convivere*, Gius. Laterza e figli, Roma-Bari 2006

Ricoeur Paul, *Soi même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990. Trad. it. A cura di Daniella Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.

Ricoeur Paul, *Temps et récit*, Ed. du Seuil, Paris 1983. Trad.it. a cura di G.Grampa, Tempo e racconto, Jaka Book, Milano 1986

Riegl, Alois, *The modern cult of monumnets: Its character and its origins* (*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*) Wien1903., in *Oppositions* no. 25, Fall 1982

Rizzolatti G., Sinigaglia C., *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, 2006

Schikel, Richard, *Douglas Fairbanks: The First Celebrity*, London 1976

Sennett, Richard, *Il declino dell'uomo pubblico* (*The Fall of the Public Man*, Cambridge University Press, UK 1977) Bompiani, Milano 1982

Silverstone Roger, *Television and Everyday Life*, Routledge, London 1994. Trad it. *Televisione e vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2000

Simmel Georg, *Soziologie*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908. Trad.it. *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Milano 1998

Simon Donatella, *Il soggetto della modernità. Intorno a Georg Simmel* **,** Torino, Il Segnalibro, 2004

Smith Anthony D. *Il revival etnico*, Il Mulino, Bologna 1984

Sorlin P., *Sociologie du cinema*, Aubier Montaigne, Paris 1979. Trad.it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano1979

Stam Robert, Burgoyne Robert, Flitterman-Lewis Sandy, New Vocabularies in *Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Stam Robert, Burgoyne Robert, Flitterman-Lewis Sandy, 1992. Trad.it. *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1999

Stephenson Anders, *An Interview with F.R Jameson on Postmodernism*, in Flash Art, n.131, 1986

Stewart Susan, *On longing*, Duke University Press, 1984

Syd Field in *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Delta Trade Publications, a division of Random House, Inc, New York 1984; trad.it *La sceneggiatura* a cura di Lupetti Editore, Milano 1991

Taylor Charles, *The Malaise of Modernity* , Canadian Broadcasting Corporation 1991. Trad. it. Il disagio della modernità, Gius. Laterza & figli Spa, Roma-Bari 2006

Taylor, Henry McKean, *Rolle des Lebens: die Filmbiographie als narratives System*, Zürcher Filmstudien Vol.8, Schüren, Marburg 2002

Thompson David e Khristie Ian (a cura di) *Scorsese on Scorsese*, MacMillan 1989 *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano 1991

Thompson John B. *The media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge, Polity Press 1995. Trad it. Di Paola Palminiello, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna 1998

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, London 1999

Tosoni Simone, *Oltre la Comunità virtuale*, in Comunicazioni Sociali n.3, Vita e Pensiero, Milano 2007

White Hyden, *Historiography and Historiophoty*, American Historical Review, 93, n.5 (december) 1988 Gomery Douglas, *Brian's song: Television, Hollywood, and the Evolution of the Movie Made for television,* in *Television: The Critical View*, ed.Horace Newcomb, New York University Press, 1987, (pag. 197-200)

Woolf, Virginia, *The New Biography*, New York Herald Tribune Books, 1927, October 16

Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, Hogarth, London, 1927

## Filmografia

*The Story of Kelly Lang*, Charles Talt, Australia 1906
*Stenka Razin*, B.F. Romaškov, Russia 1908
*Marie Stuart*, Albert Capellani, France 1908
*Moliére*, Abel Gance e Léonce Perret, Francia 1909
*The life of Moses*, J.Stuart Blackton, USA 1909
*La Regina Elisabetta*, Henri Desfontaines & Louis Mercanton, Francia 1912
*Les amours de la Réine Elizabeth*, Henri Desfontaines e Louis Mercanton., Francia 1912
*From the Manger to the Cross*, Sidney Olcott, USA 1912
*Richard Wagner*, Carl Froelich, Germany 1913
*Caius Julius Caesar*, Enrico Guazzoni, 1914
*The Life of General Villa*, Christy Cabanne-Raoul Walsh, USA 1914
*Home Sweet Home*, D.W.Griffith, USA 1914
*Judith of Bethulia*, D.W.Griffith, USA 1914
*Regenartion*, Raoul Walsh, USA 1915
*The Raven*, Charles Brabin, USA 1915
*Jane Shore*, Bert Haldane, UK 1915
*Christus*, Giulio Antamoro, Italia 1916
*Davy Crockett*, William Desmond Taylor, USA 1916
*David Garrick*, Frank Lloyd, USA 1916
*Madame Dubarry*, J.Gordon Edwars, USA 1917
*Cleopatra*, J.Gordon Edwards, USA 1917
*The Fall of the Romanoffs*, Herbert Brenon, USA 1917
*My Father*, Benjamin Chapin, USA 1917
*Rasputin the Black Monk*, Arthur Ashley, USA 1917
*Her Country's Call*, Lloyd Ingraham, USA 1917
*Il conquistatore*, Raoul Walsh, USA 1917
*Betsy Ross*, George Cowl-Travers Vale, USA 1917
*My Mother*, Benjamin Chapin, USA 1917
*Myself*, Benjamin Chapin, USA 1917
*The Life Story of David Lloyd George*, Maurice Elvey, UK 1918
*Nelson*, Maurice Elvey, UK 1918
*Men Who Have Made Love to Me*, Arthur Berthelet, USA 1918
*The Woman the Germans Shot*, John G.Adolfi, USA 1918
*Madame Dubarry*, Ernst Lubitsch, Finlandia 1919
*Deliverance*, George Foster Platt, USA 1919
*The Fighting Roosvelts*, William Nigh, USA 1919
*Headin'Home*, Lawrence Windom, USA 1920
*Anna Boleyn*, Ernst Lubitsch, USA 1921
*Disraeli*, Henry Kolker, USA 1921
*Pasteur*, J.B. Lévy-Jean Epstein, France 1922
*Nero*, J.Gordon Edwards, Italy/USA 1922
*Friedrich Schiller-Eine Dichterjugend*, Kurt Götz, Germany 1923
*Paganini*, Heinz Goldberg, Germany 1923
*Landru-der Blaubart von Paris*, Hans Otto Löwenstein, Austria 1923
*Columbus*, Edwin L.Hollywood, USA 1923
*Lucrezia Borgia* (oppure: *Plathing of Power*), Edwin Greenwood, UK 1923
*Empress Josephine* (oppure: *Wife of a Demigod*), Edwin Greenwood, UK 1923
*The Dramatic Life of Abraham Lincoln*, Philip Rosen, USA 1924
*Napoleone*, Abel Gance, Francia 1925
*Livingstone*, M:A:Wetherell, UK 1925
*Nell Gwynne*, Herbert Wilcox, UK 1926

*Frate Francesco*, Giulio Antamoro, Italia 1927
*Jesse James*, Lloyd Ingraham, USA 1927
*Madame Pompadour*, Herbert Wilcox, UK 1927
*The Beloved Rogue*, Alan Crosland, USA 1927
*Kit Carson*, Lloyd Ingraham, USA 1928
*La passione di Giovanna D'Arco*, Carl Theodor Dreyer, Francia 1928
*The Viking*, Roy William Neill, 1928
*Glorious Betsy*, Alan Crosland, USA 1928
*Luther*, Hans Kyser, Germany 1928
*Adriana Lecouvreur*, Fred Niblo, USA 1928
*Tracy the Outlaw*, Otis B. Thayer, USA 1928
*Die Königsloge - The Royal Box*, Bryan Foy, USA 1929
*Is everybody happy?*, Archie Mayo, USA 1929
*Disraeli*, Alfred E.Green, USA 1929
*The Divine Lady*, Frank Lloyd, USA 1929
*A Lady's morals*, Sidney Franklin, USA 1930
*Billy the Kid*, King Vidor, USA 1930
*Madame Dubarry,* Sam Taylor, USA 1930
*Alexander Hamilton*, John G.Adolfi, USA 1931
*Mata Hari*, Benjamin Glazer, USA 1932
*Rasputin e l'imperatrice*, Richard Boleslawski, USA 1932
*La regina Cristina*, Rouben Mamoulian, USA 1933
*Vienna Strauss*, Alfred Hitchcock, GB 1933
*Voltaire*, John G.Adolfi, USA 1933
*Ciapaiev*, Georgij Nikolaevič e Sergej D.Vasil'ev, Urss 1934
*Cleopatra*, Cecil B.De Mille, USA 1934
*Il grande Barnum*, Walter Lang, USA 1934
*L'imperatrice Caterina*, Josef Von Sternberg, USA 1934
*La casa dei Rothschield*, Alfred L.werker, USA 1934
*The Barretts of Wimpole street - La famiglia Barrett*, Sidney Franklin, USA 1934
*Viva Villa!*, Jack Conway, USA 1934
*You can't buy everything*, Charles Reisner, USA 1934
*Casta Diva*, Carmine Gallone, Italia 1935
*Gli amori di Benvenuto Cellini*, Gregory La Cava, USA 1935
*Il conquistatore dell'India*, Richard Boleslawski, USA 1935
*Annie Oakley-La dominatrice*, George Stevens, USA 1935
*La favorita di Carlo II*, Herbert Wilcox, UK 1935
*La vita del Dottor Pasteur*, Wiliam Dieterle, USA 1935
*L'uomo dai diamanti*, A.Edward Sutherland, USA 1935
*I diavoli rossi*, David Howard, USA 1936
*The great Ziegfield-Il paradiso delle fanciulle*, Robert Z.Leonard, USA 1936
*L'angelo bianco*, William Dieterle, USA 1936
*Maria di Scozia*, John Ford, USA 1936
*The Gorgeus Hussy - Troppo amata*, Clarence Brown, USA 1936
*Un grande amore di Beethoven*, Abel Gance, Francia 1936
*Emile Zola*, William Dieterle, USA 1937
*Victoria the Great-La grande imperatrice*, Herbert Wilcox, UK 1937
*Maria Welewska*, Clarence Brown, USA 1937
*Parnell*, John M.Strahl, USA 1937
*L'ultima beffa di Don Giovanni*, James Whale, USA 1937
*The Buccaneer - I filibustieri*, Cecil B.De Mille, USA 1938
*Il grande Valzer*, Julien Duvivier, USA 1938
*Boys Town-La città dei ragazzi*, Norman Taurog, USA 1938
*Sixty Glorious Years*, Herbert Wilcox, USA 1938
*Suez*, Allan Dwan, USA 1938
*Un vagabondo alla corte di Francia*, Frank Lloyd, USA 1938
*Uno scozzese alla corte di Gran Khan-le avventure di Marco Polo*, Archie Mayo, USA 1938

*Alla conquista dei dollari*, Rowland V.Lee, USA 1939
*Il canto del fiume*, Sidney Lanfield, USA 1939
*Il Conte di Essex,* Michael Curtiz, USA 1939
*Juarez-Il conquistatore del Messico*, William Dieterle, USA 1939
*L'esploratore scomparso*, Henri King, 1939
*L'ultimo pellerossa*, Paul Sloane, USA 1939
*La rivolta del Messico*, Miguel Contreas Torres, USA 1939
*La sposa di Boston*, Irving Cummings, USA 1939
*La storia di Edith Cavell*, Herbert Wilcox, USA 1939
*La vita del dottor Koch*, Hans Steinhoff, Germania 1939
*La vita di Vernon e Irene Castels*, H.C.Potter, USA 1939
*The Flying Irishman*, Leigh Jason, USA 1939
*The Great Viktor Herbert*, Andrew L.Stone, USA 1939
*The Star Maker*, Roy Del Ruth, USA 1939
*Young Mr Lincoln - Alba di gloria*, John Ford, USA 1939
*Keep Punching*, John Clein, USA 1939
*Abe Lincoln in Illinois - Abramo Lincoln in Illinois*, Raymond Massey, USA 1940
*Abramo Lincoln*, John Cromwell, USA 1940
*Il romanzo di Lilian Russell*, Irving Cummings, USA 1940
*Edison the man - Il romanzo di una vita,* Clarence Brown, USA 1940
*Kit Carson-la grande cavalcata*, George B.Seitz, USA 1940
*Knute Rockne - All American*, Lloyd bacon, USA 1940
*La grande missione*, Henry Hathaway, USA 1940
*La signora dai capelli rossi*, Curtis Bernhardt, USA 1940
*La vendetta di Dalton*, George Marshall, USA 1940
*Tom Edison giovane*, Norman Taurog, USA 1940
*Paradiso proibito*, Anatole Litvak, USA 1940
*La vita di Giulio Reuter*, William Dieterle, USA 1940
*Un uomo contro la morte*, William Dieterle, USA 1940
*Blossoms in the Dust - Fiori nella polvere*, Mervyn LeRoy, USA 1941
*Harmon of Michigan*, Charles Barton, USA 1941
*I grandi fuorilegge del west*, David Miller, USA 1941
*Il grande ammiraglio,* Alexander Korda, USA 1941
*Il sergente York*, Howard Hawks, USA 1941
*L'incompiuta*, Rienhold Schünzel, USA 1941
*La ribelle del sud*, Irving Cummings, USA 1941
*Lady Hamilton*, Alexander Korda, USA 1941
*The Prime Minister*, Thorold Dickinson, USA 1941
*Un piede in paradiso*, Irving Rapper, USA 1941
*La ribelle del West*, Frank Lloyd, USA 1941
*Follie di New York*, Irving Cummings, USA 1942
*Il grande re*, Veit Harlan, Germania 1942
*La luna e sei soldi*, Albert Lewin, USA 1942
*Rita da Cascia*, Antonio Leonviola, Italia 1942
*Tennessee Johnson*, William Dieterle, USA 1942
*The loves of Edgar Allan Poe*, Henri Lachman, USA 1942
*The pride of the yankees - L'idolo delle folle*, Sam Wood, USA 1942
*The Vanishing Virginian*, Frank Borzage, USA 1942
*Yankee Doodle Dandy-Ribalta di gloria*, Michael Curtiz, USA 1942
*Il sentiero della gloria*, Raoul Walsh, USA 1942
*Bernadette*, Henry King, USA 1943
*Dixie*, A.Edward Sutherland, USA 1943
*Jack London*, Alfred Santell, USA 1943
*Madame Curie*, Mervyn LeRoy, USA 1943
*Mission to Moscow,* Michael Curtiz, USA 1943
*The Song of Bernadette*, Henri King, USA 1943
*Al chiaro di luna,* David Butler, USA 1944

*Buffalo Bill*, William A.Wellman, USA 1944
*Irish Eyes are Smiling*, Gregory Ratoff, USA 1944
*Ivan il Terribile*, Sergej Mikhailovič Ejženstejn, URSS 1944
*La storia del Dottor Wassell*, Cecil B.De Mille, USA 1944
*Roger Touhy-Gangster*, Robert Florey, USA 1944
*The Great Moment*, Preston Sturges, USA 1944
*Wilson*, Henry King, USA 1944
*Il pilota del Mississippi*, Irving Rapper, USA 1944
*Bionda incendiaria*, George Marshall, USA 1945
*C'è sempre un domani*, Delmer Daves, USA 1945
*Capitano Eddie*, Lloyd Bacon, USA 1945
*Donne e diamanti*, Irving Cummings, USA 1945
*I forzati della gloria*, William A.Wellman, USA 1945
*Il cardinale Richelieu*, Rowland V.Lee, USA 1945
*Il gigante di Boston*, Frank Tuttle, USA 1945
*L'eterna armonia*, Charles Vidor, USA 1945
*Rapsodia in blu*, Irving Rapper, USA 1945
*Scandalo a corte*, Otto Preminger, USA 1945
*Le tigri della Birmania*, Robert Flanery, USA 1945
*Anna e il re di Siam*, John Cromwell, USA 1946
*L'angelo del dolore*, Dudley Nichols, USA 1946
*Night and Day*, Michael Curtiz, USA 1946
*Nuvole passeggere*, Richard Worf, USA 1946
*Uno scandalo a Parigi*, Douglas Sirk, USA 1946
*Un genio in famiglia*, Frank Ryan, USA 1946
*Appassionatamente*, Curtis Bernhardt, USA 1946
*Canto d'amore - Song of love,* Clarence Brown, USA 1947
*E ora chi bacerà?*, Lloyd Bacon, USA 1947
*L'America dei Dorsey*, Alfred E.Green, USA 1947
*The Perils of Pauline-La storia di Pearl White*, George Marshall, USA 1947
*My Wild Irish Rose*, David Butler, USA 1947
*Words and Music-Parole e musica*, Norman Taurog, USa 1948
*L'ultima sfida*, Roy Del Ruth, USA 1948
*Dora - bambola bionda*, John M.Stahl, USA 1949
L*a vita a passo di danza*, David Butler, USA 1949
*Mičurin*, Aleksandr Dovženko, URSS 1949
*Jolson sings again - Non c'è passione più grande*, Henri Levin, USA 1949
*The Stratton Story - Ritorno del campione*, Sam Wood, USA 1949
*The Great Dan Patch*, Joseph M.Newman, USA 1949
*Ho ucciso Jess il bandito*, Samuel Fuller, USA 1949
*Annie get your gun - Anna prendi il fucile* , George Sydney, USA 1950
*Chimere-la storia di Rick Martin*, MIchael Curtiz, USA 1950
*Francesco giullare di dio*, Roberto Rossellini, Italia 1950
*Il grande Caruso*, Richard Thorpe, USA 1950
*The magnificent Yankee*, John Sturges, USA 1950
*Tre piccole parole*, Richard Thorpe, USA 1950
*The Jackie Robinson Story*, Alfred E.Green, USA 1950
*Follow the Sun*, Sidney Lanfield, USA 1951
*I'll See You in my Dreams*, Michael Curtiz, USA 1951
*Pelle di rame*, Michael Curtiz, USA 1951
*Rommel-la volpe nel deserto*, Henry Hathaway, USA 1951
*Un'avventura meravigliosa*, Lloyd Bacon, USA 1951
*Valentino*, Lewis Allen, USA 1951
*CarabinaWilliams*, Richard Thorpe, USA 1952
*Il favoloso Andersen*, Charles Vidor, USA 1952
*L'amante di ferro*, Gordon Douglas, USA 1952
*La dama bianca-The girl in white*, John Sturges, USA 1952
*With a song in my heart - La dominatrice del destino*, Walter Lang, USA 1952
*Million Dollar Mermaid - La ninfa degli antipodi*, Mervyn LeRoy, USA 1952

*Youg Bess - La regina vergine*, George Sidney, USA 1952
*Moulin Rouge*, John Houston, GB 1952
*Nostra signora di Fatima*, John Brahm, USA 1952
*Puccini*, Carmine Gallone, Italia 1952
*Qualcuno mi ama*, Irvin Brecher, USA 1952
*Squilli di Primavera*, Henry Koster, USA 1952
*The Pride of St.Louis,* Harmon Jones, USA 1952
*The story of Will Rogers*, Michael Curtiz, USA 1952
*The Winning Team*, Lewis Seiler, USA 1952
*Viva Zapata!*, Elia Kazan, USA 1952
*Stupenda conquista*, John Boulting, USA 1952
*Canzone del Mississippi*, Allan Dwan, USA 1952
*Il diario di un condannato*, Raoul Walsh, USA 1953
*Giuseppe Verdi*, Raffaello Matarazzo, Italia 1953
*Il mago Houdini*, George Marshall, USA 1953
*L'attrice*, George Cukor, USA 1953
*Schiava e signora*, Henry Levin, USA 1953
*Sogno di boheme*, Gordon Douglas, USA 1953
*The I Don't Care Girl*, lloyd Bacon, USA 1953
*The Joe Louis Story*, Robert Gordon, USA 1953
*Non sparare baciami!*, David Butler, USA 1953
*Casa ricordi*, Carmine Gallone, Italia 1954
*Deep in my heart - Così parla il cuore*, Stanley Donen, USA 1954
*Desirée*, Henri Coster, USA 1954
*La legge contro Billy the Kid*, William Castle, USA 1954
*Lord Brummell*, Curtis Bernhardt, USA 1954
*La storia di Glenn Miller*, Anthony Mann, USA 1954
*La storia di Glenn Miller*, anthony Mann, USA 1954
*The Bob Mathias Story*, Francis D.Lyon, USA 1954
*The Benny Goodman Story-Il re del jazz*, Valentine Davies, USA 1955
*A Man Called Peter*, Henry Koster, USA 1955
*Love me or leave me - Amami o Lasciami*, Charles Vidor, USA 1955
*Eravamo sette fratelli*, Melville Shavelson, USA 1955
*Il favorito della grande regina*, Henry Koster, USA 1955
*Il principe degli attori*, Philip Dunne, USA 1955
*Il re del jazz[2]*, Valentine Davies, USA 1955
*Lola Montès*, Max Ophuls, Germania-Francia 1955
*Interrupted melody - Oltre il destino*, Curtis Bernhardt, USA 1955
*Piangerò domani*, Daniel Mann, USA 1955
*Una tigre in cielo,* Gordon Douglas, USA 1955
*All'inferno e ritorno*, Jesse Hibbs, USA 1955
*Lady Godiva*, Arthur Lubin, USA 1955
*Furia Indiana*, George Sherman, USA 1955
*Corte Marziale*, Otto Preminger, USA 1955
*I sette ribelli*, Charles Marquis warren, USA 1955
*Alessandro il grande*, Robert Rossen, USA 1956
*Anastasia*, Anatole Litvak, USA 1956
*Lust for life - Brama di vivere*, Vincente Minnelli, USA 1956
*Diana la cortigiana*, David Miller, USA 1956
*Giovane Imperatrice*, Ernst Marischka, Germania 1956
*Il re vagabondo*, Michael Curtiz, USA 1956
*La felicità non si compra*, Michael Curtiz, USA 1956
*Lassù qualcuno mi ama*, R.Wise, USA 1956
*The Eddy Duchin Story - Incantesimo*, George Sidney, USA 1956
*Die Trapp Familie*, Wolfgang Liebeneier, Germania 1956
*La terra degli Apaches*, Jesse Hibbs, USA 1956
*L'aquila solitaria*, Billy Wilder, USA 1957
*Faccia d'angelo*, Don Siegel, USA 1957
*Beau James - Giacomo il bello*, Melville Shavelson, USA 1957
*The Barretts of Wimpole Street - Il grande amore di Elizabeth Barrett*, Sidney Franklin, USA 1957

*Il jolly è impazzito*, Charles Vidor, 1957
*Jeanne Eagles. Un solo grande amore*, George Sidney, USA 1957
*Kean-genio e sregolaztezza*, Vittorio Gassman, Italia 1957
*L'aquila solitaria*, Billy Wilder, USA 1957
*L'uomo dai mille volti*, Joseph Pevney, USA 1957
*La vera storia di Jesse James*, Nicholas Ray, USA 1957
*Le ali delle aquile*, John Ford, USA 1957
*Le avventure di Omar Khayyam*, William Dieterle, USA 1957
*Fear strikes out-Prigioniero della paura*, Robert Mulligan, USA 1957
*Quando l'amore è romanzo*, Michael Curtiz, USA 1957
*Santa Giovanna*, Otto Preminger, USA 1957
*The Buster Keaton Story*, Sidney Sheldon, USA 1957
*L'uomo dai mille volti*, Joseph Pevney, USA 1957
*Too Much Too Soon - Furia d'amare*, Art Napoleon, USA 1958
*Furia selvaggia*, Arthur Penn, USA 1958
*The Buccaneer - I bucanieri*, Anthony Quinn, USA 1958
*La vera storia di Lynn Stuart*, Lewis Seiler, USA 1958
*Montparnasse*, Jacques Becker, Francia 1958
*Non voglio morire*, Robert Wiese, USA 1958
*St.Louis Blues*, Allen Reisner, USA 1958
*Cittadino dannato*, Robert Gordon, USA 1958
*Femmina e mitra*, William Witney, USA 1958
*Adorabile infedele*, Henry King, USA 1959
*Annibale*, Carlo Ludovico Bragaglia, Italia 1959
*I cinque penny*, Melville Shavelson, USA 1959
*Il diario di Anna Frank*, George Stevens, USA 1959
*Il grande capitano*, John Farrow, USA 1959
*The Gene Kupra Story,* Don Weis, USA 1959
*The Naked Maja*, Henry Koster, USA 1959
*Al Capone*, Richard Wilson, USA 1959
*Alla conquista dell'infinito-La storia di Werner Von Braun*, J.Lee Thompson, Germania 1960
*Estasi*, Oscar Millard, USA 1960
*Il pistolero Jesse James*, William F.Claxton, USA 1960
*Jack Diamond Gangster*, Budd Boetticher, USA 1960
*Sunrise at Campobello*, Vincent J.Donehue, USA 1960
*Sparate a vista*, Herbert J.Leder, USa 1960
*Francesco D'Assisi*, Michael Curtiz, USA 1961
*King of Kings - Il re dei re*, Nicholas Ray, USA 1961
*Il grande impostore*, Robert Mulligan, USA 1961
*El Cid*, Anthony Mann, USA 1961
*Freud - Passioni segrete*, John Huston, USA 1962
*Avventura nella fantasia*, Henri Levin, USA 1962
*Il magnifico ribelle*, Georg Tressier, USA-Germania 1962
*Lawrence d'Arabia*, David Lean, UK 1962
*Venere imperiale*, Jean Delannoy, Italia 1962
*La donna che inventò lo strip-tease*, Mervyn LeRoy, USA 1962
*Anna dei miracoli*, Arthur Penn, USA 1962
*Cleopatra*, Joseph L.Mankiewicz, UK/USA/ Switzerland 1963
*One Man's Way*, Denis Sanders, USA 1964
*...E venne un uomo*, Ermanno Olmi, Italia 1965
*Il tormento e l'estasi*, Carol Reed, GB 1965
*Jean Harlow-La donna che non sapeva amare*, Gordon Douglas, USA 1965
*The sound of music-Tutti insieme appassionatamente*, Robert Wiese, USA 1965
*Darling*, John Schlesinger, UK 1965
*Andrej Rublev*, Andrej Tarkovskij, URSS 1966
*Francesco D'Assisi*, Liliana Cavani, Italia 1966
*La presa del potere da parte di Luigi XIV*, Roberto Rossellini, Francia 1966
*Un uomo per tutte le stagioni*, Fred Zinnemann, USA 1966

*Gangster story - Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, USA 1967
*Cronaca di Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub, RFT 1968
*Funny Gilrl!*, William Wiler, USA 1968
*Galileo*, Liliana Cavani, Italia-Bulgaria 1968
*Star!-Un giorno...di primo mattino,* Robert Wiese, USA 1968
*La forca può attendere*, John Houston, USA 1969
*Sayat Nova. Il colore del melograno*, Sergej Paradžanov, URSS 1969
*Simon Bolivar*, Alessandro Blasetti, Spain/ Venezuela/Italy 1969
*The Comic*, Carl Reiner, USA 1969
*Cromwell*, Ken Hughes, UK 1970
*Patton-generale d'acciaio*, Franklin J.Schaffner, USA 1970
*Blaise Pascal*, Roberto Rossellini, Italia 1971
*Evel Knievel*, Marvin J.Chomsky, USA 1971
*Joe Hill*, Bo Widerberg, Sweden/USA 1971
*L'altra faccia dell'amore*, Ken Russell, Gran Bretagna 1971
*Nicholas and Alessandra*, Franklin J.Schaffner, USA 1971
*Una stagione all'inferno*, Nelo Risi, Italia 1971
*Agostino d'Ippona*, Roberto Rossellini, Italia 1972
*Fratello Sole Sorella Luna*, F.Zeffirelli, Italia 1972
*Young Winston - Gli anni dell'avventura*, Richard Attenborough, USA 1972
*L'assassinio di Trotsky*, Joseph Losey, Italia/ Francia/UK 1972
*La signora del blues*, Sidney J.Furie, USA 1972
*Ludwig,* L.Visconti, Italia 1972
*Messia Selvaggio*, Ken Russell, UK 1972
*Ritratto d'infanzia*, Bill Douglas, UK 1972
*The Great Waltz*, Andrew L.Stone, USA 1972
*Lucky Luciano*, Francesco Rosi, USA/France/Italy 1973
*Giordano Bruno*, Giuliano Montaldo, Italy/France 1973
*Gli ultimi dieci giorni di Hitler,* Ennio de Concini, UK/Italy 1973
*Il Casanova di Federico Fellini*, Federico Fellini, Italia 1973
*My Ain Folk*, Bill Douglas, UK 1973
*Non ho tempo*, Ansano Giannarelli, Italia 1973
*Papillon*, Franklin J.Schaffner, USA 1973
*Serpico*, Sidney Lumet, USA/Italia 1973
*The Young adventurer-Gli anni dell'avventura*, Richard Attenbororough, GB 1973
*Anno Uno - Alcide de Gasperi*, Roberto Rossellini, Italia 1974
*Bruce Lee*, Sze Diang, Hong Kong 1974
L'enigma di Kasper Hauser, Werner Herzog, Germania 1974
*La perdizione*, Ken Russell, GB 1974
*Lenny*, B.Fosse, USA 1974
*Luther*, Guy Green, UK/Canada/USA 1974
*Mahler-La perdizione*, Ken Russel, Uk 1974
*Mussolini: Ultimo atto*, Carlo Lizzani, Italy 1974
*Non toccare la donna bianca*, Marco Ferreri, France /Italy 1974
*Stavisky il grande truffatore*, Alain Resnais, Francia 1974
*Teodora l'imperatrice di Bisanzio*, Riccardo Freda, Francia 1974
*La storia di Edith Piaf angelo della strada*, Guy Casaril, France 1974
*Adele H.:una storia d'amore*, F.Truffaut, Francia 1975
*Lo specchio*, Andrei Tarkovsky, Unione Sovietica 1975
*Big Boss*, Menahem Golan, Israel/USA 1975
*Dersu Uzala - Il piccolo uomo della grande pianura*, Akira Kurosawa, URSS/Giappone 1975
*Galileo*, Joseph Losey, UK/USA 1975
*Give'em Hell*, Harry! Steve Binder, USA 1975
*Il Messia*, Roberto Rossellini, Italia/Francia 1975
*Kitty Tippel*, Paul Verhoeven, Paesi Bassi 1975

*La gemma indiana*, Marvin J.Chomsky, USA 1975
*Lisztomania*, Ken Russell, GB 1975
*Quella sporca ultima notte*, Steve Carver, USA 1975
*Bruce Lee supercampione*, See-Yuen Ng, Hong Kong 1976
*Don Milani*, Alferdo Angeli, Italia 1976
*Gable e Lombard: un grande amore*, Sidney J.Furie, USA 1976
*Goodbye Norma Jean*, Larry Buchanan, Australia/ USA 1976
*Il messaggio*, Moustapha Akkad, Libano/Libia/ Kuwait/Marocco/UK 1976
*Io...Bruce Lee*, Mar Lo, Hong Kong 1976
*L'uomo di marmo*, Andrzej Wajda, Polonia 1976
*Leadbelly*, Gordon Parks, USA 1976
*Questa terra è la mia terra*, Hal Ashby, USA 1976
*W.C. Fields and Me*, Arthur Hiller, USA 1976
*Giulia*, Fred Zinnemann, USA 1977
*Hitler - Un film dalla Germania*, Hans Jürgen Syberberg, West Germany/France/UK 1977
*Il circuito della paura*, Michael Schultz, USA 1977
*Io sono il più grande*, Tom Gries-Monte Hellmann, USA/UK 1977
*Le strabilianti avventure di Superasso*, Gordon Douglas, USA 1977
*Ligabue*, Salvatore Nocita, Italia 1977
*Mac Arthur il generale ribelle*, Joseph Sargent, USA 1977
*Valentino*, Ken Russell, USA 1977
*Born Again*, Irving Rapper, USA 1978
*Bosko Buha*, Branko Bauer, Yugoslavia 1978
*Fuga di mezzanotte*, Alan Parker, USA 1978
*Molière*, Ariane Mnouchkine, France/Italy 1978
*My Way Home*, Bill Douglas, UK 1978
*Stevie*, Robert Enders, UK 1978
*The Buddy Holly Story*, Steven Rash, USA 1978
*The Chant of Jimmie Blacksmith*, Fred Schepisi, Australia 1978
*Le sorelle Brönte*, André Techiné, Francia 1979
*Elvis - Il re del rock*, John Carpenter, USA 1979
*Jesus*, John Krish-Peter Sykes, USA 1979
*La nascita dei Beatles*, Richard Marquand, USA 1979
*Meetings with Remarkable Men*, Peter Brook, UK 1979
*I cavalieri dalle lunghe ombre*, Walter Hill, USA 1980
*La ragazza di Nashville*, Michael Apted, USA 1980
*Marciano*, Bernard L.Kowalski, USA 1980
*Nijinsky*, Herbert Ross, GB 1980
*Rock Machine*, Taylor Hackford, USA 1980
*The secret of Nikola Tesla,* Krsto Papic, Yugoslavia 1980
*The Elephant Man*, David Lynch, USA 1980
*Toro Scatenato*, M.Scorsese, USA 1980
*Where the Buffalo Roam*, Art Linson, USA 1980
*Chanel Solitaire*, George Kaczender, UK/France/ Usa 1981
*Christiane F.-Noi i ragazzi dello zoo di Berlino*, Uli Edel, Germania 1981
*Da un paese lontano*, Krzysztof Zanussi, Italy/ UK/Poland 1981
*Fitzcarraldo*, Werner Herzog, Germani 1981
*Il leone del deserto*, Moustapha Akkad, Libia/ USA 1981
*Inferno e Passione*, Herbert Vasely, Germania/ Austria 1981
*Mammina Cara*, Frank Perry, USA 1981
*Priest of Love*, Christopher Miles, UK 1981
*Reds*, Warren Beatty, USA 1981
*Rise and Fall of Idi Amin*, Sharad Patel, UK/ Kenya 1981
*This is Elvis*, Malcolm Leo-Andrew Scott, USA 1981
*Antonieta*, Carlos Saura, France/Mexico/Spain 1982

*Frances*, Graeme Clifford, USA 1982
*Guy de Maupassant*, Michel Drach, France 1982
*If You Could See What I Hear*, Eric Till, Canada 1982
*Il ritorno di Martin Guerre*, Daniel Vigne, France 1982
*Il volo dell'aquila*, Jan Troell, Sweden/West Germany/Norvay 1982
*Luz del Fuego*, David Neves, Brazil 1982
*Anna Pavlova*, Emil Loteanu, Soviet Union/East Germany/Cuba/France/UK 1983
*Corri cavallo corri*, Simon Wincer, Australia 1983
*Danton*, Andrej Wajda, Francia/Polonia/Germania 1983
*Dragster - Vivere a cento all'ora,* Jonathan Kaplan, USA 1983
*Entre Nous*, Diane Kurys, France 1983
*Il caso Tiberman*, Yellen Linda, USA 1983
*Lincoln - Il cavaliere della libertà*, D.W.Griffith, USA 1930
*In nome dei miei*, Roberto Enrico, France/Canada/Hungary 1983
*La foresta silenziosa*, Marrtin Ritt, USA 1983
*Rembetiko*,Costas Ferris, Greece 1983
*Silkwood*, Mike Nichols, USA 1983
*Star 80*, Bob Fosse, USA 1983
*Another Country*, Marek Kanievska, UK 1984
*Champion*, John Irvin, UK 1984
*Mesrine*, André Génovès, Francia 1984
*The Bear*, Richard C.Sarafian, USA 1984
*The Secret Diary of Sigmunt Freud*, Danford B.Greene, Yugoslavia/USA 1984
*Amorosa*, Mai Zetterling, Svezia 1985
*Ballando con uno sconosciuto*, Mike Newell, UK 1985
*Dietro la maschera*, Peter Bogdanovich, USA 1985
*Dreamchild*, Gavin Miller, UK 1985
*Gandhi*, Richard Attenborough, USA 1985
*Il colonnello Redl*, István Szabó, Yugoslavia/Hungary/Austria/west Germany 1985
*La mia Africa*, Sydney Pollack, USA 1985
*Mishima - a life in four chapters*, Paul Schrader, USA 1985
*Sweet Dreams*, Karel Reisz, USA 1985
*A futura memoria: Pier Paolo Pasolini*, Ivo Barnaò Micheli, Italia 1986
*Caravaggio*, Derek Jarman, UK 1986
*D'Annunzio*, Sergio Nasca, Italia 1986
*Frida - Naturaleza viva*, Paul Leduc Rosenzweig, Mexico 1986
*La vita di Gauguin*, Henning Carlsen, Denmark/France 1986
*Lady Jane*, Trevor Nunn, UK 1986
*Nato per vincere*, Charles Jarrott, Canada 1986
*Rosa Luxemburg*, Margarethe Von Trotta, Czechoslovakia/West Germany 1986
*Salvador*, Oliver Stone, USA 1986
*Sid e Nancy*, Alex Cox, USA 1986
*Thérèse*, Alain Cavalier, Francia 1986
*84 Charing Cross Road*, David Hugh Jones, USA 1987
*Grido di libetà*, Richard Attenborough, UK 1987
*L'ultimo imperatore*, Bernardo Bertolucci, China/Italy/UK/France 1987
*La Bamba*, Luis Valdez, USA 1987
*La famiglia*, Ettore Scola, Italia 1987
*Le frère André*, Jean-Claude Labrecque, Canada 1987
*Prick up-l'importanza di essere Joe*, Stephen Frears, UK 1987
*Shaka Zulu*, William C.Faure, Australia/Italia/Sud Africa/Germania/USA 1987
*Vincent*, Paul Cox, Austarlia 1987
*Bird*, Clint Eastwood, USA 1988
*Buster*, David Green, UK 1988
*Don Bosco*, Leandro Castellani, Italia 1988
*Il giovane Toscanini*, Franco Zeffirelli, Italia 1988
*Il gorilla nella nebbia*, Michael Apted, USA 1988
*Kenny*, Claude Gagnon, Japan/USA/Canada 1988

*L'estate stregat*a, Ivan Passer, USA 1988
*L'ultima Salome*, Ken Russell, UK/USA 1988
*La guerra di Hanna,* Menahem Golan, USA 1988
*Le grand bleu*, Luc Besson, France/USA/Italy 1988
*Modì*, Franco Brogi Taviani, Italia 1988
*Onassis-l'uomo più ricco del mondo*, Waris Hussein, USA 1988
*Patty-la vera storia di Patricia Hearst*, Paul Schrader, UK/USA 1988
*Senza esclusione di colpi*, Newt Arnold, USA 1988
*Stradivari*, Giacomo Battiato, Italia /Francia 1988
*Tucker-un uomo e il suo sogno*, Francis Ford Coppola, USA 1988
*Francesco*, Liliana Cavani, Italia 1989
*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, USA 1989
*Il mio piede sinistro*, Jim Sheridan, USA 1989
*Kinski Paganini*, Klaus Kinski, Italia/Francia 1989
*Nato il 4 di luglio*, Oliver Stone, USA 1989
*Oltre la vittoria*, Robert M.Young, USA 1989
*Romero*, John Duigan, USA 1989
*Scandalo Blaz*e, Ron Shelton, USA 1989
*Wired*, Larry Peerce, USa 1989
*China Cry: A True Story*, James F.Collier, USA 1990
*Dottor Korczak*, Andrzej Wajda, Poland/ Germany/UK 1990
*Good Evening Mr Wallenberg*, Kjell Grede, Sweden/Hungary/Norway 1990
*Good Fellas-Quei bravi ragazzi*, Martin Scorsese, USA 1990
*I corvi*, Peter Medak, UK 1990
*La primavera di Michelangelo*, jerry London, Italia-USA 1990
*Un angelo alla mia tavola*, Jane Campion, UK/ Australia/New Zeland/ USA 1990
*Vincent e Theo*, Robert Altman, Netherlands/UK/ France/Italy/Germany 1990
*Bix*, Pupi Avati, Italia 1991
*Becoming Colette*, Danny Huston, Germany/UK/ France 1991
*Bugsy*, Barry Levinson, USA 1991
*Dalì*, Antoni Ribas, Spain/Bulgari 1991
*Garage Demy*, Agnès Varda, France 1991
*Milena-L'amante*, Véra Belmont, Canada/France/ Germany 1991
*Pistol: The Birth of a Legend*, Frank C.Schröder, USA 1991
*Rossini!Rossini!*, Mario Monicelli, Italia 1991
*The Doors*, Oliver Stone, USA 1991
*Van Gogh*, Maurice Pialat, France 1991
*Ruby: il terzo uomo a Dallas*, John Mackanzie, UK/USA/Japan 1992
*Cristoforo Colombo: la scoperta*, John Glen, UK/ USA/Spain 1992
*1492 - La scoperta del paradiso*, Ridley Scott, USA 1992
*Il maestro di marionette*, Hsiao-Hsien Hou, Taiwan 1992
*Bethune: Il mitico eroe*, Philip Borsos, Canada/ China/France 1992
*Charlot*, Richard Attenborough, GB 1992 *Con le migliori intenzioni*, Billie August, Sweden/ Denmark/Finland/France/Germany/UK/Italy/ Norway/Iceland 1992
*Hoffa: santo o mafioso?*, Danny DeVito, France/ USA 1992
*Il lungo giorno finisce*, Terence Davies, UK 1992
*Il maestro di marionette*, Hou Hsiao Hsien, Taiwan 1992
*Malcolm X*, Spike Lee, Usa 1992
*Padre Daens*, Stijn Coninx, Belgium/France/ Netherlands 1992
*The Babe-la leggenda*, Arthur Hiller, USA 1992
*Yuen Ling-yuk*, Stanley Kwan, Hong Kong 1992
*O Dia do Desespero*, Manoel de Oliveira, Portugal/France 1992
*Dragon - La storia di Bruce Lee*, Rob Cohen, USA 1993

*Nel nome del padre*, Jim Sheridan, Ireland/UK 1993

*What's love got to do with it*, Brian Gibson, USA 1993

*Viaggio in Inghilterra*, Richard Attenborough, UK 1993

*Caro Diario*, Nanni Moretti, Italia 1993

*Backbeat. Tutti hanno bisogno d'amore*, Iain Softley, GB 1993

*Gatica - el mono*, Leonardo Favio, Argentina 1993

*Geronimo*, Walter Hill, USA 1993

*Louis-enfant roi*, Roger Planchon, Francia 1993

*Madadayo. Il compleanno*, Akira Kurosawa, Giappone 1993

*Rudy - il successo di un sogno*, David Anspaugh, USA 1993

*Schindler's List*, Steven Spielberg, USA 1993

*Tango feroz: la leyenda de tanguito*, Marcelo Piñero, Argentina/Spain 1993

*The Secret Life: Jeffrey Dahmer*, David R.Bowen, USA 1993

*Trantadue piccoli film su Glenn Gould*, Francois Girard, Canada 1993

*Trotzky,* Leonid Maryagin, Russia/Switzerland/ Mexico/USA/Turkey/Austria 1993

*Voglia di ricominciare*, Michael Caton James, USA 1993

*Wittgenstein*, Derek Jarman, GB 1993

*Tom & Viv- Nel bene e nel male per sempre*, Brian Gilbert, GB 1994

*Amata immortale*, Bernard Rose, UK/USA 1994

*Bandit Queen*, Shekhar Kapur, India/Uk 1994

*Cobb*, Ron Shelton, USA 1994

*Ed Wood*, Tim Burton, USA 1994

*Farinelli*, Gérard Corbiau, France/Italy/Belgium 1994

*Giovanna d'Arco*, Jacques Rivette, France 1994

*La pazzia di re Giorgio*, Nicholas Hynter, UK 1994

*La regina Margot*, Patrice Chéreau, France/Italy/ Germany 1994

*Mesmer*, Roger Spottiswoode, Austria/Canado/ UK/Germany 1994

*Mrs.Parker e il circolo vizioso*, Alan Rudolph, USA 1994

*Nostradamus*, Roger Christian, France/UK/ Germany/Romania 1994

*Otto secondi di gloria*, John G.Avildsen, USA 1994

*Wyatt Earp*, Lawrence Kasdan, USA 1994

*Good Men Good Women*, Hsiao-Hsien Hou , Taiwan 1995

*Carrington*, Christopher Hampton, UK/France 1995

*Nixon - Gli intrighi del potere*, Oliver Stone, USA 1995

*Jefferson in Paris*, James Ivory, France/USA 1995

*La settima stanza*, Marta Mésazaros, Italia/ Francia/Polonia/Ungheria 1995

*Neurosia*, Rosa Von Praunheim, Germany 1995

*Oltre la mente*, Ken Russell, USA 1995

*Poeti dall'inferno*, Agnieszka Holland, UK/ France/Belgium 1995

*Ritorno al nulla*, Scott Kalvert, USA 1995

*Rob Roy*, Michael Caton James, USA/UK 1995

*Saint-Ex*, Anand Tucker, GB 1995

*Un eroe borghese*, Michele Placido, Italia 1995

*Larry Flint - oltre lo scandalo*, Milos Forman, USA 1996

*Amare per sempre*, Richard Attenborough, USA 1996

*Basquiat*, Julian Schnabel, USA 1996

*Entertaining Angels: The Dorothy Day Story*, Michael Ray Rhodes, USA 1996

*Evita*, Alan Parker, USA 1996

*Hamsun,* Jan Troell, Germany/Norway/Sweden/ Denmark 1996

*Ho sparato a Andy Warhol*, Mary Harron, GB-USA 1996

*I fratelli Skladanowsky,* Wim Wenders, Germania 1996
*Il mondo intero*, Dan Ireland, USA 1996
*Infinity*, Matthew Broderick, USA 1996
*L'insolente*, Edouard Molinaro, Francia 1996
*La vera storia di Eva Perón*, Juan Carlos Desanzo, Argentina 1996
*Michael Collins*, N.Jordan, GB 1996
*Nasser 56*, Mohamed Fadel, Egitto 1996
*Netrolio*, Aurelio Grimaldi, Italia 1996
*Shine*, Scott Hicks, Australia 1996
*Surviving Picasso*, James Ivory, USA 1996
*The Disappearance of Garcia Lorca*, Marcos Zuringa, Spain/France/USA/Puerto Rico 1996
*Who killed Pixote*, José Joffly, Brazil 1996
*Artemisia - passione estrema*, Agnès Merlet, France/Germany/Italy 1997
*Comedian Harmonist*, Joseph Vilsmaier, Germany/Austria 1997
*Don Milani - Il priore di Barbiana*, Andrea Frazzi, Italia 1997
*Flynn*, Frank Howson, Australia/USA 1997
*Intervista*, Federico Fellini, Italy 1997
*Kundun*, M.Scorsese, USA 1997
*L'ultima volta che mi sono suicidato*, Stephen Kay, USA 1997
*La mia regina*, John Madden, UK/Ireland/USA 1997
*Les palmes de M.Schutz*, Claude Pinoteau, France 1997
*Lucie Aubrac*, Claude Berri, France 1997
*Madre Teresa*, Kevin Connor, UK/Germany/USA 1997
*Prefontaine*, Steve James, USA 1997
*Private Parts*, Betty Thomas, USA 1997
*Selena*, Gregory Nava, USA 1997
*Sette anni in Tibet*, Jean Jaques Annaud, USA/UK 1997
*Viaggio al principio del mondo*, Manoel de Olivera, Portugal/France 1997
*Wilde*, Brian Gilbert, UK/Germany/Japan 1997
*Demoni e Dei*, Bill Condon, UK/USA 1998
*Elizabeth*, S.Kapur, GB 1998
*Gia*, Michael Cristofer, USA 1998
*Hilary and Jackie*, Anand Tucker, UK 1998
*I giardini dell'Eden*, A.D'Alatri, Italia 1998
*Il più lungo giorno*, Roberto Riviello, Italia 1998
*Jinnah*, Jamil Dehlavi, UK/Pakistan 1998
*La figlia di un soldato non piange mai*, James Ivory, GB 1998
*Lautrec*, Roger Planchon, Spain/France 1998
*Love is the Davil*, John Maybury, UK/France/ Japan 1998
*Patch Adams*, Tom Shadyac, USA 1998
*Permanent Midnight*, David Veloz, USA 1998
*Sada*, Nobuhiko Obayashi, Japan 1998
*The General*, John Boorman, UK/Ireland 1998
*The Rat Pack*, Rob Cohen, USA 1998
*Velvet Goldmine*, T.Haynes, USA/GB 1998
*Why do fools fall in love*, Gregory Nava, USA 1998
*Without Limits*, Robert Towne, USA 1998
*Cielo d'ottobre*, Joe Johnston, USA 1999
*Topsy Turvy*, Mike Leigh, GB 1999
*Anna and the King*, Andy Tennant, USA 1999
*Best*, Mary McGuckian, Gran Bretagna 1999
*Der Einstein des Sex*, Rosa Von Praunheim, Germany/Netherlands 1999
*Dorothy: una pelle troppo scura*, Martha Coolidge, USA 1999
*Endurance*, Leslie Woodhead-Bud Greenspan, USA/UK/Germany 1999
*Giovanna D'Arco*, Luc Besson, Francia 1999
*Goya*, Carlos Saura, Spain/Italy 1999
*Grey Owl - Gufo grigio*,Richard Attenborough, UK/Canada 1999
*I figli del secolo*, Diane Kurys, Francia 1999
*Man on the Moon*, Milos Forman, UK/Germany/ Japan/USA 1999
*Molokai:The Story of Father Damien*, Paul Cox, Belgium/Netherlands/Australia 1999
*Passion*, Peter Duncan, Australia 1999

*The Craic*, Ted Emery, Australia 1999
*The Hurricane*, Norman Jewison, USA 1999
*Una storia vera*, David Lynch, USA 1999
*Vigo-Passione per la vita*, Julien Temple, GB/ Giappone/Francia 1999
*Ragazze interrotte*, James Mangold, USA 2000
*Erin Brokovich - Forte come la verità*, Steven Soderbergh, USA 2000
*Il manoscritto del principe*, Roberto Andò, Italia 2000
*Man of Honor*, George Tillman Jr., USA 2000
*Nora*, Pat Murphy, Francia 2000
*Pollock,* Ed Harris, USA 2000
*Prima che sia notte*, J.Schnabel, USA 2000
*Quills-La penna dello scandalo*, Philip Kaufman, USA/Germany/UK 2000
*Sade*, Benoit Jaquot, Francia 2000
*Pollock*, Ed Harris, USA 2000
*Isn't she Great*, Andrew Bergman, USA/UK/ Germany/Japan 2000
*Lumumba*, Raoul Peck, France/Belgium/ Germany/Haiti 2000
*Pandaemonium*, Julien Temple, UK 2000
*Marlene*, Joseph Vilsmaier, Germany 2000
*Parola e utopia*, Monoel de Oliveira, Portogallo/ Francia/Brasile/Spagna 2000
*A beautiful Mind*, R.Haward, GB 2001
*Alì*, M.Mann, USA 2001
*Blow,* Ted Demme, USA 2001
*Iris. Un amore vero*, Richard Eyre, USA/GB 2001
*Iris-Un amore vero*, Richard Eyre, UK/USA 2001
*Giovanna la pazza*, Vicente Aranda, Spain/Italy/ Portugal 2001
*Nowhere in Africa*, Caroline Link, Germany 2001
*Piñero*, Leon Ichaso, USA 2001
*8 Mile*, C.Hanson, USA/Germania 2002
*Confessioni di una mente pericolosa*, George Clonney, USA/UK/Germany 2002
*Frida*, Julie Taymor, USA 2002
*Il diario di Matilde Manzoni*, Lino Capolicchio, Italia 2002
*Il pianista*, Roman Polanski, France/Poland/ Germany/UK 2002
*Prova a prendermi*, Steven Spielberg, USA 2002
*The Hours*, Stephen Daldry, USA 2002
*Un viaggio chiamato amore*, M.Placido, Italia 2002
*Antwone Fisher*, Denzel Washington, USA 2002
*24 Hours Party People*, Michael Winterbottom, UK 2002
*Ted Bundy*, Matthew Bright, UK/USA 2002
*Ebbro di donne e di pittura*, Kwon-taek Im, South Korea 2002
*Bride of the Wind*, Bruce Beresford, UK/ Germany/Austria 2002
*Laissez passer*, Bertrand Tavernier, France/ Germany/Spain 2002
*The Diaries of Vaslav Nijinsky*, Paul Cox, Sweden/Australia/Germany/Netherlands 2002
*Wheatfield with Crows*, Brent Roske, Netherlands 2002
*Callas Forever*, Franco Zeffirelli, Italy/France/ Spain/UK/Romania 2002
*L'inventore di favole*, B.Ray, USA/Canada 2003
*La fine di un mistero*, Miguel Hermoso, Spagna 2003
*La ragazza con l'orecchino di perla*, Peter Webber, UK/Luxembourg 2003
*Luther*, Eric Till, Germany 2003
*Garrincha-Estrela solitária*, Milton Alencar, Brazil/Chile 2003
*Monster*, Patty Jenkins, USA/Germany 2003
*Party Monster*, Fenton Bailey-Randy Barbato, USA/Netherlands 2003
*Veronica Guerin*, Joel Schhumacher, Ireland/UK/ USA 2003
*American Splendor*, Shari Springer Berman-Robert Pulcini, USA 2003
*Sylvia*, Christine Jeffs, UK 2003
*Swimming Upstream*, Russell Mulcahy, Australia 2003
*Stuey*, A.W. Vidmer, USA 2003

*Paradise Found*, Mario Andreacchio, Australia/UK/France/Germany 2003
*The Night We Called It a Day*, Paul Goldman, Australia/USA 2003
*Monsieur N.*, Antoine de Caunes, France 2003
*Mein nahme ist Bach*, Dominique de Rivaz, France/Germany/Switzerland 2003
*I colori dell'anima-Modigliani*, Mick Davis, USA 2004
*Against the Ropes*, Charles Dutton, USA/Germania 2004
*Alexander*, O.Stone, USA 2004
*I colori dell'anima-Modigliani*, M.Davis, USA 2004
*I diari della motocicletta*, Walter Salles, Argentina/Cile/Perù/Brasile/USA 2004
*Kinsey*, Bill Condon, USA/Germany 2004
*La caduta-Gli ultimi giorni di Hitler*, Oliver Hirschbiegel, Germany/Italy/Aystria 2004
*Mare dentro*, Alejandro Amenábar, Spain/France/Italy 2004
*Neverland-un sogno per la vita*, Marc Forster, USA/UK 2004
*Pontormo - Un amore eretico*, Giovanni Fago, Italia 2004
*Ray*, Taylor Hackford, USA 2004
*The Aviator,* M.Scorsese, USA/Giappone 2004
*Tu chiamami Peter*, S.Hopkins, USA/GB 2004
*De-Lovely-Così facile da amare*, Irwin Winkler, USA/UK 2004
*Bobby Jones-Il genio del golf*, Rowdy Herrington, USA 2004
*Zapata-El sueño del héroe*, Alfonso Arau ,Mexico 2004
*Olga*, Jayme Monjardim, Brazil 2004
*Thérèse*, Leonardo Defilippis, USA 2004
*Bettie Page: Dark Angel*, Nico B., USA 2004
*Il quinto impero*, Manoel de Oliveira, Portogallo / France 2004
*Indian-La grande sfida*, Roger Donaldson, New Zeland/USA/Switzerland/Japan 2005
*Beyond the Sea*, Kevin Spacey, USA 2005.
*Cindarella Man*, Ron Howard, USA 2005
*Frank Gehry*, S.Pollack, USA 2005
*Get Rich or Die Tryin'*, Jim Sheridan, USA 2005
*Jarhead*, Sam Mendes, Germany/USA 2005
*Lords of Dogtown*, Catherine Hardwicke, USA/Germany 2005
*Quando l'amore brucia l'anima*, J.Mangold, USA 2005
*The New World-Il nuovo mondo*, Terrence Malick, USA/UK 2005
*Truman Capote-a sangue freddo*, Bennett Miller, USA 2005
*Last Days*, Gus Van Sant, USA 2005
*La scandalosa vita di Betty Page*, Mary Harron, USA 2005
*La rosa bianca-Sophie Scholl*, Marc Rothemund, Germany 2005
*Stoned*, Stephen Woolley, UK 2005
*Joseph Smith: Prophet of the Restoration*, T.C. Christensen-Gary Cook, USA 2005
*The Eyes of Van Gogh*, Alexander Barnett, USA 2005
*Camarón*, Jaime Chávarri, Spain 2005
*Le promeneur du champ de Mars*, Robert Guédiguian, France 2005
*The Goal*, Darla Rae, USA 2005
*A letter from Greenpoint*, Jonas Mekas, USA 2005
*Cindarella man*, Ron Howard, USA 2005
*Amazing Grace*, Michael Apted, UK/USA 2006
*El cantante*, Leon Ichaso, USA 2006
*Factory Girl*, G.Hickenlooper, USA 2006
*Fearless*, Ronny Yu, China/Hong Kong/USA 2006
*Fur*, Steven Shainberg, USA 2006
*Gino Bartali - l'intramontabile*, Alberto Negrin, Italia 2006
*Guido che sfidò le brigate rosse*, Giuseppe Ferrara, Italia 2006
*Imbattibile*, E.Core, USA 2006

*Infamous-Una pessima reputazione*, Douglas McGrath, USA 2006
*Klimt*, R.Ruiz, Austria/Germania/GB 2006
*Kurt Cobain: About a son*, AJ Schnack, USA 2006
*L'alba della libertà*, Werner Herzog, USA 2006
*L'ultimo re di Scozia*, Kevin Macdonald, UK 2006
*L'uomo della carità*, Alessandro di Robilant, Italia 2006
*La ricerca della felicità*, Gabriele Muccino, USA 2006
*Maradona-la mano de dios*, M.Risi, Argentina/ Italia 2006
*Marie Antoniette*, S.Coppola, USA/Giappone/ Francia 2006
*Miss Potter*, C.Noonan, USA 2006
*The Queen*, Stephen Frears, UK 2006
*Hollywoodland*, Allen Coulter, USA 2006
*L'ultimo inquisitore*, Milos Forman, USA/Spain 2006
*Io e Beethoven*, Agnieszka Holland, USA/ Germany/Hungary 2006
*El cantante*, Leon Ichaso, USA 2006
*Klimt*, Raoul Ruiz, Austria/France/Germany/UK 2006
*Los Borgia*, Antonio Hernández, Spain 2006
*Milarepa*, Neten Chokling, Buthan 2006
*The Iron Man*, Alex Nam, USA 2006
*The life of Reilly*, F:L:Anderson-B. Poltermann, USA 2006
*The Good Shepherd*, Robert DeNiro, USA 2006
*Nightmares from the Mind of Poe*, Ric White, USA 2006
*Joe Petrosino - A Shot in the Dark*, Antonello Padovano, Italy 2006
*Persepolis*, Vincent Paronnaud-Marjane Satrapi, Francia 2007
*American Gangster*, Ridley Scott, USA 2007
*And When Did You Last See Your Father?,* Anand Tucker, GB 2007
*Becoming Jane*, Julian Jarrold, UK/Ireland 2007
*Boxes*, Jane Birkin, Francia 2007
*Carnera - The walking mountain*, R.Martinelli, Italia 2007
*Control*, Anton Corbijn, UK/USA/Australia/Japan 2007
*Freedom Writers*, Richard LaGravenese, Germany/USA 2007
*Goodbye Bafana*, Billie August, Belgio/Francia/ Germania/Italia/Sudafrica 2007
*I'm not there*, Todd Haynes, USA 2007
*Houdini-L'ultimo mago*, Gillian Armstrong, Australia/UK 2007
*L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford*, Andrew Dominik, USA/Canada 2007
*La guerra di Charlie Wilson*, Mike Nichols, USA/ Germany 2007
*La Môme*, Olivier Dahan, Francia 2007
*Lo scafandro e la farfalla,* Julian Schnabel, France/USA 2007
*Mongol*, Sergey Bodrov, 2007
*Nightwaching*, Peter Greenaway, Netherlands/ Canada/UK/France/Poland 2007
*Piano Solo*, R.Milani, Italia 2007
*Rise of the Footsoldier,* Julian Gilbery, UK 2007
*Sonia-A biography*, Jag Mundhra, GB 2007
*Talk to me*, Kasi Lemmons, USA 2007
*The Great Debates*, Denzel Washington, USA 2007
*Parla con me*, Kasi Lemmons, USA 2007
*What We Do Is Secret*, Rodger Grossman, USA 2007
*El Greco*, Yannis Smaragdis, Greece/Spain/ Hungary 2007
*Neal Cassidy*, Noah Buschel, USA 2007
*Anna Nicole Smith*, Keoni Waxman, USA 2007
*Maradona - la mano di dio*, Marco Risi, Argentina/Italia 2007
*Gandhi my Father*, Feroz Abbas Khan, India 2007

*Andre: Heart of the Giant*, Rokki James Hollywood-Joshua D.Vick, Canada/France/Japan/South Africa/USA 2007
*Lola-la película*, Miguel Hermoso, Spain 2007
*Lascia perdere Johnny!*, Fabrizio Bentivoglio, Italia 2007
*Dummy Hoy*, David Risotto, USA 2007
*Golda's Balcony*, Jeremy Kagan, USA 2007
*A Mighty Heart*, Michael Winterbottom, USA/UK 2007
*The Edge of Love*, John Maybury, UK 2008
*Bronson*, Nicolas Winding Refn, UK 2008
*Cadillac Records*, Darnell Martin, USA 2008
*Changeling*, Clint Eastwood, USA 2008
*Che - l'argentino*, S.Soderbergh, USA/Francia/Spagna 2008
*Che-guerriglia*, S.Soderbergh, Spagna/Francia/USA 2008
*Coco avant Chanel*, A.Fontaine, Francia 2008
*Der rote Baron*, Nikolai Müllerschön, Germany/UK 2008
*Flash of Genius*, Marc Abraham, USA/Canada 2008
*Hunger,* Steve McQueen, UK/Ireland 2008
*Il Divo*, Paolo Sorrentino, Italia 2008
*L'altra donna del re*, Justin Chadwick, UK/USA 2008
*La banda Baader Meinhof*, Uli Edel, Germany/France/Czech Republic 2008
*La duchessa*, Saul Dibb, UK/Italy/France/USA 2008
*Maradona by Kusturica*, Emir Kusturica, Spagna/Francia 2008
*Mary- Queen of Scots*, Philip Noyce, GB 2008
*Max Manus*, Joachim Rønning-Espen Sandberg, 2008
*Milk*, Gus Van Sant, USA 2008
*Nemico Pubblico n.1-L'istinto di morte*, Jean François Richet, France/Canada/Italy 2008
*Séraphine*, Martin Provost, Francia 2008
*The Edge of Love*, J.Maybury, GB 2008
*The Express*, Gary Fleder, USA/Germany 2008
*W*, Oliver Stone, USA 2008
*Yip Man*, Wilson Yip, Hong Kong 2008
*Little Ashes*, Paul Morrison, UK/Spain 2008
*Il divo*, Paolo Sorrentino, Italia 2008
*Skin*, Anthony Fabian, UK/South Africa 2008
*Everlasting Moments*, Jan Troell, Sweden/Denmark/Norway/Finland/Germany 2008
*Cass*, Jon S.Baird, UK 2008
*Crazy*, Rick Bieber, USA 2008
*Telstar:The Joe Meek Story*, Nick Moran, UK 2008
*Mei Lanfang*, Kaige Chen, China/Hong Kong 2008
*Billy:The Early Years*, Robby Benson, USA 2008
*Falco*, Thomas Roth, Austria/Germany 2008
*Sagan*, Diane Kurys, France 2008
*A Single Woman*, Kamala Lopez, USA 2008
*Your Name Here*, Matthew Wilder, USA 2008
*Poe: Last Days of the Raven*, Brent Fidler, USA 2008
*Valzer con Bashir*, Ari Folman, Israel/France/Germany/USA/Finland/Switzerland/Belgium/Australia 2008
*Amelia*, M.Nair, USA 2009
*Bright Star*, Jane Campion, UK/Australia/France 2009
*Creation*, Jon Amiel, UK 2009
*Il maledetto United,* Tom Hooper, UK 2009
*Into the storm-La guerra di Churchill*, Thaddeus O'Sullivan, USa 2009
*Into the Wild*, Sean Penna, USA 2009
*Invictus*, Clint Eastwood, USA 2009
*Julie&Julia*, Nora Ephron, USA 2009
*Notorious*, George Tillman Jr, USA 2009
*Nowhere boy*, Sam Taylor-Wood, UK/Canada 2009
*The Blind Side*, John Lee Hancock, USA/UK 2009
*The Last Station*, Michael Hoffman, Germany/Russia/UK 2009

*The Solist*, Joe Wright, UK/USA/France 2009
*The Young Victoria*, Jean-Marc Vallée, UK/USA 2009
*Vincere*, Marco Bellocchio, Italy/France 2009
*John Rabe*, Florian Gallenberger, France/China/ Germany 2009
*Albert Schweizer*, Gavin Millar, Germany/South Africa 2009
*El cónsul de Sodoma*, Sigfried Monléon, Spagna 2009
*Whithin the Whirlwind,* Marleen Gorris, Germany/Poland/Belgium 2009
*Jean Charles*, Henrique Goldman, UK/Brazil 2009
*Polanski*, Damian Chapa, USA 2009
*Bobby Fischer Live*, Damian Chapa, USA 2009
*Danny Greene: The Rise and Fall of the Irishman*, Tommy Reid, USA 2009
*Len Bias*, Kirk Fraser, USA 2009
*Carmel*, Amos Gitai, Israel/France/Italy 2009
*Christine Cristina*, Stefania Sandrelli, Italia 2009
*Gifted Hands,* Thomas Carter, USA 2009
*Serge Gainsbourg-vie heroique*, J.Sfar, Francia/ USA 2010
*Moneyball*, Bennett Miller, USA 2010
*The Social Network*, David Fincher, USA 2010
*The KIng's speech*, Tom Hooper,UK 2010
*The Fighter*, David O.Russell, USA 2010
*The Whistleblower*, Larysa Kondracki, USA 2010
*The Runaways*, Floria Sigismondi, USA 2010
*The 5th Quarter*, Rick Bieber, USA 2010
Casino Jack, George Hickenlooper, USA 2010
*Howl*, Rob Epstein, USA 2010
*Mr.Nice*, Bernard Rose, UK 2010
*The First Grader*, Justin Chadwick, UK, USA, Kenya 2010
*Sex&Drugs&Rock'n'Rol*l, Mat Whitecross, UK 2010
*Vallanzasca,* Michele Placido, Italia 2010
*Bruce Lee,* Manfred Wong, Hong Kong China 2010
*Der Rauber*, Benjamin Heisenberg, Germany 2010
*Max Schmelling*, Uwe Boll, Germany 2010
*Sinatra Club*, James Quattrocchi, USA 2010
*Hamill,* Oren Kaplan, USA 2010
*Leonie*, Hisako Matsui, France/Germany/ Belgium/USA/UK 2010
*The death of Socrates*, Natasa Prosenc, Matias Basso, USA 2010
*Bass Reves*, Brett William Mauser, USA 2010
*John Belushi: Dancing on the Edge*, Karen Allen, USA 2010
*Violeta se fue a los cielos*, Andrés Wood, Chile, Argentina, Brazil 2011
*The Iron Lady,* Phyllida Lloyd, UK/France 2011
*My week with Marilyn*, Simon Curtis, USA 2011
*A dangerous mind*, David Cronenberg, USA 2011
*The Devil's Double*, Lee Tamahori, Belgium, Netherlands 2011
*The Broken Tower*, James Franco, USA 2011
*Machine Gun Preacher*, Marc Forster, USA 2011
*Soul Surfe*r, Sean McNamara, USA 2011
*The Lady*, Luc Besson, France/UK 2011
*The Last Ride*, Harry Thomason, USA 2011
*Dirch*, Martin Zandvliet, Denmark 2011
*La conquete*, Xavier Durringer, France 2011
*I.M.Caravaggio,* Derek Stonebarger, USA 2011
Walther, Dale Ward, USA 2011
*Francis of Brooklin*, Josh Wick, USA 2011
*J.Edgar*, Clint Eastwood, USA 2011
*The 5th Quarter*, Rick Bieber, USA 2010