

FALSOPIANO

Umberto Mentana

AARON SORKIN

IL POTERE DELLA PAROLA

con un intervento di Neil Landau

THE NEWSROOM THE WEST WING STUDIO
CHARLIE WILSON'S WAR ENEMY OF THE STATE
GOOD MEN *Being the Ricardos* THE TRIAL OF THE CHICAGO
G STUDIO 60 Sports Night STEVE JOBS MONEYBALL
OF THE STATE THE AMERICAN PRESIDENT
THE TRIAL OF THE CHICAGO 7 MOLLY'S GAME THE NEWS
nt STEVE JOBS MONEYBALL The Social Network CHARLIE
RICAN PRESIDENT MALICE A FEW GOOD MEN
GAME THE NEWSROOM THE WEST WING S

FALSOPIANO

CINEMA

ing the *Ricardos* THE TRIAL OF THE CHICAGO 7 MOLLY'S GA
orts Night STEVE JOBS MONEYBALL The Social Ne
IE AMERICAN PRESIDENT MALICE A FEY
OLLY'S GAME THE NEWSROOM THE WEST W

EDIZIONI

FALSOPIANO

Umberto Mentana

AARON SORKIN

IL POTERE DELLA PAROLA

con un intervento di Neil Landau

ME THE NEWSROOM THE WEST WING STUDIO
network CHARLIE WILSON'S WAR ENEMY OF THE
W GOOD MEN *Being the Ricardos* THE TRIAL OF THE
VING STUDIO 60 Sports Night STEVE JOBS I

INDICE

Aaron Sorkin Can Handle the Truth

Prefazione di Neil Landau p. 9

Aaron Sorkin. Il potere della parola

Introduzione p. 17

A Study in Broadway p. 21

Mannerism, Contaminatio and Screwball Comedy p. 29

Intention and Obstacle. Bill Goldman and the Art of the Dialogue p. 44

Over the wall: Backstage and Workplaces p. 80

Education is a Silver Bullet p. 95

SECONDA PARTE: RIOT!

November 10, 2016 p. 117

Lost Hopes p. 121

*Chronicles by the Revolt. "To Kill a Mockingbird"
and "The Trial of the Chicago 7"* p. 124

"Being the Ricardos" (2021) p. 182

Appendice

Parallel Universes. Josiah Bartlet or Frank Underwood? p. 201

Bibliografia e filmografia p. 217



Aaron Sorkin, ATX Television Festival: Season 5 (2016). Photo courtesy Dominick D

PREFAZIONE

Aaron Sorkin *Can Handle the Truth*

di Neil Landau*

Aaron Sorkin è stato molte cose durante la sua pluridecennale carriera di scrittore. Negli Stati Uniti, Mr. Sorkin è venerato dai suoi fan per via del suo storytelling brillante, audace. Allo stesso tempo, Sorkin viene deriso dai suoi detrattori che presumono che qualsiasi cosa Sorkin scriva presenti un punto di vista estremamente liberale e “*woke*”¹, denunciando che lui sia esclusivamente un attivista politico e un ideologo, additandolo come un “*limousine liberal*”, un elitario o addirittura come la personificazione stessa del “privilegio dell’uomo bianco”, insistendo soprattutto sul fatto che lui scelga progetti che premono su temi controversi, in modo da poter polemizzare. Per favore, non sparate sul prefatore, ma avendo ricercato, scritto su, e apprezzato il suo straordinario corpus di opere, la mia opinione su Aaron Sorkin è che lui è decisamente qualcosa di più che un artista incompreso.

Al centro di ogni cosa, è bene ricordarlo, Aaron Sorkin è uno scrittore vero e detto questo, insomma, si può trarne che lui sia un tormentato.

Durante un recente podcast Q & A (domanda e risposta, *ndt*), illuminante sulla realizzazione del suo ultimo e stellare progetto, *Being the Ricardos*, e ospitato dal talentuoso filmmaker iraniano Ramin Bahrani, Sorkin ha ulteriormente conquistato molta fiducia negli ascoltatori con una sorprendente prova di umiltà. La conversazione tra i due è servita anche per sfatare molti dei miti su Sorkin. Per esempio, lui non vede se stesso come un attivista politico al di là della scrittura, oltre la pagina che ha davanti. Non è un autore prolifico, almeno non nel senso della parola a là Stephen King, e lavora su un solo script alla volta – un processo che per lui richiede anni. Sceglie ogni progetto esclusivamente sulla sua convinzione di poter dare giustizia ai personaggi e alle loro storie. Rispondere sinceramente alla domanda: “Potrei scrivere una buona sceneggiatura su questo soggetto?” è il suo unico e solo parametro. Come tutti i grandi artisti e atleti, Sorkin ovviamente fa sembrare agli spettatori tutto questo molto semplice. Lavorando spesso con i suoi collaboratori più frequenti, tra cui il regista/produttore Thomas Schlamme, Sorkin ha perfezionato il “*walk and talk*” (scene fluidissime e veloci di *rapid fire dialogue*, in un’unica inquadratura senza stacchi) nella sua pionieristica e innovativa serie TV, *The West Wing*. Dal suo background da drammaturgo, Sorkin è altresì conosciuto per scrivere monologhi altamente articolati, scene complesse fondate su battute sagaci e colte e contaminazioni provenienti dal linguaggio parlato. I suoi detrattori potrebbero criticare il fatto che: “Nessuno davvero parla in quel modo”, ma Sorkin spesso non è realismo assoluto, ma verosimiglianza.

È vero che Sorkin (incessantemente, ossessivamente) scrive prevalentemente su argomenti quali la politica e i media negli USA e tende a focalizzarsi su per-

sonaggi intellettuali, progressisti, innovativi. Mentre non indietreggia di fronte all'inevitabile collisione tra cosa potrebbe essere e cosa difatti è, lui è di gran lunga meno interessato all'idealismo ed è più interessato allo scontro contro lo status quo e/o l'apparato burocratico. Il suo approccio non vuol drammatizzare, e così *ri*-dimostrare, una tesi preconcepita. Il suo approccio tende a ricercare e a presentare multipli punti di vista, con il fine di essere portati alla luce e scoprire quindi come da questi la storia si sviluppa e prosegue in avanti. È un processo di continua scoperta, ed è per lui così ogni singola volta che si siede a scrivere.

La sua battuta di dialogo più celebre che noi tutti conosciamo, dal film *A Few Good Men* (adattato dalla sua play teatrale), "*You can't handle the truth*" forse esprime al meglio il suo approccio alla scrittura: come prima cosa lui comprende quali sono i punti di forza interni ed esterni e connessi alle debolezze dei suoi personaggi, per poi in maniera precisissima e diligente evita qualsivoglia risoluzione netta, che sia bianco o nero (*black and white resolutions*). Sorkin vive nelle aree grigie, evidenziando i dilemma morali che spesso hanno i suoi personaggi appassionati, potenti e/o emarginati, caparbi, influenti. Ma nessuna opinione che questi hanno riflette la *sua* di opinione o secondo fine. Come un abile diplomatico, lui sfida se stesso a vedere tutte le sfaccettature, includendo tutti i lati e punti di vista di un dato argomento anche molto lontani dalla sua visione e dalle sue idee personali. E non solo Sorkin evita facili risposte ma il suo lavoro quindi diviene ed è testimonianza del fatto che lui sa che oggi giorno non esistono risposte facili.

Per i personaggi catturare questa verità emotiva (*the emotional truth*) composta da una fitta stratificazione e pluralità è complicato, indipendentemente se lui stia affrontando questioni controverse come il tema della razza e della giustizia (*The Trial of the Chicago 7*, *A Few Good Men*, o adattando a teatro *To Kill a Mockingbird*); il femminismo e la politica (*Being the Ricardos*, *Molly's Game*, *Charlie Wilson's War*, *The West Wing*, *The American President*); i media e lo sport (*The Social Network*, *Steve Jobs*, *Sports Night*, *The Newsroom*, *The Farnsworth Invention*, *Studio 60 on the Sunset Strip*, o scrivendo e adattando il libro *Moneyball* con Steven Zaillian). I risultati che Sorkin ottiene e ha ottenuto, lo fanno sembrare alla stregua di un paroliere dalle doti magiche (*wizardly word-smith*) con l'abilità soprannaturale di accedere alla sua Musa ispiratrice a piacimento, ogni volta che ne richiede il supporto, senza sforzo alcuno, strutturando in questo modo, facilmente, ogni script e mai mancando una deadline. Sfatiamo alcuni miti ora e immediatamente. La responsabilità numero uno di un navigato writer/producer/showrunner è quella di fornire in modo affidabile *quality scripts on time*² mantenendosi sul budget del progetto. Da ammissione di Sorkin stesso, il numero di volte che è riuscito a soddisfare quest'obbligo sui suoi tanto apprezzati show TV è stato zero, che sta per *mai*.

La maggiore differenza che per lui intercorre tra scrivere film e TV: "Amo scrivere *episodic TV*. Il problema con la TV è che non c'è alcun spazio di manovra. Le serratissime scadenze ti costringono a scrivere anche quando tu non stai scrivendo bene". Lui scrive meglio durante la mattinata. "Da quando si batte fisi-

camente a macchina (*the typing*) in poi è la parte più facile. Invece pensare cosa andrai a scrivere, quella è la parte dura.” Per lui, una sceneggiatura non è mai conclusa, e infatti continuerebbe a riscriverla fino all’ultimo momento. Con empatia verso tutti i personaggi presenti sulla sua vasta tela, l’abilità di trovare una connessione personale ed emotiva con i personaggi per lui “arriva quando e se sei fortunato”. E questo richiede tempo, perseveranza, e pazienza. “Quando in una sceneggiatura non può essere iniettata necessariamente la tua cultura, le tue opinioni politiche, ma quando all’interno di un argomento inizi a vedere entrambi i lati, quando inizi a sentire la stessa emozione che anima i tuoi personaggi. Tu non li stai giudicando, *and that there’s blood on this thing*”³.

Iniziando con una struttura funzionante, valida, certamente aiuta nella stesura, e lui perciò si sforza di comprimere il tempo della narrazione il più possibile per massimizzare poi l’effetto drammatico – anche se questo significa concedersi alcune libertà (*dramatic license*) sugli eventi raccontati. Adora utilizzare sequenze temporali claustrofobiche e ristrette perché le ritiene più succose e polpose, come per l’appunto quando spremiamo il succo da un’arancia. Aaron Sorkin non fa scalette o scrive trattamenti (vorrebbe!), e raramente, semmai, se è fortunato, conosce in anticipo la conclusione della storia. Dopo aver fatto lunghe ricerche sull’argomento, ha bisogno di sapere in che modo iniziare. Dopo questo, il suo processo di scrittura è analogo a quello di camminare di notte in un bosco con una torcia elettrica. “Puoi solo vedere davanti a te, il più lontano possibile, dove il fascio di luce si sta dirigendo, ma poi finalmente arriva quella parte meravigliosa che di solito si presenta attorno alla parte centrale del secondo atto (*mid-point*).” Nel caso di Sorkin, è probabile che sia attorno a pagina duecentocinquanta, a questo punto, se lui è fortunato, ha un “*eureka moment*” per quanto riguarda il finale. E così potrà ritornare indietro e migliorare e creare coesione nell’intera stesura dello script. Nel medesimo istante, quindi, che lui scrive la parola Fine alla storia, ha trovato anche il modo per far funzionare il suo Atto I.

Sorkin scrive la sceneggiatura e pigia fisicamente sui tasti il più veloce possibile in modo da trasmettere anche allo script un senso di urgenza e immediatezza. Poi torna indietro e riscrive tutto da pagina uno, riscoprendo il cuore della storia, ma questa volta con un approccio decisamente più globale e con una visione d’insieme. E così, dopo aver concluso una prima stesura, ricomincia tutto di nuovo, ancora e ancora. Lui letteralmente ribatte e revisiona ogni pagina, snellendo il suo lungo e ‘spettinato’ script, perennemente in work in progress, ma adesso con una nuova consapevolezza di dove questo si stia dirigendo. È un grosso impegno, e ammette prontamente che le prime stesure “esplorative” (*exploratory drafts*) delle sue sceneggiature possono raggiungere anche più di cinquecento pagine. “Possono volerci alcuni anni. Potrei vivere e morire sulla base di questo progetto”.

Questa è la lezione più importante per me riguardo Aaron Sorkin. La sua indiscutibile comprovata esperienza di successo è riassunta non dalla sua politica o dal suo ego, ma dalla sua etica del lavoro. Non sta cercando di dimostrare qualcosa o imponendo le sue convinzioni come forma di una qualsivoglia propaganda neoli-

berista. Cosa lui cerca ed insegue è illuminare *tutte* le verità in una storia che possa talvolta guidare verso una più grande e condivisa Verità: gli esseri umani sono complessi, difettosi, spesso autodistruttivi, e sono tormentati da nevrosi e afflitti da dubbi. Lui è intimidito mentre affronta la pagina bianca come lo siamo io e te. Fin dall’inizio, la sua ovvia e scontata conclusione è che non esistono ovvie conclusioni – o altrimenti non è una storia che vale la pena raccontare.

* Neil Landau è uno sceneggiatore pluripremiato, produttore e autore. È Professore Associato al Grady College of Journalism and Mass Communication e Direttore del corso di Screenwriting al MFA Film and Television Program all’University of Georgia. Ha lavorato per Sony Pictures Television International, come docente per UCLA University e ha collaborato con CBS, Disney e Warner Bros. Tra le sue pubblicazioni *The TV Showrunner’s Roadmap. Creating Great Television in an On Demand World* e per l’Italia: *Showrunner. Grandi storie, grandi serie e Netflix e le altre. La rivoluzione delle tv digitali*.

(Traduzione a cura dell’autore)

Note

¹ Non esiste una vera e propria traduzione nel dibattito italiano per intendere il vocabolo *woke*. In questo contesto, Neil Landau vuol far riferimento a quell’atteggiamento vicino al politicamente corretto estremamente presente nello star system americano e nel mondo dell’entertainment tutto.

² Espressione non traducibile in italiano e molto frequente all’interno del mondo dell’entertainment statunitense, soprattutto televisivo. Brevemente, vuol indicare il compito di far sì che il gruppo di lavoro – in particolare la *writing room* televisiva composta da un numero variabile di sceneggiatori – coordinato dallo/dagli showrunner deve consegnare con estrema continuità e negli strettissimi tempi previsti, le sceneggiature (di qualità) per gli episodi preventivati dalla produzione in modo da non arrestare la marcia produttiva dello show. Riportando le parole di Jeff Melvoin, sceneggiatore e fondatore della Writing Guild of America’s Showrunner Training Program: «*Time is money. Keeping a series running on time and on budget – from script through post-production – is essential for all showrunners*». Per approfondire la questione, oltre ai testi di Neil Landau, tra cui la 2^a edizione di *The TV Showrunner’s Roadmap* (Routledge, USA 2022) da cui ho preso la citazione di Melvoin, ne ho parlato anche io nel mio *Chi vuol essere Showrunner? Come scrivere per la televisione in cinque brevi lezioni di Neil Landau* (Bietti, Milano 2021).

³ Espressione idiomatica non traducibile in italiano. Sta ad indicare che c’è della sostanza: quella data cosa “sanguina”, per l’appunto. Per Sorkin, dunque, nel testo citato, quando si avverte finalmente in qualcosa che si sta scrivendo quella strana connessione quasi viscerale con l’argomento e con i personaggi, significa che quella è la strada giusta da perseguire per una buona storia.

PREFACE

by Neil Landau

Aaron Sorkin Can Handle the Truth

Aaron Sorkin has been labeled many things during his decades-long writing career. In the U.S., Mr. Sorkin is revered by his like-minded fan base for his brilliant, audacious storytelling. At the same time, Sorkin is derided by his detractors who presume that everything Sorkin writes comes with a liberal, “woke” bias; that he’s a political activist and ideologue; that he’s a so-called limousine liberal, an elitist and the embodiment of “white male privilege;” and/or that he chooses projects based on controversial themes, as polemics. Please don’t shoot the prefacer, but having researched, written about, and appreciated his remarkable body of work, my opinion of Aaron Sorkin is that he’s mostly a misunderstood artist.

At the core, Aaron Sorkin is a real writer and by that, I mean he’s a tortured one.

During a recent Q & A podcast spotlighting Sorkin’s latest stellar accomplishment, *Being the Ricardos*, hosted by gifted Iranian filmmaker Ramin Bahrani, Sorkin displayed an earned confidence and a surprising degree of humility. Their conversation also served to debunk most of the myths about Sorkin. For example, he doesn’t view himself as a political activist beyond writing checks. He is not prolific in the Stephen King sense of the word, and only works on one script at a time – a process that takes years. He chooses each project solely on his belief that he can do justice to the characters, to their stories. Answering the question “Can I write a good screenplay on this subject?” is his only metric. As with all great artists and athletes, Sorkin makes it all look easy to spectators. Working with his frequent collaborator, director/producer Thomas Schlamme, Sorkin perfected the “walk and talk” (fluid scenes of rapid-fire dialogue, in a single shot without any cuts) on his groundbreaking TV series, *The West Wing*. From his background as a playwright, Sorkin is also known for writing hyper-articulate soliloquies and scenes bristling with clever banter and verbal parkour. His critics might decry that “Nobody really talks like that,” but Sorkin is after not absolute realism, but verisimilitude.

It is true that Sorkin (tirelessly, obsessively) predominantly writes about media and politics in America and tends to focus on intellectual, progressive-minded, trailblazing characters. While he does not shy away from the inevitable collision between what could be and what is, he’s less interested in the idealism and more concerned with the clash against the status quo and/or bureaucracy. His approach is not to dramatize and prove a preconceived thesis. His approach is to research and present multiple points of view, relegating the ending to be unearthed and discovered as the story unfolds. It’s a process of discovery for him every single time he sits down to write.

His most famous line of dialogue, from the movie, *A Few Good Men* (adapted from his stage play) is “*You can’t handle the truth,*” perhaps best expresses his approach to writing; first he must understand the internal and external strengths and adjoining weaknesses of his characters, and then he assiduously avoids any black and white resolutions. He thrives in the grey areas, underscoring the moral dilemmas of his often impassioned, opinionated, influential, powerful and/or disenfranchised characters. But no one opinion reflects *his* opinion or agenda. Like a skilled diplomat, he challenges himself to see all sides. Not only does Sorkin avoid easy answers, his work is testament to the fact that he knows there are no easy answers these days.

Capturing the emotional truth for characters is layered and complicated, whether he’s tackling the controversial issues of race and justice (*The Trial of the Chicago Seven*, *A Few Good Men*, adapting *To Kill a Mockingbird*); feminism and politics (*Being the Ricardos*, *Molly’s Game*, *Charlie Wilson’s War*, *The West Wing*, *An American President*); media and sports (*The Social Network*, *Steve Jobs*, *Sports Night*, *The Newsroom*, *The Farnsworth Invention*, *Studio 60 on the Sunset Strip*, adapting *Moneyball* with Steven Zaillian). From Sorkin’s output, he appears to be a wizardly wordsmith with the superhuman ability to access his Muse at will, effortlessly structuring each script, and never missing a deadline. Let’s dispel such myths here and now. A seasoned writer/producer/showrunner’s #1 responsibility is to reliably deliver quality scripts on time and on budget. By Sorkin’s own admission, the number of times that he managed to meet this obligation on his many lauded TV series was zero – as in *never*.

The biggest difference for him between writing movies and television: “I love writing episodic TV. The problem with TV is there’s no wiggle room. Hard deadlines mean that you have to write even when you’re not writing well.” He writes best in the morning. “The typing it up is the easiest part. It’s thinking what you’re going to write; that’s the hard part.” For him, a script is never finished, and he’ll keep on rewriting until the final hour. With empathy for all characters on his expansive canvas, his ability to find his personal and emotional connection to his characters “comes when and if you’re lucky.” And that takes time, perseverance, and patience. “When you can inject not necessarily your own cultural, political opinions, but when in an argument you can start to take both sides, when you can start to feel the same emotions that your characters are. You’re not judging them, and that there’s blood on this thing.”

Coming up with a workable, viable structure certainly helps, and he endeavors to compress time as much as possible for maximum dramatic effect – even if it means granting himself dramatic license from the facts. He likes a claustrophobic and tight timeline because it feels juicier and pulpier to him, like squeezing the juice from an orange. Aaron Sorkin doesn’t outline or write treatments (he wishes he could), and rarely, if ever, knows the ending in advance. After loading up on the research, he needs to know his way in, how it starts. After that, his writing process is analogous to walking forward in the woods at night with a

flashlight. “You can only see as far ahead of you as the beam goes, but then there comes this wonderful part that usually occurs around the midpoint.” In Sorkin’s case, that’s likely to be around page 250, at which point, if he’s lucky, he has a eureka moment about the ending. And then he can go back and streamline and create cohesion. By the time he types *The End*, he’s figured out how to make act one work.

He writes as fast as it takes to type it so the script has a sense of urgency and immediacy. Then he’ll go back and rewrite from page 1, rediscovering the core of the story, but now with a holistic approach. And so, after finishing a draft, he starts all over again. He literally retypes and revises every page, streamlining his long and shaggy work-in-progress script, but now with a keen awareness of where it’s going. It’s a big commitment, and he readily admits that the first exploratory drafts of his screenplays can span 500+ pages. “It takes a few years. I’m going to live and die based on this project.”

That’s the biggest takeaway for me about Aaron Sorkin. His unquestionably successful track record is epitomized not by his politics or his ego, but by his work ethic. He’s not trying to prove a point or impose his beliefs as a form of neoliberal propaganda. What he’s after is illuminating all the truths in a story that can sometimes lead to a bigger shared Truth: human beings are complex, flawed, often self-destructive, and are plagued by neuroses and self-doubts. He’s as intimidated by facing the blank page as you and me. From the start, his only foregone conclusion is that there are no foregone conclusions – or else it’s not a story worth telling.

AARON SORKIN. IL POTERE DELLA PAROLA

Oggi più che mai, a Giovamusa

*La più grande tragedia di questi tempi,
non è nel clamore chiassoso dei cattivi,
ma nel silenzio spaventoso delle persone oneste.*

Martin Luther King

Introduzione

Viviamo tempi complicati, re-esistiamo in un continuo stato di oppressione, guardando il passato come un tempo mitico pullulante di eroi e di dei evitando di rivolgere il nostro occhio al presente. Il nostro tempo rimane un “Occhio del Novecento” sebbene il modo di comunicare nell’audiovisivo, oggi, sia mutato radicalmente: i grandi film hanno accompagnato per mano la crescita di ognuno di noi ma è il sorpasso da parte della serialità televisiva, grazie a una disponibilità immediata e illimitata di prodotti cinetelevisivi, ha rinvigorito paradossalmente l’industria cinematografica, nonostante sia ben visibile la crisi delle sale. L’esperienza spettatoriale ha dovuto riadattarsi, modificarsi, scendendo a patti con il *Game* della ipertecnologica contemporaneità, della sua fruizione individuale, sul suo reincorniciamento in schermi piccoli come quelli del display di uno smartphone o su una pluralizzazione, improntata verso una visione molteplice e, allo stesso tempo, simultanea di prodotti cinetelevisivi diversificati o più generalmente audiovisivi.

Siamo nell’era di una sempre più evidente disattenzione del prodotto filmico proprio in virtù di un abuso delle immagini in movimento che ci circondano e avvertiamo una sorta di “perdita di baricentro”. In quest’epoca così complicata, ritrovare una posizione salda, non solo in relazione alle arti, è sempre più difficile.

Avvertiamo la lontananza di un panorama artistico spurio dalla presenza di personalità avvolgenti e riconoscibili. Apporre i nostri cartelli orientativi per evidenziare, in linea attuale, i tratti distintivi e l’importanza dei protagonisti del cosmo, sempre più disorientante, dell’*entertainment*, rimane il compito principale dell’analisi critica e della saggistica contemporanea. Perse o quantomeno un po’ desuete le nozioni di Autore, Cinematografia, Scuola ed evoluzione fenomenica della Storia del Cinema, come ci riferisce Luca Malavasi nel suo *Il linguaggio del cinema*, in relazione all’analisi delle discipline audiovisive come una rappresentazione del presente, si è arrivati, per essere riconoscibili e plurali, in un multiverso di immagini in movimento trasfiguranti. Un dialogo fra cinema, televisione, videogame, teatro e *commercials* teso a *brandizzare* il proprio nome.

L'Autore non è più solo quello cinematografico che non comunica, ad esempio, tramite altri medium, come la televisione. È il suo stile ad essere veicolato e proposto in più forme apparentemente diverse. Ed è proprio per questo che possiamo teorizzare criticamente parallelismi e attraverso una pluralità di riadattamenti crossmediali e infratestuali, allontanandoci finalmente da un'analisi esclusivamente da *case study*¹.

David Fincher, sicuramente uno dei più importanti e talentuosi autori del cinema statunitense, dopo *Gone Girl - L'amore bugiardo* (2014) è tornato di nuovo in sala con *The Killer* (2023) e ha intrapreso progetti non esclusivamente cinematografici, nello specifico produzioni ideate e distribuite per la piattaforma di streaming on demand Netflix²: è stato tra i produttori esecutivi nonché regista di alcuni episodi del serial di successo *House Of Cards - Gli intrighi del potere* (2013-2018) e uno dei creatori – utilizzando un po' di gergo tecnico –, lo *showrunner*, di *Mindhunter* (2017-2019) dove è evidentissima la sua predilezione per il tema e per il *tone* thriller raffinato e cupo. Fincher è un caso esemplare, un nome di riferimento per l'industria dello spettacolo contemporanea che, a partire dai suoi famosi film degli anni Novanta come *Se7en* (1995) e *Fight Club* (1999), oggi flirta volentieri con il mezzo televisivo non solo assumendo altre vesti e ruoli, da produttore, da showrunner (una figura modernissima, via di mezzo tra capo-sceneggiatore, ideatore e soggetto di ogni singolo episodio della “saga” televisiva, volto a curare non solo l'aspetto narrativo ma anche quello produttivo, visivo e soprattutto del *mood* della serie e del suo intero *setting*) ma anche rivedendo il proprio ruolo di regista, rapportandosi con problematiche e pratiche diverse che circondano un altro medium che, per quanto simile – oggi più che mai con l'avvento del digitale e con lo streaming online – mutua espressioni programmatiche differenti. L'identità e la riconoscibilità di un autore come Fincher oggi risiede nella sua presenza individuale, in personali forme stilistiche, in temi ricorrenti insiti nel suo paradigma e nella sua parabola artistica che indifferentemente si adegua nel suo caso alla forma televisiva o cinematografica. Una soluzione di continuità che attraversa *devices* differenti, che ha conquistato anche altri nomi prestigiosi, come Woody Allen che, oltre a continuare la sua attività per le sale, nel 2016 è stato anche ideatore, regista, attore, sceneggiatore della miniserie televisiva in sei puntate *Crisis in Six Scenes*, prodotta e distribuita dalla piattaforma Amazon Prime Video. Nonostante gli autori cinematografici statunitensi arrivino in televisione soprattutto per esigenze legate a grossi interessi economici, c'è da dire che non si celano, non si nascondono, impossibilitati da esigenze differenti del medium televisivo rispetto a quello cinematografico. In linea con il pensiero e con il fare moderno, oltre all'attuale affermazione di “autori-brand”, prettamente legati al mondo della televisione, giocano in prima persona il ruolo di showrunners: «*In this era of modern television, showrunners with successful shows become brands: David Chase, J.J. Abrams, Shonda Rhimes, Joss Whedon. These writers are so successful at creating hit tv shows that their names alone bring immediate eyes to a series because of a built-in fan base*³».

Da queste considerazioni possiamo dedurre che ci troviamo di fatto lontani da una fase di stallo della creatività. Le immagini cinematografiche e televisive sono il modo più moderno di parlare la lingua quotidiana del multimediale, e con questo il Cinema non è morto per l'influsso e per l'emergere delle piattaforme digitali, della metamorfosi delle fruizioni. Ha mutare è la natura del cinema, come ogni altra cosa sul nostro pianeta si è evoluta e trasfigurata in qualcos'altro. La tecnologia ha slegato nozioni e disquisizioni a cui eravamo abituati, gli Autori sono cambiati, più camaleontici attraversano un vero e proprio processo di brandizzazione, di marchio. Siamo nell'epoca più grandiosa da un punto di vista produttivo: con Netflix, Sky, Amazon e tantissime altre piattaforme che trasmettono contenuti video si è ritornati anche, in maniera maggiore rispetto al passato, a privilegiare la forma-racconto rispetto alla forma-immagine, intesa come esperienza immersiva dai connotati principalmente visivi, ritornando anche a un'affezione verso la narrativa di "genere". Il nostro algoritmo televisivo ci consiglia infiniti titoli afferenti al genere horror, western, fantasy, thriller come da tanto non accadeva. Si investe in questo, nelle storie che funzionano in base agli archetipi ormai secolari (se non millenari) ed è su questa duplicità di fattori – il ruolo dell'Autore contemporaneo, camaleontico e multitasking che passa facilmente ad impegnarsi in progetti su diversi medium lasciando tuttavia la sua impronta identitaria e il ritrovato amore per le grandi storie a discapito di una connotata visività – che ho scelto per questo mio nuovo libro di raccontare la vita, la carriera e i temi di una personalità artistica che più di ogni altro, secondo il mio giudizio, rappresenta cosa significa essere autori oggi. Perché Aaron Sorkin è prima di tutto uno sceneggiatore, poiché essere Autore di una serie televisiva significa *scriverla*, o meglio idearla, e non per forza dirigerla, come difatti in passato era già accaduto anche per il Cinema, se pensiamo alla periodizzazione primo novecentesca dell'*Autorenfilm*, così come anche a Teatro dove nel drammaturgo risiedeva la testa e il cuore della *pièce* e il regista era il *metteur en scène*. Siamo paradossalmente ritornati al passato e più che mai proiettati verso un futuro sempre più veloce, tecnologico e "liquido" e di conseguenza non tangibile nelle sue modificazioni. Ma l'esigenza del narrare resta, le grandi storie ritornano e Sorkin, dopo una lunga e attenta riflessione mi è sembrato l'artista più adatto a interpretare queste esigenze. Un autore esemplare che ha attraversato il Teatro, il Cinema, la Televisione e che oggi, proprio in virtù del suo "brand", si muove orizzontalmente tra i medium, come sceneggiatore e come regista, come è avvenuto in *Molly's Game* (2017) e più tardi, sotto la spinta di Steven Spielberg, con *The Trial of the Chicago 7* (2020), e infine con *Being the Ricardos* (2021).

In linea tematica e per rispecchiare questa nuova condizione del narrare, la mia stesura si muoverà non analizzando passo dopo passo, opera dopo opera, la carriera di Sorkin ma sarà una continua ricerca a balzi e temi, atmosfere, motivi che fanno della sua carriera una delle più gradite esperienze della modernità ma che guarda, come un inguaribile romantico, ai grandi racconti del passato perché,

occorre ribadirlo, la riproposta delle grandi storie oggi non è esente da un requisito tipicamente postmoderno, qual è il carattere ibrido, il gusto per la citazione, della *contaminatio* come conseguenza di una evidente assenza di originalità nel racconto filmico. Inevitabile mi appare il mantra jarmuschano del “*Nothing is original*”, gli autori e gli spettatori odierni premono sulla riproposta e sull’archetipo come isola sicura dove approdare per una soddisfacente rappresentazione di temi, valori, messaggi veicolati anche per il fruitore meno attento e per tutti i gusti. Forse è così: l’Autore classicamente inteso è in crisi ma allo stesso tempo ha incominciato a vivere *adesso*, svelandosi e celandosi dietro narrazioni di più ampio respiro *mainstream* e di sicuro con un successo commerciale più vantaggioso quali risultano essere le saghe cinematografiche e i *franchise* della serialità televisiva.

Note

¹ Per una summa introduttiva sulle pratiche contemporanee cinetelevisive e sui *new media*, relativamente anche nell’ottica delle ultime trasformazioni apportate dalla Rete nell’ambito dell’audiovisivo, consiglio la lettura del volume curato da Federico Zecca, *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, edito da Mimesis Edizioni nel 2012.

² Il suo film *Mank* (2020), vuoi per le conseguenze disastrose dovute alla terribile pandemia globale del Covid-19, è stato distribuito esclusivamente su Netflix, di cui il noto broadcast è anche il principale produttore del film.

³ Cfr. T. Bennet, *Showrunners: The Art of Running a TV Show: The Art of Running a TV Show: The Official Companion to the Documentary*, Titan Books, Londra 2014.

A STUDY IN BROADWAY

«Both writers wrote on napkins. Both appeal to a popular market. Both use episodic formulas (detective fiction and teleplays), recurring characters who behave in predictable ways, and highly structured plots¹».

Si racconta che Sir Arthur Conan Doyle, preso dall'ispirazione del momento, utilizzasse come strumento privilegiato della sua scrittura dei tovagliolini da cocktail per annotare e abbozzare le avventure di Sherlock Holmes. La Storia spesso opera tramite strani disegni e, nell'ottica di un "eterno ritorno", spesso cose, persone e pratiche sono destinate a ripetersi in maniera coincidente nel ritrovare collegamenti inaspettati. Se pensiamo a un parallelo fra la carriera di Aaron Sorkin e le metodologie di scrittura del padre del più famoso investigatore al mondo, sappiamo, tracciando queste due linee parallele, che innanzitutto entrambi, almeno all'inizio delle rispettive carriere, erano soliti cimentarsi nella scrittura tramite la medesima e inusuale superficie, i tovagliolini da cocktail. Sorkin stesso, infatti, durante un'intervista rilasciata a Charlie Rose nell'agosto del 2003 afferma riguardo la stesura della sua prima sceneggiatura, *A Few Good Men*:

«I wrote — which was 'A Few Good Men' — I wrote on cocktail napkins during the first act of Broadway shows where I was serving as a bartender.... you work what's called the 'walk-in' which is the half hour before the show and people are coming in, you work the 15 minutes of intermission: during the first act you have nothing to do and I was writing 'A Few Good Men' on cocktail napkins, I'd go home with my pockets filled with cocktail napkins; I'd dump them out. I had a Mac 512 K which was the second generation MacIntosh computer which my roommates and I, we pooled our money and we bought it. And I'd start to type it and that would be my first polish that I was doing. I'd type it out and I'd cross things out — and I'd type it again. I would do seven, eight, nine, ten drafts before I would even show anybody the thing²».

Il rapporto tra Sorkin e il creatore di Sherlock Holmes non riguarda solo questa coincidenza metodologica: i contenuti e i valori dei loro rispettivi personaggi e le loro storie, rifacendosi a una tradizione letteraria di "genere", sono alquanto simili nonostante Sorkin non condivida il background delle narrazioni dal tono *thrilling*. I due hanno in comune, invece, in particolare, uno sviluppo narrativo seriale, lo show televisivo per Sorkin e il romanzo tascabile a personaggi fissi, appunto, di matrice seriale, in Conan Doyle. E forse in questa prospettiva, con questo paragone "alto" con la letteratura, arriviamo a comprendere la grandezza drammaturgica di un autore modernissimo come Sorkin. Guardando al perso-

naggio di Sherlock, analizza Thomas Fahy, si ritrovano ulteriori conferme vicine all'opera di Sorkin:

«Writing in the 1890s, Conan Doyle examined the increasing complexity of life in London at the height of the British Empire. His Sherlock Holmes balances keen rationalism with intuition to solve crimes. A master of disguise, Holmes takes on the London underworld in order to understand it, recognizing the need to get his hands dirty in order to engage with the moral complexity of right and wrong. Yet in the end, he still emerges with certain ideals intact. Justice and harmony are restored, and we are better for confronting these social problems³».

“La complessità della vita a Londra”, un personaggio principale che “bilancia acuto razionalismo con l'intuizione”, “riconoscendo la necessità di sporcarsi le mani con la complessità morale tra giusto e sbagliato” ritrovandosi alla fine ad emergere “con certi ideali intatti” così che noi, con il personaggio, siamo uomini e donne migliori e ‘istruiti’ “per confrontarci con quei problemi sociali”: questi sono tutti elementi che, a posteriori, riescono a farci percepire, come quando completiamo un grande puzzle, che, in toto, anche le idee alla base delle storie narrate da Sorkin sono assolutamente vive di questa similitudine valoriale e tematica. I suoi film, le sue *plays* teatrali, i suoi progetti televisivi hanno temi e strutture ricorrenti quasi come un procedimento matematico. Questo è il nostro primo approccio per comprendere il suo lavoro. Cercheremo, attraversando i suoi lavori più recenti, quelli propri dell'era *millennials* e dell'apporto digitale – sempre tenendo ben presente i suoi esordi – di organizzare una lettura globale incasellando alcuni modelli e schemi fondamentali dell'autore newyorkese che, forse inconsciamente o forse no, ha fatto propria la lezione di Sir Arthur Conan Doyle e del suo Sherlock Holmes su vari fronti, partendo dagli appunti per le celebri avventure, fissate su tovagliolini da cocktail, verso una propensione per la narrazione seriale. Al centro di tutto, nel lavoro di Sorkin, ci sono infatti personaggi intelligentissimi, esageratamente razionali, matematici nel pensiero, che lottano per ideali di giustizia non come supereroi ma come umanissimi cittadini e *workers*, anche a costo di sporcarsi le mani con la metropoli sullo sfondo, con i suoi problemi sociali ed economici da risolvere.

Rispetto al plot, Sorkin ha da sempre sostenuto che l'unico manuale utile per un giovane autore che intende cimentarsi seriamente nell'arte della scrittura sia la *Poetica* di Aristotele, il primo testo sulla drammaturgia teatrale, la Bibbia per ogni aspirante scrittore. Contiene i principi per costruire una storia *di commedia e di tragedia* funzionale, suddivisa in Atti, nel caso tre, dove nel primo c'è da *esporre* il problema, nel secondo *complicarlo* e nel terzo *risolverlo*. Ed è da una base di una teorizzazione, se vogliamo, fredda, a tratti geometrica, come potrebbe essere definita la categorizzazione aristotelica, che Sorkin parte per trattare di personaggi e temi quasi ridondanti, a cui noi criticamente ricorriamo in questo

libro per rintracciare la firma d'autore e di percorso univoco della sua arte. La sua è quasi una volontà ferrea di applicare delle formule matematiche per interpretare il suo di mondo dove agiscono i suoi indimenticabili personaggi. Non per questo si tratta di un autore che manca di originalità e pertanto destinato a disperdersi nel vuoto cosmico, anzi, è proprio questo suo rigore – un formalismo rigido nella schematizzazione – a renderlo unico poiché Sorkin utilizza sistemi narrativi “ad orologeria”, in linea con l'intuito di Sherlock Holmes: «*Rules are what makes art beautiful*». Questo è il credo di Sorkin, rispettato e fatto suo come la più sacra delle fedi religiose. Uno dei più importanti studiosi della scrittura cinematografica e televisiva, Robert McKee nel suo libro cult *Story*⁵ sostiene che il compito di un buon drammaturgo e di un ottimo sceneggiatore «*dev'essere ben confezionato seguendo i principi che informano la nostra arte. Gli sceneggiatori ansiosi e privi di esperienza obbediscono alle regole. Quelli ribelli e non intuitivi infrangono le regole. Gli artisti padroneggiano la forma*».

Ora facciamo un passo indietro. Ritorniamo ai tovagliolini da cocktail dove il futuro premio Oscar per *The Social Network* inizia a la stesura della prima bozza di quel che sarà *A Few Good Men*, il testo che gli darà il giusto riconoscimento prima a teatro e successivamente al cinema. Anzi ritorniamo ancora più indietro, quando il giovane Aaron si trasferisce a Broadway. Oltre a essere autista di limousine e cameriere, Sorkin è soprattutto bartender all'interno del The Palace Theatre al 1564 di Broadway, New York City. Tra un Margarita e un Martini Dry serviti ai molto più che benestanti consumatori inizia a osservare da vicino gli stimoli culturali del teatro newyorkese degli anni Ottanta. Ed è lì, fra i tavoli del *Palace*, sui *napkins*, i tovagliolini sistemati nel lounge bar, per i cocktail che Aaron prepara ai suoi clienti, che il futuro regista comincia la sua esperienza di scrittore, apparendo un futuro grande e luminoso così come lo conosciamo oggi. Durante il primo atto delle *plays* a cui assiste al di là del bancone – il *walk-in*, Sorkin lo definisce come: «*is the half hour before the show and people are coming in, you work the 15 minutes of intermission: during the first act you have nothing to do and I was writing*». Un'esperienza, quella del bartender, da lui definita imprescindibile e formativa al massimo, dopo una carriera non troppo fortunata come attore e una laurea alla Syracuse University in Musical Theatre nel 1983. Una passione ereditata dai suoi genitori, entrambi di origini ebraiche, residenti nella circoscrizione di Manhattan a New York, a Scarsdale. Bernard e Claire Sorkin erano soliti portare il piccolo Aaron a teatro per guardare musical e *plays* come *Who's afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*, 1962) di Edward Albee. Aaron Sorkin ha ricordato più volte come quelle esperienze da spettatore lo colpirono particolarmente non tanto per la storia e la trama in sé, che in qualche modo non veniva assimilata del tutto vista la sua giovane età, ma la sua attenzione era tutta per la voce, la sonorità del dialogo degli attori, considerato questo alla pari della musica («*It's not just that dialogue sound like music to me. It actually is music.*»). Un aspetto che rimarcherà spesso, quel-

lo del suono dei dialoghi, una costante e una cifra stilistica alla base della sua identità artistica e della sua intera carriera:

«I love the sound of dialogue. I went to see plays before I was old enough to understand what they were about, and I just kind of liked these big voices speaking in musical cadences. I loved that and wanted to imitate that sound⁶».

I suoi dialoghi sono partiture musicali, diagrammi logorroici a più voci, tanto che si può parlare e additare il suo lavoro drammaturgico come “partitura sinfonica”. Ma ne parleremo più avanti.

«felt a phenomenal confidence and a kind of joy that I had never experienced before in my life⁷».

Più di una volta Sorkin ha dichiarato, riguardo la sua prima esperienza diretta con la scrittura, di provare “una straordinaria confidenza” e “una specie di gioia mai provata prima”, sensazioni verificatosi tempo prima dei tovagliolini da cocktail. Aaron era un giovane attore, un aspirante appassionato, e dopo essersi trasferito a Broadway in cerca di fortuna incaricandosi di fare i lavori più disparati gli capitò di rimanere una sera in completa solitudine, nell’economico appartamento diviso con il suo coinquilino di allora, il quale era fuori casa per un appuntamento con una ragazza (di cui tra l’altro era innamorato lo stesso Sorkin). In casa, di proprietà appunto del suo coinquilino, c’era una vecchia macchina da scrivere appartenente al nonno, una IBM Selectric Typewriter. Senza alcun motivo apparente Aaron iniziò a battere sulla macchina, batté sempre più veloce e con sempre più costanza. Per tutta la notte scrisse dialoghi. Quelle parole, quelle *lines* di dialogo divennero *Removing All Doubt*, la sua prima play teatrale che in quell’anno, era il 1984, Aaron inviò ad Arthur Storch, suo insegnante di teatro alla Syracuse e ritenuto un mentore per il futuro autore⁸. Storch, che fu un discepolo di Lee Strasberg dell’Actors Studio di New York nonché interprete di alcuni film – tra cui anche la parte dello psichiatra ne *L’esorcista* (*The Exorcist*, 1973) di William Friedkin – lodò notevolmente il testo d’esordio di Sorkin e, dopo una fitta corrispondenza con il docente durata quasi sei mesi, il novello autore propose l’opera agli studenti di drama alla Syracuse University e fu messa in scena con la suddetta compagnia universitaria proprio per via dell’intercessione dello stesso Storch. Aaron aveva ventitre anni. A questo punto si cimentò con la successiva play, *Hidden in This Picture*, un atto unico comprendente quattro personaggi maschili, scrivendola sempre alternandosi con vari lavoretti part time a Broadway. La play, in modo assurdamente propiziatorio, è del tutto improntata a raccontare il *behind the scenes* del mondo del cinema e i suoi *workers*; infatti protagonisti sono Jeff (uno scrittore) e Robert (un regista) che si avventurano nella produzione del loro primo film. Gli altri due attori sono un manager a dir

poco intransigente (Reuben) e un assistente di produzione (Craig).

Già in questa piccola prova, è un atto unico con una sola scena, si mette in risalto un altro aspetto fondamentale del lavoro di Sorkin, ossia il saper ritrarre gli ambienti *behind*, ovvero cosa c'è dietro a uno show prima che vada in onda o ciò che avviene dietro alle stanze chiuse del potere, e cosa c'è di fondamentale umano dietro un personaggio pubblico, oppure quali sono le faccende pratiche, quotidiane, di singoli cittadini che si impegnano per offrire un servizio alla comunità o, come in questo caso, in un'opera artistica, qualcosa che renda Bellezza al mondo. Un punto imprescindibile del lavoro di Sorkin: le sue ambientazioni, i suoi setting sono esclusivamente *workplace*, di ogni tipo, ed è anche per questo che i suoi film sono estremamente "parlati". Perché su un posto di lavoro (dall'Ufficio Ovale della Casa Bianca all'abitazione dove i programmatori informatici mettono a punto una gara di programming come avviene in *The Social Network*) si discute, si parla, ci si confronta professionalmente e in modo intelligente tra acuti pensatori quali risultano essere i personaggi ideati da Sorkin.

E infatti, *Hidden in This Picture*, oltre a raccontare questo "dietro le quinte", pone già le basi di modelli morali a cui andranno incontro alcuni dei personaggi successivi dei suoi testi, come le relazioni professionali in base al ruolo che si ricopre (nel caso della play in questione, il rapporto tra scrittore/sceneggiatore e regista), lo status e il valore che riveste il Cinema nella società del tempo oppure l'etica di quali messaggi rilasciare a un probabile e futuro spettatore dopo che alcune... mucche occupano l'inquadratura! Gli animali ostacolano la scena in cui alcuni marines fanno jogging al tramonto, un'immagine molto suggestiva che viene in un certo senso annullata del suo messaggio poetico dopo l'arrivo inaspettato dell'imprevisto-mucca. Il rapporto fra Jeff e Robert inizierà a incrinarsi, Robert e subirà addirittura un crollo mentale. Nel frattempo i costi produttivi del film sono in caduta libera.

La play debuttò nel 1988 come opera teatrale *Off-Off-Broadway*⁹ al West Bank Cafe Downstairs Theatre Bar (formalmente chiamato Laurie Beechman Theatre) di proprietà di Steve Olsen e tutt'oggi attivo; si tratta di un *dinner theatre* al 407 West 42esima Strada nel complesso del Manhattan Plaza e, come tutti i teatri di questo tipo, posto nel seminterrato, vicino all'ala ovest di Times Square. Ad assistere alla play di Sorkin nel 1988 c'era il produttore John A. McQuiggan che notò le potenzialità del testo e, per questo, propose a Sorkin di trasformare l'opera da un atto unico a una *full-length play*, ossia un drama della durata di un'ora in su (gli atti unici di solito occupano venti-trenta minuti). Ciò che nacque da questa proposta fu *Making Movies* che debuttò nel 1990¹⁰.

Detto questo, il riconoscimento dei meriti artistici della scrittura di Sorkin non arrivò subito grazie a queste play che, per quanto già portatrici di un copioso livello di profondità drammaturgica e pregne dei valori di cui l'arte dell'autore newyorkese è piena, non consentirono l'approdo definitivo dell'autore nello star system. Così Sorkin continuò, siamo sempre alla fine degli anni Ottanta, a

sviluppare i suoi testi provvedendo nel frattempo a servire cocktail al Palace Theatre. In quei giorni, prima della stesura di *Making Movies*, Sorkin ebbe un'interessante conversazione telefonica con la sorella Deborah, laureata in Legge alla Boston University Law School. Deborah Sorkin in quei giorni riferì al fratello che aveva iniziato a lavorare per conto di un gruppo di marines che a Guantanamo erano stati costretti a uccidere un loro compagno dopo uno strano ordine impartito da un superiore¹¹. Per Aaron fu un'illuminazione. Durante il primo atto del musical *La Cage aux Folles* di Jerry Herman, iniziò ad annotare *lines*¹² di dialogo e *story ideas* sui tovagliolini dei cocktail che avrebbe dovuto servire durante la serata. Sorkin scrisse così tanto che quando uscì dal Palace Theatre aveva le tasche colme di appunti. Fortunatamente, dopo l'approccio epifanico avvenuto qualche anno prima con la macchina da scrivere IBM, Aaron e il suo coinquilino decisero di acquistarne una più moderna, una Macintosh 512K. Quando ritornò in casa, Sorkin svuotò le sue tasche dai centinaia di tovagliolini e iniziò a battere a macchina. Il risultato fu *A Few Good Men*, il suo primo grande successo, prima una magnifica opera teatrale (1989) e poi, soprattutto, un film (1992) – dopo che Sorkin venne ingaggiato dalla Castle Rock Entertainment. *Codice d'onore*, diretto da Rob Reiner con un cast stellare formato da Tom Cruise, Demi Moore e Jack Nicholson, ebbe quattro candidature agli Oscar del 1993, tra cui quella come miglior film. Sorkin non ebbe la nomination come miglior sceneggiatore.

Il film si ricorda per molti aspetti, dal suo *setting* da *courtroom drama*¹³, per le intense performance dei protagonisti ma soprattutto per il tono e il valore particolare dei dialoghi di Sorkin, punto di forza dell'autore e *trait d'union* della sua intera carriera. La battuta pronunciata da Nicholson «*You can't handle the truth!*» durante il processo che lo vedeva imputato nonostante la sua carica di Colonnello è divenuta ormai un cult della storia del cinema contemporaneo statunitense, una semplice battuta che va ad approfondire ampiamente la dialettica tra cosa è giusto *pensare* umanamente e cosa è giusto *fare* per la ragion di Stato. Una concezione machiavellica del pensiero morale che sarà assolutamente un riferimento importante nelle opere successive sceneggiate da Sorkin. Intanto, per il momento, spettatori di tutto il mondo assistevano a questa prima grande prova di un autore fino ad allora sconosciuto. I personaggi partoriti dalla mente e nati dalla penna, o meglio dalla macchina da scrivere, di questo giovane bartender aspirante drammaturgo di Manhattan incominciavano a vivere attraverso lo schermo cinematografico. E vivranno sempre più velocemente, in modi estremamente intelligenti ed emblematici.

Note

¹ Cfr. T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series*, McFarland, USA 2005. Il libro di Thomas Fahy

sarà il riferimento bibliografico principale del mio studio. Se non esplicitamente indicato, verrà ritenuto la fonte primaria delle citazioni.

² <http://westwing.bewarne.com/credits/sorkin.html> [ultima visita, 20 luglio 2021].

³ Cfr. T. Fahy, *op. cit.*

⁴ Questa dichiarazione di intenti pronunciata dallo stesso Aaron Sorkin in una delle sue video-lezioni per il corso *Aaron Sorkin. Teaches Screenwriting*, disponibile sulla piattaforma www.masterclass.com a cui ho personalmente preso parte.

⁵ Cfr. R. McKee, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura per il Cinema e la Fiction Tv*, Omero, Roma 2010.

⁶ Cfr. T. Fahy, *An Interview with Aaron Sorkin* in T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin*, *op.cit.*

⁷ Peter De Jonge (October 28, 2001). “*Aaron Sorkin Works His Way Through The Crisis*”, «*The New York Times Magazine*». Retrieved January 12, 2007. <https://www.nytimes.com/2001/10/28/magazine/aaron-sorkin-works-his-way-through-the-crisis.html> [ultima visita, 20 luglio 2021].

⁸ Aaron Sorkin tornò a parlare di Arthur Storch rilasciando sentitissime parole di cordoglio in occasione della dipartita del suo insegnante avvenuta nel 2013 a ottantasette anni: <https://www.nytimes.com/2013/03/11/theater/arthur-storch-theater-director-is-dead-at-87.html>

⁹ Con questa formula si vanno ad etichettare tutte le produzioni teatrali che si svolgono in teatri più piccoli di quelli di Broadway o Off-Broadway, sono cioè quelli che hanno a disposizione in via generale meno di cento posti a sedere. La classificazione entra in voga a fine anni Cinquanta in contrapposizione polemica al teatro Off-Broadway, quello classicamente inteso come “teatro commerciale” per evidenziare il valore di un teatro che analizzava e portava in scena contenuti e autori dal carattere fortemente autoriale. La terminologia nacque per le prime compagnie disposte all’interno dell’apparato del Village di New York durante la grande ondata di fermento culturale nata proprio a partire da quegli anni.

¹⁰ Mel Gusson, il 28 Marzo 1990 recensì per il “New York Times” la play di Sorkin etichettandola come “*A Satire Of the Celluloid World*” dove ad essere centrale è in particolare “*movie careerism and ineptitude, but he precedes it with an attenuated and labored first act about the preproduction problems*”. La recensione è disponibile digitalmente a quest’indirizzo: <https://www.nytimes.com/1990/03/28/theater/review-theater-making-movies-a-satire-of-the-celluloid-world.html> [ultima visita, 20 luglio 2021].

¹¹ Lo scandaloso fatto di cronaca accadde, appunto, nella Base Navale di Guantanamo nel Luglio 1986. I fatti e i personaggi che poi confluirono in quel che sarà *A Few Good Men* furono modificati per fini drammatici.

¹² Con questa dicitura si vuol indicare la “battuta” di dialogo, intesa “linea” per via della formattazione in sceneggiatura dove sotto il nome del personaggio vengono espone le battute, le *lines*, che pronuncerà, appunto, quest’ultimo.

¹³ Con questa terminologia s’intendono tutte le storie di finzione ambientate nelle aule di tribunale.

MANNERISM, CONTAMINATIO AND SCREWBALL COMEDY

«There are rules. They were written over 2000 years ago by Aristotle in a short book called the Poetics».

Aaron Sorkin

Una domanda sorge spontanea: Aaron Sorkin si inserisce come voce autonoma e riconoscibile, come abbiamo già iniziato a vedere, nello star system americano a partire dagli anni Ottanta, un'era considerata dai più dominata enormemente dalle energie produttive più spudorate, un periodo in cui la stagione della New Hollywood di Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Woody Allen aveva già visto nascere i suoi preziosissimi frutti. In questo nuovo contesto come si inseriscono le prodezze narrative di Sorkin? In un ecosistema cinematografico che, dopo aver passato nel giro di un ventennio già in rassegna il dualismo progressivo “età classica dell'oro – età della protesta” (rispettivamente: star system hollywoodiano anni Cinquanta – nuovi autori di protesta della New Hollywood degli anni Settanta) come potrebbe rinforzare le proprie fila creative trasmettendo, da un lato, una vena precisa di forte autorialità e, dall'altro quella di rimanere tuttavia all'interno di un sistema disdegnato inizialmente dagli autori “di protesta”?

Speculazioni ce ne sono state molte, tanto che in uno scritto del 1995 intitolato *Mannerism and Claustrophobia*, Gleb Aleinikov denuncia l'ansia verso i nuovi autori nel rapportarsi alla scrittura del “nuovo”: *«you can't do anything new, you can only produce illusions of the new»*; siamo di fronte a una concezione molto desolante. Aleinikov compara questo sentimento di disfatta a quello che animava la corrente artistica del Manierismo cinquecentesco dove i giovani grandi artisti come Tintoretto, Parmigianino, Benvenuto Cellini nella loro opere cercavano di imitare i “canonici” Michelangelo e Raffaello riproponendo forme, temi, stili cari ai due grandi maestri del Rinascimento. Aleinikov addita la modalità artistica della “maniera” identificandola come un “post” momento, proiettato nell'ottica ansiogena di una chiara impossibilità di fare qualcosa di assolutamente nuovo ma solo produrre, appunto, illusioni di novità e originalità laddove scelta obbligata sarà ovviamente la forma del grottesco, dell'ironia, dell'autoconsapevolezza di ripercorrere strade già battute.

Tralasciando il pessimismo di Aleinikov, Umberto Eco si è invece chiesto se la concezione di postmodernità, che divenne – a partire proprio dagli anni Ottanta – fulcro della discussione sociologica categorizzata all'interno dei sistemi artistici¹, sia ascrivibile a un ammodernamento dell'antico Manierismo, inteso non con accezione negativa:

«(il postmoderno, *ndr*) non è una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, un *Kunstwollen*, un modo di operare. [...] Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo²».

E a questo punto, arriviamo finalmente al dunque. Quali sono i caratteri fondanti di queste modalità di rappresentare il presente, il post-moderno, manierista o come vogliamo di fatto denominarlo? Ce ne sono molte, le forme artistiche e comunicative sono concordi a svolgere procedure in un certo senso uniformanti, dalla ripresa in chiave grottesca, ironica, come diceva Gleb Aleinikov, dalla citazione diretta senza fronzoli reinserita in “contenitori” differenti, pensiamo al cinema di Quentin Tarantino, dove ogni elemento è citazione, finanche la realtà e la Storia dietro gli schermi cinematografici; oppure, la rappresentazione alienante dello status individuale – un film come *Fight Club* di David Fincher ha fatto scuola sull’argomento –, rapportandosi al sistema omologante e globalizzato. Però se rimaniamo su ciò che affermava Eco e ripercorriamo a ritroso alcune delle pratiche di come l’Arte si è riproposta nel presente strizzando gli occhi al passato noteremo che, fondamentalmente, è un *modus* che parte addirittura dalla Roma Repubblicana e che continua ancora oggi ad essere più che mai evidente ormai da decenni. Sorokin è tra gli esponenti più in voga nelle sue procedure formali, stiamo parlando di *contaminatio*.

Un concetto che prende le mosse tuttavia dal medesimo sentimento di paura, ritenendo che tutte le buone storie siano state già scritte, una nozione validissima e applicabile finanche alla pittura del Cinquecento ma che porta le sue prime testimonianze dal Teatro di Terenzio dove l’astro nascente del “nuovo” teatro romano *miscelò* in una sua commedia intitolata *Andria* elementi derivanti da due commedie del greco Menandro: la prima, intitolata analogamente *Andria* e la *Perinthia*. La pratica di *contaminatio* consisteva, secondo i commediografi latini, nel cambiare le trame di due o più lavori in uno nuovo, ottenendo così un risultato più complesso e vario:

«la critica moderna, soprattutto a partire da alcune celebri pagine di Friedrich Leo, ha creduto che *contaminare* fosse usato in questa aspra polemica letteraria nel senso specializzato di “combinare insieme, mescolare, sciupando”, e che fosse perciò legittimo parlare, per la commedia arcaica latina, di una pratica della “*contaminatio*”, consistente appunto nel sostituire a piacimento scene del modello con scene tratte da altri e diversi copioni: nella prospettiva neoromantica cara alla critica tedesca, tale pratica “contaminatoria” era giudicata con occhi non meno ostili di quelli con cui, si pensava per gli stessi motivi, Luscio Lanuvino aveva guardato ai (rei confessi) metodi terenziani³».

Simpatico l'aneddoto biografico in cui si racconta che Terenzio morì a soli ventisei anni mentre era in Grecia, fatto su cui si è speculato ampiamente, e i più sono concordi nel dire che il viaggio del giovane commediografo era un espresso proposito di «migliorare la propria conoscenza del greco e procurarsi più commedie greche⁴», arricchendo così l'importanza che questa "contaminazione" aveva all'interno della vicenda personale terenziana, ma che divenne subito un punto di forza e una consuetudine del fare teatro per i romani: una cultura, quella teatrale latina dove «*Quella di attingere a varie fonti senza dichiararlo era una pratica frequente tra gli scrittori antichi*⁵» dove, con Terenzio che dimostra essere il caso più esplicito tanto da arrivare a dichiarare per le sue successive commedie (dopo l'accusa di furto mossagli da Luscio Lanuvino, suo rivale drammaturgo di vecchia scuola): «*di non aver preso quei personaggi dalla vecchia commedia latina (di cui non conosceva neppure l'esistenza), ma dall'originale greco cui essa risaliva, il Kolax di Menandro. E se non si devono mettere in scena gli "stessi" personaggi due volte, come si deve fare a trattare i temi fissi della commedia, o addirittura scrivere commedie tout court?*⁶» ma anche testimonianze su Plauto, l'altro grande "innovatore" della commedia latina, ci mostrano come anch'egli «*non attribuiva particolare importanza alla fedeltà della traduzione – prendeva quel che gli serviva e lasciava quel che non gli serviva*⁷».

Arriviamo così al Cinquecento, alle riscoperte dell'arcaicità greca e latina dove, secondo l'indirizzo dettato dal manierismo pittorico, la pratica teatrale italiana "mette in scena", soprattutto con Ariosto, forme di scrittura drammaturgica utilizzando la contaminatio, a sua volta "rubando" paradossalmente da Plauto e Terenzio come scelta comune:

Ariosto drew attention to how his comedy, *I suppositi*, was an artful amalgam of Plautus's *Captivi* and Terence's *Eunuchus*⁸.

Come ci riferisce Robert F. Gross, pertanto, il patrimonio di Terenzio e Plauto per i manieristi cinquecenteschi non è nulla a confronto a ciò che avviene oggi nell'universo dell'entertainment audiovisivo: riadattamenti, imitazioni, remake, sequel, prequel, spin-off. Perciò dove risiede la forza e la creatività degli autori di oggi? A questo proposito basta riflettere su chi erano gli scrittori della contaminatio di ieri: «*tend to be savvy and sophisticated consumers of narrative, who know all the conventions, tricks and devices that have been generated in the history of the forms and genres in which they work, and assume that their audiences do as well*⁹».

Sono i grandi studiosi, voraci lettori, precisi, perfetti e assolutamente non privi di originalità, in un'accezione differente, perché come stiamo iniziando a comprendere le storie che amiamo, che conosciamo, non sono completamente, in un senso finito, "originali" e nuove ma ciò che ci ritroviamo di fronte è un *Uroboro*, l'eterno serpente norreno che si morde la coda. La "sfida" che si pongono, pertanto, gli autori della modernità – intesi così gli autori della generazio-

ne che come Sorkin hanno iniziato a lavorare per il Cinema e la Televisione a partire dagli anni Ottanta e Novanta – elaborano scritture che siano formalmente fresche, veloci in cui la struttura dei “generi” e delle forme del passato siano miscelate e “contaminate” a tal punto così approfonditamente da non riconoscerne le sfumature dell’una e dell’altra fonte da cui derivano. Su questo, direbbe Sergej Ejzenštejn, che il risultato di uno più uno è uguale tre: siamo di fronte alla nascita di qualcosa di nuovo.

Aaron Sorkin, dicevamo. Dopo il successo di *A Few Good Men*, il suo nuovo script per il cinema è una storia di genere, un noir, principalmente, che sarà diretto da Harold Becker nel 1993 con il titolo di *Malice (Il sospetto)*. Ad accompagnare e a rendere vivo il copione di Sorkin ci sarà anche qui un cast stellare: Alec Baldwin, Nicole Kidman, Gwyneth Paltrow al suo terzo film; dimostrando così la verve dello scrittore di Broadway, un autore dalla spiccata autorialità narrativa ma che comunque si riserva di frequentare gli ambienti dello star system. *Malice* nasce da esigenze produttive che cavalcano il successo del revival del genere noir, un sentimento vivo nel cinema statunitense: pensiamo a titoli come *Chinatown* (1974) di Roman Polanski, estremo sovvertimento sui personaggi e caratteristiche del filone ma anche a *Blue Velvet (Velluto Blu)*, 1986) di David Lynch dove a dominare non è la risoluzione dell’omicidio e l’investigazione in una città grigia e corrotta ma le atmosfere “sospese”, visionarie e inquietanti tese a rendere “nuovo” il genere. Sorkin sconvolge gli stilemi del noir ragionando sul contenuto, mantiene una “messinscena” classica, come se fosse un film di cassetta, ma apporta sostanziali modifiche: sposta innanzitutto la posizione del protagonista, un elemento che Sorkin trae dall’Amleto di Shakespeare, ricollocando i personaggi minori in una chiave e in un ruolo del tutto diverso da quello appunto “minore”. Rispetto alle convenzioni del noir classico qui a essere tradito è il protagonista ma ciò che rende subito la storia di Sorkin interessante è di aver reso *Malice* un film dall’intrigato plot noir di stampo anni Quaranta e Cinquanta: difatti il film si apre denunciando la presenza di un demoniaco serial killer che si aggira all’interno di un college nel New England dedito ad aggredire e uccidere studentesse, strappandone ad ogni omicidio una ciocca di capelli! Una trama distante dal mystery/hard boiled e molto più vicina alle conturbanti vicende hitchcockiane.

La storia andrà a sondare meandri profondi, approfondendo argomentazioni di carattere psicanalitico e scoperciando soggettività deturpate; la sceneggiatura fonde elementi di orientamento freudiano, mostra dubbi e pone l’accento sul concetto di maternità e sulla rimozione inconscia di traumi sviluppati conseguentemente agli interessi economici truffaldini della coppia *in crime*. *Malice* intende da subito essere un film “originale” proprio perché mutua le sue variazioni e le sue sfumature incasellandole perfettamente in un unicum, volto a stupire ininterrottamente lo spettatore, spiazzandolo e depistandolo. Robert F. Gross ha ragionato sul film come una commistione, una contaminatio di tre fra alcuni grandi titoli della storia del Cinema: si tratta di un *threesome* di temi che com-

portano un riutilizzo in chiave autentica e “nuova” fra *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944) di Billy Wilder, *Straw Dogs* (*Cane di paglia*, 1971) di Sam Peckinpah e *Frenzy* (1972) di Alfred Hitchcock dove, in ottica manierista (o post-modernista) il film ci inganna nel mostrarsi prima come suspense film e non come film noir. Secondo Gross, Sorkin fa sì che in *Malice* i topoi di *Double Indemnity* si nascondono dietro *Straw Dogs* che a loro volta si nascondono dietro *Frenzy*¹⁰. Il film si basa su sistemi generali di alcuni canoni superficiali della narrazione di genere che sono a Sorkin più consoni e utili affinché possano essere rinfrescati e ampliati di densità, arricchendoli di spudorati elementi di sesso e violenza – anche psicologica – propri di Peckinpah. È un’operazione analoga a quella del teatro di Plauto e Terenzio. Sorkin utilizza la statura tragica shakespeariana – contestualizzata in ambito delle interpretazioni psico-freudiane del caso –, i canoni classici del noir – su tutte la figura della *femme fatale* – per far avanzare la trama, aggiunge l’elemento inquietante di un maniaco assassino di stampo hitchcockiano e rimescola tutto per raccontare un *theme* che spesso tornerà nelle storie firmate dall’autore newyorkese: quello degli interessi economici. Per Sorkin, uomini e donne sono pronti a rischiare tutto, anche la vita, per ricoprire un ruolo socialmente potente, per un *goal*. Un obiettivo che mostra tuttavia la pochezza e la vacuità di questi uomini e donne, che in realtà si sentono solo soli, ricoperti di beni lussuosi e potere per nascondere agli occhi del mondo una realtà fatta di solitudine e delusioni. Ed è a questo punto che Aaron Sorkin decide di svoltare e capovolgere tutto. Una volta appurata questa condizione, comprende che la forza della sua narrazione risiede nella caratterizzazione dei suoi personaggi dalla parlantina intelligente e veloce, ed è conscio che raccontare storie che parlino di quanto c’è di sporco nel mondo serve a nulla. I suoi racconti si infarciscono sempre più di politica, di ragionamenti sulla società, su questioni di pubblico dominio. Sorkin decide di non essere un autore politicizzato e di rivolta. Per lui il compito dello scrittore, come è accaduto in passato per alcuni grandi maestri della letteratura e della filosofia, non è quello di giudicare ma di *creare* in maniera finzionale una nuova versione del mondo, una visione ideale capace di far riflettere a posteriori lo spettatore. Nel suo caso, sui valori distorti che la società invece è intenta a perseguire nella concretezza della vita quotidiana. Sorkin ribadisce riguardo la sua scrittura: «*My style is a kind of romantic idealistic style*»¹¹; un procedimento che la critica e il giornalismo politico statunitense spesso ha ritrovato erroneamente essere un eccessivo elogio positivo all’“americanità”, limitandosi però a ignorare il messaggio di grandezza e diligenza di ritrarre uomini e donne, *workers*, impegnatissimi a fare il proprio dovere per migliorare la società civile secondo il diktat kennedyano: «*Ask not what your country can do for you; ask what you can do for your country*». Se si approfondisce, tuttavia, il pensiero, la carriera, gli scritti e l’opera di Sorkin questa semplice lettura del suo mondo narrativo appare superficiale. Sorkin vuole dirci e puntare il dito verso tutt’altro, vuole spiegarci *come il mondo, la società potrebbe essere* se solo facessimo il nostro dovere e perseguissimo il bene com-

piendo le giuste scelte etiche e morali, nonostante la difficoltà e il coraggio che queste richiedono. E dalle sue storie intrise di grandi eroi quotidiani che semplicemente si applicano nella propria attività lavorativa, che sia essere un anchorman di una rete televisiva d'informazione oppure addirittura il Presidente degli Stati Uniti bisogna, secondo Sorkin, sempre mostrarsi e applicarsi nella migliore maniera possibile, mettendo spesso da parte gli obiettivi personali; dobbiamo riflettere, a questo punto, dopo l'esempio virtuoso che i suoi personaggi ci hanno mostrato, con quanto schifo abbiamo a che fare invece con la nostra, purtroppo non finzionale, realtà. E attenzione, la colpa, per Sorkin, non è da attribuire al politico di turno o a una cattiva Presidenza o ai ricconi senza scrupoli, o meglio non solo a questo, evitando così di cadere nel becero populismo; tutti noi siamo colpevoli, ogni giorno, non perseguendo scelte – di qualsiasi natura, in base al ruolo che occupiamo socialmente – che diano il buon esempio e istruiscano il cittadino ad essere retto nel suo comportarsi quotidianamente. La nostra di società, non improntata verso il gesto virtuoso individuale e, per somma, collettivo, non arriverà mai a progredire e a diventare *il migliore dei mondi possibili*. Sorkin ci chiama tutti all'azione: «*suggests that all of us need to act, to “do the right thing”*»¹².

Sorkin è un autore originale. McKee nel suo *Story* ci dice: «*Originalità significa lottare per l'autenticità e non per l'eccentricità*»¹³: negli script di Sorkin non troverete mai dei picchi, appunto, eccentrici ma sicuramente degli indicatori riconoscibilissimi della sua arte, replicati di opera in opera, partendo dal modello delle strutture archetipiche del teatro classico, insito e in continuo dialogo col sistema di cui lui è di assoluto diritto un esponente non trascurabile, ossia la tradizione cinematografica hollywoodiana. La sua concezione di *American way of life* pone l'attenzione sull'analisi di programmatiche scelte sociali a lui contemporanee. Sorkin riprende il lavoro e l'esperienza di uno dei cineasti più importanti dell'età d'oro di Hollywood, Frank Capra e il “suo” sceneggiatore Robert Riskin, il quale, per quest'ultimo, solo dopo la morte del leggendario regista, la critica ha incominciato a riabilitare l'importanza fondamentale che ha avuto all'interno della filmografia del cineasta italoamericano, a tal punto da precisare che il suo lavoro di sceneggiatore sia il vero cuore del cinema di Capra. Per Joseph McBride¹⁴: «*Robert Riskin became the social conscience of Frank Capra's films in the 1930s*»¹⁵. Sottovalutato, come era solito capitare negli anni Trenta e Quaranta a Hollywood, il lavoro di Riskin e degli sceneggiatori in generale riporta alla memoria un aneddoto che riguarda proprio Riskin e Capra:

«Un giorno, stanco di sentir parlare del famoso *Tocco di Capra* [Robert Riskin], fece pervenire a Frank un copione composto da 120 pagine completamente bianche. Sul frontespizio, una frase: “Caro Frank, applica dunque a questo il tuo celebre Tocco!”¹⁶.

Sorkin va, pertanto, a stabilirsi come direttissima evoluzione sia per il ruolo complesso che il mestiere dello sceneggiatore ricopriva all'interno della "macchina dei sogni", una posizione rilevata spesso in secondo piano rispetto all'autorialità del nome del regista: il tanto amato *Capra's Touch*, che andava a configurarsi e in un certo senso definiva un cinema connotato da un'estrema attenzione per gli eroi quotidiani, i così chiamati "Little Men" e da un pensiero estremamente ottimista verso la vita e in generale verso i comportamenti in relazione con la società del tempo. Caratteristica imprescindibile del cinema di Capra-Riskin gli *happy end*, utilizzati per culminare con il botto finale le loro fiabe moderne – come spesso sono stati definiti i loro film – si pensi a *Life is Wonderful (La vita è meravigliosa, 1946)* o *Mr. Deeds Goes to Town (È arrivata la felicità, 1936)*:

«L'America da lui ricreata [da Frank Capra] è quasi onirica. Il sogno del Paese della libertà. Il posto in cui un uomo, solo, può combattere contro il sistema. [...] Le sue opere esprimono il bisogno primordiale di essere buoni¹⁷».

Con convinzione, Guillermo Del Toro approfondisce e scandisce nitidamente con semplicità le caratteristiche tipiche del lavoro di Frank Capra; la citazione di cui sopra è un'analisi che ci riporta e combacia perfettamente in maniera quasi identica alla concezione che ritroviamo anche nei testi e nelle regie di Aaron Sorkin, nello specifico nella rappresentazione del Paese e sulla necessità di pensare in maniera idealista e, contemporaneamente, individuale attraverso i suoi personaggi. A una prima lettura, in Sorkin come in Capra, si evince un dilagante ottimismo che potrebbe sembrare stucchevole nel suo insieme ma poi, questo soffermarsi insistentemente su quest'iperbolicità del fare positivo, inizia anche per noi spettatori a istillarci un dubbio: ci sentiamo inquieti e minacciati da questa prospettiva. Specificatamente in relazione ai serial di Sorkin per la tv, *The West Wing* (1999-2006), *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006-2007) o del più recente *The Newsroom* (2012-2014) ma anche in alcuni dei suoi film come *Charlie Wilson's War* (2007) o *Moneyball* (2011), è presente questa dimostrazione ideale del mondo e della società tutta, dove uomini e donne – i suoi però non sono esattamente dei "Little Men", spesso ricoprono ruoli di potere per motivi ben precisi, sono esempi puri di moralità o si raccontano come simbolo e sineddoche, ciononostante non sono tuttavia supereroi o cavalieri dall'armatura scintillante. Si impegnano a mostrare prove di fraternità e del muoversi positivo, e ugualmente attraversano punti di crisi e ostacoli non indifferenti. Sorkin invita i suoi piccoli grandi eroi sociali a lotte fatte di scelte, come potrebbe essere inviare denaro per una giusta causa, per chi ha bisogno, oppure compiere azioni moralmente giuste e rifiutare sentitamente una rivoluzione armata. I loro atti, eticamente giusti per la società, non vogliono trovare una soluzione definitiva ai problemi che la affliggono da sempre, come l'utilizzo delle armi da fuoco o la sanità pubblica americana, i suoi personaggi discutono sul valore di *fare* almeno

qualcosa, qualunque cosa, per provvedere a pensare in maniera progressista verso una direzione che sia vantaggiosa da seguire. Chiarissima è la condizione di dipendenza diretta che il cinema di Capra (e quindi di Riskin) ha avuto e continua ad avere sulla scrittura di Aaron Sorkin: il finale di *È arrivata la felicità*, in particolare è l'esempio più lampante su come il tratteggiare una *ending* esageratamente limpido e ottimista sia lì appositamente appoggiato in una dimensione inverosimile e irrealistica, volto a far ragionare lo spettatore che in realtà quello che il film vuole raccontarci è tutt'altro. *L'happy ending* così va a dimostrarsi come un dispositivo posticcio per enfatizzare ancor più la dimensione amara e pessimistica della realtà, una maschera per l'apparente "famiglia felice", un capovolgimento illogico dei fatti narrati, fino ad un minuto prima dell'ultima sequenza, che vuol mettere lo spettatore nella condizione nel chiedersi seriamente se credere o meno a quale sia espressamente la giusta interpretazione oggettiva del mondo al di là di ciò che succede dentro lo schermo, così facendo: «*Lo spettatore può scegliere: credere al finale e continuare a sognare, oppure ripensare a come le cose vanno realmente nella realtà, pur con la speranza però che la realtà possa cambiare*¹⁸».

Aaron Sorkin è ben cosciente della Storia del cinema americano e di come le sue narrazioni si sono mosse ed evolute al suo interno. Da grande studioso dei modelli dell'entertainment, possiamo confermare la sua prestantza nei confronti – come abbiamo visto sommariamente – nella stagione della così chiamata *screwball comedy*, a metà tra la commedia "sofisticata" e, letteralmente, commedia folle, svitata o ad effetto. E non solo perché rapportandosi a Capra e ai suoi temi di fondo cui sopra abbiamo chiarito, ma anche strutturalmente alle forme e alle strutture che compongono un certo tipo di cinema hollywoodiano.

Prendiamo uno dei più grandi esempi, *It Happened One Night* (*Accadde una notte*, 1934), film della "solita" coppia Riskin-Capra, vincitore di ben cinque premi Oscar tra cui Miglior Film, Migliore Sceneggiatura non originale (il film fu tratto dal racconto *Night Bus* di Samuel Hopkins Adams), Migliore Regia e Miglior Attore e Miglior Attrice, rispettivamente a Clark Gable e Claudette Colbert. Il film è considerato il canone e un antecedente per questo nuovo genere di commedia, una struttura drammaturgica impostata soprattutto sul *carattere* degli attori, di particolare importanza sono i personaggi femminili che, con la *screwball*, le attrici andavano ad assumere un ruolo nettamente differente da quello a cui erano abituate a interpretare:

«il tuffo di Ellie (Claudette Colbert) dallo yacht paterno è un fortissimo simbolo di liberazione della donna. Tutto il suo viaggio è un percorso di consapevolezza, dalla ragazza viziosa alla donna cosciente della propria maturità e del proprio potere¹⁹».

Non più principesse da salvare ma donne indipendenti, super intelligenti che mettono a dura prova la mascolinità degli uomini e non si curano dell'autorità

paterna. *Characters* autonomi, forti che mettono paura per via della loro astuzia e audacia nell'agire – sintomatici a questo proposito sono gli sguardi timorosi dei marinai a bordo dello yacht nei confronti di Ellie, la protagonista, volutamente reclusa per protesta nella sua cabina all'inizio del film –, una lezione di caratterizzazione che non è passata assolutamente inosservata per Sorkin come stimolo creativo sulla creazione dei suoi splendidi personaggi femminili, come sono esempio Jordan McDeere di *Studio 60 On the Sunset Strip* o MacKenzie MacHale di *The Newsroom* ma anche la Molly Bloom (una donna viva e vegeta tutt'oggi anche al di fuori dello schermo) del primo film anche diretto da Aaron Sorkin, ossia *Molly's Game* (2017).

Come ci riferisce, infatti, l'autrice Kristin Ringelberg nel suo saggio *His Girl Friday (And Every Day): Brilliant Women Put to Poor Use*²⁰, riflettendo sull'utilizzo formale del *fast-talking* dei personaggi femminili in relazione all'opera di Aaron Sorkin:

«quick-witted women are fundamentally modeled on the heroines in 1930s and 1940s screwball comedies [...] female characters in film like *His Girl Friday*, *Bringing Up Baby*, and *Mr. Smith Goes to Washington* are masterful talkers who verbally spar with men to demonstrate their strength and independence²¹».

Presentissimi in questa serie di film, da *It Happened One Night* ai succitati dalla Ringelberg, i film diretti da Howard Hawks come *His Girl Friday* (*La signora del venerdì*, 1946) o *Bringing Up Baby* (1949, in Italia intitolato semplicemente *Susanna!*, sintomatico per ribadire la centralità del personaggio protagonista femminile interpretato dalla diva della *screwball comedy* Katharine Hepburn), i battibecchi energici e punzecchianti tra il personaggio protagonista femminile e quello maschile che spaziano verso argomenti disparatissimi, tanto da inscenare volta per volta una sorta di combattimento verbale dalle più svariate tinte ma che ha come obiettivo, comunque, non scardinare completamente la necessità dell'uno verso l'altra. Un rapporto che si potrebbe etichettare quasi d'astio, specificatamente perché i due personaggi appartengono a due sfere e strati sociali opposti, nelle commedie *screwball*, nell'epilogo si arriverà, ovviamente, al punto in cui i due personaggi si innamoreranno, per motivi legati a una necessità sociale e non per implicazioni superficiali:

«[Le screwball comedies] storie basate sulle differenze di ceto e sul sogno di un salto di classe; nel nostro caso, lo spiantato giornalista Peter Warne e l'ereditiera miliardaria Ellie Andrews, che alla fine si sposano sancendo la possibilità di un accordo sociale e le potenzialità del sogno americano. [...] Dietro i film di Capra, del resto, c'è sempre un progetto ideologico. Nel caso di *Accadde una notte*, c'è l'immagine della Grande depressione che ha permeato tutti i film del regista italo-americano. [...] Nonostante il

lieto fine da copione, infatti, i suoi film mostrano sempre il lato oscuro dell'America tra Grande crisi e New Deal²²».

Nonostante il desiderio di autonomia e indipendenza insita nel loro *carattere* e nel ruolo di potere che occupano – secondo la Ringelberg – Sorkin, tuttavia, ci offre un ritratto femminile “oppiaceo”: ci mostra show che rappresentano la società come dovrebbe essere mentre invece non cambia affatto nulla; promuove idee liberali e di progresso, prerogative per un'America “migliore” a favore degli oppressi e per le minoranze “tradizionali”, non curandosi di restare intrappolato in un passato pienamente conservatore, vale a dire il cinema hollywoodiano classico, quello appunto delle *screwball comedies* tra le due Guerre. Quella parlantina veloce, il ritmo rapido – il *quick pacing* – del dialogo che tanto è caratteristico dello stile di Aaron Sorkin e, come di fatto i personaggi si muovono all'interno dei set, negli *workplace* dove svolgono la propria routine lavorativa, è direttamente una ripresa moderna di quei film succitati dalla Ringelberg.

La resurrezione di queste stimolazioni “classiche” da parte di Sorkin è geniale: i personaggi femminili erano presentati, in Hawks, in Capra, come intelligenti, indipendenti e infaticabili ma utilizzavano questi *tools*, questi *devices* caratteriali solo a beneficio del personaggio maschile, sostiene la Ringelberg. Nelle *screwball* il dialogo, quindi, centralissimo, era elemento su cui entrambi, il personaggio femminile e quello maschile, instauravano la dialettica del conflitto e, allo stesso tempo, per far avanzare la trama e chiarire la loro psicologia. Pur sempre nei limiti della convenzione, c'è da dire però che l'esperienza della *screwball comedy* ha avuto una rilevanza capitale proprio in virtù del fatto che, mai prima all'interno della Storia del Cinema, attraverso quegli strumenti sopradetti, le donne hanno avuto la possibilità di far ascoltare per la prima volta la loro vera voce, gettando via finalmente la maschera sociale cui erano solite ricoprire nelle storie della macchina hollywoodiana: «*The ability to talk and the skill to use that ability very well created opportunities for women to display strength and intelligence often denied to them in other settings*²³». Sorkin cerca di riaprire quella porta, di far riascoltare nuovamente in modo nuovo quelle voci di donne inascoltate, utilizzando appieno il democratico e paritario trattamento fra uomini e donne, ritraendo – seppur con dei limiti “conservatori” e convenzionali – queste come capaci, fautrici di una differenza d'unicità intellettuale e detentrici di un influente potere sociale: basti pensare che all'interno delle “redazioni”, nei *workplace* architettati da Sorkin sono le donne a ricoprire quasi sempre i ruoli più prestigiosi, a partire da Dana Whitaker (Felicity Huffman) e Natalie Hurley (Sabrina Lloyd) in *Sports Night*; a Leona Lansing di *The Newsroom* interpretata da Jane Fonda; Jordan McDeere (Amanda Peet) di *Studio 60 on the Sunset Strip* o alle tantissime donne dell'amministrazione Bartlet che bazzicano la Casa Bianca di *The West Wing*.

Sono le stesse donne, nonostante fossimo negli anni Novanta e Duemila ma che in realtà recitano esattamente come facevano quelle di Capra e Hawks;

Sorkin, utilizzando questo parallelismo, pone in dibattito critico la sua ricerca sociale come lo era difatti anche quella di Frank Capra, quella di un'America ideale dove l'onestà e l'intelligenza – valori di cui sono manifestazione i suoi personaggi specificatamente femminili – sono virtù che pagano, al di sopra anche delle macchinazioni dei favoritismi politici e della grande economia contemporanea, ci confida Kristin Ringelberg.

Capra è nostalgico per un passato inesistente nel quale non c'era ambiguità morale, gli uomini che reggevano il Paese erano, dovevano essere, puramente buoni. Sorkin, invece, è sì nostalgico per questo ideale del passato ma anche per un precedente storico – cinematograficamente parlando – nel quale le donne erano *fast-talking dames*.

Una ripresa in chiave ideologica che non ha condizionato, perciò, solo lo status dei personaggi degli anni Trenta e Quaranta di queste splendide commedie ma che risulta essere, come abbiamo appena visto, diretta ispirazione per Sorkin riguardo i suoi e le sue *workers*, uomini e donne pronti a mettere a repentaglio le loro storie d'amore, a sacrificarsi, ma anche, a volte – in virtù della scrittura idealista di Sorkin – a concedersi e a liberarsi dai propri apparenti limiti mentali e orgogli individuali, dettati in particolar modo dal ruolo sociale che ricoprono, per abbandonarsi al sentimento e a un amore sincero, come avviene ad esempio in *The Newsroom* tra Will e MacKenzie per il quale noi siamo stati perennemente in affanno per due intere stagioni televisive sul futuro della loro meta relazionale.

Il modo di procedere presente nella scrittura di Sorkin, che approfondiremo pian piano anche nelle sue forme estetiche – dal suo famoso *walk and talk* alla caratterizzazione dei *workplaces* – ha a che fare molto sì con un alto senso del dovere etico di cui abbiamo accennato («*Their commitment to their duty is so clear that they forsake relationships, marriages, money, and perhaps even their lives in sacrifice of an ideal*²⁵») ma è anche un modo di dialogare con il presente sul recupero degli affetti, di comprendere quando sia importante al di là di ricostruire una società civile, anche il desiderio di erigere un mondo interiore stabilito e ordinato dalle persone che amiamo. In quest'accezione è emblematico il finale – al negativo – di *The Social Network*, film diretto da David Fincher e sceneggiato da Sorkin, tra l'altro vincitore dell'Oscar come migliore sceneggiatura non originale²⁶: nonostante i successi economici il giovanissimo creatore di Facebook, Mark Zuckerberg (Jesse Eisenberg) è una persona sola, poiché ha costruito un impero informatico cambiando per sempre le carte in tavola del sistema comunicativo planetario in conseguenza del fatto che la sua ragazza del college, Erica Albright (Rooney Mara) lo ha mollato; in quell'ultima scena del film vediamo Mark in perfetta solitudine davanti al display del suo pc e ha richiesto l'amicizia ad Erica tramite Facebook, la sua creatura frankensteiniana, continuando imperterrita a premere sulla keyboard il refresh della pagina, sperando che prima o poi Erica accetti l'"amicizia" di Mark. Un finale desolante, malinconico, che trasmette bene l'efficacia del pensiero di Sorkin in un film dove, in effetti, non c'è spazio per un mondo ideale ma solo per uno riedificato da zero,

un ambiente adatto per persone alienate e sole come lo è Mark, un perfetto antieroe che paradossalmente ha creato una “macchina” virtuale per comunicare, per sentirsi vicino agli altri, ossia l’unica cosa che Zuckerberg non è riuscito a ottenere ed è incapace di conquistare nel mondo reale. Questa contraddizione è stata il punto di partenza di Sorkin nella stesura della sua bellissima sceneggiatura, la prospettiva da cui è partito per raccontare questa storia, l’approccio iniziale per *The Social Network*:

«what it seemed to me, my interpretation of the events was that a guy who wasn’t smooth at socializing which is something I can identify with who wasn’t having the kind of college experience, that everyone else seemed to be having because we always look around and think that everybody’s at a party that we haven’t been invited to. He managed to create a social structure wherein he is the mayor and this social network, the world’s most successful social network was the that it was created by the world’s most anti-social guy. It was very interesting to me²⁶».

Non è solo il frutto di una interpretazione e analisi critica ma è Aaron Sorkin stesso a trasmetterci senza incomprensione alcuna, questa linea programmatica e interpretativa del film, ben evidente e comunicata dalle sensazioni prodotte fra le pagine della sua sceneggiatura:

MARK sits down at the computer. He logs on to Facebook.

He types a name in the search box: “Erica Albright”.

Erica’s name and picture come up, along with Boston University, ’07. Mark smiles. She’s on Facebook.

He moves the mouse back and forth between two boxes: “Send a Message” and “Add as a Friend”.

He clicks on “Add as a Friend”.

A box comes up that reads: “Your request to add Erica Albright as a friend has been sent.”

Then MARK clicks to his homepage and waits for the response.

And waits... then hits “Refresh”.

TITLE:

Cameron and Tyler Winklevoss received a settlement of 65 million dollars and signed a non-disclosure agreement.

They rowed for the U. S. Olympic Team in Beijing and placed sixth.

MARK is still waiting... then hits “Refresh”.

Eduardo Saverin received an unknown settlement. His name has been restored to the Facebook masthead as a Co-founder.

MARK is settling into his chair. He’ll wait all night if he has to.

Facebook has 500 million members in 207 countries. It’s currently valued at 25 billion dollars.

Mark Zuckerberg is the youngest billionaire in the world.

MARK waits...

And waits...

And we

SNAP TO BLACK

ROLL MAIN TITLE²⁷

Note

¹ Per un’analisi approfondita dei caratteri della nozione di postmodernità rimando allo studio da me condotto e contenuto nell’introduzione della mia monografia *Il cinema di Jim Jarmusch. Una filmografia per un’analisi della cultura e del cinema postmoderno*, Aracne, Roma 2016.

² Cfr. U. Eco, *Postille a Il Nome della Rosa*, Bompiani, Milano 1983.

³ G. Chiarini, *Introduzione. W. Beare e il teatro latino* in W. Beare, *I romani a teatro*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. xvi, xvii.

⁴ W. Beare, *I romani a teatro*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 108.

⁵ *Ivi*, p. 121.

⁶ *Ivi*, p. 119.

⁷ *Ivi*, p. 76.

⁸ Cfr. L. G. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven 1989.

⁹ T. Fahy, *op. cit.*

¹⁰ Per un approfondimento dell'utilizzo dei temi di questi tre grandi film all'interno di *Malice* consiglio ovviamente la lettura di R. F. Gross, *Mannerist Noir: Malice*, in T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin*, *op. cit.*

¹¹ T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin*, *op. cit.*

¹² *Ivi*.

¹³ Cfr. R. McKee, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Omero, Roma 2010.

¹⁴ Cfr. J. McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi USA 2011.

¹⁵ Cfr. L. Poague, *Another Frank Capra*, Cambridge University Press, Cambridge UK 2008.

¹⁶ C. Borsatti, *Scrivere per il cinema e la televisione*, Editrice Bibliografica, Milano 2018.

¹⁷ Queste parole riguardo il lavoro di Capra sono state pronunciate da Guillermo Del Toro nel documentario *Five Come Back* (2017), distribuito sulla piattaforma Netflix dal 31 Marzo 2017.

¹⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Frank_Capra [ultima visita, 20 luglio 2021].

¹⁹ V. Zagarrìo, *Accadde una notte (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*, in F. Pierotti, F. Vitella (a cura di), *Il cinema dello sguardo*, Marsilio, Venezia 2019, p. 73.

²⁰ Il saggio è presente nel volume di T. Fahy, *op. cit.*, 2005.

²¹ K. Ringelberg, *His Girl Friday (And Every Day): Brilliant Women Put to Poor Use*, in T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin*, *op. cit.*

²² V. Zagarrìo, *Accadde una notte (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*, in F. Pierotti, F. Vitella (a cura di), *Il cinema dello sguardo*, Marsilio, Venezia 2019, p. 75.

²³ Cfr. K. Ringelberg, *His Girl Friday (And Every Day): Brilliant Women Put to Poor Use*, in T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin*, op. cit.

²⁴ T. Fahy, *Considering Aaron Sorkin*, op. cit.

²⁵ Il magazine “Il Post” in un editoriale del 10 dicembre 2019 intitolato “*I dieci film del decennio*” ha inserito *The Social Network* al primo posto fra le opere cinematografiche più importanti degli ultimi dieci anni: https://www.ilpost.it/2019/12/10/i-dieci-film-del-decennio/#steps_0 [ultima visita, 20 luglio 2021].

²⁶ Aaron Sorkin in occasione di una lunga video intervista per “Vanity Fair” del 9 Novembre 2020: https://youtu.be/ExmU0Uy_kgQ [ultima visita, 20 luglio 2021].

²⁷ Lo script originale di Aaron Sorkin del film, di diritto della Sony Pictures: <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/the-social-network-2010.pdf>.

Umberto Mentana

AARON SORKIN

IL POTERE DELLA PAROLA

© Edizioni Falsopiano - 2024

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

Prima edizione - Luglio 2024