

Capitolo VII Organizzazione produttiva e gestione dell'autorialità

VII.1 *Creator & Producer* : le figure chiave nelle serie americane¹

Con un'esperienza e una storia di oltre settant'anni e un'organizzazione industriale della produzione che consente di realizzare prodotti di altissimo livello qualitativo², l'universo televisivo americano ha maturato nel tempo precise strutture incaricate di seguire le serie dal momento della loro concezione fino alla realizzazione finale.

L'efficienza di tali strutture, insieme all'*appeal* globale che tali prodotti esercitano non solo sul pubblico americano, ma su quello di tutto il mondo, sono il motore di un mercato estremamente competitivo e raffinato.

In esso il momento della scrittura costituisce lo snodo fondamentale sia dal punto di vista della gestione generale degli show³ che, naturalmente, della capacità di generare originalità e interesse attraverso un racconto dalle caratteristiche tecniche impeccabili⁴. Ha un peso, naturalmente, anche il fatto che, diversamente da quanto accade nel cinema, lo sceneggiatore è “necessario” anche nel momento in cui l'episodio viene realizzato, per garantire l'aderenza del risultato alle necessità generali dello show⁵.

¹ Per questa parte si è fatto riferimento alla descrizione dei modelli organizzativi ricavabile dalle interviste con autori televisivi americani in STEVEN PRIGGÉ, *Created by...Inside the minds of TV's Top Show Creators*, Silma-James Press, Los Angeles 2005, JAMES L. LONGWORTH (a cura di), *TV Creators. Conversations with America's top producers of television drama*, Syracuse University Press, New York 2002, PAMELA DOUGLAS, *Writing the TV Drama Series*, Michael Wiese Productions, Los Angeles, 2005 e JOHN WELLS, *Writing in America*, in JULIAN FRIEDMAN e PERE ROCA, *Writing long-running television series. Lectures from the first Pilots Workshop*, Fundacion Cultural Media, Barcelona 1994, pp.96-106.

² In tempi recenti alcuni pilot di serie, come quello della serie *Lost*, sono arrivati a costare 4 milioni di dollari (il budget di un piccolo film indipendente) e a offrire livelli qualitativi che sono pari e superiori a quelli di molti prodotti cinematografici.

³ Un ritardo nella predisposizione delle sceneggiature richieste si riflette evidentemente in un ritardo generale della realizzazione e nella possibile compromissione delle fasi successive del lavoro.

⁴ Gli show di maggior successo degli ultimi anni, da *C.S.I.* a *Lost* fino a *Desperate Housewives* e *Dr.House* sono estremamente curati sotto il profilo della messa in scena, della recitazione e della regia, ma è sicuramente la scrittura a costituirne l'elemento realmente vincente.

⁵ Si veda in proposito il parere di J.J.Abrams, creatore di diverse serie di successo (da *Felicity* a *Lost*): “The writer on a film is not regarded the same way as a writer on a television show, because once the film is being made they don't really need the writer anymore. Television is this ongoing process where the writer is genuinely needed. It is this Darwinian thing where the requirement is that we need ongoing scripts in order to make the show happen. So there is an awareness of the value of writers, which, unfortunately, is largely absent on feature films.” riportato in PRIGGÉ, *Created by*, p. 167, ma anche John Wells (*E.R.*, *The West Wing*, *Third Watch*) “I think the difference between the TV Industry and other industries employing writers in America is that in TV the medium belongs to the writer. I think that this comes from the demands of series writing, the demand for turning

Questo primato ha ottenuto un riconoscimento più significativo a partire dalla seconda metà degli anni Novanta e in particolare in corrispondenza dello sciopero generale degli sceneggiatori organizzato nel 2001 dalla *Writers Guild of America* (WGA)⁶; la vertenza, che era nata dalla disputa circa la retribuzione di alcuni *credits*, ha rischiato di bloccare per mesi il settore e dimostrato ampiamente il ruolo chiave di autori che, nel tempo, non di rado si sono guadagnati ruoli non semplicemente creativi, ma si sono efficientemente coinvolti nella parte produttiva e realizzativa delle serie, permettendo di dare vita a show con una compattezza ed efficacia mai viste prima.

Il tutto è avvenuto in un momento storico in cui, sotto la spinta di integrazioni dei *network* all'interno di multinazionali dai molteplici interessi, i finanziatori degli show e i loro acquirenti *broadcaster* avevano tutto l'interesse ad esercitare un sempre maggiore controllo sulle serie, non tanto e non solo a livello di contenuti⁷, quanto piuttosto nella gestione della vendita dei diritti⁸, oppure nel tentativo di mantenere la gestione dei vari livelli di sfruttamento di un prodotto di successo all'interno del proprio gruppo di aziende (produzione, canali regolari e via cavo, ecc.).

Era successo, infatti, per esempio, che serie di grande successo come *Buffy l'ammazzavampiri*, prodotta da 20th Century Fox, venisse invece mandata in onda da Warner Bros. Alla fine lo show fu spostato sul canale UPN, in parte sotto il controllo

out quality writing. We found out very early that theatre tends to be controlled by the actor, film by the director, and TV, because it requires so many ongoing episodes, is a medium which has come to belong to the writer" in WELLS, *Writing in America*, p.96.

⁶ Si tratta del potente sindacato degli sceneggiatori – guidato al tempo da John Wells (creatore tra l'altro di *E.R.*) che assicura ai suoi iscritti tariffe minime ed altre garanzie per la salvaguardia del loro lavoro; il precedente sciopero risaliva al 1988, ma nel 2001 la situazione fu peggiorata dal fatto che si era appena chiusa una vertenza con la Screen Actors Guild (SAG), cioè il sindacato degli attori, interessati a salvaguardare i loro interessi nei confronti di produttori e sponsor.

⁷ Le testimonianze di diversi creatori di serie riportate in LONGWORTH, *Tv Creators*, cit. suggeriscono una limitata intrusione dei network nel lavoro creativo e piuttosto una sorta di autocontrollo da parte dei creatori stessi delle serie destinate ai canali "in chiaro" (che devono rispondere ai dettami della FCC (*Federal Communication Commission*); una forma di autocensura totalmente disattesa dai canali via cavo, liberi di trasmettere contenuti ai limiti dell'osceno senza alcuna forma di controllo.

⁸ Prima di tutto alle emittenti in *syndacation*, cioè il circuito delle emittenti locali che acquistano pacchetti di contenuti dalle reti nazionali e trasmettono le serie in "seconda visione" costituendo il primo circuito di reimpiego delle serie e di fatto già offrendo al produttore la possibilità di "andare in pari" con le spese affrontate per realizzarle. È la ragione per cui in seguito la vendita ai paesi stranieri può avvenire a costi contenuti, il che ha per lungo tempo invogliato anche le emittenti italiane a programmare fiction di importazione piuttosto che affrontare l'oneroso investimento di realizzarle in proprio.

di Newscorp, l'azienda madre di Fox⁹, in modo da compattare la linea di sfruttamento della serie, dalla creazione fino alla messa in onda.

Il rapporto di forza tra produttori indipendenti o semindipendenti (cioè spesso invece legati a doppio filo con gruppi industriali di cui fanno parte anche i canali che mettono in onda le serie) cambia comunque a seconda dei soggetti; personaggi come Jerry Bruckheimer, responsabile del *franchise C.S.I.*, che è anche produttore cinematografico di successo, o il recentemente scomparso Aaron Spelling, hanno naturalmente un potere di contrattazione maggiore di altri.

Al di là delle comprensibili differenze, e in parte a dispetto di altre variabili (come ad esempio la specificità dei diversi formati – serie ad episodi chiusi o serializzate, serial, ecc.), comunque, ciò che resta più o meno costante è il modo in cui è organizzato il processo di scrittura delle serie, sempre saldamente connesso al momento della produzione, che avviene, contrariamente a come accade spesso da noi, in parallelo e in continuità con la fase creativa e in buona parte, come si vedrà, sotto la supervisione degli stessi autori.

La ripartizione dei ruoli all'interno dei team creativi è organizzata in forma piramidale in modo da garantire sempre la massima omogeneità di contenuti e standard qualitativi¹⁰.

Al vertice di ogni gruppo è collocato uno *showrunner*, che non è un semplice caposcrittura, ma è responsabile in maniera più o meno diretta di pre-produzione, produzione e post-produzione di uno show, cioè esercita il controllo sia sugli scrittori che sul lavoro dei registi, garantendo la consegna puntuale delle puntate al network.

È evidente che questo ruolo, che è ricoperto spesso da scrittori di grande esperienza, già creatori di serie o capaci di crescere all'interno di serie create da altri, implica anche capacità gestionali (di pianificazione logistica ed economica) non indifferenti e una notevole capacità di leadership.

Soprattutto in corrispondenza della stagione dei successi di alcune famose serie drammatiche (*NYPD Blue*, *E.R.*, *Law & Order*) a svolgere questo ruolo sono stati spesso gli stessi creatori delle serie (Steven Bochco per *NYPD Blue*, John Wells per

⁹ L'esempio e il quadro generale sono riportati in LONGWORTH, *Tv Creators*, p.XXVI-XXVIII.

¹⁰ Per i dettagli si veda DOUGLAS, *Writing the TV Drama Series*, pp. 168-175.

E.R., Dick Wolf per *Law and Order*), capaci di sviluppare forme di controllo più o meno totale sulla parte creativa e poi realizzativa dei diversi show.

Esempi di questo tipo di autori sono anche Chris Carter (creatore di *X Files*, ma anche regista di diversi episodi e produttore esecutivo), o David Chase (*Sopranos*) e ultimamente J.J.Abrams (*Alias* e *Lost*); esempi storici sono invece personaggi come il veterano Donald Belisario (*Magnum P.I.*, *JAG*).

Negli ultimi anni, tuttavia, accade sempre più spesso che la figura del creatore della serie sia in realtà disgiunta da quella dell'*executive producer* responsabile; questo accade soprattutto quando il creatore è innanzitutto uno scrittore e preferisce dedicare le sue energie in primis alla scrittura: esempi di questo tipo sono Aaron Sorkin (*Sports Nights*, *The West Wing*), che si è affiancato a John Wells, oppure Anthony Zuicker (suo il *franchise* di *C.S.I.*) che è supportato da Carol Mendelson (ma naturalmente anche dal produttore Jerry Bruckheimer).

Sorkin, per esempio, è a tutti gli affetti autore della totalità degli episodi di *The West Wing*, che sono scritti da lui personalmente a partire da spunti offerti dallo staff¹¹; Zuicker, per contro, pur scrivendo molte delle puntate di *C.S.I.*, lo fa spesso in collaborazione con la stessa Mendelson o con altri autori dello staff, affidando una parte degli episodi anche ad autori freelance.

Questi ultimi costituiscono l'altro estremo della scala gerarchica dei team produttivi delle serie: sono autori esterni che possono essere professionisti già esperti oppure autori nuovi che vengono contattati sulla base di *spec scripts*¹². Questi sceneggiatori vengono incaricati di scrivere singoli episodi della serie, a partire da soggetti da essi stessi presentati (ma comunque rivisti da membri interni allo staff) oppure forniti dal team creativo della serie.

Il livello successivo è rappresentato dagli *staff writers*, cioè gli autori fissi della serie, stipendiati direttamente dal produttore, che partecipano alla concezione complessiva della serie oltre ad essere autori di una buona parte degli episodi.

¹¹ In proposito si veda LONGWORTH, *Tv creators*, pp.1-30

¹² Gli *spec script*, diffusi anche nell'industria cinematografica, sono sceneggiature scritte da un autore al di fuori di un contratto di commissione per offrire un esempio delle proprie capacità. Nel caso di uno show televisivo si tratta di un "episodio prova" che consente ai produttori di verificare la capacità dell'autore di inserirsi all'interno di un certo mondo narrativo e di padroneggiare le caratteristiche specifiche del format.

Lavorare in questo ruolo rappresenta per qualunque sceneggiatore una forma preziosa di apprendistato, che consente di diventare padroni non solo di strumenti di scrittura, ma anche di nozioni di gestione di una serie che sfuggono completamente a chi si occupi unicamente di singoli episodi.

Tra i compiti di questi professionisti, comunque, rientra anche la riscrittura di episodi originariamente prodotti dagli autori freelance per portarli all'omogeneità richiesta dalla serie.

Ad un grado più alto nel team si collocano gli *story editor*, scrittori con maggiore esperienza e con maggiori responsabilità in termini di scelte creative, che scrivono episodi e supervisionano il lavoro degli altri autori dello staff.

Tra i creativi di una serie USA rientrano anche alcuni di coloro che nei titoli sono indicati con il nome di *producer*. Tra di essi ci sono infatti sia persone che si occupano dell'organizzazione pratica della produzione (equipaggiamenti, programmi, budget, personale della troupe), sia altri scrittori, più o meno equivalenti agli *story editor*, che hanno guadagnato con tempo ed esperienza un titolo più alto (con corrispondenti incrementi di retribuzione, valutati anche in termini di bonus o percentuali nei profitti realizzati dalla serie).

Una variazione di grado ancora superiore è quella data dal ruolo di *supervising producer*, un professionista il cui grado di responsabilità comporta anche la possibilità di assumere nuovi autori e assegnare altri incarichi relativi alla produzione. Questo ruolo può essere l'anticamera o, in alcuni casi, coincidere con il vertice della scala gerarchica, cioè con lo *showrunner*.

Tra le altre cose, lo *showrunner* si occupa negli Usa anche di gestire i rapporti con i network, raccogliendo dai responsabili le indicazioni generali sugli argomenti da toccare nei diversi episodi e presentando le linee di sviluppo delle nuove stagioni in modo da minimizzare in seguito gli interventi di modifica sulle sceneggiature.

La forte identità che le diverse reti americane hanno sviluppato negli anni, del resto, costituisce un punto di riferimento costante e chiaro per gli autori, che sanno bene cosa significhi, per esempio, sviluppare una serie per una rete come ABC (che fa

capo alla multinazionale Disney) o per WB, che per lungo tempo è stata la rete dedicata ai ragazzi e ai giovani.

Gli showrunner, comunque, si fanno garanti nei confronti della rete dell'omogeneità della serie rispetto alla linea editoriale, anche nel caso in cui l'impronta del produttore sia più evidente (come nel già citato caso di Jerry Bruckheimer, o del defunto Aaron Spelling).

Le diverse figure professionali considerate in precedenza formano i gruppi creativi in numeri variabili a seconda della tipologia e della dimensione della produzione, ma hanno un funzionamento generalmente simile.

Wells¹³, per esempio, descrive la routine lavorativa sperimentata al tempo in cui era showrunner della serie *China Beach* come un alternarsi di lavoro individuale e di gruppo in diverse percentuali a seconda delle fasi di lavorazione e delle esigenze specifiche della serie.

In una giornata lavorativa che può durare anche 14 ore, il primo appuntamento (intorno alle 8 del mattino) è costituito da un aggiornamento di tutti gli scrittori coinvolti ai vari livelli, destinato alla discussione degli episodi in pre-produzione, realizzazione e post-produzione.

Dalle 9 alle 12 i vari scrittori si dedicano al lavoro individuale (che nei diversi momenti dell'anno può coincidere con lo sviluppo di soggetti, la scrittura di sceneggiature o la revisione di materiale prodotto da autori freelance), per poi riunirsi fino alle 18 per il lavoro collettivo di brainstorming.

Questa vitale fase dell'elaborazione è destinata nelle prime fasi a far emergere il ritratto dei nuovi personaggi, ma anche le idee base per le storie e le linee di sviluppo generali della serie.

Ogni argomento viene proposto, discusso e ridiscusso in modo da poter diventare realmente oggetto di una formulazione comune facendo sì che ognuno degli autori sia in grado, in un secondo momento, di padroneggiarlo pienamente.

Naturalmente una delle parti più importanti di questo lavoro è costruita dai cosiddetti *pitch*, cioè la primissima formulazione delle storie per le puntate presentata

¹³ WELLS, *Writing in America*, pp.99-102

da un autore ai colleghi in forma di breve racconto, che individui fin da subito i personaggi coinvolti e il conflitto fondamentale implicato nello svolgimento.

In un secondo momento questo materiale prodotto collettivamente viene suddiviso tra gli autori per raggiungere una formulazione più dettagliata pronta per la successiva fase di discussione comune.

In questa logica, dal momento che la materia narrativa passa per diverse fasi di “lavorazione”, un singolo autore dello staff può essere chiamato a seguire un episodio solo in fase di soggetto e un altro in sceneggiatura, o per un altro a supervisionare la scrittura di un autore esterno.

Va tenuto presente che questo sistema di lavoro mira a produrre con continuità una notevole quantità di materiale “finito” da passare alla produzione, che ha la necessità di programmare con largo anticipo i tempi e i modi della realizzazione.

In ogni caso, come si è detto, agli autori può essere richiesto di intervenire anche in fase di realizzazione per poter correggere e revisionare le sceneggiature.

Anche in quest’ottica e per evitare gli sprechi derivanti dalla presentazione di sceneggiature che presentano particolari e insormontabili ostacoli alla realizzazione, lo showrunner deve essere in grado di tenere sotto controllo i valori produttivi, il che è possibile solo a partire da una conoscenza dettagliata del processo produttivo nel suo complesso.

È evidente che a questa organizzazione, frutto di decenni di esperienza, corrisponde la possibilità di realizzare nei tempi previsti (spesso anche molto ristretti) i 22/24 episodi di ogni stagione mantenendo livelli qualitativi costanti e consentendo anche alcune modifiche “in corsa” derivate dalla verifica delle reazioni del pubblico e dai rating sui diversi target.

Come si è già detto, poi, le serie americane che riescono ad ottenere sufficienti ascolti, hanno l’obbligo di garantire di anno in anno la realizzazione di un numero standard di episodi per stagione, mentre in Italia solo in tempi recenti (*Distretto di Polizia* è stato il primo caso) le produzioni sono state in grado di garantire, per le ragioni più diverse (dalla disponibilità degli interpreti o dei registi a rallentamenti nello

sviluppo, ma anche altre imputabili ai piani produttivi delle reti committenti) una regolare programmazione¹⁴.

Nonostante tutto, comunque, la forte competitività del mercato americano rende i destini dei diversi show sempre precari, perché legati oltre che ai valori assoluti degli ascolti, alla capacità di individuare, attrarre e conservare particolari tipologie di ascolto appetibili per gli inserzionisti¹⁵.

Anche le competenze in questo campo, dunque, rientrano in qualche misura tra quelle necessarie a chi governa i vertici di una serie che miri a durare nel tempo.

Sono evidenti, in questo le differenze rispetto ad un orizzonte, professionale e produttivo, come quello italiano, dove, come si vedrà, le competenze tendono ad essere molto più frammentate.

VII.2 Responsabilizzazione, parcellizzazione e controllo: autore ed autori nel mondo produttivo italiano

La realtà italiana, in ogni caso decisamente più “giovane”, si presenta come più variegata rispetto a quella americana dal punto di vista sia dell’organizzazione del lavoro creativo (dalla prima concezione delle serie sotto forma di concept fino alla gestione dei reparti scrittura) che della relazione degli autori con gli altri settori della produzione.

Ciò dipende, naturalmente, anche dalle profonde differenze dell’intero orizzonte di produzione e messa in onda, che comprende sia i soggetti che materialmente realizzano le serie sia, naturalmente, coloro che le acquistano e mettono in onda in un contesto molto più limitato di quello di oltreoceano¹⁶.

In Italia si è gradualmente imposto un modello produttivo che tende ad integrare l’autoproduzione (unica soluzione praticata nei primi tre decenni della televisione italiana) con l’appalto esterno di programmi e servizi; come ricorda Petrocchi, “in coerenza con la sua natura di emittente commerciale la Fininvest ha adottato il sistema

¹⁴ Si vedano i casi de *Il Maresciallo Rocca*, le cui stagioni vanno in onda a due/tre anni di distanza l’una dall’altra, o di *Don Matteo*, in cui l’intervallo è stato solitamente di diciotto mesi.

¹⁵ In proposito si vede l’accurata ricostruzione, fatta dallo stesso creatore della serie Aaron Sorkin, del particolare e prezioso pubblico attratto da una serie come *The West Wing* in LONGWORTH, *Tv creators*, pp.24-27.

¹⁶ Per un quadro d’insieme dei meccanismi produttivi si veda PETROCCHI, *La fiction tv*, pp.107-134.

di *total commissioning* [...]; anche la Rai, costretta dalla competizione sul mercato interno, ha gradualmente accolto questo meccanismo di produzione, non senza resistenze dovute alla tradizione aziendale e alla posizione istituzionale, e attualmente appalta a società di produzione cinematografiche. Le ripercussioni sull'organizzazione del lavoro e sulla definizione delle figure professionali sono state robuste: ne sono traccia i ripetuti tentativi di riattivare le linee di produzione interna, più insistiti nelle ultime stagioni in cui l'emittente pubblica ha tentato di sperimentare l'elettronica su diversi formati, dal film tv alla serie al serial, nell'intento di sviluppare un prodotto domestico destinato al *day time* o alla seconda serata”¹⁷.

Nella definizione dei modelli organizzativi nella realizzazione dei prodotti seriali, quindi, vanno ad intrecciarsi le esigenze più generali connesse alle necessità produttive ed istituzionali dei committenti con i vincoli imposti dai diversi format, ma anche con differenti impostazioni di fondo, che sottolineano in modo diverso l'autonomia creativa dei diversi soggetti autoriali coinvolti rendendola compatibile con la gestione di un prodotto molto complesso.

È naturale, così, che nel contesto italiano si riscontrino modelli di organizzazione piuttosto diversi, le cui particolarità si possono imputare solo in parte alle diverse esigenze imposte dalla realizzazione di serie a episodi chiusi piuttosto che serie più o meno spiccatamente “serializzate”, cioè quelle in cui le linee orizzontali (personali o professionali) hanno un peso consistente, tale da mettere in secondo piano la singolarità dei “casi di puntata”.

Le decisioni che stanno all'origine della scelta di uno o dell'altro modello di organizzazione delle diverse fasi del lavoro fanno perno su figure professionali diverse (principalmente sceneggiatori e story editor¹⁸), anche se, come si vedrà, spesso esse

¹⁷ PETROCCHI, *La fiction tv*, p.112.

¹⁸ Se il termine sceneggiatore non necessita di definizioni, quello di story editor è relativamente nuovo nel panorama italiano. Questa figura, un professionista che può lavorare sia all'intero delle singole case di produzione che nelle reti committenti con qualifica di consulente, è quella di chi svolge, rispetto al materiale narrativo della serie, in tutte le sue fasi di sviluppo, dal soggetto alla sceneggiatura, un ruolo di “consulenza”, di analisi e di sviluppo, fornendo indicazioni sui difetti e i punti deboli e suggerendo esigenze e soluzioni di cui si prenderanno carico gli sceneggiatori in fase di riscrittura o revisione. Dal punto di vista della regolamentazione del diritto d'autore lo story editor non è considerato “autore” del prodotto audiovisivo. In proposito si vedano le indicazioni riportate nel sito ufficiale della SIAE (www.siae.it). Va ricordato, tuttavia, che richieste per un maggiore riconoscimento del contributo creativo, a volte consistente, fornito da queste figure professionali, sono riconosciute da più parti, tanto che è stato ipotizzato di consentire agli story editor di iscriversi alla SACT

sono indicate con lo stesso termine; figure professionali e soggetti autoriali che si prendono carico in modo diverso e con diverse forme di riconoscimento delle varie fasi di creazione e produzione dei vari episodi della serie.

Si cercherà di individuare le peculiarità di ciascuno dei modelli presentati, sottolineandone i vantaggi e gli svantaggi rispetto al prodotto da realizzare, ma anche in rapporto alle strutture produttive con cui il settore creativo si trova inevitabilmente ad interagire.

Né va dimenticato il peso del controllo esercitato dalla committenza; “la struttura duopolistica del mercato televisivo italiano contribuisce a sbilanciare il potere di controllo dei contenuti a favore del *broadcasting*: sono i funzionari delle strutture di programmazione delle reti i veri *gatekeeper* della fiction televisiva italiana.”¹⁹. Anche in questo caso, tuttavia, le variabili sono molte: la credibilità del produttore, basata sui precedenti successi (che ne aumenta il potere di contrattazione con la rete committente), la regolarità dei contatti con le strutture editoriali interne al network, o addirittura il fatto che una serie sia realizzata internamente alle strutture del network stesso, fanno sì che anche l’organizzazione del lavoro creativo si strutturi in modo differente, risolvendo in modo diverso le problematiche relative alla gestione del lavoro creativo e all’interazione con il settore produttivo e la committenza.

L’analisi qui di seguito proposta non vuole essere esaustiva dell’intera realtà produttiva italiana, ma punta, al contrario a presentare tre esempi significativi che, se non esauriscono, certamente, la varietà tipica di una realtà ancora artigianale come quella italiana, permettono tuttavia di individuare un arco di riferimento che va dall’estremo di un controllo verticalizzato e totale (come accade per esempio ne *La squadra*) fino a quello di una maggiore responsabilizzazione dei singoli autori rispetto al materiale narrativo (*Don Matteo*), passando per una tipologia intermedia, quella di *Distretto di Polizia*, che, per necessità, sceglie una forma ibrida in cui convivono una forte ricerca di unitarietà e uniformità con la presenza di una maggiore frammentazione del lavoro di scrittura.

(Società degli Autori di Cinema e Televisione), l’associazione che riunisce gli sceneggiatori televisivi e cinematografici.

¹⁹ PETROCCHI, *La fiction tv*, p.113.

VII.2.1 *Distretto di Polizia*²⁰

La struttura del racconto in una serie come *Distretto di Polizia*, in cui sia la Linea Gialla che le forti linee orizzontali personali costituiscono una parte essenziale di ogni singolo episodio, impone che la maggior parte del lavoro di concezione della serie venga effettuata da un soggetto creativo unitario, capace di coordinare le varie componenti del racconto e dettagliare le linee orizzontali all'interno dei 26 episodi di ogni stagione.

Soprattutto a partire dalla terza stagione, quindi, la fase di concezione e scrittura dell'ossatura della serie è stata affidata ad un gruppo interno di autori (3/4 persone) che mantiene con la casa di produzione (e in primo luogo con il produttore-creatore Pietro Valsecchi) un rapporto costante dal momento in cui viene scelto il nucleo narrativo della Linea Gialla fino alla realizzazione dei singoli episodi. Queste persone sono indicate (anche nei titoli di testa dei singoli episodi) con il nome di *story editor*, anche se i loro compiti, come si vedrà, coincidono solo in parte con quelli comunemente attribuiti a queste figure professionali in ambito italiano.

Questo gruppo di persone è costituito da *sceneggiatori professionisti* che hanno il compito di realizzare, a partire dalle indicazioni del produttore (più o meno dettagliate nei diversi anni) il cosiddetto “manifesto”²¹ che, insieme ai soggetti dei singoli episodi, comprende tutto il materiale narrativo necessario alla realizzazione della serie; questi autori, che si fanno carico anche della creazione, sempre in accordo con il produttore (che può indicare temi o specifiche storie che desidera siano trasposti nel format della serie), di tutti i soggetti degli episodi (casi A e casi B), nonché della stesura in sceneggiatura di una parte degli episodi²².

La maggior parte degli episodi, tuttavia, viene affidata per la stesura in forma prima di scaletta e poi di sceneggiatura, a sceneggiatori esterni alla casa di produzione che ricevono il materiale di base e hanno il compito di rielaborarlo in proprio.

²⁰ Il contenuto di questo paragrafo è stato ricavato in primo luogo dall'esperienza personale all'interno del team di scrittura di *Distretto di Polizia 6 e 7*, ma anche dall'intervista con Daniele Cesarano, story editor di *Distretto di Polizia 3,4 e 5* nonché dall'esperienza di Barbara Petronio e Leonardo Valenti, story editor di *Distretto di Polizia 3 e 4*, così come riportata in GUIDONI, *Showrunner all'italiana 1*, p.49-54.

²¹ In proposito si veda il capitolo IV.

²² In particolare a loro sono affidate le puntate che contengono snodi fondamentali del racconto, cioè quelle in cui prevale la Linea Gialla, per esempio, ma anche le ultime della stagione, in cui vengono “tirate le fila” di tutte le linee orizzontali.

Rispetto a queste sceneggiature, dunque, i responsabili interni hanno propriamente un ruolo di *story editing* che, tra l'altro, prevede l'analisi dei testi presentati dagli autori esterni e un'eventuale revisione della scansione delle scene e dei dialoghi al termine delle stesure di sceneggiatura previste dai contratti con gli sceneggiatori esterni.

Esigenze di risparmi produttivi o variazioni delle linee narrative dovute a ripensamenti sulle linee dei personaggi o sulla Linea Gialla impongono spesso un'ulteriore revisione dei singoli episodi (per eliminare o compattare ambienti e per correggere la direzione drammaturgica di alcuni archi di racconto); di questo lavoro si fanno carico sempre i responsabili interni, che per questo interagiscono in modo consistente con il settore produzione, sia nei mesi precedenti le riprese che più avanti, quando gli imprevisti legati alla realizzazione possono costringere a interventi più o meno significativi sui testi.

Gli story editor di *Distretto di Polizia*, compatibilmente con la disponibilità di tempo lasciata dallo svolgimento del lavoro di creazione e scrittura²³, seguono il lavoro del set (non in maniera costante, ma solo in caso di specifiche esigenze manifestate dal regista o dagli interpreti), ma soprattutto si occupano di seguire e supervisionare una parte del lavoro di post-produzione, visionando i primi montaggi degli episodi e indicando possibili modifiche, nonché la necessità di eventuali doppiaggi di battute o intere scene recitate scorrettamente o modificate in modo da pregiudicare la comprensione della puntata²⁴.

Come si può notare, ci si trova di fronte ad un modello organizzativo abbastanza simile a quello delle serie americane, soprattutto per quanto riguarda la fase di concezione e realizzazione delle sceneggiature.

In *Distretto di Polizia*, tuttavia, le responsabilità e i poteri degli story editor/autori della serie sono molto più limitati rispetto a quelli degli omologhi americani. Anche lasciando in secondo piano il fatto che una robusta parte

²³ Si tenga presente che il lavoro creativo si svolge in modo continuo, perché una volta completato il lavoro di scrittura degli ultimi episodi di una stagione si comincia quasi immediatamente la fase di brainstorming e concezione di quella successiva.

²⁴ Nell'anno relativo alla creazione della sesta stagione (quella andata in onda nell'autunno 2006) una parte di questo lavoro è stata svolta da un delegato di produzione esterno al gruppo creativo che ha svolto soprattutto mansioni di collegamento con il set e in seguito di verifica sul materiale prodotto.

dell'iniziativa creativa proviene dal produttore del format²⁵, la loro discrezionalità, infatti, non include sempre la possibilità di scegliere gli sceneggiatori esterni a cui affidare i singoli episodi, né la possibilità di influire sulle scelte di casting e di esercitare un vero ruolo di controllo sulla realizzazione dei testi in audiovisivo.

Il loro potere riguarda soprattutto la fase che precede e segue le riprese, ma non quella delle riprese stesse, per le quali la responsabilità creativa passa totalmente nelle mani del regista e del produttore esecutivo/organizzatore generale²⁶, al contrario di quanto accade negli Stati Uniti dove, come si è visto, anche grazie alle competenze specifiche acquisite negli anni, gli autori delle serie hanno la possibilità di prendersi carico di ogni fase della realizzazione garantendo al progetto una maggiore coerenza interna e unitarietà.

Nonostante questi limiti, fino ad ora il sistema adottato dalla Taodue per dare unità e coerenza alla serie ha funzionato piuttosto bene, garantendo la possibilità di conciliare la varietà di stili e peculiarità espressive (data dal contributo di autori esterni, che tuttavia generalmente hanno ormai da tempo un legame privilegiato con la produzione e con la serie in particolare) con l'omogeneità della scrittura garantita dalla supervisione di soggetti che svolgono un ruolo propriamente creativo sia in prima persona (nella creazione della serie e nella stesura delle proprie puntate) che nell'interazione con gli autori esterni.

Va osservato, in ultimo che, proprio grazie alla credibilità acquisita negli anni dalla Taodue in generale e da una serie come *Distretto di polizia* in particolare, il controllo esercitato dal network sulla fase di ideazione e scrittura si è progressivamente allentato, dando la possibilità di lavorare in tempi più rapidi e senza sottostare quasi a nessun tipo di pressione o imposizione da parte dell'emittente, sia a livello di contenuti che di sviluppo delle storie.

²⁵ Questa ambiguità si rispecchia anche a livello di attribuzione dei diritti d'autore della serie; al momento, non a caso, è in corso una disputa per l'attribuzione dei diritti relativi ai soggetti dei singoli episodi, diritti che hanno un consistente valore economico proprio in virtù della longevità e del successo della serie: le puntate, infatti, vengono frequentemente replicate e ogni volta i titolari ricevono un compenso in base alla titolarità dei diritti. Gli autori delle puntate, coerentemente con quanto detto, sono titolari unicamente dei diritti relativi alla sceneggiatura. Meno chiaro è chi possa vantare la titolarità dei soggetti, in cui è implicato sia il lavoro creativo degli story editor-autori che quello del creatore del format e ispiratore della Linea Gialla stagionale, il produttore Pietro Valsecchi. Una decisione in merito costituirà un precedente e un riferimento indispensabile per definire un tema delicato come quello dell'autorialità all'interno di prodotti seriali.

²⁶ Per *Distretto di Polizia* questo ruolo è stato sempre esercitato da Daniele Bellucci.

VII.2.2 Altre serie (poliziesche) italiane

VII.2.2.1 *Don Matteo*

In ambito italiano, soprattutto fino a quando le serie hanno sposato prevalentemente il modello delle puntate chiuse, ha dominato un modello di gestione dell'autorialità che prevedeva, al contrario di *Distretto di polizia*, una netta divisione di compiti tra *sceneggiatori* e *story editor*.

Per illustrare questo modello si farà riferimento ad un'altra serie poliziesca, *Don Matteo*, che, per longevità e successo ben si presta ad un confronto con *Distretto*.

La quasi totale assenza di linee orizzontali²⁷ pone *Don Matteo* all'estremo opposto rispetto alla gestione del materiale narrativo di *Distretto di Polizia*; in teoria, infatti, pur nel rispetto del format, ogni episodio potrebbe avere vita propria ed essere sviluppato da un diverso autore senza danno per l'andamento della serie.

In realtà la particolarità del *concept* (ci troviamo di fronte ad un giallo, sì, ma nelle vicende hanno molto peso tematiche eticamente e moralmente rilevanti e il passaggio relativo alla "redenzione" del colpevole è decisamente più importante rispetto alla semplice risoluzione del caso) rende comunque necessaria un forte coordinamento interno dei contenuti.

Storicamente, poi, la casa di produzione Lux Vide ha sempre avuto la particolarità, apparentemente onerosa dal punto di vista dei costi, ma certamente vantaggiosa in termini di gestione dei contenuti e controllo sui prodotti (e quindi, naturalmente, sulla lunga distanza anche conveniente sotto il profilo economico), di possedere un reparto editoriale numericamente consistente e professionalmente preparato che esercita un ruolo di direzione e garantisce un continuo collegamento tra tutti i settori della produzione.

Non va dimenticato poi che *Don Matteo* è una serie commissionata e realizzata per la televisione pubblica (e in particolare Rai 1); ciò implica che la rete esercita normalmente un maggiore controllo su tutte le fasi di ideazione e scrittura per

²⁷ Solo nella quarta e nella quinta stagione sono comparse linee orizzontali, in seguito all'inserimento di un nuovo personaggio, quello del sindaco Laura (Milena Miconi), destinato ad intrecciare una storia d'amore, sempre giocata sui toni della commedia, ma non priva per questo di ostacoli, con il capitano dei carabinieri Anceschi.

verificare sia la compatibilità con la linea editoriale del broadcaster sia la qualità del prodotto stesso.

La concezione delle singole stagioni di *Don Matteo* procede sotto la guida degli story editor incaricati che, tuttavia, non esercitano un ruolo primariamente creativo (come si è visto per *Distretto di polizia*), ma piuttosto accompagnano lo sviluppo degli episodi affidato ai singoli sceneggiatori, cioè svolgono esattamente ciò che normalmente si intende per story editing.

Agli sceneggiatori, ad ogni modo, è richiesto di produrre prima “spunti”, una sorta di idea base per la puntata, e poi, previa approvazione da parte non solo degli editor interni, ma anche del committente (nella persona di incaricati di Rai Fiction ed eventualmente anche di Rai Uno, la rete che mette in onda la serie²⁸), soggetti, scalette e sceneggiature, restando in tal modo titolari di tutta l’autorialità connessa alla scrittura dell’episodio²⁹, mentre su di essi gli story editor esercitano un ruolo di controllo e direzione che a seconda dei casi è più o meno rilevante.

Tra i primi compiti degli story editor c’è naturalmente quello di evitare, nella fase di selezione, che i soggetti prodotti dai vari autori riprendano episodi già realizzati o siano troppo simili ad altri presi in considerazione per la stagione in corso.

Tra gli spunti presentati, poi, si devono individuare quelli che meglio si inseriscono nell’universo narrativo della serie e che meglio si adattano alle corde espressive degli interpreti e allo sviluppo dei personaggi³⁰.

Nella fase di scrittura le competenze messe in gioco dagli story editor sono principalmente di natura drammaturgica³¹; anche ad essi è tuttavia richiesto fin da

²⁸ Ciò implica, per esempio, che, mentre nel caso di *Distretto di polizia* gli sceneggiatori esterni non vengono mai a contatto con il broadcaster, diverso è il caso per gli sceneggiatori di *Don Matteo*, direttamente coinvolti nel percorso di sviluppo svolto in collaborazione con il committente.

²⁹ Fatta salva la titolarità del format riconosciuta ad Alessandro Jacchia e del soggetto di serie che appartiene a Domenico Saverni e Alessandro Bencivenni.

³⁰ Uno sviluppo limitato, naturalmente, trattandosi di serie ad episodi chiusi in cui i personaggi sono virtualmente sempre uguali a se stessi. Il che non impedisce, naturalmente, la possibilità di costruire storie su aspetti dei personaggi non ancora pienamente esplorare giocando su varianti delle loro caratteristiche.

³¹ Nell’ultima edizione della serie, tuttavia, agli story editor è stato affiancato un responsabile generale delle sceneggiature con l’incarico di effettuare una revisione finale dei testi in modo da ottenere una maggiore uniformità. Il passaggio successivo prevede la creazione di un team creativo simile a quello che esiste in *Distretto di Polizia*, che si prenda carico dell’ideazione di gruppi di soggetti (e poi di sceneggiature) per le puntate in modo da garantire a monte una certa uniformità. Questa scelta organizzativa, che riguarda comunque solo la fase strettamente creativa, non prescinde dalla presenza di story editor incaricati di sorvegliare ad un livello più alto l’andamento della serie.

principio un occhio rivolto alle esigenze della produzione, cioè all'ottimizzazione delle risorse e al rispetto dei vincoli produttivi del format (che, per esempio, prevedono precise proporzioni tra le scene girate negli ambienti fissi di serie, la caserma dei Carabinieri e la canonica, e quelle girate in altri ambienti).

La differenza fondamentale rispetto a *Distretto*, però, è nelle fasi successive. Una volta terminata l'ultima stesura della sceneggiatura, infatti, gli sceneggiatori di puntata escono completamente dal processo produttivo, che ricade completamente sulle spalle degli story editor, impegnati sul set con un reale potere di controllo³², poi coinvolti anche in fase di post-produzione (montaggio, scelta delle musiche) accanto al regista e alle altre figure deputate.

Di fatto, quindi, pur non svolgendo propriamente un ruolo di ideazione, gli story editor hanno in *Don Matteo* un compito che si avvicina a quello di “controllo totale” svolto dagli autori delle serie americane e sono i garanti dell'identità della serie sia rispetto al produttore che nei confronti del committente.

VII.2.2.2 *La squadra*

Il terzo modello che si prende in considerazione è quello relativo a *La squadra*, la serie in episodi da 90/100' realizzata con produzione interna per Rai 3³³ e in quanto tale gestita dalla società produttrice in stretta collaborazione con le strutture di controllo e di produzione Rai..

A dispetto del diverso formato, in questo caso il modello di gestione non solo dell'autorialità, ma anche di tutto il progetto produttivo è stato costruito, soprattutto per esigenze di contenimento dei costi, su quello delle *soap opera*³⁴, tanto più che le strutture incaricate della parte tecnica della realizzazione (il cosiddetto “sotto la

³² Non mancano le difficoltà nell'affermare il primato del reparto editoriale su quello produttivo, ma negli anni il coinvolgimento costante degli story editor, spesso molto giovani, in tutte le fasi della produzione e post-produzione ha guadagnato loro un maggior credito.

³³ Per la stesura di questa parte si è fatto riferimento innanzitutto all'intervista con Giusy Buondonno, editor di rete (Rai Tre) nelle stagioni 1-7 de *La Squadra*.

³⁴ In proposito si veda LILIE FERRARI, *Come funziona una soap opera*, Dino Audino, Roma 2000.

linea”³⁵) sono quelle della sede Rai di Napoli, le stesse impiegate nella realizzazione della soap opera di Rai Tre *Un posto al sole*.

Una particolarità che differenzia profondamente *La squadra* dalle altre serie poliziesche considerate è data dalla frattura esistente per l'appunto tra la parte creativa del lavoro (che è affidata a professionisti stipendiati dalla società di produzione, la Grundy, anche se in continua relazione con le strutture di controllo Rai) e quella tecnico-produttiva, che ricade sotto il controllo di strutture del servizio pubblico, pur mantenendosi, evidentemente, un'interazione continua con la parte creativa.

Le figure coinvolte nella parte creativa sono: l'*head writer*, gli story editor (3), l'editor di rete e gli sceneggiatori di puntata, professionisti esterni assunti ad hoc. Il loro numero negli anni è diminuito dagli iniziali 12/15 ad un numero più ristretto, nel tentativo di costituire un più compatto gruppo creativo e mantenere chiara l'identità della serie.

Per quanto riguarda la prima parte del processo, che va dalla concezione della Bibbia di stagione fino alla finalizzazione delle sceneggiature dei singoli episodi, essa è organizzata secondo schemi piuttosto rigidi e con una gerarchizzazione e parcellizzazione pronunciata del lavoro di scrittura, necessaria a garantire il rispetto dei tempi e la gestione di un planning di produzione estremamente rigido che, con i dovuti aggiustamenti legati al numero inferiore degli episodi da realizzare e alla loro maggior durata, è ispirato però alla logica delle soap opera.

Dopo un periodo preventivo di ideazione (in cui viene già coinvolto l'editor di rete³⁶ e che è destinato a delineare per movimenti generali le linee personali dei vari personaggi e la linea trasversale di indagine della serie, qualcosa di simile alla Linea Gialla di *Distretto di Polizia*) la creazione dei singoli episodi è affidata ad un percorso

³⁵ Con i termini “sopra la linea” e “sotto la linea” si intendono le diverse voci di costo previste nel budget delle fiction; i costi *sopra la linea*, che generalmente sono quelli più variabili, sono quelli relativi allo sviluppo delle sceneggiature e al pagamento di attori e registi (in qualche modo la parte creativa del lavoro), i costi *sotto la linea* sono quelli della parte tecnica comprendente strutture e set, montaggio e manovalanze ad ogni livello. In proposito si veda MELODIA, *La lunga serialità*, pp. 295-301.

³⁶ *La squadra* rappresenta un caso molto particolare sotto il profilo del controllo editoriale esercitato dalla rete, che è presente anche nelle altre fiction Rai di tutti i formati, ma non sempre in modo così continuo e decisivo. Rai Tre, tuttavia, ha per lungo tempo trasmesso solo due fiction, *La squadra* e *Un posto al sole*, e in nome di una maggiore coerenza rispetto alla programmazione trasversale (che comprendeva non solo le fiction, ma anche gli altri programmi, da quelli dedicati all'informazione a quelli di servizio o intrattenimento) ha preteso e ottenuto un costante coinvolgimento di propri delegati in tutte le fasi della creazione dei prodotti.

con scadenze precise e irrinunciabili, che vanno a costruire un casellario di incontri e periodi di elaborazione singolare o di gruppo fissa.

Ogni settimana, infatti, prevede nella giornata del lunedì un brainstorming che coinvolge l'*head writer* della serie, uno degli story editor e l'editor di rete ed è finalizzato all'ideazione di un soggetto di puntata che verrà poi steso dallo story editor incaricato nel corso della settimana per essere proposto alla rete per una valutazione entro il venerdì ed essere ridiscusso il lunedì successivo.

A questa prima riunione partecipa spesso anche un *giornalista ricercatore*, incaricato di raccogliere, selezionare e presentare materiale di lavoro su determinati temi da sviluppare in storie; talvolta è presente anche un consulente della polizia (altre volte un ex poliziotto) che sorveglia l'aderenza dei racconti alla realtà³⁷; dopo la discussione che coinvolge, in questa seconda fase, anche lo sceneggiatore di puntata che provvederà, nel corso della settimana, e sempre in collaborazione con lo story editor, a sviluppare il soggetto in forma di scaletta/trattamento, un testo che sarà a sua volta ridiscusso entro il termine della settimana.

Di qui in poi l'autore ha tre settimane di tempo per stendere la sceneggiatura; una quarta settimana è lasciata per la lettura da parte degli story editor e dell'editor di rete, la stesura di note e le conseguenti necessarie revisioni, che vengono realizzate, però, non dallo sceneggiatore, ma dallo *script editor*, cioè una persona incaricata unicamente di revisionare e uniformare i dialoghi degli episodi secondo uno standard prestabilito.

Il risultato di questo preciso percorso di lavorazione degli spunti di racconto, a cui corrisponde un'altrettanto puntuale gestione della realizzazione³⁸, produce, con l'avvio settimanale di nuovi episodi, un intenso programma di lavorazione anche nella parte creativa, che per certi versi rischia di penalizzare la varietà nella scrittura e

³⁷ Ne *La squadra* il riferimento alla cronaca e alla procedure tende ad essere più puntuale, sacrificando talvolta la creatività e le istanze drammaturgiche a quelle del realismo.

³⁸ La sceneggiatura finita viene esaminata in una riunione di pre-produzione (che coinvolge anche il produttore della sede Rai di Napoli, il regista di turno e l'assistente alla regia) e che anticipa le eventuali ultime rifiniture, la settimana di preparazione e le due settimane di riprese (la prima per gli esterni, la seconda per gli interni); segue poi una settimana di montaggio al termine della quale l'episodio viene visionato dai responsabili creativi e di rete e finalizzato.

produrre una estrema omogeneità che può sconfinare nella ripetizione e in una certa anonimità dei singoli episodi.

Il controllo accurato di cui si è detto ha naturalmente ragioni innanzitutto di carattere produttivo, perché consente di contenere al massimo i costi di realizzazione, ottimizzando l'utilizzazione dei set fissi (il commissariato Sant'Andrea e le case dei personaggi principali), limitando le scene d'azione e in esterni.

Non è una sorpresa se il risultato, talvolta estremamente povero e poco originale, rispecchia questa impostazione, solo apparentemente simile a quella delle strutture delle serie americane, ma di fatto riconducibile piuttosto ai modelli della lunghissima serialità, con tutti i limiti, in termini di resa e originalità del racconto, che tale modello comporta.

VII.2.3 Modelli a confronto

Uno sguardo ai diversi modelli di organizzazione dell'autorialità e della produzione in rapporto a quelli americani consente di individuare nei primi due casi esaminati quelli che più si avvicinano all'originale dei quali ognuno sviluppa maggiormente un aspetto.

Nel caso di *Distretto di polizia*, infatti, si nota una maggiore attenzione a preservare un concetto di autorialità più puro, affidando la concezione della serie ad un gruppo di sceneggiatori che realizza anche una buona parte degli episodi e comunque partecipa attivamente alla realizzazione anche degli altri, consentendo di dare maggiore unità al prodotto finale; manca, tuttavia, la possibilità di spostare questo controllo creativo anche nella delicata fase del passaggio alla realizzazione effettiva delle sceneggiature.

Il risultato di questa frattura si riflette spesso in una discrasia tra le iniziali intenzioni degli autori e il prodotto finale, una distanza che va ben oltre i necessari compromessi che ogni sceneggiatura deve affrontare per diventare prodotto audiovisivo.

Questo secondo aspetto è quello che, invece, costituisce la forza del modello organizzativo di una serie come *Don Matteo*, dove la presenza costante degli story

editor (sempre più spesso anche con competenze gestionali) sul set e nel corso della post produzione è la migliore garanzia del rispetto delle intenzioni originali del racconto.

Va detto, tuttavia, che questa interazione con la produzione e post produzione è resa possibile anche dal fatto che essi non debbano farsi carico del lavoro di ideazione e di scrittura, che è affidato, come s'è detto, agli sceneggiatori esterni.

Apparentemente il terzo modello presentato, quello de *La squadra*, sembrerebbe quello che meglio unisce i vantaggi di un controllo creativo totale alla gestione diretta anche della parte produttiva.

Come si è detto, però, ciò avviene in un ambito in cui l'industrializzazione del processo finisce per mortificare fortemente l'originalità dell'ispirazione nonché la qualità della scrittura e spesso condurre ad un prodotto che è certamente conveniente da un punto di vista produttivo, ma resta a un livello molto basso sotto il profilo dell'eccellenza creativa e della qualità della scrittura.

C'è chi, come Gino Ventriglia³⁹, che da tempo svolge il ruolo di story analyst e story editor televisivo, è scettico sulla possibilità di adattare alla realtà italiana il modello di direzione delle serie da parte di writers producers; l'im maturità del nostro orizzonte produttivo (in cui tra l'altro manca una vera competizione tra committenti), ma anche la mancanza delle competenze necessarie da parte degli scrittori italiani, sarebbero il limite più evidente all'applicazione di un modello ambizioso, ma per ora irrealistico nel nostro contesto, dove l'iniziativa resta affidata ai network e manca quasi totalmente la volontà (forse anche da parte dei potenziali writers producers), di misurarsi realmente in un confronto di produttività e originalità che parte dalla selezione delle idee e termina con la realizzazione completa del prodotto seriale.

Le obiezioni presentate hanno certamente un fondamento, tuttavia, proprio i mutamenti che negli ultimi tempi l'ingresso sempre più consistente di un terzo giocatore nell'ambito della produzione di fiction italiana (i canali satellitari, che non si limitano più a trasmettere fiction d'importazione, ma cominciano a commissionare a

³⁹ GINO VENTRIGLIA, *Ma la via del writer-producer è davvero praticabile?*, in AA.VV., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, Script Anno XII, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino Editore, Roma 2004, pp. 61-68.

livello locale) potrebbe smuovere il quadro d'insieme, spingendo le diverse realtà produttive a ripensare la loro organizzazione interna per rispondere alle sfide e alle opportunità di un mercato più variegato.

È certamente ancora lontana la possibilità di immaginare un modello di lavoro in cui la creatività più spinta si accompagni ad una industrializzazione dei processi realizzativi che non coincida con l'abbassamento degli standard qualitativi, ma è indubbio che all'interno dei diversi soggetti produttori si stanno tentando strade diverse per arrivare ad un modello proprio, che consenta di ottimizzare le esigenze della creatività e dell'originalità con quelle di una buona gestione di costi e risorse.

In queste soluzioni le figure di sceneggiatori e story editor, così come si sono sviluppate nel contesto italiano, tendono a sfumare i confini di competenze per tentare di arrivare ad una figura intermedia capace di assommare le migliori caratteristiche di entrambi i soggetti in causa.

VII.3 Dalla pagina alla scena. Il rapporto con la produzione

Pur non vantando le competenze multidisciplinari dei loro colleghi americani e dovendo fare i conti con un'organizzazione che continua a privilegiare l'autorità di registi e produttori rispetto a quella degli scrittori, ovvero a distinguere fin troppo nettamente le competenze strettamente autoriali (cioè il lavoro degli sceneggiatori) da quelle degli story editor (nella più parte dei casi – anche se non in quello di *Distretto di Polizia* -, relegati a un ruolo di consulenti più o meno autorevoli e piuttosto incaricati del rapporto con i settori della produzione e post-produzione), gli scrittori di serie italiani devono comunque in qualche misura adattarsi al confronto con le esigenze e le richieste della regia e del resto della produzione.

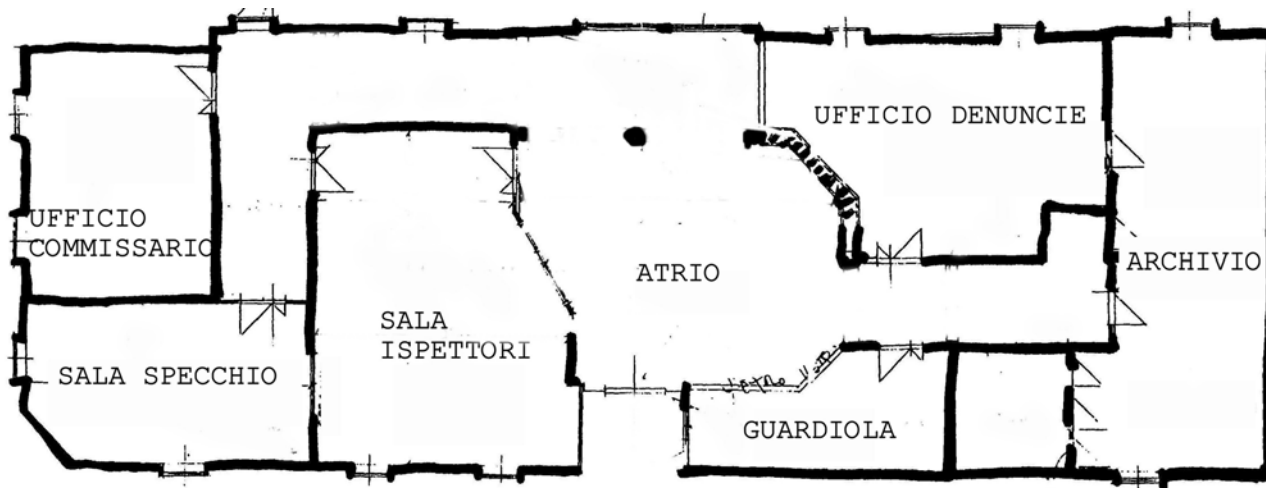
Grazie alla conoscenza diretta della gestione di tale problematiche all'interno della Taodue, prenderemo come esempio *Distretto di Polizia* per valutare il grado di modifiche operate in fase di realizzazione e in che misura ciò influenzi il lavoro di scrittura.

La struttura produttiva di *Distretto di Polizia*, affidata fin dagli esordi a Daniele Bellucci, ha conservato negli anni un'organizzazione abbastanza fissa e ispirata ad un

modello creato in larga parte “per tentativi”⁴⁰, ma quasi immediatamente con l’idea di rendere il prodotto conveniente sul piano economico, senza per questo perdere lo standard di qualità che i prodotti Mediaset avevano avuto fino a quel momento.

Il format di *Distretto* prevede un bilanciamento tra esterni ed interni a favore di questi ultimi, con una percentuale prevista di scene da svolgersi all’interno del distretto che varia dal 50 al 60% a seconda degli episodi; sono interni, del resto, anche altri ambienti fissi, cioè le case di alcuni dei personaggi fissi.

Per creare il piano di produzione della serie è necessario che la produzione sia in possesso dei primi 14 episodi in modo da poter prevedere una prima fase delle riprese all’interno degli studi di Cinecittà, che riproducono per l’appunto gli ambienti dell’immaginario commissariato X Tuscolano:



UFFICIO COMMISSARIO: la stanza del commissario (inizialmente la Scalise, poi Giulia Corsi, infine Ardenzi). È dotata di una scrivania, illuminata da una finestra e di un divanetto in pelle.

⁴⁰ Così riferisce il produttore Pietro Valsecchi nell’intervista raccolta nell’ottobre 2006.

SALA ISPETTORI: la stanza in cui operano gli ispettori del distretto. Due scrivanie, due computer, degli schedari.

SALA SPECCHIO: attigua alla sala ispettori, è la stanza in cui si svolgono gli interrogatori (non è tassativo, a volte si svolgono anche nell'ufficio del commissario o nella sala ispettori). Chi resta nella sala ispettori può assistere a quanto accade nella stanza grazie al falso specchio che separa le due stanze.

ATRIO: luogo di passaggio. Su esso si affacciano la guardiola, l'ufficio denunce e la sala ispettori. Nell'atrio ci sono delle sedie e un distributore di merendine.

GUARDIOLA: è il regno di Ugo Lombardi. Ci sono faldoni, telefoni .

ARCHIVIO: è la stanza di Antonio Parmesan, caratterizzata da pc e faldoni. Dal 2006 comprende anche un piccolo gabinetto di scientifica (per rilevare impronte digitali, fare intercettazioni ambientali, confrontare il Dna) che va a occupare gli spazi una volta riservati allo spogliatoio.

UFFICIO DENUNCE: due scrivanie, due computer, due armadi... è la stanza di Vittoria Guerra e Giuseppe Ingargiola. È qui che i due agenti raccolgono le denunce di tutti i giorni.

In questi spazi si svolgono i primi mesi di riprese (che normalmente iniziano a metà gennaio), dedicati alla realizzazione degli interni della prima metà della serie, privilegiando, nella creazione del piano di produzione più dettagliato, un criterio di accorpamento delle scene per ambienti e per personaggi di puntata⁴¹.

⁴¹ Dal momento che le riprese degli interni di *Distretto di Polizia* si svolgono in studi già allestiti e sempre disponibili, a predominare è il criterio di ottimizzazione delle pose; altre serie che non possono contare su tale facilitazione (era il caso per esempio di *Don Matteo* fino alla quarta edizione, quando gli interni della canonica e la caserma, ambiente fondamentale delle storie del prete detective, sono stati ricostruiti in studio in modo da garantire una maggiore flessibilità alle riprese e un notevole risparmio in termini di costi) sono costrette a bilanciare il criterio delle pose con quello delle location utilizzate. Questa soluzione, tra l'altro, comporta un risparmio di tempo perché gli ambienti ricostruiti nei teatri di posa consentono una migliore e più regolare

Con ciò si intende che, pur non potendosi girare in sequenza le scene interne al distretto di uno stesso episodio, sia per ottimizzare la presenza sul set degli attori di puntata sia per facilitare gli attori di serie nell'interpretazione di una stessa storia, le scene pertinenti per esempio al caso A vengono girate nello stesso giorno o in giorni successivi, mentre gli interpreti saranno richiamati in un secondo momento per effettuare le riprese negli ambienti di puntata.

Contemporaneamente alla realizzazione delle riprese di questi interni, che coprono almeno i primi tre mesi di lavoro della troupe, il direttore di produzione e lo scenografo, dopo aver effettuato uno spoglio delle sceneggiature, si mettono alla ricerca degli ambienti esterni di ogni puntata.

È soprattutto in questa fase che agli autori può essere chiesto di effettuare una prima tranche di modifiche ai testi presentati, nella logica di ridurre i costi eliminando o accorpando ambienti non strettamente necessari, difficili da reperire o che vengono considerati per varie ragioni troppo costosi.

Le modifiche richieste possono andare dal cambiamento di un ambiente (una stazione degli autobus può diventare un semplice bar) all'eliminazione di un personaggio (se per esempio si tratta di un testimone si può passare ad un semplice resoconto della testimonianza stessa), ma più spesso si tratta di trasferire in interni – cioè prevalentemente al distretto - scene ambientate in locations complesse (un ufficio postale, un locale pubblico, ecc.) oppure di “limare” delle situazioni la cui realizzazione richiederebbe un troppo ingente investimento di risorse⁴².

È chiaro che questo genere di interventi, che gli story editor eseguono cercando di mantenere il più possibile intero il senso e l'efficacia del racconto, comporta un impoverimento dei valori produttivi, anche se, bisogna ammetterlo, talvolta il confronto tra il gruppo creativo e la produzione può anche costringere ad una messa a

messa a punto della luce sulla scena, oltre all'eliminazione dei rumori esterni e una più agevole gestione di tutti i reparti coinvolti, dai costumi alle luci al trucco e così via. In proposito si veda MELODIA, *La lunga serialità*, pp.294-299.

⁴² Un esempio illuminante è dato dalla puntata 19 della sesta serie, in cui si racconta di un piromane; in questo caso una prima versione della sceneggiatura prevedeva la messa in scena di tre diverse “scene nel crimine” diversamente intaccate dalle fiamme (in un caso le fiamme erano ancora attive ed era prevista la presenza dei Vigili del Fuoco). Nella versione finale il primo incendio viene mostrato in fotografia nei suoi effetti, il secondo si riduce ad un edificio annerito da cui ormai i pompieri si sono allontanati, mentre il terzo incendio viene solo riferito.

punto del racconto che ne mette in evidenza i principali punti di interesse, eliminando quelle scene che in ogni caso sarebbero state realizzate con povertà di mezzi.

Gli esterni selezionati riguardano in prima battuta gli episodi delle puntate i cui interni sono in lavorazione, ma poi, man mano che gli autori chiudono gli episodi della seconda parte della serie, anche quelli di tutte le altre puntate, dal momento che gli esterni verranno poi tutti realizzati nei mesi centrali della lavorazione, di solito nei mesi estivi per sfruttare le migliori condizioni climatiche.

Una parte degli esterni, comunque, comincia ad essere realizzata con qualche anticipo grazie alla presenza di una seconda unità, cioè di un altro regista, generalmente di minore esperienza, che può occuparsi di alcune scene meno impegnative velocizzando i tempi.

Questa soluzione è resa possibile anche dal fatto che il cast di *Distretto di Polizia* è piuttosto ampio e i casi sono affrontati in genere solo da 2/3 personaggi alla volta; così mentre per esempio il regista principale gira in interni (in uno degli ambienti del distretto) una scena con alcuni interpreti, il regista della seconda unità può utilizzare gli altri in una *location* esterna per un'altra scena.

Gli esterni vengono raggruppati per ambienti (il costo delle locations, infatti, è maggiore rispetto a quello degli attori di puntata e quindi è il primo criterio a dominare) e raggruppati in modo da strutturare giornate di lavorazione compatibili con la lunghezza e la difficoltà delle scene da realizzare.

Ogni giornata di riprese televisive prevede la realizzazione di un certo numero di pagine di sceneggiatura, maggiore nel caso si tratti di interni fissi (anche 8 pagine), minore nel caso di esterni (5, al massimo 6 pagine), ma che devono essere assicurate per tenere fede al programma e non provocare aggravii di costi (ogni giornata di produzione supplementare può costare anche 80.000 euro in attrezzature e costi degli attori e delle maestranze).

Una volta terminati i primi mesi di interni e passati agli esterni, si privilegia la possibilità di realizzare quelli delle prime puntate della serie in modo che nel frattempo la post produzione (che comincia immediatamente a lavorare sul materiale girato) possa produrre al più presto un pre-montato degli episodi che consenta di

verificare l'efficacia dei nuovi attori ed eventualmente effettuare delle correzioni "in corsa" aumentando o diminuendo il peso dei vari interpreti o cercando di sfruttarne al meglio le doti comiche o drammatiche.

Ogni ritardo nei tempi di realizzazione delle riprese in esterni ha molto peso perché i tempi sono in questo caso molto più vincolanti (per i costi degli affitti dei luoghi, il dispendio in termini di spostamenti e luci, ecc.) e ciò che non si riesce a realizzare nei tempi previsti va tagliato o modificato per essere incluso in altre giornate di lavorazione.

Negli esterni sono comprese anche le riprese in notturna, che sono decisamente più onerose; queste erano molto più numerose nelle primissime stagioni di *Distretto di Polizia* mentre nell'ultima sono state praticamente eliminate nelle scene dei casi di puntata e comunque molto limitate anche in quelle relative alla Linea Gialla.

Terminate le riprese in esterni e mentre ormai anche la parte di post-produzione si trova in una fase avanzata (generalmente la serie va in onda a partire dall'inizio di settembre e quindi è prevista la consegna di una prima tranche di episodi alla rete nel mese di agosto), la troupe ritorna a lavorare in studio per realizzare gli interni della seconda parte della serie, oltre alle eventuali integrazioni richieste sulla scorta della visione dei primi episodi montati.

Queste ultime settimane di lavorazione sono quelle più delicate, nelle quali più spesso viene richiesto di effettuare i tagli necessari ad evitare sforamenti nel piano di lavorazione, un intervento che naturalmente comporta qualche sacrificio in termini di valori produttivi, compensati dal fatto che le vicende principali (la Linea Gialla e le linee personali) giungono negli ultimi episodi nelle fasi più avvincenti e dovrebbero rappresentare un'adeguata compensazione per il pubblico.

La fase di post produzione richiede un nuovo intervento da parte degli story editor, che devono sorvegliare che il montaggio sia stato in grado di rendere al meglio il senso e le emozioni della storia e suggerire eventuali modifiche o la scelta di differenti tagli che valorizzino maggiormente le dinamiche interne alle scene, indicare la necessità del doppiaggio di singole battute.

In questa fase anche il produttore della serie offre un contributo importante e attivo rivedendo il montaggio e operando anche cambiamenti rilevanti sull'ordine delle scene e il loro ritmo interno, anche per verificare che sia stata rispettata l'ispirazione iniziale data alla serie.

Le musiche, che fin dall'inizio hanno giocato un ruolo rilevante nell'economia del racconto di *Distretto di Polizia*, sono l'ultimo elemento ad essere aggiunto prima della finalizzazione delle puntate e la loro consegna alla rete.