

FATA

# MORGANA

ISSN 2532-487X

*web*



L'attore italiano  
contemporaneo

14

## **Fata Morgana Web**

**n. 14, 2021 - "L'attore italiano contemporaneo"**

ISSN 2532-487X

**Direttore:** Roberto De Gaetano

**Comitato direttivo:** Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

**Caporedattori:** Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

**Redazione:** Alma Mileto (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

**Segreteria di redazione:** Alessia Cistaro, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

**Web design and graphic concept:** Deborah De Rosa

**Social media manager:** Loredana Ciliberto

**Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci**

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano  
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali  
Università della Calabria  
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano  
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

## INDICE

<b>ATTORIALITÀ MEDIALE</b>	<b>3</b>
Alberto Scandola	
<b>DIMENTICARE LA SCUOLA O TENERLA NEL CUORE</b>	<b>7</b>
Mariapaola Pierini	
<b>NUOVE FORME DI TALENTO</b>	<b>11</b>
Luca Antoniazzi e Giulia Muggeo	
<b>LA TELEVISIONE RIMOSSA, LA TELEVISIONE ENFATIZZATA</b>	<b>16</b>
Luca Barra	
<b>QUANTO VALE UN CAPITALE SIMBOLICO?</b>	<b>20</b>
Cristina Jandelli	
<b>STORIA E PREISTORIA DELL'ATTORE SICILIANO</b>	<b>24</b>
Emiliano Morreale	

## Attorialità mediale

Alberto Scandola

(Anti)divi di oggi e di domani.



Cosa si intende quando si dice “attore” o “attrice” nel contesto mediale italiano contemporaneo? Quali sono le strategie impiegate dai nostri «antidivi» (Carluccio, Minuz 2015, pp. 10-11) per gestire la loro immagine sui social network? Qual è il peso del *reference system* sulla «bancabilità» (McDonald 2020) degli attori selezionati in film di interesse culturale? Come la serialità televisiva contribuisce al ricambio generazionale? Qual è il ruolo del web nella promozione dei giovani e quali sono i principali luoghi di formazione?

A queste ed altre domande cercherà di rispondere il presente dossier, che – sulla scorta degli obiettivi indicati nel progetto Prin F-ACTOR: *Forme dell’attorialità mediale contemporanea. Formazione, professionalizzazione, discorsi sociali in Italia (2000-2020)\** – intende offrire una cartografia di un paesaggio, quello dell’attorialità italiana, sempre più frastagliato e intermediale. Il recente *lockdown*, infatti, ha dimostrato ancora una volta come il grande schermo sia rimasto ormai solo uno dei tanti (e forse nemmeno il principale) luoghi di circolazione dell’immagine di celebrità sempre più abili a comporre storie su Instagram e disponibili a condividerle, anche in diretta, con i loro *follower*.

Pur rifuggendo le luci dei paparazzi e il velluto dei tappeti rossi, alcune stelle del nostro piccolo firmamento non si limitano più infatti a sfiorare «a volo radente la vita dei mortali» (Morin 1955), ma la toccano, nel tentativo di rafforzare quella tradizione antidivistica che, dal neorealismo a oggi, sembra giocare un ruolo fondamentale nei processi di validazione della professionalità attoriale all’interno dell’industria culturale. Non siamo come loro, insomma, ma potremmo esserlo, perché indossiamo gli abiti che pubblicizzano, frequentiamo gli stessi luoghi di villeggiatura e, in alcuni casi, anche gli stessi medici. Esempio in questo senso il commento di un’ammiratrice di Stefano Accorsi a un post che, sul profilo Facebook dell’attore, annunciava una nuova paternità: “Incontrarvi in ascensore per salire dalla stessa ginecologa... Fatto!”.

Più difficile, invece, è incontrare coloro che, come Toni Servillo, Elio Germano, Jasmine Trinca, Luca Marinelli e Valerio Mastandrea – forse la quintessenza della recitazione vissuta come impegno civile – rifiutano il divismo come sovraesposizione mediatica finalizzata al potenziamento della loro immagine e lo fanno per una ragione tanto artistica quanto politica, come a voler ribadire che quella dell'attore è una professione lontana dalle logiche del mercato e vicina a quelle dell'arte. Non è un caso che tre dei quattro attori sopracitati siano anche tra i più premiati nelle recenti edizioni dei David di Donatello e che nessuno di essi possenga un profilo Instagram: sulle forme di autopromozione e sulla relazione con il contesto produttivo rifletteranno, in questo dossier, Francesco Pitassio e Cristina Jandelli.

Tradizionalmente, la recitazione è stata spesso discussa in termini di performance; tuttavia, il fenomeno sempre più richiede di essere considerato da ulteriori e complementari prospettive. L'impianto metodologico del progetto F-ACTOR si caratterizza per la scelta di integrare gli studi sulla recitazione con quelli sulla produzione e sulla formazione, in modo tale da indagare ad ampio spettro la relazione tra le dinamiche dell'industria culturale e i discorsi sociali che producono il valore artistico ed economico degli attori. Attori che, oggi come ieri, vengono presi dalla strada (penso ai casting di Matteo Garrone e Alice Rohrwacher), dal teatro regionale o nazionale (rimando all'articolo di Emiliano Morreale), dalle scuole di recitazione (ne parleranno Mariapaola Pierini e Giulia Carluccio) ma anche – e su questo rifletteranno Luca Barra, Giulia Muggeo e Luca Antoniazzi – dai piccoli schermi: quello della TV generalista, che ha portato alla ribalta volti sconosciuti e prodotto attrici drammatiche come Ambra Angiolini, e quello delle Pay TV o delle TV on-demand, a cui va riconosciuto il merito di aver contribuito a rinnovare il parco attori italiano (penso a *Romanzo Criminale – La Serie*): l'apparizione in una serie televisiva permette l'acquisizione di una popolarità vasta ma forse meno prestigiosa rispetto a quella offerta dal grande schermo.

Difficile, nell'era della post-medialità, distinguere la celebrità televisiva da quella ottenuta su YouTube. Agenti e produttori di personaggi come Fabio Rovazzi e Checco Zalone, arrivati al cinema rispettivamente dal web e dalla TV, elaborano le strategie promozionali dei loro assistiti misurandosi con un pubblico che passa senza soluzione di continuità da un medium all'altro.

Ma come si relazionano gli attori di cinema con lo schermo televisivo? Se la partecipazione a format come il *talk show* o il Festival di Sanremo evidenzia la volontà, come ha dichiarato Pierfrancesco Favino, di colmare quella "frattura tra il cinema e la gente" che non esisteva nell'epoca dei grandi mattatori, il coinvolgimento nelle produzioni Netflix sottolinea la volontà di ampliare l'orizzonte del pubblico mantenendo però inalterati i tratti identitari del proprio *brand*. Emblematici, nella loro diversità, i recenti casi di Luca Marinelli e Isabella Ferrari: se il primo con il ruolo di Nicky, il guerriero immortale e omosessuale di *The Old Guard* (Prince-Bythewood,

2020), è riuscito a superare i ristretti confini del cinema d'autore nazionale diventando per alcuni giorni trend topic su Twitter, la seconda, già madre distratta nelle prime stagioni di *Baby* (De Sica, Negri, 2018-2020), ha dimostrato di saper gestire in modo intelligente il proprio *ageing* rivestendo il ruolo di Irene, madre attraente ma ansiosa nel nostalgico *Sotto il sole di Riccione* (YouNuts!, 2020). L'interprete del figlio di Irene è il promettente Lorenzo Zurzolo, ventenne formatosi sin da piccolo nella palestra della fiction e ora additato come il nuovo Kim Rossi Stuart.

La genitorialità, pubblicizzata di recente anche da Luca Argentero con un'instafoto del ventre gravido della compagna, non è dunque solo l'affermazione di quei valori di vitalità e fertilità già propri dei divi classici, ma anche una sorta di metafora per indicare un ricambio generazionale ormai in atto. Interessanti, in questo senso, le operazioni di clonazione effettuate da Gabriele Muccino, che in *Gli anni più belli* (2020) ha voluto affiancare ai big Favino, Santamaria, Rossi Stuart e Ramazzotti quattro teenager ricalcati a loro immagine e somiglianza, e dai produttori di *Skam Italia* (Bessegato, 2018-2020), il cui cast si compone di giovani promesse come Ludovica Martino e Federico Cesari, casi indicativi di un modo nuovo e decisamente antidivistico di costruire una carriera attoriale. Allieva della Scuola Jenny Tamburi – che vanta tra i suoi diplomati anche Alessandro Borghi –, e straordinariamente somigliante a Isabella Ragonese, la ventitreenne Martino vanta una laurea in Interpretariato e traduzione, mentre Cesari, il cui aspetto fisico evoca in modo impressionante il giovane Elio Germano, alterna i ciak di Rai Fiction con gli esami di Medicina.

Non so, in conclusione, se ci sia ancora tra i nostri attori – affermati o no – quel «dilettantismo» e quel senso di «improvvisato» che Antonio Gramsci lamentava tra i divi degli anni dieci (Pierini 2017, pp. 19-38). Di certo quello del cinema italiano resta – se paragonato allo *star system* d'oltre oceano – un universo a limitata proiezione transnazionale, dove professionisti d'alto interesse culturale come Valerio Mastandrea o Pierfrancesco Favino non orientano al consumo di beni di lusso né a modelli di vita *borderline*, ma leggono, sul palco e sul web, rispettivamente frammenti di Pier Paolo Pasolini e articoli della Costituzione italiana, senza dimenticare di ricordarci – come fa anche Stefano Accorsi – di indossare la mascherina quanto previsto.

«Se io cercassi di salvare il mondo come fa Bruce Willis – ha dichiarato Favino sul canale YouTube di Marco Montemagno –, mi spernacchieresti». Perché i divi di Hollywood, oggi come ieri, vendono sogni di forza e bellezza, mentre i nostri (anti)divi si limitano semplicemente a parlare di noi. Del nostro passato, del nostro presente e del nostro futuro.

## Riferimenti bibliografici

*Nel paese degli antidiivi*, a cura di G. Carluccio, A. Minuz, in "Bianco e Nero" n. 581, gennaio-aprile 2015.

P. McDonald, *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiano*, Cue Press, Roma 2020.

E. Morin, *I divi*, Mondadori, Milano 1955.

M. Pierini, *Per una cultura d'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano*, in *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, Marsilio, Venezia 2017.

\**F-Actor* è un progetto di ricerca nazionale coordinato da Francesco Pitassio e vede coinvolti i seguenti Atenei: Università di Udine, Università di Verona, Università di Firenze, Università di Roma La Sapienza, Università di Bologna, Università di Torino. Per seguire tutte le attività di ricerca, i seminari e i workshop rimandiamo a <https://www.facebook.com/FactorPRIN>.

## Dimenticare la scuola o tenerla nel cuore

Mariapaola Pierini

La formazione dell'attore oggi in Italia.



«Ecco: finalmente avete finito i vostri tre anni di studio in Accademia [...] e avete avuto il tanto atteso diploma [...]. A questo punto il miglior consiglio che posso darvi – ma rimanga fra noi – è questo: dimenticate di essere usciti dall'Accademia e il vostro diploma mettetelo da parte». Con queste parole Sergio Tofano, che nell'ultima parte della sua carriera fu insegnante presso l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, apriva la sua *Piccola guida pratico-morale* indirizzata ai giovani diplomati (Tofano 1961). Un testo lontano nel tempo ma ancora illuminante, che ci permette di mettere a fuoco una delle questioni nodali dello scenario dell'attorialità mediale contemporanea in Italia: quanto conta, oggi, il diploma di una scuola di recitazione? Bisogna dimenticarselo o se ne può fare a meno? Come valutarne la funzione nello scenario attuale della produzione audiovisiva italiana?

Per trovare delle risposte bisogna innanzitutto risalire alle origini: alle scuole per attori, quei luoghi appartati, raramente agli onori delle cronache, che si occupano di formarli e avviarli alla professione. È importante analizzarne il funzionamento, l'evoluzione, la struttura, le tipologie di insegnamento. Dalle più antiche e prestigiose – l'Accademia Nazionale e il Centro Sperimentale di Cinematografia –, alle scuole nate a fianco dei Teatri Stabili, e infine alle realtà di più recente formazione come la Scuola d'Arte Cinematografica Gian Maria Volonté, senza dimenticare le molte altre offerte formative disseminate sul nostro territorio. Quello delle scuole di recitazione italiane è uno scenario ampio e disomogeneo, in parte non regolamentato, entro cui peraltro non si esaurisce il problema della formazione e del reclutamento dei giovani. Chiedersi “dove gli attori imparano il mestiere e perfezionano le proprie capacità?” vuol dire tenere in conto di alcune peculiarità del nostro paese, in cui da un lato la gavetta ha avuto e ancora ha un peso grande e, dall'altro, radicata e sempre rinnovata è la pratica del reclutamento dei non professionisti.



Formazione (dalla più strutturata fino a quella occasionale), gavetta e verginità di presenza-assenza di tecnica sono i tre poli a cui si possono ancor oggi ricondurre i percorsi degli attori e delle attrici che recitano sui nostri schermi. Ogni carriera è segnata da peculiarità, ma se guardiamo ai David di Donatello degli ultimi anni vediamo, per esempio, Pierfrancesco Favino diplomato all'Accademia e Jasmine Trinca, attrice che esordisce con Nanni Moretti senza alcuna formazione pregressa; Toni Servillo «interprete “di qualità”» (Bisoni 2016) che la gavetta e la carriera le fa principalmente in teatro, e Luca Marinelli diplomato all'Accademia; Ilenia Pastorelli, che viene dal reality televisivo, e Alessandro Borghi che inizia come *stuntman* e si fa strada nella serialità televisiva; Elio Germano che ha una breve formazione teatrale e si dichiara «contrario alla tecnica» (O'Rawe 2017), e Alba Rohrwacher, diplomata al Centro Sperimentale. La formazione istituzionale ha quindi un ruolo di rilievo, e sicuramente molte altre figure di secondo piano o emergenti - scritturate dalle produzioni e prima ancora arruolate dalle agenzie - hanno un diploma; ma non è il passaporto che garantisce l'accesso alla professione, né tanto meno un'etichetta davvero spendibile. A differenza di altri paesi (pensiamo al *peso* dell'Actors Studio o della Comédie-Française), la provenienza o la formazione raramente entrano nei discorsi e nelle strategie promozionali legati alla fama e al valore di mercato di un attore o di un'attrice.

D'altronde il comparto attori italiano è stato, e resta a tutt'oggi, frastagliato e variegato, e i percorsi sostanzialmente ibridati. Ibridati innanzitutto per quanto riguarda cinema e teatro: se la separazione tra i due ambiti è stata storicamente sancita dalla fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica e del Centro Sperimentale di Cinematografia, la storia del nostro cinema vista dal punto di vista degli attori mostra che la tipologia di formazione non si è trasferita direttamente sugli sviluppi delle singole carriere. Lo schermo ha infatti svolto una funzione attrattiva forte, e ha accolto molti attori formati in un percorso teatrale che, come raccomandava Tofano, si sono forse dimenticati del proprio diploma. Un'ibridazione complicata sempre più dal ruolo della produzione televisiva, palestra di esperienze per gli attori, vettore o «amplificatore di celebrità» (Barra 2015).

Se il percorso formativo istituzionale continua a mantenere una posizione rilevante - ma non esclusiva - nel favorire l'accesso alla professione, è importante sottolineare che lo scenario della formazione per l'attore in Italia sta mutando. Mi limito qui a rilevare che la tradizionale separazione tra la formazione teatrale e quella cinematografica si sta assottigliando; o, meglio, il percorso teatrale - numericamente più rilevante, almeno per quanto riguarda le istituzioni di maggior prestigio - si è arricchito e ampliato (si veda l'offerta formativa dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, che comprende insegnamenti con specifica declinazione cinematografica e televisiva). D'altro canto, le scuole stanno diventando più sensibili alla relazione con la professione, e quindi agli orientamenti produttivi attuali; costituiscono agenzie interne - come nel caso del Service Cast Artistico del Centro Sperimentale di Cinematografia -

e i percorsi formativi comprendono esperienze che confluiscono in vere e proprie produzioni. Penso a *Esercizi elementari* (2014) di Giuseppe Piccioni, film realizzato con gli allievi dell'Accademia, o all'*Ultimo piano* (2019), film collettivo realizzato dagli allievi della Volonté, prodotto da Vivo Film. Le istituzioni, soprattutto quelle storiche, che per decenni sono state luoghi chiusi e un po' misteriosi, oggi devono proporre in modo chiaro progetti formativi sempre più articolati e strutturati, operando alla luce del sole – il che significa anche saper comunicare, soprattutto in rete, ciò che accade all'interno delle aule.

Inoltre, nonostante gli sbocchi professionali siano inevitabilmente incerti, le nuove generazioni sembrano sempre più attratte dalla prospettiva di “fare gli attori”, e le domande di ammissione alle principali scuole di recitazione italiane sono in costante aumento. In un sistema che si è fatto più concorrenziale per la «proliferazione di offerta formativa» (Pierini 2012) è diventata dirimente la tipologia di diploma che le scuole possono rilasciare (l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi e l'Accademia Internazionale di Teatro rilasciano un diploma AFAM, equipollente a una laurea triennale). Il problema delle scuole, come d'altronde delle università, è di dover essere luoghi di alta formazione e di prestigio culturale, offrendo al contempo un percorso didattico capace di indirizzare in modo concreto alla professione. Devono attrarre allievi ma, considerato il numero chiuso, devono anche saperli selezionare; formarli tecnicamente senza appiattirne le caratteristiche.

Infine le scuole di recitazione, oltre a insegnare, continuano ad arginare, almeno per qualche anno, l'incertezza che caratterizza da secoli il mestiere dell'attore, a cui si aggiunge ora un senso diffuso e generalizzato di precarietà e smarrimento. David Mamet, rivolgendosi ai giovani attori, qualche tempo fa li aveva tacciati di essere «a generation that would like to stay in school», perché il mondo «is a frightening place» (Mamet 1997). Il mondo effettivamente fa paura, e la fa ancor ancor più in tempi di pandemia. È quindi inevitabile chiedersi come il confinamento abbia inciso sul funzionamento e sulla fisionomia delle scuole di recitazione.

Il progetto PRIN F-ACTOR – *Forme dell'attorialità mediale contemporanea. Formazione, professionalizzazione, discorsi sociali in Italia (2000-2020)* ha provato a capirlo, promuovendo nel giugno scorso *Acting at Home. Insegnare recitazione durante l'emergenza*, un workshop on-line a cui hanno partecipato le principali scuole italiane. Al di là delle differenti strategie adottate dalle singole istituzioni, è risultato chiaro che l'emergenza sanitaria – e la conseguente forzata distanza fisica – non ha soltanto fatto vacillare le fondamenta della didattica per l'attore, che di vicinanza, contatto, presenza, ascolto, sguardo e respiro si nutre; ha anche promosso una riflessione più ampia sulla recitazione, costruendo nuove modalità di relazione tra docenti e allievi, e tra i singoli allievi. Ha stimolato l'uso di dispositivi di ripresa, accelerato l'esigenza di produrre qualcosa che potesse essere condiviso con gli altri attraverso i self-tape.

Ritorniamo così a Tofano, e alle ultime raccomandazioni della sua *Piccola guida pratico-morale*: «Avevo cominciato col consigliarvi di dimenticare di essere diplomati all'Accademia. Dimenticatelo questo consiglio. Abbiate sempre nel cuore, invece, questa Accademia che per tre anni vi ha tenuto a balia con sollecitudine materna» (Tofano 1961). I diplomati del futuro non dimenticheranno questo inusuale periodo di formazione, che forse contribuirà, a emergenza conclusa, alla ridefinizione di alcuni parametri e strumenti per la didattica della recitazione. Ma, soprattutto, lo terranno nel cuore, perché la scuola in questi mesi non solo «li ha tenuti a balia», ma è entrata nelle loro vite, nelle loro case.

### Riferimenti bibliografici

L. Barra, *Star a ripetizione. Modelli di celebrità nella fiction italiana contemporanea*, in *Nel paese degli antidivi*, a cura di G. Carluccio, A. Minuz, "Bianco e Nero" n. 581, gennaio-aprile 2015.

C. Bioni, "Non faccio questo mestiere mettendomi sul mercato come una merce": note sull'attore cinematografico italiano e il suo contributo all'identità del cinema di interesse culturale, in *Italian Quality Cinema*, a cura di C. Bioni, D. Hipkins, P. Noto, "Comunicazioni Sociali" n. 3, September-December 2016.

D. Mamet, *True and False. Heresy and Common Sense for the Actor*, Vintage Books, New York 1997.

C. O'Rawe, *Forms of Actorly Celebrity. La costruzione dell'immagine divistica di Elio Germano e Riccardo Scarmarcio*, in P. Armocida, A. Minuz, a cura di, *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia 2017.

M. Pierini, *La recitazione*, in *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, a cura di D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio, Forum, Udine 2012.

S. Tofano, *Introduzione al palcoscenico. Piccola guida pratico-morale per gli allievi della Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico che affrontano la carriera*, Cappelli, Bologna 1961, ora in Id., *Il teatro all'antica italiana*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma 1985.

## Nuove forme di talento

Luca Antoniazzi e Giulia Muggeo

Percorsi formativi e casting delle personalità televisive contemporanee.



Quali fattori determinano il successo di attori e personalità televisive in Italia? Le carriere di queste ultime sono determinate da forze esterne o unicamente dal talento e da una formazione specifica? Questi sono soltanto alcuni degli interrogativi che spesso ci poniamo dinnanzi ad uno scenario sempre più eterogeneo, sfaccettato, ibrido come quello televisivo. In questo saggio ci concentreremo in particolare su due momenti chiave che influenzano la carriera delle personalità che popolano il piccolo schermo: il percorso formativo e il casting.

«*Famous for being famous*»

Complici i molteplici mutamenti tecnologici e industriali, oggi è senza dubbio il medium televisivo – con le sue svariate “appendici” in streaming e i suoi nuovi formati – a proporre e ad esporre il più ampio e complesso panorama attoriale. Le cosiddette *television personalities* (Langer 1981), infatti, rappresentano una delle categorie più eterogenee dello scenario mediale, all’interno del quale convivono conduttori televisivi, attori legati a programmi di fiction più o meno longevi, nuove *celebrity* DIY create dai *social network*, *pop star*, fino ad arrivare ai concorrenti di *talent show* o *reality*. Proprio questi ultimi due modelli – se vogliamo, posti esattamente agli antipodi – restituiscono appieno caratteristiche ed essenza dello scenario televisivo contemporaneo, e ci offrono indicazioni importanti in merito agli interrogativi posti in apertura dell’articolo.

In entrambi i casi ci troviamo dinnanzi a quella che Mariapaola Pierini definisce una «verginità di presenza-assenza di tecnica», una verginità gestita in modalità del tutto differenti: da un lato il *talent show* rappresenta una sorta di *mise en abyme* del percorso formativo, propone la ricerca spasmodica dell’“X factor”, spinge sull’idea (talvolta persino sull’*ideale*) di una formazione specifica e, grazie anche al puntuale ausilio di intermediari

culturali, punta alla creazione di professionisti con precise competenze; dall'altro lato, invece, il *reality show* figlio del *Big Brother* crea «figure più quotidiane e amate proprio per questo» (Ortoleva 2000), personalità che «jouent leur propre personnage et sont choisis justement pour ce que les producteurs perçoivent de leur personnalité» (Dyer 2007).

Le “wannabe celebrities” che affollano tutt’oggi i *talent show* del palinsesto, costantemente alle prese con l’idea di un perfezionamento del proprio talento e di un continuo potenziamento delle proprie abilità, rappresentano per certi versi un’anomalia all’interno del sistema televisivo. Fin dal principio, infatti, gli studiosi che si sono occupati di *television personalities* hanno sottolineato come le celebrità del piccolo schermo fossero semplicemente “just-as-they-are”, ossia non solo prive di qualsiasi capacità specifica o talento, ma anche disinteressate al perfezionamento o alla costruzione *ex-novo* di precise *skills*. Questa teoria è stata in seguito problematizzata, e soltanto a partire dai più recenti studi di James Bennett (2010) il “personality system” televisivo ha ritrovato una sua parziale complessità. Nella star creata dal *talent*, e qui risiede forse la sua anomalia, (sopra)vive quell’idea dyeriana secondo la quale «hard work and professionalism are necessary for stardom» (Dyer 2001). Si pensi, a titolo d’esempio, alla costruzione e all’interesse mediale nei confronti del difficile percorso di Elodie, finalista di *Amici di Maria De Filippi*, passata dal quartiere di Quartaccio a Roma al *red carpet* di Venezia 77.

Fin dalle origini del mezzo televisivo, con la comparsa e il grande successo delle prime personalità televisive, un grande interrogativo disorienta lo spettatore: “What do they do?”. Se per i concorrenti dei *talent show* pare certamente più semplice rispondere a questo interrogativo, così non è per i partecipanti sconosciuti di quei *reality* vicini al genere del *Grande Fratello*, parenti alla lontana, se vogliamo, delle prime celebrità televisive esemplarmente descritte e immortalate nel noto *Diario minimo* (1963) di Umberto Eco.

In contrast the narrative of predominant forms of television celebrity, most particularly that from reality TV, tends to elide questions of hard work or talent: instead, fame is merely attributed to them via the work of cultural intermediaries, such as publicists, managers and PR gurus (Bennett 2010, p. 35).

Se i concorrenti dei *talent* e dei *reality show*, almeno nella loro fase iniziale, ci offrono due spaccati e due versioni differenti sul tema del talento, è pur vero che oggi è possibile rintracciare in entrambi i casi diversi punti di contatto. Anche i *talent show* contemporanei, infatti, puntano notevolmente l’attenzione sulla costruzione e presentazione dell’immagine pubblica dei concorrenti, un’immagine che deve avere una solidità antecedente l’ipotetico lancio televisivo (ci sembra interessante osservare, ad esempio, come nel *form* di iscrizione al casting di *Amici* la selezione della categoria di appartenenza sia preceduta da uno spazio nel quale il

candidato è tenuto a precisare i link al proprio canale YouTube, Instagram e Facebook). Il talento, tanto ricercato e inseguito dai molti show televisivi contemporanei, viene in sostanza affiancato – e talvolta preceduto – da una parallela abilità nella cosiddetta «multiplatform self-promotion» (Bennett 2010), ed è forse proprio in questa pratica che va rintracciata una nuova e trasversale espressione del talento.

### *Il casting televisivo*

A influenzare le carriere e le performances degli attori non c'è solo la loro abilità di gestire immagine, *self-branding* e *self-promotion*. Il casting, per esempio, pur essendo stato a lungo marginalizzato nella ricerca accademica, è determinante nello sviluppo della carriera di attori e attrici televisivi. Gli studiosi della tradizione dei *production studies* (John Caldwell, Vicki Mayer) o legati alla tradizione di *cultural and media work* (Mark Deuze, Marks Banks), hanno esplorato da vicino le dinamiche di potere, di relazione e di autorappresentazione collettiva che influenzano le carriere di chi lavora nelle industrie culturali. Alcuni studi sul casting televisivo che hanno ispirato il progetto F-Actor ci arrivano dagli Stati Uniti. Kristen J. Warner, per esempio, esplora l'impatto della crescente precarietà del lavoro su attori e attrici appartenenti a minoranze etniche. La studiosa si concentra sulle «discursive maneuvers» che definiscono e legittimano particolari rappresentazioni e strutturazioni della realtà lavorativa. Warner conclude:

Various creative laborers at various levels of access navigate precarity – from the anonymous (white) gatekeepers who stress that precarity is not a diversity issue but only an issue for those who lack the necessary skills [c.vo nostro]; to the casting directors who find themselves stuck in a precarious limbo with insufficient power to break the status quo despite unparalleled access to diverse pools of talent; to actors of color whose precarious existence means they must strategically plan to circumvent the system even if those strategies benefit individuals at the expense of collective forms of resistance (Warner 2011, p. 183).

I *production studies* hanno influenzato anche lavori sul casting televisivo italiano come quelli di Luca Barra (2015) sulle serie *Gomorra* (2014-in corso) e *Romanzo criminale* (2008-2010), o di Dana Renga (2020) sulla serie *L'amica geniale* (2018-in corso), adattamento dei libri di Elena Ferrante. Luca Barra ha sottolineato l'importanza del casting nello specifico ambito della Tv a pagamento contraddistinto da una peculiare forma di “divismo collettivo”. Ciò che affascina il pubblico è un gruppo di attori poco conosciuti ma radicati al territorio e con tratti fortemente rappresentativi della realtà sociale che la fiction racconta. Dana Renga, invece, ha esaminato le pratiche di casting de *L'amica geniale* intervistando alcune delle figure creative coinvolte nel progetto di adattamento. Questa serie è stata ideata e

realizzata come un prodotto transnazionale, destinato cioè a un pubblico non esclusivamente italiano. La studiosa sostiene che il concetto di “autenticità” che guida le scelte del casting sia costruito retoricamente e non risponda a necessità artistiche, come invece paventato dagli addetti ai lavori. Tali costruzioni retoriche («discorsive maneuvers») sarebbero invece legate alle esigenze del mercato internazionale in modo che «an “authentic” Italy is exported to transnational audiences» (Renga 2020, p. 86).

In ultimo, vorremmo sottolineare che per ricerche di questo tipo è importante ricorrere a tecniche di indagine empirica qualitativa. Esse infatti consentono in modo efficace di carpire le esperienze e le pratiche degli attori e delle attrici. Proprio nel contesto televisivo, così variegato e ricco di nuove figure lavorative, le tecniche di ricerca empirica aiutano a comprendere la rilevanza (o la marginalità) di contesti e ambiti specifici, consentendo l’interazione approfondita con i partecipanti alla ricerca. In un importante contributo sul concetto marxiano di alienazione proprio nell’ambito del casting televisivo, Vicki Mayer sottolinea l’indispensabilità dei metodi di ricerca empirica per far luce sugli spazi interstiziali dei processi produttivi: «Television programs, the result of hundreds of micro-processes from script-writing to distribution, rely on thousands of collaborative efforts, but without some form of fieldwork it is hard to know how these collaborations manifest» (Mayer 2009, p. 23).

Per comprendere il lavoro degli attori e delle attrici e del loro reale contributo creativo e artistico è sicuramente importante guardare al grado di incisività dei processi industriali a livello macro. Ma è altrettanto importante comprendere i contesti particolari, le soggettività e i processi di autorappresentazione in cui esse si esprimono. È quindi fondamentale far luce, per esempio, sulle dinamiche di passaggio dalle scuole di formazione al mondo del lavoro, sulla gestione e la selezione degli attori, e sulla cultura delle comunità produttive.

### Riferimenti bibliografici

L. Barra, *Star a ripetizione. Modelli di celebrità nella fiction italiana contemporanea*, in *Nel paese degli antidivi*, a cura di G. Carluccio e A. Minuz, in “Bianco e Nero” n. 581, gennaio-aprile 2015.

J. Bennett, *Television Personalities. Stardom and the Small Screen*, Routledge, London 2011.

R. Dyer, *Federico Fellini et l’art du casting*, in *L’acteur de cinéma: approches plurielles*, Presses Universitaires de Rennes, a cura di V. Amiel, J. Nacache, G. Sellier, C. Viviani, Rennes 2007.

J. Langer, *Television’s “Personality System”*, in “Media, Culture and Society” n. 4, 1981.

V. Mayer, *Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory*, in *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, a cura di V. Mayer, M. Banks, J.T. Caldwell, Routledge, New York 2009.

K.J. Warner, *Strategies for Success? Navigating Hollywood's "Postracial" Labor Practices*, in *Precarious Creativity*, a cura di M. Curtain, K. Sanson, University of California Press, Berkeley 2016.

P. Ortoleva, *Divismo televisivo*, in *Enciclopedia italiana. Aggiornamenti 2000*, Treccani, Roma 2000.

M. Pierini, *La recitazione*, in a cura di D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio, *A scuola di cinema. La formazione alle professioni dell'audiovisivo in Italia*, Forum, Udine 2013.

D. Renga, *Casting My Brilliant Friend's Authentic Stardom*, in "Series-International Journal of TV Serial Narratives" n. 6.1, 2020.

\*Giulia Muggeo è autrice della prima sezione dell'articolo. Luca Antoniazzi ha invece redatto la seconda.



## La televisione rimossa, la televisione enfatizzata

Luca Barra

Attori italiani e piccolo schermo.



Sulla televisione l'attorialità italiana non ha mezze misure. Croce e delizia, il piccolo schermo è spesso stato una necessità nascosta e solo talvolta, in rari casi, un momento valorizzato. Sono considerazioni che in vari modi attraversano tutta l'articolata storia parallela di piccolo e grande schermo nel contesto nazionale. Ma questa forte duplicità vale di più, e colpisce di più, quando si guarda alle vicende recenti, agli ultimi decenni, con la televisione che lentamente occupa un posto sempre più centrale nel sistema dei media del Paese e con il divismo del cinema, in parallelo, che si trasforma in un forzato e ogni volta ribadito anti-divismo, senza più mito ma rigonfio di velleità artistiche (Carluccio e Minuz, 2015). È in particolare curioso, e significativo, che siano soprattutto alcune generazioni di attori già cresciuti entro un sistema televisivo e mediale del tutto commerciale – si possono indicare, in modo un po' impreciso, quei performer nati tra la fine degli anni sessanta e gli anni ottanta, con un esordio negli anni novanta o a cavallo dei duemila – a modellare le loro carriere attorno a un atteggiamento spesso ambivalente e sempre contraddittorio rispetto alle molte opportunità offerte dal piccolo schermo.

Su un primo versante, così, si può facilmente vedere come i primi passi per molti di questi attori siano avvenuti all'interno di contesti televisivi, ma anche come questi esordi scompaiano molto spesso dalle biografie professionali e dal racconto delle radici fatto dagli attori stessi, una volta più noti. Da un lato, si colgono le occasioni di prime esperienze subito professionali, andando incontro a un pubblico largo e trasversale, proprie di un contesto concorrenziale più ricco che in passato e che compete anche nella produzione di fiction originale. Dall'altro, però, in questa fase storica il mezzo televisivo non è ancora pienamente riscattato dal discorso critico, e appena possibile queste esperienze in tv, di industria più che di arte, in qualche modo sempre di compromesso, finiscono allora sotto il tappeto, nell'oblio.

Gli esempi possibili sono tanti, e proprio tra gli attori di punta. Kim Rossi Stuart esordisce da bambino, ma trova ampia popolarità, ventiduenne, nel ruolo del principe Romualdo nella miniserie tv di *Fantaghirò* (Canale 5, 1991-1993); la sua carriera spicca presto il volo, e già le stagioni successive devono ricorrere a scarti del girato precedente e a rappresentazioni fotografiche per conservare il personaggio senza di lui; una visione rituale, di culto, con un interesse che si è di recente rinnovato all'approdo di tutte le puntate su Netflix. O si pensi a Elio Germano, che nel 2000 partecipa per un ciclo di puntate alla seconda annata di *Un medico in famiglia* (Raiuno, 1998-2016) nel ruolo di "Er Pasticca", amico del cugino Alberto, un po' losco e apparentemente problematico, ma in realtà di buon cuore, e che l'anno successivo è uno dei protagonisti di *Via Zanardi, 33* (Italia 1, 2001), tentativo solo in parte riuscito di portare in Italia il modello di *Friends* - Germano è Ivan, imbranato studente di scienze politiche, grande appassionato di calcio, triste perché da poco lasciato dalla fidanzata storica. E sempre nella fiction rivolta a un pubblico adolescenziale esordisce Riccardo Scamarcio, uno dei ragazzi protagonisti sui banchi di *Compagni di scuola* (Raidue, 2001). In tutti questi casi, la televisione è una specie di test, un modo comodo per farsi notare sia dal pubblico sia dall'industria; ma è anche una "falsa partenza", incoerente con la figura pubblica successiva, a cui guardare con tenerezza, imbarazzo, o un misto tra le due cose.

Traiettorie simili valgono anche per molti altri attori e attrici che si sono fatti le ossa in televisione, non solo nella fiction ma in numerose trasmissioni di intrattenimento. In questo caso c'è più gradualità, in una sorta di riconquista della legittimità attoriale che va avanti passo dopo passo, per più smottamenti successivi invece che con una cesura netta a rimuovere il passato. È il caso di Claudia Gerini e Ambra Angiolini, attrici di punta del cinema italiano decenni dopo gli esordi nel contenitore pomeridiano delle reti commerciali *Non è la Rai* (Canale 5-Italia 1, 1991-1995); o più recentemente di Miriam Leone, che nel 2008 vince *Miss Italia* (e, in modo rivelatore, la fascia di Miss Cinema) e poi conduce per molti anni i programmi mattutini della Rai (*Uno Mattina Estate; Mattina in famiglia; Uno Mattina in famiglia*, 2009-2013), prima di spostarsi convintamente nella fiction e nel cinema nazionali; ancora, Luca Argentero comincia la carriera con una partecipazione da concorrente alla terza edizione del *Grande fratello* (Canale 5, 2003).

Anche il comico televisivo funziona bene come serbatoio di performer che poi possono approdare in modo stabile al cinema, sublimando le loro esperienze televisive nel salto in un altro campionato (e in un altro mestiere) e sfruttando la fama e la credibilità raggiunte sul piccolo schermo con i ritmi più lenti e meno massacranti dei film: vale per l'eccezione Checco Zalone, certo, ma pure per nuovi pilastri della commedia cinematografica (anche per incassi) come Fabio De Luigi o Paola Cortellesi. Ci si allontana dalla frenesia creativa e operativa della tv, e si capitalizza, prolunga e rinnova il successo già ottenuto.

Da una parte, così, la carriera televisiva “alla sorgente” è di solito nascosta, o comunque ridimensionata, dalle attrici e dagli attori italiani che riescono ad approdare al cinema, quasi fosse un peccato di gioventù o una macchia sul curriculum. Dall’altra, però, soprattutto in anni recenti, e parallelamente sia a un aggiustamento dell’industria audiovisiva nazionale sia alla riqualificazione di (certa) televisione dentro al dibattito critico e giornalistico, il piccolo schermo sembra trovare un rinnovato spazio e valore. Un secondo versante del rapporto tra attorialità italiana contemporanea e televisione è così costituito dallo spazio, autonomo e prestigioso, che una porzione della produzione tv italiana è riuscita a ritagliarsi nello scenario mediale degli ultimi anni, nel nostro e in altri Paesi europei (Barra, Scaglioni 2021). La fiction diventa *premium*, pregiata, “di qualità”, da non perdere: ottiene un pubblico magari più contenuto ma “giusto”, si propone a nicchie economicamente e culturalmente attrezzate, circola sempre più anche a livello internazionale, insomma trova rinnovata validazione, sullo stesso scaffale di film e romanzi.

Se prima le narrazioni televisive, soprattutto generaliste, costituivano il coronamento di una carriera e il rinnovato aggancio sul pubblico popolare – il Lino Banfi di *Un medico in famiglia*, il Terence Hill di *Don Matteo* (Raiuno, 2000-in corso) – o rischiavano di vincolare troppo l’attore a un personaggio – come con *Il commissario Montalbano* (Raidue-Raiuno, 1999-in corso) di Luca Zingaretti –, oggi le produzioni tv sono situazioni *win win*, in cui la narrazione sfrutta il prestigio dell’attore cinematografico e insieme l’attore si serve della serialità per dimostrare e accrescere il suo valore. Inizialmente è stata soprattutto la posizione di Sky, impegnata dal 2007 nella produzione originale di fiction, ma nel decennio seguente la tendenza si è allargata sia alla classica generalista sia alle piattaforme *on demand*.

E così Elio Germano (ancora lui) è il protagonista della miniserie *Faccia d’angelo* (Sky, 2012); Kim Rossi Stuart porta sulle sue spalle i quattro episodi di *Maltese. Il romanzo del commissario* (Raiuno, 2017); Alessandro Gassman (a dire il vero più laico nel rapporto con la tv lungo tutta la carriera da “figlio d’arte”) è al centro de *I bastardi di Pizzofalcone* (Raiuno, 2017-in corso) e di *Io ti cercherò* (Raiuno, 2020); Miriam Leone coltiva in parallelo la *pay* con il ruolo di Veronica Castello in *1992-1993-1994* (Sky, 2015-2019) e la *free* con il *nordic noir* all’italiana di *Non uccidere* (Raitre, 2015-2019); e Luca Argentero raggiunge una piena credibilità di attore con il successo grande e inatteso di *Doc. Nelle tue mani*, perfettamente allineato a uno spirito del tempo pandemico (Raiuno, 2020-in corso). E la lista, in costante aggiornamento, è ancora lunga...

Non è un caso, allora, che gli attori che muovono i primi passi importanti nella seconda metà degli anni duemila, già in questo contesto mutato, risolvano o persino annullino la contraddizione tra la televisione precedente, da nascondere, e quella successiva, da enfatizzare. Attori come Alessandro Borghi e Luca Marinelli si muovono indistintamente tra il cinema e la tv (e, parallelamente, tra la dimensione italiana e quella globale): il primo, per esempio, con le tre stagioni di *Suburra. La serie* (Netflix, 2017-

2020) e con *Diavoli* (Sky, 2020-in corso); e il secondo superando la difficilissima prova della miniserie biografica del primo canale, con *Fabrizio De André. Principe libero* (Raiuno, 2018). Ma questo discorso ha carattere più generale: nello scenario contemporaneo, forse per la prima volta, la celebrità cinematografica italiana si appropria anche della televisione, pronta a considerarla in modo laico e neutrale, e addirittura sfrontato, come una parte importante e necessaria di ogni carriera di successo.

Il piccolo schermo resta l'approdo promozionale più importante, quello che da solo raggiunge il grande pubblico, per presentare progetti e prodotti che stanno altrove - il mestiere più antico della tv, fin dalle origini. E ora è anche e sempre più un tassello cruciale di biografie personali e professionali già ibride da molto tempo, ma come mai prima mescolate per comprendere fiction e intrattenimento, piattaforme e servizio pubblico, e per aggiungere pubblicità e videoclip, social e dirette digitali. Digeriti molti cambiamenti, il piccolo schermo può allora finalmente rientrare - e tutto insieme - nel curriculum di un attore italiano di successo. Senza complessi di inferiorità, senza senso di vergogna, talvolta persino con una punta di orgoglio.

#### **Riferimenti bibliografici**

*L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, Marsilio, Roma 2017.

L. Barra, *Star a ripetizione. Modelli di celebrità nella fiction italiana contemporanea*, in "Bianco e Nero" n. 581, 2015.

*A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*, a cura di L. Barra, M. Scaglioni, Routledge, London 2020.  
*Nel paese degli antidivi*, a cura di G. Carluccio, A. Minuz, in "Bianco e Nero" n. 581, 2015.

## Quanto vale un capitale simbolico?

Cristina Jandelli

L'attore di prestigio italiano nel suo contesto produttivo.



Nel giugno 2006 “Time” pubblica un articolo dedicato a Meryl Streep in cui si afferma che non è una star come le altre, è un’attrice di fama la cui popolarità si basa su credenziali più artistiche che commerciali: appartiene all’«actorly stardom», anzi, si pone al suo acme in quanto «prestige star» (Luscombe 2006). Di che tipo di categoria stiamo ragionando? Di un preciso insieme di star hollywoodiane il cui credito artistico è ottenuto accumulando un capitale simbolico rappresentato da premi e altre forme di riconoscimento professionale. Quel che Hollywood commercia, nel caso di Streep – come di Nicholson –, è l’artisticità in sé. Questa categoria è peraltro l’unica che si oppone al modo in cui funziona a Hollywood lo *star system A list*, la vetta della professionalità attoriale basata sull’accumulo di capitale economico attraverso il botteghino o altri flussi di reddito. Ma, chiosa Paul McDonald, si tratta pur sempre di commerciare: nel caso di una «prestige star», un capitale simbolico anziché un capitale economico (McDonald 2020).

Il ragionamento potrebbe opportunamente traslarsi al panorama italiano. Quello che può apparire provincialismo, da questa prospettiva, rivelerebbe invece un sistema quasi integralmente basato su una “fascia A” divistica italiana improntata al prestigio, ribaltando le proporzioni hollywoodiane del fenomeno che vedono l’analoga parte del vertice quantitativamente minoritaria. L’attore o l’attrice italiano di fama, nell’Italia del 2020, esibisce tale prestigio declinando in modo peculiare il suo capitale simbolico. Assume, come è ormai acquisito in sede scientifica, un atteggiamento antidivistico (Carluccio, Minuz 2015).

Quando Luca Barra sottolinea in questa sede come Kim Rossi Stuart, o il più antidivo degli italiani, Elio Germano, esordiscano nella serialità televisiva per poi “occultare” il peccato di gioventù (che però i fan non

dimenticano), disegna già parte dello scenario: l'attore di prestigio italiano nasce dal cinema d'autore di cui è portabandiera a livello transnazionale e il cui status élitario viene certificato dal circuito dei festival europei. A livello nazionale è pluripremiato. Rare, ma presenti, anche le carriere internazionali, fra cui spicca quella di Valeria Golino che negli anni novanta lavora tra Italia e Francia, dopo aver tentato la strada hollywoodiana. Se attori e attrici di prestigio italiani offrono al cinema nazionale un capitale simbolico costruito su un ostentato antidivismo che li pone al vertice della "fascia A", anche la serialità televisiva può servire ad accreditare il «mito rigonfio di velleità artistiche» di tale categoria professionale. Anche quando diventa protagonista di «situazioni *win win*» televisive (Barra 2020), lo fa infatti agendo in continuità con l'immagine cinematografica. Non pare un caso che Luca Marinelli impersoni sul piccolo schermo Fabrizio De André e Claudio Santamaria Rino Gaetano, due cantautori ribelli, due artisti italiani. Oppure che Valeria Golino annunci la sua prima serie televisiva da regista tratta da *L'arte della gioia* (1994) di Goliarda Sapienza, la compagna del regista con cui ha esordito, Citto Maselli. La televisione contribuisce a mantenere stabili i tratti identitari del brand cinematografico.

Il *reference system* esige una presenza costante sul *red carpet* festivaliero. Anche se il divo sbarca al Lido di Venezia esibendo il pugno chiuso (Germano) oppure impiega il capitale simbolico a favore della causa ecologista (Golino, campagna Greenpeace 2013), non può esimersi dal comparire. Altro incremento del prestigio è rappresentato dal passaggio alla regia (Stuart e Golino), ma anche dalla partecipazione artistica al progetto autoriale (Servillo-Sorrentino). Un intero immaginario è ritualizzato dai festival europei che ospitano i rari eventi pubblici che vedono coinvolti i divi del cinema italiano. Individuata la categoria e inserito l'atteggiamento antidivistico nell'ambito di una esibizione del sé "di prestigio", sarebbe opportuno cominciare a studiare attraverso quali forme si manifesti questo atteggiamento, e da quali radici provenga la sua preponderanza nel complesso del sistema italiano. Bisognerebbe cioè indagare quali forme assume l'atteggiamento antidivistico all'interno del sistema produttivo. E, per opposizione, studiare cosa resti nel panorama italiano del divismo "classico" italiano degli anni cinquanta-settanta. Due esempi: Pierfrancesco Favino con i suoi show televisivi e Stefano Accorsi con la più significativa presenza sui social fra gli attori italiani paiono prendere le distanze da questa postura, pur appartenendo alla "A list".

Giulia Carluccio e Andrea Minuz hanno raccolto alcune testimonianze esemplari che riguardano Giovanna Mezzogiorno, Jasmine Trinca, Margherita Buy, Micaela Ramazzotti, Isabella Ferrari, Elio Germano, Luca Argentero, Raoul Bova, Toni Servillo: se è vero che la quantità di attori per cui i media impiegano il termine "antidivo" è talmente cospicua da poter individuare nell'Italia «il paese degli antidivi», sembrano ancora latitare i contorni di tale definizione. Sicuramente ne è parte l'anti-presenzialismo, un rapporto selezionato con i media o il porsi come «testimonial del nostro paesaggio» più che dell'industria cinematografica.

Ma anche il rifiuto dei social media come mezzo di comunicazione andrebbe maggiormente studiato. Oppure l'assenza di pianificazione del rapporto con i fan (per questo motivo, a mio avviso, Claudia Cardinale andrebbe esclusa dal novero, se pur chiamata in causa).

L'esibizione "di prestigio" attraverso la forma dell'antidivismo trova origine nella storia del cinema nazionale. Comincia con le dive del muto che si autopromuovono quali «artiste del cinematografo» e affonda le sue radici nel teatro dell'Ottocento che conferisce un rilevante ruolo sociale (e perfino politico) agli attori in forza del loro riconoscimento pubblico in quanto artisti. Nell'industria cinematografica italiana, storicamente a-sistematica, c'è sempre posto per figure d'eccezione dotate di un capitale simbolico che può diventare antagonista del capitale economico, ma più spesso ne è alleato di pregio. Attori e attrici di "fascia A" che passeggiano sui tappeti rossi perché è il loro mestiere, ma ne farebbero volentieri a meno (Zincone 2010, a proposito di Giovanna Mezzogiorno): se così ci appare il cinema italiano nelle sue esibizioni più popolari è perché quello antidivistico è un anzitutto un atteggiamento élitario eretto per preservare il capitale simbolico della "A list", altrimenti detta «la casta dei cast» (Romani 2013).

"Mi si nota di più se vengo e me ne sto in disparte o se non vengo per niente? Vengo. Vengo e mi metto così, vicino a una finestra di profilo in controluce, voi mi fate: 'Michele vieni in là con noi dai...' e io: 'andate, andate, vi raggiungo dopo...'. Vengo! Ci vediamo là. No, non mi va, non vengo, no, ciao, arrivederci Nicola". Michele Apicella al telefono in *Ecce bombo* (Moretti, 1978) recita l'antidivismo. Immagina di esibirsi di profilo in controluce, una silhouette alla Greta Garbo, per mantenere intatto il mistero e porsi al centro della scena pubblica. Assenza e lontananza anziché la calorosa prossimità di star italiane come Loren e Mastroianni. Per perimetrare il concetto di antidivismo italiano andrebbe messo in relazione il *reference system* festivaliero con la remunerabilità degli attori selezionati in film di interesse culturale (Scandola 2020) anche a partire da un preciso contesto storico di riferimento. Moretti acquisisce prestigio internazionale con gli anni novanta che hanno progressivamente segnato, nell'Europa dopo la caduta del Muro, l'avvio dell'era transnazionale di un mercato in cui la celebrità cinematografica è attestata da premi e riconoscimenti conferiti dai maggiori festival. E questo vale per i registi come per gli attori. Sarebbe opportuno porlo come termine *a quo*.

Certo appare arduo definire tale atteggiamento esibito dalla microsocietà degli attori italiani "A list", e potrebbe perfino risultare un esercizio sterile. Se non fosse che "la casta dei cast" ha un ruolo sulla scena pubblica: come sappiamo dagli studi di Richard Dyer, il capitale simbolico si esprime anche in forme politiche. Niente film commerciali per Servillo. Niente social per Golino. Moretti potrebbe essere pronto per girare o interpretare serie televisive ma, al più politico degli attori italiani, «il selfie non ha il coraggio di chiederglielo nessuno» (Ravarino 2016). Non si può che concordare: «Toni Servillo, Elio Germano, Jasmine Trinca, Luca Marinelli e Valerio Mastandrea — forse la quintessenza della recitazione

vissuta come impegno civile – rifiutano il divismo come sovraesposizione mediatica finalizzata al potenziamento del brand e lo fanno per una ragione tanto artistica quanto politica» (Scandola 2020).

### **Riferimenti bibliografici**

- L. Barra, *Attori italiani e piccolo schermo*, in "Fata Morgana Web", settembre 2020.  
*Nel paese degli antidivi*, a cura di G. Carluccio, A. Minuz, in "Bianco e Nero" n. 581, gennaio-aprile 2015.
- B. Luscombe, *7 Myths about Meryl*, in "Time" (2006).
- P. McDonald, *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiano*, Cue Press, Roma 2020.
- I. Ravarino, *Moretti e il nuovo cinema: «Sono pronto a girare una serie tv»*, in "Il Messaggero", 26 luglio 2016.
- C. Romani, *Da De Sica alla Ferilli. Ecco la casta dei cast*, in "Il Giornale", 30 dicembre 2013.
- A. Scandola, *(Anti)divi di oggi e di domani*, in "Fata Morgana Web" (2020).
- V. Zincone, *Giovanna, l'italienne e i voti al cinema*, in "Corriere della Sera", 12 maggio 2010.



## Storia e preistoria dell'attore siciliano

Emiliano Morreale

Dal modello-figurante alla fiction sulla mafia.



*Antefatto: la terra dei figuranti.*

Per lungo tempo la presenza di attori siciliani sullo schermo è stata un elemento di colore, limitato a caratteristi per lo più comici, che affiancavano i divi in trasferta, con connotazioni fisiche molto marcate (Turi Pandolfini, Gino Buzzanca, Saro Urzì). La tradizione, anche linguistica, in cui situare le performance, era quella catanese, trasposta al cinema in anni lontani da Angelo Musco, e a essa dovevano conformarsi anche interpreti di altra provenienza, come Franchi e Ingrassia. I canoni di questa *koiné* vengono codificati dal doppiaggio, inseparabile dalle voci di Cesare Barbetti, Peppino Rinaldi o Corrado Gaipa.

Una prima linea di frattura, non a caso, è costituita dall'incremento del sonoro in presa diretta che, a partire da *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi, permette l'utilizzazione di una nuova leva di attori non professionisti, giovanissimi, affiancati a Michele Placido e Claudio Amendola. In questo film emerge anche chiaramente il ruolo, fino allora rimasto sotterraneo, dell'agenzia di casting diretta da Enzo Castagna, pittoresco personaggio che nel 1995 sarà condannato per una rapina alle Poste di Palermo. A Castagna (che gestiva le comparse della Sicilia occidentale, mentre nella Sicilia orientale il settore era di competenza delle famiglie Cori e Torrìsi) dedicheranno una serie di documentari Daniele Ciprì e Franco Maresco: *Sicilia da Oscar* (1990), *I Castagna sono buoni* (1994) e soprattutto *Enzo, domani a Palermo!* (1996).

La figura di Castagna è indicativa di una fase pre-industriale del casting locale, in cui la conoscenza del territorio costituisce il principale capitale cui le produzioni nazionali devono fare riferimento. Le agenzie di Castagna, Cori e Torrìsi fungono sostanzialmente da fornitori di figuranti, più capigruppo che *casting director*: è questo il serbatoio che serve al cinema "romano". Il lievito madre dell'amalgama, si potrebbe dire, cui aggiungere

l'elemento pregiato dell'attore professionista. Non a caso i pochi protagonisti che vengono richiesti a Castagna sono bambini, che non proseguiranno la carriera: il Totò Cascio di *Nuovo cinema Paradiso* (1988) e Valentina Scalici e Giuseppe Ieracitano di *Il ladro di bambini* (1992).

Accanto ai non professionisti, prelevati direttamente dalla strada, un secondo serbatoio è il teatro popolare di fascia bassa (Tony Sperandeo, Mario Pupella, Lollo Franco) o più alta, legata alle esperienze del cabaret anni '70 (Giacomo Civiletti, Giorgio Libassi), migrato nelle prime televisioni locali. Più saltuarie le cooptazioni dalla scena teatrale colta, che a Palermo si presentava spesso come riletture mediate, lirica o espressionista, del mondo popolare. Pensiamo a uno dei grandi drammaturghi del tardo '900 italiano, Franco Scaldati, e al puparo e cuntista Mimmo Cuticchio, destinati a saltuarie apparizioni cinematografiche.

Lo studio di caso più interessante, per come attraversa le varie fasi del cinema italiano mantenendo una propria sostanziale irriducibilità alle sue forme di rappresentazione, è quello di Gigi Burruano, cantore a teatro della Palermo lumpen e consapevolmente in bilico tra alto e basso, presente come caratterista in decine di titoli italiani dell'ultimo trentennio, come una sorta di figura dell'eccesso, anti-realistica. L'attore siciliano è in generale, fino alla fine degli anni '90, legato a ruoli di caratterista, alla raffigurazione di contadini, proletari o sottoproletari, e il confine tra professionista e non, nella percezione comune, resta labile.

*I figli dell'Accademia*

È a partire dall'affermazione di Luigi Lo Cascio in due successive Mostre di Venezia che si osserva un cambiamento nel paesaggio attoriale. Nel 2000 *I cento passi* di Marco Tullio Giordana lo vede protagonista; l'anno dopo, in *Luce dei miei occhi* di Giuseppe Piccioni, che gli frutta la Coppa Volpi a Venezia, l'attore è calato in un contesto ambientale neutro e borghese. Lo Cascio ha studiato all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" ma è anche nipote di Burruano e proviene da esperienze di cabaret a livello locale (il gruppo "Le Ascelle"). La nuova generazione, nel film di Giordana, è incarnata da altri due diplomati dell'Accademia, Claudio Gioé e Paolo Briguglia, affiancati da attori della generazione precedente (Lucia Saro, Burruano e Sperandeo). La novità del film (l'eroe antimafia non è uno straniero ma un "interno") si specchia in una scelta di casting (il protagonista è un attore siciliano sconosciuto ma di formazione accademica). Una scelta resa possibile proprio da una leva di attori dal percorso di studi istituzionale, di estrazione borghese e spendibili come volti nuovi.

L'anno successivo il processo si replica al femminile con un'altra attrice semiprofessionista e sconosciuta, Donatella Finocchiaro, protagonista di *Angela* di Roberta Torre, pendolare dal punto di vista geografico (catanese, con una parentesi di pochi mesi nel teatro romano e un ritorno in Sicilia) e professionale (si divideva tra la pratica teatrale e una carriera di avvocato). Lo stesso anno esce il primo film interpretato da Salvo Ficarra e Valentino Picone, primi comici di rilievo dai tempi di Franchi e

Ingrassia, spogliati di connotazioni troppo localistiche, e senza matrice popolare (il film, come i loro successivi, riutilizza un numero significativo di attori del cabaret e della televisione locali, da cui anche i due provengono). Sempre nel 2002, *Respiro* di Emanuele Crialese, con Valeria Golino, è idealmente l'ultima propaggine di quello che potremmo chiamare "amalgama coloniale", con attori professionisti "nazionali" calati in un contesto di non professionisti o di professionisti locali. Nel film, segnaliamo, emerge il volto nuovo di Vincenzo Amato, confuso tra i non professionisti dell'isola di Lampedusa e in realtà singolare attore semi-professionista, scultore, figlio della cantante folk e regista Muzzi Loffredo, formatosi negli Stati Uniti dove aveva già partecipato al film precedente di Crialese.

Gli anni 2000 vedono dunque una assoluta novità: un territorio che fino ad allora non aveva fornito attori di rilievo al cinema italiano comincia a proporre in quantità sempre maggiore, mostrando in maniera chiara un'evoluzione nel reclutamento degli attori che è a sua volta spia di una mutazione dei modelli produttivi. Non è forse un caso che i due film con Lo Cascio segnino esattamente l'inizio di Rai Cinema e del progetto di un "cinema medio d'autore", pronto ad assorbire le diversità regionali in una chiave di racconto psicologizzato, o di recupero nostalgico del passato recente. Subito dopo la creazione di un "cinema medio d'autore", e ancor più di esso, a strutturare una leva senza precedenti di attori è la nascita di un filone di prodotti televisivi sulla mafia, inaugurato da *Paolo Borsellino* (2004) di Tavarelli e approdato alla lunga serialità con *Il capo dei capi* (2007).

Se ci si sposta alla fine del decennio, altri dati fotografano un processo compiuto. Nel 2008, in *Tutta la vita davanti*, esordisce sugli schermi Isabella Ragonese, tipologia completamente nuova per fisico e cadenze, che ben si presta a rappresentare una generazione spaurita e sradicata. Nel 2009 va in onda la prima serie di *Squadra antimafia*, in cui la serialità, più che lunga, si fa virtualmente eterna. Le fiction sulla mafia siciliana finiranno col costituire una produzione a ciclo continuo che vede al lavoro decine di attori riconoscibili, i cui nomi magari sono poco noti al pubblico ma che ormai identificano il filone. A un primo spoglio, il parco attori che ruota intorno alle serie e ai film di ambientazione siciliana supera la cinquantina di nomi. Ad esempio David Coco, nell'arco di vent'anni, ha impersonato innumerevoli figure storiche della mafia e dell'antimafia: Pio La Torre, Gaspare Pisciotta, il pentito Leonardo Vitale, il commissario Ninni Cassarà, Bernardo Provenzano, Leoluca Bagarella, Piersanti Mattarella.

Gli anni 2008 e 2009 sono anche quelli di un'esperienza effimera ma significativa, la soap *Agrodolce*, prodotta tra Termini Imerese e Santa Flavia, e per alcuni anni fonte di un notevole indotto per tecnici e attori locali (la soap, rubricata come progetto di formazione, consentiva di utilizzare il personale locale a paghe molto minori). Da lì proviene un parco di attori e caratteristi che sarà speso negli anni a venire, e lì si strutturano professionalmente alcune esperienze di *casting director* locali come Maurilio Mangano. Infine, sempre nel 2009 compare una sorta di "enciclopedia del

nuovo attore siciliano”, *Baaria* di Giuseppe Tornatore, film corale che schiera, in ruoli a volte anche minimi, una sessantina di attori professionisti di varie generazioni. E indirettamente, sancisce la fine del modello-figurante, quasi un simbolico trapasso fisiognomico. Tornatore, infatti, non solo ricostruisce la sua città natale in scala 1:1 sulla sponda opposta del Mediterraneo, in Tunisia, ma si rende conto che anche i volti dei contadini di mezzo secolo prima li deve cercare lì, nel Maghreb, ad affiancare volti superstiti che evocano la Sicilia dei tempi passati.

#### *Conclusioni*

Studiare la presenza degli attori siciliani dell’ultimo ventennio osservandone il differente rilievo, il posizionamento e la formazione dà conto di un cambiamento unico in Italia, che vede un territorio fino a qualche decennio fa privo di nomi di rilievo e oggi ricco fino al sovrappollamento.

Gli elementi del panorama sono in definitiva un cambio nel percorso di *formazione* (dal teatro dialettale e dallo *street casting* alle scuole di recitazione nazionali e al teatro di ricerca) e la caratterizzazione meno esotica, più “borghese” di stili recitativi e fisionomia, con conseguente spendibilità degli attori in una maggior varietà di ruoli, che affiancano un rinato filone di produzioni (specie televisive) sulla mafia. Un ruolo fondamentale, dapprima effetto e poi anche causa di questo cambiamento, è il *reclutamento*, il ruolo del *casting director* locali che hanno assunto un carattere sempre più professionale.

Infine, questa dinamica illustra indirettamente anche l’indissolubilità dello studio dell’attore da quello delle dinamiche produttive e la necessità di una visione trasversale, che integri l’analisi degli stili di recitazione (comunque imprescindibile) con lo studio dei modi di produzione e dell’intreccio tra media. Le note che precedono sono la breve premessa storica a uno studio appena intrapreso.

#### **Riferimenti bibliografici**

- A. Aniballi, *Intervista a Maurilio Mangano*, Quinlan.it, 14 novembre 2014.  
*L’attore nel cinema italiano contemporaneo*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, Marsilio, Venezia 2017.  
C. Macchitella, *Nuovo cinema Italia*, Marsilio, Venezia 2003.  
E. Morreale, *La mafia immaginaria*, Donzelli, Roma 2020.  
Id., *Ricordo di Gigi Burruano*, “le parole e le cose”, 26 settembre 2017.

\*L’autore ringrazia Chiara Agnello, Francesca Borromeo, Federica Illuminati, Maurilio Mangano e Marica Stocchi per le informazioni generosamente fornite.