

SPOILER ALERT

In questo libro vengono rivelati molti eventi importanti e colpi di scena delle serie tv trattate.



PROLOGO

Credi che sia facile essere il boss?

Tony Soprano

In una fredda serata d'inverno, nel gennaio del 2002, Tony Soprano è sparito nel nulla e una piccola porzione dell'universo si è fermata.

Non è successo di punto in bianco. Fin dal 1999, anno in cui *I Soprano* ha debuttato in tv, trasformando Tony (padre ansioso e boss del New Jersey in analisi) in un'icona pop di questo millennio, la frustrazione, l'imprevedibilità e la rabbia repressa di questo personaggio sono spesso state indistinguibili da quelle dell'attore che lo interpretava, James Gandolfini. Il suo era un ruolo impegnativo, che richiedeva un'intensa memorizzazione notturna e lunghe ore sotto i riflettori, ma anche una quotidiana discesa nella psiche di Tony, un luogo inquietante che nei momenti peggiori poteva diventare spaventoso, violento e alienante.

Ci sono attori (come Edie Falco, che interpretava la moglie di Tony, Carmela) capaci di raggiungere certi abissi e di riaffio-

rarne intatti. Dotata di una memoria eccezionale, la Falco poteva arrivare sul set, imparare le sue battute, recitare la più appassionata delle scene e tornare serenamente nel suo camerino, dove l'attendeva il suo fedele accompagnatore Marley, un labrador color miele.

Non era così per Gandolfini, per il quale interpretare Tony Soprano significava anche, in qualche modo, *essere* Tony Soprano. I membri della troupe si erano abituati, col tempo, ai pugni e alle imprecazioni che provenivano dal suo camerino quando Gandolfini si preparava ad affrontare il climax emotivo di una scena nella quale, per esempio, avrebbe dovuto prendere a pugni un' autoradio. Attore intelligente e intuitivo, Gandolfini aveva compreso il funzionamento di queste dinamiche e riusciva a riprodurle sul set: il pesante accappatoio di Tony, che sarebbe diventato un tratto distintivo del personaggio e che lo trasformava in una sorta di orso domestico, poteva essere una tortura se indossato sotto i riflettori durante il caldo estivo, eppure Gandolfini non lo toglieva nemmeno tra una ripresa e l'altra. Capitava anche che lo squallore della finzione si fondesse a quello reale, sul set ma anche fuori dal set. In alcune dichiarazioni presenti nei documenti per il divorzio, alla fine del 2001, l'ex moglie di Gandolfini parla di problemi crescenti con droga e alcol, ma anche di litigi durante i quali l'attore si era più volte preso a pugni in faccia per la frustrazione. E chiunque abbia assistito alla sua furia quando non riusciva a ricordare le battute (si insultava e si prendeva a schiaffi in segno di disprezzo) non fatica a immaginare la scena.

A peggiorare le cose ci fu il fatto che il timido Gandolfini era diventato improvvisamente uno dei volti più familiari d'America, soprattutto a New York e nel New Jersey, dove la serie è sta-

ta girata e dove la possibilità di vederlo attraversare la strada, magari col sigaro in bocca, alimentava la confusione di quelli che chiamano gli attori con il nome dei loro personaggi. Diversamente da Edie Falco, che sapeva spogliarsi del suo personaggio, indossare un berretto e mischiarsi alla massa, il voluminoso Gandolfini (un metro e ottanta per centoventi chili) non poteva nascondersi da nessuna parte.

Gli effetti collaterali della sua interpretazione si erano manifestati ben prima dell'inverno del 2002. Gandolfini aveva cominciato sempre più spesso a rifiutarsi di lavorare. Le sue erano crisi passivo-aggressive: sosteneva di essere malato, si rifiutava di lasciare il suo appartamento a TriBeCa o non si presentava sul set. Il giorno dopo si sentiva così in colpa, anche per i notevoli disagi logistici provocati, che – simile a una portaerei che inverte bruscamente la rotta – cercava di ingraziarsi cast e troupe con regali di ogni tipo. «Ci faceva trovare un sushi chef a nostra disposizione, per il pranzo», ricorda uno dei tecnici. «Oppure ci regalava gli ingressi in un centro benessere». Presto tutto ciò diventò parte integrante del conto da pagare affinché Gandolfini potesse riproporre il suo intenso e sfaccettato Tony Soprano.

Di conseguenza, quando l'attore non si presentò all'aeroporto di Westchester per girare l'ultima scena in cui appariva il personaggio di Furio Giunta, una scena notturna che prevedeva l'uso di un elicottero, in pochi andarono nel panico. «Era una bella seccatura, ma nulla di cui preoccuparsi davvero», ha raccontato lo sceneggiatore e producer Terence Winter, che si trovava sul set quella sera. «Era venerdì, e a nessuno dispiaceva tornare a casa per cena. In fondo era soltanto una questione di soldi. Certo, in quel caso erano *un sacco* di soldi, perché avevamo fatto chiudere un intero aeroporto».

Dopo dodici ore di irreperibilità, però, fu chiaro che non si trattava della solita inadempienza: quella volta Gandolfini era proprio *sparito*.

L'operazione interrotta quella sera era una di quelle grosse. Ai tempi, *I Soprano* avevano già colonizzato due interi piani dei Silvercup Studios, un'ex fabbrica di prodotti da forno ai piedi del ponte di Queensboro, a Long Island, nel Queens. Al piano inferiore, le riprese avvenivano su quattro dei set più grandi della Silvercup, incluso quello denominato Stage X, nel quale si trovava un'enorme riproduzione, quasi in scala reale, della villa dei Soprano, mentre il giardino della casa usato per le vedute aeree, con il suo patio e la piscina, emblemi della noia di periferia, giaceva arrotolato in un enorme tubo di poliuretano, riposto dietro la finestra della cucina in attesa di essere srotolato quando e se necessario.

Per realizzare ogni cosa nel dettaglio era stato coinvolto un piccolo esercito di circa duecento persone, che si era unito a uno degli universi più ricchi e variegati della storia della tv: falegnami, elettricisti, imbianchini, sarti, autisti, contabili, cameraman, cuochi, truccatori, fonici, scenografi, costumisti, designer e assistenti di produzione di ogni tipo. La postproduzione era invece realizzata a Los Angeles, da un folto gruppo di montatori, assistenti, editor, coloristi e sound mixer. I girati (o «giornalieri») venivano portati a Los Angeles quotidianamente da una compagnia dal nome fittizio, la Big Box Productions, per depistare le spie avidi di anticipazioni. Quello che tre anni prima era iniziato come un azzardo, l'esperimento di un canale fino ad allora noto soprattutto per la riprogrammazione di film hollywoodiani che non aveva niente da perdere, era diventato un'enorme macchina burocratizzata.

Ma la ricompensa fu, tra le altre cose, l'onore di ritrovarsi a essere il fulcro di una vera e propria rivoluzione della tv. Anche se le origini di questo cambiamento possono essere ricondotte a un'ondata di prodotti di qualità cominciata da almeno un ventennio, la vera rivoluzione aveva avuto inizio cinque anni prima, quando il canale a pagamento Hbo si era interessato alla produzione di serie originali. In ogni caso, all'inizio del 2002, quando Gandolfini diventò irreperibile, il medium si era ormai trasformato.

Presto il panorama televisivo cominciò a riempirsi di nuovi Tony Soprano. Nell'arco di tre mesi, un altro leader calvo, tarchiato, pieno di difetti e carismatico fece la sua prima apparizione nella serie di Fx *The Shield*, anche se stavolta si trattava di un poliziotto corrotto e non di un mafioso. Pochi mesi dopo *The Wire* proponeva ai suoi spettatori una sfilza di protagonisti «difficili», tra cui un alcolizzato, un poliziotto narcisista, uno spietato narcotrafficante e un rapinatore e assassino omosessuale. Hbo ha cavalcato il successo dei *Soprano* con *Six Feet Under*, incentrata su una famiglia di impresari funebri i cui membri sono forse meno sociopatici di quelli nominati fin qui, ma sicuramente altrettanto disturbanti. Sono invece rimaste in secondo piano creature come Al Swearengen di *Deadwood*, uno dei protagonisti più spregevoli mai apparsi in tv, e Tommy Gavin di *Rescue Me*, pompiere alcolizzato e autodistruttivo tormentato dai fantasmi dell'11 settembre. Non stupisce scoprire che Andrew Schneider, sceneggiatore dei *Soprano* durante la stagione finale, si fosse fatto le ossa con la versione televisiva dell'*Incredibile Hulk*, nella quale, in ogni episodio, si assisteva alla trasformazione del pacato e mesto David Banner nel suo stolido ed enorme alter ego verde, e che quest'esperienza si sia poi rivela-

ta un'ottima gavetta, vent'anni dopo, per la scrittura di questo tipo di personaggi.

Per molto tempo era stata opinione diffusa che gli americani non avrebbero mai accolto nei propri salotti personaggi del genere: infelici, immorali, contorti e profondamente umani. Ora questi personaggi mettevano in atto un complesso gioco di seduzione nei confronti degli spettatori, spingendoli ad affezionarsi, ad appoggiare, perfino ad amare, delinquenti che si macchiavano di ogni tipo di crimine, dall'adulterio alla poligamia (*Mad Men* e *Big Love*), dal vampirismo all'omicidio seriale (*True Blood* e *Dexter*). Fin dall'istante in cui Tony Soprano è entrato in piscina vestito per dare da mangiare a una famigliola di anatre è apparso chiaro che gli spettatori erano disposti a lasciarsi sedurre.

Questo legame si è potuto instaurare anche perché questi personaggi hanno sempre mostrato agli spettatori anche i propri dilemmi e conflitti. Appartenevano tutti alla stessa specie, quella degli *uomini inquieti*, ed erano tutti tormentati, preoccupati e turbati dalla modernità. Non a caso, un elemento distintivo di quest'era della tv è il cellulare, che squilla in continuazione, spesso agli orari più improbabili e ancora più spesso per dare cattive notizie. La buffa suoneria di Tony Soprano non poteva che provocare una reazione viscerale in chiunque guardasse la serie. (Questa dinamica era riproposta anche nelle serie in cui l'ambientazione storica non permetteva di ricorrere ai cellulari: ad esempio, attraverso il maggiordomo tedesco che porta il telefono al boss di *Boardwalk Empire*, o i poveri informatori di Al Swearngen, sfortunati ambasciatori che dovevano spesso sopportare le conseguenze di quello stesso odio manifestato da Tony per il suo telefonino perennemente squillante.)

Anche i personaggi femminili, peraltro quasi sempre relega-

ti a ruoli secondari, traevano vantaggi dalle nuove regole della tv, conquistandosi delle vite vere e proprie, e smettendo di essere soltanto d'ostacolo (o d'aiuto) agli intenti del protagonista maschile. Al contrario, alle donne adesso era concesso di essere venali, spietate, sleali e talvolta persino eroiche, a modo loro: la casalinga che ridimensiona i crimini commessi dal marito poiché sono alla base del benessere dei figli, nei *Soprano* e in *Breaking Bad*; la prostituta che riconquista una sua dignità diventando protettrice, in *Deadwood*; la segretaria di provincia che si fa strada nell'agguerrito e maschilista mondo della pubblicità degli anni Sessanta, in *Mad Men*.

In linea con questi personaggi, la nuova generazione di serie tv proponeva storie molto più controverse e intricate di quelle viste fino ad allora in televisione, da sempre preoccupata di accontentare il pubblico più vasto possibile e il maggior numero di sponsor. Erano storie spietate, dal punto di vista narrativo: non privilegiavano mai i personaggi preferiti degli spettatori e riducevano al minimo quel senso di catarsi cui la televisione aveva abituato i suoi spettatori per decenni.

Guardando una serie tv, smise di essere scontato che alla fine tutto si sarebbe risolto, o che quantomeno non sarebbe successo il peggio. La morte improvvisa di personaggi fissi, un tempo impensabile, diventò così probabile da spingere i fan a speculare su chi sarebbe stato il prossimo. Ricordo un episodio di *Dexter* (una serie che, proponendo un serial killer come protagonista, ha spinto il concetto di antieroe ai suoi limiti estremi) nella quale a una vittima impotente, legata a un lettino e seduta, vengono amputati gli arti uno per uno. La paura maggiore dello spettatore, l'ipotesi che avrebbe potuto fargli vomitare la cena, era quella che la vittima si svegliasse, capisse cosa le

stava succedendo e cominciasse a urlare. Dieci anni prima saremmo stati sicuri che ciò non poteva avvenire, per via di certe regole e convenzioni televisive. Fu disturbante, anzi, terribilmente angosciante, rendersi conto che questo tipo di protezione non esisteva più.