

## CREATED BY WILLIAM SHAKESPEARE Tutto il mondo è seriale

LUCA BANDIRALI

**Abstract** – Shakespeare’s works have been the subject of film adaptation since the origins of the medium; television has further expanded the number of adaptations, which Sarah Hatchuel divides into four types. In this chapter, we deal with how two post-network TV series have worked on Shakespearean material: *Will* (2016) and *Slings & Arrows* (2003-2006).

**Keywords:** adaptation; TV series; television studies; Shakespeare; biopic

### 1. Il primo, il più adattato

#### 1.1. Lo schema Hatchuel

Il primo adattamento cinematografico di un testo shakespeariano risale al 1899, quando l’inventore William Kennedy Dickson Laurie, collaboratore di Thomas Edison, realizzò un filmato promozionale a supporto di un allestimento teatrale di *King John* per la regia di Herbert Beerbohm Tree; non un adattamento vero e proprio, dunque, ma un *promo* di pochi minuti che presentava tre scene esemplari dell’opera teatrale.<sup>1</sup>

Il cinema come medium di riproduzione meccanica del movimento veniva utilizzato spesso per documentare spettacoli in cartellone, con una modalità di ripresa statica e un punto di vista fisso (*filmed stage performance*); successivamente, nella fase di accreditamento artistico del cinema, il teatro shakespeariano in particolare diventa un efficace indicatore di prestigio ed è oggetto di numerosi adattamenti: “Shakespeare è l’autore più saccheggiato (non solo dal cinema europeo) e più importante per conferire al cinema quella legittimazione culturale di cui ha bisogno” (Brunetta 1999, p. 28). La produzione in tal senso non è stata costante nel tempo. Russell Jackson parla di oltre 400 adattamenti nella *silent era* e di appena 40 film sonori, e afferma che “the number of films made from Shakespeare’s plays is relatively small,

<sup>1</sup> La sola scena che non è andata perduta è visibile al seguente link: [https://archive.org/details/35315\\_1411087484\\_s01\\_King\\_John](https://archive.org/details/35315_1411087484_s01_King_John).

although the ‘Shakespeare factor’ in cinema has been enhanced by the numerous offshoots” (Jackson 2000, p. 2). Secondo il *data researcher* Stephen Follows si contano 294 adattamenti effettivi da opere di Shakespeare, mentre sono complessivamente 525 i lungometraggi che lo citano nei *credits*.<sup>2</sup> Questo comunque ragguardevole *corpus* di opere è stato oggetto di numerosi studi, alcuni dei quali consistenti in tassonomie costruite sui gradi di prossimità tra il testo di partenza e quello di arrivo. In particolare ci soffermeremo sullo schema di Sarah Hatchuel (2004), che individua quattro tipologie di *Shakespeare film*:

- 1) adattamento cinematografico che utilizza il testo inglese originale
- 2) adattamento cinematografico che utilizza un testo tradotto in altra lingua
- 3) film ispirato a opere shakespeariane, per quanto concerne trama e personaggi
- 4) film ambientato in teatri in cui si allestiscono opere di Shakespeare.

Questo modello assume come parametro di riferimento l’opera di partenza intesa come testo letterario e, per quanto riguarda le prime tre tipologie, misura la distanza dalla parola shakespeariana: citata direttamente in originale, citata direttamente in traduzione, non citata direttamente. La quarta tipologia cambia il parametro perché introduce una diversa relazione con il testo di partenza: la citazione è diretta, ma *en abyme*. Nel primo gruppo di opere entrano di diritto adattamenti molto differenti tra loro, come quelli di Laurence Olivier, Orson Welles, Kenneth Branagh, Tony Richardson, fino a Joss Whedon. Le operazioni condotte sul testo shakespeariano rientrano in un insieme canonico di interventi che riguardano, per esempio, la sottrazione di segmenti narrativi per consentire il rispetto della durata media del lungometraggio cinematografico: una rappresentazione dell’*Amleto* a teatro richiede circa quattro ore; gli adattamenti tendono a ridurre variamente la durata (Olivier, 155 minuti; Richardson, 117 minuti), ad eccezione della versione di Branagh (242 minuti).

Gli adattamenti di cui ci occuperemo rientrano nell’ambito della serialità televisiva contemporanea, quella che caratterizza la cosiddetta *Post Network Era* (Lotz 2017), pertanto cominceremo domandandoci se lo schema-Hatchuel dello *Shakespeare film* può essere impiegato per costruire una tassonomia delle *Shakespeare series*.

<sup>2</sup> Fonte: <https://stephenfollows.com/movies-based-on-shakespeare-plays/>.

## 1.2. From stage to (post network) screen

Facciamo riferimento in questo caso a un numero estremamente esiguo di opere rispetto al *corpus* cinematografico e a quello televisivo *network*, che non era comunque costituito da format serializzati.<sup>3</sup>

Non si dà il caso di adattamenti a puntate del primo tipo (con testo originale), del secondo tipo (con testo tradotto) e del terzo (direttamente ispirate a testi shakespeariani); mentre abbiamo interessanti casi del quarto tipo. *Will* (2017) è una serie americana in 10 episodi, creata da Craig Pearce per il *basic cable* statunitense TNT e incentrata sulle vicende del ventenne Shakespeare; *Slings & Arrows* (2003-2006) è una serie canadese in 3 stagioni da 6 episodi, creata da Susan Coyne, Bob Martin e Mark McKinney per il *premium cable* Movie Central e ambientata in una località di finzione in cui si tiene un festival di teatro shakespeariano.

L'adesione al rigoroso schema-Hatchuel tiene fuori dal perimetro indicato una grande quantità di serie che fanno dell'opera di Shakespeare un uso assai vario e occasionale (citazione diretta e indiretta dei testi, costruzione di personaggi e situazioni). Ampliando tale perimetro, come ha fatto Richard Burt, ci si confronta con ogni tipo di approccio derivativo: "When cited in television programs, Shakespeare is likely to be enlisted seriously as sacred icon in a drama such as *Star Trek* (or its spin-offs) or as a preachy parody in any number of situation comedies" (Burt 1998, p. 27). Orientando la ricerca in tal senso, nel dominio delle serie TV contemporanee troveremmo un arcipelago transtestuale spesso caratterizzato da pratiche allusive, nella misura in cui

ciò che ci fa parlare di allusione non è solo il grado di equivalenza con cui il nuovo testo ripete le unità del contenuto e dell'espressione prelevate, ma soprattutto la riproposizione della loro correlazione semiotica originaria. (Zecca 2009, p. 4)

Queste pratiche funzionano efficacemente nel contesto comunicativo della serialità televisiva contemporanea perché il ruolo dello spettatore è molto attivo e partecipativo (Mittell 2017), e l'allusione si fonda proprio sulla competenza enciclopedica del riguardante. In questo senso, l'abbondanza di riferimenti shakespeariani nelle serie TV è semplicemente il sintomo della profonda permanenza di questi testi nel sistema culturale. Molti hanno riconosciuto nel protagonista di *Sons of Anarchy* (2008-2014) i tratti di Amleto, nel personaggio di Petyr Baelish in *Game of Thrones* (2011-) quelli di Iago, nella vicenda di *House of Cards* (2013-) la struttura di *Riccardo III*, ma

<sup>3</sup> Un noto ciclo di adattamenti televisivi è *BBC Television Shakespeare*, realizzato dalla televisione di Stato britannica fra il 1978 e il 1985, con 37 opere portate sullo schermo.

l'elenco potrebbe continuare a lungo. A proposito di *Game of Thrones*, il “prestito” shakespeariano è molto più vasto se si pensa alla saga letteraria da cui la serie è tratta:

Martin non è di certo il primo a ispirarsi al decennale conflitto tra York e Lancaster, basti pensare alla tetralogia minore sulla storia inglese di Shakespeare, composta dall'*Enrico VI* (parti 1, 2 e 3) e dal *Riccardo III*. È anzi molto più probabile che il nostro autore si sia lasciato influenzare maggiormente dalla versione teatrale dei personaggi rispetto a quella prettamente storica, attribuendo ai suoi protagonisti caratteristiche e peculiarità distintive delle celebri opere, comprese quelle della seconda tetralogia shakespeariana, l'Enrieide, formata dal *Riccardo II*, dall'*Enrico IV* (parti 1 e 2) e dall'*Enrico V*. Entrambi gli autori nelle loro opere presentano un re in gioventù intrepido e carismatico, mentre nell'ultima parte della sua vita diviene beone e promiscuo (Enrico IV e Robert Baratheon). Gli stessi personaggi dovettero combattere per rovesciare un re “folle”: Enrico IV sconfisse Enrico VI in quella che viene ricordata la battaglia più sanguinosa della storia inglese, avvenuta a Towton il 29 marzo 1461, mentre Robert conquista il trono di re Aerys Targaryen durante la Guerra dell'Usurpatore.

La stessa morte dei due sovrani è molto simile, avvenuta in entrambi i casi durante un momento di svago: una battuta di pesca per Enrico IV e una caccia al cinghiale per Robert. Infine, sia il re inglese che il monarca dei Sette Regni fecero modifiche al proprio testamento in punto di morte, portando in entrambi i casi a tremende lotte per la successione al trono. (Bonaccorsi 2017, pp. 14-15)

Ancora più ingente è il numero di citazioni dirette del testo shakespeariano da parte dei personaggi stessi che mostrano una competenza più o meno solida e una tendenza a farne sfoggio: da *Buffy l'ammazzavampiri* (1997-2003) a *Paranoid* (2016-) se ne contano centinaia, ed esistono siti dedicati che ne tengono traccia.<sup>4</sup> A livello discorsivo, persino il titolo di una mini-serie della HBO, *Band of Brothers* (2001), è esplicitamente shakespeariano, così come accade nella serie su cui ci soffermeremo, *Slings & Arrows*, il cui titolo cita il monologo di Amleto (“The slings and arrows of outrageous fortune”, *Amleto*, atto terzo, scena prima).

## 2. Le sassate e le frecce (dell'oltraggiosa fortuna)

In una cittadina canadese dove si svolge un importante festival di teatro shakespeariano, il New Burbage Festival, si annuncia il ritorno di un direttore artistico che all'evento deve sia la sua buona che la sua cattiva fama. La morte improvvisa del direttore in carica, suo mentore, costringe il nuovo regista a subentrare in corso d'opera alla messa in scena di un *Amleto*; nella seconda

<sup>4</sup> Per esempio [vtropes.org](http://vtropes.org).

stagione si allestisce *Macbeth* e nella terza (e ultima) *Re Lear*. L'ambizione di *Slings & Arrows* è fare *edutainment* assegnando lo stesso peso e lo stesso livello sia alla parte educativa sia a quella di *dramedy*. Gli intenti sono chiari fin dalla puntata pilota, che stabilisce il tono caustico della scrittura a cui lo spettatore dovrà abituarsi: il protagonista gestisce un teatro *off* a Toronto, il cui nome non lascia adito a dubbi sulle risorse a disposizione ("Theatre Sans Argent"). Nella prima scena, l'uomo è impegnato nello sturare un WC mentre parla di debiti e bollette con la sua assistente, consigliandole di rinunciare al telefono ("non c'erano telefoni nei teatri dell'antica Grecia, e se la cavavano egregiamente"), fino al buon esito dell'operazione: "Ho appena aggiustato la toilette", sentenzia lui; "Sei un genio, Geoffrey", risponde sarcastica lei. La qualità di scrittura è notevole, tanto da far dichiarare a uno dei più apprezzati *showrunner* della serialità televisiva contemporanea, David Simon (autore di *The Wire*): "There's a wonderful Canadian show called *Slings & Arrows*, about a Shakespearean theatre company, that was so clever it left me with pure, distilled writer-envy".<sup>5</sup>

Non meno cura, però, riceve la parte della messa in scena teatrale all'interno della mini-serie; si impara molto dalle continue discussioni sul modo più corretto e autentico di dirigere e interpretare le opere di Shakespeare, per cui il *topic* principale della serie diventa "the concept of service to the Shakespearean corpus" (Feddersen, Richardson 2014, p. 210). In perfetto accordo con questo spirito di servizio, la serie riesce a far lavorare a pieno regime le due istanze a monte della storia (*edu-tainment*), legandole mediante la proliferazione tematica, nel senso di

un tipo di narrazione 'proliferante', che cresce come un cristallo a partire da un'idea-cellula, per formare un insieme del tutto coerente, anche nelle sue contraddizioni, un insieme che riflette in tutte le sue sfaccettature [...] l'embrione da cui ha avuto origine. (Burch 2001, p. 135)

In sostanza, l'embrione è il teatro di Shakespeare e la serie non si limita a raccontarne il *backstage*: le vite delle donne e degli uomini che ruotano attorno al New Burbage Festival sono in qualche misura configurate dal repertorio shakespeariano, che prolifera dal palcoscenico verso il mondo; tale proliferazione investe sia la storia, basti pensare al motivo del fantasma (Geoffrey si intrattiene con lo spettro del proprio mentore) o dell'amore contrastato, sia il discorso (il titolo stesso della serie).

Di questa vertigine intertestuale entra successivamente a far parte un adattamento brasiliano, *Som & fùria* (2009), serie di 12 puntate creata da Fernando Meirelles per Rede Globo; c'erano tutte le premesse perché *Slings &*

<sup>5</sup> <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/tv-and-radio-reviews/10174396/Slings-and-Arrows-so-good-it-gave-David-Simon-writer-envy.html>.

*Arrows* diventasse uno *scripted format* con un vasto potenziale internazionale, dal momento che il teatro shakespeariano è rappresentato in tutto il mondo, ma finora il caso brasiliano è rimasto isolato, né la serie canadese ha avuto un seguito. L'operazione complessiva però ha dimostrato la forte disponibilità del materiale di partenza alle pratiche di rimediazione:

In its combining high cultural forms with popular ones, and its remediating sonnets, songs, play texts, workshops, and performances in televisual form, *Slings & Arrows* reveals its affiliation with other remediated Shakespeares (e.g., Shakespeare in Love, Luhrmann's *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, McKellen's *Richard III*, and many other cinematic adaptations over the last two decades). (Fedderson, Richardson 2014, p. 206)

Proprio dall'*entourage* del citato Baz Luhrmann<sup>6</sup> ha origine *Will*, il fantasioso *biopic* su cui ci apprestiamo a ragionare.

### 3. Will+Shakespeare

Il rapporto tra Luhrmann e le serie TV si iscrive nel quadro di quello che Jason Mittell chiama "stile al massimo livello" (Mittell 2017, p. 362), vale a dire uno stile televisivo carico di interventi discorsivi, di messa in scena, fotografia, montaggio, suono. A propria firma, il regista di *Romeo+Juliet* licenzia per la televisione la serie *The Get Down* (2017), un prodotto originale Netflix che non viene rinnovato dopo la prima stagione da 11 episodi; *Will* è invece un progetto del suo collaboratore Craig Pearce, per la prima volta impegnato nella scrittura seriale. L'operazione consiste nel creare un mondo narrativo originale attorno alla figura del drammaturgo inglese, una sorta di immaginario ritratto dell'artista da giovane e di affresco del suo tempo. La regia dei primi tre episodi è affidata a Shekhar Kapur, l'autore di *Elizabeth* (1998) e di altri stilizzati film storici e letterari come *Le quattro piume* (2002): l'impatto visivo, soprattutto della puntata pilota, è iperbolicamente barocco: dinamiche scene di massa, inquadrature dal basso o dall'alto, *dutch angles*, raccordi vertiginosi, ogni elemento porta un contributo al senso di spaesamento che il protagonista vive al suo arrivo a Londra, sulle note anacronistiche di *London Calling* dei Clash. Questa scelta musicale non è isolata: si aggiungono, fra il primo e il secondo episodio, brani dei Jam, dei Sex Pistols, di Adam Ant e Lou Reed, sia a livello discorsivo-extradiegetico che (nel caso di *Perfect Day*) in funzione di musica di scena, con il brano eseguito dai personaggi. Tali anacronismi fanno parte di una strategia complessiva che vuole forzare i limiti

<sup>6</sup> Oltre allo showrunner Craig Pearce, sono impegnati nella serie anche la montatrice di *Moulin Rouge!* (Jane Moran) e la costumista di *Romeo+Juliet* (Kym Barrett).

del *period drama* per generare un insieme di relazioni analogiche tra l'Inghilterra del XVI secolo e quella del XX secolo: Londra pullula di punk e post-punk che affollano i teatri, le strade, i mercati, e gli attori più in voga sono le rockstar dell'epoca. Il progetto estetico di Luhrmann e Pearce non è altro che una versione televisiva e attardata di ciò che è stato definito “pop Shakespeare hybrid” (Lanier 2006, p. 195), inteso come tentativo di riposizionare e assimilare Shakespeare nel mix culturale postmoderno. In pieno accordo con le tecniche narrative della televisione complessa (l'*enigma narrativo* di Mittell) si può considerare la scelta di incentrare la vicenda sui cosiddetti “lost years”, gli anni in merito ai quali i biografi di Shakespeare non possiedono documenti (1585-1992); questo intervallo ha incoraggiato ricostruzioni fantasiose di ogni genere, recepite anche dal cinema *mainstream* (Anonymous, 2011). La struttura narrativa si fonda dunque sull'arco di trasformazione del personaggio nei suoi “anni perduti”, da sconosciuto provinciale a drammaturgo di fama; contestualmente la serie costruisce un plot di orizzonte storico ben congegnato che inserisce Shakespeare nella vicenda delle tensioni religiose e delle persecuzioni subite dai cattolici sotto Elisabetta I. Le figure storiche come Richard Topcliffe e Robert Southwell sono programmaticamente caricaturali, così come Christopher Marlowe, sulfureo mutaforme interpretato da uno degli attori di *Twilight*, la saga dei vampiri. I testi originali di Shakespeare, facendo riferimento allo schema Hatchuel, sono convocati solo in parte, spesso in una modalità che rinvia al processo creativo che li ha generati. Anche in questo caso, come nel precedente preso in esame, siamo di fronte al “soggetto proliferante” di Burch perché i motivi shakespeariani ispirano gli eventi e gli esistenti (personaggi e ambienti), ma anche le pratiche discorsive (i titoli degli episodi: *The Play's the Thing* è una citazione da *Amleto*, *Cowards Die Many Times* da *Giulio Cesare*).

Si tratta certamente di un'operazione pop, pensata per un pubblico differente da quello di *Slings & Arrows*. TNT è una *top cable* che ha cercato di rinnovare la propria immagine per raggiungere un pubblico più giovane,<sup>7</sup> ma il tentativo di uno “Shakespeare punk” non ha avuto l'esito sperato e la serie è stata cancellata dopo la prima stagione.

<sup>7</sup> Il *rebrand* di TNT era stato così introdotto nel 2014 dall'allora president Michael Wright: “Today, we are introducing an aggressive update of our drama brand -- our look, our tone and the content behind it”. <http://adage.com/article/special-report-tv-upfront/tnt-rebrand-reach-younger-male-audiences/293206/>.



## 4. Conclusioni

Nel suo fondamentale studio delle possibilità espressive dei media digitali, Janet H. Murray assume Shakespeare come riferimento fin dal titolo (*Hamlet on the Holodeck*) e scrive:

In trying to imagine Hamlet on the holodeck, then, I am not asking if it is possible to translate a particular Shakespeare play into another format. I am asking if we can hope to capture in cyberdrama something as true to the human condition, and as beautifully expressed, as the life that Shakespeare captured on the Elizabethan stage. (Murray 1997, p. 255)

Se consideriamo la serialità contemporanea o *post network* come una forma avanzata di racconto audiovisivo, specie nella sua declinazione *complex* (Mittell 2017), i due casi di studio presentati rispondono affermativamente alla domanda di Janet H. Murray: è possibile “tradurre” Shakespeare in un format seriale del quarto tipo di Hatchuel, realizzando opere del tutto autonome e costitutivamente dialettiche. *Slings & Arrows* è infatti la sintesi alta di un’istanza pedagogica e di un’istanza di *entertainment*, mentre in *Will* la produzione di conoscenza è l’effetto collaterale di una spettacolare produzione di emozioni. In generale, il tentativo di esplorare lo sterminato universo narrativo, storico, biografico di Shakespeare come orizzonte referenziale risulta coerente con le inclinazioni di un medium che ha a disposizione una vasta quantità di tempo del racconto e può raddoppiare il meccanismo che tipicamente la TV complessa attiva nello spettatore, ossia “quel processo di archiviazione, dimenticanza e riattivazione necessario affinché si venga sorpresi dalla propria memoria” (Mittell 2017, p. 320): una *Shakespeare series* sollecita infatti un primo atto del ricordare la storia narrata episodio dopo episodio, e un secondo atto del rievocare, riconoscere o apprendere gli elementi dell’universo shakespeariano.

**Bionota:** Luca Bandirali (Latina, 1973), laureato in Architettura (Sapienza - Università di Roma), è stato docente a contratto di Teorie e tecniche del linguaggio audiovisivo presso il corso di laurea DAMS e presso il corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell’Università del Salento; è abilitato per la II fascia nel settore concorsuale 10/C1. Fa parte del comitato di redazione della rivista di critica cinematografica *Segnocinema* e del Centro Studi e Ricerca nel settore del cinema e dell’audiovisivo della Fondazione Apulia Film Commission. È membro fondatore del Centro di Ricerca Interdipartimentale in Digital Humanities (Università del Salento). Suoi saggi sono apparsi su *Comunicazioni sociali*, *Cinergie*, *Imago*, *Fata morgana*, *L’avventura*, *Mediascapes*, *H-ermes*. Fra le sue pubblicazioni in volume: *Mario Nascimbene compositore per il cinema* (Argo, 2005); *Musica/regia* (Argo, 2008); *Nell’occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza* (Lindau, 2008); *Il sistema sceneggiatura* (Lindau, 2009), *Filosofia delle serie*



*tv* (Mimesis, 2012).

**Recapito autore/i:** [luca.bandirali@unisalento.it](mailto:luca.bandirali@unisalento.it)

## Riferimenti bibliografici

- Bonaccorsi V. 2017, “*Le cronache del ghiaccio e del fuoco*”: *elementi storici e suggestioni letterarie*, in Martin S. e Re V. (a cura di), “*Game of Thrones*”: *una mappa per immaginare mondi*, Mimesis, Milano/Udine, pp. 11-32.
- Brunetta G. (a cura di) 1999, *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino.
- Burch N. 2001, *Prassi del cinema*, Il Castoro, Milano.
- Burt R. 1998, *Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, St. Martin’s Press, New York.
- Fedderson K. e Richardson J.M. 2014, “*Slings & Arrows*”: *An Intermediated Shakespearean Adaptation*, in Fischlin D. (a cura di), *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia and the Limits of Adaptation*, Toronto University Press, Toronto, pp. 205-228.
- Hatchuel S. 2004, *Shakespeare, from stage to screen*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jackson R. (a cura di) 2000, *The Cambridge Companion to Shakespeare on film*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lanier D. 2006, *Will of the People: Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization*, in Henderson D. E. (a cura di), *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, John Wiley & Sons, London, pp. 176-196.
- Lotz A.D. 2017, *Post Network. La rivoluzione della TV*, Minimum Fax, Roma.
- Mittell J. 2017, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum Fax, Roma.
- Murray J.H. 1997, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, The Free Press, New York.
- Zecca F. 2009, *La citazione filmica e il meccanismo della transtestualità cinematografica*, in “E/C” (2009), pp. 1-17.