

Teatro da salotto. Il *single play* britannico dalle origini alla scomparsa

Gianluigi Rossini

Publicato: 4 dicembre 2017

Abstract

The single play or teleplay was a 'prestige' programme in the BBC schedule since the early, experimental phase of the 1930s. At the beginning the plays were mostly adaptations of novels or theatrical dramas, and they were transmitted live using a multi-camera system. In the early 1950s, however, the staging had already reached a remarkable technical and narrative sophistication, as *The Quatermass Experiment* (1953) or *1984* (1954) show. After the systemic evolution triggered by the introduction of commercial television, the single play developed its own specificity with anthologies like *Armchair Theater* (ABC, 1956-1974), *The Wednesday Play* (BBC 1, 1964-70) and *Play for Today* (BBC 1, 1970-84). Many commentators dubbed this a "golden age", as it was a time of great creative freedom and heated discussions about the form and aesthetics of television narrative. The aim of this paper is to trace the history and evolution of the British single play, from its theatrical origins rooted in the "kitchen sink drama" to naturalism, from the revolution of "Cathy Come Home" (1966) to its almost complete disappearance in the new political and industrial climate of the 1980s. As it will be argued, the single play disappeared because on the one hand it converged with cinema, on the other it evolved into the miniseries.

Keyword: single play; televisione britannica; teledramma; sceneggiato; Ken Loach; Troy Kennedy Martin; Mike Leigh; Dennis Potter

Gianluigi Rossini: Università dell'Aquila (Italia)

Contatto: g.rossini.it@gmail.com

Gianluigi Rossini completed his PhD at the University of L'Aquila, Department of Comparative Cultures. His main research interests are in the areas of television studies, TV series and serial narration. He has published *Le serie TV* (Il Mulino, 2016) and various essays in academic journals (*Between*, *Contemporanea*, *Arabeschi*). He is currently research fellow at the University of L'Aquila.

1 Introduzione

Il *single play*, o *anthology drama*, o *teleplay* o, come potremmo chiamarlo in italiano, teledramma¹ è una delle prime forme assunte dal racconto di finzione in televisione e ha avuto uno sviluppo fiorente nella prima era del medium, per poi gradualmente passare in secondo piano fino a scomparire del tutto (Creeber 2008).² Nelle sue pur diverse incarnazioni, la costante che caratterizza il teledramma è innanzitutto la strutturazione in antologie dall'identità debole. Tra un episodio e l'altro cambiavano non solo ambientazione, personaggi, autori, ma anche stile, genere o addirittura tecnologia utilizzata: in alcuni casi si alternavano episodi in diretta, girati su pellicola o registrati su cassetta, dunque prodotti profondamente diversi in ogni aspetto. Nonostante ciò, la funzione del contenitore antologico era essenziale: innanzitutto perché anche solo dare un nome a una casella di palinsesto crea un appuntamento fisso, che porta con sé un orizzonte di aspettative e una rete di confronti; in secondo luogo perché ogni antologia nascondeva una struttura produttiva relativamente autonoma, la cui dirigenza aveva largo potere decisionale sulla scelta dei testi da commissionare e da produrre, sui budget e sul personale creativo da reclutare.³

Il teledramma si colloca sul polo opposto rispetto alla serialità, la forma tipica della maggior parte della narrativa televisiva. In questo senso le antologie a tema come *The Twilight Zone* (CBS, 1959-64), un'invenzione già successiva rispetto alle antologie classiche, potrebbero essere considerate un ibrido, poiché si basano su un certo numero di costanti: un tema, un genere, uno stile e uno schema drammatico, perlomeno, il che comporta un insieme di vincoli molto precisi che ogni episodio deve rispettare. Nelle antologie di teledrammi, invece, l'assenza di vincoli e la libertà autoriale che ne conseguiva erano considerate un elemento di pregio e un aspetto essenziale.

Il tempo ha dimostrato come l'antologia di teledrammi sia terribilmente meno efficiente della serialità: quest'ultima permette economie di scala, ha un potere di fidelizzazione molto maggiore e lascia più respiro al racconto. Per quanto spesso ricordato con nostalgia e inserito nelle varie 'età dell'oro' dei sistemi televisivi occidentali, il teledramma è altrettanto spesso considerato una forma 'ingenua' o 'primitiva', inevitabilmente superata.

E tuttavia è possibile vedere nel teledramma non solo una particolare forma di racconto televisivo, risultata evolutivamente perdente, ma più in generale l'espressione di un certo modo di intendere la televisione, conforme alla concezione che di essa hanno avuto per diverso tempo molti professionisti e commentatori. Tanto negli Stati Uniti quanto in Gran Bretagna, ad esempio, il teledramma locale si è trovato al centro di almeno due problematiche fondamentali per la nascente estetica televisiva: da un lato il conflitto tra ascendenza teatrale o cinematografica, tra *liveness* e manipolazione dell'immagine; dall'altro quello tra autorialità e standardizzazione, tra l'unicità della visione espressa in un singolo episodio antologico autoconclusivo e l'industrializzazione indispensabile ai prodotti serializzati.⁴ Probabilmente il modo più efficace di descrivere questa forma, le cui caratteristiche testuali sono fortemente variabili, è proprio tramite il reticolo di associazioni che si è rapidamente intessuto nella fase 'sperimentale' della televisione, quando si andavano definendo generi e formati possibili.⁵

La nascita del teledramma, in retrospettiva, si può considerare inevitabile: intanto perché le prime produzioni televisive erano tutte in diretta, per necessità tecnica o economica; in secondo luogo perché la prima estetica televisiva poggiava su un'ideale di trasparenza. Inizialmente, ad esempio, anche nella trasmissione degli eventi sportivi si tendeva a replicare la visione dello spettatore posizionato nel migliore dei posti, piuttosto che ricostruire attivamente l'evento attraverso molti punti di vista; allo stesso modo, "TV drama tended to see its role as simply transmitting a piece of 'theatre', as it might do a football or a rugby match" (Creeber 2013:

¹ Il termine "sceneggiato" non pare adatto, perché la maggior parte degli sceneggiati erano in realtà serial in più episodi.

² È significativo che l'edizione del *Television Genre Book* successiva a quella citata, uscita nel 2015, non riporti più la voce relativa al teledramma. Cfr. anche Ritrosky-Winslow 2014.

³ Per numerosi aneddoti sulle strutture produttive nelle antologie statunitensi cfr. tra gli altri Stempel 1996; per quelle britanniche cfr. Shubik 2000.

⁴ Sull'estetica della televisione classica cfr. Rossini 2016: 13-47.

⁵ Mi rifaccio, in questo senso, alla concezione di genere come categoria culturale e discorsiva descritta da Mittell 2004.

18–19). Riprendere spettacoli teatrali o ricrearli in studio era un modo immediatamente disponibile per avere una narrazione televisiva. A partire da qui, l'entusiasmo per le possibilità offerte dal nuovo medium spinse molto presto i professionisti della TV a sperimentare e sviluppare un'estetica specifica, da un lato sofisticando le tecniche di ripresa, dall'altro scrivendo testi appositamente pensati per il *broadcasting* (Cfr. Jacobs 2000).

Negli Stati Uniti antologie come *The Kraft Television Theatre* (NBC, 1947-58) o *Studio One* (CBS, 1948-58) coltivarono una generazione di scrittori, registi e attori che diede vita alla stagione migliore del *live anthology drama*, tuttora ricordata la prima età dell'oro della TV soprattutto con riferimento allo stile minimale e intimista delle sceneggiature di Rod Serling, Paddy Chayefsky e Reginald Rose. Allontanandosi dalle sue origini teatrali e da un'idea di televisione come pura 'trasmissione a distanza', il teledramma statunitense diventava un eccitante terreno di sperimentazione, il luogo in cui il nuovo medium sembrava poter esprimere le sue potenzialità, anche e soprattutto tramite la diretta, carta vincente di una nuova forma d'arte. Come è noto, il destino della televisione statunitense è stato un altro: le serie filmate prodotte a Hollywood hanno presto soppiantato i teledrammi in diretta realizzati a New York. Il medium che sembrava aver lanciato una rivincita della cultura teatrale e dell'autore singolo contro la massificazione hollywoodiana formò, invece, una solida alleanza con lo *studio system* in crisi, prendendone in un certo senso il posto.⁶

Il teledramma statunitense sparì dai palinsesti molto rapidamente: alla fine degli anni '50 praticamente già non se ne trovava traccia. Non era passato inosservato, tuttavia: Raymond Williams lo definì senza mezzi termini "the most creative contribution in all American broadcasting", riconoscendone la grande influenza sulle successive produzioni britanniche:

In substance and in method – the exploring 'eye of the camera', the feel for everyday ordinary life, the newly respected rhythms of the speech of work and the streets and of authentic privacy [...] – this new television drama stimulated similar work elsewhere, though in the United States [...] it was shamefully cut short. (Williams 1974: 58)

Il teledramma britannico ha preso il nome di *single play* e ha avuto un destino molto più lungo e importante del suo parente d'oltreoceano, sopravvivendo alla fine della diretta e arrivando fino agli anni '80. In questo saggio cercherò di ricostruire la storia del *single play*, un momento fondamentale del primo sistema televisivo maturo d'Europa, spesso del tutto ignorato nel nostro paese ma sul quale esiste invece una cospicua letteratura in ambito anglosassone.⁷

Il *single play* è infatti vittima di un paradosso: è stato l'oggetto privilegiato dei primi studi accademici sulla televisione, svoltisi per lo più su riviste di cinema e teatro, perché sembrava uno dei pochi generi televisivi degni di essere presi sul serio. Quando però i television studies sono diventati una disciplina vera e propria e hanno iniziato a rivendicare la necessità di studiare seriamente *tutta* la televisione, proprio per opposizione a questo tipo di critica si sono rivolti a contenuti di minor prestigio culturale, cioè serie e soap (Bignell 2014: pos. 212–345). A ciò si aggiungono l'attuale predominanza dei prodotti statunitensi, il diffuso presentismo della ricerca sulla televisione e il fondamentale problema che moltissimi programmi precedenti gli anni '80 sono reperibili solo negli archivi della BBC, o addirittura sono andati perduti. Una buona parte dei *single play* trasmessi tra gli anni '50 e '70 semplicemente non è stata conservata e archiviata. L'effetto di tutte queste cause è che il *single play*, protagonista di una stagione che comprende indubbiamente alcuni dei migliori risultati della TV britannica, sia poco conosciuto al di fuori della Gran Bretagna e rischi di scivolare verso l'oblio anche in patria. Come notava Billy Smart, Research Officer del progetto "Forgotten Television Drama":

The difference between commemoration of the fiftieth anniversaries of *Doctor Who* last year and *The Wednesday Play* in 2014 could hardly have been more marked. I feel as though I have lived through general elections that got less press coverage than the *Doctor Who* anniversary, while the only attention given to *The Wednesday Play* was half a dozen BFI screenings; no repeats, no books, no documentaries. (Smart 2014)

⁶ Mi sono occupato del caso statunitense in Rossini 2014.

⁷ Mi limito qui a citare alcune monografie sulla storia del *drama* britannico che si occupano estensivamente anche del *single play*: Brandt 1981; Tulloch 1990; Caughie 2000; Bignell 2014; Cooke 2015. Si vedano anche anche gli interessantissimi progetti in corso per il recupero del *British TV drama*, in particolare <https://forgottentelevisiondrama.wordpress.com/> e <http://www.britishtelevisiodrama.org.uk/>

In un citatissimo articolo Gardner e Wywer (1983) suddividevano la storia del *single play* in tre momenti principali, ovvero: fase “reithiana” dal dopoguerra alla fine degli anni ’50; fase “di transizione”, dominata dalla figura di Sydney Newman, fino ai primi ’70; fase della “cost effectiveness”, che coincide con la progressiva perdita di importanza per strangolamento economico e riduzione di spazio nei palinsesti. La televisione ha subito cambiamenti epocali dal 1983, ma questa scansione è ancora valida per il *single play*, la cui storia dopo il 1980 è residuale. Ha tuttavia il difetto di mettere insieme il periodo del monopolio pubblico e quello della concorrenza. Individuerò quindi invece quattro fasi: l’era del monopolio, dal 1945 al 1956; l’era del naturalismo, fino al 1965; l’era della sperimentazione, dal 1965 ai primi anni ’80, e infine l’era della convergenza, durante la quale il *single play* scompare definitivamente.⁸

2 Monopolio, etica reithiana, teatro televisivo

John Reith non ha mai avuto molto a cuore la televisione, ma nel suo ruolo di padre fondatore del *broadcasting* britannico ha contribuito enormemente a crearne lo spirito. Al giovane ingegnere, privo di qualsiasi esperienza nel campo, venne affidata la gestione della BBC appena nata nel 1922. Si possono individuare cinque punti fondamentali della visione reithiana del *broadcasting* che diventò la base dell’idea di servizio pubblico radiofonico prima e televisivo poi per almeno un trentennio (Crisell 2002): tutti devono avere la possibilità di accedere al servizio; il servizio deve mantenere uno standard qualitativo molto alto, non deve assecondare il pubblico ma dare al pubblico ciò di cui ha bisogno, cioè “the best of everything”; il servizio deve essere finanziato da un canone pagato da tutti i possessori di un apparecchio e non ospitare pubblicità, in modo da essere libero da interessi commerciali; il monopolio è imprescindibile perché la concorrenza con eventuali canali commerciali renderebbe impossibile mantenere gli standard qualitativi necessari, tanto quanto la dipendenza dalla pubblicità; il servizio deve essere istituzionalmente ed editorialmente indipendente, cioè non deve essere direttamente sottoposto al governo.

In tre parole, la missione del servizio pubblico era “inform, educate and entertain”, dunque esso doveva essere uno strumento di elevazione culturale, democratizzazione, condivisione della conoscenza e partecipazione alla vita pubblica finalizzato a unire la nazione e trasformarla “in un sol uomo” (Scannell 1990: 14). Una delle conseguenze negative di questa visione fu una politica editoriale autoritaria, paternalistica ed elitaria, che tendeva a propagare unicamente gli interessi e i gusti della classe medio-alta inglese privando le culture regionali e la classe lavoratrice di qualsiasi rappresentanza (Creeber 2013: 24).

La BBC TV nacque nel 1936, la prima al mondo con un palinsesto regolare, ma fu interrotta bruscamente nel 1939 a causa della guerra per poi riprendere nel 1946. Reith aveva lasciato la Corporation nel 1938 ma il nuovo direttore generale, William Haley, era in decisa continuità con la sua politica, e condivideva con l’ingegnere anche una certa preferenza per la radio (Crisell 2002: 80). Dei teledrammi erano stati trasmessi già nel primo anno di vita del medium, prima “estratti” e poi intere *pièce* teatrali ricreate in studio (Cooke 2015: 11). Dopo il conflitto le produzioni ripresero, tipicamente per le serate del fine settimana, prediligendo sempre gli adattamenti di classici o di opere teatrali recenti, con generi che spaziavano dal *drama* alla commedia al thriller. Erano realizzate in studio dal vivo, con un sistema multicamera e l’allestimento di due o più set utilizzati contemporaneamente, con gli attori e i cameramen che passavano in fretta dall’uno all’altro.

Per quanto in questo periodo ci fossero già, come ha mostrato Jason Jacobs, dei tentativi di elaborare una specificità televisiva nelle sceneggiature, nei movimenti di camera, nella scenografia, la missione del nuovo medium era ancora vista come limitata a “adaptation” e “relay” (Caughie 2000: 41). Si intrecciavano qui sia una concezione della televisione come testimone, privo di capacità di elaborazione propria, sia l’etica del servizio pubblico: i testi dovevano arrivare allo spettatore già pre-approvati: dal canone, dal teatro del West End, dalle classifiche dei best seller (Caughie 2000: 38).

Tra le produzioni più notevoli dell’epoca vanno citati *The Quatermass Experiment* (1953),⁹ un serial in sei episodi su testo originale, e *Nineteen Eighty-Four* (1954), adattamento del romanzo di Orwell: furono un momento di

⁸ Combino qui Gardner and Wywer 1983 con Caughie 2000.

⁹ Seguì da *Quatermass II* (1955) e *Quatermass and the Pit* (1959).

svolta per ambizione, successo artistico e popolarità del *live drama* britannico. Rudolph Cartier, produttore e regista di entrambi, aveva cercato di andare oltre i limiti dei “terribili”, a suo dire, *play* della BBC: “[they] needed new scripts, a new approach, a whole new spirit, rather than endlessly televising classics like Dickens or familiar London stage plays” (Cooke 2015: 10).

Nineteen Eighty-Four fu trasmesso all’interno dell’antologia *Sunday Night Theatre* (BBC, 1950-59) e si discostava dalla maggior parte dei teledrammi coevi per almeno due motivi: la scelta di un romanzo recente e di argomento fantascientifico, e l’utilizzo di molti inserti filmati, alternati alla diretta.¹⁰ Per di più, la rappresentazione delle scene di tortura e in generale la cupezza del tono sollevarono numerose proteste e addirittura un’interrogazione parlamentare, nella quale si contestava l’opportunità che la BBC esponesse il pubblico casalingo a shock di questo genere (Caughie 2000: 49). Secondo Lez Cooke:

Cartier challenged the ‘intimate’ model of television drama that prevailed until the early 1950s by introducing an element of ‘expansiveness’ into the medium. The intimacy of early television drama derived from the tendency in studio drama to concentrate on dialogue and facial expressions by framing in medium shots and close ups, literally bringing the actors close to the television viewer watching on a small screen in the privacy of their home. (Cooke 2015: 9-10)

Nella storiografia sul *drama* britannico l’estetica dell’“intimacy” qui descritta da Cooke ha preso il nome di ‘naturalismo’: una tendenza a conservare le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione; l’uso del dialogo per convogliare la maggior parte delle informazioni; il senso generale di ‘frontalità’ mutuato dal teatro. In parte, si trattava semplicemente delle scelte più logiche da un punto di vista economico e tecnologico: le produzioni televisive avevano notevoli limiti di budget, e in Gran Bretagna non esisteva un’industria del cinema con la forza economica di Hollywood, che permettesse l’uso della pellicola; la ripresa multicamera in diretta confinata in studio non consentiva né la manipolazione del tempo e dello spazio possibili con il montaggio cinematografico, né le ambientazioni realistiche date dalle riprese in esterni. Anche quando nel 1958 si diffuse l’uso del nastro magnetico, nella maggior parte dei casi la produzione avveniva come se fosse in diretta, perché il montaggio su nastro rimase a lungo un processo inaffidabile ed estremamente complesso; la registrazione veniva usata più che altro per i secondi passaggi (Crisell 2002: 97).

In parte, tuttavia, si trattava anche di una concezione limitante di ciò che era possibile o opportuno fare in televisione. La prima vera breccia nell’estetica naturalistica verrà aperta solo a metà anni ’60, ma nel corso degli anni ’50 il *single play* aveva già subito notevoli evoluzioni. Una potente spinta all’innovazione fu l’abbandono dell’etica reithiana, conseguente all’arrivo della concorrenza. Paradossalmente fu sulla televisione commerciale, accusata di essere populista e triviale, che si posero le basi per la maturazione del *single play*.

3 ITV e il nuovo naturalismo

La dottrina del monopolio incontrava un’opposizione crescente già dai tempi della commissione Beveridge, che nel 1950 aveva criticato il servizio pubblico per l’attitudine elitaria e centralistica, per la “londonizzazione” e l’autocompiacimento della programmazione. La BBC si difendeva con l’argomento reithiano che di fronte alla concorrenza commerciale non sarebbe stato possibile mantenere gli stessi standard qualitativi. Sir Reith stesso aveva fatto sentire la sua voce in un famoso discorso alla Camera dei Lord, nel quale paragonava l’introduzione della televisione commerciale al vaiolo e alla peste bubbonica (O’Sullivan 2003). Il *Television Act* del 1954, risultato del compromesso con le varie opposizioni, creò la Independent Television Authority (ITA) e nel 1955 ITV iniziò le trasmissioni.

La struttura istituzionale di ITV fu però fortemente influenzata dal persistere di una certa diffidenza verso la televisione commerciale. Il secondo canale fu costituito come network di reti regionali, le cui concessioni venivano date in appalto a soggetti privati vincolati a un gran numero di obblighi, tra cui quello di produrre programmi di interesse locale. Le varie compagnie di ITV dovevano competere da un lato con la BBC per gli ascolti, dall’altro tra di loro per la pubblicità. Ancora più importante, dovevano rispondere all’ITA, un organo

¹⁰ Includeva 14 sequenze filmate su due ore complessive di trasmissione. La durata delle sequenze andava dai pochi secondi ai molti minuti. (Cfr. Cooke 2015: 7).

che non era poi così diverso dal *board* della BBC, e avevano lo stesso mandato di informare, educare e divertire. In sostanza, ITV rappresentava un'estensione del servizio pubblico, più che una vera alternativa (Scannell 1990: 17).

Nonostante ciò, l'arrivo della competizione mise subito in evidenza l'enorme distanza tra la programmazione della TV di stato e i gusti popolari: già nel 1957 si stimava che il rapporto tra i due canali fosse 79 spettatori a 21 in favore della TV commerciale (Crisell 2002: 94), probabilmente perché ITV aveva il monopolio di un gran numero di generi e temi snobbati dalla BBC e invece apprezzati dal pubblico. Tuttavia, vincere la guerra degli ascolti non era più importante che vincere la guerra ideologica (Crisell 2002: 113): l'esistenza di ciascuna delle concessionarie non dipendeva unicamente da fattori economici, ma anche dall'ITA. La BBC perdeva spettatori ma manteneva la sua aura di prestigio, mentre ITV veniva ampiamente considerata un agente di volgarizzazione, istupidimento, americanizzazione. Quest'ultima accusa, dovuta all'importazione massiccia di serie filmate statunitensi come *I Love Lucy*, *Dragnet*, *Gunsmoke*, *Highway Patrol*, era particolarmente grave: il *Television Bill* del 1954 diceva esplicitamente che "tono e stile" della programmazione commerciale dovevano essere "prevalentemente britannici" (Wheatley 2003: 76). I concessionari ITV si impegnarono quindi nella produzione locale; tra i primi successi ci furono diverse serie filmate di avventura come *The Adventures of Robin Hood* (ABC, 1955-59) e polizieschi come *Murder Bag* (Associated-Rediffusion, 1957-59) e *No Hiding Place* (Associated-Rediffusion, 1959-67).

Ma insieme a varietà, quiz, serie e soap, i nuovi canali privati si avventurarono subito anche nelle antologie di *single play*, in parte perché le maestranze provenivano dalla BBC e quindi proseguivano pratiche note, in parte perché esse portavano con sé il prestigio culturale necessario a soddisfare il mandato dell'ITA. Nelle concessionarie ITV, però, il formato prestigioso si mescolava con la volontà (e la necessità) di coinvolgere anche la fetta di popolazione meno istruita, e un primo mezzo per ottenere questo risultato fu l'abbandono della politica dell'adattamento.

Il canale londinese Associated-Rediffusion, ad esempio, inaugurò l'antologia *Television Playhouse* nel 1956, ospitando da subito numerosi testi originali, che si distinguevano dalle tipiche produzioni BBC perché incentrati su persone ordinarie e maggiormente attenti alla contemporaneità. Come ricostruisce Cooke (2015: 37-42), i nuovi teledrammi da un lato prendevano ispirazione dal *live anthology drama* statunitense, dall'altro si intrecciavano con la coeva emersione di un più ampio movimento artistico che comprendeva la *new wave* del cinema britannico, il movimento teatrale degli "angry young men" che nel maggio del 1956 aveva guadagnato molta attenzione grazie alla prima di *Look Back in Anger* di John Osborne, e il cosiddetto "kitchen sink drama", principalmente rappresentato dal drammaturgo Arnold Wesker. È significativo che fu l'antologia *Play of the Week* (Granada, 1955-74) a trasmettere *Look Back in Anger*, mentre la BBC si era offerta di mandarne al massimo una riduzione di venti minuti perché il resto non era adatto a un pubblico di famiglie (Thumim 2004: 119-20). Se nella competizione con ITV la BBC cercava di restare il polo *highbrow* e qualitativamente elevato, nel farlo non riusciva tuttavia ad adeguarsi ai cambiamenti in corso. Michael Barry, al tempo direttore del settore *drama*, dovette ammettere successivamente che la sua idea di cosa fosse appropriato o meno in televisione era ormai superata.

L'antologia maggiormente ricordata di questo periodo è sicuramente *Armchair Theatre* (ABC, 1956-1974), per realizzare la quale fu chiamato il produttore canadese Sidney Newman, figura cruciale nello sviluppo del *single play*. La missione di *Armchair Theatre*, secondo Newman, era dare priorità a testi originali che riguardassero "the very people who owned TV sets – which is really the working-class",¹¹ il che coincideva con le necessità di ABC, concessionaria per due zone a elevata industrializzazione come le Midlands e il Nord. *Armchair Theatre* diventò una formidabile palestra per nuovi autori, anche grazie a una più efficiente organizzazione di un processo produttivo nel quale si iniziavano a separare con chiarezza le figure del produttore e del regista, dello sceneggiatore e dello story editor (Caughie 2000: 76). Testi come "No Trams to Lime Street" (1959) e "Lena, Oh My Lena" (1960) di Alun Owen, "Hot Summer Night" (1959) di Ted Willis, "A Night Out" (1960) di Harold Pinter aprirono orizzonti completamente sconosciuti agli adattamenti della BBC: finalmente in TV si usavano

¹¹ Sidney Newman, cit. in Creeber 2013: 34.

gli accenti regionali, si mostravano ambienti popolari, si parlava di “ordinary people going through ordinary emotions”,¹² sintonizzandosi con la nuova società uscita dal dopoguerra.

“Lena, Oh, My Lena” è un esempio paradigmatico di ciò che *Armchair Theatre* rappresentava. Ambientato a Salford, nei sobborghi di Manchester, racconta del triangolo amoroso tra Tom, uno studente che prende un *summer job* come facchino in un magazzino, Lena, operaia in una fabbrica che condivide il cortile con il magazzino stesso, e Glyn, trasportatore di merci. Tom si innamora di Lena, che lo userà solo per ingelosire Glyn. Il tema più evidente nel testo è l'incomunicabilità tra le classi sociali: lo studente, proveniente da una famiglia *middle class*, ha una visione idealizzata della *working class* che viene puntualmente sconfessata dai nuovi colleghi e dai fatti stessi, fino al momento del perdente scontro fisico con Glyn, che lo invita a tornare tra i suoi simili. Il personaggio di Lena, dal forte accento regionale, modi sguaiati e sessualità promiscua, era sicuramente qualcosa di raramente visto in televisione al tempo. Anche l'utilizzo del set era molto più dinamico: nelle scene ambientate nel cortile le telecamere si muovono da una parte all'altra, ribaltando più volte il piano di visione e creando uno spazio profondo e tridimensionale, che diventa parte integrante dello spettacolo e non solo cornice. Le operaie e i facchini, ad esempio, sono spesso posizionati sui lati opposti del campo visivo, e poi mescolati tramite l'azione drammatica. Questi movimenti di camera, dunque, non avevano il solo scopo di seguire gli attori e dare un volto a chi pronunciava le battute, ma erano 'esibiti', facevano parte essi stessi della performance e contribuivano alla costruzione del significato (Jacobs 2000: 144).

Armchair Theatre rinnovò profondamente il naturalismo televisivo a livello tematico, visuale e produttivo; introdusse inoltre nuove soluzioni tecniche per l'illuminazione e la realizzazione scenografica che permettevano di creare uno spazio maggiormente tridimensionale e di dare mobilità alle telecamere. Tuttavia, i teledrammi di questo periodo restavano limitati da diversi fattori: innanzitutto, non poter utilizzare il montaggio significava dover rimanere all'interno delle possibilità offerte dalla 'continuous performance', cioè pochi set, ellissi temporali minime, recitazione teatrale; in secondo luogo, l'estetica naturalista spingeva a non muoversi dai confini di una narrazione semplice e chiara, con nessi causali ben delineati e dialoghi fortemente esplicativi. Tutto ciò è ancora palese in “Lena, Oh My Lena”: la recitazione degli attori è marcatamente teatrale, i personaggi sono delineati da pochi tratti fondamentali: Glyn è un bullo, e ci viene presentato con un piede appoggiato al suo furgone mentre i facchini lo caricano; Lena ha sempre una gomma da masticare in bocca; Tom è magrolino e verboso. Il ritmo complessivo era estremamente lento. In questi testi, ha scritto Caughie:

There is very little of the condensed economy of film in which the viewer is left to fill in the ellipses by deduction or by the conventions of narrative space and time. The domestic viewer, unlike the mass audience, seems to be addressed as someone who is not yet fully competent in the language, but needs to be spoken to slowly and with a very clear enunciation of ideas and connections. (Caughie 2000: 48)

Per quanto oggi possa sembrare ovvio che la trasmissione (o la produzione) in diretta imponeva delle limitazioni troppo strette, all'inizio degli anni '60 il tema era ancora argomento di dibattito. Nel 1964, ad esempio, il quadrimestrale *Contrast* pubblicò alcuni articoli sullo “stile nel *drama*” (cit. in Cooke 2015: 139-40), che si interrogavano sul ruolo e il destino del *single play*. Il critico Don Taylor, in uno di essi, sosteneva che la TV dovesse restare ancorata alle radici teatrali e che la *continuous performance* era il vero vantaggio del nuovo medium rispetto al cinema, il vero specifico televisivo al di fuori del quale non poteva esistere creatività.

4 L'era della sperimentazione

A partire dal 1960 la BBC intraprese un percorso di profondo rinnovamento: il nuovo direttore generale Hugh Carlton Greene superò definitivamente il reithianesimo e riuscì a riportare gli ascolti al pareggio con ITV nel giro di pochi anni, avviandosi a passare alla storia come “the best Director General since John Reith” (Crisell 2002: 112), ma con un profilo decisamente più *liberal*. Controverso ma decisivo fu il reclutamento di Sydney Newman a capo del settore *drama*, retto dal 1952 dallo stesso Michael Barry che aveva rifiutato la produzione di *Look Back in Anger*. La mossa era senza precedenti: non solo Newman era stato strappato alla concorrenza

¹² L'attrice Billie Whitelaw, cit. in Cooke 2015: 42.

mentre era ancora sotto contratto, in maniera non del tutto corretta, ma per di più si trattava di un *outsider*, formatosi al di fuori della *Corporation*, al di fuori della stessa Gran Bretagna, con le mani sporche di TV commerciale. Era un segnale forte di una nuova politica editoriale, che finalmente riconosceva la necessità di affrontare la concorrenza e riconquistare la fetta di pubblico fuggita verso le concessionarie ITV.

Il nome di Newman è strettamente associato al *single play*, ma in realtà tra i programmi da lui ideati o stimolati ci sono molte serie, tra cui il primo *Doctor Who*. Nel 1964, in effetti, la politica editoriale della BBC andava già da qualche anno verso la sostituzione dei teledrammi con formati seriali, prova ne sia che i compensi dedicati agli sceneggiatori erano più alti per i primi (MacMurrough-Kavanagh 1997: 371). La stessa logica sottesa alla nomina del nuovo dirigente del settore *drama* avrebbe dovuto portare, in teoria, a preferire la serialità, ma Newman, che era invece profondamente convinto dell'importanza e della valenza sociale del *single play*, si impegnò personalmente per difenderne le sorti.¹³ Dopo il fallimento di due primi tentativi, le antologie *Festival* e *First Night*, per evitare rappresaglie Newman suddivise il settore *drama* in tre sezioni: serial, serie e *single play*, in modo da intrecciare le antologie con la struttura stessa dell'azienda.

Tutto questo lavoro venne ripagato da *The Wednesday Play* (BBC 1, 1964-70), che oltre ad avere un grande successo di pubblico diventò sinonimo di età dell'oro della televisione britannica:

An age when playwrights had the freedom to experiment and regularly produced innovative drama, when there were not the commercial pressures to capture and retain audiences that were later to become such important factor in television, and when it was possible to engage with the pressing social issues of the day and provoke argument and discussion, even social change, brought the medium of the single play. (Cooke 2015: 66)

L'idea di base di *The Wednesday Play*, per quanto Newman si sforzasse di presentarla alla stampa come qualcosa di nuovo e rivoluzionario, era in sostanza la stessa di *Armchair Theatre*: buone sceneggiature originali, attenzione alla contemporaneità e ai problemi della *working class* (MacMurrough-Kavanagh 1997: 375). Fu probabilmente la libertà lasciata agli autori e il convergere di una maturazione sia tecnologica che culturale della televisione a far sì che la nuova antologia diventasse realmente il centro di una rivoluzione.

Fondamentale fu il nascere di una discussione teorica sul *single play*, a partire dalla pubblicazione nel 1964, sulle pagine della rivista teatrale *Encore*, di un saggio di Troy Kennedy Martin intitolato *Nats go home: first statement of a new drama for television*. Martin era un produttore e sceneggiatore che aveva già scritto diversi teledrammi e, soprattutto, creato *Z Cars* (BBC, 1962-78), serie poliziesca fortemente innovativa che sfidava la nozione convenzionale del 'good bobby' presentata nella rassicurante *Dixon of Dock Green* (BBC, 1955-76), e fu uno dei grandi successi della BBC dopo la fine del monopolio. Il saggio era il prodotto dei dibattiti che si svolgevano all'interno del dipartimento *drama*, stimolati anche dallo scontro generazionale tra la vecchia guardia e i nuovi sceneggiatori reclutati tra il 1959 e il 1961, dei "giovani turchi" che cercavano di traghettare il *drama* BBC dalla rigidità dell'adattamento alla nuova epoca televisiva (Cooke 2012: 56-58). *Nats Go Home* era un manifesto che formulava tre proposte piuttosto precise: liberare la telecamera dalla schiavitù del dialogo, dall'abitudine a riprendere solo "volti che parlano e volti che reagiscono"; liberare la struttura dal tempo naturale, uscendo dall'equazione tempo del racconto uguale tempo di ripresa; sfruttare la "totale e assoluta obiettività della telecamera televisiva".

Quest'ultima affermazione è la meno chiara: secondo Coughie,¹⁴ Martin cercava in questo modo di localizzare la specificità del *single play* al di fuori della diretta, della *continuous performance* e della derivazione teatrale, inserendo invece la forma all'interno del più ampio dibattito sul modernismo. Per questo si sforzava, con un'argomentazione non del tutto convincente e in odore di determinismo tecnologico, di tracciare una differenza tra la telecamera cinematografica 'soggettiva' e legata all'immedesimazione dello spettatore, e quella televisiva, 'oggettiva' e capace di creare una distanza critica ricollegabile allo straniamento del teatro epico brechtiano. *Diary of a Young Man* (BBC 1, 1964), serial in sei puntate scritto dallo stesso Martin insieme a John McGrath e diretto da Ken Loach, era un primo tentativo di mettere in pratica le idee sviluppate in *Nats Go Home*. Loach,

¹³ La stima di Newman per il *single play* era nota, e resta non del tutto chiaro perché, apparentemente, la BBC si aspettasse che avrebbe cambiato idea. MacMurrough-Kavanagh 1997, che ricostruisce egregiamente il dibattito interno a partire dallo studio dei memo aziendali, arriva alla conclusione che la nomina di Newman, più che controversa, fu "positively perverse".

¹⁴ Coughie dedica circa dieci pagine all'analisi del saggio di Martin, cfr. Coughie 2000: 92-102.

che diventerà uno dei protagonisti di questa stagione, ha spesso riconosciuto l'importanza delle intuizioni di Martin e del suo modo di concepire la televisione:

I didn't start to think about television as a medium until I began working with John McGrath and Troy Kennedy Martin [...]. They wanted to take television drama by the scruff of its neck and deconstruct it by playing with a new non naturalistic language [...]. The famous article he wrote in *Encore* [...] was influenced by what he knew of Brecht. It threw up ideas like divorcing sound from picture and using non-naturalistic editing devices. In *Diary of a Young Man* we cut to music, used sequences of still and voiceovers – all the things that [...] were taken up by commercials more than anything else.¹⁵

The Wednesday Play, soprattutto a partire dalla seconda serie,¹⁶ diventò la casa del “new drama” che Martin auspicava. Negli ultimi mesi del 1965 andarono in onda, tra gli altri, “Up the Junction”, adattato da Ken Loach da una raccolta di racconti di Nell Dunn, e due testi di Dennis Potter, “Stand Up, Nigel Barton” e “Vote, Vote, Vote for Nigel Barton”. Tanto Loach quanto Potter furono influenzati dalle idee di Martin, e in queste produzioni cercavano una nuova forma di realismo che rompesse la tradizione naturalista.

“Up the Junction”, insieme a “Cathy Come Home” (1966, forse il più famoso in assoluto) e “In Two Minds” (1967), è uno dei testi simbolo di *The Wednesday Play*. Oggi si tende spesso ad attribuire la paternità artistica di tutti e tre a Loach, il nome più noto tra quelli coinvolti, ma al tempo erano considerati autori gli sceneggiatori Nell Dunn, Jeremy Sandford e David Mercer.¹⁷ Queste produzioni furono “una risposta molto precisa” (Caughey 2000: 117) a *Nats Go Home*: girati su pellicola e per la maggior parte in esterni, affrontavano in maniera molto cruda argomenti sociali scottanti: l'aborto clandestino, l'emergenza abitativa, la malattia mentale. Loach e Garnett, ispirandosi al *cinéma vérité* e al *direct cinema* statunitense, spinsero per girare in 16mm, contro il parere della BBC: la minore definizione li avvicinava alle riprese documentaristiche e ai servizi di *news*, fatto che si aggiungeva alla contiguità di palinsesto con il notiziario vero e proprio: “non solo *seguivano* le notizie, le *portavano*, anche” (Dunleavy 2009: 76). Questi testi portavano alla ribalta il genere del “documentary drama” (Corner 2015), con uno spirito battagliero e ‘interventista’ che non mancava di sollevare forti discussioni e polemiche, il che probabilmente procurava anche maggiori ascolti.

Se si confrontano “Up the Junction” e “Lena, Oh My Lena” sembra di essere in due epoche diverse, nonostante tra i due passino appena cinque anni. Colpisce, innanzitutto, la forma del racconto: la narrazione in “Up the Junction” è un collage di frammenti, montati in successione, in cui spesso l'audio non coincide con il video: i dialoghi dei protagonisti si svolgono come voce fuori campo, mentre le immagini continuano a scorrere. L'effetto complessivo ricorda molto da vicino la poetica dell'oggettività enucleata da Martin: da un lato, infatti, c'è una partecipazione molto ravvicinata alle vite dei tre ragazzi e delle tre ragazze protagoniste, immersi nel loro mondo fatto di scarsità di mezzi e di prospettive; dall'altro, la frammentarietà del racconto e l'evidente intervento manipolato del montaggio audio e video rendono molto difficile il meccanismo dell'identificazione. In questo modo anche nei momenti più drammaturgicamente intensi, come l'aborto clandestino di Rube, per quanto emotivamente potenti, non fanno dimenticare l'intento esplicitamente politico sottinteso nella raffigurazione delle vite della *working class*. C'è da dire che la frammentazione non sempre funziona, e lo stesso Loach ha ammesso successivamente che il risultato fu a tratti “un po' caotico” (Creeber 2013: 40).

“Cathy”, scritto da Jeremy Sandford, ripropone molti degli stilemi di “Up the Junction”, ma è esteticamente più maturo e politicamente più preciso, con un messaggio molto più chiaro. La discesa agli inferi di Cathy e Reg, da felice coppia *working class* a senzatetto a cui vengono tolti i figli, è una denuncia forte ed efficace. Al tempo a “Cathy” fu perfino dato il merito di aver sollevato un tale dibattito sul problema dei senzatetto da causare la nascita dell'associazione Shelter, attiva ancora oggi.

Ancora più potente e riuscito, probabilmente, il ritratto della schizofrenia di “In Two Minds”: un esempio eccellente di una forma di racconto ormai ritagliata sul medium televisivo e difficilmente immaginabile altrove.

¹⁵ Ken Loach cit. in Cooke 2013: 41-42.

¹⁶ Nella stagione 1965-66.

¹⁷ Ancora nel 1974, per Raymond Williams “Cathy” era di Jeremy Sandford (Williams 1974: 58). Anche il produttore Tony Garnett ha avuto un ruolo determinante, e d'altra parte la coppia Garnett-Loach, un sodalizio che proseguirà per molto tempo, ebbe una notevole influenza su *The Wednesday Play* in generale.

L'episodio inizia presentandosi come una serie di interviste alla protagonista Kate, che soffre di schizofrenia, ai suoi familiari e ai suoi amici. Le interviste sono condotte da un innominato 'doctor', voce fuori campo che non avrà mai corpo. Progressivamente si delinea la pesantezza della situazione familiare di Kate, con una madre oppressiva e manipolatrice e un padre bigotto e debole di carattere. Alle interviste si alternano la visualizzazione di momenti del passato di Kate, senza che l'istanza narrante segnali in nessun modo il salto temporale; momenti in soggettiva, in cui il racconto sembra svolgersi dal punto di vista di Kate stessa, e momenti invece di narrazione neutra, non filtrata dalle interviste. Gran parte del minutaggio è occupato da primissimi piani dei volti dei protagonisti, convogliando un forte senso di partecipazione al loro dramma emotivo, salvo poi ridistanziare lo spettatore aprendo l'inquadratura oppure tramite ellissi temporali spaesanti. Alla fine dell'episodio Kate, ormai definitivamente ricoverata in un ospedale psichiatrico e completamente chiusa in se stessa, viene usata come caso clinico da mostrare agli studenti da un professore che ripercorre tutta la sua vicenda in maniera superficiale, fredda e moralista, indicando come unica speranza l'elettroshock. Nelle ultime scene, alcune domande degli studenti esplicitano in maniera chiara il pensiero di Mercer sull'argomento: perché non si è tenuto conto dei fattori ambientali nella diagnosi? Perché non si è tentato di dare ascolto a Kate? "In Two Minds" non è immaginabile né come spettacolo teatrale né come film: non ha nulla di teatrale perché è girato completamente *on location*;¹⁸ non è un film, perché il suo sguardo fisso sui volti e il suo tono da servizio giornalistico non sarebbe assolutamente adatto per il grande schermo.

Tra il 1965 e il 1970 *The Wednesday Play* ha avuto sei stagioni e 176 episodi.¹⁹ Una consistente percentuale di essi è andata perduta, la gran parte è disponibile solo negli archivi del British Film Institute e della BBC. Al momento 16 episodi sono stati pubblicati su DVD o sul sito della BBC, e si tratta per lo più o di quelli girati da Ken Loach o di quelli scritti da Dennis Potter. Nel 1970 l'antologia fu spostata al giovedì e rinominata *Play for Today* (1970-84), proseguendo con questo titolo per ulteriori 15 serie e 303 episodi. Il numero di episodi ammuì era diminuito, gli ascolti anche, ma ciò non tolse all'antologia il suo carattere di spazio di sperimentazione e ricerca:

The BBC-1 single play slot came to function as some kind of 'cutting edge' for television, extending not only formal boundaries but what could be said and, more crucially, shown in television. Tolerated and indeed tacitly encouraged by senior BBC management, the watchwords for *The Wednesday Play* and *Play for Today* were 'provocativeness' and 'controversy' – symptoms not only of an expressed desire by practitioners to challenge contemporary mores but also part of an institutional attempt to win large audiences for the single play. (Cook 1998: 6)

Come nel caso di *The Wednesday Play*, anche *Play for Today* deve la sua reputazione al numero piuttosto ristretto di titoli, circa una trentina, che nel tempo sono stati resi disponibili per la visione. Molti di questi proseguono il filone del *social realism*, ben rappresentato dai testi di Jim Allen: "The Rank and File" (1971), "The Spongers" (1978), "United Kingdom" (1981), ma ci sono anche esperimenti formali più audaci come "The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil" (1974) di John McGrath. In alcuni casi il *single play* riusciva ancora a raggiungere grandi platee, come fece ad esempio "Edna, the Inebriate Woman" (1971) scritto da Jeremy Sandford. A una narrativa frammentata e sconnessa che richiamava il suo precedente "Cathy", si mescolava un interessante contrappunto comico, e la frammentarietà stavolta più un'espressione dell'esperienza soggettiva della protagonista, una senz'altro, che un dispositivo di simulazione dello stile documentaristico. Altro enorme successo di pubblico fu "Abigail's Party" (1977), una satira sulle aspirazioni e sui gusti della *middle class* scritta per il teatro da Mike Leigh e girata in studio su nastro magnetico, con un setting limitato a un unico salotto e una regia piuttosto semplice e statica.

A dimostrazione del fatto che la percezione del realismo varia nel del tempo, *Play for Today* ricevette spesso l'accusa di essere noiosamente naturalista e fossilizzato sul "kitchen sink". Tuttavia, sebbene il realismo alla Allen/Loach fosse l'estetica dominante, ci furono anche molti esempi di "non naturalismo" (Cooke 2015: 118-124): i lavori di Dennis Potter come "Blue Remembered Hills" (1978), ma anche "Gangsters" (1975), thriller poliziesco che trovò poi sbocco in due serie da sei episodi ciascuna. L'espansione di un *single play* in miniserie

¹⁸ È stato il primo *single play* a essere girato completamente in esterni, cfr. Kerr 1997.

¹⁹ Dati presi dall'utilissimo Coward et. al. 2011.

non era un caso isolato: stesso destino ebbero “Headmaster”²⁰ e, soprattutto, *Boys From the Black Stuff* (BBC2, 1982), il cui successo fu tale da ripeterne il passaggio in prima serata sul primo canale dopo la trasmissione su BBC2.

5 L'età della convergenza

Verso la fine degli anni '70 le antologie iniziarono a scomparire. Come ho già accennato nell'introduzione, uno dei motivi principali era economico: le risorse disponibili diminuivano, il canone non teneva il passo con l'inflazione, la BBC abbracciava sempre più logiche propriamente aziendali.

From being an other-wordly institution where vulgar things like money were somehow slightly sordid considerations compared with the fondly-paraded 'enrichment' of the cultural life of the nations, television slipped inexorably into the era of 'cost-effectiveness'. [...] Nowhere was this more important than the single play. (Gardner and Wyver 1983: 118)

L'antologia di teledrammi è la forma televisiva meno profittevole in assoluto: difficile da esportare, esosa a livello creativo, refrattaria alle economie di scala. Era cambiato, inoltre, anche il clima politico: con l'arrivo di Margaret Thatcher la BBC cadde sotto un controllo molto più serrato e il *single play*, tradizionalmente collocato a sinistra, vide presto ridursi gli spazi di espressione (Cooke 2015: 140-1).

Ma forse c'è un motivo ancora più profondo per il quale il *single play* non ha resistito alle difficoltà, che riguarda lo sviluppo dell'estetica televisiva e la posizione della TV nel panorama mediale complessivo. Posto che la forma è stata fondamentale nella creazione di uno spazio di libera espressione autoriale, all'interno del quale era possibile sperimentare, eventualmente anche fallendo, nuovi modi di raccontare in televisione, per questo stesso motivo essa si è trovata a scontrarsi con i propri limiti interni. Innanzitutto, nel tempo è diventato chiaro che rifiutare la serializzazione significa anche non sfruttare le capacità espansive del racconto televisivo, cioè una delle sue caratteristiche più importanti; in secondo luogo, l'evoluzione verso l'utilizzo della pellicola e il montaggio rendevano il *play* televisivo indistinguibile da un film, se non per il budget inevitabilmente più ristretto.

L'autorialità televisiva di cui il *single play* voleva farsi espressione era un terreno di scontro tra sceneggiatori e registi. Le carriere di Ken Loach e Dennis Potter testimoniano l'esito di questo conflitto: il primo virò con decisione verso il cinema, il secondo restò in televisione ma adottando il formato della miniserie, per il quale è più conosciuto: *Pennies from Heaven* (BBC 1, 1978), *The Singing Detective* (BBC 1, 1988), *Cold Lazarus* (Channel 4, 1996).

Il confluire delle aspirazioni espressive del *single play* nella miniserie 'd'autore' fu spinto da un altro fattore decisivo, l'espandersi dell'offerta: nel 1962 fu introdotto il terzo canale, BBC2, nel 1972 le trasmissioni iniziarono a coprire le 24 ore, nel 1982 nacque Channel 4. Mano mano che l'era della scarsità cedeva il passo quella della disponibilità (Ellis 2000), diventava sempre più difficile per un singolo episodio imporsi nella discussione collettiva come aveva fatto “Cathy Come Home”, che raccolse sì 12 milioni di spettatori, ma in un contesto in cui la scelta era tra due sole possibilità. È significativo che Mike Leigh abbia attribuito il successo di “Abigail's Party” al fatto che quella sera, in sostanza, non ci fosse nient'altro da vedere: ITV era in sciopero, BBC2 trasmetteva un programma a tema musicale astrusamente *highbrow*.²¹ Come avevano notato già Gardner e Wyver: “Perhaps only a long-running series could have the impact of a *Cathy Come Home* now; certainly the five part *Boys from the Blackstuff* would have hardly been noticed as a single play” (Gardner and Wyver 1983: 128).

Dall'altro lato, invece, negli anni '80 iniziava quel processo di convergenza che portò televisione e cinema ad avvicinarsi a livello estetico e industriale. Channel 4, e in particolare *Film on Four*, incarnarono il luogo fisico di questa fusione.

²⁰ In *Play for Today* nel 1974, diventato miniserie in sei episodi su BBC2 nel 1977.

²¹ Intervista a Mike Leigh nel documentario *All About Abigail's Party*, dir. Alexandra Briscoe, 2007, contenuto nel Box set DVD *Mike Leigh at the BBC*.

Secondo John Caughie, la ragione profonda che ha permesso lo sviluppo della stagione d'oro del *single play* è lo scontro, che avveniva in un momento di transizione del medium, tra due estetiche: “the ‘pure’ television drama of liveness and immediacy and a television drama which has begun the process of becoming film” (Caughie 2000: 101-2). Il destino di dissoluzione era quindi paradossalmente già scritto nella lista di *desiderata* di *Nats Go Home*: Martin spingeva per una televisione che utilizzasse la pellicola e lasciasse mano libera al regista: una ‘*télévision d’auteur*’. “But in inventing a *télévision d’auteur*, television drama begins the process which will lead it [...] out of the television and into the cinema” (Caughie 2000: 124).

Bibliografia

- Bignell, Jonathan (ed.) (2014). *British Television Drama: Past, Present and Future*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brandt, George W. (ed.) (1981). *British Television Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caughie, John (2000). *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, John R. (1998). *Dennis Potter: A Life on Screen*. Manchester: Manchester University Press.
- Cooke, Lez (2012). *Troy Kennedy Martin*. Manchester: Manchester University Press.
- Cooke, Lez (2013). *Style in British Television Drama*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Cooke, Lez (2015). *British Television Drama: A History*. London: Palgrave.
- Corner, John (2015). “Drama-Documentary”, in *The Television Genre Book*, edited by John Corner and Glen Creeber, 49-52. New York: British Film Institute.
- Coward, Simon, Richard Down, and Chris Perry (2011). *The BBC Television Drama Research Guide 1936-2006*. Birmingham: Kaleidoscope Publishing.
- Creeber, Glen (2008). “The Single Play”, in *The Television Genre Book*, edited by Glen Creeber, 15-20. New York, NY: British Film Institute.
- Creeber, Glen (2013). *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. London: Palgrave Macmillan.
- Crisell, Andrew (2002). *An Introductory History of British Broadcasting*, 2nd ed (London: Routledge)
- Dunleavy, Trisha (2009). *Television Drama: Form, Agency, Innovation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ellis, John (2000). *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Tauris.
- Gardner, Carl and John Wyver (1983). “The Single Play: From Reithian Reverence to Cost-Accounting and Censorship”, *Screen*, 24(4-5): 114-24 DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/24.4-5.114>.
- Jacobs, Jason (2000). *The Intimate Screen: Early British Television Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- Kerr, Paul (1997). “F for Fake? Friction over Faction”, in *Understanding Television*, edited by Adrew Goodwin and Garry Wahnnel, 74-87. London: Routledge.
- MacMurrough-Kavanagh, Madeleine K (1997). “The BBC and the Birth of *The Wednesday Play*, 1962–66: Institutional Containment versus ‘agitational Contemporaneity’”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 17(3): 367-81. DOI: <https://doi.org/10.1080/01439689700260781>.
- Mittell, Jason (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge.
- O’Sullivan, Tim (2003). “Post-War Television in Britain: BBC and ITV”, in *The Television History Book*, edited by Michele Hilmes, 30-35. London: British Film Institute.

Ritrosky-Winslow, Madelyn M. (2014). "Anthology Drama", in *Encyclopedia of Television*, edited by Horace Newcomb, 121-23. New York: Routledge.

Rossini, Gianluigi (2014). "La serie classica: istituzioni televisive e forme narrative", *Between*, IV(8): 1-32. DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1369>.

Rossini, Gianluigi (2016). *Le Serie Tv*. Bologna: il Mulino.

Scannell, Paddy (1990). "Public Service Broadcasting: The History of a Concept", in *Understanding Television*, edited by Andrew Goodwin and Garry Whannel, 11-29. New York: Routledge.

Shubik, Irene (2000). *Play for Today: The Evolution of Television Drama*. Manchester: Manchester University Press.

Smart, Billy (2014). "The Wednesday Play, Canon Formation and Commercial Availability", *CST Online*. <http://cstonline.net/the-wednesday-play-canon-formation-and-commercial-availability-by-billy-smart> (last accessed 11-10-2017).

Stempel, Tom (1996). *Storytellers to the Nation: A History of American Television Writing*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.

Thumim, Janet (2004). *Inventing Television Culture: Men, Women, and the Box*. Oxford: Oxford University Press.

Tulloch, John (1990). *Television Drama: Agency, Audience and Myth*. London: Routledge.

Wheatley, Helen (2003). "ITV 1955-89: Populism and Experimentation", in *The Television History Book*, edited by Michele Hilmes, 76-81. London: British Film Institute.

Williams, Raymond (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.