



**Armando Fumagalli**

# Principio è ciò che non ha in sé nessuna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa (Aristotele, *Poetica*, cap. 7): esempi da film e serie Tv

ARMANDO FUMAGALLI

## PRINCIPIO, MEZZO E FINE

Come è ben noto, la *Poetica* di Aristotele è stato il testo fondativo per gran parte della drammaturgia (e quindi dal XX secolo anche del cinema e poi della televisione) occidentale. E uno dei passi più celebri di quest'opera riguarda proprio la cosiddetta divisione in tre atti, cioè la distinzione fra “un principio, mezzo e fine” e quindi anche l'identificazione dell'inizio come un momento con una sua specificità strutturale.

Sentiremo direttamente Aristotele. Seguirà un breve commento su che cosa significa questa “struttura in tre atti” e passeremo poi presto a concentrarci sull'inizio, il “principio”: la sua funzione e la sua struttura. Alcuni esempi tratti da film e da serie televisive ci aiuteranno a vedere in pratica questa “specificità” dell'inizio.

Ecco intanto il testo del filosofo greco, nella traduzione “classica” di Manara Valgimigli, dove “mito” (racconto, narrazione) viene tradotto con il latinizzante favola (da *fabula*):<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Citiamo da ARISTOTELE, *Poetica. Ad uso di sceneggiatori, scrittori e drammaturghi*, introdotta, commentata e annotata da ARMANDO FUMAGALLI e RAFFAELE CHIARULLI, Dino Audino, Roma,

Definiti così questi elementi, diciamo ora come ha da essere la struttura dell'azione [o della favola], visto che è questo il primo e il più importante elemento della tragedia. Noi abbiamo stabilito che la tragedia è mimesi di un'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza; perché ci può essere un tutto anche senza grandezza. Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente la sussegua nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole [cioè in generale i racconti, le storie, NdR], se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano; ma si attingano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato.

In questo settimo capitolo della *Poetica* è contenuta, l'enunciazione di quello che viene comunemente tramandato come il modello della struttura in tre atti (che infatti in ambito francese è entrato nel gergo come *modello neo-aristotelico*). Già i primissimi prontuari di scrittura per il cinema muto (gli antenati dei moderni manuali di sceneggiatura) fanno cenno – sia pur di sfuggita – all'osservazione di Aristotele che la tragedia, in quanto “imitazione di un'azione compiuta e intera”, dovrebbe essere tripartita secondo “un principio, un mezzo e una fine”, concetto che permette di apparentare il cinema alle altre arti narrative e sequenziali.<sup>2</sup>

La stretta logica aristotelica di questo capitolo è transitata in tutti i ragionamenti sulla scrittura di una buona storia, cosicché tra gli attrezzi dello sceneggiatore di qualunque latitudine non è mai mancata una conoscenza, magari indiretta, delle indicazioni (solo apparentemente ovvie) che regolano la coerenza di un racconto garantendogli intellegibilità. Dire che una narrazione è divisa (o costruita) in tre atti non significa altro che isolarne un cuore drammaturgico, svilupparlo secondo una logica consequenziale e portarlo a termine in modo esaustivo e appagante, così che il fruitore ne abbia un guadagno emotivo o conoscitivo.<sup>3</sup>

---

2018, dai cui commenti riprenderemo, sintetizzando e aggiungendo qui e là, alcune considerazioni del presente paragrafo. Ringrazio Raffaele Chiarulli per la collaborazione al lavoro su questo commento ad Aristotele.

2 Questi concetti sono esposti più ampiamente in RAFFAELE CHIARULLI, *Di scena a Hollywood. L'adattamento del teatro nel cinema americano classico*, Vita e Pensiero, Milano, 2013, pp. 21-29.

3 Quanto basta, per dirla con Aristotele, a passare dalla felicità all'infelicità o viceversa, secondo un arco drammatico che consegni la verità sulle scelte e la traiettoria di vita di

Nel tempo la teoria e la tecnica drammaturgica hanno elaborato varie strategie per confezionare un racconto secondo questo criterio e il gergo dei narratori si è arricchito di concetti e precisazioni. Di fatto la struttura in tre atti, così come viene spiegata dai maggiori teorici di drammaturgia, è il modo in cui uno scrittore riesce a dotare una narrazione di un senso compiuto, all'interno di un orizzonte di senso, riuscendo a intrattenere il suo pubblico. Per ottenere l'attenzione di uno spettatore (o di un lettore), una storia dovrà funzionare secondo questo schema, per cui ogni nuovo macro-segmento narrativo sarà introdotto da un cambio di direzione che rilanci l'azione e alzi la posta in gioco. Ogni passaggio tra la premessa, lo sviluppo e la conclusione vivrà pertanto di un punto di svolta, di un colpo di scena, di un protagonista costretto a prendere una decisione sotto pressione, o almeno di un punto a capo emotivo che faccia scorrere la trama.

Indubbia è l'autorevolezza di questo settimo capitolo e la sua influenza sull'arte del narrare dei secoli successivi ma è vero che attorno al legame tra Aristotele e la sceneggiatura hollywoodiana sono sorti degli equivoci e si sono diffuse delle banalizzazioni.<sup>4</sup>

Alcuni sceneggiatori della Hollywood classica come Ernest Lehman o Garson Kanin, intervistati negli anni Novanta, tendevano a raffreddare l'enfasi sulle strutture narrative, sostenendo spesso di averle interiorizzate in modo inconscio, semplicemente vedendo centinaia di film e di opere teatrali.<sup>5</sup> Proprio il prendere le distanze da manuali, prontuari ed elenchi di indicazioni già scritte, in questo caso, non fa che confermare quanto sia valido il paradigma. È del tutto plausibile che scrittori geniali come Lehman o Kanin non abbiano dovuto studiare un manuale di sceneggiatura per scrivere i loro capolavori, ma solo perché la generale tripartizione (che i loro film rispettano) non obbedisce a una convenzionalità casuale ma aderisce a una legge scritta – se così si può dire – prima della scrittura delle leggi.... Concerne, cioè, il modo naturale che noi esseri umani abbiamo di comprendere e descrivere la realtà.

In *Come scrivere una grande sceneggiatura* Linda Seger dimostra come il modello aristotelico – limitato alla sua struttura essenziale – si adat-

---

un personaggio. Una valorizzazione forte della questione della felicità o infelicità dei personaggi viene attuata su film e miniserie biografiche in FRANCESCO ARLANCH, *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*, Franco Angeli, Milano, 2008.

4 Una mappatura delle marche aristoteliche (distinguendo tra vere e presunte) nei manuali di sceneggiatura moderni è stata fatta da CARMEN SOFIA BRENES, *Quoting and Misquoting Aristotle's Poetics in Recent Screenwriting Bibliography*, open access in «Comunicacion y Sociedad», 2014, n.2, pp. 55 -78.

5 Cfr. RAFFAELE CHIARULLI, *Di scena a Hollywood*, cit., p. 26.

ta perfettamente e senza sforzo a forme di racconto teatrale, cinematografico e televisivo anche molto diverse tra di loro.<sup>6</sup> David Howard ed Edward Mabley hanno spiegato bene come i tre atti aiutino gli scrittori a tenere in pugno il racconto ma come, prima ancora, riguardino soprattutto quello che gli spettatori si aspettano in base alla normale percezione della realtà:

In realtà, l'unica differenza nel numero degli atti è determinata da come lo scrittore organizza i suoi pensieri e non come il pubblico è abituato a riceverli. Usata appropriatamente ed efficacemente, la divisione in tre, cinque o sette atti, pone gli eventi della storia più o meno negli stessi luoghi e nelle stesse sequenze. [...] Usiamo un paradigma di tre atti perché è il più semplice da comprendere e aderisce più strettamente alle fasi di una storia di cui il pubblico ha esperienza. Il primo atto coinvolge gli spettatori nella storia e nella vita dei personaggi; il secondo mantiene il coinvolgimento e intensifica l'impegno emotivo; il terzo conclude la storia e conduce il coinvolgimento del pubblico a un finale soddisfacente. In altre parole, una storia ha un principio, una parte centrale e una conclusione. [...] Così la divisione in atti di un film non è qualcosa di cui gli spettatori sono coscienti, sebbene essi sentano i mutamenti emotivi che sorgono dai cambiamenti cruciali nel corso della storia. L'uso principale della divisione in tre atti aiuta lo scrittore a organizzare le idee su come raccontare e lo aiuta nella scoperta dei passaggi migliori per i momenti più importanti caratterizzanti il massimo impatto del racconto.<sup>7</sup>

Non è diverso da quanto sostiene Aristotele che infatti, dopo aver parlato dell'equilibrio che dovrebbe governare le diverse parti della tragedia, in merito all'ordine e alla grandezza sostiene che l'estensione corretta è quella che si può abbracciare insieme con la mente (più precisamente "con la memoria"), sicché lo spettatore possa "essere sempre in grado di aver presente e ricostruire l'intera sequenza causale che costituisce la struttura del racconto".<sup>8</sup>

---

6 LINDA SEGER, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Audino, Roma, 1997, p. 27.

7 DAVID HOWARD, EDWARD MABLEY, *Gli strumenti dello sceneggiatore. Una guida pratica alla scrittura. Un'analisi strutturale di 12 grandi film*, Dino Audino, Roma, 1999, cit. pp. 29-30. Sulla divisione in atti presenta una posizione originale JOHN YORKE, *Viaggio nel bosco narrative. Come funzionano le grandi storie e soprattutto perché*, Dino Audino, Roma, 2017.

8 Pierluigi Donini, *Introduzione a Aristotele. Poetica*, Einaudi, Torino, 2008, p. XXV.

Ma secondo noi, anzitutto e soprattutto, quando Aristotele descrive che cos'è un principio ("principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui...") indica in modo ancora più elementare, qualcosa di molto concreto e di per niente ovvio.

Noi non ce ne accorgiamo, ma di solito i film e le puntate di serie televisive sono scritti per "avere un inizio", cioè dare nei primi minuti quelle indicazioni spazio-temporali e sui personaggi che servono per inserirsi al meglio nella narrazione. Non sarebbe un "inizio" per esempio, se semplicemente prendessimo un pezzo della vita di qualcuno, così, senza aggiungere/spiegare nulla, e iniziassimo da lì una messa in scena o un racconto... Sono tecniche per noi così invisibili e così interiorizzate che come spettatori non le percepiamo: ma se si passa al ruolo di autori/scrittori ci si accorge che "l'inizio" richiede strategie e tecniche specifiche, proprio perché non c'è niente prima e deve preparare quello che viene dopo... La tautologia, nelle espressioni di Aristotele, è quindi solo apparente.

E quello che diciamo per l'inizio, vale – *mutatis mutandis* – con "il mezzo" e "la fine" che non sono solo semplici segmenti collocati in un certo momento del racconto, ma hanno caratteristiche strutturali specifiche. La fine, per esempio, deve sciogliere/risolvere i conflitti delle varie *story lines*. Per fare un esempio che crediamo ben conosciuto: nel *Diavolo veste Prada*, dopo la scena del *climax* (quella, a Parigi, in cui Andy/Anne Hathaway abbandona Miranda/Meryl Streep e getta il cellulare nella fontana, decidendo quindi di lasciare il lavoro), abbiamo alcune scene che "chiudono" altrettante *story lines*. Una scena con il fidanzato, in cui si avvia una riconciliazione, una scena in cui Andy trova un nuovo lavoro, una scena che "risolve" in modo molto elegante i rapporti con l'altra assistente Emily, e infine una ultima scena di sguardo e saluto finale con Miranda. È la fine. Tutto è compiuto. Non serve altro: lo spettatore è soddisfatto e non chiede null'altro. E infatti, come dice Aristotele "dopo esso (il finale) non c'è altro".<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Viceversa, fra i film importanti che non hanno un vero e proprio inizio, ma iniziano *ex abrupto*, semplicemente ponendo un segmento narrativo, c'è *La passione di Cristo* di Mel Gibson, che ha una struttura narrativa molto particolare. La mancanza di un vero e proprio primo atto, che introduca e sintonizzi narrativamente gli spettatori con il mondo narrato, a nostro parere spiega l'enorme diversità di reazioni di fronte a questo film: chi si è commosso fino alle lacrime, e chi è rimasto totalmente indifferente. Il motivo è che era compito dello spettatore "entrare" nella storia: doveva essere predisposto perché la narrazione, diversamente da quello che si fa di solito, non aveva previsto una vera e

Luca Aimeri, che dedica un capitolo del suo *Manuale di sceneggiatura cinematografica* all'analisi di quanto dicono *story editor* e *script-consultant* come Robert McKee e Syd Field (e al loro rapporto con la *Poetica* di Aristotele), formula alcune osservazioni che ci sentiamo di condividere pienamente. Egli scrive:

La cinematografia americana è probabilmente quella che più ampiamente ha dimostrato la capacità di raccontare storie: dunque se la manualistica statunitense, anche se con toni talvolta eccessivamente entusiastici e leggeri, tenta di stabilire quali siano le coordinate entro cui muoversi per essere buoni narratori, ben venga – la si soppesa e valuta [...] se questo può aiutare a imparare a scrivere meglio le nostre storie.<sup>10</sup>

Si potrebbe a questo punto notare che il primato americano deve molto alla smemoratezza degli europei, se addirittura percepiamo come qualcosa di estraneo, di cui impossessarci per migliorare “le nostre storie”, un modello elaborato in Grecia diciotto secoli prima della scoperta dell'America...

#### L'INCIPIT DEI FILM

Tornando ora all'*incipit*, le questioni fondamentali che si pongono nel primo atto di un film sono quindi:

- presentare il/i personaggio/i principale/i, costruendo empatia, facendo cioè in modo che ci interessi quello che gli succede.<sup>11</sup>
- presentare quello che potremmo chiamare *l'arena*, il *setting* o comunque il contesto ambientale, culturale, situazionale in cui si svolge la storia. Per il Maximus del *Gladiatore* il setting è l'impero romano in

---

propria introduzione e presentazione dei personaggi. Se lo spettatore non iniziava a vedere il film con un minimo di “buona volontà” (narrativa), rischiava di rimanerne emotivamente fuori.

<sup>10</sup> LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 157. Tra i molti meriti di questo libro, c'è quello di rintuzzare la critica secondo cui il modello in tre atti sarebbe espressione di una cultura reazionaria (!), tesi ideologica sostenuta senza grande fondamento (in un libro per altri versi molto interessante) da KEN DANCYGER, Jeff Rush, *Il cinema oltre le regole. Nuovi modelli di sceneggiatura*, Rizzoli, Milano, 2000, p. 43, ma che stranamente ha attecchito soprattutto in una parte del mondo accademico britannico.

<sup>11</sup> Questo tipo di interesse era già stato assai ben individuato nel classico studio di WAYNE BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, University of Chicago Press, Chicago, 1983; rist. Penguin, Harmondsworth 1987 (1st ed. 1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, ristampa Audino, Roma, 2016.

guerra con i barbari, per il John Nash di *A Beautiful Mind* è la Princeton dell'immediato dopoguerra, uno dei luoghi dove si forma l'élite americana, nel contesto storico della Guerra fredda e dello scontro con l'Unione Sovietica.

- quasi sempre è necessario presentare anche l'antagonista.
- avviare la storia.

Il problema principale in questo avvio del film è che occorre dare molte informazioni in poco tempo, ma occorre anche evitare di essere didattici o didascalici, vale a dire noiosi.<sup>12</sup> Occorre dare informazioni mettendo in gioco emozioni, di solito quindi si trasmettono queste informazioni mentre lo spettatore è già coinvolto in un qualche conflitto, ed è portato a empatizzare con il protagonista, a volergli bene, a interessarsi di lui/lei.

Se poi per caso ci muoviamo in un mondo “a parte”, diverso dal mondo quotidiano degli spettatori, occorre spiegare non solo la situazione ma anche le regole peculiari di questo mondo.

Si pensi per esempio alle diverse soluzioni adottate da due film di grande successo:

- *Erin Brockovich*, diretto nel 2000 da Steven Soderbergh, introduce la protagonista e comunica allo spettatore molte informazioni su di lei attraverso un colloquio in cui ella chiede lavoro a un medico. È una soluzione non particolarmente creativa, ma c'è la delusione di Erin per il lavoro non trovato, il che fa passare un po' di emozioni, e poi quasi subito c'è l'incidente d'auto in cui Erin, benché vittima innocente, perde la causa a motivo dei pregiudizi contro di lei, madre pluridivorziata e povera.
- *Monsters & Co.* invece, film di animazione della Pixar diretto da Pete Docter nel 2001, aveva la necessità di spiegare le peculiari regole di quel mondo: la soluzione inventata è stata una sorta di training iniziale per uno dei personaggi principali. Questo permette di spiegare assai chiaramente – pur in una scena molto movimentata e divertente – allo spettatore quali sono le peculiarità di questo mondo di mostri e i loro obiettivi e paure; in una parola, le regole del gioco, che qui sono specifiche e diverse da quelle del mondo “normale”.

Una buona regola della narrazione cinematografica è infatti quella espressa dall'aforisma *show, don't tell*: mostrare è molto più efficace che raccontare attraverso le parole. Uno degli esempi che vengono portati a questo

---

<sup>12</sup> Fra i vari testi che elencano in modo efficace i problemi del cosiddetto “primo atto”, c'è il già citato LINDA SEGER, *Making a Good Script Great*, Samuel French, Hollywood, 1987; trad.it. *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma, s.d. (1997).



proposito in molti testi classici di cinema è *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) di Alfred Hitchcock: l'ampio movimento di macchina che attraverso le fotografie in cui è ritratto il protagonista L.B. Jefferies (James Stewart) ci dà molte informazioni su di lui è diventato paradigmatico per indicare che cosa si può trasmettere visivamente piuttosto che raccontarlo in parole.

Molto bene per Hitchcock, tuttora un grandissimo maestro, anche se, come annota giustamente William Goldman, spesso sono stati attribuiti a lui meriti che erano esclusivamente dei suoi sceneggiatori, Ernest Lehman in testa.<sup>13</sup> Ma anche nel cinema "commerciale" ci sono esempi molto interessanti. A mio parere nell'efficacia dello *show, don't tell* è paradigmatico l'inizio del film *Il socio* (Sydney Pollack, *The Firm*), il film del 1993 con Tom Cruise. L'analisi della sequenza iniziale, da noi compiuta in una pubblicazione a cui rimandiamo,<sup>14</sup> è particolarmente interessante perché dinamizza l'apertura di un romanzo che era già particolarmente veloce e avvincente: *Il socio* infatti è sicuramente uno dei romanzi più efficaci e coinvolgenti scritti da un autore già "cinematografico" come Grisham.

Se un *incipit* efficace è importante per il cinema, tale rilevanza si accentua notevolmente quando si ha a che fare con prodotti televisivi. Come è noto, mentre uno spettatore cinematografico, avendo compiuto una scelta "impegnativa" in termini di tempo e di investimento economico (scegliere, raggiungere il cinema, spesso parcheggiare, acquistare il biglietto, ecc.) è disponibile a concedere al film almeno tutta la prima ora per lasciarsi coinvolgere, nel caso della televisione la scelta di seguire un programma si gioca nei primissimi minuti: il telecomando è lo spauracchio di ogni sceneggiatore, regista, produttore televisivo.

I primi minuti di una fiction televisiva devono non solo interessare ed emozionare, ma anche individuare il pubblico specifico a cui quel prodotto sarà indirizzato: altrimenti inizieranno a guardare la fiction persone che poi non saranno interessate a continuare e invece non rimarranno sul canale gli spettatori che avrebbero potuto poi rimanere conquistati dal racconto.

I bravi sceneggiatori e produttori sanno quindi che il personaggio principale, la *star* amata dal pubblico, in tv deve apparire subito o quasi

---

<sup>13</sup> Cfr WILLIAM GOLDMAN, *Which Lie did I Tell? More Adventures in the Screen Trade*, Bloomsbury, London, 2000, pp.165 ss.; su questi temi cfr anche ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano, 2004, pp.60 ss, nuova edizione aggiornata e aumentata *L'adattamento da letteratura a cinema. Teorie, pratiche, esempi*, 2 voll. Audino, Roma, 2020.

<sup>14</sup> Cfr *ibidem*.

subito, e bisogna dare al pubblico un'idea chiara di che tipo di storia vedrà nelle due ore seguenti, evitando inizi spiazzanti o poco congrui rispetto al genere narrativo della fiction.

#### UN PRIMO ESEMPIO: LA PUNTATA PILOTA DI *MEDICI*

Negli ormai più di venti anni di lavoro come consulente sulla sceneggiatura di produzioni televisive di *prime time* per la Lux vide, sono stato testimone di come si riflette molto e si lavora moltissimo sugli inizi delle puntate, e ancora di più se si tratta della prima puntata di una miniserie o di una serie nuova: c'è la consapevolezza che nei primi 3-4 minuti (ormai il tempo si è fatto brevissimo) ci si giochi la presenza di una fetta significativa di pubblico.

In questo i prodotti che vanno su canali generalisti hanno – a nostro parere - maggiori necessità di inizi efficaci e compatti che non quelli che vanno su canali tematici o sulle piattaforme come Netflix o Amazon. Nei canali generalisti infatti i “programmi della serata” iniziano tutti più o meno contemporaneamente e lo spettatore sa che deve decidere – per es. fra RaiUno e Canale 5 – e non può dare troppi minuti a uno rischiando poi di perdere parti importanti del programma che va in onda contemporaneamente sul canale concorrente. Sulle piattaforme questa contemporaneità non c'è e posso concedere anche 15 minuti alla serie xy senza pensare che da un'altra parte rischio di perdere un'altra serie o un altro programma magari migliore: sui canali generalisti la decisione si gioca invece, come accennato, in pochissimi minuti.

Fra le miniserie e serie su cui mi è capitato di lavorare, mi sembra che da questo punto di vista, un inizio particolarmente efficace sia stato trovato nel pilota della prima stagione della serie internazionale *I Medici – Masters of Florence*: ricordo bene che quando si lavorava ad essa c'era la consapevolezza del fatto che non fosse per nulla facile coinvolgere il pubblico televisivo di oggi a vicende che riguardavano una famiglia di banchieri del '400. Da qui l'idea dello *showrunner*, l'americano Frank Spotnitz<sup>15</sup>, di iniziare con un omicidio che verrà tenuto segreto: il fondatore della casa-ta Giovanni de' Medici – interpretato da Dustin Hoffman – viene assassinato, ma la famiglia tiene nascosto il fatto che la morte sia causata non da un evento naturale, ma da qualche nemico, per non dare segni di de-

---

<sup>15</sup> Fra i suoi crediti più importanti, molte stagioni di *X Files* e le prime stagioni di *The Man in the High Castle*.

bolezza: nel frattempo ovviamente, senza fare rumore, Cosimo (Richard Madden), il figlio di Giovanni nonché protagonista principale della serie, cerca il colpevole.

È un inizio forte, che si pensava potesse agganciare il pubblico, ed era pensato già in sceneggiatura, nelle prime scene, per essere un inizio abbastanza compatto e veloce. Ma se si legge la sceneggiatura e la si confronta con i primi 4 minuti della serie andata in onda, si nota che è stato fatto un ulteriore lavoro di sintesi. La sceneggiatura prevedeva la seguente sequenza di scene:<sup>16</sup>

- Scena 1: Giovanni de' Medici sulle colline intorno a Firenze, sta facendo una passeggiata mattutina mentre mangia alcuni acini d'uva della sua vigna; avverte un dolore lancinante e si piega in due mentre una figura incappucciata lo osserva; anche un bambino lo osserva e inizia a correre.
- Scena 2: vediamo questo bambino, Vieri, che corre per Firenze.
- Scena 3: Vieri entra nel palazzo Medici ed è accolto da Contessina (la moglie del nostro protagonista Cosimo).
- Scena 4: Vieri dice a Cosimo (che stava parlando con il capo contabile Ugo Benci) che è successo qualcosa a suo padre.
- Scena 5: processione del funerale di Giovanni, guidata dal Papa verso la basilica di San Lorenzo; commenti della folla sulla presenza del Papa;
- Scena 6: parole del Papa al funerale. Vediamo il factotum di Cosimo, Marco Bello, che dice qualcosa all'orecchio a Cosimo.
- Scena 7: un'altra scena di transizione, con un po' di dialogo: arriva Lorenzo, fratello di Cosimo, a Palazzo Medici e cerca Cosimo.
- Scena 8: dialogo fra Cosimo e Lorenzo (e Marco Bello): è stato un omicidio, l'uva era avvelenata.

Questo inizio è già molto compatto. La frase "nostro Padre è stato assassinato" arriva a pagina 7 della sceneggiatura, quindi più o meno al minuto settimo o ottavo di un eventuale girato che seguisse fedelmente quanto in pagina.

Ma se si vanno a vedere i primi minuti della puntata andata in onda si vede come sia stato fatto un duplice intervento. Anzitutto quello di tagliare le scene di transizione: il bambino, Vieri, non c'è più ed è stata anche praticamente tolta (cioè molto accorciata, e senza dialogo) la scena di "entrata a palazzo" di Lorenzo, passando quindi direttamente dal funerale

---

<sup>16</sup> Citiamo dalla terza stesura della sceneggiatura del pilota, datata 6 luglio 2015, poche settimane prima dell'inizio delle riprese.

al dialogo fra Lorenzo, Cosimo e Marco. Inoltre con un montaggio molto moderno che va “a senso”, sono sin da subito alternate immagini di Giovanni che mangia l’uva e che si sente male a Giovanni già morto, steso sul catafalco.<sup>17</sup> L’insieme dà un’impressione di maggior ineluttabilità e coinvolgimento emotivo al momento stesso dell’avvelenamento.

In concreto abbiamo:

- Prima scena: si parte da Giovanni (Dustin Hoffman) in campagna che stacca acini d’uva mentre guarda compiaciuto la città di Firenze (“Quanta bellezza!!”) alternato con i volti di Cosimo e Lorenzo che stanno guardando un feretro.
- Seconda scena: alternato fra il corteo funebre (“Hanno fatto venire il Papa da Roma!” “Perché no? Se il Papa gli deve del denaro...”) e Giovanni che avverte i sintomi dell’avvelenamento e rantola a terra. Un uomo del popolo attacca la salma di Giovanni e i Medici durante il corteo funebre...: “Sapete tutti che era un tiranno...!”
- Terza scena: si apre sul primo piano di Giovanni, steso sul catafalco ormai in chiesa (capiamo definitivamente che il morto è lui) mentre iniziamo a sentire l’omelia del Papa al funerale: “Quello che il popolo di Firenze deve a Giovanni de’ Medici non potrà mai essere ripagato col denaro. Il Signore ha dato alla sua famiglia grande ricchezza. Ma lui ha agito non per avidità, ma per la convinzione che la ricchezza non deve essere trattenuta da pochi, ma usata per il vantaggio di molti. Questo potere non è stato usato per arricchire i forti, ma per sollevare i deboli”<sup>18</sup>.
- Quarta scena: breve scena di transizione in cui vediamo Lorenzo, fratello di Cosimo, che entra a palazzo. Vediamo in primo piano casse di monete e strumenti per contare le ricchezze.
- Quinta scena: il dialogo fra Cosimo, Lorenzo e Marco Bello (Guido Caprino): la battuta “father was murdered/nostro padre è stato ucciso” arriva prima che siano passati quattro minuti dall’inizio della puntata.

Come si sarà potuto notare (e come si capisce ancora meglio se si vede la puntata, attualmente disponibile su Amazon Prime Video), l’insieme è

---

<sup>17</sup> In questi casi potrebbe essere una scelta già in revisione di sceneggiatura oppure una proposta del montatore o del regista.

<sup>18</sup> La versione italiana è leggermente più lunga (chi parla non è inquadrato) e dice: “la convinzione che le ricchezze non debbano essere accumulate da pochi, ma usate per provvedere alle necessità di molti. Questo potere non è stato usato per arricchire i forti, ma per sollevare i deboli”

molto compatto e veloce e porta direttamente “dentro” la storia. Sono stati risparmiati almeno tre minuti rispetto a quanto previsto in sceneggiatura. Il gioco di alternanza delle scene è facilitato, “legato” emotivamente, dalla continuità di alcuni suoni e della bella colonna sonora di Paolo Buonvino, uno dei nostri musicisti più bravi.

La quinta scena, cioè il dialogo fra Lorenzo, Cosimo e Marco, è pensata per presentare il carattere dei vari personaggi: impetuoso e probabilmente imprudente Lorenzo, calmo e razionale, con chiare doti di leadership, Cosimo. Inoltre viene già settata una sorta di invidia di Lorenzo per il rapporto amicale speciale, di grande fiducia, che Cosimo ha nei confronti del suo aiutante Marco. Iniziamo a intuire che Lorenzo ne soffre.

Inoltre in questo inizio, già dalle prime battute è stata seminata una domanda tematica molto importante, che innerverà tutta la serie: a che cosa serve la ricchezza? Che ruolo sociale ha una banca? Serve ad arricchirsi egoisticamente o a far prosperare una città (una società), a creare ricchezza per tutti?

A proposito di questo tema che è esplorato nella serie, non bisogna dimenticare che essa era nata proprio quando erano più calde le riflessioni sulla crisi economica generata alla fine del primo decennio del 2000 in America e poi in tutto il mondo dalle speculazioni finanziarie.<sup>19</sup>

Come è probabilmente noto, la prima stagione di *I Medici* ha poi avuto un ottimo successo di pubblico, essendo uno di quei rari casi di serie televisiva che riesce a fare ascolti alti sulla televisione generalista (la puntata pilota ha avuto più di 8 milioni di spettatori, con uno share di quasi il 29%) e di avere la qualità produttiva e anche una certa (buona) sofisticazione narrativa per essere apprezzata dal pubblico delle piattaforme.<sup>20</sup> In diversi Paesi del mondo (soprattutto quelli anglosassoni) è stata distribuita da Netflix con il marchio “Netflix Original”.

---

<sup>19</sup> Se la serie è stata girata nel 2015 ed è andata in onda in autunno 2016, significa che le prime riflessioni e impostazioni risalgono già come minimo all'inizio del 2014, se non, assai più probabilmente, al 2013 (ho trovato fra i miei appunti dei documenti secondo cui nei primi mesi del 2014 c'era già una prima versione della puntata pilota, il che comporterebbe che l'inizio del lavoro sulla serie risalga ad almeno 6-9 mesi prima, se non di più).

<sup>20</sup> Su questi temi alcune considerazioni in ARMANDO FUMAGALLI - PAOLO BRAGA, *Italian Scripted Television: Generalist Appeal and International Market Access*, in FAUSTO COLOMBO (ed.), *Media and Communication in Italy. Historical and Theoretical Perspectives*, Vita e pensiero, Milano, 2019 (open access in [www.vitaepensiero.it](http://www.vitaepensiero.it)).

Un'altra miniserie su cui ho lavorato come consulente anni fa, seguendo lo sviluppo delle varie versioni del trattamento prima e della sceneggiatura poi, è stata la serie in quattro puntate su *Guerra e pace*, andata in onda nell'autunno 2007, con buon successo di pubblico.<sup>22</sup> Si tratta di un grande lavoro di coproduzione che ha coinvolto otto Paesi europei e naturalmente ha richiesto un attentissimo lavoro di sviluppo, compiuto a mio parere ottimamente dagli sceneggiatori, ben coadiuvati dagli *story editor* della Lux vide, che costituivano già allora un reparto – a dispetto dalla giovane età di molti di coloro chi vi lavoravano – di notevolissima capacità ed esperienza.

Il romanzo di Tolstoj è una delle opere più affascinanti della letteratura universale, ma anche una macchina narrativa molto articolata e complessa, che – allo stesso modo di un treno di molti vagoni – richiede un certo dispendio di energie e di tempo per essere messo in moto e trascinare lo spettatore nella sua corsa.

L'imperativo era come al solito quello di presentare i protagonisti e il loro mondo il più presto possibile, di dare un'idea chiara allo spettatore del "genere" di questa miniserie e di far "partire" la storia velocemente, coinvolgendo con un qualche gancio narrativo ed emotivo forte ed efficace.

Prima di vedere la soluzione adottata dal prodotto della Rai, vediamo il romanzo e le soluzioni adottate da altre trasposizioni "classiche".

Il romanzo di Tolstoj inizia con un lungo ricevimento a casa di Anna Pàvlovna e in questo ricevimento viene presentato prima Pierre – il figlio naturale del conte Bezuchov che verrà riconosciuto sul letto di morte dal padre, e quindi erediterà la sua immensa fortuna – e poi il principe Andrej Bolkonskij, l'uomo inquieto, assetato d'infinito, che all'inizio del romanzo è già sposato, ma verrà presto ferito in guerra, mentre sua moglie morirà dando alla luce il primo figlio.

Più avanti, in un ricevimento meno lussuoso e di un livello sociale non così alto, verrà presentata la festa a casa Rostov per l'onomastico di Na-

---

21 Nelle pagine che seguono riprendiamo, integrandole e aggiornandole, alcune considerazioni che avevamo scritto in ARMANDO FUMAGALLI, *Funzioni strategiche dell'incipit: alcuni esempi da adattamenti letterari*, in *Scrivere per il Cinema IV – Il sogno del cinema*, Atti dei convegni Padova 16-17 novembre 2006 e 21-22 novembre 2007, a cura di BEATRICE BARTOLOMEO e FARAH POLATO, numero monografico di «Studi novecenteschi», a. XXXV, numero 75, gennaio-giugno 2008, pp. 99-110. Quel contributo era stato scritto prima ancora che la miniserie andasse in onda, e rispetto alla versione preparata all'ultimo momento fu fatto qualche altro taglio nelle scene iniziali, proprio in vista della messa in onda Tv: ne accenneremo.

22 Intorno al 25% di share medio, con oltre 6 milioni di spettatori.

tasha, che al momento in cui il romanzo inizia è ancora una ragazzina di tredici anni, che ama correre a piedi scalzi.

Nell'edizione Einaudi che ho usato<sup>23</sup> (che ha un totale di 1425 pagine in due tomi) Pierre viene introdotto a pagina 12; Andrej Bolkonskij a p. 17. C'è poi il famoso episodio in cui Pierre va a fare baldoria con soldati russi e inglesi e poi a p. 41 si passa alla festa di casa Rostov: in questa festa Natasha fa la sua comparsa a p. 45. Il problema del testamento del conte Bezuchov, che avrebbe potuto riconoscere come figlio legittimo Pierre, viene enunciato chiaramente a p. 84 e l'incontro fra Pierre e il padre morente avviene alle pp. 91 e seguenti.

Vediamo ora le soluzioni che sono state date dai tre adattamenti audiovisivi più importanti.

Il primo confronto è con il film diretto da King Vidor nel 1956, prodotto da Dino De Laurentiis e Carlo Ponti in collaborazione con la Paramount, e girato a Cinecittà. Un dettaglio curioso è che la versione italiana dei titoli di testa del film segnala cinque sceneggiatori, tutti italiani, mentre il database on line Imdb, che di solito è molto affidabile, arriva a otto sceneggiatori, aggiungendo tre autori di lingua inglese, uno dei quali è lo stesso Vidor: il film viene quindi attribuito al lavoro di Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio De Concini, Gian Gaspare Napolitano, Ivo Perilli e Mario Soldati.

Questo film salta completamente il ricevimento iniziale a casa di Anna Pàvlovna e inizia (dopo un brevissimo prologo di voce fuori campo che commenta l'avanzata di Napoleone visualizzata sulla cartina dell'Europa) con un dialogo alla finestra di casa Rostov fra Pierre (Henry Fonda) e Natasha (Audrey Hepburn), mentre i due guardano una sfilata di soldati che partono per la guerra.<sup>24</sup> La scena successiva è la "baldoria" di Pierre con gli altri soldati e a questo punto – siamo al minuto 12 del film – arriva Andrej, che è venuto a prendere Pierre perché il padre morente vuole vederlo. Al minuto 17 arrivano a casa Bezuchov e al 22 il conte è morto e Pierre ha ereditato. Il primo incontro fra Natasha e Andrej avviene invece molto tardi, in campagna, al minuto 61 del film.

Si può notare quindi una certa condensazione narrativa: questo film sceglie i pochi eventi principali e i pochi personaggi principali e si con-

---

23 LEV TOLSTOJ, *Guerra e pace*, traduzione di ENRICHETTA CARAFA D'ANDRIA (1942), Einaudi, Torino, 1990.

24 In realtà le prime battute di dialogo sono fra Pierre e il conte Rostov, ma queste prime battute sono state tolte dalla versione italiana che dai 200' originali è stata ridotta a 164'.

centra su di loro, con scene anche lunghe, ma ben selezionate. Come si è potuto notare, la questione dell'eredità viene impostata e risolta presto.

Il film di Sergej Bondarčuk *Vojna i Mir*, prodotto in Russia nel 1968 ha una lunghezza che nella versione più ampia raggiunge i 511 minuti (quindi più di otto ore), mentre nella versione dvd attualmente diffusa in Italia si "limita" a 360 minuti. Potendo contare su una tale ampiezza, naturalmente tutti i ritmi sono più lenti e anche l'*incipit* non si pone problemi di far partire rapidamente la storia, rimanendo invece molto fedele al romanzo. Dopo lunghe inquadrature di panorami russi sui titoli di testa si passa al ricevimento in cui viene presentato Pierre. È un ricevimento in cui assistiamo a lunghe considerazioni, riprese dal romanzo, su Bonaparte, sulla guerra, sul popolo russo, sul futuro di Pierre. Natasha appare a casa Rostov al minuto 21. Il problema del testamento del conte Bezuchov viene espresso al minuto 28. Come si vede, ritmi assai più dilatati del film di Vidor, e la presenza anche dei temi politico-culturali di cui il romanzo di Tolstoj è intessuto.

Venendo ora alla miniserie in quattro puntate prodotta dalla Lux vide, essa doveva invece fare i conti con la estrema mobilità dello spettatore contemporaneo, e la pericolosa accessibilità del telecomando: ecco che sono state cercate soluzioni che permettessero alla storia di avviarsi nel modo più chiaro e veloce possibile, ovviamente nei limiti di una sostanziale fedeltà al plot del romanzo e soprattutto alle caratteristiche dei suoi personaggi principali. La sceneggiatura è firmata da Enrico Medioli, Lorenzo Favella<sup>25</sup> e Gavin Scott, mentre il film è diretto da Robert Dornhelm.

La soluzione adottata nella miniserie del 2007 è stata quella, per certi versi analoga al film di Vidor, di presentare subito Natasha (la bravissima Clémence Poésy) e a partire da lei, che in tutta la miniserie assume un ruolo molto centrale, presentare nelle prime scene sia Pierre che Andrej (interpretato da Alessio Boni). I ricevimenti iniziali vengono unificati (secondo una strategia che viene spesso adottata negli adattamenti cinematografici e televisivi) e – con una lieve implausibilità sociale, che lo spettatore sicuramente non avverte – il principe Andrej Bolkonskij viene introdotto a Natasha e allo spettatore nel ricevimento in cui si festeggia

---

<sup>25</sup> L'idea dei produttori è stata quella di unire un nome "storico" del cinema italiano come Enrico Medioli, che è stato sceneggiatore di molti film di Visconti, fra cui *Il Gattopardo*, con quella di uno sceneggiatore più giovane, proveniente invece dal mondo delle soap, come Lorenzo Favella, che dopo la laurea in Lingue e letterature straniere aveva lavorato soprattutto su serie lunghe e melò come *Un posto al sole* e *Vivere*. A essi si è aggiunto, in fase di revisione, lo scrittore inglese Gavin Scott.



l'onomastico della ragazza, che non è una tredicenne come nel romanzo, ma una giovane già in età da matrimonio.<sup>26</sup>

La puntata si apre con circa un minuto di immagini dell'avanzata di Napoleone verso la Russia, accompagnate da una voce fuori campo che dà le coordinate spazio-temporali e politiche in cui si svolge la storia. Questo inizio "epico" è anche un modo per mostrare (con le immagini di un esercito) l'impegno produttivo della miniserie: in altre parole, il fatto che si tratti di un prodotto dove c'è stato un investimento economico (e quindi si presume artistico) significativo.

A questo prologo segue subito una breve scena di presentazione di Natasha: sta provando il vestito per il ricevimento e vediamo chiaramente il suo entusiasmo giovanile, la sua dolcezza, il suo simpatico anticonformismo, denotato dal fatto che continua a correre a piedi nudi. Dopo questo minuto sulla "vestizione" di Natasha, è lei che si imbatte nel bacio "clandestino" del fratello Nikolaj con la cugina Sonja (un amore ostacolato dalle disparità sociali ed economiche, che avrà un esito inaspettato per entrambi). Nel terzo minuto del film c'è poi un dialogo fra Natasha e Sonja sull'amore: Natasha dice che forse incontrerà l'uomo della sua vita quella sera stessa: il dialogo serve naturalmente a creare attesa nello spettatore e a lanciare subito la linea di plot romantico, che sarà molto importante nella miniserie.

Nel quarto minuto arrivano Marja Dmitrievna (una sorta di "protettrice" di Pierre) e lo stesso Pierre, che regala uno spartito a Natasha. È la Dmitrievna che ci informa subito che il conte Bezuchov è sul letto di morte. Si passa così (siamo a cinque minuti dall'inizio) proprio nella camera di Bezuchov dove un dialogo fra i "cattivi" del romanzo, Vassilij Kuraghin (Toni Bertorelli) e la figlia Hélène (Violante Placido), ci informa che il conte potrebbe riconoscere qualcuno dei molti figli illegittimi e così privarli dell'eredità. Abbiamo quindi, dopo la presentazione di due dei tre personaggi principali, immediatamente l'introduzione di un elemento di *suspense*, una domanda forte: a chi andrà l'eredità? A Kuraghin, a Pierre o ad altri?

---

26 Anche questi cambi d'età sono molto difficili da gestire per l'audiovisivo: un romanzo può permettersi di seguire un personaggio in anni cruciali della sua crescita e della sua trasformazione anche fisica (per es. dai 13 ai 20 anni): al cinema questo creerebbe grossi problemi di casting e/o di trucco. Occorre da una parte trovare attori con un volto che si presta a sostenere un qualche cambio di età, ma naturalmente occorre riassetare il plot in modo che l'arco temporale della storia sia ridotto, soprattutto in alcune fasi di età. È credibile una stessa attrice che passa dai 30 ai 40 anni, ma non una che passa dai 13 ai 20. Così occorre rielaborare un po' le situazioni e i plot in modo da non dover ricorrere a cambiamenti non credibili. Naturalmente l'ipotesi alternativa di usare due attori diversi per uno stesso personaggio presenta le difficoltà che si possono ben immaginare nel costruire riconoscibilità e affezione del pubblico.

La scena successiva, scritta e girata, era di nuovo su Pierre e Natasha: il giovane manifestava il suo disinteresse e la sua indifferenza per le questioni dell'eredità: la cosa importante, per lui, era il fatto che non aveva mai avuto un padre. Ma alla fine, prima della messa in onda, si è deciso di accorciare questa scena, lasciando solo un frammento breve di dialogo riguardante il ballo, per non rallentare troppo l'inizio.

Prima che siano passati sei minuti dall'inizio della puntata, assistiamo all'arrivo degli invitati al ricevimento: il primo ospite che seguiamo nel suo ingresso a casa Rostov è proprio il principe Andrej, il terzo dei personaggi principali del romanzo: Natasha si accorge di lui mentre ella scende le scale (siamo al minuto 6). Capiamo dallo sguardo folgorato di lei che Andrej l'ha colpita. Nel corso del ricevimento la Dmitrievna sottolineerà di nuovo la questione del testamento di Bezuchov sia con la padrona di casa, sia con lo stesso Kuraghin in un dialogo in cui è manifesta l'opposizione fra i due. Segue un incontro diretto, fortuito e carico di emozione, in una stanza in penombra, fra Natasha e Andrej (siamo al minuto 9). Uno stacco di pochi secondi sulle truppe di Napoleone che avanzano e nella scena successiva a casa Rostov arriva un messo con la notizia che è stata dichiarata la guerra a Napoleone. Come nel romanzo, è Andrej che dà la notizia a tutti (lì però si trattava di un altro ricevimento).

Al minuto 18 Kuraghin cerca di rubare il testamento dal guanciale del conte Bezuchov, ma non riesce.

Dopo la relativamente lunga scena della baldoria di Pierre con gli amici, Pierre viene "recuperato" da Marja Dmitrievna e al minuto 24 è al cospetto del padre morente, che gli consegna la lettera in cui lo rende figlio legittimo.

Come si vede, quindi, si tratta (soprattutto per i primi dieci minuti) di un inizio molto mosso, con scene più brevi e più veloci di quelle del film di Vidor (per non dire del confronto col film russo del 1968), che risponde alla necessità di agganciare subito lo spettatore. Nei primissimi minuti c'è sia guerra (la voce fuori campo) sia chiaramente il tema dell'amore (il dialogo fra Sonja e Natasha, con la semina sulla storia d'amore che vedrà coinvolta la giovane Rostov). Natasha da subito viene identificata come perno della storia (nei prodotti televisivi è molto importante "agganciare" il pubblico femminile; nel film di Vidor, per esempio, ci si fermava invece molto sul Pierre di Henry Fonda e sull'Andrej di Mel Ferrer).

Quali sono i problemi a nostro parere non ben risolti? Come tutti i grandi personaggi della letteratura, tanto Andrej quanto Pierre hanno degli elementi di contraddittorietà: nelle prime pagine del romanzo Andrej chiede a Pierre di non perdere tempo in baldorie e ubriacature con i

suoi amici e Pierre promette di andare dritto a casa dopo il ricevimento. Nel romanzo accediamo al mondo interiore di Pierre che aveva promesso sinceramente ad Andrej di andare a casa, ma poi cede comunque alla “tentazione”. Nella miniserie, mentre Pierre torna a casa un amico lo chiama dalla finestra ed egli si lancia a raggiungere l’allegra brigata: non è quindi del tutto chiaro se Pierre era stato sincero con Andrej, ma aveva ceduto a una tentazione, o se invece gli aveva consapevolmente mentito (ipotesi plausibile se non c’è accesso al mondo interiore di Pierre).

Un qualcosa di analogo vale per Andrej: un uomo profondo, fine, ma insoddisfatto della vita borghese – e anche del rapporto con la moglie, molto giovane e molto attenta ai fasti della vita in società – perché ha bisogno di qualcosa di più, ha sogni di gloria, di qualcosa di duraturo ed eterno. Tutto questo rischia di essere perso nei pochi dialoghi in cui Andrej tratta freddamente la moglie: non ne capiamo il motivo e Andrej potrebbe sembrare semplicemente un uomo rude e freddo, cosa che invece non è. In parte questa impressione verrà corretta in un dialogo fra Andrej e Pierre al minuto 14, ma certo la prima impressione può lasciare un po’ perplessi. Si tratta naturalmente di rischi che gli autori hanno deciso di correre per non appesantire di troppi dialoghi l’inizio del film.

Quello che ci interessa osservare in questa sede è che a volte le esigenze di nettezza e di velocità nell’avviare la storia possono essere contraddittorie rispetto a una presentazione profonda e attenta di personaggi complessi e non stereotipati come quelli del romanzo di Tolstoj.

Pochi anni fa, nel 2016, c’è stata poi una miniserie prodotta dalla BBC in sei puntate da circa 60 minuti l’una (per un totale di 380 minuti). Scritta da Andrew Davies, un veterano degli adattamenti letterari, nato nel 1936 e con una lunghissima carriera di sceneggiatore televisivo alle spalle (era suo un famoso *Orgoglio e pregiudizio* del 1995, con protagonista Colin Firth, come pure il *Doctor Zhivago* con Keira Knightley), è stata poi venduta in diversi Paesi del mondo.<sup>27</sup> La miniserie aveva un cast di un certo prestigio: Paul Dano, Lily James (la Cenerentola Disney), Tuppence Middleton, James Norton, Greta Scacchi.

La miniserie BBC ha operato secondo una strategia completamente diversa: apre la prima puntata, dopo brevi immagini su Napoleone e l’informazione sull’invasione francese in corso, con il ricevimento di Anna Pàvlovna, in cui viene presentato Pierre (e vengono presentati brevemente

---

<sup>27</sup> In Italia è andata in onda prima su LaEffe e poi su Canale 5, ma con risultati di audience molto bassi: nonostante fosse fine estate (fine agosto e primi di settembre), quindi un periodo con bassa concorrenza televisiva, la prima puntata ha esordito con il 9% di share e l’ultima, il 5 settembre 2018, ha avuto poco più del 7%.

i Kuraghin), e dopo di lui Andrej. Pierre al ricevimento fa discorsi ingenui e “rivoluzionari” pro-Bonaparte. Segue una passeggiata-dialogo fra Pierre e Andrej, in cui Andrej rivela la sua insoddisfazione per la vita borghese, e raccomanda a Pierre di stare fuori dai bagordi. Si vede Pierre la sera che si allontana verso casa, ma è chiaro che cede alla tentazione di tornare indietro e unirsi alle bevute (e altro...) dei giovani ufficiali. Siamo così al minuto 10. Pierre va in carrozza da S. Pietroburgo a Mosca, insieme a Kuraghin, per andare a incontrare il padre morente, e nel frattempo ricorda (e noi vediamo delle immagini) della sbornia e delle donne della sera precedente. Ma – siamo oltre il minuto 12 – arrivati a Mosca Pierre decide di scendere dalla carrozza e di andare a casa dei Rostov, perché è l’onomastico di Natasha. E finalmente al minuto 13 circa vediamo Natasha a casa con la sua famiglia che discorre di quello che è successo la sera precedente a Pierre, proprio poco prima che Pierre si presenti in persona (14’ 30”) a casa Rostov.

Come si vede, il personaggio scelto per portare lo spettatore nella storia è quindi Pierre: è lui che viene presentato per primo ed è lui che fa da collegamento con gli altri due personaggi principali (Andrej e Natasha). L’inizio è vivace e interessante, ma rispetto alla miniserie italiana sono meno chiari dei “ganci” drammatici precisi, che invece arrivano dopo e con meno nettezza.

Come si vede, quindi, quattro produzioni hanno scelto strategie e scalettature abbastanza diverse l’una dall’altra. Ancora una volta, vediamo come un adattamento richieda un forte lavoro interpretativo e creativo, e come l’introduzione nel mondo narrativo e la costruzione di empatia sui personaggi principali possa seguire strategie differenti, con pro e contro sulle diverse soluzioni.

## L’EMPATIA SUL PERSONAGGIO PRINCIPALE

Ci eravamo già occupati dell’importanza che l’inizio del film faccia empatizzare con il personaggio principale nel nostro volume dedicato all’adattamento<sup>28</sup>; in quel caso, per esempio, ci eravamo riferiti alla perfetta strategia utilizzata nei primi minuti di *A Beautiful Mind*.

Torniamo a ribadirlo: le strategie dell’inizio non possono essere solo informative. Occorre appassionare al personaggio principale: egli deve arrivare ad essere qualcuno che ci sta a cuore, di cui condividiamo sogni, desideri e/o timori.

---

28 ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore.*, ora *L’adattamento da letteratura a cinema*, cit.

È una esigenza che per chi ha dimestichezza con il racconto audiovisivo dovrebbe essere del tutto elementare, ma sovente la si dimentica. Il progresso degli studi storiografici sul cinema sta mettendo a disposizione degli studiosi e degli appassionati alcuni preziosissimi materiali d'archivio; spesso si tratta di corrispondenza con cui i grandi produttori americani davano indicazioni a sceneggiatori e registi per la realizzazione delle loro opere. Superfluo dire che – soprattutto per quanto riguarda il cinema americano, ma anche una parte significativa del cinema europeo – la prospettiva esclusivamente autoriale (che può essere giustificata per alcuni registi-autori che avevano il controllo totale sul loro progetto) non è fondata per moltissimo cinema, anche assai importante, che invece era progettato, pensato e diretto dai produttori.<sup>29</sup>

Per esempio Darryl Zanuck, produttore notissimo e capostipite di una delle dinastie familiari più importanti di Hollywood<sup>30</sup>, scriveva quanto segue in un Memo del 29 settembre 1945 al suo produttore esecutivo George Jessel a proposito della sceneggiatura in sviluppo del film *I Wonder Who's Kissing Her Now* (1947), biopic sul compositore Joe Howard (1878-1961):

Un giorno imparerai che non c'è nulla che possa sostituire la storia e che sebbene occasionalmente Van Johnson e Esther Williams possono prendere un materiale come *Thrill of a Romance* e trasformarlo in un successo in virtù delle loro personalità, questa non è la regola. A volte è utile inserire numeri di *vaudeville* o altri vecchi trucchi, ma per prima cosa devi avere una storia nella quale gli spettatori vorranno empatizzare (*to root for*) con i personaggi. Questo è l'a-b-c, una regoletta da asilo. Come tu abbia potuto ignorare un principio così fondamentale va al di là della mia comprensione. È come avere un circo senza una tenda.<sup>31</sup>

Quanto diciamo non ha un valore solo accademico perché siamo convinti che il cinema italiano da questo punto di vista sia spesso carente. Soprattutto in registi che hanno sensibilità poetica e hanno raggiunto anche una certa notorietà, sembra che ci sia una grande paura di essere troppo didascalici, paura che li porta a essere al contrario spesso freddi

---

29 Si vedano, per esempio, i bellissimi affreschi sui grandi personaggi dei primi decenni del cinema nel testo ormai classico di NEAL GABLER, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, Anchor Books, New York, 1988. Cfr. anche le riflessioni sul danno che la visione "autorialista" ha portato al cinema in DAVID PUTTNAM, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*, HarperCollins, London, 1997.

30 Dopo gli esordi alla Warner, in cui produsse per es. il primo film sonoro, *The Jazz Singer*, fu di fatto il fondatore e per tanti anni la guida della 20th Century Fox.

31 GEORGE F. CUSTEN, *Bio/Pics - How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1992, p.177, cit. in FRANCESCO ARLANCH, *Vite da film*, cit.

e/o a non dare le motivazioni per cui il personaggio si muove e quindi impedire l'adesione empatica da parte dello spettatore.<sup>32</sup>

Ma questo non vale solo per il cinema d'autore: anche il cinema più banalmente commerciale spesso compie gravi errori in questo senso: spesso a lezione porto l'esempio di *Tre metri sopra il cielo*, diretto da Luca Lucini nel 2004, che sui giornali è stato celebrato prima ancora che uscisse come un grande successo e come un film culto, mentre in realtà ha incassato molto poco (poco soprattutto se si tiene conto delle aspettative, della diffusione del romanzo da cui era tratto e della campagna di lancio), vale a dire meno di un milione di euro. Anche alla prima visione televisiva è andato male, rimanendo sotto il 10% di share. Uno dei motivi è a nostro parere il problematico inizio del film, che invece di creare empatia sul protagonista, sembra fare di tutto per rendercelo antipatico, eliminando alcuni snodi presenti nel romanzo, che erano necessari a spiegare almeno i motivi e la plausibilità di quello che nei primi venti minuti di film appare il comportamento assurdo di un teppistello violento e antipatico.

Il problema dell'empatia sul protagonista è stato molto chiaro alla Pixar fin dal primo loro film: nelle prime versioni di *Toy Story* (1995) il personaggio di Woody era un despota insopportabile e tutta la storia a quel punto diventava senza interesse. Roy Disney jr. quando vide il primo *animatic* (una sorta di pre-film disegnato e in bianco e nero) la giudicò lunghissima e insopportabile. Il problema ovviamente, non era la quantità di minuti (il film di fatto non era particolarmente lungo), ma invece il fatto che non fosse sollecitato l'interesse emotivo dello spettatore verso un protagonista che col senno di poi gli autori stessi descriveranno come davvero indigeribile. La Disney, che doveva finanziare il film, fu sul punto di bloccare tutto, quando invece John Lasseter e i suoi riuscirono a ottenere ancora qualche settimana per riscrivere la storia da capo. Stavolta non seguirono più pedissequamente le indicazioni del responsabile Disney di sviluppo di quegli anni, Jeffrey Katzenberg, che insisteva per avere un protagonista *edgy*, cioè "da adulti", al limite del trasgressivo.<sup>33</sup> Ma misero il loro cuore e la loro passione nel personaggio, che divenne finalmente quello che tutti conosciamo: un leader benevolente e giusto, empatico, che viene messo in crisi dall'arrivo di un Buzz Lightyear – moderno, at-

---

32 Per una riflessione sui temi dell'empatia nel cinema, cfr PAOLO BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Angeli, Milano, 2003.

33 Katzenberg di lì a poco lascerà la Disney (con una causa da cui ottenne un risarcimento multimilionario) per fondare la Dreamworks insieme a Steven Spielberg e a David Geffen. Si è poi dedicato in particolare a Dreamworks animation, realizzando un personaggio più *edgy* con il protagonista di *Shrek*.

traente, ma anche simpaticamente pieno di sé – che rischia di scalarlo da quella posizione.<sup>34</sup>

La Pixar ha giocato a innovare, ma mantenendo sempre i giusti equilibri. Chi avrebbe mai detto che si sarebbe potuto fare un film a cartoni animati, rischiando 175 milioni di dollari di produzione (più quelli del marketing) avendo come protagonista un vecchio di 78 anni, misantropo e burbero? Certo, *Up* è stato un rischio non piccolo, ma controbilanciato da quei tenerissimi quindici minuti introduttivi in cui vediamo Carl bambino e poi ripercorriamo, in un meraviglioso *montage* di 4 minuti, la sua vita con Ellie... Da quel momento, siamo assolutamente con lui. E, come è noto, il film è stato un grandissimo successo in tutto il mondo, di critica e di pubblico.

Diciamo questo perché negli ultimi anni è stata lanciata la sfida, sia nelle serie televisive sia anche nei film, per fare protagonisti più dark o più trasgressivi: occorre però trovare un modo perché “funzionino” comunque per il pubblico. Quindi, a dispetto del loro avere rilevanti lati oscuri, l’empatia occorre costruirla lo stesso, in qualche modo. La questione aprirebbe un altro tema molto vasto, su cui ora non possiamo fermarci perché abbiamo già superato i limiti di spazio di questo intervento: se si può, e *come* costruire empatia su personaggi in qualche modo negativi. Anche qui rimandiamo a un altro nostro studio in merito<sup>35</sup>, ricordando solo che *Joker*, uno dei campioni di incasso della stagione 2019-2020 utilizza in modo sapiente (potremmo dire furbo?) questa strategia, che poi è esattamente la stessa che si trova anche nella puntata pilota della serie *Breaking Bad*... Ma appunto, il resto a una prossima puntata.

---

34 Sulle vicende della nascita di *Toy Story*, oltre al bel documentario di Leslie Iwerks, *The Pixar Story* (2007), ci permettiamo di rimandare al nostro volume ARMANDO FUMAGALLI, *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar passando per l'Italia*, Lindau, Torino, 2013, cap.5.

35 PAOLO BRAGA - GIULIA CAVAZZA - ARMANDO FUMAGALLI, *The Dark Side. Bad guys, antagonisti e antieroi del cinema e della serialità contemporanea*, Audino, Roma, 2016.