

**UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO**

**Dottorato di ricerca in Linguistica applicata
e linguaggi della comunicazione
Ciclo XVII
S.S.D: M-FIL/05**

**LA STRUTTURA DRAMMATURGICA DEL FILM BIOGRAFICO
NEL CINEMA DI HOLLYWOOD
E NELLA TELEVISIONE ITALIANA**

**Tesi di Dottorato di Francesco Arlanch
Matricola: 3080039**

Anno Accademico 2005/2006



**UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO**

**Dottorato di ricerca in Linguistica applicata
e linguaggi della comunicazione
Ciclo XVII
S.S.D: M-FIL/05**

**LA STRUTTURA DRAMMATURGICA DEL FILM BIOGRAFICO
NEL CINEMA DI HOLLYWOOD
E NELLA TELEVISIONE ITALIANA**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Giovanni Gobber

**Tesi di Dottorato di: Francesco Arlanch
Matricola: 3080039**

Anno Accademico 2005/2006

a Chiara

INDICE

Introduzione	4.
Capitolo Uno. La struttura drammaturgica del <i>biopic</i>	7.
1. Il <i>biopic</i>, genere sfuggente	7.
1.1. Profilo dell'evoluzione del <i>biopic</i> hollywoodiano	10.
1.1.1. <i>Il biopic hollywoodiano dell'era classica (1927-1960)</i>	10.
1.1.2. <i>Il biopic hollywoodiano dell'era contemporanea (1960-2005)</i>	13.
1.2. Profilo dell'evoluzione del <i>biopic</i> televisivo italiano	16.
2. Drammatizzare una vita	18.
2.1. Gli strumenti del drammaturgo	19.
2.1.1. <i>Il Protagonista</i>	21.
2.1.2. <i>Il Conflitto</i>	23.
2.1.3. <i>La Risoluzione</i>	26.
2.2. Verità storica e verità drammatica	28.
3. La natura del <i>biopic</i>	38.
3.1. <i>La risoluzione nel biopic: Redenzione o Dannazione?</i>	39.
3.1.1. <i>Butch Cassidy</i>	40.
3.1.2. <i>Amadeus</i>	42.
3.1.3. <i>La mia Africa</i>	43.
3.1.4. <i>Schindler's List</i>	45.
3.1.5. <i>Erin Brockovich</i>	46.
3.2. <i>Il conflitto nel biopic</i>	48.
3.2.1. <i>L'Antagonista</i>	48.
3.2.2. <i>Flashback e Montage</i>	50.
3.3. <i>Il protagonista nel biopic</i>	52.
3.3.1. <i>L'eroe: straordinarietà e ordinarietà</i>	53.
3.3.2. <i>Con l'eroe: i compagni d'avventura</i>	56.
Capitolo Due. Lawrence d'Arabia	58.
1. Una vita da leggenda per un <i>biopic</i> leggendario	58.
1.1. Thomas Edward Lawrence: profilo biografico	59.
1.2. Lawrence d'Arabia: la leggenda	65.
1.3. <i>I sette pilastri della saggezza</i>	67.
2. L'epopea della produzione di un epico <i>biopic</i>	73.
2.1. Sinossi del film	74.
2.2. Analisi drammaturgica	77.
2.3. Lo sviluppo della sceneggiatura	84.
2.4. Chi ha scritto <i>Lawrence d'Arabia?</i>	93.
2.5. La produzione	100.
3. Conclusione	103.

Capitolo Tre. Augusto – Il Primo Imperatore	104.
1. Kolossal televisivo, personaggio colossale	104.
1.1. Caio Giulio Cesare Ottaviano Augusto: profilo biografico	105.
2. Festina lente: l'intenso e prolungato lavoro alla sceneggiatura	113.
2.1. Sinossi del film	114.
2.2. Lo sviluppo della sceneggiatura	119.
2.2.1. <i>Prima fase: Eric Lerner</i>	125.
<i>Il trattamento</i>	125.
<i>La sceneggiatura</i>	129.
2.2.2. <i>Seconda fase: Franco Bernini</i>	136.
2.2.3. <i>Terza fase: lavoro di squadra</i>	137.
3. Conclusione	144.
Capitolo Quattro. Nerone	146.
1. Nerone, icona ed enigma	146.
1.1. Nerone secondo gli storici	147.
1.2. <i>Nerone</i> : profilo biografico	148.
2. Una biografia dannata	157.
2.1. Sinossi del film	157.
2.2. Lo sviluppo della sceneggiatura	163.
2.2.1. Prima fase: Peter Pruce e Susan Nanus	165.
<i>Le due stesure di Peter Pruce</i>	166.
2.2.2. Seconda fase: Francesco Contaldo e Paul Billing	176.
<i>La Prima Serata</i>	177.
<i>La Seconda Serata</i>	185.
<i>La revisione di Paul Billing</i>	189.
3. Conclusione	193.
Conclusioni	198.
Filmografia	204.
Bibliografia	223.

Riassunto

La presente tesi indaga le caratteristiche strutturali dei film di genere biografico prodotti nel contesto del cinema statunitense e della televisione italiana. Riconosciuto nel fatto che *il personaggio protagonista è costruito ad imitazione della persona realmente esistita di cui porta il nome* l'aspetto identificativo superficiale del film biografico, viene proposta la seguente, nuova interpretazione: *quello biografico è un film la cui struttura drammaturgica esprime sulla forma di vita del proprio personaggio protagonista un giudizio di redenzione o di dannazione*. Tale interpretazione viene sostenuta attraverso due linee argomentative. La prima, avvalendosi degli strumenti di analisi narratologica messi a punto dai principali teorici della drammaturgia cinematografica e televisiva (Robert McKee, John Truby) e da alcuni studiosi che, da prospettive teoriche diverse, convergono nel ritenere rilevanti gli aspetti assiologici per l'interpretazione di un testo (Wayne Booth, Gianfranco Bettetini, Armando Fumagalli), analizza le strutture narrative di alcuni fra i film biografici di maggior successo critico e commerciale della storia del cinema (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *La mia Africa* [1985], *Schindler's List* [1993], *Erin Brockovich* [2000]). La seconda ripercorre la genesi della sceneggiatura di uno dei capolavori del genere biografico (*Lawrence d'Arabia* [1962]) e di due esempi significativi di film biografici prodotti per la televisione italiana (*Augusto – Il Primo Imperatore* [2003], *Nerone* [2004]). Entrambe le linee argomentative convergono nel mostrare come la caratteristica strutturale profonda del genere biografico sia un giudizio di redenzione o di dannazione sulla forma di vita del personaggio protagonista.

Summary

This dissertation explores the distinctive structural features of the biographical pictures produced by the U.S. film industry and by the Italian TV. Assuming that a biographical picture is a film that dramatizes the life of an actual person, we propose here a new interpretation: *in a biographical picture the dramatic structure expresses a judgement of redemption or damnation on the protagonist and his life story*. This interpretation is backed up by two strategies of argumentation. The first analyzes the narrative structure of some of the most critically acclaimed and commercially successful biopics (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *Out Of Africa* [1985], *Schindler's List* [1993], *Erin Brockovich* [2000]) using concepts as defined by the main creative writing instructors and analysts (Robert McKee, John Truby) and by some theorists that, even if coming from different perspectives, agree in considering the axiologic aspect relevant for a text interpretation (Wayne Booth, Gianfranco Bettetini, Armando Fumagalli). The second takes in consideration the development of the screenplays of one of the masterpieces of the genre, i.e. *Lawrence of Arabia* [1962]; and of two interesting examples of biopic produced for the Italian television (*Augustus – The First Emperor* [2003], *Nero* [2004]). Both the analysis converge in showing that the deep distinctive structural feature of the biographical picture is a judgement of redemption or damnation passed on the protagonist.

INTRODUZIONE

*Ho interpretato bene la mia parte,
in questa commedia chiamata vita?*¹

La vita degli altri è un argomento di conversazione che raramente lascia indifferenti. E l'interesse che suscita non è mai, come del resto non lo è nessun sentimento umano, completamente innocente. Dobbiamo riconoscere che alla gioia che proviamo quando le notizie sui nostri simili sono liete si fonde, anche contro la nostra volontà, una certa invidia meschina, così come al rammarico provato qualora le notizie siano meno liete tende a mescolarsi un certo egoistico sollievo.

Questi sentimenti ambigui, per quanto sia doloroso ammetterli, sono rivelatori del fatto che ogni conversazione sulla vita degli altri riguarda anche, implicitamente, la nostra personale felicità. E sulla nostra personale felicità verte anche quella particolare forma di conversazione audiovisiva sulla vita degli altri che sono i *biopic*, i film biografici, i film sulla vita degli altri.

Quello biografico è un genere che ad Hollywood è stato frequentato senza interruzione a partire dall'epoca d'oro degli studios fino ai nostri giorni: mentre scrivo nelle sale italiane viene distribuito l'atteso *Marie Antoinette* [2006], scritto e diretto da Sofia Coppola e prodotto dalla Columbia Pictures, ma già nel 1938 nelle sale statunitensi si poteva assistere ad un *Marie Antoinette* [1938] diretto da W.S. Van Dyke, prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer e interpretato da Norma Shearer e Tyrone Power. La televisione italiana, da parte sua, ha trovato nella *fiction biografica* uno dei suoi generi più consolidati. Nei primi mesi dell'attuale stagione 2006-2007 sono già andate in onda, con notevole successo di pubblico, tre miniserie (film in due puntate) biografiche – *Joe Petrosino* [2006]², *Giovanni Falcone* [2006]³, *Papa Luciani – Il sorriso di Dio* [2006]⁴ – e di diverse altre è imminente la messa in onda: *Mafalda di Savoia* [2006], *Caravaggio* [2007], *Maria Montessori* [2007]. Ma già nel 1967 gli spettatori italiani del canale Nazionale potevano vedere Gian Maria Volonté interpretare il ruolo di Caravaggio nell'omonimo sceneggiato biografico⁵ e, nel 1972, Adolfo Celi interpretare quello di Joe Petrosino⁶.

¹ Frase conclusiva del personaggio protagonista del film biografico *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003], basata sul racconto biografico di Svetonio: “[Augusto] fece poi entrare i suoi amici e ad essi domandò *se sembrasse loro che avesse recitato bene la commedia della vita*, e aggiunse la consueta conclusione: *se dunque va bene / date alla commedia il plauso / e tutti accompagnateci con gioia*” (Gaio Tranquillo Svetonio, *De Vita Cesarum*; tr. it. *Vita dei Cesari*, a cura di Francesco Casorati, Newton Compton, Roma 1995, II, 99).

² Le due puntate di *Joe Petrosino* [2006] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di domenica 24 e lunedì 25 settembre. La prima puntata è stata seguita da 5.937.000 telespettatori, raggiungendo uno share del 27,03% (la seconda puntata ha avuto un leggero calo degli ascolti: 5.757.000 spettatori con uno share del 22,58%).

³ Le due puntate di *Giovanni Falcone* [2006] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di domenica 1 e lunedì 2 ottobre. La seconda puntata è stata seguita da 8.001.000 spettatori, raggiungendo uno share del 29,40%.

⁴ Le due puntate di *Papa Luciani – Il sorriso di Dio* [2006] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di lunedì 23 e martedì 24 ottobre. La seconda puntata è stata seguita da 10.240.000 spettatori, raggiungendo uno share del 37,83%.

⁵ *Caravaggio* [1967] fu trasmesso dal 15 ottobre 1967.

⁶ *Joe Petrosino* [1972] fu trasmesso dal 15 ottobre 1972.

I linguaggi e i contenuti del cinema e della televisione hanno subito notevoli cambiamenti durante il secolo scorso. Nell'ininterrotto gioco di patteggiamento fra autori e spettatori sono molti i generi che, dopo un periodo di splendida fioritura, sono appassiti e scomparsi. Il genere biografico pare invece aver mantenuto negli anni una propria identità riconosciuta. Eppure quello biografico è uno dei generi dalle caratteristiche più sfuggenti. Costretto a ricalcare, in modo camaleontico, il proprio soggetto – la vita di un personaggio storico nella sua irriducibile individualità – ogni film biografico tende infatti a configurarsi come un'opera a sé, se non addirittura come un'opera di genere apparentemente diverso da quello biografico. Cosa potrebbero mai avere in comune, da un punto di vista formale, tralasciando il fatto che entrambi si riferiscono a vite realmente vissute, un biopic su un fuorilegge nel selvaggio West (*Butch Cassidy* [1969]) e un biopic su un pianista ebreo polacco in fuga dalla persecuzione nazista (*Il pianista* [2002])? Non somigliano di più il primo a un qualunque film western e il secondo a qualcuno dei numerosi film ambientati durante la Seconda Guerra Mondiale, che l'uno all'altro?

È una domanda legittima, eppure, come cercherò di mostrare, è rinvenibile un denominatore comune ad ogni film biografico, una specifica *domanda drammatica* di cui ogni biopic costituisce un'originale risposta. Se, come ho scritto, l'argomento su cui implicitamente verte ogni conversazione sulla vita degli altri è la nostra personale felicità, vedremo come il genere biografico rappresenti un modo specifico di affrontare, appunto, la questione dell'umana felicità. Del resto perché ci interesserebbe conoscere le vite degli altri se non per sapere come se la sono cavata, per scoprire quale sia la vita che vale la pena di essere vissuta?

La presente indagine prenderà le mosse da un rapido profilo storico del genere biografico nella produzione cinematografica di Hollywood e in quella televisiva italiana. Ho scelto questi due ambiti (tenendo in secondo piano la cinematografia europea) perché in entrambi è strutturalmente avvertita la necessità di ottenere un risultato commerciale. Tale necessità comporta la costante preoccupazione di concepire e realizzare prodotti che possano incontrare il favore di un pubblico il più ampio possibile. Contrariamente a certa retorica autoriale ritengo “salutare” tale preoccupazione, che costringe tutte le personalità artistiche coinvolte in quell'immenso lavoro di squadra che è la produzione di un film per il cinema o la televisione a restare fedeli al genere, a rispettare le regole del gioco di patteggiamento delle regole con il pubblico, a perseguire un'autentica originalità espressiva e non un narcisistico capriccio “autoriale”. Un film biografico concepito e realizzato per il grande pubblico corre meno il rischio, rispetto ad un film biografico pensato come “film d'autore”, di trasformarsi in un *film autobiografico* di quello che si trova ad avere la posizione di maggior forza fra gli autori coinvolti (di volta in volta può essere il produttore, il regista, lo sceneggiatore, l'attore protagonista).

Nel *Capitolo Uno*, a partire da una prospettiva di analisi del film che sottolinea in modo particolare la rilevanza della struttura drammaturgica, articolerò in modo più preciso quello che ho chiamato il denominatore comune a tutti i biopic, la *domanda drammatica* di cui tutti costituiscono un'originale risposta. Quindi mi soffermerò sull'analisi della struttura drammaturgica di alcuni fra i film biografici che negli ultimi decenni hanno ottenuto grandi successi commerciale e di critica (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *La mia Africa* [1985], *Schindler's List* [1993], *Erin Brockovich* [2000]) per mostrare come la loro costruzione narrativa confermi la chiave interpretativa del genere biografico che propongo. In base ai risultati di queste analisi affronterò poi l'annosa questione della correttezza storica dei film biografici, che puntualmente alimenta accese discussioni in occasione della distribuzione o della messa in onda di un film biografico.

Quindi passerò all'analisi di tre significativi esempi di film biografici: *Lawrence d'Arabia* [1962] (Capitolo Due), *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] (Capitolo Tre), *Nerone* [2004] (capitolo Quattro). Di questi non mi limiterò ad un'analisi della struttura drammaturgica, bensì ripercorrerò, passo dopo passo, il lavoro di squadra – fra produttori, sceneggiatori e registi – che fu necessario per mettere a punto le relative sceneggiature. È, questa, una prospettiva di analisi quasi completamente trascurata nella pubblicistica di settore. La storia del cinema è stata infatti quasi esclusivamente scritta sulla base dell'analisi dalle opere finite (il film proiettato) considerate come frutto dell'ingegno quasi autocratico del regista. Avendo collaborato alla realizzazione di sette film biografici⁷ ho avuto ampiamente modo di constatare quanto tale prospettiva sia fuorviante. Mostrerò come sia infatti articolato e complesso il lavoro che porta a dare forma alla storia per un film e quali e quante personalità e fattori diversi ne influenzino la direzione. Un solo esempio: le riprese del film *Augusto – Il Primo Imperatore* durarono “solo” due mesi, mentre il lavoro sulla sceneggiatura si protrasse per più di due anni, durante i quali furono affrontate quasi tutte le questioni determinanti per la forma finale del film. E tali questioni furono risolte con decisioni concordate fra numerose personalità: produttori di diversi paesi (*Augusto – Il Primo Imperatore* fu frutto di una grande coproduzione internazionale), sceneggiatori (se ne succedettero ben sei, quattro statunitensi e due italiani) e story editor (appartenenti alle case di produzione coinvolte e alle reti dei diversi paesi che avrebbero poi distribuito il film).

Questa inedita prospettiva, attenta al complesso processo di genesi di un film, mi ha permesso di rilevare come l'interpretazione del genere biografico che propongo rispecchi i criteri effettivamente seguiti nella concreta pratica realizzativa di un biopic.

Il dato che sicuramente emergerà con prepotenza dalle prossime pagine è che *raccontare una vita è difficile*. Come potrebbe non esserlo, del resto, l'impresa che ardisce dare conto di un'intera esistenza umana? Ripercorrere la sua indefinita successione di attimi, ore, giorni? Restituire le innumerevoli esperienze ed emozioni, azioni e relazioni, memorie e aspirazioni che si intrecciano, mescolano, affastellano nel corso di un'intera vita? Chi oserebbe pronunciare l'*ultima parola* sull'umana vicenda di un individuo? Eppure, vedremo, questo è precisamente ciò che ci si aspetta da un film biografico, ciò da cui i suoi autori non si possono esimere.

⁷ Ho collaborato nel ruolo di story editor alla realizzazione di *Augusto* [2003], *Nerone* [2004], *Don Bosco* [2004]; nel ruolo di sceneggiatore a *San Pietro* [2005], *Giovanni Paolo II* [2005], *Karol – Padre Coraggioso* [2007] (film d'animazione per il cinema) e *Chiara e Francesco*, in produzione nel 2007.

LA STRUTTURA DRAMMATURGICA DEL *BIOPIC*

*Not that it matters,
but most of what follows is true*¹.

1. Il *biopic*, genere sfuggente

Biopic, secondo *The Film Studies Dictionary*, è “un termine slang, largamente usato soprattutto nell’ambito dell’industria cinematografica americana, formato dalla fusione delle parole *biography* e *picture*, usato per la prima volta negli anni ’30 per indicare una serie di film prodotti dalla Warner Bros. ispirati alla vita di una persona reale”².

Dunque, *film ispirati alla vita di una persona reale*, questa sembra l’essenza dei film di genere biografico, genere la cui presenza nel panorama cinematografico prima e televisivo poi è data – almeno dagli autori di *The Film Studies Dictionary* – per assodata. Ma, per molti versi, non sembra possibile cavarsela così a buon mercato.

Rick Altman, nel suo interessante studio critico sui generi cinematografici³, racconta una storia emblematica. Spiega che critici e storici del cinema hanno la consuetudine di individuare il capostipite dei *biopic* in *Disraeli*, un film del 1929 di enorme successo⁴, prodotto dalla Warner Bros., diretto da Alfred E. Green e interpretato da George Arliss, una star del teatro americano e del cinema muto. Fissato il capostipite del genere, tendono poi a farne discendere – segnalando altri due film interpretati da Arliss in rapida successione: *Alexander Hamilton* [1931] e *Voltaire* [1933] – una sequenza di film prodotti come “biografie” ad imitazione di quel primo illustre esempio di *biopic*. Tale consuetudine⁵ di critici e storici entra in crisi quando ci si rende conto che “nel 1929 la Warner Bros. non considerava *Disraeli* come un film biografico (categoria non ancora esistente all’epoca)”⁶, né lo considerò tale per diversi anni, nei quali produsse film sì ad imitazione di *Disraeli* ma non in quanto film biografico, bensì in quanto storia di

¹ Didascalia in apertura della sceneggiatura di *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid* [1969]), *biopic* sulla vita di Robert Leroy Parker, alias Butch Cassidy (William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, Warner Books, New York 1984, p. 293).

² Steve Blandford, Barry K. Grant, Jim Hiller, *The Film Studies Dictionary*, Oxford University Press, Londra 2001, p. 23. La definizione citata precisa che la tradizione principale della biografia sarebbe “esemplificata da *Lawrence d’Arabia* (diretto da David Lean nel 1962), mentre *L’altra faccia dell’amore* (diretto da Ken Russell nel 1971) probabilmente segna i limiti esterni del termine nel senso che, sebbene sia basato sulla vita di Chaikovsky, fa molto ricorso all’immaginazione e alla fantasia”.

³ Rick Altman, *Film/Genere*, British Film Institute, London 1999; tr. it. Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 61-69.

⁴ Sebbene se ne prevedesse “un successo soprattutto nell’ambito della fascia alta della popolazione, riscosse un successo di pubblico superiore a ogni aspettativa: una permanenza di sei mesi a New York, una programmazione mondiale di 1.697 giorni consecutivi in più di 29.000 sale e un pubblico complessivo di oltre 170 milioni di spettatori che parlavano ventiquattro lingue diverse. Il film si aggiudicò un *Academy Award for Best Actor* assegnato a George Arliss” (Rick Altman, *Film/Genere*, p. 62).

⁵ Avvalorata da critici e storici come George F. Custen (in *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992, p. 61), Nick Roddick (in *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London 1983, p. 182), Ted Sennett (in *Warner Brothers Presents*, Castle Books, New York 1971, pp. 270-271).

⁶ Rick Altman, *Film/Genere*, p. 63.

ambientazione britannica, o in quanto film di origine teatrale, o in quanto caratterizzato da elementi di intrigo politico o finanziario.

La ricostruzione storica operata da Altman porta a concludere che il genere biopic “non prese forma finché svariate case cinematografiche [...] riprodussero ripetutamente specifici *elementi biografici* dei primissimi film”⁷. E quali sarebbero questi elementi biografici che a poco a poco, dagli anni Trenta ad oggi, contraddistinguerebbero i biopic? Altman si limita ad alcuni cenni sul tipico protagonista dei biopic degli anni '30: “uno straniero, un libero pensatore, un paladino dei diritti umani, un genio eccentrico”⁸. George Custen, nel suo libro pionieristico⁹ sui film biografici della Hollywood di epoca classica (la Hollywood dai primi anni '20 agli ultimi anni '50), dopo averne vagliati quasi trecento, individua le seguenti caratteristiche specifiche dei biopic: un protagonista le cui vicende si rifanno a quelle storicamente avvenute alla persona reale di cui il protagonista porta il nome¹⁰; adozione di didascalie asserenti la veridicità della storia¹¹, utilizzo di flashback e montage.

Dopo i primi anni di incerte approssimazioni progressive, il genere biopic avrebbe dunque trovato consapevolezza di sé e potrebbe ora esibire un *corpus* di esempi contraddistinti da specifiche caratteristiche formali. Ma di fronte ad alcuni esempi di film recenti che presentano tutte le caratteristiche elencate da Custen, non possiamo dissipare una certa impressione di disagio: *Quei bravi ragazzi* [1990], *Braveheart – Cuore impavido* [1995], *Ali* [2001]. Spiegare che si tratta di tre film biografici perché esibiscono le caratteristiche elencate da Custen appare decisamente meno significativo che dire che *Quei bravi ragazzi* è un film gangster di ambito mafioso, *Braveheart* è un film epico/guerresco con venature vagamente fantasy, *Ali* è un film di genere sportivo/pugilistico. Questi tre

⁷ Rick Altman, *Film/Genere*, p. 69 (corsivi miei).

⁸ Rick Altman, *Film/Genere*, p. 67.

⁹ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*. “[...] nessuno [studio] ha investigato il codice del film biografico. La sua costruzione, e la particolare visione del mondo che esso crea nel definire la storia” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 4). Infatti, prima del libro di Custen, ai biopic hollywoodiani erano stati dedicati, a parte qualche studio su sottogeneri della biografia (come Robert Miller, *Star Myths: Show Business Biographies on Film*, Scarecrow Press, Metuchen 1983, sui biopic di personalità dell'intrattenimento popolare), solo alcuni cenni in testi dedicati al film storico in generale (come George Fraser, *A Hollywood History of the World: From One Million B.C. to Apocalypse Now*, Fawcette Columbine, New York 1988, o Michael Pitts, *Hollywood and American Reality: a Filmography of Over 250 Motion Picture Depicting U.S. History*, McFarland, Jefferson 1984). La scarsa attenzione accademica per il genere biografico è rilevata anche da Carolyn Anderson: “il film biografico ha una tradizione ricca, ma che è stata raramente riconosciuta nell'insegnamento sul cinema” (Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, edited by, *Handbook of American Film Genres*, Greenwood Press, Westport 1988, p. 331).

¹⁰ “Il fatto che nei film biografici vengano usati i nomi autentici suggerisce la disponibilità ad una verifica storica e un tentativo di presentare il film come la storia ufficiale di una vita. E, sebbene tale disponibilità possa di fatto essere una mera posa dei produttori di un film, questo, nondimeno, è pubblicamente presentato come una forma naturale della narrazione filmica: i biopic di Hollywood sono le versioni vere di una vita”. Tale criterio ha indotto Custen ad escludere dal genere biografico film come, ad esempio, *Black Fury* [1935], basato sull'assassinio del sindacalista Mike Shemanski, ma nel quale il protagonista (Paul Muni) è chiamato “Joe Radek”, o *Il magnate greco* [1978] ispirato alla relazione fra Aristotele Onassis e Jacqueline Kennedy, ma nel quale i due protagonisti (Anthony Quinn e Jacqueline Bisset) sono chiamati “Theo Tomasis” e “Liz Cassidy”. Esempi più recenti sono *Last Days* [2005], ispirato alla vita di Kurt Cobain, ma nel quale il protagonista (Michael Pitt) è chiamato “Blake”, o *North Country - Storia di Josey* [2005], ispirato alla vita di Lois Jensen, ma nel quale la protagonista (Charlize Theron) è chiamata “Josey Aimes”. Circa le rilevanti questioni semiotiche, sulle quali non è possibile soffermarsi in questa sede, sollevate dall'utilizzo dei nomi propri in opere narrative vedi: Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, 1986; tr. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 48-64.

¹¹ Tali asserzioni di veridicità (su cui torneremo) nella loro forma più semplice e diretta consistono in didascalie in apertura o in chiusura di film, come: “Una storia vera” o “Ispirato a fatti realmente accaduti”.

film biografici sembrano avere poco in comune fra di loro e invece molto da spartire con gruppi diversi di film non biografici: la trilogia de *Il padrino* o *Scarface* [1983] per *Quei bravi ragazzi*; la trilogia de *Il Signore degli anelli* o *King Arthur* [2004] per *Braveheart*; i cinque film su *Rocky* o *Million Dollar Baby* [2004] per *Ali*.

Risulta dunque evidente che, come nell'ambito letterario, anche nell'ambito cinematografico (e televisivo), quello biografico è un "genere instabile"¹², che conduce "un'esistenza sfuocata"¹³. Vista e considerata tale particolare fluidità del genere biografico, nella presente indagine parto da una definizione "minima" di biopic:

Il biopic è un film il cui personaggio protagonista è costruito ad imitazione della persona realmente esistita di cui porta il nome.

Tuttavia, a partire da questa definizione che individua in modo quasi tautologico l'essenza minima di un film biografico¹⁴, propongo una nuova interpretazione dei biopic che nelle pagine seguenti argomenterò in modo diffuso:

Il biopic è un film la cui struttura drammaturgica esprime sulla forma di vita del proprio personaggio protagonista un giudizio di redenzione o di dannazione.

Questa interpretazione del film di genere biografico, alla quale è dedicato il punto 2.1 (in cui mi soffermo su cosa intendo, in generale, per *struttura drammatica*¹⁵ di un film) e l'intero punto 3. (nel quale mostro come la struttura drammatica tipica dei biopic sia finalizzata ad esprimere un "giudizio di redenzione" o di "dannazione"), nasce da una riflessione sull'effettivo *modus operandi* di chi deve dare forma ad un film biografico e da una riscontrabile efficacia di tale paradigma nello spiegare perché determinati biopic, a differenza di altri, ottengano grandi successi commerciali e di critica.

Ricapitolando, il presente capitolo si svilupperà in tre parti. Nella prima tratteggerò un veloce profilo della storia del biopic hollywoodiano (punto 1.1) e della storia del biopic televisivo italiano (punto 1.2). Nella seconda mostrerò quali sono gli strumenti a disposizione di un Autore¹⁶ per strutturare un dramma audiovisivo. Nella terza mostrerò come tali strumenti funzionino in alcuni biopic di indiscutibile successo critico e commerciale (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *La mia Africa* [1985], *Schindler's List* [1994], *Erin Brockovich* [2000]), rilevando come le modalità di tale funzionamento avvalorino l'interpretazione del genere biopic che sostengo.

¹² Così la definisce Daniel Madelénat nel suo eclettico saggio sulla biografia letteraria (Daniel Madelénat, *La biographie*, Puf, Paris 1984).

¹³ Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo – Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 203.

¹⁴ Tuttavia, al punto 2.2 di questo capitolo, dedicato all'annosa questione del rapporto fra verità drammatica e verità storica, avrò modo di far emergere e provare a sciogliere alcuni complicati nodi nascosti sotto l'apparente chiarezza e semplicità di quel concetto di *imitazione* fra protagonista e personaggio storico.

¹⁵ Per *struttura drammaturgica* si deve intendere, in generale, la concatenazione di eventi rappresentati dal racconto audiovisivo, finalizzata a suscitare una precisa e significativa emozione estetica da parte del fruitore.

¹⁶ La presente indagine inquadra i film biografici soprattutto sotto l'aspetto drammaturgico. Quando userò il termine Autore mi riferirò dunque eminentemente allo sceneggiatore, ma, accanto a questo, anche a tutte le altre personalità autoriali grazie al lavoro di squadra delle quali l'idea drammaturgica alla base della sceneggiatura si traduce in film (in rigoroso ordine alfabetico): attori, direttore della fotografia, montatore, operatore, regista, produttore, scenografo. Mutuo questo elenco da William Goldman che, in *Adventures on Screen Trade*, smonta con la forza dei fatti ogni "politica degli autori" che finge di ignorare che un film, come nessun'altra forma di opera d'arte, è frutto di un lavoro di squadra.

1.1. Profilo dell'evoluzione del *biopic* hollywoodiano

Quello del biopic è un genere presente fin dagli albori della storia del cinema: “nel 1895 si poteva già assistere a *The Execution of Mary Queen of Scots* [...]. Sarah Bernhardt ottenne un grande trionfo nella sua interpretazione del 1912 in *Queen Elizabeth* [...]. In Germania, Dimitri Buchowetski (*Danton* [1920] e *Peter der Grosse* [1922]) e Ernst Lubitsch (*Madame du Barry* [1919] e *Anne Boleyn* [1920]) diressero biopics di ambito regale [...]. In Francia Abel Gance cominciò la propria carriera cinematografica con un biopic, la produzione del 1909 di *Molière*, e la proseguì con l'epica produzione di *Napoleone*, del 1927 [...]. Sir Alexander Korda [...] contribuì a consolidare una visione del biopic ispirata all'immaginario dei tabloid con *The Private Life of Helen of Troy* (1927), e con, di maggior prestigio, *The Private life of Henry VIII*, del 1933”¹⁷.

Negli Stati Uniti, dove “uno dei primi successi commerciali della Warner fu il biopic ispirato alla vita dell'ambasciatore americano in Germania, *My Four Years in Germany*, del 1918”¹⁸, il biopic rappresentò ben presto il preciso punto di incrocio dei due assi che determinano l'approccio statunitense alla storia: la *concezione pragmatista* e quella *democratica*. La prima, correlata al culto per l'individualismo, “indica negli individui l'enorme potere di forgiare e/o condizionare gli eventi non tenendo conto di altre formidabili spinte meno facilmente individuabili in singoli personaggi (le esigenze dell'economia, dell'industria, del commercio, l'intricato universo degli scambi diplomatici, e così via)”¹⁹. La seconda, permeata dello scetticismo demitizzante proprio della mentalità democratica, svela, dell'eroe, il lato umano. Se la prima concezione tende a esaltare i protagonisti dei biopic come figure titaniche che danno forma alla storia, la seconda si premura invece di renderli comprensibili, e perciò rispecchianti caratteristiche proprie dell'uomo comune seduto in platea.

Per tracciare questo breve profilo dell'evoluzione del biopic hollywoodiano riprendo la tradizionale divisione tracciata da Bordwell, Steiger e Thompson²⁰ e distinguo l'*era classica* (1927-1960) di Hollywood, da quello *contemporanea* (1960-2005), in quanto contraddistinte da modi di produzione radicalmente diversi²¹.

1.1.1. *Il biopic hollywoodiano dell'era classica (1927-1960)*

Nei 33 anni che vanno dal 1927 al 1960 gli otto maggiori studios²² di Hollywood produssero 277 film biografici. Se si aggiungono i 14 film biografici prodotti degli studi minori o da compagnie indipendenti²³ il totale dei biopic dell'era classica assomma a 291²⁴ film.

¹⁷ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 5.

¹⁸ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 5-6.

¹⁹ Franco La Polla, *L'età dell'occhio – Il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino 1999, p. 159.

²⁰ David Bordwell, Janet Steiger, Kirstin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

²¹ “Durante il periodo classico 1927–1960 furono prodotti quasi trecento biopic dagli studios principali. Questo insieme forma un codice con elementi distintivi. I film prendevano forma da pratiche industriali che non esistono più, erano alimentati da uno star system che limitava le possibili forme che una vita poteva assumere, ed erano vendute agli spettatori attraverso dei meccanismi pubblicitari che creavano contesti specifici per la ricezione delle grandi vite”(George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 3).

²² Columbia, Twentieth Century-Fox, MGM, Paramount, RKO, United Artists, Universal, Warner Brothers.

²³ Le principali: Republic, Monogram, Allied Artists, American International.

²⁴ Dati tratti da George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 81.

In base alle ricerche di Joel Finler²⁵ si può stilare la seguente tabella²⁶ che riporta, per ciascuno dei principali studios, il numero totale di film prodotti nell'era classica, il numero dei biopic prodotti, la percentuale dei biopic in relazione al totale dei film prodotti da ciascuno studio e la percentuale rispetto al totale dei biopic prodotti.

Studio	Totale film prodotti	Numero biopic prodotti	Percentuale rispetto al totale film prodotti	Percentuale rispetto al totale biopic prodotti
Warner Bros.	1.371	61	4,40	21
Fox	1.458	63	4,32	22
MGM	1.292	47	3,63	16
Paramount	1.374	31	2,25	11
United Artists	890	30	3,37	10
Universal	1.346	17	1,26	6
RKO	1.003	14	1,30	5
Columbia	1.487	14	0,94	5
Totale delle Major	10.221	277	2,67	96
Altri	–	14	–	4
Totale	–	291	–	100

Come si può rilevare, quei 291 biopic rappresentavano meno del 3 per cento dei film prodotti ad Hollywood dal 1927 al 1960. Ma, nonostante tale relativa esiguità, quello biografico fu un genere che non conobbe mai abbandoni durante l'era classica di Hollywood e rappresentò una sorta di genere “di prestigio” che puntualmente induceva ad un notevole impegno produttivo.

Un ulteriore rilievo è che i numeri dicono che la major che ha prodotto il maggior numero di biopic, seppure di poco, è la Fox (63) e non la Warners, sempre considerata la principale casa produttrice di biopic²⁷. Questa opinione era dovuta – spiega Custen²⁸ – alla particolare notorietà dei biopic interpretati da George Arliss e al prestigio di quelli prodotti dalla squadra formata da William Dieterle alla regia, Paul Muni nella veste di protagonista e Hal Wallis come produttore (Paul Muni vinse un Oscar per la sua interpretazione di Pasteur e *The Life of Emile Zola* vinse l'Oscar come miglior film del 1937).

L'era classica della produzione hollywoodiana di biopic può essere ulteriormente suddivisa in due periodi: quello precedente e quello successivo allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. L'aspetto più interessante dei cambiamenti intercorsi nel passaggio dal periodo *pre* a quello *post* bellico riguarda il tipo di biografie scelte come soggetto dei biopic. Si assiste qui, come rileva Custen, ad un cambiamento analogo a quello individuato da Leo Lowenthal²⁹ nell'evoluzione delle biografie pubblicate dalle riviste popolari. Lowenthal notò infatti un cambiamento in questa particolare forma di racconto biografico, cambiamento, avvenuto fra le prime decadi e la metà del secolo, riguardante i soggetti di questi profili biografici e i motivi adottati per spiegare perché una determinata vita fosse meritoria: l'attenzione si spostò da figure di grandi industriali, politici o scienziati (i cosiddetti *idoli della produzione*, nella terminologia di Lowenthal) a figure contraddistinte da una vita lussuosa, appartenenti per lo più al mondo dello spettacolo (i cosiddetti *idoli del consumo*)³⁰.

²⁵ Joel W. Finler, *The Hollywood Story*, Crown, New York 1988, p. 280.

²⁶ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 83.

²⁷ Come racconta Nick Roddick nel suo *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*.

²⁸ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 83.

²⁹ Leo Lowenthal, *Biographies in Popular Magazines*, in Paul Lazarsfeld e Frank Stanton (edited by), *Radio Research: 1942-1943*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1944.

³⁰ A questo cambiamento Lowenthal associò un mutamento dei valori americani e delle lezioni morali (e di storia) derivabili da queste riviste: il potere attraverso la manipolazione del mondo era stata sostituita dal potere per la proprietà dei suoi oggetti ambiti. Lowenthal, pessimista e critico dei prodotti della cultura di

Custen rileva cambiamento un analogo nei soggetti dei biopic. Mentre prima dello scoppio della guerra questi celebravano figure regali (12 biopic) o di grandi politici (10 biopic), ottenendo anche prestigiosi riconoscimenti (Oscar come miglior attore a George Arliss interprete di Disraeli, e come miglior film del 1936 a *The Great Ziegfeld*), nel periodo post bellico “l'intrattenitore, piuttosto che il leader politico, assurse a paradigma di figura famosa”³¹: 14 furono i biopic della Fox riguardanti personaggi dell'intrattenimento, 13 quelli della MGM. “Al posto di film che glorificassero un'arte politica che andava ormai scomparendo, Hollywood, nei suoi biopic su artisti dell'intrattenimento, si dedicò a riproporre la propria storia e quella della più estesa famiglia degli artisti dell'intrattenimento cui essa apparteneva”³². Le percentuali dei biopic dedicati ad artisti dell'intrattenimento sul totale dei biopic prodotti parlano da sole: il 54% per Columbia, il 52% per Paramount, il 31% per Warner Bros., il 41% per MGM e il 29% per Fox. “Si può dire che per questi studios l'intrattenimento abbia definito la nozione stessa di biografia”³³.

C'era anche una ragione molto concreta alla base di questo interesse per il biopic su figure dell'intrattenimento: gli studios vedevano infatti nei cantanti e danzatori che avevano già sotto contratto tutti possibili interpreti di biografie potenzialmente molto redditizie. La biografia di un artista dell'intrattenimento consentiva inoltre la fusione del genere biografico con uno dei generi più popolari: il musical.

E così, mentre negli anni '30 i biopic su personaggi dell'intrattenimento erano meno del 10 per cento rispetto dal totale dei biopic prodotti, dieci anni dopo la percentuale raddoppiò e, venti anni dopo, triplicò³⁴. L'imporsi della figura dell'intrattenitore come soggetto di biopic segnò un cambiamento nei valori culturali statunitensi. Essa segnalò l'acquisita posizione di dominio dei mezzi di comunicazione basati sulla performance, come cinema e televisione. Tale svolta – rileva Custen – fu determinata anche da cambiamenti di natura tecnica, come ad esempio l'introduzione del colore e del sonoro che offrivano migliori opportunità di mettere in scena vite di intrattenitori, ma soprattutto dalla crisi dello *studio system*, che preparava la fine della stessa *era classica* di Hollywood. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, per diversi fattori, dall'*era dello studio* si passò all'*era della star* e, in particolare, della star-produttore³⁵. Ecco che dunque: “gli intrattenitori, i nuovi potenti, divennero le figure regali laddove un tempo avevano dominato figure regali per eredità. Un'economia incentrata sulla star poteva così produrre un corpus di testi biografici incentrati, appunto, sulle star”³⁶.

Questo cambiamento determinò una più marcata autoreferenzialità nella produzione hollywoodiana. Quella che Custen chiama la “tribù chiusa” di Hollywood tendeva progressivamente a parlare sempre più di se stessa e delle proprie forme di esistenza:

Nell'adattare le vite dei famosi a determinati contorni – e così controllando i confini normativi di azioni e vite – questi film coltivano gli interessi dei loro produttori,

massa, sosteneva che biografie di questo tipo corrompessero la coscienza dei lettori e costituissero un'efficace propaganda per rendere i lettori acquiescenti nei confronti dello stato delle cose.

³¹ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 84.

³² George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 85. In questa fase si affermano anche i biopic dedicati a figure di atleti sportivi.

³³ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 86.

³⁴ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 169.

³⁵ Le ragioni per cui molte star rinunciarono ad essere sotto contratto con uno studio (Gary Cooper, Bob Hope, James Stewart, George Stevens, Frank Capra) erano fra le altre di natura fiscale (la pressione fiscale su un produttore era inferiore a quella su una star salariata) e di circostanza (i licenziamenti del Dopo Guerra da parte degli studios avevano messo a disposizione delle produzioni indipendenti il lavoro di molte maestranze a prezzo ridotto). Vedi George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 120-21.

³⁶ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 121.

presentando una visione del mondo che rende naturali certe vite e certi valori rispetto a vite e valori alternativi. I biopic crearono inoltre una visione della storia basata sulla cosmologia dell'industria del cinema; in questo mondo la figure storiche chiave diventarono star, e i produttori di questi film spesso filtrarono i contenuti di una grande vita attraverso la griglia delle proprie esperienze, valori e personalità. In questa visione della storia, la grandezza della figura individuale consiste nell'insieme di qualità che rendeva un produttore grande o potente ad Hollywood, piuttosto che quei tratti che caratterizzarono la persona famosa nel corso della sua particolare esistenza³⁷.

[...] Ciò che è all'opera nei film biografici è lo star system che parla di se stesso, attraverso gli strumenti che ha a disposizione e sotto controllo, dando vita ai suoi valori attraverso le figure di un mondo parallelo di star. Abbiamo qui un mondo dove vediamo la storia come l'industria dei film, i grandi uomini come lo star system³⁸.

Questo articolato passaggio dai biopic su persone istituzionalmente famose (re e regine, per esempio) a quelle la cui notorietà era piuttosto di tipo "giornalistico" – il processo che Custen descrive come quello di *democratizzazione della fama*³⁹ – proseguì, radicalizzandosi e trovando nuovi soggetti e forme espressive, nell'*era contemporanea* di Hollywood.

1.1.2. *Il biopic hollywoodiano dell'era contemporanea (1960-2005)*

Dopo i gloriosi anni '40, quando ben 12 dei 75 film di maggiore incasso erano biopic (e il film di maggiore incasso del 1941 fu proprio un biopic: *Il sergente York*), si assistette ad un certo declino della popolarità del genere biografico:

nel decennio 1961-1970 ci furono ancora un certo numero di biopic di grande successo commerciale: *Patton* con i suoi 27 milioni di dollari, *Funny Girl* con 24.9 milioni e *Lawrence d'Arabia*, che incassò 16.9 milioni. Invece nel periodo 1971-1980 solo *La ragazza di Nashville*, nel 1980, riuscì ad entrare fra i cinquanta film di maggiore incasso della decade e gli anni 1980-1986 videro solo due biopic, *Gandhi* (1982) e *La mia Africa* (1985), stabilirsi, rispettivamente al numero 72 e al numero 26 nella classifica degli incassi di quel periodo⁴⁰.

Nel frattempo, il film biografico sembrava passare "nella provincia televisiva"⁴¹:

a partire dalla fine degli anni '60, quelli fatti per la televisione diventarono la forma più popolare di film biografici. Mentre i film biografici per il cinema diventavano sempre più sperimentali o ironici nel tono e gli spettatori sempre più giovani, i produttori televisivi recuperarono lo stile narrativo sentimentale che caratterizzava i bio-pic degli anni '30 e '40. Solo alcuni esempi: [...] la prima miniserie docudrammatica fu una biografia "doppia", *Eleanor and Franklin* (1976); [il biopic televisivo] *Elvis* (1979) vinse, nei risultati di audience, contro due grandi successi di Hollywood come *Via col vento* e *Qualcuno volò sul nido del cuculo*; HBO, come primo film prodotto-per-la-televisione-a-pagamento, produsse un biopic, *The Terry Fox Story* (1983)⁴².

³⁷ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 4-5.

³⁸ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 18.

³⁹ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 6.

⁴⁰ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 276-277.

⁴¹ Paul Schrader, in Karen Jaehne, *Schrader's "Mishima": An Interview*, in *Film Quarterly*, Primavera 1986, p. 13.

⁴² Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, *Handbook of American Film Genres*, p. 340.

Da questi dati Custen concludeva, nel 1992, che: “il biopic è un genere specifico della cultura del periodo degli studios [il periodo dell’era classica di Hollywood (*N.d.R.*)] e non del periodo post-studios”⁴³. Se l’analisi dello storico statunitense è incontestabile, la sua pessimistica conclusione sul futuro dei biopic è stata poi smentita dai fatti: “la produzione di biopic da parte di Hollywood durante gli anni ’80 è di fatto aumentata”⁴⁴ fino a raggiungere il 5,3% della produzione totale (percentuale mai raggiunta prima)⁴⁵.

Negli anni ’90 ben quattro biopic hanno incassato più di 100 milioni di dollari: *Schindler’s List* [1993], *Patch Adams* [1998], *Il sapore della vittoria* [2000] e *Erin Brockovich* [2000]. Inoltre, ogni anno, dal 2000 al 2005, un film biografico ha ottenuto un premio Oscar nelle categorie più importanti: nel 2000 lo vinse Julia Roberts come Miglior Attrice (*Erin Brockovich* [2000]); nel 2001 *A Beautiful Mind* vinse quelli per il Miglior Film e la Miglior Sceneggiatura Non Originale; nel 2002 *Il pianista* vinse quelli per il Miglior Film, per la Migliore Sceneggiatura Non Originale e per il Miglior Attore Protagonista (Adrien Brody). Nel 2003 Charlize Theron lo vinse come Miglior Attrice Protagonista (*Monster* [2003]); nel 2004 lo vinse Jamie Foxx come miglior Attore Protagonista (*Ray* [2004]); nel 2005 lo vinse Philip Seymour Hoffman come Miglior Attore Protagonista (*Capote* [2004])⁴⁶.

Se da un punto di vista formale si afferma la tendenza a concentrarsi su porzioni di vita più che sviluppare l’intero arco biografico (come invece si continua a fare nei film biografici per la televisione) e si fa emergere come nevralgica una particolare esperienza infantile⁴⁷, dopo il passaggio dalle figure istituzionalmente regali a quelle rese tali dallo star system del mondo dello spettacolo, avvenuto a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, nell’era della Guerra Fredda e del cosiddetto nuovo disordine mondiale si assiste ad un deciso allargamento dello spettro dei possibili soggetti di biopic. Sebbene si continui a vedere una netta prevalenza della figura dell’artista (in particolare dell’artista dell’intrattenimento), che “rappresenta la professione più comunemente ritratta”⁴⁸, fra i soggetti dei biopic entrano a far parte a pieno titolo figure in precedenza trascurate: criminali (*Quei bravi ragazzi* [1990], *Blow* [2001], *Prova a prendermi* [2002], *Monster* [2003]); carcerati (*L’uomo di Alcatraz* [1962], *Papillon* [1973], *Fuga di Mezzanotte* [1978], *Hurricane – Il grido dell’innocenza* [1999]); pugili (*Toro scatenato* [1980], *Ali* [2001], *Cinderella Man* [2005]); persone segnate da malattie (*Elephant Man* [1980], *A Beautiful Mind* [2001], *Iris* [2002]); personalità dello spettacolo di genere marginale (*Ed Wood* [1994], *Larry Flint – Oltre lo scandalo* [1996], *Man on the Moon* [1999], *Confessioni di una mente pericolosa* [2002], *Auto Focus* [2002]).

Uno degli aspetti più rilevanti di questo ampliamento riguarda il deciso aumento, negli anni ’90, dei biopic su personaggi “di colore” (o comunque non bianchi *wasp*): *Malcolm X* [1992], *Tina – What’s Love got to do with it* [1993], *Dragon: La storia di Bruce Lee* [1993], *Tra cielo e terra* [1993], *Geronimo: An American Legend* [1993],

⁴³ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 277.

⁴⁴ Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, in Steve Neale (edited by), *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London 2002, p. 91.

⁴⁵ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London 2000, nota 10, p. 144.

⁴⁶ Come si può notare, interpretare il protagonista di un biopic offre ad un attore un’opportunità decisiva per conquistare un premio Oscar magari sfuggito in più occasioni. Del resto, il palmares dei biopic è molto ricco: “Come genere, il bio-pic è sempre stato ben premiato: il 44 per cento del nostro campione ha ricevuto una nomination all’Oscar e il 19 per cento lo ha vinto” (Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, *Handbook of American film Genres*, p. 339; il campione cui Anderson si riferisce è di circa 200 film biografici prodotti ad Hollywood dal 1929 al 1986).

⁴⁷ Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 92.

⁴⁸ Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 92.

Kundun [1996], *Selena* [1997], *Hurricane – Il grido dell’innocenza* [1999], *Men of Honor – L’onore degli uomini* [2000], *Il sapore della vittoria* [2000], *Ali* [2001], *Antwone Fisher* [2002], *Frida* [2002], *De-Lovely – Così facile da amare* [2004], *Ray* [2004]. Nella loro analisi della situazione del film biografico contemporaneo, Carolyn Anderson e Jon Lupo spiegano questo fenomeno anche rilevando che disporre di una persona di colore come protagonista di un film biografico è perfettamente funzionale alle esigenze di Hollywood: da un lato consente di avere immediatamente una storia ricca di conflitti legati soprattutto alla discriminazione razziale, dall’altro mostrare prima la discriminazione a cui era soggetta la vita di una persona di colore negli Stati Uniti del passato, e poi il successo e l’ingresso in una società meritocratica, permette di sancire indirettamente la bontà della società contemporanea⁴⁹. Anderson e Lupo aggiungono inoltre che un protagonista *coloured* consente di “ringiovanire” il genere biografico: “Il biopic è un genere che si considera tipicamente apprezzato dagli adulti, perché molti biopic evitano immagini di sesso e di violenza e spesso offrono le gratificazioni sentimentali (e conservatrici) del melodramma familiare. Invece le biografie delle persone di colore offrono l’opportunità di realizzare prodotti connotati da quella che i distributori considerano un’ideologia politica progressista”⁵⁰. In ogni caso, presentando un numero sempre crescente di biopic su personaggi di colore, Hollywood ha cambiato i gusti e i criteri per giudicare quali siano le vite interessanti da prendere in considerazione.

Proprio questo allargamento di prospettive ha fatto emergere una delle figure di attori più interessanti della Hollywood contemporanea: Denzel Washington. È un attore che, con le sue interpretazioni di *Malcolm X* [1992], *Hurricane – Il grido dell’innocenza* [1999]; *Il sapore della vittoria* [2000], e il suo primo film da regista (*Antwone Fisher* [2002]), si è caratterizzato come una vera e propria *star del genere*⁵¹. E in questo senso Denzel Washington è anche rappresentativo di un’altra caratteristica propria dei biopic contemporanei rispetto a quelli dell’era classica: mentre questi erano espressione di un determinato sistema degli studios, i primi hanno visto affermarsi alcuni grandi autori per i quali il biopic è diventato un genere privilegiato per la propria espressione artistica: Milos Forman (*Ragtime* [1981], *Amadeus* [1984], *Larry Flynt – Oltre lo scandalo* [1997], *Man on the Moon* [1999], *Goya* [2006]); Phillip Kaufman (*Uomini Veri* [1983], *Henry and June* [1990], *Quills* [2000]); Martin Scorsese (*Toro Scatenato*, [1980], *Quei bravi ragazzi* [1990], *Kundun* [1997], *The Aviator* [2004]); Oliver Stone (la sceneggiatura di *Fuga di mezzanotte* [1978] e, oltre alla sceneggiatura, la regia di: *Nato il quattro luglio* [1989]; *The Doors* [1991], *Tra cielo e terra* [1993], *Nixon* [1995], *Alexander* [2004]); gli sceneggiatori Scott Alexander e Larry Karaszewski, che si definiscono “the crazy biopic guys” (*Ed Wood* [1994], *Larry Flynt – Oltre lo scandalo* [1997] e *Man on the Moon* [1999]).

Il biopic non può dunque dirsi, come sostenuto da Custen, *un genere specifico della cultura del periodo degli studios*. Sebbene dagli anni ’30 ad oggi Hollywood abbia ridefinito il genere modificandone sotto molti aspetti i contenuti e i modi di raccontarla, la *vita degli altri* continua ad interessare⁵².

⁴⁹ Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 93.

⁵⁰ Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 93.

⁵¹ Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, pp. 93-95. Un altro attore che merita tale riconoscimento è Liam Neeson, interprete di *Rob Roy* [1995], *Michael Collins* [1996], *Schindler’s List* [1993] e *Kinsey* [2004].

⁵² È la conclusione tratta anche da Anderson e Lupo: “Nonostante il loro accidentato track record finanziario, l’appello dei biopic resiste” (Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 102).

1.2. Profilo dell'evoluzione del biopic televisivo italiano

All'interno dell'attuale panorama della fiction italiana la miniserie biografica spicca per la propria rilevanza nei palinsesti delle due reti ammiraglie (Rai Uno e Canale 5) e per i sorprendenti risultati di ascolto che quasi puntualmente riesce ad ottenere. Nella stagione 2005-2006 fra le fiction che hanno raccolto i più alti numero di spettatori ci sono soprattutto miniserie biografiche: *Giovanni Paolo II* [2005]⁵³, *San Pietro* [2005]⁵⁴, *Gino Bartali – L'intramontabile* [2006]⁵⁵.

È un fenomeno iniziato già negli anni precedenti con una serie di titoli ai vertici delle classifiche di ascolto nei rispettivi anni: *Edda* [2005] (Rai Uno, 8.880.000 spettatori); *Paolo Borsellino* [2004] (Canale 5, 11.694.000 spettatori); *Madre Teresa* [2003] (Rai Uno, 11.236.000 spettatori); *Maria Goretti* [2003] (Rai Uno, 9.896.000 spettatori); *Soraya* [2003] (Rai Uno, 9.540.000 spettatori); *Il Papa Buono* [2003] (Canale 5, 9.982.000 spettatori); *Papa Giovanni* [2002] (Rai Uno, 13.180.000 spettatori); *Perlasca – Un eroe italiano* [2002] (Rai Uno, 12.205.000 spettatori); *Padre Pio – Tra cielo e terra* [2000] (Rai Uno, 13.123.000 spettatori); *Padre Pio* [2000] (Canale 5, 11.660.000 spettatori); *Jesus* [1999] (Rai Uno, 10.806.000 spettatori); *Giuseppe* [1995] (Rai Uno, 10.553.000 spettatori); *Mosè* (Rai Uno, 10.536.000 spettatori).

La tendenza è confermata dai risultati dell'attuale stagione 2006-2007 che vedono i risultati brillanti dei già citati *Joe Petrosino* [2006], *Giovanni Falcone* [2006] e *Papa Luciani – Il sorriso di Dio* [2006].

Del resto è stato notato che “molte caratteristiche della programmazione televisiva si confanno particolarmente ai contenuti biografici: la loro tendenza allo scavo nell'intimità e alle rivelazioni personali; l'attenzione al tema; la malleabilità alla struttura seriale. Le biografie offrono un eccellente veicolo per presentare una questione sociale o storica in termini personali. [...] valori e atteggiamenti che potrebbero apparire anacronistici in un contesto contemporaneo diventano tollerabili e persino lodevoli”⁵⁶.

La tradizione della fiction biografica italiana affonda le proprie radici in alcuni memorabili sceneggiati dell'epoca “classica” della Rai. La serie delle “vite”, pensate e scritte da Giorgio Prosperi: *Vita di Michelangelo* [1964] e *Vita di Dante* [1965]; *Vita di Cavour* [1967]; *Vita di Leonardo da Vinci* [1971] (quest'ultimo scritto e diretto da Renato Castellani). Sono biografie nelle quali “nulla è lasciato alla libera immaginazione” come puntualmente avvertiva l'ufficio-stampa della RAI. Spesso i brani sceneggiati si alternavano con brani documentaristici in un cosiddetto “spettacolo culturale”⁵⁷. Il prezzo della correttezza storica, perseguita quasi con maniacalità, fu quello di un certo peso didascalico della narrazione.

Rilevante fu poi la produzione di biopic televisivi da parte di Roberto Rossellini: *La presa del potere di Luigi XIV* [1967], *Socrate* [1971], *Blaise Pascal* [1972]; *Agostino di Ippona* [1972], *Cartesius* [1974]. Anche in questo caso la narrazione, gravata da un

⁵³ Le due puntate di *Giovanni Paolo II* [2005] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di domenica 27 e lunedì 28 novembre. La seconda puntata è stata seguita da 12.475.000 spettatori, raggiungendo uno share del 44,15%.

⁵⁴ Le due puntate di *San Pietro* [2005] sono state trasmesse da Rai Uno domenica 24 e lunedì 25 ottobre. La prima puntata è stata seguita da 8.539.000 spettatori, raggiungendo uno share del 30,60%.

⁵⁵ Le due puntate di *Gino Bartali – L'intramontabile* [2006] sono state trasmesse da Rai Uno nella prima serata di domenica 26 e lunedì 27 marzo. La seconda puntata è stata seguita da 9.740.000 spettatori, raggiungendo uno share del 35,15%.

⁵⁶ Carolyn Anderson, *Biographical Film*, in Wes D. Gehring, *Handbook of American film Genres*, p. 340.

⁵⁷ Aldo Grasso, *Storia della Televisione Italiana – Nuova Edizione Aggiornata*, Garzanti, Milano 2000, p. 144.

ambizioso ed esplicito intento didascalico⁵⁸, risulta piuttosto lenta, macchinosa, predicatoria.

Oltre a questi illustri esempi, paradigmatici dell'impostazione dei film biografici della televisione dell'epoca, gli anni '60 e '70 videro la produzione di numerosi altri biopic (*Francesco d'Assisi* [1966], *Luisa San Felice* [1966], *Caravaggio* [1967], *Cristoforo Colombo* [1968], *Antonio Meucci, cittadino toscano, contro il monopolio Bell* [1970]; *Joe Petrosino* [1972]; *Puccini* [1973]; *Il giovane Garibaldi* [1974]; *Murat – Generale Napoleonico, dal 1808 al 1815 re di Napoli* [1975]; *Majakovskij* [1976]; *Paganini* [1976]; *Gesù di Nazareth* [1977]; *Ligabue* [1977]) a testimoniare la particolare congenialità del formato biografico ai contenuti editoriali della televisione nazionale.

Tuttavia, fra la fine degli anni '70 e i primi anni '90, si assistette ad un certo declino del biopic televisivo. Sono pochi i titoli che si ricordano: *Don Luigi Sturzo* [1981], *Marco Polo* [1982], *Io e il Duce* [1985]. Soprattutto *Marco Polo* fu caratterizzato da un immenso sforzo produttivo e da un accompagnamento pubblicitario senza precedenti. Il risultato fu però percepito come piuttosto deludente: “il TV-kolossal non poteva non nascere compromesso. Da una parte la necessità di progettare internazionalmente un prodotto, di gestire e esibire il budget miliardario e multinazionale di cui era dotato, doveva per forza condizionarlo nel senso del ‘minor rischio’ e quindi portare comunque a fare riferimento al modello universale di sceneggiato. Dall'altra, la volontà di fare uno spettacolo d'Autore [...] è intervenuta pesantemente sul respiro del racconto, sovrapponendogli vistosamente una griglia interpretativa che fa a pugni con il contesto della storia”⁵⁹.

Per il rilancio del film biografico si dovette attendere un'altro grande progetto di prodotto internazionale, con un budget miliardario e multinazionale, investito su un'idea forte di racconto: *La Bibbia*. A partire da *Abramo* [1994] la Lux Vide produsse per Rai Uno (in collaborazione con la tedesca Beta Film e l'americana Turner Pictures) una collezione di otto miniserie biografiche (*Abramo* [1994], *Giuseppe* [1995], *Mosé* [1996], *Sansone e Dalila* [1996], *Davide* [1997], *Salomone* [1997], *San Paolo* [2000], *Jesus* [1999]) e cinque film TV biografici (*Giacobbe* [1994], *Genesi* [1996], *Geremia* [1998], *Ester* [1999], *San Giovanni – L'Apocalisse* [2002]), ispirati alle vite delle maggiori figure della storia biblica. Questa collezione di biopic (che rappresenta una delle più grandi e prestigiose coproduzioni televisive internazionali della storia della televisione mondiale) hanno svolto, per tutti gli anni '90, una sorta di funzione lievitante per la fiction italiana⁶⁰ e, in particolare, per i film biografici. La prima conseguenza diretta rilevabile è stato l'improvviso proliferare di biografie su vite di santi (oltre alle numerose già citate si può ricordare: *Maria figlia del suo figlio* [2000], *Don Bosco* [2004], *Santa Rita* [2004], *Sant'Antonio di Padova* [2002], *Francesco* [2002]). Il successo di queste biografie ha poi indotto a produrre biopic televisivi su personaggi che, seppure non saliti alla gloria degli altari, sono stati raccontati con un taglio piuttosto agiografico (oltre ai numerosi già citati: *Don Gnocchi – L'angelo dei bimbi* [2004], *Don Milani – Il Priore di Barbiana* [1997], *Salvo d'Acquisto* [2003], *De Gasperi – L'uomo della speranza* [2005], *La buona battaglia – Don Pietro Pappagallo* [2006], *Maria José – L'ultima regina* [2002]).

I grandi successi ottenuti dei biopic trasmessi, l'alto numero di nuove miniserie di cui è prevista la messa in onda, le svariate miniserie in fase di realizzazione: tutto lascia

⁵⁸ “Da quindici anni io sto sperimentando per promuovere una nuova didattica attraverso le immagini. È un tentativo che ha il fine di arrivare con facilità e concretezza all'educazione integrale” (Roberto Rossellini, citato in Aldo Grasso, *Storia della Televisione Italiana*, p. 267).

⁵⁹ Massimo Lastrucci, *il Patalogo cinque/sei*, (citato in Aldo Grasso, *Storia della Televisione Italiana*, p. 385).

⁶⁰ Anni '90 durante i quali si ricordano altri buoni esempi di film biografici: *Carlo Magno* [1994], *La famiglia Ricordi* [1995], *Il grande Fausto* [1995].

pensare che il momento “d’oro” del genere biografico in quella che il già citato Paul Schrader chiama la “provincia televisiva” proseguirà a lungo. Probabilmente – e questo, oltre che un pronostico, è un auspicio – seguendo il consiglio dello stesso Schrader che esorta a cercare sempre “un approccio originale”⁶¹ alla vita da raccontare attraverso un biopic.

2. Drammatizzare una vita

L’esistenza di quello biografico fra i generi cinematografici e televisivi presuppone la convinzione che sia possibile *raccontare in modo esaustivo la vita di un personaggio storico attraverso una drammatizzazione audiovisiva*. Tale convinzione è diffusa e ben radicata nel senso comune. Lo spettatore che paga un biglietto per assistere a *Truman Capote – A sangue freddo* [2005] si aspetta di assistere ad un film che, in modo drammatico, racconti la vita di Truman Capote, scrittore statunitense vissuto dal 1924 al 1984. Lo spettatore che decide di sintonizzarsi sul canale che trasmette la miniserie *Paolo Borsellino* [2004] si aspetta di assistere ad un film che, in modo drammatico, racconti la vita di Paolo Borsellino, magistrato italiano vissuto dal 1940 al 1992. Entrambi gli spettatori, al termine della proiezione o della messa in onda, saranno convinti di aver *rivissuto la vita* di Truman Capote e di Paolo Borsellino. Attenzione: saranno convinti non di aver assistito ad *un’ipotesi di ricostruzione storica di una vita*, o a *spunti per un possibile ritratto biografico*, o a *libere variazioni su una vicenda passata*. Niente di così frugale. Gli spettatori, se il biopic è *ben fatto*⁶², usciranno dal cinema o spegneranno la televisione con la netta sensazione di avere *rivissuto la vita* del personaggio cui il film era ispirato. Nulla di essenziale, secondo loro, sarà stato tralasciato. Avranno l’impressione di aver ricevuto *la verità su un uomo*, un *giudizio definitivo*, *l’ultima parola su un’esistenza*.

Queste esperienze comuni a tutti noi e che presuppongono convinzioni che condividiamo in modo a-problematico, possono però sollevare molteplici dubbi e problemi in sede di riflessione critica. Come si può legittimare, da un punto di vista “scientifico” l’oggettiva pretesa di un film di cogliere e restituire la verità sulla vita di un uomo, l’essenza della sua esistenza? Come si può dare conto della oggettiva impressione di esaustività che suscita nello spettatore la visione di un *buon* biopic? Come si può pretendere di *far rivivere* e di *rivivere* la vita vissuta da un altro uomo?

Numerose correnti teoriche sembrerebbero minare la possibilità di *raccontare in modo esaustivo una vita attraverso una drammatizzazione audiovisiva*. Tale attacco viene condotto su due aspetti della questione: sull’oggetto della biografia, da parte delle scienze sociali, e sul metodo biografico, da parte delle teorie critiche sulla drammatizzazione audiovisiva.

Sul primo fronte numerose correnti antropologiche, sociologiche e psicologiche – di grande successo soprattutto negli anni ’70 del secolo scorso, ma radicate in teorie filosofiche nate nella temperie post-romantica di fine ’800 – hanno congiurato a mettere in crisi l’idea di identità umana, di intelligibilità del vissuto. Hanno scisso il cosiddetto mondo della vita (*lebenswelt*) dal mondo della ragione. Hanno alimentato l’idea di una certa ineffabilità della vita, di una inesorabile inafferrabilità del flusso vitale, che sarebbe *pre-razionale*, dunque *a-razionale* se non addirittura *ir-razionale*: la vita come realtà fluida, priva di forma e dunque non intelligibile, sempre sfuggente a categorie, schemi,

⁶¹ Paul Schrader, in Karen Jaehne, *Schrader’s “Mishima”: An Interview*, in *Film Quarterly*, Primavera 1986, p. 13.

⁶² La nozione di *bontà*, o di *buona fattura*, di un biopic sarà esplicitata nel punto 3. del presente capitolo.

strutture razionali che si rivelerebbero letti di Procuste che uccidono la vita nel momento stesso in cui la vogliono “fermare”⁶³.

Sul secondo fronte numerose teorie – in ambito semiotico – hanno contribuito a scindere il rapporto fra un’opera d’arte (nel nostro caso un dramma audiovisivo) e un riferimento reale. L’opera d’arte non si riferirebbe in nessun modo ad un oggetto, ad una realtà esterna ad essa. Essa si limiterebbe a un gioco combinatorio di elementi ricavati da altre opere. La realtà sarebbe un approdo irraggiungibile in un mare di interpretazioni che si accavallano ad altre interpretazioni⁶⁴.

Da un lato una vita sempre sfuggente e mercuriale. Dall’altro una ragione impotente e condannata al ripiego su se stessa. È chiaro che in base a queste tradizioni teoriche un “racconto biografico audiovisivo” – *racconto* e dunque *esplicazione narrativa* di una vita – si riduce ad una sorta di etichetta azzardata a designare un’impresa impossibile. Nessuna biografia sarebbe, a rigore di termini, legittima. Ogni presunta biografia non sarebbe altro che una autobiografia (fittizia essa stessa) dell’autore.

Non è questa la sede per una discussione critica diretta alle teorie cui ho fatto riferimento. Mi limito a ribadire due fatti: gli spettatori fruiscono un film biografico come “versioni vere di una vita”⁶⁵, e appunto *la versione vera di una vita* intendono realizzare molti autori di film biografici. Siamo forse costretti a liquidare come vittime di un inganno tanto gli uni quanto gli altri? Le prossime pagine di questo capitolo cercheranno invece di dare conto di questa evidenza, indagando il funzionamento della struttura drammatica in generale e della struttura drammatica dei biopic in particolare.

Procederò così: nel punto 2.1 illustrerò quelli che sono gli strumenti che il drammaturgo ha a disposizione quando deve strutturare un dramma audiovisivo, di qualunque genere esso sia. Nel punto 2.2 cercherò di sgombrare il piano di lavoro dall’annoso problema del rapporto fra storia e cinema, così come esso si presenta nell’ambito dei biopic. A quel punto, strumenti alla mano e piano sgombro, avrò modo di mostrare come gli strumenti del drammaturgo funzionino, in concreto, nell’articolazione drammatica di alcuni biopic di grande successo.

2.1. Gli strumenti del drammaturgo

Seduti sul divano a fare zapping fra decine se non fra centinaia di frequenze televisive; a spasso fra gli scaffali di una libreria o di una videoteca per scegliere quale

⁶³ Per un’analisi critica di queste teorie vedi: Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989; tr. it. *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993; Charles Taylor, *The Malaise of Modernity*, Anansi, Toronto 1991; tr. it. *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1994; Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990; tr. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993. Per un’antropologia di stampo realista: Karol Wojtyła, *Osoba i Czyn*, «Polskie Towarzystwo Teologiczne», Kraków, 1969; tr. it. *Persona e Atto*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1982; Gianfranco Basti, *Filosofia dell’uomo*, ESD, Bologna 1995.

⁶⁴ “La corrente strutturalista francese della semiotica ha a lungo sottolineato l’arbitrarietà delle storie, dichiarando che ogni storia in fondo è una menzogna perché costruisce dei percorsi di senso privilegiati all’interno di una realtà che invece non solo è molto più complessa, ma è addirittura inconoscibile e non ha un senso” (Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, Il Castoro, Milano 2004, p. 23). La semiotica strutturalista francese è erede della lezione di Saussure mediato da Althusser e Sartre. Capofila dello strutturalismo francese, con posizioni in parte diverse tra loro, sono Roland Barthes, Christian Metz e Algirdas J. Greimas. Per una discussione critica di tali correnti vedi: Thomas G. Pavel, *Le mirage linguistique*, Éditions De Minuit, Paris 1988; i saggi di Christian Puech (sullo strutturalismo francese), di Marco Maggi (su Roland Barthes) e di Paolo Braga (su Algirdas J. Greimas) in Gianfranco Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica II*, La Scuola, Brescia 2003.

⁶⁵ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 8. Sul modo che ritengo corretto di intendere la *veridicità* di un biopic dedico il punto 2.2. del presente capitolo.

libro comprare o quale DVD affittare; concentrati sulla pagina di quotidiano dedicata agli spettacoli per decidere quale film o opera teatrale andare a vedere. Siamo tutti abituati a trovarci in situazioni simili, nelle quali dobbiamo decidere *a quali storie* dedicare una porzione particolarmente significativa del nostro tempo: il nostro tempo libero. Ebbene: quale criterio seguiamo per orientarci? Quale bisogno ci proponiamo di soddisfare? Che cosa ci aspettiamo dalla storia che finiremo per scegliere fra tutte le altre?

Una cosa è certa: eviteremo le storie che, prevediamo, ci lasceranno *indifferenti*. Nessuno di noi è disposto a perdere tempo e soldi con storie che lasciano il tempo che trovano, che non ci emozionano, che non ci cambiano. Ecco. Questo, in fondo, chiediamo alle storie: *cambiarci*.

Aristotele aveva usato un termine tratto dal linguaggio medico e magico-religioso per indicare ciò di cui andiamo alla ricerca quando ci lasciamo coinvolgere da una rappresentazione drammaturgica: *catarsi*, purificazione. Nel corso della successiva, millenaria, riflessione sulla fruizione delle storie sono stati coniatati termini diversi. Ma la convinzione di fondo è rimasta la stessa: le storie non sono mai neutri passatempi, bensì risposte a un bisogno universale e insopprimibile dell'uomo, il bisogno di capire *come condurre la propria vita*: “nei racconti di finzione, in fondo, non vogliamo fuggire la vita, ma vogliamo trovarla [...] vogliamo usare la nostra intelligenza e sensibilità in modi nuovi, inusuali, per rendere più sottili e flessibili le nostre emozioni, per gioire, per imparare, anche per aggiungere profondità ai nostri giorni. In definitiva, nei racconti di finzione [...] c'è molta più realtà di quello che siamo abituati a pensare”⁶⁶.

Alle storie chiediamo di cambiarci, perché sentiamo l'inderogabile bisogno di essere più consapevoli e felici: “la nostra fame di storie riflette il profondo bisogno umano di afferrare i significati della vita, non semplicemente come esercizio intellettuale, ma all'interno di un'esperienza emozionale molto personale”⁶⁷. *Esperienza emozionale molto personale*: ecco perché tutti gli uomini – a qualunque credo religioso, filosofico, politico o scientifico appartengano – chiedono alle storie di soddisfare questo bisogno, perché è *piacevole* farsi cambiare dalle storie. *Una storia ci persuade in modo avvincente della bellezza di un bene*.

Le storie hanno dunque un potere immenso perché rispondono ad un bisogno che nell'uomo è primario persino rispetto a quello di respirare: capire qual è la vita buona, la vita felice, la vita degna di essere vissuta⁶⁸. Che tale bisogno sia primario rispetto a qualunque esigenza fisiologica è evidente quando si rifletta a come l'uomo sia disposto a rinunciare alla vita quando disperi di trovare una risposta convincente a quella domanda. Le storie ci catturano, ci coinvolgono perché rispondono ai dilemmi esistenziali fra i quali ci dibattiamo in ogni istante della nostra vita.

Alcuni dei più avveduti teorici americani della drammaturgia filmica hanno capito benissimo questo intimo legame fra il cuore degli spettatori e le storie che si dipanano nei

⁶⁶ Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore – L'adattamento da letteratura a cinema*, p. 19.

⁶⁷ Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York 1997, tr. it. *Story*, International Forum, Roma 2001, p. 26.

⁶⁸ È la domanda che anche Aristotele, nell'Etica Nicomachea, indica come la domanda centrale sull'esistere. Da questo riconoscimento – e dalla conseguente negazione che la prima domanda sia cosa devo fare – muove la tradizione eudaimonistica dell'etica che, ereditata da Tommaso d'Aquino alimenta oggi una fertile tradizione di ricerca: Robert Spaemann, *Moralische Grundbegriffe*, H.C. Beck, München 1986, tr. it. *Concetti morali fondamentali*, Piemme, Casale Monferrato, 1993; Robert Spaemann, *Glück und Wohlwollen*, Ernst Klett, Stuttgart 1989, tr. it. *Felicità e benevolenza*, Vita e Pensiero, Milano 1998; Martin Rhonheimer, *Die Perspektive der Moral. Grundlagen der philosophischen Ethik*, tr. it. *La prospettiva della morale: fondamenti dell'etica filosofica*, Armando, Roma 1994; Angel Rodriguez Luño, *Ética general*, Eunsa, Pamplona 1991, tr. it. *Etica*, Le Monnier, Firenze 1992; Gabriel Chalmeta, *Ética especial*, Eunsa, Pamplona 1996, tr. it. *Etica Applicata*, Le Monnier, Firenze 1997; Giacomo Samek Lodovici, *La felicità del bene*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

film. Primo fra tutti Robert McKee, che insiste: “la storia non è una fuga dalla realtà, bensì un veicolo che ci trasporta nella nostra ricerca della realtà, il nostro massimo sforzo per dare un significato all’anarchia dell’esistenza”⁶⁹.

Le storie ci cambiano. O perlomeno alle storie chiediamo di cambiarci. Chiediamoci allora: come funziona una storia? Come riesce a cambiarci? I teorici della sceneggiatura più seguiti sia nell’ambiente hollywoodiano che in Italia⁷⁰ interpretano una storia come la *simulazione di un’esperienza esistenziale*: nell’assistere ad un film gli spettatori condividono le sorti del protagonista attraverso vicissitudini conflittuali che culminano in una risoluzione significativa. Al termine essi risulteranno, in un certo senso, “plasmati” dall’esperienza esistenziale che, attraverso la mediazione del protagonista, hanno vissuto.

Gli elementi necessari per realizzare tale simulazione di esperienza esistenziale sono dunque il *Protagonista*, il *Conflitto* e la *Risoluzione*. Tali elementi, come vedremo, sono funzioni strettamente interrelate, che si definiscono reciprocamente in quel campo di forze che è un dramma audiovisivo.

2.1.1. Il Protagonista

Il protagonista è il personaggio che determina (e a sua volta è determinato da⁷¹) la vicenda che si dipana lungo la durata del film⁷². Esso, come vedremo, è frutto di una costruzione di fantasia anche quando è ispirato ad un personaggio storicamente vissuto.

Il fruitore di un film (come il lettore di un romanzo) si interessa ai personaggi (il protagonista in primo luogo) cui questo dà vita come se questi “fossero personaggi reali, fino al punto di preoccuparsi della loro buona o cattiva sorte”⁷³. I teorici della sceneggiatura dedicano molte pagine ad analizzare come sono costruiti i personaggi protagonisti dei film *ben scritti* e a prescrivere come si debbano costruire per *scrivere bene* un film. L’aspetto principale, su cui tutti i teorici insistono, per decifrare o costruire un personaggio è il *desiderio*.

⁶⁹ Robert McKee, *Story*, pp. 26-27.

⁷⁰ Grazie ai corsi per sceneggiatori organizzati dalla Rai, da Mediaset e dell’Università Cattolica di Milano.

⁷¹ L’annoso dibattito sulla priorità del personaggio o piuttosto della trama risalente alla *Poetica* di Aristotele, viene giudicato specioso sia da Robert McKee che da John Truby, unanimi nel sostenere: “la struttura è il personaggio e il personaggio è la struttura” (Robert McKee, *Story*, p. 123); Truby, nelle sue lezioni, si esprime in termini identici: “Il plot è ciò che il protagonista fa nel corso della storia. Il protagonista è definito da ciò che fa nel corso della storia. Quindi il plot ed il personaggio sono le due facce della stessa medaglia” (tratto dalle lezioni di John Truby presso la prima edizione del corso che oggi è il *Master in scrittura e produzione per la fiction e il cinema*, svoltosi nell’anno accademico 1999/2000 presso l’Università Cattolica di Milano).

⁷² Come precisa McKee (Robert McKee, *Story*, pp. 162-163), il protagonista di un film può essere un singolo individuo, oppure due o più individui che condividono lo stesso desiderio (film a protagonista plurimo), oppure due o più individui ciascuno dei quali è determinato da un diverso desiderio (film a protagonista multiplo). Come è naturale, i biopic sono quasi esclusivamente film con un protagonista individuale, ma ci sono anche interessanti esempi di biopic a protagonista multiplo (*Butch Cassidy* [1969]; *Sleepers* [1996]).

⁷³ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, tr. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 133. Sulla dinamica di coinvolgimento dello spettatore, indagata non solo nei suoi aspetti cognitivi, ma anche e soprattutto nei suoi aspetti assiologici: Gianfranco Bettetini-Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, Franco Angeli, Milano 1998; Paolo Braga, *Dal personaggio allo spettatore – Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003; Wayne Booth, *The Company We Keep – An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Londra 1988; Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995, tr. it. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano 1996.

In questo contesto, consideriamo *desiderio* ciò che muove il protagonista all'azione mirata al conseguimento di un obiettivo: Erin (*Erin Brockovich* [2000]) *desidera* trovare un lavoro che le permetta di mantenere i figli; Ray (*Ray Charles* [2004]) *desidera* diventare un grande pianista jazz; Simon Pietro (*San Pietro* [2005]) *desidera* tenere unita la comunità religiosa di cui si è ritrovato ad essere il capo.

L'azione del protagonista si scontra con *forze conflittuali*⁷⁴ fino ad una precisa *risoluzione*⁷⁵: Erin deve superare i pregiudizi degli altri; Ray deve placare il proprio senso di colpa per la morte del fratello; Simon Pietro deve tenere saldi nella fede i seguaci di Gesù di Nazareth.

Il desiderio che muove all'azione il protagonista di un film ha una struttura complessa perché agisce sempre su due livelli. Per esprimere questa duplicità della struttura del desiderio John Truby distingue l'*anelito*⁷⁶, che spinge il protagonista a perseguire un obiettivo (lavoro, fama, unità dei cristiani), dal *bisogno*⁷⁷, che il protagonista deve soddisfare per essere felice: Erin *ha bisogno* di ottenere il riconoscimento del proprio valore, Ray *ha bisogno* di superare il proprio senso di colpa, Simon Pietro *ha bisogno* di confermare la propria fede.

Questi due aspetti del desiderio, *anelito* e *bisogno*, determinano il protagonista su due livelli. L'*anelito* è consapevole, il *bisogno* inconsapevole. L'*anelito* è diretto a ciò che il protagonista pensa essere meglio per sé, il *bisogno* a ciò che l'Autore pensa essere bene per ogni uomo. L'*anelito* individua in modo specifico il protagonista, il *bisogno* lo accomuna ad ogni uomo in quanto uomo. Infine, l'*anelito* alimenta le dinamiche di conflitto in atto per tutta la storia, ma solo la soddisfazione o meno del *bisogno* determinano la risoluzione della vicenda. Riprendendo solo il primo degli esempi: Erin cerca consapevolmente un lavoro, ma ciò di cui inconsapevolmente necessita è che gli altri riconoscano il suo valore; Erin ritiene che il meglio per lei sia un lavoro, l'Autore invece ritiene che sia bene per lei, come per ogni uomo, essere apprezzata dagli altri per ciò che è; Erin si contraddistingue per la sua ricerca di un lavoro, ma è accomunata a tutti noi dal suo *bisogno* di apprezzamento; *Erin Brockovich* ci racconta come Erin lotti per non perdere il proprio lavoro, ma finisce solo quando capiamo che Erin ha ottenuto il riconoscimento degli altri per il suo valore.

Alla distinzione operata da John Truby corrisponde quella operata da Robert McKee fra *desiderio conscio* e *desiderio inconscio*⁷⁸. Anche per McKee, come per Truby, è l'aspetto inconsapevole del desiderio a strutturare nel profondo (a costituire la *spina dorsale* della storia, nei termini di McKee) l'intera storia e, sebbene gli eventi a cui assistiamo per quasi tutto il corso del film riguardino il desiderio conscio, il momento culminante del film riguarda soprattutto il desiderio inconscio.

Alle distinzioni fra *anelito* e *bisogno* o fra *desiderio conscio* e *desiderio inconscio* è per certi versi sovrapponibile quella fra *caratterizzazione del personaggio* e *personaggio profondo* (McKee usa i termini *characterization* e *character*⁷⁹). Se della caratterizzazione fanno parte tutte le qualità del personaggio che potremmo scoprire frequentandolo, il personaggio profondo “viene rivelato attraverso le scelte che [...] compie sotto pressione: maggiore è la pressione, maggiore sarà la rivelazione, e maggiormente le scelte saranno fedeli alla vera natura del personaggio”⁸⁰.

⁷⁴ Al tema del conflitto è dedicato il paragrafo 2.1.2.

⁷⁵ Al tema della risoluzione di un conflitto drammatico mi è dedicato il paragrafo 2.1.3.

⁷⁶ Uso *anelito* per tradurre il termine tecnico *desire* utilizzato da Truby.

⁷⁷ Uso *bisogno* per tradurre il termine tecnico *need* utilizzato da Truby.

⁷⁸ McKee, *Story*, pp. 219-220.

⁷⁹ McKee, *Story*, p. 123.

⁸⁰ McKee, *Story*, p. 124.

Nel nostro esempio: Erin si presenta come una donna che veste in modo provocante, sguaiata nel parlare, spicca nei modi. Ma le pressioni a cui sarà sottoposta durante la storia ce la riveleranno come generosa, sensibile e bisognosa del riconoscimento del proprio valore in quanto persona.

Analogamente a quello che si diceva a proposito di, rispettivamente, anelito e bisogno, ciò che fa parte della *caratterizzazione del personaggio* alimenta il conflitto che dà corpo all'intero film (i pregiudizi della gente nei confronti dell'aspetto di Erin), ma tale conflitto è rilevante solo perché ci porta a rivelare il *personaggio profondo*, la vera Erin, il cambiamento della quale determina la svolta culminante del film (Erin ottiene il riconoscimento del proprio valore).

A questi concetti – il *desiderio* (in quanto anelito e in quanto bisogno, nella sua dimensione conscia e in quella inconscia), la *caratterizzazione* e il *personaggio profondo* – faremo ricorso quando analizzeremo come sono stati costruiti e come si tendono a costruire i protagonisti dei biopic.

2.1.2. Il Conflitto

Nel paragrafo precedente si è messo a fuoco come il *desiderio* muova il protagonista ad *un'azione* che persegue un *obiettivo*. Tutto ciò è necessario, ma non sufficiente a creare una storia: il dramma comincia solo quando l'azione del protagonista incontra un *ostacolo* che impedisce il perseguimento dell'obiettivo. Ecco innescato il *conflitto*. Ma ciò ancora non basta: di fronte all'ostacolo incontrato il desiderio muoverà il protagonista ad *un'altra azione* che incontrerà un *altro ostacolo* che a sua volta si opporrà al perseguimento dell'obiettivo. Ecco una *progressione del conflitto*, la sostanza di cui sono fatte tutte le storie⁸¹.

John Nash (Russell Crowe in *A Beautiful Mind* [2001]) è animato dal desiderio di eccellere nel campo della ricerca matematica. Tale desiderio lo induce a esplorare da solo i campi di indagine più insoliti. Ma l'esplorazione solitaria si rivela scientificamente inconcludente e socialmente alienante. Allora il desiderio di eccellere spinge John ad applicare il proprio talento matematico proprio alle dinamiche relazionali che tanto lo angosciano. Ma i suoi sforzi in tal senso, per quanto fecondi, minano la sua salute mentale e dunque la sua possibilità di eccellere nel mondo della scienza.

Frank Abagnale (Leonardo di Caprio in *Prova a prendermi* [2003]) desidera tenere uniti i suoi genitori e dunque, quando questi decidono di divorziare, si vuole sottrarre al dovere di scegliere a chi di loro due essere affidato. Questo desiderio lo induce a fuggire di casa. Ma per un ragazzo di 16 anni senza un lavoro è impossibile mantenersi. Allora il desiderio di fuga spinge Frank a attuare truffe sempre più ingegnose simulando identità sempre più fantasiose. Ma la truffe e simulazioni lo rendono un fuorilegge e lo allontanano sempre più da casa e dalla possibilità di tenere unita la sua famiglia.

Tutte le teorie per l'analisi o per la costruzione dell'intreccio di un film – siano esse di matrice neo-aristotelica o archetipica⁸² – offrono modelli di strutturazione di un conflitto

⁸¹ Salvatore Basile (sceneggiatore, fra l'altro, di *La Cittadella* [2003], *Cime tempestose* [2004], *L'uomo sbagliato* [2005], *San Pietro* [2005]) esprime questo principio insegnando che una storia deve essere raccontabile attraverso un alternarsi di *ma* e di *allora*, cioè attraverso una concatenazione di frasi introdotte alternativamente da queste due congiunzioni.

⁸² Su queste distinzioni vedi: Luca Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica – Teoria e pratica*, UTET, Torino 1998, pp. 151-161 e Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Éditions Nathan, Paris 1991, tr. it. *La sceneggiatura – Forme, dispositivi, modelli*, Lindau, Torino 1998, pp. 24-29.

drammatico progressivo. Il modello a tre atti proposto da Syd Field⁸³, quello a cinque parti proposto da Robert McKee, quello a sette funzioni proposto da John Truby, quello a nove punti proposto da Dara Marks⁸⁴, quello a dodici fasi proposto da Chris Vogler⁸⁵, offrono tutti uno schema per articolare un conflitto drammatico che sia coerente e progressivo.

Per la presente indagine sarà sufficiente soffermarci brevemente sulle riflessioni proposte da quelli che a mio avviso sono i due teorici più lucidi e profondi: Robert McKee e John Truby.

Sull'importanza del conflitto i due teorici concordano pienamente. *In una storia nulla progredisce se non attraverso il conflitto*: questa è quella che McKee chiama *la legge del conflitto*⁸⁶ che – precisa – “è ben più che un semplice principio estetico”⁸⁷ perché “il conflitto sta alla narrazione come il suono sta alla musica”⁸⁸. *Story is conflict*, sentenza Truby, lapidario⁸⁹.

Merito di McKee è soprattutto quello di insistere sul fatto che il conflitto è drammatico solo se è *significativo*, ossia metafora dei contrasti esistenziali che ogni persona affronta quotidianamente. Infarcire un film di funamboliche scene *action*, di efferate carneficine, di violenti scontri armati non equivale di per sé ad alimentarne il conflitto drammatico. Un conflitto drammatico è umanamente significativo (e cioè davvero *drammatico*) solo se riesce a riflettere la complessità dell'esperienza umana. McKee suggerisce dunque di tener conto di almeno tre possibili livelli del conflitto⁹⁰: *interiore* (intercorrente fra il protagonista e il proprio corpo, la propria mente, le proprie emozioni), *personale* (intercorrente fra il protagonista e coloro con i quali entra in relazione), *extrapersonale* (intercorrente fra il protagonista e forze impersonali, sia naturali che socialmente istituite). Quando il conflitto al centro di un film coinvolge tutti questi livelli riesce ad assurgere in modo più completo a metafora dell'esperienza umana, dunque ad essere più significativo.

John Nash (*A Beautiful Mind*) affronta conflitti con la propria mente ingannatrice e con la propria indole presuntuosa (*conflitto interiore*); conflitti con moglie e colleghi, che cercando di guarire le sue disfunzioni psichiche minano le sue possibilità di raggiungere da solo l'eccellenza scientifica (*conflitto personale*); conflitti con i servizi segreti di paesi stranieri, da cui John (e con lui lo spettatore) crede di essere perseguitato (*conflitto extrapersonale*).

Frank Abagnale (*Prova a prendermi*) affronta il conflitto con la propria paura di affrontare la terribile realtà del divorzio dei genitori (*conflitto interiore*); conflitti con il

⁸³ Syd Field, *Screenplay*, Dell Publishing, New York 1984 (tr. it. *La sceneggiatura*, Lupetti Editore, Milano 1991), e Syd Field, *The Screenwriter's Workbook*, Dell Publishing, New York 1988.

⁸⁴ Dara Marks – che ha tenuto lezioni anche in Italia nell'ambito del corso per sceneggiatori presso la Rai – ha sviluppato le analisi della sua maestra Linda Seger (Linda Seger, *Making a Good Script Great*, Dodd Mead, New York 1987; tr. it. *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 1997) articolando un complicato modello drammaturgico definito *enneagramma* proprio perché basato su una struttura a nove punti.

⁸⁵ Chris Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Michael Wiese Productions, Studio City (CA) 1992; tr. it. *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma 1998.

⁸⁶ Robert McKee, *Story*, p. 237.

⁸⁷ Robert McKee, *Story*, p. 236.

⁸⁸ Robert McKee, *Story*, p. 237.

⁸⁹ Sulla stretta correlazione fra dramma e conflitto l'accordo è unanime: “Il dramma è conflitto. [...] Il modo in cui gli ostacoli vengono superati è la tua storia. Conflitto, lotta, superamento di ostacoli sono gli ingredienti primari del dramma (Syd Field, *Screenplay*, p. 20); “Il conflitto è la radice della drammaturgia, perché in esso sta l'origine dell'azione” (Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, p. 49); “I racconti sono viaggi dentro un conflitto” (Vincenzo Cerami, *Consigli ad un giovane scrittore – Narrativa, Cinema, Teatro, Radio*, Garzanti, Milano 2002, p. 62).

⁹⁰ Robert McKee, *Story*, pp. 172, 242.

padre e la madre che non riescono ad essere all'altezza dei suoi desideri e con le persone con le quali entra in relazione sotto mentite spoglie (*conflitto personale*); conflitti con l'FBI che gli dà la caccia (*conflitto extrapersonale*).

La bellezza delle storie nei due biopic che si stanno portando ad esempio (così come di tutti i biopic e, più in generale, di tutte le storie ben raccontate) è che i conflitti sui diversi livelli sono reciprocamente collegati e trasmutanti gli uni negli altri: John vince il *conflitto extrapersonale* (dorma le allucinazioni di amici e spie) quando vince il *conflitto interiore* (piega la propria presunzione) accettando la sconfitta nel *conflitto personale* (si affida alle cure della moglie e dei colleghi); Frank vince il *conflitto personale* (realizza il suo desiderio di una famiglia unita) vincendo il *conflitto interiore* (accetta la realtà che i suoi genitori non torneranno mai più insieme) accettando la sconfitta nel *conflitto extrapersonale* (si consegna all'FBI).

Ma per poter essere significativo dell'esperienza umana (e dunque imitarla compiutamente) non basta che il conflitto sia complesso: McKee sottolinea che deve riguardare *valori*: “per rendere significativo un cambiamento [una svolta narrativa determinata dal conflitto drammatico] è necessario che [lo sceneggiatore] lo esprima – e che il pubblico lo elabori – in termini di un valore”⁹¹, dove per valori si intendono gli aspetti qualificanti, in senso positivo o negativo, dell'esperienza umana⁹². Un conflitto è significativo quando le dinamiche di azione e reazione comportano delle inversioni di polarità, da positivo a negativo o viceversa, nella condizione esistenziale del protagonista, considerata sotto un particolare aspetto qualificante o valore. Tale conflitto è significativo e *progressivo* se le inversioni di senso risultano sempre più intense.

Veniamo agli esempi. L'aspetto qualificante sotto cui *A Beautiful Mind* considera la condizione esistenziale di John Nash è la disponibilità ad accettare l'aiuto degli altri per quanto ciò possa sembrare umiliante. Tutte le dinamiche di conflitto nel film sono significative perché riguardano questo valore, cioè determinano delle inversioni di polarità nella condizione esistenziale di John considerata precisamente sotto l'aspetto della sua disponibilità ad accettare l'aiuto degli altri.

Un esempio. Nella seconda parte del film, la moglie Alicia (Jennifer Connelly), i suoi colleghi e il dottor Rosen (Christopher Plummer) hanno capito che John è schizofrenico. John accetta di fidarsi di loro e di farsi aiutare (*valore in polarità positiva*). Ma le cure hanno per lui (animato dal desiderio di eccellere nell'ambito della ricerca matematica) effetti avvilenti da un punto di vista fisico e mentale. Così John decide di interrompere di nascosto le cure (respinge l'aiuto degli altri: *inversione della polarità del valore da positivo a negativo*). Ciò apparentemente favorisce un suo recupero fisico e mentale (dal punto di vista della moglie – ma non da quello dello spettatore – John “ha accettato di fidarsi di lei e ciò lo sta guarendo”: *inversione della polarità del valore da negativo a positivo in grado maggiore rispetto alla polarità positiva precedente*). Ma l'interruzione delle cure ha in realtà determinato una riacutizzazione della schizofrenia che induce John a vedere nella moglie una minaccia da eliminare (*inversione della polarità del valore da positivo a negativo in grado maggiore rispetto alla polarità negativa precedente*).

L'aspetto qualificante sotto cui *Prova a prendermi* considera la condizione esistenziale di Frank Abagnale è la sua disponibilità a fare i conti con la realtà per quanto salati essi possano risultare. Quando i suoi genitori gli chiedono di scegliere a chi fra loro due essere affidato, Frank decide di fuggire da casa (decide cioè di non fare i conti con la realtà: *valore in polarità negativa*). Ma Frank viene presto sfrattato dalla stanza in cui ha

⁹¹ Robert McKee, *Story*, p. 50.

⁹² “I valori della storia sono le qualità universali dell'esperienza umana che, da un momento all'altro, possono passare dal positivo al negativo, oppure dal negativo al positivo” (Robert McKee, *Story*, p. 50).

trovato alloggio e nessuno accetta di cambiare i suoi assegni (non fare i conti con la realtà sembra impossibile: *inversione della polarità del valore da negativo a positivo*). Frank però non si rassegna e riesce a spacciarsi per un pilota della PANAM e così a rubare molti soldi grazie ai quali, Frank assicura al padre, riuscirà a rimettere insieme la loro famiglia (Frank si convince che è possibile non fare i conti con la realtà: *inversione della polarità del valore da positivo a negativo in grado maggiore rispetto alla polarità negativa precedente*). Ma gli assegni falsi spacciati da Frank mettono in azione l’FBI (la realtà si è messa sulle tracce di Frank: *inversione della polarità del valore da positivo a negativo in grado maggiore rispetto alla polarità negativa precedente*).

2.1.3. La Risoluzione

Dunque: *protagonisti* animati da desideri complessi che affrontano *conflitti* progressivi e significativi. Ecco gli ingredienti imprescindibili di un buon intreccio drammatico che abbiamo individuato fin qui. Manca tuttavia quello che è forse l’elemento più importante: la *risoluzione*, ossia l’esito, la conclusione, la fine che determina il significato ultimo e complessivo di una storia.

Nelle sue lezioni, John Truby raccomanda di cominciare a costruire una storia partendo sempre dalla fine. Si tratta di un suggerimento la cui importanza non potrà mai essere sopravvalutata: solo in base alla conclusione di una storia si può infatti decidere come impostarne ogni singolo aspetto, fin nei minimi dettagli.

Si comprende l’effettiva importanza della conclusione di una storia – dell’esito della progressione di conflitti in cui il protagonista si trova coinvolto – quando ci si rende conto che “narrare è dimostrare la verità in modo creativo”⁹³. Mettere in correlazione, in modo così semplice e diretto, i termini *narrare* e *dimostrare*, *verità* e *creatività* può sembrare ardito o ingenuo. Eredi come siamo tutti del Romanticismo, diffidiamo della possibilità che l’appassionante attività del narrare possa avere qualcosa a che fare con l’attività dimostrativa, propria di freddi metodi scientifici o di aride pratiche di laboratorio. Così come dubitiamo che l’attività creativa, libera e incondizionata come è tradizione debba essere, possa avere qualcosa a che fare con la *verità*, che appare qualcosa di vincolante e costrittivo.

Eppure, semplicemente, non è possibile costruire in modo compiuto un intreccio drammatico se prima non si decide di quale *idea sull’esistenza umana* dovrà essere persuasivo per lo spettatore. Molto banalmente: senza tale decisione è impossibile sapere come concludere un film. E se non si sa come si concluderà un film, non si sa nemmeno come cominciarlo e quale direzione fargli prendere.

Robert McKee spiega che ogni risoluzione di una storia si articola in due momenti: *crisi* e *momento culminante*⁹⁴.

La *crisi* è la *decisione* definitiva presa dal protagonista, nel momento in cui è sottoposto alla massima pressione delle forze antagoniste, che lo pongono di fronte al dilemma esistenziale originario del suo personaggio. La scena della crisi “rivela il principale *valore* della *storia*: [...] quando il protagonista opera la *decisione critica* il valore primario balza in primo piano”⁹⁵.

Il *momento culminante* è invece l’*effetto* della decisione definitiva presa dal protagonista. Nel momento culminante si verifica il ribaltamento definitivo della polarità

⁹³ Robert McKee, *Story*, p. 139.

⁹⁴ Robert McKee, *Story*, pp. 335-347. John Truby indica a questo proposito due funzioni: *self revelation* e *battle*.

⁹⁵ Robert McKee, *Story*, p. 336.

(da negativo a positivo o viceversa) del valore in gioco. Tale ribaltamento determina il significato del film, la verità esistenziale che il film esprime e argomenta attraverso la sua struttura di eventi.

Esaminiamo la risoluzione (crisi e momento culminante) di *Prova a prendermi*⁹⁶. Dopo una lunga fuga, Frank è stato catturato dall'agente Carl Handratty (Tom Hanks) ed è stato condannato a undici anni di carcere. Nel frattempo suo padre è morto e sua madre si è risposata, perciò è sfumata definitivamente la sua possibilità di avere una famiglia perfetta. La realtà è terribile e non c'è modo di fuggirla: *polarità negativa alla massima intensità*. Ma Carl riesce ad ottenere per Frank questa possibilità: la scarcerazione in cambio della sua collaborazione con l'FBI a perseguire i falsari di assegni. Da preda dell'FBI a cacciatore: per Frank è persino peggio del carcere. Giungiamo così al momento della crisi. Frank, approfittando della libertà concessagli da Handratty, si è di nuovo camuffato da pilota e sta per imbarcarsi su un aereo, intenzionato a ricominciare a fuggire. Carl lo ferma: "Ci ho messo quattro anni per organizzare la tua liberazione. Ho dovuto convincere i miei capi all'FBI e il procuratore generale che non saresti scappato" – spiega a Frank. Ma questo allarga le braccia e prosegue a camminare lungo il corridoio dell'aeroporto: "Perché lo hai fatto?" – gli chiede. "Perché sei solo un ragazzo" – risponde Carl. "Sì, ma non sono tuo figlio" – replica Frank. Dopo un riferimento al fatto che anche Carl ha perso la sua famiglia in seguito al divorzio, giungiamo rapidamente allo scambio di battute in cui culmina la scena. "Io non capisco" – mormora Frank. "Ma certo che capisci. A volte è più facile vivere nella menzogna" – sentenza Carl. A queste parole Frank si ferma. Carl lo raggiunge: "Ti lascerò volare stasera, Frank. Non proverò neanche a fermarti. Perché so che lunedì sarai al lavoro". "Come fai a saperlo?" – chiede Frank, provocatorio. Carl sorride. Indica il corridoio vuoto alle spalle di Frank e risponde: "Guarda... Frank, nessuno ti dà la caccia". Poi Carl si volta e torna sui propri passi sotto lo sguardo assorto di Frank.

Eccoci qua. Frank è di fronte al dilemma originario del suo personaggio: una vita facile nella menzogna o una vita difficile nella verità. In quella la possibilità di vivere la vita come una grande vacanza, al prezzo della rinuncia a mettere radici; in questa l'obbligo di rinunciare a innumerevoli possibilità, ma l'opportunità di ritrovare una famiglia⁹⁷. In tale dilemma emerge chiaramente il *valore*, indicato nel paragrafo precedente (*la disponibilità a fare i conti con la realtà per quanto salati essi possano risultare*) su cui è strutturato il conflitto alla base dell'intero film. Tale valore è detto anche *tema* del film, cioè *ciò su cui verte il film*, ed è in tal senso esprimibile in forma interrogativa: *vale la pena fare i conti, per quanto salati essi siano, con la realtà?* I due corni del dilemma esprimono le due opposte risposte che è possibile dare a tale domanda. È detta *tesi* (o idea dominante⁹⁸ o tema morale⁹⁹) la risposta che l'Autore intende esprimere ed argomentare attraverso il film, *antitesi* (o contro-idea¹⁰⁰ o contro-tema¹⁰¹) la risposta opposta, di cui sono portatrici le forze antagoniste in funzione nel corso della storia.

Lo sceneggiatore Jeff Nathanson ha strutturato l'intero film per farlo culminare esattamente in questo punto, alla presentazione di questo preciso dilemma al personaggio

⁹⁶ Un'analisi approfondita della *risoluzione* di *A Beautiful Mind* si può trovare in Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, pp. 321-323.

⁹⁷ Lo sceneggiatore ha costruito abilmente un chiaro, seppur sottotestuale, rapporto padre-figlio fra l'agente Handratty e il giovane Frank, rapporto che, indirettamente, viene esplicitato nella citata frase di dialogo: "...non sono tuo figlio".

⁹⁸ Robert McKee, *Story*, pp. 140-143.

⁹⁹ Tratto dalle lezioni di John Truby nel corso della prima edizione del *Corso di scrittura e produzione per la fiction* (a.a. 1999/2000).

¹⁰⁰ Robert McKee, *Story*, p. 144.

¹⁰¹ Tratto dalle lezioni di John Truby nel corso della prima edizione del *Corso di scrittura e produzione per la fiction* (a.a. 1999/2000).

che ha costruito come protagonista del biopic ispirato alla vita di Frank Abagnale. Solo per questa ragione la prima svolta del film è quella in cui Frank, posto di fronte ad un dilemma speculare a quello della *crisi* (accettare una realtà difficile o fuggire), decide di fuggire (l'antitesi, là, era prevalsa sulla tesi). Solo per questa ragione tutte le svolte intermedie con cui Nathanson ha strutturato il film riguardano il medesimo valore o tema, e ripropongono dilemmi analoghi a quello definitivo.

Infine, Nathanson ha strutturato il film in modo tale da rendere credibile e significativa la decisione finale presa da Frank, decisione i cui effetti vediamo nel momento culminante del film. Il *momento culminante* di *Prova a prendermi* si svolge nella scena successiva rispetto a quella della crisi. È lunedì mattina. L'agente Carl Handratty è impegnato nell'analisi di alcuni assegni falsificati. Sembra che Frank abbia preferito la fuga finché... il giovane si ripresenta alla scrivania di Carl e si appresta a dargli una mano. Lo sceneggiatore ci ha mostrato quale scelta ha compiuto il protagonista. L'intero film è costruito per difendere la bontà di questa scelta. E, per ulteriore chiarezza, sono state inserite alcune scritte in sovrimpressioni prima dei titoli di coda che ci informano che Frank Abagnale Jr. è sposato da 26 anni, ha tre figli, conduce una vita tranquilla nel Midwest, ed è diventato uno dei più pagati esperti mondiali in fatto di frode e falsificazione bancaria.

Dunque: *protagonisti* animati da desideri complessi che affrontano *conflitti* progressivi e significativi fino ad una *risoluzione* che sia persuasiva di una tesi circa il tema del film. Di questi *fondamentali* di drammaturgia si analizzeranno le declinazioni nel genere biopic.

Come annunciato, però, dopo aver presentato gli strumenti di lavoro e prima di mettersi all'opera, è necessario sgombrare il tavolo di lavoro da una questione annosa: il rapporto fra film biografico e verità storica.

2.2. Verità storica e verità drammatica

È un fenomeno che puntualmente si ripete: in occasione dell'uscita di un film biografico gli uffici stampa delle case di distribuzione si affannano a garantire agli spettatori che il film *riporta in vita* un certo personaggio, *ripercorre una vicenda* più o meno nota, *ricostruisce un'epoca*¹⁰². Dopo l'uscita del film, critici, commentatori e storici si prodigano in analisi più o meno erudite sugli errori fattuali e/o interpretativi in cui gli autori del film (identificati quasi esclusivamente nel regista) sarebbero incorsi. Gli uni e gli altri, come intendo dimostrare, equivocando.

Riflettendo sul rapporto fra narrazione e vita reale Robert McKee scrive queste righe illuminanti: "I fatti sono neutri. La giustificazione più debole che si possa addurre per includere una qualsiasi cosa in una *storia* [*story*] è: «Ma è successo veramente». [...] una *storia* [*story*] non è la vita nella sua realtà. Il fatto che le cose avvengano non ci avvicina

¹⁰² Nei giorni in cui scrivo queste pagine, su quotidiani, settimanali e telegiornali rimbalzano servizi sull'imminente uscita di *The Notorious Bettie Page* [2006], biopic ispirato alla vita di Bettie Page, famosa pin-up statunitense degli anni '50: "Analizzare lei e quel periodo ci aiuta a capire molto meglio dove siamo arrivati" (*Corriere della Sera*, 18 aprile 2006, p. 45) commenta la protagonista Gretchen Mol, mentre si annuncia un revival della moda anni degli anni '50. Gli articoli si diffondono a commentare l'impegno profuso per ricostruire fin nei dettagli vestiti, ambienti e accessori. Come di consueto, il personaggio protagonista viene considerato solo lo spunto per trattare una questione storica più ampia (in questo caso, la rivoluzione della rappresentazione della sensualità nei media degli anni '50). È sintomatico che gli argomenti usati per commentare l'uscita di *The Notorious Bettie Page* ricalchino fedelmente quelli usati per l'uscita, un anno prima, di *Kinsey* [2004] (vedi Francesco Arlanch, *Kinsey*, in Armando Fumagalli – Luisa Cotta Ramosino (a cura di), *Scegliere un film 2005*, Ares, Milano 2005, pp. 210-213).

affatto di per sé alla verità. Ciò che avviene è un fatto, non la verità”¹⁰³. Lo studioso statunitense, pur senza rinunciare alla prospettiva realista per la quale è proprio della narrazione avere un riferimento alla *verità*, distingue quest’ultima da quelli che sono i meri fatti accaduti, o, meglio, distingue un aspetto profondo della verità, da quello, superficiale, dei meri fatti verificatisi.

Nel sostenere questa tesi, McKee ha come illustre precedente Aristotele: “compito del poeta è dire non le cose accadute, ma quelle che potrebbero accadere [...] infatti lo storico e il poeta differiscono in questo, che l’uno dice le cose accadute e l’altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell’universale mentre la storia del particolare”¹⁰⁴. Insomma: l’autore di film drammatici (nel senso di “non documentaristici”) ha di mira una *verità diversa* da quella perseguita dallo storico¹⁰⁵. Qual è questa verità? Cominciamo con il riflettere sulla verità con cui, indiscutibilmente, devono misurarsi tutti i film storici, compresi i biopic: la *verità storica*.

Trattandosi di *film ispirati alla vita di una persona reale* – come riporta il citato *The Film Studies Dictionary* – i biopic non possono infatti esimersi dal fare i conti con la presenza ingombrante della cosiddetta “verità storica”. Realizzare un film sul pianista polacco Wladyslaw Szpilman¹⁰⁶, sul magistrato italiano Paolo Borsellino¹⁰⁷ o sullo scrittore statunitense Truman Capote¹⁰⁸, comporta la necessità – per autori, produttori e interpreti – di confrontarsi con quelli che sono presunti essere i *fatti realmente accaduti* a, rispettivamente, Wladyslaw Szpilman, Paolo Borsellino e Truman Capote. E, d’altra parte, gli spettatori di uno di questi biopic si aspettano di assistere a film attinenti alle vicende che *Szpilman il pianista* o *Borsellino il magistrato* o *Capote lo scrittore* effettivamente vissero nel corso della loro esistenza.

Questa sorta di *patto sulla verità* fra autori e spettatori viene suggellato dalle attestazioni di veridicità che, non a caso, introducono la maggior parte dei film biografici. Didascalie¹⁰⁹, *voice over*¹¹⁰, o più sofisticati segni di riferimento alla realtà storica (inquadrature su ritratti o fotografie; inserimenti di immagini di repertorio o di documenti come pagine di giornale e spezzoni televisivi; uso di attori protagonisti che imitano i soggetti della biografia in modo così perfetto che lo spettatore ha l’impressione di vedere l’originale¹¹¹) sembrano una sorta di marchio D.O.C. che garantirebbe allo spettatore l’autenticità di ciò a cui sta assistendo.

¹⁰³ Robert McKee, *Story*, p. 41.

¹⁰⁴ Aristotele, *Poetica* (tr. it. di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995), 9, 1451a, 36-39.

¹⁰⁵ Riflessioni interessanti su questa sorta di *doppia verità*, da tener presente quando si analizza un dramma storico (il caso particolare in questione era la prima stagione della serie televisiva *Roma* [2005], prodotta da HBO, BBC e Rai) sono state espresse da Aldo Grasso in un intervento video consultabile on-line presso la sezione Media Centre del sito www.corriere.it.

¹⁰⁶ *Il pianista* [2002].

¹⁰⁷ *Paolo Borsellino* [2004].

¹⁰⁸ *Truman Capote – A sangue freddo* [2005]. Sulla figura di Truman Capote nella fase nodale della sua vita in cui scrisse *A sangue freddo* (Truman Capote, *In Cold Blood*, Random House, New York 2002, reissue edition) è stato realizzato (quasi contemporaneamente a *Truman Capote – A sangue freddo* [2005]) anche *Infamous* [2006], scritto e diretto da Douglas McGrath.

¹⁰⁹ Con formule variabili: *Tratto da una storia vera*, *Ispirato a fatti realmente accaduti*, etc. Custen sottolinea, riprendendo Bordwell, Steiger e Thompson (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, p. 26) che esse sono un’eredità del cinema muto che l’uso del sonoro aveva indotto ad abbandonare. Ma nel genere biopic se ne è continuato a fare regolare uso.

¹¹⁰ La *voice over* può essere quella dal protagonista stesso del biopic: “Vi racconto la mia storia...” (in questo modo la veridicità del biopic appare garantita dalla massima autorità in materia). Oppure può essere quella di un narratore onnisciente, che assume allo status di Voce della Storia.

¹¹¹ Sono numerosi gli esempi memorabili in tal senso: Peter O’Toole nei panni di Lawrence d’Arabia (*Lawrence d’Arabia* [1962]), Will Smith in quelli di Muhammad Ali (*Ali* [2001]), Philip Seymour Hoffman

Non si è mai trattato di mere formalità. Per ottemperare a tale “impegno” preso con gli spettatori la produzione dei film biografici è stata sempre caratterizzata, fin dalle sue origini, da un particolare sforzo affinché la rievocazione del passato fosse, da un punto di vista storico, il più possibile corretta.

Già prima degli anni '20, ad Hollywood, ogni casa di produzione si era dotata di un dipartimento di ricerca incaricato di raccogliere informazioni sui diversi aspetti – storiografico, scenografico, decorativo, costumistico, etc. – che devono essere presi in considerazione per la realizzazione di un film storico. Ad ogni film biografico venivano assegnati uno o più funzionari di uno specifico dipartimento di ricerca, con il compito di vigilare sulla correttezza storica di ogni aspetto della messa in scena. In concreto, i dipartimenti di ricerca erano tenuti a rispondere a specifiche domande da parte di scrittori, registi e di tutti i membri dei diversi reparti artistici e tecnici¹¹²: com'era fatto l'apparecchio telefonico inventato da Bell? Come si pettinava Cleopatra? Di che colore era il trono di Luigi XIV? Il frutto di tale minuzioso lavoro di ricerca confluiva in ponderosi volumi – definiti *bibbie*¹¹³ – dedicati alla produzione di un determinato film. Le bibbie, documenti principalmente di tipo pittorico o fotografico, erano fondamentali (il nome usato per designarli è di per sé indicativo) perché “rappresentavano, durante tutte le fasi della produzione, la base condivisa su cui venivano prese le decisioni riguardanti l'accuratezza storica”¹¹⁴.

È naturale che un simile sforzo produttivo venisse poi sfruttato a scopo pubblicitario. Le strategie di marketing dei biopic – fin dai primi esempi del genere – hanno molto insistito sulla spettacolarità, prima che del film, della stessa impresa di ricostruzione scenica e sul conseguente valore *divulgativo* del film. Ad esempio, il libro pubblicitario per *Marie Antoinette* [1938] riferiva: “Durante i quattro anni di preparazione del film si è risposto a 59.277 domande. Ciò ha comportato la consultazione di una bibliografia di 1538 volumi, la raccolta di 10.615 fotografie, dipinti e schizzi preparatori, e la ciclostilatura di 5000 pagine di manoscritti contenenti oltre 3.000.000 di parole”¹¹⁵. Con intento analogo, sul Pressbook di *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] si legge, a proposito della scenografia costruita per il film: “Gli edifici [...] riproducono fedelmente gli originali. Più di 60.000 metri cubi di palazzi alti fino a 15 metri. Più di 3000 metri quadri di studi di registrazione coperti. Oltre 10.000 costumi confezionati [...] per le imponenti scene di massa. [I decoratori], ispirandosi agli affreschi di Pompei, hanno decorato gli interni di ville e palazzi. [...] tutti gli oggetti in vetro sono stati soffiati con una tecnica attualmente praticata solo da alcuni artigiani siriani, tecnica che, oggi, al mondo, è

in quelli di Truman Capote (*Capote* [2005]). Sorprendente in tal senso è stato Jon Voight nei panni di Giovanni Paolo II nella miniserie televisiva *Giovanni Paolo II* [2005]. Anderson e Lupo sottolineano come i film biografici offrano “una concreta autenticità del riferimento, una potenziale incarnazione nelle performance biografiche, che non può esistere nella creazione di un personaggio di finzione, a prescindere da quanto pienamente e fantasiosamente sviluppato. Gli spettatori di un biopic sperano, addirittura si aspettano, di essere testimoni e gustarsi tali incarnazioni. È un richiamo essenziale del genere” (Carolyn Anderson, Jon Lupo, *Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century*, p. 94).

¹¹² Dato l'immenso impatto sociale dei film hollywoodiani dell'epoca classica i dipartimenti di ricerca assunsero un'autorità quasi istituzionale: Custen racconta che molti spettatori scrivevano a questi dipartimenti per avere delle informazioni anche su questioni non cinematografiche come ad esempio questioni di galateo o di arredamento di interni (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 113).

¹¹³ “Bibbia” è termine tecnico usato anche oggi per indicare il testo base di una serie televisiva (contenente la presentazione dei personaggi, i soggetti dei singoli episodi, lo sviluppo delle linee narrative orizzontali, etc.)

¹¹⁴ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 113-114.

¹¹⁵ Citato in George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 38. Fra molti esempi Custen racconta anche, per esempio, che per *Stanley and Livingstone* [1939], con Spencer Tracy e Cedric Hardwicke, anche i consulenti storici ebbero diritto ai titoli di testa.

la più vicina a quella originale romana di lavorazione del vetro. [...] Le decorazioni degli arredi, i triclini, i tavoli e gli armadi si ispirano ai mobili ritrovati su una nave romana affondata vicino a Cartagine. [...] La costruzione dei set ha richiesto due anni di lavoro febbrile e ingenti investimenti”¹¹⁶.

Dunque, come si diceva, la promessa di assistere a *come davvero si svolsero le cose*, e la relativa aspettativa da parte dello spettatore, sembrano caratterizzare il genere biopic dalle sue origini fino ad oggi. Ma quello che è probabilmente lo studioso che più di ogni altro si è occupato dei film di genere biografico sostiene che i questi sono, rispetto all'autentica biografia del loro soggetto, “ciò che il Caesar's Palace è per la storia dell'architettura: un'enorme e seducente distorsione [...] li si deve considerare reali solo perché, nonostante gli evidenti stravolgimenti, da quelli marginali a quelli radicali, essi sono ritenuti veri da molti spettatori”¹¹⁷. Forte dell'analisi dei retroscena produttivi di decine e decine di biopic hollywoodiani dagli anni '20 agli anni '50, Custen conclude che la forma finale di un film biografico è sempre frutto di un compromesso fra tensioni di forze contrapposte: problemi legali¹¹⁸, star scelte per interpretare i ruoli protagonisti¹¹⁹, personale artistico sotto contratto dello studio¹²⁰, intervento della censura¹²¹, potere del punto di vista del produttore¹²².

¹¹⁶ Augusto – *Il Primo Imperatore / Pressbook / Novembre 2003*, p. 7.

¹¹⁷ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 7.

¹¹⁸ La legge americana proibisce la rappresentazione di persone reali senza il loro esplicito consenso e l'approvazione dei famigliari era un requisito importante per il marketing di un film. Questioni legali erano rilevanti anche per l'acquisizione del diritto ad usare opere tutelate, come, ad esempio canzoni famose. Custen ne parla a proposito di *Night and Day* [1946], film biografico su Cole Porter: i produttori, oltre a pagare 300.000 dollari per i diritti delle canzoni, dovettero contrattare con lo stesso Cole Porter e la sua famiglia (comprese madre e sorella), ogni singola possibilità di rielaborare la verità storica. Questioni legali costrinsero a eliminare, in *Lady with Red Hair* [1940], il personaggio del marito e della nuora della protagonista, Leslie Carter. Si tratta della storia di una donna che ha perso la custodia nel figlio nel processo di divorzio dal marito e che per riuscire ad ottenere i soldi e la dignità che le consentiranno di riavere la custodia del figlio, riuscirà a diventare un'acclamata attrice di teatro. Ma gli eredi del marito e della sorella di questo furono insoddisfatti della luce negativa in cui la sceneggiatura (basata, del resto, sui diari della stessa Leslie Carter) li poneva e ricordarono che gli atti del processo di divorzio riportavano che la causa di esso furono i tradimenti perpetrati dalla signora Carter e non il comportamento di suo marito o presunti intrighi della sorella di questo. Per evitare cause, dalla storia furono così eliminati i personaggi del marito e della nuora.

¹¹⁹ L'immagine pubblica di una star condizionava – e tuttora condiziona - l'impostazione di un biopic. Un solo esempio su cui ritorneremo: i costi della produzione di un film come *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] esigevano la partecipazione come coproduttori di una rete televisiva americana. Ciò comportava la necessità di assegnare il ruolo da protagonista ad un attore che fosse una star sia negli Stati Uniti che in Europa. Star simili hanno prezzi abbordabili per una coproduzione televisiva solo quando si tratta di attori non più sulla cresta dell'onda e perciò, il più delle volte, in età avanzata. L'età degli attori presi in considerazione contribuì così a conferire al biopic la particolare forma che sarà analizzata nel Terzo Capitolo.

¹²⁰ Come abbiamo visto, la disponibilità di attori già sotto contratto, proveniente dal mondo del vaudeville indusse gli Studios a mettere in produzione, negli anni '40, molti biopic su star del mondo dello spettacolo in generale e del vaudeville in particolare.

¹²¹ Il Codice di autoregolamentazione dei produttori entrato in funzione all'inizio degli anni '30 – il cosiddetto “codice Hays” – prevedeva specifiche restrizioni in fatto di linguaggio osceno, sesso, violenza, offese alla religione, insulti razziali, uso di droga, ecc. Per una discussione equilibrata del codice di autoregolamentazione vedi Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, pp. 270-318.

¹²² Molto interessante è, nel libro di Custen, la ricostruzione del totale controllo sulla linea di sviluppo dei film da parte dei grandi produttori, primo fra tutti Darryl Zanuck, spregiudicato nella ricerca di incontrare il gusto del pubblico anche a discapito della correttezza storica: “In *Rothschild* [*The House of Rothschild*, prodotto nel 1934] ho fatto di Rothschild un Barone Inglese, ma non è mai esistito un barone Rothschild. Gli ho fatto assegnare il titolo dal Re d'Inghilterra, ma in quell'epoca non c'era nessun Re d'Inghilterra, visto che il re era chiuso in manicomio – e il Principe Reggente aveva la gotta e non poteva reggersi in piedi, ma io ho usato Lumsden Hare e il film ha ricevuto in Inghilterra le stesse recensioni entusiastiche che ha ricevuto in

Fra gli addetti ai lavori, del resto, si è sempre stati consapevoli del fatto che si compivano clamorosi tradimenti della verità storica. Si cercava tuttavia di prevedere – ed evitare – quelli che più avrebbero infastidito gli esperti e lo spettatore comune¹²³. Il rapporto fra film e la storia reale cui fa riferimento (più precisamente *la storia presunta tale* dalla maggioranza degli spettatori o *la storia così come è sostenuta* da una qualche corrente storiografica, o *la storia così come è ricordata* dai critici cinematografici) è fatto di equilibri precari, difficilmente codificabili, soggetti più all'arbitrio del gusto che alla ponderazione razionale. Autori e produttori di biopic sono stati da sempre fra le forche caudine della necessità di appassionare il pubblico con un'opera di intrattenimento e quella di – più che *rispettare la storia* – non offendere qualcosa che si potrebbe chiamare il *senso storico* degli spettatori. È difficile capire dove collocare il confine fra licenza poetica e oltraggio alla verità storica. I critici passano facilmente dalla tolleranza per le più ardite licenze artistiche al sarcasmo più sprezzante¹²⁴.

Queste riflessioni inducono Custen a concludere la sua disamina del biopic dell'epoca classica di Hollywood che “a causa delle interazioni delle specifiche istanze di questi quattro fattori generali – censura, casting, questioni legali, e la concezione del produttore di come una vita dovrebbe essere – [...] un film biografico tendeva a fare riferimento non a testi storiografici, ma ai sistemi di riferimento quasi ermetici istituiti nei film precedenti”¹²⁵.

Se non ammettiamo che drammi storici e storia scientifica mirano a verità di tipo diverso, ci infiliamo in un'evidente aporia: *da circa un secolo i film biografici presentano al pubblico la garanzia della propria veridicità e poi, puntualmente, offrono una visione più o meno distorta della storia cui sono ispirati*¹²⁶. Chi non tiene in considerazione quella distinzione, se chiamato a giustificare il fatto che i film biografici – nonostante la loro

America e nessuno ha mai fatto cenno a queste scorrettezze tecniche” (Citato da George F. Custen in *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 38).

¹²³ Custen (*Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 35-36) riporta alcuni esempi di lettere indirizzate agli studios da parte di spettatori comuni per segnalare vere o presunte scorrettezze storiche di alcuni film prodotti, ai quali spesso alcuni zelanti funzionari degli studios trovavano il tempo di rispondere.

¹²⁴ Custen (*Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp. 36-37) racconta di come la Fox, in seguito alle recensioni taglienti di un critico del *Cincinnati Times-Star* fu costretta a tagliare da *Cardinal Richelieu* [1935], le scene in cui si mostrava il re di Svezia come uno zotico ubriaccone (suscitando anche le proteste del governo Svedese e i richiami di Geoffrey Shurlock, dell'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences: “[quanto accaduto] serve a ricordarci come dobbiamo essere particolarmente attenti nel realizzare questi film storici”).

¹²⁵ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 111. Custen fa un esempio preciso: “i riferimenti presi in considerazione per costruire *The Story of Alexander Graham Bell* non erano i resoconti contemporanei sulla vita di Bell, o le interpretazioni di cosa significasse la (sua) nuova invenzione per la nazione. Piuttosto, *Bell* fu basato su precedenti successi della Fox, solo alcuni dei quali erano biopic [...] *Bell*, come altri protagonisti di biopic, fu ottenuto come la creatura di Mary Shelley, a partire da pezzi di precedenti incarnazioni di vite già vissute” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 111).

¹²⁶ Sulle scorrettezze storiche dei film – e delle biografie in particolare – si continuano a versare fiumi di inchiostro sia su quotidiani e periodici (in occasione dell'uscita dei film) che in pubblicazioni specifiche. A questo proposito, saggi molto interessanti sono: Mark C. Carnes (edited by), *Past Imperfect – History According to the Movies*, Henry Holt and Company, New York 1995; Robert B. Toplin *History by Hollywood – The use and abuse of the American past*, University of Illinois Press, Chicago 1996; Sergio Bertelli – Ileana Florescu, *Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia*, Ponte alle Grazie, Firenze 1994; Michael Pitts, *Hollywood and American Reality: a Filmography of Over 250 Motion Picture Depicting U.S. History*; Laura Cotta Ramosino – Luisa Cotta Ramosino – Cristiano Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Mondadori, Milano 2004.

comprovata inattendibilità – continuano ad essere prodotti e gli spettatori continuano a fruirne, sia sul grande che sul piccolo schermo, tende a dare due tipi giustificazione¹²⁷.

Il primo tipo è che le distorsioni della verità storica perpetrate dai biopic siano determinate da ragioni ideologiche. *Sono i vincitori a scrivere la storia*: questo è il principio generale che sorregge tale giustificazione. Ad esempio George Custen, che più di ogni altro ha esplorato le discrepanze fra verità storica e biografie hollywoodiane (in particolare dal 1930 e il 1960), sostiene che – insieme ad altre ragioni di natura produttiva, legale e censoria – i biopic dell'era classica di Hollywood distorcevano la realtà perché, nella sostanza, erano tutte varianti della stessa, identica storia: il perseguimento e il raggiungimento della fama da parte di individui straordinari, secondo uno schema che rifletteva le vicende esistenziali dei grandi tycoon che con pugno di ferro governavano le major, le maggiori case di produzione: Zanuck, Hallis, Goldwyn, etc.

Il secondo tipo di giustificazione è che le distorsioni della verità storica siano l'imprescindibile prezzo da pagare per la *semplificazione*. I biopic sarebbero opere di alfabetizzazione storica, affreschi che formano un ciclo di *storia per i semplici*: la versione divulgativa, per il grande pubblico, di una verità storica che, nella sua densa complessità, è accessibile solo all'élite degli esperti¹²⁸. Così, mentre da un lato i film biografici insistono per accreditarsi come affidabili resoconti storici, dall'altro critici e storici hanno buon gioco nel fare le pulci a film che puntualmente risultano fitti di scorrettezze.

Alla tesi secondo cui film biografici e biografie scientifiche avrebbero di mira la medesima verità contrappongo quella che ho sopra tratto dalla linea di pensiero che va da Aristotele a McKee, tesi di cui ho sperimentato la fondatezza in alcuni anni di lavoro su biografie televisive (e che cercherò di avvalorare anche con le puntuali analisi dei tre biopic che svolgerò nei prossimi capitoli). La espongo, in prima battuta, in termini semplici e diretti: i film biografici sono film *fittizi* in modo analogo ai film in cui “riferimenti a cose o persone reali è puramente casuale”. L'Oskar Schindler interpretato da Liam Neeson (*Schindler's list* [1993]), il Thomas Edward Lawrence interpretato da Peter O'Toole (*Lawrence d'Arabia* [1962]) o il Jake La Motta interpretato da Robert de Niro (*Toro Scatenato* [1980])¹²⁹ sono personaggi che hanno richiesto, da parte degli autori, un lavoro di costruzione non meno intenso di quello che è stato necessario a mettere a punto i personaggi che questi tre attori hanno interpretato in film di pura invenzione.

I film biografici mettono sì in scena i fatti storici cui dichiarano di ispirarsi (aspetto superficiale della verità, i meri fatti accaduti), ma solo per *trattare di qualcos'altro* (aspetto profondo della verità). Ne *Il pianista*, in Paolo Borsellino, in Truman Capote – *A sangue freddo*, come in tutti i biopic, i fatti storici costituiscono *strumenti espressivi* di una *tesi* che non è storica, bensì – come abbiamo visto nel paragrafo precedente – *drammatica*, ossia etica, esistenziale, antropologica.

¹²⁷ Entrambe le risposte, come si vedrà, condividono il presupposto di stampo illuministico che l'informazione storiografica (vera o falsa che sia) sia di per sé formativa e che il pubblico costituisca un mero ricettore passivo di tali contenuti informativi.

¹²⁸ È l'aspetto a mio avviso fondamentale della pur articolata posizione teorica di Matteo Sanfilippo che, in *Historic Park – La storia e il cinema*, Elleu Multimedia, Roma 2004, (sviluppando la linea di ricerca di Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, Paris 1992, e di George MacDonald Fraser, *The Hollywood History of the World. From One Million Years B.C. to Apocalypse Now*) si propone di “ricostruire, cronologicamente, le interpretazioni storiche suggerite da un gran numero di film [indagando] sulle fonti da cui il cinema ha tratto certi spunti [e interrogandosi] sui nuovi modi di fare storia inventati dal cinema e su quello che riflette solo un determinato momento storico, sul cinema come memoria collettiva e sul cinema come strumento didattico” (Matteo Sanfilippo, *Historic Park – La storia e il cinema*, pp. 32-33). A tale posizione teorica sono riconducibili anche le analisi sviluppate da Mino Argentero in *Il film biografico*, Bulzoni, Roma 1984.

¹²⁹ I film biografici con la posizione più alta nella classifica dell'importante *Internet Movie Data Base* (www.imdb.com).

Fra un film biografico e il suo spettatore non si stabilisce una relazione tale per cui il film biografico *informa* lo spettatore circa i dettagli biografici dell'esistenza di, ad esempio, John Nash o Frank Abagnale. Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, *A Beautiful Mind* coinvolge invece lo spettatore nell'esperienza esistenziale di un uomo che si fidava troppo, solo, del proprio cervello e di se stesso, uomo che, tra le altre caratteristiche secondarie¹³⁰, si chiamava *John Nash*. *Prova a prendermi* coinvolge invece lo spettatore nell'esperienza esistenziale di un ragazzo che preferiva fuggire piuttosto che affrontare una realtà amara, ragazzo che, tra le altre caratteristiche secondarie, si chiamava *Frank Abagnale*.

Di conseguenza gli spettatori, sebbene occasionalmente possano essere motivati da un certo interesse per l'informazione storiografica, quando assistono ad un biopic fruiscono di contenuti che, in ultima analisi, non riguardano dati di fatto storici, bensì questioni fondamentali – etiche, esistenziali, antropologiche – relative alla vita di ogni singolo spettatore. I biopic ben strutturati non fanno, primariamente, opera di *informazione storica*. Come ogni film di finzione fanno opera di *formazione umana* e l'informazione storica non ne è che un sottoprodotto. Gli autori di un biopic perseguono per lo più un realismo estetico le cui esigenze sono diverse da quelle dell'accuratezza storica perché il realismo “non è mai frutto di un'osservazione precisa di superficie; non si ferma mai ai fatti, deve andare alla verità che c'è sotto di essi”¹³¹.

In questa ottica ritengo che le attestazioni di veridicità che caratterizzano la maggior parte dei biopic abbiano soprattutto una funzione retorica: accrescono la *forza esemplare* della *forma di vita* che il biopic presenta. Avvertire gli spettatori che quella a cui stanno per assistere è una storia vera ha cioè l'effetto di rafforzare i valori di cui essa si farà portatrice. Penso che sia capitato a tutti di trovarsi in una situazione di questo tipo: si è rimasti impressionati da una storia vista al cinema o in televisione; quando poi si scopre che era ispirata ad una vicenda reale, l'emozione che si prova non è una sorta di soddisfazione perché quelli che si pensavano essere contenuti di fantasia erano invece contenuti storiografici e dunque “seriamente informativi”. L'emozione (una specie di stupore reverenziale) è dovuta al fatto che la storia che ci ha emozionato diventa ai nostri occhi ancora più significativa, rimarchevole e persuasiva¹³².

Per argomentare la tesi sulla questione della correttezza storica dei biopic che fin qui ho esposto in modo diretto ed assertivo, esploro – ora in modo generale, in modo specifico nel corso dei tre capitoli successivi – come, da un punto di vista pragmatico, gli autori di un biopic di fatto si regolino nei confronti della verità storica per giungere alla storia filmata.

In generale si riflette poco – quando si discute di correttezza storica dei biopic – che la “verità storica” non è un dato che esiste in sé e per sé, a disposizione di chi abbia solo la buona volontà di informarsi. In concreto, la “verità storica” con cui gli autori di un biopic devono misurarsi, altro non è che il contenuto di racconti precedenti al film in preparazione.

La verità storica sulla vita di Wladyslaw Szpilman altro non era, per lo sceneggiatore Ronald Harwood, il regista Roman Polanski, e l'attore protagonista Adrien

¹³⁰ Nei termini di McKee sopra introdotti, le caratteristiche desumibili dai libri di storia confluiscono nella *caratterizzazione del personaggio (characterization)*. Il *personaggio profondo (character)*, quello strutturante la storia, per quanto ispirato dal personaggio reale, è frutto quasi sempre di una vera e propria costruzione da parte della fantasia degli autori.

¹³¹ Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore – L'adattamento da letteratura a cinema*, p. 19.

¹³² “[...] è credibile quel che è possibile, e mentre per le cose che non sono accadute non ci fidiamo ancora che siano possibili, è manifesto che sono possibili quelle accadute; ed infatti non sarebbero accadute se fossero state impossibili” (Aristotele, *Poetica*, 9, 1451b, 15-19).

Brody che il contenuto dell'autobiografia scritta dallo stesso Szpilman¹³³, i riferimenti fotografici su di lui e il racconto sulle vicende del ghetto di Varsavia nei libri sulla Seconda Guerra Mondiale. Quella sulla vita di Paolo Borsellino con cui gli sceneggiatori Attilio Bolzoni, Leonardo Fasoli, Giancarlo De Cataldo, Mimmo Rafele, il regista Gianluca Maria Tavarelli e l'attore protagonista Giorgio Tirabassi si sono dovuti misurare è il contenuto degli innumerevoli documenti giuridici, giornalistici e televisivi sul magistrato palermitano¹³⁴. Quella sulla vita di Truman Capote, con cui Dan Futterman, Bennet Miller e Philip Seymour Hoffman hanno dovuto misurarsi era quanto desumibile dalla biografia scientifica di Gerald Clarke, dal romanzo-reportage *A sangue freddo*, dai riferimenti autobiografici negli altri romanzi di Capote, dalle fotografie, e dalle registrazioni audio e audiovisive¹³⁵.

I testi che, da angolature diverse, hanno già raccontato – o testimoniato – la vita che sarà oggetto del film biografico in preparazione possono dunque essere della forma più disparata: autobiografie, biografie scientifiche, biografie romanzate, romanzi biografici, testi teatrali, articoli giornalistici, interviste, diari, scambi epistolari, documenti giuridici, documenti audiovisivi dei più diversi generi. L'attendibilità storica di ciascuno di questi documenti su cui gli autori di un biopic devono basarsi per "mettere in scena una storia vera", è sempre problematica, discutibile, eccezionale. Ogni resoconto storico, per quanto non necessariamente arbitrario, è per forza di cose parziale perché "ogni storia scritta è il prodotto di un processo di condensazione, rimozione, interpretazione e valutazione"¹³⁶.

Senza contare poi che gli autori di un biopic devono spesso misurarsi con una sorta di testo non scritto: l'identità, nell'immaginario collettivo, del soggetto di cui si intende raccontare la vita¹³⁷.

Da questo punto di vista ogni biopic è perciò, prima di tutto, un adattamento¹³⁸. Di fatto, quando si realizza un film biografico si compie sempre una traduzione intersemiotica (attraverso la mediazione di un testo-ponte: la sceneggiatura) da testi-fonte al testo filmico in preparazione¹³⁹.

¹³³ Wladyslaw Szpilman, *Il pianista – Varsavia 1939-1945, La straordinaria storia di un sopravvissuto*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.

¹³⁴ Oltre alle testimonianze di famigliari del magistrato scomparso, che furono fruttuosamente coinvolti nell'impostazione della sceneggiatura per il film.

¹³⁵ In un'intervista Dan Futterman, lo sceneggiatore, ha dichiarato che, oltre alla biografia di Gerald Clarke su cui esplicitamente la sceneggiatura si basa, è stata molto utile per lui la lettura di Janet Malcolm, *The Journalist and the Murderer* (Vintage, New York 1990), un saggio che sostiene che Joe McGinniss potrebbe aver tradito la fiducia di Jeffrey MacDonald (un condannato per omicidio) per scrivere il suo best-seller: Joe McGinnis, *Fatal Vision*, Putnam Publishing Group, New York 1979.

¹³⁶ Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, in *American Historical Review* 93, n. 5, 1988. pp. 1193-1199, citato da George F. Custen *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 11.

¹³⁷ Identità che spesso è diversa (anche molto) da quella che l'indagine storica è giunta a riconoscere, come rileveremo nell'analisi dei film analizzati nei capitoli successivi, in particolare di *Nerone* [2004].

¹³⁸ Come tale viene inquadrato il biopic in Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore – L'adattamento da letteratura a cinema*, pp. 180-185. Il capitolo 9 del libro, in particolare, analizza in modo approfondito il film sulla vita del premio Nobel John Nash (*A Beautiful Mind* [2001]) in quanto adattamento di una biografia scientifica (Sylvia Nasar, *A Beautiful Mind: A Biography of John Forbes Nash, Jr.*, Simon & Schuster, New York 1998.).

¹³⁹ C'è differenza fra il lavoro di adattamento di un'opera (letteraria, teatrale, fumettistica, etc.) e quello di consultazione delle fonti disponibili per la ricostruzione della vita di un uomo. Nel primo caso l'opera rappresenta un punto di partenza non trascendibile: il film farà riferimento (in modo più o meno fedele) al mondo narrativo che in quell'opera è stato costruito. Nel secondo caso, l'opera (autobiografia, biografia scientifica, biografia romanzata, etc.) è solo una delle molteplici fonti possibili da cui gli autori del film saranno autorizzati a prendere liberamente spunto. Un esempio per chiarire la distinzione. *Truman Capote – A sangue freddo* sarebbe potuto essere presentato (come mette in luce la versione italiana del titolo, che in inglese è, semplicemente, *Capote*) sia come una biografia (di Truman Capote) che come un adattamento (del romanzo *A Sangue freddo*). Nel secondo caso il romanzo avrebbe fatto testo in modo eminente, se non

Il punto di partenza dell'Autore di un biopic è il medesimo dell'Autore di una biografia scientifica: la mole, più o meno rilevante ed eterogenea, delle fonti storiche su un determinato individuo. Ma i testi che i due autori intendono elaborare mentre consultano tali fonti è radicalmente diverso. L'autore della biografia scientifica si propone di elaborare un testo che *descriva* in modo esauriente e scientificamente comprovato la vicenda esistenziale dell'individuo oggetto di indagine. L'Autore di un buon biopic si propone invece di elaborare un testo che – in virtù delle funzioni *personaggio*, *conflitto*, *risoluzione* – coinvolga il fruitore in un'esperienza estetica che sia significativa, cioè persuasiva (in senso razionale ed emotivo) di una determinata *tesi* su un *tema* universale.

Lo storico è inclusivo: ogni dettaglio deve trovare il proprio posto nella ricostruzione finale. Il drammaturgo è selettivo: solo i dettagli funzionali alla tesi che lui vuole argomentare su un certo tema esistenziale dovranno rientrare nel biopic. Lo storico procede raccogliendo tutti i dati per poi comporli come pezzi di un puzzle che solo una volta completo restituirà l'immagine che si andava componendo. Il drammaturgo costruisce in modo autonomo un personaggio (un *personaggio profondo*, o *character*, nella terminologia di McKee) segnato da un desiderio conscio e da un desiderio inconscio, investito da significative forze conflittuali fino ad una risoluzione tematica; solo in un secondo momento il drammaturgo *vestirà* tale personaggio con le caratterizzazioni (*characterization*, nella terminologia di McKee) che lo accomuneranno al personaggio storico. Naturalmente le caratteristiche "reali" del personaggio (che entreranno a far parte della *characterization*) possono offrire all'Autore preziosissimi insight su come costruire il personaggio protagonista (*character*): per la stesura della sceneggiatura di *Paolo Borsellino* [2004], ad esempio, gli autori hanno saputo fare tesoro delle testimonianze dei famigliari del magistrato palermitano per costruire un personaggio tanto drammaturgicamente ben tornito quanto fedelmente ispirato alla persona reale. L'arte del drammaturgo consisterà dunque nel fare in modo che "personaggio" e "vestito" siano su misura l'uno per l'altro.

Si possono dunque così riassumere le differenze fra lo storico e il drammaturgo: lo storico ha di mira una verità particolare (la verità dei fatti storici), il drammaturgo mira invece ad una verità universale (una verità sulla natura umana). E a proposito di verità universale riprendiamo Aristotele nel punto in cui avevamo interrotto la precedente citazione: "[...] l'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì"¹⁴⁰. Dunque: il poeta – lo sceneggiatore – inventa un personaggio di *una certa qualità che dice o fa cose di una certa qualità*, tenendo presente che tale personaggio fittizio dovrà "vestire i panni" di, per esempio, John Nash. Cioè lo sceneggiatore, sia pur ispirandosi al dato storico, costruisce un personaggio fittizio – un genio matematico schizofrenico, nel nostro esempio – che vive una vicenda *verosimile* e, dunque, universale. A questo personaggio fittizio che lui ha costruito il drammaturgo impone poi il nome di John Nash e tutte le caratterizzazioni che ad esso conseguono.

La storia raccontata in *A Beautiful Mind* non solo è vera nel senso che, come si dice, è *basata su una storia vera*, cioè riproduce ciò che accadde a John Nash (l'aspetto superficiale della verità, i fatti verificatisi). È vera in modo eminente (dell'aspetto profondo della verità) in quanto *verosimile*, cioè attestante ciò che avviene – come dice Aristotele

esclusivo: sarebbe stata l'opera con la quale il film si sarebbe dovuto confrontare. Invece *Truman Capote – A sangue freddo* è una biografia, perciò *A sangue freddo* e la biografia scientifica di Gerald Clarke sono solo due dei testi che gli autori hanno legittimamente preso in considerazione con l'intento di cogliere e poi esprimere l'essenza della vita di Truman Capote.

¹⁴⁰ Aristotele, *Poetica*, 9, 1451 b 7-11.

nella *Retorica* – per lo più a tutti gli esseri umani. Se fosse vera in quanto basata sulla vera storia di John Nash, *A Beautiful Mind* racconterebbe una storia vera solo e soltanto per John Nash (e *A Beautiful Mind* sarebbe un documentario per professori e studenti di matematica). Siccome è invece vera in quanto verosimile, la storia di *A Beautiful Mind* è vera non soltanto per John Nash, ma per ognuno di noi (e *A Beautiful Mind* è un film apprezzato da milioni, forse miliardi di spettatori, la maggior parte dei quali, sicuramente, odia la matematica).

La verosimiglianza di *A Beautiful Mind* non risiede affatto in un insieme di elementi *citazionisti*: dal fatto che il film sia girato nella stessa università in cui studiò John Nash, oppure dal fatto che il protagonista dica battute storicamente pronunciate da John Nash, oppure dal fatto che il quadro clinico del protagonista coincida con quello di John Nash. Tutto ciò che pertiene alla storicità di un personaggio di finzione, ossia la corrispondenza di alcune delle sue caratteristiche a quelle di una persona realmente esistita¹⁴¹ va, come detto, considerato mero elemento di caratterizzazione (*characterization*). Il personaggio profondo (*character*) è invece frutto di una laboriosa costruzione da parte dell'autore che, a partire dal materiale di fatti offerto dalla biografia storica, è chiamato a mettere a punto un meccanismo retorico (nella sua interazione con *conflitti* e *risoluzione*) per condurre a fondo un'argomentazione a sostegno di una tesi su un determinato tema esistenziale¹⁴².

Gli autori del biopic – lo sceneggiatore in primo luogo – si trovano a doversi orientare fra molteplici ed eterogenei fonti storiche. Se non si imposta nel modo corretto l'approccio con le fonti storiche si ondeggerà fra due rischi estremi: l'approccio definibile “dogmatico” (*la verità storica prima di tutto*)¹⁴³, e quello definibile “anarchico” (*la mia verità prima di tutto*)¹⁴⁴. Da un punto di vista pragmatico, la mia esperienza di *story editing*

¹⁴¹ Un personaggio di completa finzione e un personaggio di finzione storico si differenziano solo in questo: mentre le caratterizzazioni di un personaggio di completa finzione (Forrest Gump) non corrispondono alle caratteristiche di un personaggio reale (almeno una parte rilevante di esse non converge su un unico individuo) le caratterizzazioni di un personaggio di finzione storico (almeno un numero rilevante di esse) hanno rapporti di corrispondenza convergenti sulle caratteristiche storicamente accertate di un individuo storicamente esistito. Ritengo che un film biografico sia molto più simile ad un biopic di un personaggio immaginario (Forrest Gump) che non ad un documentario biografico. Un buon film biografico su Alessandro Magno dovrebbe essere più simile ad un film su un geniale condottiero che (solo per fare un esempio di questione morale) conquista il mondo ma perde se stesso che non ad una biografia scientifica su Alessandro Magno.

¹⁴² Perciò bisogna distinguere due valutazioni: la corrispondenza della caratterizzazione alle descrizioni storiche del personaggio e l'adeguatezza del personaggio al vestito di caratterizzazioni storiche che gli viene cucito addosso. L'autore può plasmare la foggia del vestito con una certa libertà – per farla indossare con eleganza al personaggio che ha creato, ma oltre un certo limite, in quel costume non si riconoscerà più il personaggio di riferimento. Il personaggio creato può essere interessante ed efficace in sé, ma assolutamente goffo nei vestiti storici che gli sono stati imposti. È fondamentale stabilire queste distinzioni per non confondere i piani di giudizio.

¹⁴³ È il difetto di alcuni biopic televisivi (in bilico sul confine fra film biografico e documentario), prodotti dalla Rai negli anni '60 e '70, sicuramente accuratissimi da un punto di vista storiografico ma piuttosto privi di appeal drammatico (ad esempio *La vita di Leonardo da Vinci* [1972] di Renato Castellani, la cui produzione richiese quasi un decennio per la messa a punto dei minimi dettagli scenografici, o *Agostino d'Ippona* [1972] di Roberto Rossellini, caratterizzato da insistiti primi piani sull'attore che interpreta Agostino che si limita a ripetere lunghi brani tratti dalle opere del grande teologo). Nella mia esperienza di *story editor* ho avuto modo di constatare questo difetto nelle prime versioni del trattamento di *Augusto – Il primo imperatore* [2003] nelle quali lo sceneggiatore (Eric Lerner), in appendice, indicava addirittura i riferimenti bibliografici; così pure nelle prime versioni di *Don Bosco* [2004], nelle quali lo sceneggiatore (Graziano Diana), eccessivamente preoccupato del rispetto dei fatti storici su cui si era scrupolosamente documentato, non riusciva a evitare il rischio di un'illustrazione agiografica.

¹⁴⁴ È il difetto dei biopic (in bilico sul confine fra film biografico e film “d'arte”) di Derek Jarman (*Sebastiane* [1974], *Caravaggio* [1986], *Wittgenstein* [1993]) che usano gli elementi biografici come pretesto

e di scrittura di biopic, mi ha insegnato che l'approccio migliore per rielaborare i dati di fatto in un efficace intreccio drammatico consiste nel *dimenticare il nome del personaggio storico cui il biopic si ispirerà*¹⁴⁵. Dimenticare il nome del "biografato" aiuta a ricordare che la priorità dello sceneggiatore (come di tutti coloro che a diverso titolo creano un film biografico) è quella di costruire il personaggio protagonista e il relativo intreccio come se si trattasse di un personaggio di invenzione: un personaggio che deve essere interessante in se stesso e non in quanto imitazione di una persona realmente esistita, un personaggio che deve agire per ragioni intrinseche al racconto e non, semplicemente, perché la persona realmente esistita ha agito in quel determinato modo, un personaggio che abbia dignità autonoma e non in quanto ritratto della persona storica¹⁴⁶. Ciò naturalmente non significa che gli autori debbano prescindere dai dati di fatto. Significa che i dati di fatto devono essere valorizzati in quanto mezzo espressivo per ottenere qualcosa d'altro – qualcosa di più profondo e universale – rispetto alla loro mera esposizione.

Per concludere: la storia di un biopic deve risultare talmente ben costruita che se anche non fosse vera, sarebbe comunque valsa la pena di raccontarla. Siccome poi è anche vera, tanto meglio.

3. La natura del biopic

Dopo aver chiarito quali sono gli strumenti di uno sceneggiatore e aver liberato il campo dall'ingombrante questione circa il rapporto fra biopic e verità storica, possiamo ora ad indagare nella sua specificità il genere biografico. Ne vaglierò caratteristiche e problemi tecnici peculiari alla luce delle tre funzioni individuate nel paragrafo precedente – *personaggio, conflitti, risoluzione* – mostrando come ciascuna di esse si declini nel genere biopic. L'ordine di analisi sarà inverso a quello dell'esposizione: prima analizzerò la questione della *risoluzione* nel biopic, poi quella dei *conflitti* e infine quella del *personaggio*.

Il paragrafo relativo alla *risoluzione* intende mostrare – attraverso l'analisi di alcuni biopic di grande successo commerciale e di critica – come ogni biopic si basi su particolari declinazioni di uno stesso tema esistenziale. Il paragrafo sul *conflitto* intende descrivere le principali tecniche per sostenere la progressione del conflitto drammatico in un biopic. Infine il paragrafo sul *personaggio* intende analizzare gli aspetti tecnici delle principali soluzioni al problema di far empatizzare gli spettatori con personaggi che – come è tipico dei soggetti dei biopic – non sono comuni.

per sviluppare sempre e soltanto il tema della scoperta dell'identità omosessuale. Nella mia esperienza di story editor ho constatato questo difetto nelle prime due stesure della sceneggiatura di *Nerone* [2004] – film al quale dedico il quarto capitolo – nelle quali lo sceneggiatore (Peter Pruce) usava, lui stesso lo ammise, le vicende dell'imperatore per rievocare il proprio tormentato rapporto con la madre.

¹⁴⁵ È un prezioso suggerimento che devo a Luca Manzi, direttore del settore editoriale della Lux Vide negli anni in cui vi lavoravo come story editor.

¹⁴⁶ Non è un caso che i ritratti pittorici più celebrati dalla storia dell'arte siano quelli in cui il pittore è riuscito ad andare al di là della mera riproduzione naturalistica del soggetto. Il ritratto di Innocenzo X dipinto da Velázquez e conservato alla galleria Doria Pamphilj di Roma, per fare un solo esempio, è tanto ammirato perché ha acquisito una dignità autonoma che supera il mero valore di somiglianza somatica a papa Innocenzo X. Caso limite sono i ritratti di ignoti (per fare un solo esempio: il *Ritratto d'uomo* di Cefalù – o *Ritratto d'ignoto marinaio* – dipinto da Antonello da Messina) che sono diventati celeberrimi sebbene non si conosca più nemmeno il nome del soggetto.

3.1. La *risoluzione* nel biopic: *Redenzione* o *Dannazione*?

Uno degli spunti più interessanti offerti dal paradigma di John Truby è la connessione che vi è stabilita fra i singoli generi cinematografici e specifiche domande esistenziali. Vale a dire: se ogni storia (e dunque ogni film) non può esimersi dall'offrire una risposta alla domanda esistenziale originaria – *come è possibile essere felice?* – ogni genere cinematografico verte, secondo Truby, su una declinazione particolare di quella domanda generale.

Ad esempio, i film di genere *legal* vertono sempre sui dilemmi che nascono dal rapporto fra *legalità* e *giustizia*. I film di genere horror vertono invece sempre sui dilemmi che nascono quando si deve porre un confine fra ciò che è umano e ciò che non lo è. I film di genere poliziesco sui dilemmi che nascono dal rapporto fra *violenza* e *giustizia*. Quelli di genere giallo sui dilemmi del rapporto fra *verità* e *menzogna*. Quelli di genere bellico sul dilemma circa ciò per cui vale la pena *uccidere* e *farsi uccidere*.

Sviluppando questa feconda intuizione di Truby mi chiedo: quale particolare dilemma esistenziale soggiace al genere biografico? La risposta che intendo argomentare è la seguente: *il genere biografico verte sui dilemmi che nascono dal fatto che ogni vita è destinata alla morte*.

Sapere che nessuna vita umana può continuare indefinitamente significa sapere che la vita di ciascuno di noi, nel momento della morte, riceverà una forma definitiva. La morte assesterà l'ultimo colpo di scalpello al bassorilievo dei nostri giorni. Se dunque la vita – la nostra vita, la vita di tutti – è destinata a concludersi, allora su di essa sarà possibile trarre un bilancio. Sarà possibile, in linea di principio, esprimere un giudizio. Posso dunque spiegare meglio ciò che è implicito nella precedente formulazione del dilemma esistenziale alla base del genere biopic: *ogni vita, nel suo complesso, è passibile di essere giudicata redenta* (buona, felice, degna di essere vissuta) *o dannata* (cattiva, infelice, indegna di essere vissuta).

Custen – l'unico che si sia interrogato in modo sistematico sull'identità del genere biografico – interpreta i film di tale genere come racconti dell'ascesa di un individuo dall'anonimato alla notorietà: la trama di un biopic sarebbe sempre, secondo lui, una *quest for fame*. La lezione di fondo delle biografie sarebbe questa: ad un dono straordinario si accompagna una straordinaria sofferenza. I limiti di questa interpretazione, evidenti soprattutto di fronte agli esempi più recenti di film biografici, vengono superati nella proposta interpretativa del film biografico che ho avanzato: i biopic sono parabole di redenzione o dannazione: la trama di un biopic è sempre una *quest* – vana o fruttuosa – *for salvation*. Ecco perché, nel presentare la vita di un uomo, il film biografico non può esimersi dal rispondere alla seguente domanda: fu quella una vita di dannazione o di redenzione? Il dovere di rispondere a tale domanda marca la differenza fra biografia drammatica (letteraria o filmica) e biografia storica: i personaggi storici fatti oggetto di biografie drammatiche (letterarie o filmiche) diventano figure di *redenzione* o di *dannazione*. Ne consegue che le biografie drammatiche (letterarie o filmiche) devono essere valutate in base alla persuasività delle argomentazioni drammatiche (letterarie e filmiche) che esibiscono per persuaderci della dannazione o della redenzione del loro soggetto biografico. Il fruitore di biografie scientifiche (saggistiche o documentaristiche) si aspetta di scoprire come un individuo definito da determinate caratteristiche e circostanze più o meno generiche sia diventato quel preciso, specifico, unico individuo rispondente ad un nome noto. Ad esempio: si aspetta di scoprire *come* un individuo nato a Nizza nel 1807 da una famiglia di marinai e marinaio di professione, sia diventato quella persona precisa, specifica, unica, che risponde al nome di Giuseppe Garibaldi. Il fruitore (lettore o spettatore) di biografie drammatiche (letterarie o filmiche) ha – magari inconsciamente –

un'aspettativa molto diversa: si aspetta di essere persuaso – attraverso le emozioni estetiche suscitate dal testo letterario o filmico – sul *perché* un certo personaggio, descritto (dal testo letterario o filmico) con alcune caratteristiche rispondenti a quelle di un individuo storicamente attestato (fra queste caratteristiche in comune c'è, ad esempio, il nome), abbia vissuto una vita *redenta* (che vale la pena vivere) o *dannata* (che non vale la pena vivere)¹⁴⁷.

La validità di questo paradigma interpretativo – che sosterrò anche nelle analisi svolte nei successivi tre capitoli – sarà dimostrata dalla sua efficacia nel decodificare le strategie drammaturgiche adottate da alcuni biopic di grande successo: *Butch Cassidy*, *Amadeus*, *La mia Africa*, *Schindler's List*, *Erin Brockovich*¹⁴⁸.

Butch Cassidy

Butch Cassidy [1969]¹⁴⁹ è la storia della dannazione di due amabili banditi, che non riescono ad essere diversi da ciò che sono sempre stati: due amabili banditi in fuga dalla legge. In apertura, il film prelude subito alla sua conclusione: i titoli di testa scorrono sulle immagini di un finto filmato di inizio '900, la prima didascalia del quale recita: “I banditi di Muro Spaccato, guidati da Butch Cassidy e Sundance Kid, ora sono tutti morti. Ma una volta governavano il West”¹⁵⁰.

Come si è detto, per individuare il *valore* in gioco in un film (e dunque il *tema* su cui il film esprime una *tesi*) è necessario individuare il momento della *crisi*, cioè quello in cui il protagonista, sottoposto alla pressione del conflitto al suo massimo livello, prende la propria decisione definitiva. La struttura di *Butch Cassidy* può essere facilmente divisa in tre parti¹⁵¹: un primo atto sulle spensierate imprese di Butch Cassidy (Paul Newman) e Sundance Kid (Robert Redford); un secondo atto sulla fuga dalla squadra di sceriffi che, agli ordini di Lefors, danno loro la caccia¹⁵²; un terzo atto in Sud America. La scena della crisi giunge verso la fine del terzo atto. Butch e Sundance, dopo essere tornati agli antichi splendori banditeschi in Bolivia, si accorgono che Lefors li ha seguiti fino in Sud America. La legge non consente allo sceriffo né di perseguirli né di estradarli negli Stati Uniti, così Butch e Sundance decidono di “rigare dritto”, per non offrire al loro persecutore la scusa di braccarli ed ucciderli. Si fanno dunque assumere come uomini armati a scorta dei portavalori che trasportano gli stipendi dei minatori dalla città alle miniere. Ma le cose vanno male: Butch e Sundance sono costretti ad uccidere (Butch non lo aveva mai fatto) un

¹⁴⁷ Si parla della vita di un uomo per ricordare a tutti che ci aspetta la morte. Quello della notorietà è un argomento retoricamente efficace per mostrare cosa conta davvero. Il più delle volte, infatti, il film biografico mostra come ciò che ci rende invidiati in questo mondo non basti a rendere le nostre vite degne di essere vissute.

¹⁴⁸ Questi cinque biopic ben evidenziano come i film biografici possano essere tratti dalle fonti più diverse: testi storici su un'epoca lontana (*Butch Cassidy*); un dramma teatrale (*Amadeus*); un'autobiografia (*La mia Africa*); un romanzo storico (*Schindler's List*); articoli di giornale e testimonianze in prima persona (*Erin Brockovich*).

¹⁴⁹ *Butch Cassidy* [1969] (*Butch Cassidy and The Sundance Kid*), diretto da George Roy Hill, scritto da William Goldman; interpretato da Paul Newman e Robert Redford; prodotto da 20th Century Fox.

¹⁵⁰ “The Hole-in-the-Wall Gang, Led by Butch Cassidy and the Sundance Kid, Are All Dead Now but Once They Ruled te West!”

¹⁵¹ William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, p. 467.

¹⁵² Di questi sceriffi non viene mai mostrato il volto nel corso della pur lunghissima sequenza di fuga (27 minuti). Questo gruppo di inseguitori assurge così a simbolo di qualcosa (i tempi nuovi, la morte,...) che, implacabile, tallona sempre più da vicino i due protagonisti e noi con loro. Tale valenza metaforica, oltre ad essere confermata dal film nella sua struttura complessiva, è suggerita anche da una fitta serie di riferimenti disseminati nel corso della storia.

gruppo di banditi boliviani che hanno tentato di rapinarli. Il commento di Sundance, osservando i cadaveri dei banditi è amaro e significativo: “Bene, abbiamo rigato dritto; e ora che facciamo?”. Ecco il momento della crisi, quello in cui Butch e Sundance devono decidere cosa fare. Etta¹⁵³ (Catherine Ross) dà una precisa risposta alla domanda di Sundance che sopra abbiamo riportato: “Ci sono altri modi di rigare dritto”. La giovane maestra propone di occuparsi di una fattoria, oppure di un ranch. Ecco la possibilità di salvezza per i due banditi, ecco la possibilità che la storia diventi un biopic di redenzione. Ma, come i protagonisti di tutte le tragedie, Butch e Sundance non riescono a liberarsi della loro natura: Sundance risponde di non saper coltivare la terra, Butch di non essere in grado di gestire un ranch: “[...] it’s hard. The hours are brutal. No, you got to be a kid to start a ranch”. La risposta di Butch condensa in modo perfetto tema e conflitti del film: esprime in modo preciso la sua incapacità di cambiare, di accettare una vita onesta, ma più dura, l’impossibilità, per lui, di tornare indietro, perché ormai non è più un “kid”. Etta allora capisce che non c’è niente da fare, che i due amici non riusciranno mai a cambiare, che il loro destino è segnato: “Era un’idea stupida; scusate” – commenta. Quella sera stessa decide di lasciarli, perché – come aveva puntualizzato quando aveva accettato di partire con loro alla volta del Sud America – non vuole restare a vederli morire. Ecco dunque che la scena della crisi ci ha rivelato i valori in gioco, il tema del film: *meglio una disonesta vita facile o una dura vita onesta?* Butch e Sundance hanno preso la loro decisione¹⁵⁴.

Dalla decisione presa dai due protagonisti nel momento della crisi consegue il *momento culminante*, cui giungiamo poche scene dopo, quando Butch e Sundance – dopo l’ennesima rapina – si ritrovano feriti a morte e assediati da decine e decine di soldati boliviani a fucili spianati. La lunga fuga è finita: a Butch e a Sundance restano solo pochi attimi di vita. Nel loro ultimo dialogo, Butch¹⁵⁵ cerca di convincere Sundance a prendere in considerazione l’idea di spostarsi dalla Bolivia all’Australia (dove “[...] parlano inglese [...] usano i cavalli [...] hanno migliaia di miglia per nascondersi [...] un buon clima, belle spiagge [e banche] ricche, mature e succulente”), poi i due amici escono in campo aperto e vengono investiti da una raffica di colpi. Non li vediamo cadere: il film si chiude sull’immagine congelata dei due banditi fissati per sempre nell’atto di fuggire. Ecco il momento culminante in cui l’Autore del film espone la sua tesi a proposito del tema (*una vita disonesta, per quanto facile, è destinata a finire presto*) stemperando l’amarezza della “dannazione” dei protagonisti nell’eivarli a leggende: “The Hole-in-the-Wall Gang, Led

¹⁵³ La maestra di scuola, amante di Sundance, che ha accompagnato i due amici fino in Bolivia. Così Goldman considerava il personaggio di Etta: “il personaggio più saggio, dice sempre le cose come stanno, lei sa che loro due moriranno assassinati” (William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, p. 458).

¹⁵⁴ La scena della crisi è mirabilmente anticipata, nei suoi temi, dalla scena, verso la fine del secondo atto, in cui Butch e Sundance, braccati dal gruppo di sceriffi, si presentano a casa dello sceriffo Bledsoe (Jeff Corey), un loro vecchio amico, per chiedergli di aiutarli – testimoniando in loro favore – ad arruolarsi nell’esercito per andare a combattere contro la Spagna. Loro stessi ammettono di non essere cambiati (“We haven’t come close to reforming. We never will.”), né di essere stanchi della loro vita: vogliono solo fuggire dal gruppo di sceriffi che li bracca. Ciò che Bledsoe sentenza illustra in modo perfetto tema e conflitti della storia e ne prefigura l’esito: “You have done too much for amnesty and you’re too well known to disguise; you should have got yourselves killed a long time ago when you had the chance. [...] you may be the biggest thing ever to hit this area, but in the long run, you are just two-bit outlaws [...] ...you just want to hide out till it’s old times again, but it’s over. It’s over, don’t you get that? It’s over and you’re both gonna die bloody, and all you can do is choose where”. È interessante notare come tale crisi verta sugli stessi valori (abbia lo stesso tema) della crisi individuata in *Prova a prendermi*: Frank Abagnale fa la scelta opposta a quella di Butch Cassidy e Sundance Kid, e così *Prova a prendermi* risulta un biopic di redenzione, *Butch Cassidy* di dannazione.

¹⁵⁵ Dimostrando anche in questo dialogo non solo l’*understatement* che lo rende tanto amabile e simpatico, ma anche implicitamente ribadendo la sua propensione a fuggire la morte, il passare degli anni, le responsabilità della vita.

by Butch Cassidy and the Sundance Kid, Are All Dead Now but Once They Ruled te West!”.

Amadeus

Il protagonista di *Amadeus*¹⁵⁶ non è, come il titolo lascerebbe supporre, Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce), bensì un grande compositore italiano la cui fama è rimasta segnata per sempre dal successo del film di Milos Forman: Antonio Salieri (F. Murray Abraham). In *Amadeus* Mozart svolge infatti la funzione di antagonista, perché interferisce in modo devastante nel rapporto fra il devoto Salieri e Dio. L'impianto drammatico del film ricalca quello della parabola evangelica del Figliol prodigo: Antonio Salieri è immagine del figlio primogenito, convinto di meritarsi, per lo zelo e l'obbedienza, l'amore del padre. Mozart è invece immagine del figliol prodigo il quale, nonostante le sregolatezze, continua ad essere amato dal padre. Come il figlio maggiore della parabola, Salieri non riesce a tollerare che Dio possa accordare la grazia (cioè, agli occhi di Salieri, il successo musicale) a prescindere da quelli che sono i meriti di colui che la riceve. *Amadeus* non è tanto, come spesso si sente, una tragedia sull'invidia, bensì una tragedia sulla gelosia.

Il momento della *crisi* giunge nel momento in cui Salieri, sebbene la sua ultima opera sia stata dichiarata dall'imperatore in persona la più bella che sia mai stata scritta, ha la piena consapevolezza che è Mozart il favorito di Dio. Commentando in voice over l'aria di un'opera del rivale, l'anziano Salieri commenta: “la musica del sublime perdono riempiva il teatro, conferendo a tutti la piena assoluzione. Tramite quel piccolo uomo Dio riusciva a far giungere a tutti la propria voce, irrefrenabilmente, rendendo più amara la mia sconfitta, ad ogni nota”. Ecco il dilemma in cui si trova Salieri: accontentarsi della sua fama effimera, conquistata con la fatica, ma non benedetta dal talento, o escogitare qualcosa per sostituirsi a Mozart. Salieri fa la sua scelta: ruberà la musica di Mozart e poi lo ucciderà. Escogita un piano semplice e inesorabile: nascosto dietro una maschera¹⁵⁷ commissiona a Mozart una messa da requiem. Messa da requiem che Salieri presenterà come propria quando gliene sarà chiesta una per il funerale proprio dello stesso Mozart, che lui stesso avrà ucciso: “Il suo funerale – se lo immagina?” – spiega infervorato il vecchio Salieri ad un attonito padre Vogel – “...la cattedrale, tutta Vienna lì seduta. Il feretro, il piccolo feretro di Mozart lì nel mezzo. Ed ecco, in quel silenzio, una musica. Una musica divina esplose inondando tutti, una grande Messa da Requiem: in suffragio dell'anima di Wolfgang Mozart, composta dal suo devoto amico Antonio Salieri. Oh quale sublimità! Quale intensità! Quale passione in quella musica! Salieri è stato toccato da Dio, finalmente. E Dio ora deve ascoltarlo. Impotente a zittirlo... impotente a fermarlo. Io, per una volta, alla fine, riderò di Lui”. Ecco i valori in gioco: l'amore e l'ammirazione degli uomini, o l'amore e il favore di Dio? Salieri ha conquistato il primo, ma è convinto – perché nessuno meglio di lui sa capire la grandezza della musica di Mozart – che non potrà mai avere il secondo nella stessa misura in cui lo ha ricevuto Mozart.

Il *momento culminante* giunge quando Mozart, fiaccato da una vita di eccessi ed estenuato dalla fatica di scrivere la Messa da Requiem commissionatagli – sotto mentite spoglie – da Salieri, muore. La seconda parte del piano del compositore italiano è

¹⁵⁶ *Amadeus* [1984], diretto da Milos Forman, scritto da Peter Schaffer (sulla base del suo omonimo dramma teatrale), interpretato da Tom Hulce e F. Murray Abraham, prodotto da The Saul Zaentz Company.

¹⁵⁷ La stessa maschera indossata, durante una festa, dal severo padre di Mozart, che nel frattempo è morto, ma il cui ricordo ancora turba l'animo del giovane.

funzionata, ma non la prima. L'intervento della moglie di Mozart, Costanze (Elizabeth Berridge), gli impedisce di mettere le mani sugli spartiti di quel capolavoro.

Niente messa solenne nella cattedrale per Mozart, sepolto in una fossa comune. Fra i pochissimi presenti, Salieri, condannato ad altri "trentadue anni di fama senza senso, per finire da solo nella mia stanza, a guardarmi morire. La mia musica che diventa sempre più sbiadita, finché nessuno la suona più. E la sua che diventa sempre più forte, e riempie il mondo di meraviglia".

La mia Africa

*La mia Africa*¹⁵⁸ racconta il viaggio di redenzione di una donna, Karen (Meryl Streep), attraverso una tragica storia d'amore. All'inizio del film Karen è convinta di essere tanto autonoma e indipendente da poter fare a meno di un autentico legame affettivo: sposa il barone Von Blixen (Klaus Maria Brandauer) – a legarli non è che una semplice amicizia – solo per avere l'opportunità di andarsene dalla Danimarca e "vedere il mondo". In realtà la sua sicurezza di sé si basa solo sulla ricchezza, su tutte le cose (arredi, ceramiche, cristallerie) che possiede e che dalla Danimarca si trascina dietro fino al lontano Kenya¹⁵⁹. Ma qui incontra Denys Finch Hutton (Robert Redford), come lei convinto di poter bastare a se stesso, di poter vivere senza legami, ma in realtà schiavo della propria stessa libertà, della propria indipendenza da qualsiasi vincolo. Karen e Denys sono due individualisti che vivono secondo due ideali di libertà e autonomia fra loro speculari e ugualmente limitati: Karen si crede autosufficiente perché possiede tutto, Denys si crede autosufficiente perché non vuole possedere niente. Due ideali di libertà che di fatto si traducono in una subordinazione dei legami affettivi alle proprie esigenze egoistiche.

Il momento della crisi ha luogo nella scena, appunto, di *crisi* fra Karen e Denys, che sono diventati amanti. Tale crisi avviene quando l'Africa, a poco a poco, ha incrinato la presunzione di autosufficienza con cui Karen era giunta in Kenya¹⁶⁰: dopo aver concesso al marito il divorzio, lei aveva già espresso in una scena precedente il desiderio di sposare Denys (per "avere qualcuno che è veramente mio"), ma questo è troppo geloso della propria libertà ("non voglio vivere seguendo il modo di vivere di un altro. [...] Non vorrei trovarmi un giorno a scoprire che sono alla fine di una vita non mia") e assicura che non amerebbe di più Karen "se ci fosse un pezzo di carta". Le visite di Denys si fanno sempre più saltuarie. In occasione dell'ultima di queste, Karen fa per rammendare una camicia dell'uomo, ma questo la ferma, preoccupato da ciò che quel gesto implica: un legame stabile con lei. La discussione si infiamma quando Denys confida a Karen che intende accettare che Felicity – una giovane amica di famiglia – lo accompagni nel successivo safari. Karen non vuole. Denys si inalbera, geloso della sua libertà. Karen dichiara di aver bisogno di Denys e così questo replica: "Tu non hai bisogno di me. Se io morissi, moriresti

¹⁵⁸ *La mia Africa* [1986] (*Out of Africa*), diretto da Sidney Pollack, scritto da Kurt Luedtke (basato su: Isak Dinesen [pseudonimo di Karen Blixen], *Out of Africa*, Random House, reissue edition, New York 2002; tr. it. Karen Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, Milano 1992; Judith Thurman, *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*, St. Martins Press, New York 1982; Errol Trzebinski, *Silence Will Speak: A study of the life of Denys Finch Hutton and his relationship with Karen Blixen*, University of Chicago Press, Chicago 1977), interpretato da Meryl Streep; prodotto da Universal Pictures.

¹⁵⁹ "[Karen] vive seguendo la morale degli anni Ottanta: *io sono ciò che possiedo*" – commenta acutamente McKee (Robert McKee, *Story*, p. 153).

¹⁶⁰ Il film articola molte sottotrame interessanti per raccontare la progressiva maturazione di Karen, in particolare è suggestivo la sottotrama sul suo rapporto con gli indigeni che lavorano nella sua piantagione di caffè. All'inizio Karen – con mentalità da occidentale colonialista – li considera *gente sua, di sua proprietà*. Verso la fine del film arriverà ad umiliarsi per garantire loro una terra in cui vivere quando lei se ne andrà.

anche tu? Non hai bisogno di me. Tu confondi: non sai distinguere il bisogno dal desiderio”. “Mio Dio... – risponde Karen – ...se il mondo fosse fatto come vorresti tu l’amore non esisterebbe affatto”. “Sarebbe bellissimo – incalza Denys – un mondo che non abbiamo mai avuto”. Karen tiene il punto: “Ho imparato una cosa, che tu ancora non sai: esistono affetti che è molto bello avere, ma che hanno un loro prezzo. E io voglio essere uno di quelli”. A sentire questa decisa presa di posizione, Denys si dichiara amareggiato. Karen insiste: “Ero convinta che non ci fosse niente che tu volessi veramente. Ma sbagliavo. In realtà tu vuoi tutto”. Denys non si piega: dichiara che il giorno dopo ripartirà per il safari. Ecco il momento della *crisi* per Karen, il momento in cui deve decidere: continuare la relazione con Denys significa avallare la sua idea falsa di libertà, un’idea che è speculare a quella della Karen che era partita dalla Danimarca, anni prima. Karen prende la sua decisione: “allora vai a vivere da un’altra parte”. Rifiutando una relazione non autentica in quanto basata su un’idea erronea di libertà – idea che lei stessa condivideva – Karen dimostra di essere cambiata, di non essere più quella donna orgogliosa della propria autosufficienza basata sul possesso di beni materiali, la donna che non avrebbe mai ammesso di aver bisogno di Denys, la donna che non avrebbe sentito la necessità di legarsi in matrimonio con il proprio amante.

Dalla *crisi* passiamo al *momento culminante*, nel quale vediamo l’effetto della decisione presa da Karen nel momento di crisi. Momento culminante che lo sceneggiatore, Kurt Luedtke, ha articolato in due svolte. La prima ha luogo quando Karen, che a causa di un incendio ha perso tutto, è stata costretta a mettere in vendita la sua fattoria ed è in procinto di partire per Mombasa da dove si imbarcherà per la Danimarca, riceve una visita a sorpresa di Denys, che confessa: “...me ne hai fatto passare la voglia, lo sai? [...] la voglia di vivere solo”. Queste parole di Denys sono l’effetto della *crisi* (in senso drammaturgico) del suo personaggio¹⁶¹ e ci fanno capire che lui è cambiato. Poi Denys aggiunge: “Mi piacerebbe venire con te a Mombasa”. In questa battuta consiste la prima delle due svolte in cui è articolato il *momento culminante* del film: Karen e Denys sono cambiati e il loro cambiamento permette al loro rapporto di saldarsi in modo compiuto. L’immagine di Karen e Denys che danzano fra i pezzi di arredamento disposti sul prato della fattoria per essere messi in vendita esprime in modo perfetto la maturazione dei due personaggi e il compimento della loro storia d’amore.

Ma questa è solo la prima svolta di cui si compone il momento culminante. La seconda avviene subito dopo: Karen riceve la notizia che Denys è morto in un incidente aereo. Karen ha così perso tutto: un marito, la fattoria, l’uomo che amava. Ma ora Karen è una donna diversa. La sua identità non è più determinata da ciò che possiede. Karen ora è sicura di sé *per ciò che è* e non *per ciò che ha*. Karen è finalmente se stessa. Non a caso, prima di partire, chiede al servitore Farah (Malick Bowens), uno dei personaggi che incarnano la voce dell’Africa, di pronunciare il suo nome (Farah l’ha sempre chiamata *Msabe*, signora): “Tu sei Karen” – risponde Farah. Sentire il proprio nome è ciò che Vogler chiama l’*elisir*, ciò con cui l’eroe torna a casa: Karen ha perso tutto, ma ha trovato se stessa.

¹⁶¹ Crisi che per lui è avvenuta *fuori scena*, a differenza di quella di Karen, che è la protagonista.

Schindler's List

*Schindler's List*¹⁶² racconta la storia di redenzione di un uomo attraverso la rischiosa impresa di salvataggio di centinaia di ebrei dalla persecuzione nazista. Per Oskar Schindler (Liam Neeson), membro del partito nazista, la guerra era la grande occasione, “la differenza fra un affare fallito e un affare di successo”. Grazie alla sua spregiudicatezza, al suo *savoir faire* e al lavoro di un abile amministratore come Itzhak Stern (Ben Kingsley) compra una fabbrica con i soldi di alcuni ricchi ebrei reclusi nel ghetto di Cracovia e sfrutta manodopera ebraica perché più conveniente di quella polacca.

Gli affari vanno a gonfie vele finché a Cracovia giunge Amon Goeth (Ralph Fiennes): il ghetto viene svuotato e gli ebrei chiusi nel campo di lavoro di Plaszow. Schindler, stabilendo un'intesa personale con Goeth, ottiene che i suoi operai, durante il giorno, escano dal campo per lavorare nella sua fabbrica. E, a poco a poco, anche per influenza di Stern, Schindler compie piccoli gesti contro la sua natura, piccoli gesti generosi per salvare o almeno alleviare le sofferenze degli ebrei.

Da Berlino giunge l'ordine di deportare tutti i prigionieri del campo di lavoro di Plaszow ad Auschwitz. Ecco il momento della *crisi*, il momento in cui Schindler deve compiere la scelta definitiva. Stern, che è incaricato di organizzare il trasporto e di montare sull'ultimo treno in partenza per Auschwitz, spiega, con trattenuta commozione, che ora Schindler “non ha altra scelta”: dovrà assumere operai polacchi per la sua fabbrica. Ma Schindler non vuole proseguire senza Stern e dichiara che preferisce abbandonare tutto e tornare in Germania (“Ho realizzato il mio scopo” – spiega – “ho più denaro di quanto se ne possa spendere in una vita”). Questa scena pone il dilemma su cui verte la crisi del protagonista. La successiva (Schindler che, di notte, riflette in silenzio nella sua stanza) mostra che Schindler è tormentato per la difficile decisione da prendere. E, subito dopo, vediamo quale scelta ha fatto: convince Goeth a vendergli i suoi operai per impiegarli in una fabbrica di munizioni a Brünnlitz. Il loro ultimo scambio è perfettamente tematico: “Quanto vale una persona per lei?” – chiede Schindler. “No. Quanto vale una persona per lei” – ribatte Goeth¹⁶³. Schindler ha fatto la sua scelta e – in montage – lo vediamo compilare, con l'aiuto di Itzhak la lista dei nomi delle persone che comprerà e, così, salverà da Auschwitz.

Giunge rapidamente il *momento culminante*. La Germania si arrende agli alleati. L'esercito sovietico è sempre più vicino. Schindler, in quanto membro del partito nazista, deve fuggire. Per riconoscenza, i suoi operai, fondendo un dente d'oro, gli regalano un anello nel quale è incisa una frase del Talmud: “Chiunque salva una vita salva il mondo intero”. Ed è proprio questo gesto di riconoscenza e quella frase a determinare il compimento del cammino di redenzione di Oskar Schindler, consistente nel suo

¹⁶² *Schindler's List* [1993], diretto da Steven Spielberg, scritto da Steven Zaillian (basato su Thomas Kenneally, *Schindler's Ark*, Hodder and Stoughton, London 1982), interpretato da Liam Neeson, prodotto da Amblin Entertainment e Universal Pictures.

¹⁶³ Questo simmetrico scambio di battute esplicita una costruzione dei due personaggi, il protagonista e l'antagonista, come speculari (specularità allusa anche da numerose scelte di regia e montaggio). Goeth risulta infatti essere l'immagine distorta, estremizzata, dello stesso Schindler. In Goeth è spinta fino agli estremi la tendenza, propria dello stesso Schindler, ad usare gli altri. Non è un caso che spesso Schindler e Goeth siano inquadrati nell'atto di osservare dall'alto masse brulicanti di persone: ma (per confrontare due scene diventate famose) mentre Goeth spara a caso sui reclusi nel campo di lavoro, Schindler invece nota – fra gli ebrei trascinati fuori dal ghetto – una bambina (il cappotto rosso), e prova pietà per lei. Sia la sceneggiatura che la regia insiste molto su questa contrapposizione fra la massa spersonalizzata, senza volto e senza nome, e l'individuo singolo, con il suo volto, il suo nome, la sua irriducibile dignità. Il cambiamento di Schindler è determinato appunto dall'abnormità del male con cui si confronta, male esercitato da un uomo cui Schindler sente di somigliare (non è un caso che in una scena di dialogo con Itzhak Stern cerchi di difenderlo).

pentimento per gli anni di collaborazione con il nazismo e di speculazione sulle disgrazie del popolo ebraico: “[...] ho buttato via tanto di quel denaro [...] non ho fatto abbastanza” – mormora, sempre più turbato, a Stern. Indica prima la sua automobile, poi la spilla con l’effigie nazista che porta sul risvolto del cappotto e per ognuno di questi oggetti stabilisce il numero di vite umane che avrebbe potuto salvare: “Una persona in più, per la spilla...” – commenta piangendo – “...avrei potuto avere una persona in più e non l’ho fatto...”. Per Schindler la frase del Talmud incisa sull’anello si ribalta nella sua versione negativa: chiunque *non* salva una vita *non* salva il mondo intero. Schindler cade in ginocchio, chiedendo perdono per non avere fatto abbastanza. Tutti i suoi operai gli si stringono attorno in un unico abbraccio.

Erin Brockovich – Forte come la verità

*Erin Brockovich*¹⁶⁴ racconta la storia di redenzione di una donna attraverso una battaglia legale in difesa di persone truffate da una grande multinazionale. Erin (Julia Roberts) ha tre figli piccoli, due divorzi alle spalle e molte bollette scadute; non ha un lavoro, né alcuna esperienza professionale; è stata reginetta di bellezza di Wichita ma quello è rimasto il suo unico momento di gloria: la vita l’ha amareggiata, l’ha resa polemica e scurrile; è disposta a fare molti sacrifici per i figli senza farlo loro pesare, ma non riesce ad evitare che crescano in una casa infestata dagli scarafaggi.

La vita le offre la grande occasione quando, lavorando come segretaria nello studio legale di Ed Masry, si imbatte nel caso di centinaia di persone ammalate a causa di una falda acquifera inquinata dalla PG & E, una multinazionale dell’energia. Erin, sebbene non abbia alcuna esperienza legale, grazie ai suoi modi di fare poco avvocateschi, riesce a convincere tutte le famiglie vittime dell’avvelenamento ad avviare un procedimento legale contro la PG & E.

Gli impegni legali, però, le tolgono tempo da dedicare ai figli e al suo nuovo compagno, George (Aaron Eckhart). E così giungiamo al momento della *crisi*: Erin torna a casa e scopre che George ha fatto le valige: “Erin... o trovi un altro lavoro o trovi un altro uomo” – spiega l’uomo, stanco di essere trascurato dalla sua compagna. Erin spiega le sue ragioni: “Non posso lasciare il mio lavoro, George [...] Per la prima volta in tutta la mia vita la gente comincia a rispettarci [...] se entro in una stanza, tutti si zittiscono, per sentire se ho qualcosa da dire. Non mi era mai capitato finora, mai. Ti prego, non chiedermi di rinunciarci”. George incalza, aumentando la pressione conflittuale su Erin: “E quello a cui stanno rinunciando i tuoi figli?” – le chiede. Erin tiene duro: “Sto facendo di più ora per i miei figli di quando abitavo con i miei genitori. Un giorno, sono sicura, lo capiranno”. George fa l’ultimo tentativo: “E a me non ci pensi?”. A questo punto Erin deve raccogliere tutte le proprie forze per fare ciò che non ha mai fatto: contare su se stessa, sul proprio valore, senza doversi affidare all’uomo di turno: “Quello che ho sempre fatto è stato piegare la mia vita adattandola ai bisogni che gli uomini decidono di avere. Beh, stavolta no, mi dispiace. Non lo faccio”.

Nel momento della crisi, Erin ha preso la sua decisione. E George esce dalla sua vita. Dalla crisi giungiamo rapidamente al *momento culminante*: Erin, grazie ai suoi modi di fare, riesce ad ottenere la collaborazione dell’uomo che la PG & E aveva incaricato di distruggere i documenti che dimostravano che la multinazionale era al corrente del danno che arrecava alla gente che viveva nell’area limitrofa ai suoi stabilimenti. È la prova decisiva che permette di vincere la causa, dimostrando il valore di Erin agli occhi del

¹⁶⁴ *Erin Brockovich* [2000], diretto da Steven Soderbergh, scritto da Susannah Grant, interpretato da Julia Roberts, prodotto da Jersey Films.

potente avvocato Kurt Potter (Peter Coyote) cui Ed Masry si era appoggiato per gestire un caso tanto complicato.

I cinque biopic dei quali ho appena analizzato la *risoluzione* (crisi e momento culminante) hanno ottenuto massimi riconoscimenti critici (i primi quattro hanno ricevuto l'Oscar – *Erin Brockovich* la nomination – per la Migliore Sceneggiatura) ed enormi riscontri commerciali. Come si è visto, gli Autori (in primo luogo gli sceneggiatori) hanno plasmato la forma di ciascuno di questi film sulla base di un preciso giudizio morale sulla vicenda biografica cui il film era ispirato. Il Butch Cassidy interpretato da Paul Newman, l'Antonio Salieri interpretato da F. Murray Abraham, la Karen Blixen interpretata da Meryl Streep, l'Oskar Schindler interpretato da Liam Neeson, la Erin Brockovich interpretata da Julia Roberts, sono tutti protagonisti di vicende drammatiche che in modo chiaro ed emozionante ci si offrono come esempi persuasivi di forme di vita dannata o redenta. In base a questo giudizio lucido e motivato gli Autori hanno scelto quali eventi biografici – i pochissimi per i quali c'è spazio in un film di circa due ore rispetto agli innumerevoli che accadono in una vita reale e ai numerosissimi che possono trovare spazio in una biografia scientifica – includere nel film e, soprattutto, quale forma drammatica dovesse dare senso a ciascuno di essi.

Tale decisione richiede fine perspicacia interpretativa, abile sintesi narrativa ma, soprattutto, la capacità – prettamente artistica – di trasfigurare ciò che è *storico*, e dunque accidentale, in *mitico*, e dunque essenziale. Grazie all'Autore di *Butch Cassidy*, i due banditi soprannominati Butch Cassidy e Sundance Kid non sono più soltanto due fra i tanti fuorilegge vissuti nel selvaggio West fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: sono diventati emblemi universali di una forma di vita dannata da cui ogni uomo in quanto uomo è, prima o poi, tentato. Grazie all'Autore di *Erin Brockovich – Forte come la verità*, Erin Brockovich non è più soltanto una delle tante donne che ha vinto una battaglia legale: è diventata l'emblema universale di una forma di vita redenta che è d'esempio per ogni uomo in quanto uomo. È questo che spiega come il titolo o il nome proprio di un protagonista di biopic possa diventare proverbiale, cioè indicativo di una forma esistenziale paradigmatica: “*un* Lawrence d'Arabia”, “*un* Uomo Per Tutte le Stagioni”¹⁶⁵, “*uno* Schindler”¹⁶⁶ sono espressioni correnti che mostrano come un biopic ben strutturato possa far assurgere il personaggio cui è ispirato all'olimpico dei riferimenti dell'immaginario collettivo.

Quanto sia difficile prendere tale decisione e restare ad essa coerenti lo dimostra l'alto numero di biopic, fra quelli elencati nella filmografia, non riusciti. Per realizzare un biopic di qualità e successo, naturalmente, non basta decidere se articolarlo come biopic di dannazione o biopic di redenzione. Ma se non si prende in modo convinto e ben ponderato tale decisione, ciò che si potrà ottenere sarà al massimo un film biografico *in abbozzo*, cioè strutturalmente disorganico, episodico, emotivamente sfuocato. Sono i difetti riscontrabili in numerosi biopic su cui pure si sono concentrati grandi sforzi artistici e produttivi: *Chaplin* [1992], *Surviving Picasso* [1996], *Alexander* [2004], fra i biopic di Hollywood, e

¹⁶⁵ Nel gergo politico ricorre spesso questa espressione (coniata da Samuel Johnson per elogiare Thomas More e ripresa da Robert Bolt come titolo del testo teatrale da cui sarà tratto *A Man for All Seasons* [1966]: Robert Bolt, *A Man for All Seasons – A Play of Sir Thomas More*, Methuen Drama, Londra 2001) per indicare personalità il cui prestigio vada al di là delle effimere circostanze di potere. In Italia, curiosamente, l'espressione ha assunto un'accezione negativa perché, interpretata alla luce dei diffusi comportamenti trasformistici (ribaltando il significato originario, che voleva sottolineare l'esemplarità di un uomo che pagò con la vita il prezzo della propria coerenza religiosa, morale e politica).

¹⁶⁶ Perlasca – a sua volta protagonista di un biopic televisivo di grande successo (*Perlasca* [2002]) era descritto come “*lo Schindler italiano*”.

Napoleone [2002], *Il Giovane Casanova* [2002], *Ferrari* [2003], fra i biopic televisivi italiani.

Nonostante l'evidente qualità registica e interpretativa che caratterizza ciascuno di essi, questi film biografici non hanno incontrato il favore del pubblico. Se li si confronta, si rileva un significativo tratto comune: in ognuno di essi non è chiaro quale giudizio (di *redenzione* o di *dannazione*) l'Autore voglia esprimere sulla forma di vita raccontata. Il fascino che ciascuno di questi personaggi ha esercitato sugli autori sembra quasi aver loro impedito di trovare quel giusto inquadramento valutativo delle vicende che gli avrebbe permesso loro di collocare nella giusta luce gli aspetti più negativi dei protagonisti: la spregiudicatezza nei rapporti con le proprie compagne (*Chaplin*, *Surviving Picasso*, *Casanova*), o la smodata ambizione (*Alexander*, *Napoleone*, *Ferrari*).

3.2. Il *conflitto* nel biopic.

Dopo aver focalizzato l'elemento fondamentale per la strutturazione di un biopic (la decisione lucida e motivata circa la *risoluzione* – di *dannazione* o *redenzione* – della vicenda biografica) passiamo a esplorare come l'elemento del *conflitto* (il secondo dei tre strumenti dello sceneggiatore sopra presentati) sia declinato nel genere biografico. Tale indagine si svilupperà in due momenti: il primo è dedicato all'elemento narrativo essenziale per l'articolazione del conflitto, l'antagonista; il secondo alle tecniche di sintesi narrativa frequentemente usate nei biopic, per mantenere la tensione del conflitto: il *montage* e il *flashback*.

3.2.1. L'*Antagonista*

In un biopic l'antagonista è l'agente drammatico (può essere una persona, un'istituzione o una forza della natura) che induce il protagonista a compiere il suo cammino di *redenzione* o di *dannazione*. Quanto più è lucido e ponderato il verdetto sulla forma di vita del protagonista, tanto più sarà ben delineato e convincente l'antagonista. Non è un caso che i cinque biopic esemplari che abbiamo analizzato dal punto di vista della *risoluzione*, offrano anche memorabili figure di antagonisti: il gruppo di sceriffi implacabili per Butch Cassidy, Mozart per Salieri, Denys Finch Hutton per Karen Blixen, Amon Goeth per Oskar Schindler, la multinazionale PG & E per Erin Brockovich. Ognuno di questi antagonisti risulta perfettamente funzionale al cambiamento dannante o redentore dei protagonisti e come tale inquadrato dalla storia¹⁶⁷.

Il gruppo di sceriffi che perseguitano la banda di Butch Cassidy è costruito come una forza naturale cieca e implacabile perché solo un antagonista simile poteva indurre Butch e Sundance a fuggire in Bolivia e una volta qui, a fare i conti con il proprio destino¹⁶⁸. Non viene mai mostrato il volto degli sceriffi. Se ne conoscono solo alcuni nomi la cui fama suscita inquietudine e preoccupazione. Vengono mostrati spietati (uccidono gli altri membri della Hole-in-the-Wall gang prima che abbiano la possibilità di arrendersi). Sono pagati per non fermarsi fino ad uccidere le loro prede.

¹⁶⁷ "L'antagonista deve essere indispensabile al protagonista, ovvero deve essere colui che meglio di chiunque altro può attaccare le sue debolezze" – consiglia John Truby nei suoi corsi di scrittura.

¹⁶⁸ Proseguendo il parallelismo sopra introdotto, è illuminante il confronto fra questo gruppo di sceriffi e l'agente dell'FBI Carl Handratty (*Prova a Prendermi*): là una forza punitiva senza volto, qui una figura paterna che persuade Frank Abagnale a cambiare vita non con sistemi punitivi e persecutori ma lasciando libero e responsabilizzando il criminale catturato.

Mozart è costruito attraverso un abbinamento di talento divino e volgarità animale perché solo un antagonista simile poteva mettere in crisi l'intesa, prima di allora di perfetta fiducia, fra Antonio Salieri e Dio.

Denys Finch Hutton è costruito come un romantico vagabondo slegato da qualunque vincolo di appartenenza, proprietà o affetto perché solo un amante simile poteva liberare Karen dal suo attaccamento ai beni materiali.

Amon Goeth è costruito come un uomo che non dà il minimo valore alla vita umana perché solo qualcuno di tanto efferato poteva indurre Oskar Schindler a fare qualcosa di generoso, qualcosa contro il proprio interesse. La multinazionale PG & E è inquadrata come un'istituzione lontana, potente e ricchissima, che si palesa solo attraverso avvocati cinici ed elegantissimi, perché solo sconfiggendo un simile antagonista Erin poteva dimostrare quale fosse il suo valore a dispetto delle apparenze.

Come si vede, un ottimo biopic richiede un lucido e motivato verdetto esistenziale e un lucido e motivato verdetto esistenziale esige un adeguato antagonista.

La vita di un personaggio storico non offre mai un'unica figura antagonista la cui vicenda esistenziale rappresenti un costante contrappunto drammatico a quella del protagonista. E solo raramente offre una figura antagonista che spicca in modo particolare sulle altre e tuttavia nemmeno in questi casi tale figura, così come storicamente data, è già di per sé funzionale all'intreccio drammatico del biopic. Il gruppo di sceriffi senza volto, il Mozart interpretato da Tom Hulce, il Denys interpretato da Robert Redford, l'Amon Goeth interpretato da Ralph Fiennes, gli avvocati inviati nello studio di Ed Masry dalla potente PG & E, non esistono "in Natura", "nella Storia": sono innanzitutto rielaborazioni drammaturgiche di persone reali nello stesso modo in cui lo sono i protagonisti dei rispettivi biopic.

Trattandosi – come consegue dalla mia interpretazione del genere biografico – di strumenti di dannazione o di redenzione, non sorprende che le figure degli Antagonisti nei biopic risultino molto spesso investite da tratti o valenze "sovrumane".

Il gruppo di sceriffi in *Butch Cassidy* è presentato come una forza dall'implacabilità non umana: "Chi sono quelli?" – continua a ripetere Sundance, osservando da lontano gli inseguitori che non mollano mai; "damn them anyway. Aren't they hungry?... aren't they tired?" – si lamenta Butch – "[...] why don't they slow down? Hell, they could speed up and that'd be fine too... it'd be a change. They don't even break formation...". In *Amadeus* il legame stabilito fra Mozart e la volontà divina appartiene al tema stesso del conflitto drammatico in atto. In *La mia Africa*, Karen, nella breve cornice che introduce il lungo flashback in cui consiste il film, parla di Denys dicendo "mi era stato dato"; e fra il momento della crisi e il momento culminante, l'evento tragico dell'incendio che distrugge la fattoria (che prelude alla morte di Denys) è commentato dalle parole "è arrivato Dio". In *Schindler's List*, il personaggio di Amon Goeth incarna la diabolicità e insieme la banalità del male metafisico con cui il Nazismo è sempre stato letto.

Insomma: la frequenza con cui l'antagonista è connotato con tratti sovrumani, conferma la nostra tesi secondo la quale un biopic si fonda sulla lettura di una vita come riflessione su valori, scelte e possibilità universali.

3.2.2. *Flashback e Montage*

"Ogni mezzo di comunicazione ha sviluppato tecniche e convenzioni per rappresentare una vita entro una forma maneggevole (e, per la popolare cultura

commerciale, vendibile)”¹⁶⁹. Due fra le tecniche più utilizzate dai biopic sono il *flashback* e il *montage*.

Nel capitolo successivo vedremo come *Lawrence d'Arabia* [1962] sia strutturato come un lunghissimo flashback, e nel terzo capitolo analizzeremo la complessa struttura a flashback di *Augusto – Il Primo Imperatore*. Ma sono molti, fra i film fin qui citati, a sfruttare tale tecnica. *Amadeus* si apre con il tentativo di suicidio da parte dell'ormai vecchissimo Salieri. Esortato da un giovane sacerdote che cerca di confortarlo con l'argomento che *di fronte a Dio siamo tutti uguali*, Salieri inizia a raccontare la storia del suo tragico rapporto con Mozart, proprio per smentire l'argomento usato dal sacerdote. *La mia Africa* si apre con la voce over¹⁷⁰ del personaggio di Karen Blixen che commenta prima alcune evocative visioni avute in sogno, poi l'immagine di se stessa, nella sua casa in Danimarca, nell'atto di scrivere il racconto della sua esperienza in Africa. La sua voce over ci trasporta così a molti anni prima, quando Karen decide di sposare il conte Blixen e trasferirsi con lui in Kenya. *Prova a prendermi* inizia con l'agente Carl Handratty che preleva Frank da un fatiscante carcere francese per estrarlo negli Stati Uniti. Nel corso del viaggio, Frank ripensa alla storia della sua lunga fuga, che noi riviviamo attraverso una successione di flashback.

Questa tecnica narrativa, che consiste nel tornare indietro nel tempo della fiction, tende ad avere, come scrive Jacqueline Nacache, “una funzione esplicativa: un rapido ritorno nel passato può aiutare lo spettatore a conoscere un personaggio e a capire le sue reazioni. [Oppure tende a fungere da] cornice della storia: il flashback allora è un dispositivo di presentazione, che svolge il compito di far scivolare dolcemente lo spettatore nel cuore del racconto invece di proiettarlo in *medias res*”¹⁷¹. Ma queste funzioni che la Nacache definisce *utilitaristiche*, sono espressioni diverse di quella che è la funzione originaria del flashback, cioè “quella di ripercorrere una storia dalla posizione privilegiata di un particolare narratore. Tale privilegio consente al narratore di strutturare la vita non soltanto nei termini dell'ordine e del contenuto degli eventi, ma di strutturarne anche il significato”¹⁷². Salieri – in virtù della sua privilegiata posizione di narratore – racconta, della vita di Mozart, solo gli episodi funzionali ad esprimere quello che secondo lui è il significato dell'esistenza di Mozart. Karen rielabora i propri ricordi sull'esperienza

¹⁶⁹ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 182. “Non si può raccontare tutto, mostrare tutto, conservare tutto: bisogna quindi tagliare, a tutti i livelli [...] il racconto senza ellissi è quasi impossibile perché, escluso il cinema delle origini e certi esperimenti di racconto «in tempo reale» [...] il tempo della storia raccontata è quasi sempre maggiore del tempo del film” (Jacqueline Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, p. 44).

¹⁷⁰ Una precisazione: in italiano si usa frequentemente in modo ambiguo il termine “voce off” per indicare sia le battute di dialogo di un personaggio che, seppure non inquadrato, è comunque all'interno della scena (“voce off *intradiegetica*”), sia le parole di commento alla scena pronunciate da un personaggio che strutturalmente non fa parte della scena in quanto è situato in una diversa dimensione temporale o narrativa (“voce off *extradiegetica*”). Ad esempio, *voce off intradiegetica* è quella che si sente quando l'inquadratura mostra un certo personaggio mentre si sente una voce che, per esempio, lo chiama pronunciando il suo nome: il personaggio inquadrato si volta verso chi l'ha chiamato, l'inquadratura si allarga (o si mostra un controcampo) e così gli spettatori vedono il personaggio del quale hanno appena sentito la voce (*off intradiegetica*). Esempi, invece, di *voci off extradiegetiche* sono quelle di Salieri che commenta le immagini del suo passato tormentato da Mozart o di Karen che commenta le immagini della sua storia d'amore con Denys. Nella presente ricerca userò il termine “voice off” per indicare la *voce off intradiegetica* e “voice over” per indicare la *voce off extradiegetica* (vedi: Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris 1982; tr. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991 – dove quella che qui è chiamata *voce over* viene chiamata *voce-soggetto* – e Armando Fumagalli, *Su alcune problematiche della parola nel cinema*, in *Comunicazioni sociali*, XI (1989), 1, pp. 32-70).

¹⁷¹ Jacqueline Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, p. 89.

¹⁷² George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 183.

africana alla luce del significato decisivo che secondo lei ha avuto quella esperienza nella sua vita.

La frequenza dell'utilizzo del flashback, che nell'audiovisivo corrisponde all'uso dei tempi passati nel testo verbale, da un certo punto di vista denuncia la derivazione dei film biografici dalla letteratura storiografica¹⁷³, ma da un altro ne fa risaltare la radicale eterogeneità. Dal primo punto di vista il flashback di *La mia Africa* o di *Amadeus* funzionano come il sistema dei tempi verbali che in una presunta (auto)biografia di Karen Blixen o di Antonio Salieri ci portano nel loro passato: “avevo una fattoria in Africa” – dice la voice over di Karen in apertura del film; “Questo era Mozart” – dice la voice over di Salieri sull'avvio del flashback. Come vedremo, una delle prime stesure di *Augusto – Il Primo Imperatore* innescava il flashback proprio a commento del racconto della propria vita fatto dal personaggio di Augusto ad uno dei suoi biografi, il personaggio di Nicolao di Damasco¹⁷⁴. Ma, come dicevo, l'uso del flashback marca la differenza con le biografie scientifiche, perché esso, nei biopic, non si limita a differenziare un tempo passato di ciò che si racconta dal tempo presente in cui ha luogo l'atto del raccontare. Nei biopic esso è funzionale all'espressione della tesi del film, è una strategia adottata per fini retorici: gli Autori di *Amadeus*, *La mia Africa* e *Prova a prendermi* hanno adottato la tecnica del flashback in quanto efficace per trasmettere in modo emozionante e persuasivo la loro tesi sul tema del film. Ecco perché, mentre nella quasi totalità, le biografie scientifiche iniziano parlando della nascita del protagonista (*Karen Blixen nacque...; Antonio Salieri nacque...; Frank Abagnale nacque...*), i biopic cominciano dalla nascita del protagonista solo molto raramente e qualora lo facciano, ciò avviene per ragioni radicalmente diverse da quelle che muovono il biografo scientifico: una biografia scientifica deve mirare alla completezza dei fatti della vita di un uomo, un biopic deve invece mirare alla persuasività di una tesi su una forma di vita emblematicamente universale. Perciò la nascita di Antonio Salieri, Karen Blixen o Frank Abagnale non è necessariamente pertinente e, se lo fosse, lo sarebbe solo perché è funzionale per ragioni retoriche: “c'era una volta, nei film, significa c'era in un momento attentamente selezionato”¹⁷⁵.

La seconda tecnica di ellissi cui abbiamo accennato è quella del *montage*, che consiste in un montaggio veloce (quasi sempre commentato da una colonna sonora musicale) di immagini o brevi scene senza dialogo. Un esempio di montage è, in *Butch Cassidy*, la sequenza di immagini (finte fotografie d'epoca) che racconta il viaggio di Butch, Sundance e Etta dagli Stati Uniti alla Bolivia.

Custen ha calcolato che più dell'80 per cento dei biopic prodotti ad Hollywood fra il 1927 e il 1960 ha fatto uso del montage¹⁷⁶. A conferma del fatto che il montage è essenziale per la sintesi narrativa necessaria ad un biopic basti il fatto che se ne ritrovano esempi in tutti i biopic che per diversi aspetti sono stati fin qui oggetto di analisi. Secondo

¹⁷³ In tal senso la tecnica del flashback richiama l'utilizzo di asserzioni di veridicità di cui si è già parlato: “il flashback è sempre dotato di un valore di verità sicuro [...] Che si tratti di una testimonianza o di un semplice ricordo, la parte in flashback viene presentata come ‘più vera’, più indispensabile al racconto della parte ‘al presente’” (Marc Vernet, *Flash-back*, in AA.VV., *Lectures du film*, Albatros, Paris 1980, p. 98).

¹⁷⁴ L'analisi delle modifiche, numerose e radicali, che riguardarono la struttura a flashback di *Augusto – Il Primo Imperatore*, durante il lungo lavoro di sviluppo della sceneggiatura, offrirà molti spunti di riflessione sul funzionamento della tecnica del flashback nei biopic e, in generale, nei film di finzione.

¹⁷⁵ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 184 (corsivi miei). Pur rilevando, da un punto di vista empirico, tale differenza fra biopic e biografie scientifiche scritte, Custen non tematizza mai, nel suo lungo saggio sui biopic dell'epoca classica hollywoodiana, l'irriducibile differenza di fondo fra un testo scientificamente storico e un testo drammatico ispirato a fatti storici.

¹⁷⁶ “Se il montage è un elemento comune a molti film del periodo 1927-1960, risulta quasi essenziale al concetto di teleologia e predeterminazione proprio del biopic” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, nota 7, p. 273).

Custen, nei biopic i montage servono, più in generale, a “fornire agli spettatori dei ‘fatti’, ma non abbastanza lentamente [...] per consentire loro di interpretarne fino in fondo il significato” e a “spingere avanti la trama presentando una versione sintetica di un evento narrativo che è importante, ma troppo lungo per essere mostrato nella sua interezza”¹⁷⁷.

Custen considera il montage uno degli elementi distintivi del genere biopic¹⁷⁸. Tuttavia, pur riconoscendo che esso possa servire ad altri scopi (a una non meglio definita “caratterizzazione dello sviluppo della vita di un personaggio”¹⁷⁹; a una presentazione non solo dei trionfi del personaggio protagonista, ma “anche dei fallimenti”¹⁸⁰) si limita a interpretarlo come “la chiara e sintetica presentazione del successo che rende la persona famosa [...]”¹⁸¹. Questo inquadramento del montage risente dell’interpretazione di Custen dei biopic – in generale e del biopic hollywoodiano di epoca classica in particolare – come storie di conquista della notorietà.

In base alla mia interpretazione del biopic come film su figure di redenzione o figure di dannazione, il montage risulta invece essere – più significativamente – una tecnica retorica utile a mostrare che ad una *decisione esistenziale* consegue una precisa forma di esistenza. Ad una decisione esistenziale dannante consegue una forma di esistenza a sua volta dannante. Ad una decisione esistenziale redentrice consegue una *forma di esistenza* a sua volta redentrice. In tal senso, i montage non hanno una mera funzione di sintesi di informazioni o di segnalazione di un passaggio temporale: i montage sono formidabili strumenti retorici per mostrare in modo diretto che le nostre scelte danno forma alla nostra vita, che da una decisione presa in un determinato momento scaturiscono conseguenze esistenziali a lungo termine.

John Nash decide di accettare l’umiliazione di chiedere aiuto a quello che un tempo era il suo avversario. A tale determinante decisione fa subito seguito una nuova forma di vita per John, una forma di vita che porterà a compimento il suo cammino di redenzione.

3.3. Il protagonista nel biopic

Siamo giunti all’ultimo aspetto da analizzare nel genere biopic: come in esso sia declinata la funzione del protagonista, che abbiamo visto essere il primo degli strumenti espressivi di un autore cinematografico. Ci siamo già soffermati a lungo a considerare come, a livello di caratterizzazione (*characterization*), il protagonista di un biopic possa avere molti aspetti in comune con il personaggio storico su cui è modellato, ma, a livello di personaggio profondo (*character*), debba essere quasi sempre una completa creazione dell’Autore, creazione funzionale ad esprimere in modo emozionante e persuasivo una tesi su un tema esistenziale universale. In quella sede, a tale proposito, abbiamo già mostrato come il personaggio profondo sia strettamente connesso con l’articolazione del *conflitto* drammatico e con la relativa *risoluzione*. Da questo punto di vista, una volta sfatata la concezione del protagonista di un biopic come statua di cera più o meno rassomigliante all’originale, ma ineluttabilmente priva di vita, il personaggio centrale di un film biografico funziona secondo quegli stessi principi drammaturgici di cui abbiamo parlato al punto 2.1.1, principi validi per ogni film di finzione.

¹⁷⁷ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 185.

¹⁷⁸ Insieme alle asserzioni di veridicità in apertura del film, all’uso del flashback, all’elemento romantico di sfondo, alla resistenza opposta dagli ambienti famigliari alla carriera dell’eroe.

¹⁷⁹ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 185.

¹⁸⁰ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 185.

¹⁸¹ “I montage che mostrano la conquista della fama di persone dello spettacolo erano spesso prevedibili: titoli di giornali che cambiano rapidamente, poster teatrali, record labels, o charts che mostrano i receipts al box-office” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 184).

In questa sezione intendo dunque soffermarmi sugli aspetti specifici al genere biopic di quello che è un problema inerente alla creazione di ogni personaggio di finzione: l'*empatia*, ossia il coinvolgimento dello spettatore nelle sorti del protagonista.

3.3.1. L'eroe: straordinarietà e ordinarietà

Dai versi su Achille alle sequenze del film su Truman Capote (*Truman Capote – A sangue freddo* [2005]) si “cantano” le sorti di individui eccezionali, fuori dall'ordinario, unici. Individui le cui gesta paiono molto diverse da quelle del presunto ascoltatore o spettatore comune, ordinario, normale. Il pugile che ha incarnato il desiderio di riscatto del popolo americano durante la Grande Depressione (*Cinderella Man* [2005]); la ragazza che ha sfidato il senso del pudore della sua epoca (*Bettie Page* [2005]); l'europeo che per primo ha messo piede sulle coste del Maine (*The New World* [2005]); la leggenda del rock (*Quando l'amore brucia l'anima – Walk the line* [2005]); il ciclista che ha sventato una guerra civile in Italia (*Bartali – L'intramontabile* [2006]); l'uomo che ha attraversato due dittature ed è stato papa per più di ventisei anni (*Giovanni Paolo II* [2005]; *Karol – l'uomo diventato papa* [2005]; *Karol – Il papa rimasto uomo* [2006]). Questi esempi di recenti biopic cinematografici e televisivi sembrano dimostrare che solo personaggi straordinari (e che per la loro straordinarietà hanno conquistato la notorietà) siano a misura di film biografico. Come intendo dimostrare, la singolarità dei personaggi cui i biopic si ispirano è solo un mezzo retorico finalizzato all'espressione di altro. Il criterio della *diversità* nella scelta dei personaggi di cui raccontare la vita e la sua conseguente sottolineatura nella relativa caratterizzazione (*characterization*) è una formidabile strategia retorica che il genere biografico ha a disposizione per far meglio risaltare l'*universalità* dei valori che definiscono i protagonisti (nella profondità del loro personaggio, nel loro *character*), i conflitti che li riguardano e la risoluzione tematica della vicenda.

Per la stravaganza che le caratterizza, le storie della maggior parte dei biopic, se non fossero *vere*, non sarebbero ritenute nemmeno *verosimili*. Ma, ripeto, l'interesse per la *difformità* – e la relativa efficacia spettacolare – non dipende dalla difformità in se stessa, ma dalla sua funzione di far risaltare ciò che è *uniforme*. Ben pochi spettatori hanno qualcosa in comune con una ex reginetta di bellezza texana con due divorzi alle spalle e tre figli a carico alle prese con una causa legale multimilionaria contro una multinazionale della chimica, ma tutti gli spettatori, nessuno escluso, ha dovuto prendere decisioni difficili come quelle prese da Erin Brockovich per riuscire vincere le diffidenze altrui e dimostrare il proprio valore.

Nel suo studio, Custen descrive i metodi adottati dagli Autori dei biopic per gestire l'eccezionalità dei personaggi di cui intendono raccontare le vicende esistenziali come strategie di *normalizzazione del genio* e di *regolarizzazione delle differenze*¹⁸². Come già segnalato, Custen interpreta quello biografico come il genere delle narrazioni della conquista della notorietà, dove la notorietà sarebbe l'effetto della diversità, determinata dal talento, di un individuo rispetto a tutti gli altri. Per Custen tale diversità è una caratteristica originale e primaria dei protagonisti dei biopic, mentre i caratteri che avvicinerrebbero tali protagonisti all'uomo comune non sarebbero altro che giustapposizioni determinate dall'ideologia fondamentalmente conservatrice propria dei produttori di Hollywood (in particolare dei produttori dell'epoca *classica*) o dalla loro tendenza a rielaborare senza troppi scrupoli la “verità storica” sulla base di formule narrative rivelatesi vincenti al box office di film precedenti. Dunque per Custen ci sarebbero da una parte le biografie

¹⁸² “Normalizing genius” e “institutionalizing difference” (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 121 e 128).

autentiche di individui le cui specificità sono irriducibili, dall'altra i biopic che, per motivi ideologici o commerciali (oltre che legali e produttivi), hanno ben poco a che fare con la verità storica: fra biografia autentica e biopic – conclude Custen – c'è “come il titolo del film su Cole Porter suggerisce, la stessa diversità che c'è fra la notte e il giorno”¹⁸³.

Custen descrive come emblematico il processo di sviluppo della sceneggiatura per il film che sarebbe stato poi intitolato *The Story of Alexander Graham Bell* [1939]. La verità su Bell è che era “un inventore strano e ossessivo, sofferente di attacchi depressivi e collassi nervosi, ansioso di guadagnare dalla sua invenzione come qualunque altro capitalista del diciannovesimo secolo”¹⁸⁴. L'esigenza del potentissimo Zanuck era invece quella di presentare Bell “come un magnanimo benefattore di tutta l'umanità, un uomo generoso che, spinto dall'amore per la moglie sorda, gettò le basi del suo futuro impero lavorando in una soffitta”¹⁸⁵. Alla contrapposizione fra questi estremi, si aggiungeva la necessità di compiacere gli eredi Bell e di non ledere gli interessi di Western Union e Bell Telephone, interessate a mantenere il controllo dell'invenzione del telefono.

Il commento di Darryl Zanuck alla prima stesura della sceneggiatura, scritta da Roy Harris, è emblematico: “ha bisogno di drammatizzazione e di sviluppo della storia umana, ma c'è EPICA – ora è sommersa SOTTO TROPPI DATI E INFORMAZIONI, ma se riusciamo a sviluppare una storia veramente romantica e umanamente emozionante, il film sarà migliore di [*The Life of Emile*] Zola o di [*The Story of Louis*] Pasteur”¹⁸⁶. Ciò di cui Zanuck va in cerca è un Bell che sia “reale, umano, concreto, regolare”¹⁸⁷, un Bell con cui empatizzare (*to root for*). E Zanuck è certo che l'affezione dello spettatore non sarebbe stata suscitata da dettagli di laboratorio, da elucubrazioni teoriche, da conflitti di ambito scientifico: “gli spettatori non capiranno mai, né apprezzeranno cose come queste”¹⁸⁸. Dopo due revisioni della sceneggiatura e una lunga lettera di spiegazioni, Harris riceve questa replica da Zanuck: “Il dramma della storia non risiede nell'invenzione del telefono più di quanto il dramma della vita di Zola risiedeva nello scrivere. Il nostro dramma principale risiede nella battaglia di Bell contro il mondo per convincerlo che lui ha scoperto qualcosa di grande, e poi per proteggerne la proprietà. Tu hai avuto la tua opportunità di presentare la storia a modo tuo e si è dimostrata chiaramente sbagliata. Ora procediamo a modo mio e smettiamo di teorizzare”¹⁸⁹. Harris viene tolto dal progetto e la sceneggiatura viene affidata a Lamar Trotti.

Custen descrive questi interventi di Zanuck come ingerenze che avevano l'effetto di distorcere la verità storica sulla base di fissazioni. In realtà il conflitto in atto era quello fra una concezione del film biografico di tipo documentaristico, caratterizzata dall'idea che un biopic debba essere correttamente informativo, e una concezione drammatica del film biografico, per la quale un biopic deve usare (ed eventualmente rielaborare) le vicende storiche per coinvolgere lo spettatore in una significativa esperienza emotiva. Gli interventi di Zanuck non erano ingerenze illegittime, bensì autentici interventi autoriali, ossia portatori di una visione che, per quanto discutibile, conferiva un'identità al film su Bell, ne

¹⁸³ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 147.

¹⁸⁴ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 131.

¹⁸⁵ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 131.

¹⁸⁶ Annotazione scritta a mano da Darryl Zanuck sulla stesura del 4 Marzo 1938 della sceneggiatura di Roy Harris, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

¹⁸⁷ Annotazione scritta a mano da Darryl Zanuck sulla stesura del 12 maggio 1938 della sceneggiatura di Roy Harris, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

¹⁸⁸ Da un Memo di Darryl Zanuck del 14 marzo 1938 a proposito della sceneggiatura su Alexander Graham Bell di Roy Harris, citato in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

¹⁸⁹ Lettera del 21 maggio 1938 di Darryl Zanuck a Roy Harris, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 132.

individuava una radice drammatica (e dunque un tema universale), e in forza di questa riusciva a superare gli scrupoli intellettualistici di sceneggiatori eruditi come Harris. Il conflitto che vediamo in atto in quegli scambi di memo non può essere ridotto a quello fra una sceneggiatura storicamente corretta e un'idea di film commerciale e storicamente falsa, o a quello fra un modello di biopic "corretto" e l'idea di Zanuck di come un biopic dovrebbe essere. Il conflitto in atto pare piuttosto essere quello fra una sceneggiatura che aveva rinunciato a drammatizzare pur di perseguire una malintesa "correttezza storica" e un'idea di film efficacemente spettacolare in quanto solidamente drammatico. Non a caso, l'analisi di Lamar Trotti della sceneggiatura di Harris, che lui era chiamato a riscrivere, fu il seguente: "Secondo la mia opinione l'esigenza fondamentale di questa storia è un tema o obiettivo principale. In ogni storia cinematografica di un grande personaggio – i Rothschild, Zola, Pasteur – il personaggio o i personaggi principali, *hanno combattuto contro qualcosa di grande per qualcosa di grande*. [...] In questa sceneggiatura questo tema centrale è assente o quasi"¹⁹⁰.

Partendo da questa analisi Trotti riuscì a sviluppare una sceneggiatura che – seppur sollevando le proteste dei consulenti storici¹⁹¹ – ottenne l'approvazione non solo di Zanuck ma anche dei parenti di Bell. Il giudizio di Custen è severo: "*Bell*, con una trama inventata e con scenografie e costumi accurati, fissò il modello di una comune procedura per i biopic: la creazione di una messa in scena realistica ricreata da stampe e fotografie originali a servizio della contestualizzazione storica di una narrazione non affidabile"¹⁹². Questo che Custen deplora è invece l'effetto di quello che ritengo essere l'approccio più corretto a problemi posti dalla realizzazione di un biopic: correttezza nella *caratterizzazione* (*characterization*) di personaggio e scenografia, e autonomia nella creazione del personaggio profondo (*character*), nella modulazione dei *conflitti* che lo riguardano, e nella *risoluzione* tematica della vicenda. Quella che Custen ritiene una fissazione di Zanuck, ossia che gli spettatori vadano al cinema per empatizzare con un personaggio, è invece uno dei principi cardinali del funzionamento delle storie, un principio il cui rispetto ha permesso a Zanuck (ex sceneggiatore) di diventare uno dei produttori che ha trasformato Hollywood in ciò che tutti oggi conosciamo.

3.3.2. *Con l'eroe*: i compagni d'avventura

Nel dramma *tertium non datur*: chi non è contro l'eroe è *con l'eroe*. Dopo aver analizzato, nel punto 3.2.1 la figura dell'antagonista, cioè delle forze, personali o impersonali, che agiscono *contro* l'eroe, è giunto il momento di analizzare la figura delle forze drammatiche (che a loro volta possono essere personali o impersonali) che nella storia fungono da "alleati". Come rileva Truby, ogni storia presenta personaggi che svolgono tale funzione, la quale – ad un livello minimo – consiste nel fornire all'eroe l'occasione di esprimere verbalmente ciò che pensa¹⁹³. Sulla base della mia interpretazione

¹⁹⁰ Lettera del 22 agosto 1938 di Lamar Trotti a Darryl Zanuck, citata in: George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 135.

¹⁹¹ È significativo che, una eventuale trama che fosse storicamente corretta in base ai documenti portati dai consulenti storici, sarebbe comunque stata falsa, dato che una recente sentenza di un tribunale americano ha assegnato la paternità della scoperta del telefono ad Antonio Meucci togliendola ad Alexander Graham Bell. Questa storia è stata raccontata anche in un recente biopic televisivo: *Meucci* [2005].

¹⁹² George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 139.

¹⁹³ Custen svolge un'interessante fenomenologia delle tipologie di alleati riscontrabili nei biopic della Hollywood di epoca classica. Rileva che sovente le figure dei vecchi amici sono usate come pietra di paragone per misurare il cambiamento (di solito in peggio) dei protagonisti. Si tratta spesso di personaggi portatori di un certo buon senso (di una certa convenzionale saggezza), che, in quanto non appartenenti al

del biopic, le figure degli “alleati” nel film biografico risultano poter essere di due tipi: *figure redentrici* o *figure dannanti*. Se il tema di ogni film biografico è la redenzione o la dannazione di una determinata forma di vita, le figure degli alleati dovranno essere interpretate (o costruite) come personaggi che favoriscono la redenzione oppure la dannazione del protagonista.

In *Butch Cassidy* [1969] il personaggio di Etta svolge chiaramente la funzione di alleata: è la compagna di Sundance, ha un’amicizia molto stretta con Butch, ospita i due fuggitivi quando costoro non sanno più dove nascondersi dalla squadra di sceriffi che dà loro la caccia, parte con loro alla volta del Sud America. Tutte queste azioni del personaggio di Etta si radicano però nella sua funzione profonda di *figura di redenzione*. È Etta che pronuncia la frase decisiva che costringe Butch e Sundance a prendere la decisione definitiva sulla propria esistenza: “ci sono altri modi di rigare dritto”. Quando Butch e Sundance respingono questi altri modi, Etta decide di andarsene. L’allontanarsi di Etta – sul quale, nella sceneggiatura, a differenza del film montato, si indugia più a lungo¹⁹⁴ – è il segnale che i due protagonisti, respingendo il consiglio dell’alleato redentore hanno deciso per la propria dannazione.

In *Amadeus* [1984] Padre Vogler, il sacerdote che ascolta il racconto di Salieri, ha una funzione di alleato in quanto (oltre a fungere da ascoltatore che permette a Salieri di confidarsi) cerca di sciogliere il nodo di disperazione che ha indotto l’anziano musicista a tentare il suicidio. La sua è una figura redentrice: è infatti lui a cercare, inutilmente, di persuadere Salieri di una verità che questo non può accettare dopo aver conosciuto Mozart: che tutti gli uomini siano uguali agli occhi di Dio. Padre Vogler offre a Salieri il perdono per la sua colpa (“Offer me your confession. I can offer you God’s forgiveness”), ciò che Salieri, nella primissima scena del film – il tentativo di suicidio – implorava invocando il nome di Mozart. Dopo aver raccontato la sua storia, Salieri si congeda dal sacerdote con queste parole: “Goodbye, Father. I’ll speak for you. I speak for all mediocrities in the world. I am their champion. I am their patron saint. [On their behalf I deny Him, your God of no mercy. Your God who tortures men with longings they can never fulfill. He may forgive me: I shall never forgive Him]”¹⁹⁵. Respingendo l’alleato redentore, Salieri diventa una figura di dannazione.

In *La mia Africa*, il conte Von Blixen (Klaus Maria Brandauer) svolge la funzione di alleato: accetta di sposare Karen e le consente così di realizzare il suo desiderio di andarsene dalla Danimarca. Ma il suo personaggio, proprio in quanto alleato, si rivela una figura dannante perché asseconda un agire ispirato a quell’idea sbagliata di libertà che Karen dovrà a poco a poco, grazie a Denys, cambiare.

In *Schindler’s List*, il personaggio di Itzhak Stern è un alleato: senza di lui Oskar Schindler non sarebbe mai riuscito a proteggere centinaia di ebrei. Ma il suo personaggio si rivela una figura redentiva soprattutto nel momento in cui spiega al protagonista che, come dice il Talmud, “chi salva una sola vita umana, salva l’intera umanità”. Come abbiamo già

mondo della celebrità del protagonista, sono dunque più liberi di dirgli “ciò che gli deve essere detto”. In altri casi sono i primi scopritori del talento del protagonista, o i suoi protettori (George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, pp 161-165).

¹⁹⁴ William Goldman, *Butch Cassidy and The Sundance Kid*, in *Adventures in The Screen Trade*, p. 428-435. In questa scena – tagliata in montaggio – si vedeva Etta allontanarsi in silenzio mentre Butch e Sundance, che intendevano accompagnarla alla stazione, sono distratti dalle immagini di un film muto, proiettato su un tendone eretto in una cittadina boliviana, che racconta proprio le loro imprese fino ad un tragico finale. Goldman spiega che questa scena, cui lui teneva molto, fu tagliata durante il montaggio perché aveva l’effetto di rallentare il film in un momento in cui doveva rapidamente arrivare alla conclusione (William Goldman, *Adventures in The Screen Trade*, p. 458).

¹⁹⁵ La parte della battuta di Salieri che ho racchiuso fra parentesi quadra fu poi omessa nel montaggio finale del film.

visto, quella frase innesca la definitiva redenzione di Schindler, che compie il suo cammino pentendosi della passata collaborazione affaristica con i nazisti.

In *Erin Brockovich – Forte come la verità* [2000], il personaggio di George (Aaron Eckart) svolge la funzione di alleato: si occupa dei figli di Erin mentre questa lavora, la aiuta nelle faccende di casa, la conforta nei momenti di difficoltà. Ma proprio George si rivela una figura dannante quando, nella scena della crisi che abbiamo analizzato, esorta Erin ad abbandonare la causa legale contro la PG & E, per disporre di più tempo da dedicare ai suoi figli e, soprattutto, a lui. Erin non cede a questa tentazione e questa sua decisione determina il felice compimento del suo cammino di redenzione.

È estremamente significativo che, in tutti i biopic fin qui analizzati, il momento della crisi avvenga attraverso un confronto, qualora non con l'antagonista (come avviene in *Amadeus*, *La mia Africa*, *A Beautiful Mind*, *Prova a prendermi*), avvenga puntualmente con l'alleato redentore o dannante: *Butch Cassidy*, *Schindler's List*, *Erin Brockovich*.

Prima di passare all'analisi puntuale della concreta genesi di tre biopic, concludo mostrando l'efficacia euristica dell'interpretazione dei biopic che ho presentato nelle pagine precedenti. Custen è infatti costretto a liquidare come sorprendente (*puzzling*) il fatto che quasi nessun biopic presenti "l'intera vita" del personaggio cui è ispirato¹⁹⁶ e a rilevare che la grande maggioranza dei biopic è costruita basandosi "quasi esclusivamente sull'individuo adulto, consapevole dell'aspetto morale delle proprie azioni"¹⁹⁷, e conclude che sotto questo aspetto i biopic "assomigliano più ai racconti di fantasia che non alle biografie stampate"¹⁹⁸. Questo aspetto che a Custen appare sorprendente, risulta invece conseguenza diretta dell'interpretazione del genere biografico che ho articolato: un film biografico non mira a illustrare una vicenda storica nella sua completezza fattuale, bensì a utilizzare materiale narrativo tratto da una vicenda storica per esprimere in modo chiaro e persuasivo una tesi su un tema esistenziale universale.

¹⁹⁶ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 150. Custen rileva che dei 100 film del periodo 1927-1960 analizzati solo 3 presentano l'intera vita del personaggio storico: *Abraham Lincoln* [1930], *The adventures of Mark Twain* [1944], e *The Great Caruso* [1951].

¹⁹⁷ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 150.

¹⁹⁸ George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 150.

Capitolo Due

LAWRENCE D'ARABIA

*Fui inviato fra questi Arabi
come uno straniero*¹.

1. Una vita da leggenda per un biopic leggendario

Se Steven Spielberg ha sostenuto che quella di *Lawrence d'Arabia* è “la migliore sceneggiatura della storia del cinema”² non sarà del tutto azzardata l'idea di presentarla qui come esemplare sceneggiatura di biopic. Nato da un'idea dell'ardimentoso Sam Spiegel, scritto dall'appassionato Michael Wilson e dal raffinato Robert Bolt, diretto da un David Lean all'apice della maturità tecnica ed espressiva, interpretato da un Peter O'Toole nel suo primo ruolo da protagonista davanti alla macchina da presa, proiettato in anteprima nel dicembre del 1962 e premiato da sette Oscar l'anno successivo, *Lawrence d'Arabia* è infatti un film che, come tutti i capolavori, travalica i limiti di qualsiasi genere a cui lo si potrebbe ascrivere, ma che ciò nondimeno si impone come il biopic per eccellenza.

Lawrence d'Arabia ha la stessa potenza espressiva e tematica di *Cuore di tenebra* (o del suo corrispettivo cinematografico, *Apocalypse Now*³) nel raccontare un viaggio nel cuore del deserto analogo a quello di risalita del fiume Congo raccontato da Conrad (o di un fiume indocinese, nel film di Coppola). Un viaggio nel cuore del deserto nel corso del quale l'eccentrico, ma anonimo, tenente Thomas Edward Lawrence si trasforma nell'immortale Lawrence d'Arabia: come se, nel libro di Conrad, il viaggio sul fiume Congo trasformasse Marlow in Kurtz o, nel film di Coppola, il viaggio sul fiume trasformasse il capitano Willard (Charlie Sheen) nel colonnello Kurtz (Marlon Brando).

È un film che, ispirandosi ad una vicenda epica e tragica svoltasi durante la Prima Guerra Mondiale in un contesto di colonialismo di primo Novecento, svela un aspetto dell'animo umano che accompagnerà ciascuno di noi anche quando la Prima Guerra Mondiale e il colonialismo primo-novecentesco saranno solo ricordi lontani. Un film che, celebrandone uno dei più romantici, demitizza definitivamente la figura dell'eroe romantico. Un *film bellico* che svela come la violenza non inizi mai su un chiassoso campo di battaglia, bensì sempre nel silenzio del cuore umano. Un *film western* su quella che è sempre stata, e lo è tuttora, l'autentica *ultima frontiera*: la frontiera che nell'animo umano divide bene e male, salvezza e perdizione. Un *film biografico* che mette in scena il dramma di tutti i film biografici: il tentativo di ogni uomo di diventare artefice del proprio destino. Un film, infine, che come pochi altri celebra la potenza espressiva del cinema: mai il deserto era stato tanto affascinante, mai lo sarà altrettanto.

Come vedremo, *Lawrence d'Arabia* è una di quelle opere cinematografiche che sembrano nate per miracolo da vicende creative e produttive tortuose e tormentate: due

¹ T.E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom*, Arnold Walter Lawrence Esq., 1926; tr. it. *I sette pilastri della saggezza*, Bompiani, Milano 2002²¹.

² Intervista a Steven Spielberg, in *Lawrence d'Arabia*, DVD *Collector's Edition*, (contenuti speciali).

³ *Apocalypse Now* [1979].

anni e sei mesi per scrivere la sceneggiatura, 14 mesi per le riprese, tutti turbati da acerrimi conflitti fra personalità creative e problemi produttivi senza precedenti. Ad analizzare il film oggi, più di quarant'anni dopo la sua distribuzione, pare quasi che una mano nascosta abbia guidato le diverse personalità coinvolte, orientandone il lavoro verso un intento comune che spesso andava al di là della consapevolezza di ciascuno.

Procederò in questo modo: innanzitutto approfondirò la figura del colonnello Thomas Edward Lawrence. Ne tratterò un breve profilo biografico, analizzerò la nascita della sua leggenda e infine esplorerò *I sette pilastri della saggezza*, il ponderoso resoconto autobiografico su cui il film di Lean è soprattutto basato.

Quindi passerò all'analisi del film, ripercorrendone la tormentata vicenda creativa e produttiva e cercando di dirimere la questione annosa – ma interessantissima per gli scopi della presente ricerca – circa l'autentica paternità della sceneggiatura.

1.1. Thomas Edward Lawrence: profilo biografico

Thomas Edward Lawrence⁴ nacque in una pensione di Tremadoc, in Galles, il 16 agosto del 1888. I suoi genitori – Thomas R.T. Chapman e Sarah Madden – erano sbarcati sulla costa gallese da pochi giorni. Fuggivano dall'Irlanda per nascondere la loro unione illegittima: Thomas Chapman era infatti nobile⁵, sposato e padre di quattro figlie. La moglie – Edith S.H. Boyd, figlia dell'*High Sheriff* di Westmeath e della Contessa di Belvedere – non gli concesse mai il divorzio e Thomas abbandonò lei, le figlie, la tenuta irlandese di South Hill e quasi tutti i suoi beni e investimenti per fuggire con la giovane donna che era stata la governante delle sue figlie. Fu costretto a cambiare il proprio nome, troppo noto in Irlanda, nel fittizio *Lawrence*, trasmesso poi ai cinque figli maschi di cui Sarah lo renderà padre.

Solo il primogenito – Robert Montagu – nascerà in Irlanda. Sei settimane dopo la nascita di Thomas Edward, i Lawrence lasciarono il Galles. Il terzogenito – William George – vide la luce sei mesi dopo, in Scozia e un anno dopo, nell'isola di St. Helier, nella Manica, nascerà Frank Helier, il quarto figlio. Ma la famiglia Lawrence continuò a fuggire senza posa finché, nel 1895, a Ryde, sull'isola di Wight, il canonico Christopher, anziano reverendo evangelico, riuscì a confortare i rimorsi di Sarah: prese i Lawrence sotto la propria ala protettiva e li convinse a trasferirsi ad Oxford, dove lui era canonico della chiesa di St. Aldate. Qui Sarah partorì Arnold, l'ultimogenito.

Thomas Edward crebbe dunque ad Oxford, dove si rivelò un adolescente con attitudini contraddittorie, solitario e curioso, intraprendente e meditabondo. Era appassionato di archeologia medievale e fotografia, di filatelia e cultura sassone, di architetture militari e letteratura classica. Grazie ad alcuni scavi archeologici nei pressi dei collegi di Oxford di cui offrì i frutti all'Ashmolean Museum, si segnalò, appena sedicenne, all'illustre David Hogarth, futuro Conservatore del museo, che per Thomas Edward divenne protettore e secondo padre. Grazie a lunghe escursioni, per lo più solitarie, in bicicletta e a piedi, esplorò vaste regioni della Gran Bretagna.

Nel 1906, diciottenne, superò l'esame all'Oxford High School. Alternò poi lunghi viaggi in bicicletta attraverso la Francia a intensi studi universitari presso il *Jesus College*.

⁴ Ho tracciato il seguente profilo biografico basandomi soprattutto sull'appassionante saggio biografico curato da Cino Boccazzi: *Lawrence d'Arabia – L'Avventuriero dell'Assoluto* (prefazione di Maria Corti), Bompiani, Milano 2001. Vi si ripercorre la parabola esistenziale del colonnello Thomas Edward Lawrence con sensibilità e partecipazione emotiva senza indulgere in più o meno azzardate speculazioni psicanalitiche.

⁵ Era l'erede di illustri casate sia da parte paterna che da parte materna.

Bizzarro, schivo, girovago, brillante: “uno studente misterioso, invisibile di giorno, lo si vede passeggiare di notte, solitario, nei cortili dell’università”⁶.

Si appassionò alla storia delle Crociate e decise così di affrontare, nella propria tesi, il tema dell’influenza avuta dai Crociati sull’architettura militare europea alla fine del secolo XII⁷. Grazie ai consigli e all’appoggio economico di David Hogarth, riuscì a coronare il sogno di un viaggio in Medio Oriente per esplorare i castelli dei Crociati. Ebbe così modo di studiare l’arabo e di mettersi in contatto con il leggendario esploratore Charles M. Doughty⁸. A questo punto, Hogarth lo convinse a entrare nei servizi segreti di Sua Maestà, di cui faceva parte lo stesso Hogarth, come tanti illustri personaggi di Oxford e Cambridge. In questa insolita veste di giovane archeologo e agente segreto, Thomas – nel corso dei suoi viaggi in Medio Oriente – avrebbe dovuto studiare non solo le antiche fortificazioni crociate, per interessi accademici, ma anche, per interessi di *intelligence*, le moderne roccaforti turche.

Nel giugno del 1909 si imbarcò per il Libano e l’anno successivo Hogarth gli procurò un posto di aiuto-archeologo per gli scavi di una zona ittita a Karkemish, sull’Eufrate. Fu qui che Lawrence conobbe il ragazzo, Dahoum, detto Sheik Ahmed, che morì di tifo nel 1918 e che, probabilmente, fu il dedicatario de *I sette pilastri della saggezza*⁹.

All’inizio della Prima Guerra Mondiale, nominato ufficiale nei servizi segreti, Lawrence fu inviato al Cairo, presso l’*Arab Bureau*, diretto proprio da Hogarth¹⁰, il quale sollecitava con insistenza il sostegno inglese alla rivolta araba¹¹. Già all’inizio della guerra, nel 1914, nello Hejaz, la zona delle città sante mussulmane, l’emiro Hussein degli Hascemiti si era offerto agli inglesi come capo di una lotta per l’indipendenza araba dal dominio turco, ma si dovette attendere il profilarsi della sconfitta di Gallipoli, alla fine del 1915, perché quella proposta venisse accettata.

⁶ Testimonianza di un compagno di studi, Vyvyan W. Richards, riportata in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 18.

⁷ La sua tesi di laurea in archeologia fu pubblicata postuma: T.E. Lawrence, *Crusader Castels*, Golden Cockerel Press, Londra 1936.

⁸ Il cui libro sui deserti arabi, *Arabia Desertica*, stampato proprio nel 1888, l’anno di nascita di Lawrence, era una sorta di bibbia per tutti gli esploratori della penisola arabica.

⁹ Sull’enigmatica dedica che apre *I sette pilastri della saggezza* (“a S. A.”, seguita da una breve ode poetica) sono state avanzate numerose ipotesi. La prima è che le lettere S.A. siano, stiano appunto per le iniziali di Sheik Ahmed, al quale Lawrence fu legato da profonda amicizia (sulla natura omosessuale della quale, così come sul generale orientamento sessuale di Lawrence, sono state fatte molte illazioni, fondate però sulla mera circostanza che durante la sua vita egli non ebbe mai una compagna). Lawrence sembrò confermare quest’interpretazione quando confidò a Liddell Hart “che S.A. era una persona amica morta da molti anni il cui ricordo era stato lo stimolo che l’aveva spinto a prodigarsi per la causa araba” (Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 184). Ma in altre occasioni Lawrence dichiarò che una delle due iniziali corrisponde al nome di una persona, e l’altra (senza dire quale) al nome di un luogo. Altre ancora disse che corrispondeva a qualcosa che non era né luogo, né persona. C’è infine chi ha visto in questa dedica uno studiato motivo letterario, che si riallaccia intenzionalmente all’enigmatica dedica dei sonetti di Shakespeare *al begetter* (“all’ispiratore”).

¹⁰ “[...] mentore a noi tutti era Hogarth, nostro confessore e consigliere. Ci portava i paragoni e gli insegnamenti della storia, moderazione e coraggio. Per gli estranei rivestiva funzione di paciere (io ero tutto unghie e denti, un diavolo), e la sua opinione autorevole ci procacciava amici e aiuti. Possedeva un senso preciso dei valori, e sapeva rivelare le forze latenti sotto gli stracci pidocchiosi o la pelle infetta che noi chiamavamo Arabi. Hogarth era il nostro arbitro, il nostro instancabile maestro di storia, generoso della propria saggezza e della propria vasta cultura fin nelle minime occorrenze, perché aveva fede nel nostro lavoro” (T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 55).

¹¹ Il mosaico di Stati della penisola arabica era allora parte dell’impero turco. Tuttavia, se lo Yemen e il Nefud parteggiavano per i Turchi, lo Hadramut, l’Oman e il Kuwait erano sussidiati dagli Inglesi, che pagavano la neutralità di Ibn Saud, capo dei Wahabiti puritani del Neid, fomentavano rivolte in Siria e appoggiavano le rivendicazioni ebraiche in Palestina.

Così, nell'ottobre del 1916, con Ronald Storrs¹², uno dei maggiori agenti inglesi, Lawrence fece un primo viaggio nello Hejaz, dove la rivolta araba era in pericolo, e in dicembre fu inviato presso l'emiro Feisal, il più autorevole tra i capi delle bande arabe. Furono questi gli anni narrati nei *Sette pilastri della saggezza*: l'occupazione di Wejh e di Aqaba e le operazioni di guerriglia nel deserto meritavano a Lawrence la nomina a maggiore prima e poi a colonnello, oltre a svariate decorazioni inglesi e francesi. "Aveva creato una super-guerriglia quale non era stata mai combattuta nelle guerre precedenti, infliggendo al nemico il massimo danno con perdite minime. Durissimo con se stesso, capiva profondamente gli altri, specie gli Arabi di cui, dice Stirling, «leggeva il pensiero», lontano da ogni gelosia e da ogni interesse, perché teneva dentro di sé il segreto del rifiuto. Senza forse saperlo, aveva l'animo di un asceta e il totale distacco da tutto [...]: tornato in patria, appenderà le croci di guerra [assegnategli per meriti militari] al collare del cane di Hogarth"¹³.

Tuttavia, ad essere decisiva per il tracollo dell'impero turco fu, più che la rivolta araba, la conquista di Gerusalemme, l'8 dicembre 1917, da parte del generale Allenby¹⁴. Meno di un anno dopo, nel settembre del 1918, superate le ultime, tenaci resistenze dei Turchi, Lawrence e gli Arabi entrarono a Damasco, raggiungendo l'obiettivo politico della loro campagna militare. Il 4 ottobre 1918 Lawrence lasciò il Medio Oriente per tentare di far valere, a Londra e a Parigi, nelle Conferenze di Pace, la parola che lui aveva personalmente dato agli Arabi per convincerli a combattere al fianco degli inglesi: *la libertà e l'autonomia della nazione araba sui territori dagli Arabi conquistati e liberati*. Ma le promesse di Lawrence furono vanificate dall'accordo Sykes-Picot stipulato in segreto già nel maggio del 1916 (all'insaputa di Lawrence e dello stesso Allenby). In quell'accordo le province arabe dell'impero ottomano venivano divise in quattro zone: 1) la Palestina dal Giordano al Mediterraneo sotto amministrazione di un mandato internazionale; 2) Haifa e la Mesopotamia da Tegrit al Golfo sotto amministrazione inglese; 3) la costa siriana da Tiro ad Alessandretta, la Cilicia e l'Armenia sotto amministrazione francese; 4) le province interne di Aleppo, Damasco, Urfa, Dei e Mossul sotto un'amministrazione araba "indipendente", sotto l'influenza anglo-francese. Le potenze europee, per far fronte alle necessità belliche, avevano sfruttato la "manovalanza" militare dei popoli a loro soggetti (Arabi, Algerini, Senegalesi, Indiani) promettendo loro libertà e indipendenza. Ora che la guerra era finita, le quattro potenze vincitrici (Francia, Inghilterra, Stati Uniti e Italia), rimangiandosi le promesse, tornavano a spartirsi il mondo ai tavoli di eleganti sale nelle capitali europee.

Le conferenze di pace si conclusero con una cocente delusione per Lawrence e per gli Arabi. E in data 1 settembre 1919 Lawrence fu posto in congedo.

Al suo ritorno in patria, stabilitosi all'*All Souls College* dove aveva ottenuto un *fellowship*, Lawrence scoprì di essere diventato una celebrità. In agosto si era infatti tenuta

¹² "Il primo dei nostri era Ronald Storrs, segretario per gli Affari Orientali alla Residenza del Medio Oriente, l'inglese più brillante e più sottilmente attivo in tutto il vicino Oriente, benché disperdesse la propria energia nell'amore per la musica, la poesia, la scultura, la pittura, e qualunque altra cosa bella. Nondimeno, era sempre Storrs che seminava ciò che noi raccoglievamo, ed egli restava pur sempre il grand'uomo del nostro gruppo. La sua ombra avrebbe coperto la nostra opera e tutta la politica inglese in Oriente come un mantello, se avesse saputo rifiutarsi al mondo e preparare corpo e mente con l'ostinazione di un atleta prima d'un grande incontro" (T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 54).

¹³ Cino Boccazzi, *Lawrence d'Arabia*, p. 148 (il riferimento è a W.F. Stirling, *Safety Last*, Hollis and Carter, London 1953).

¹⁴ Tuttavia lo stesso Allenby, in seguito, a proposito del contributo di Lawrence alla vittoria degli Alleati contro Turchi e Tedeschi nella battaglia per il Vicino Oriente scrisse che "è raro che si possa attribuire altrettanto nettamente la direzione di avvenimenti di portata mondiale alla forza e al dinamismo di un solo individuo" (Citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d'Arabia*, p. 135).

al Covent Garden la prima di quelle conferenze “multimediali” del giornalista americano Lowell Thomas che, come vedremo nel paragrafo successivo, renderanno Lawrence una star dell’immaginario popolare di tutto il mondo. Lawrence fu costretto a prendere le distanze dalla montatura giornalistica di Thomas, ma la sua leggenda aveva ormai preso vita. Nel frattempo – alienatosi molte simpatie in Inghilterra a causa della sua battaglia in favore degli interessi arabi – Lawrence dissipava le sue modeste risorse per aiutare vecchi scrittori in difficoltà economica, come Charles M. Doughty¹⁵, o giovani promesse della letteratura inglese, come Robert Graves¹⁶, e commissionando illustrazioni per la prima edizione dei *Sette pilastri della saggezza*.

Intanto, in Medio Oriente, le disattese promesse alle popolazioni arabe stavano innescando disordini, e così il governo inglese istituì il *Colonial Office*, affidandolo a Winston Churchill, grande estimatore di Lawrence. Lo chiamò infatti al suo fianco e insieme si recarono nelle zone dove la tensione era più alta. Si giunse così alla Conferenza del Cairo che, sotto la spinta animatrice di Churchill e Lawrence cercò di sistemare come possibile l’intricata situazione ereditata dalla precedenti Conferenze di Pace: il protettorato inglese sull’Egitto fu trasformato in alleanza; a Feisal fu assegnato il trono della Mesopotamia, ora ribattezzata Iraq; fu creata la Transgiordania, assegnata a re Abdullah; fu assegnato all’Inghilterra un mandato sulla Palestina affinché mediasse fra le popolazioni arabe e la comunità ebraica. Era tutto ciò che a quel punto si poteva ottenere: “la casa radiosa, dai ‘Sette Pilastri’, restava incompiuta. Rimanevano macbethiani troni di sangue, dei quali ne sarebbe infine sopravvissuto soltanto uno, quello di Giordania”¹⁷.

Tornato a Londra, Lawrence si legò a George Bernard Shaw e a sua moglie Charlotte in un’amicizia durata per tutto il resto della sua vita, e iniziò a dedicarsi ad una sontuosa edizione privata dei *Sette pilastri della saggezza* (che, dopo tormentose vicende, uscirono in appena centoventotto copie solo nel dicembre 1926). Ma, soprattutto, dopo la sconvolgente esperienza in Arabia, Lawrence cominciò una tortuosa fuga in cerca dell’anonimato che si protrasse fino alla morte¹⁸. Winston Churchill cercò inutilmente di convincere Lawrence ad intraprendere una carriera ministeriale – viceré delle Indie o governatore dell’Egitto – ma, come scrisse Churchill, di fronte a tali proposte lui “scosse sdegnosamente la testa”¹⁹.

Nel 1922, sotto il falso nome di *John Hume Ross*, si arruolò come aviere della RAF (*Royal Air Force*), numero di matricola 352087: “...un passo necessario, che un’aspirazione al livellamento mi imponeva – scrisse Lawrence – una speranza sensata di ritrovarmi con gli altri su un terreno comune. Un piccolo desiderio d’essere più umano, di diventare un comune mortale sperso in una folla anonima”²⁰. Lawrence è esplicito nel

¹⁵ Gli fa ristampare *Travels in Arabia* e gli compra per 400 sterline il manoscritto di *Dawn in Britain* (donato subito al British Museum).

¹⁶ Conosciuto all’*All Souls College*.

¹⁷ Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, pp. 164-165 (con “casa radiosa dai sette pilastri” Boccazzi parafrasa il versetto del libro dei Proverbi (XI, 1) da cui è tratto il titolo della famosa opera di Lawrence – titolo su cui torneremo in seguito – e allude alla *nazione araba*, basata sui “pilastri” costituiti da sette città: il Cairo, Smirne, Costantinopoli, Beirut, Aleppo, Damasco e la Mecca). Il figlio di Feisal, Feisal II, fu assassinato durante il colpo di stato che nel 1958 trasformò l’Iraq in una repubblica. Re Abdullah di Giordania fu ucciso nel 1951.

¹⁸ Il motivo di questo atteggiamento è stato indicato di volta in volta nel desiderio di ritentare la via della letteratura, nel bisogno di denaro, nell’esigenza di camuffamento richiesta dal lavoro spionistico, nella ricerca di un surrogato della famiglia o del chiostro nel cameratismo militare, nell’ansia di espiazione dopo l’eroica, ma atroce, esperienza in Arabia: “Vorrei dimenticare i miei peccati, e lo scoramento del mondo” (T.E. Lawrence, citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 170).

¹⁹ Winston Churchill, citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 169.

²⁰ T.E. Lawrence, lettera dell’8 novembre 1922 a Edward Garnett, citata in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 167. Impressiona come queste parole di una lettera privata di Lawrence riecheggino quelle che il

leggere questa sua scelta come una sorta di opzione claustrale *laica*: “credete ne esistano molti di monaci come me? Si crede generalmente che questi momenti dello spirito siano finiti con l’era delle religioni, invece risorgono, completamente profani”²¹.

Ma il 27 dicembre del 1922 la stampa britannica scoprì che l’ignoto soldato semplice Ross era in realtà il leggendario Lawrence d’Arabia, “...l’uomo che guidò le feroci tribù arabe e creò due regni in Oriente, il solo bianco che sia diventato Principe della Mecca”²². Nel gennaio del 1923, Lawrence (*che non poteva sottrarsi a Lawrence*, come una volta disse George B. Shaw) fu dunque costretto ad abbandonare la RAF e, nel marzo di quell’anno, si arruolò nel Corpi Corazzati sotto il nome *Shaw*. Stanziato a Bovington (nel Dorsetshire) poté sistemarsi in un piccolo cottage a Clouds Hill, dove trascorreva molte ore immerso nella lettura, riceveva le visite di G.B. Shaw, del pittore Kennington e dello scrittore H.G. Wells, e lavorava a *The Mint* (“*Il conio*”) e ad altri progetti letterari²³. Ma la noia della vita da carrista lo spinse, nel 1925, a chiedere di essere riammesso nella RAF.

Nel marzo del 1927, con la collaborazione dello scrittore Edward Garnett, curò un’edizione ridotta de *I sette pilastri della saggezza*. Il libro, pubblicato dall’editore Cape con il titolo *Revolt in the Desert*²⁴, fu un successo trionfale, che contò milioni di lettori in tutto il mondo, ma Lawrence devolse tutti i soldi dei diritti d’autore agli orfani della RAF.

Riammesso in aviazione, nel 1927 fu inviato a Karachi, in India. Vi restò per due anni, senza mai uscire dall’aerodromo nella base di Drigh Road, dieci chilometri fuori Karachi, “...fra lettere, tempeste di sabbia, nostalgia, febbri, dissenteria, Karachi dove del resto non va mai, perché quando è libero va ai confini del deserto, con le tasche piene di sigarette, a mescolarsi agli indiani, partecipando alle loro meditazioni”²⁵. Su invito di un amico, accettò di dedicarsi ad una nuova traduzione dell’*Odissea* per un editore statunitense. Insiste per l’anonimato (“ai miei occhi [tradurre Omero] ha un tale valore che per mantenerlo sacrifico gran parte dei miei diritti d’autore”²⁶) e così la sua traduzione esce sotto il nome di Shaw²⁷.

Nel giugno del 1928 venne trasferito al confine con l’Afghanistan, al forte di Miranshah, nel Waziristan, uno sperduto fortino nel deserto, minacciato dai ribelli afgani. Qui concluse *The Mint*, resoconto autobiografico sulla durezza della vita nelle caserme. Bruciò nel deserto indiano il manoscritto originale e ne inviò l’unica copia a Edward Garnett. Lo considerava una raccolta di “appunti sulla vita di un soldato semplice, cose crude, impietose, sincere, molto metalliche e inquietanti”, “un mio diario personale”,

protagonista del film di Lean dice allo Sceriffo Ali quando gli spiega perché desidera abbandonare la rivolta araba (scena 82, nella sinossi del film che presento più avanti): “[...] any man is what I am. And I’m going back to Allenby to ask him for a job that any man can do. [...] I think I see a way of being just... ordinarily... happy”.

²¹ T.E. Lawrence, citato Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 170. Del resto molte volte, nel corso della storia, un chiostro ha accolto uomini d’azione, o grandi capi che abbandonavano il mondo con un “gran rifiuto”. Ed effettivamente i 13 anni fra il 1922 e la morte, paiono come una tormentosa ricerca di espiazione ricalcata in modo distorto su quelle religiose, ma che, a differenza di queste, fu completamente disperata, perché priva di un approdo di fede.

²² Dal titolo di un articolo in prima pagina di un giornale dell’epoca, citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 175.

²³ Comprò anche la sua prima motocicletta Brough, una bicilindrica molto veloce. Lawrence usò solo motociclette costruite espressamente per lui da George Brough, celebre costruttore di moto da competizione: ne ebbe sette, che chiamò George I, II, III, IV, V, VI e VII. Fu con la George VII – regalatagli dai coniugi Shaw – che Lawrence ebbe l’incidente fatale.

²⁴ T.E. Lawrence, *Revolt in the Desert*, Cape, Londra 1927.

²⁵ Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 199.

²⁶ Citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 200.

²⁷ *The Odyssey of Homer*, Oxford University Press, London 1932.

“l’abbozzo di un libro che non sarà mai scritto”²⁸. Sul confine con l’Afghanistan Lawrence sembrò ritrovare quella pace che era stato vicino a ottenere nella sua prima esperienza nella RAF, nel 1922. Ma, di nuovo, *Lawrence non può sottrarsi a Lawrence*: il 5 gennaio 1929 il *Daily Herald* pubblicò la notizia che il colonnello Lawrence sarebbe stato inviato in Afghanistan per attività spionistiche a sostegno di un’insurrezione. L’articolo innescò una violenta campagna della stampa britannica, che accusava Lawrence di aver animato anche la rivoluzione in Persia, con il consenso del governo inglese e per conto della Anglo-Persian Oil Company.

Lawrence fu fatto immediatamente rientrare in patria²⁹ e stanziato alla base di idrovolanti di Cattewater, presso Plymouth. Vi passò gli anni forse più sereni della sua vita, facendo nuove amicizie e sperimentando nuovi motori per aerei e motoscafi a carena piatta (gli *idroscivolanti*). Ma non è semplice scomparire quando si è Lawrence d’Arabia: nel settembre 1929, in occasione dello svolgimento della gara nautica internazionale per l’assegnazione della coppa Schneider, “l’aviere Shaw” (l’identità sotto cui Lawrence ancora si nascondeva) fu notato intrattenersi con Italo Balbo e con altre eminenti personalità, che ben sapevano chi si nascondeva sotto quegli anonimi panni di aviere semplice. I vertici della RAF, infastiditi dalla sua presenza ingombrante, gli imposero una lista delle persone con cui gli era proibito intrattenere rapporti amichevoli (fra queste lo stesso Winston Churchill). Ma la campagna stampa contro Lawrence riprese fuoco: “per i laburisti è una spia dell’imperialismo [...], per i conservatori è un bolscevico, per altri un uomo assetato di pubblicità; il ministro dell’Aeronautica gli proibisce di volare”³⁰.

Lawrence sopportava tutto e si ostinava a cercare di scomparire. Passava quasi tutti i fine settimana dagli Shaw, oppure nelle brughiere della Scozia. Leggeva moltissimo e continuava a scrivere. Il 1932 e il 1933 trascorsero così nella quiete di Plymouth, riempiti dal lavoro attorno ai potenti idroscivolanti. Nel 1933 fu trasferito a Felixstove, dove continuò importanti esperimenti su potenti mezzi natanti: “i miei ultimi dieci anni sono stati i più felici della mia vita”, scrisse a Robert Graves³¹. Ebbe occasione di partecipare ad una rivoluzione nel campo delle architetture navali: dalla carena tonda della navi tradizionali alla carena piatta dei nuovi natanti che “hanno, con uguale potenza, tre volte la velocità dei vecchi tipi, costano meno, sono più spaziosi, più sicuri e, più si aumenta la velocità, più planano in superficie”³². Il 26 febbraio 1935 fu smobilitato e, con tristezza, lasciò la RAF. Poco prima era stato contattato da Alexander Korda, che desiderava fare un film su di lui, ma Lawrence oppose un fermo rifiuto: “l’idea d’essere pellicola mi fa orrore”³³.

Si ritirò nel suo cottage a Clouds Hill, ma lo trovò assediato da fotografi e giornalisti: “voglio starmene in pace, ma non posso, è un fiasco completo, una folla di fotografi e di giornalisti mi perseguita, sono saliti persino sul tetto della casa, hanno rotto le tegole, e i vicini zelanti li accompagnano a spiarmi”³⁴. Sui mesi successivi sono state

²⁸ Citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, pp. 203-205. Lawrence dispose che suo fratello minore Arnold, suo esecutore testamentario, potesse pubblicarlo solo dopo il 1950. *The Mint* ebbe tuttavia una prima edizione, ridotta, nel 1936 (l’anno successivo a quello della morte di Lawrence): T.E. Lawrence, *The Mint*, Doubleday, New York 1936.

²⁹ La vicenda ha molti lati oscuri, su cui sarà possibile fare luce solo fra qualche decennio, quando sarà tolto il segreto su alcuni documenti del Servizio Segreto Inglese in merito all’attività di Lawrence in India e Afghanistan.

³⁰ Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 210.

³¹ T.E. Lawrence, lettera a Robert Graves citata in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 213.

³² T.E. Lawrence, lettera del 1935 a Robert Graves, citata in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 214.

³³ T.E. Lawrence, lettera del 1935 a Robert Graves, citata in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 214.

³⁴ T.E. Lawrence, lettera di protesta del 1935 a Esmond Harmsworth, presidente della Associazione dei proprietari di giornali, citata in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 215.

fatte molte illazioni: progettati incontri con Hitler, contatti con i rivoluzionari irlandesi, offerta di diventare il dittatore d'Inghilterra da parte del movimento fascista inglese. Fatto è che Lawrence respinse l'ipotesi di importanti incarichi governativi e che, il 13 maggio 1935, a quarantasei anni, ebbe un incidente con la George VII, l'ultima arrivata fra le sue veloci motociclette. Morì dopo cinque giorni di coma, nonostante le cure prodigate dai medici inviati dal Re. Era il 19 maggio 1935.

1.2. Lawrence d'Arabia: la leggenda

Oggi, a più di settant'anni dalla sua morte, Thomas Edward Lawrence, passato alla storia come Lawrence d'Arabia, è probabilmente, insieme all'amico Winston Churchill, la personalità inglese più nota del Ventesimo Secolo. Il film di David Lean ha contribuito senza dubbio in modo determinante a fissare nell'immaginario collettivo l'icona dell'inglese dagli occhi blu nelle vesti di Principe della Mecca. Ma la leggenda di Lawrence d'Arabia aveva già fatto il giro del mondo quando Hollywood decise di farla propria. E, guarda caso, era sorta proprio grazie ad un reporter americano, Lowell Thomas³⁵.

I destini del giornalista americano e dell'ufficiale britannico si erano incrociati perché, nell'aprile del 1917, gli Stati Uniti decisero di intervenire nella Prima Guerra Mondiale. L'amministrazione Wilson suggerì di inviare Lowell Thomas in Europa, sugli scenari di guerra, con il compito di scrivere storie che entusiasmassero l'opinione pubblica alle vicende belliche.

Thomas aveva grandi piani: non voleva limitarsi a *scrivere* della guerra, voleva *filmarla* con le tecniche cinematografiche che in quegli anni andavano sviluppandosi. Quando l'amministrazione Wilson non gli concedette i fondi necessari per una piccola troupe, Thomas riuscì ad ottenerli da diciotto ricchi industriali di Chicago³⁶, e così, nell'estate del 1917, accompagnato dalla moglie e dal cameraman Harry Chase, Thomas giunse in Francia. La logorante guerra di trincea non offriva però il materiale di cui aveva bisogno, così il reporter americano si spostò in Italia. Fu qui che sentì parlare per la prima volta della campagna del generale Allenby per liberare la Terra Santa dai Turchi con l'aiuto delle tribù arabe.

Così, nella primavera del 1918, Thomas e il suo cameraman erano a Gerusalemme, pronti a raccontare e a filmare l'ingresso trionfale di Allenby. Fu in questa occasione che il giornalista notò Lawrence. Chiese a Ronald Storrs, a quel tempo Governatore militare di Gerusalemme, chi fosse quello strano arabo dagli occhi blu che si aggirava per la città in vesti principesche. Per tutta risposta il governatore aprì la porta su una stanza adiacente al suo ufficio, dove Thomas vide seduto Lawrence, immerso nella lettura di un libro di

³⁵ Lowell Thomas, al *Chicago Evening Post*, lavorava con un altro giornalista e scrittore che, grazie al suo talento per le storie semplici ed efficaci, avrebbe presto fatto fortuna ad Hollywood: Ben Hecht (1894-1964, scrisse le sceneggiature per film di grande successo come *Viva Villa!* [1934] *Cime tempestose* [1939] e *Notorius* [1946]).

³⁶ A quanto pare questi diciotto industriali dovevano a Thomas un favore: il reporter li aveva "salvati" facendo venire allo scoperto sulle pagine del suo giornale un diffamatore che li ricattava minacciando di diffondere del materiale per loro compromettente. Proprio a questi diciotto industriali sarà poi dedicato il libro in seguito scritto da Thomas su Lawrence: *To Eighteen Gentlemen of Chicago This Narrative of a Modern Arabian Knight is Gratefully Dedicated* (Lowell Thomas, *With Lawrence in Arabia*, Hurdinson, Londra 1924 (ultima edizione: Lowell Thomas, *With Lawrence in Arabia*, Prion Books Limited, London 2002).

archeologia: “Ti presento il Re senza corona d’Arabia” – commentò il governatore³⁷. Thomas capì di aver trovato quello che cercava.

Thomas e il suo cameraman trascorsero diverso tempo con Lawrence (“molte settimane, secondo Thomas, molti giorni secondo Lawrence”³⁸) e capì di avere a disposizione l’esclusiva di una storia che avrebbe potuto valere molto. La tenne dunque per sé finché, nei primi mesi del 1919, cominciò a lavorare ad una “conferenza illustrata” sulla guerra appena conclusa: l’idea era che lui avrebbe raccontato storie di guerra, mentre i filmati di Chase, alle sue spalle, avrebbero commentato le sue parole aiutando la fantasia degli spettatori, stimolata anche da una musica ad effetto in sottofondo. La prima “conferenza” si tenne al Century Theater, a New York, nel marzo del 1919. Oltre alla vicenda di Lawrence includeva resoconti sulla spedizione americana in Francia e sul fronte italiano. Riscosse grande successo e l’impresario britannico Percy Burton convinse Thomas a portare il suo “spettacolo” a Londra.

Sulla nave diretta in Inghilterra, Thomas, con la moglie Fran, Chase e Dale Carnegie, scrisse uno show – che oggi definiremmo multimediale – intitolato *With Allenby in Palestine*. Esordì il 14 agosto 1919 al Covent Garden: “la banda delle Guardie Scozzesi riscaldava il pubblico e forniva l’accompagnamento musicale. Quando si alzava il sipario, molte ragazze vestite in modo esotico facevano la danza dei Sette Veli sullo sfondo che rappresentava il Nilo e, lontane, le piramidi fiocamente illuminate dalla luna. Quindi un tenore cantava una disturbante parodia del richiamo islamico alla preghiera. E non appena Thomas in persona entrava in scena, i bracieri nel teatro diffondevano nell’aria il profumo di incensi orientali. Thomas esordiva così: ‘Venite con me nella terra del mistero, della storia e della leggenda’ e proseguiva il suo racconto per circa due ore mentre Chase usava una tecnica da lui stesso sviluppata per illustrare con immagini le parole di Thomas”³⁹. Fu un successo strepitoso, soprattutto nella parte riguardante il colonnello Lawrence.

Da Londra lo show partì in un tour per tutta la Gran Bretagna e da lì poi in Australia, Nuova Zelanda, Asia Sud-Orientale, India, Stati Uniti e Canada: fu visto da circa quattro milioni di persone, rese Thomas milionario e Lawrence una leggenda popolare in tutto il mondo. Thomas scrisse molti articoli sulla figura del colonnello Lawrence, che poi confluirono in *With Lawrence in Arabia*, il libro pubblicato per la prima volta nel 1924⁴⁰.

Gli anni ’20 consacrarono la leggenda di Lawrence come quella di “un eroe dell’Impero, un giovane archeologo che senza un solo giorno di addestramento militare diventò l’idolatrata guida di un esercito beduino, scacciò i Turchi dall’Arabia e restituì il califfato ai discendenti del Profeta, la figura più romantica della guerra”⁴¹. Gli anni ’30 e ’40 videro la pubblicazione delle biografie su Lawrence scritte da amici che lo avevano ben conosciuto: Robert Graves⁴² e Liddell Hart⁴³. Negli anni ’50, nella diffusa “temperie di sfiducia, di ridimensionamento, di scepsti antieroaica”, comparve la biografia di Richard Aldington⁴⁴, che criticava l’artificiosità della leggenda di Lawrence, e l’inattendibilità storiografica de *I sette pilastri della saggezza*. La rivolta araba vi venne ricondotta a quello che, senza dubbio, almeno in parte fu: non “una guerra romantico-liberale d’indipendenza, [bensì] una lotta interna per il predominio tra i vari potentati arabi [...] dichiarata e condotta, sfruttando il momento del crollo turco, da principi aristocratici-feudali come gli

³⁷ L’episodio è raccontato in Lowell Thomas, *With Lawrence in Arabia*, pp. 2-3.

³⁸ Phillip Knightley, *Introduction to Lowell Thomas, With Lawrence in Arabia*, p. IX.

³⁹ Phillip Knightley, *Introduction to Lowell Thomas, With Lawrence in Arabia*, p. IX. Chase aveva messo a punto una nuova tecnica per realizzare dissolvenze incrociate fra le immagini.

⁴⁰ Lowell Thomas, *With Lawrence in Arabia*, Hurdinsson, Londra 1924.

⁴¹ Phillip Knightley, *Introduction to Lowell Thomas, With Lawrence in Arabia*, p. X.

⁴² Robert Graves, *Lawrence and the Arabs*, Cape, London 1927.

⁴³ B.H. Liddell Hart, *T.E. Lawrence. In Arabia and After*, Cape, London 1934.

⁴⁴ Richard Aldington, *Lawrence of Arabia: A Biographical Inquiry*, Collins, London 1955.

Hascemiti della Mecca in cerca di potere e di corone reali, fomentata dagli inglesi per i propri scopi”⁴⁵. La personalità di Lawrence venne scandagliata in tutte le sue contraddizioni – uomo d’azione risoluto fino alla spietatezza e uomo sensibile e generoso, erudito studioso oxoniano e eroe amletico, leader trascinate e malinconico artista – alla ricerca del trauma che lo avrebbe segnato: la nascita irregolare, la condizione di aristocratico vittoriano diseredato, la violenza subita dai Turchi. Del suo progetto politico, un’Arabia divisa in regni hascemiti, fu criticata la presunta irrealizzabilità.

Fu in questo clima che irruppe il kolossal di David Lean che, grazie alla chiave interpretativa dei suoi sceneggiatori, rilanciò il personaggio di Lawrence come l’eroe di un’emblematica parabola tragica moderna, quella di un individualista che, nella ricerca di sé, cede alla tentazione di valicare i confini della propria tradizione, della propria morale, della propria umanità e pregiudica così irrevocabilmente la possibilità di trovarsi.

Oggi, i fruitori del più importante sito internet al mondo dedicato al cinema e alla televisione⁴⁶, considerano *Lawrence d’Arabia* uno dei 30 migliori film della storia del cinema, mentre in Italia, nel 2002, è stata stampata la ventunesima edizione de *I sette pilastri della saggezza*, che resta “un libro fondamentale per capire il mondo arabo, come lo è tutta la storia di Lawrence”⁴⁷, la cui figura, in questi tempi di tumultuosi rapporti fra le civiltà, non cessa di interpellarci.

1.3. *I sette pilastri della saggezza*

Il film diretto da David Lean, sebbene si configuri come un biopic sul colonnello Thomas Edward Lawrence, fu in origine concepito come adattamento de *I sette pilastri della saggezza*⁴⁸, il resoconto autobiografico nel quale Lawrence descrive la sua esperienza in Arabia durante la Prima Guerra Mondiale. Cominciò a scriverlo nel gennaio del 1919, a Parigi, mentre partecipava alle riunioni della Conferenza per la Pace. Purtroppo, il manoscritto a cui aveva lavorato in modo ossessivo – “un’autentica perla” lo definì in seguito Lawrence – andò perduto, o fu rubato, quello stesso anno. Nel settembre del 1919, mentre Lowell Thomas stava dando vita alla leggenda di Lawrence d’Arabia e la Conferenza di Pace era ormai finita senza che fossero state ottemperate le promesse che lui, a nome della Gran Bretagna, aveva fatto agli Arabi, Lawrence intraprese la seconda stesura mentre si trovava ad Oxford, dove aveva una *fellowship* all’*All Souls College*. Per far fronte alle necessità economiche accettò di pubblicare sul giornale *The Worlds Work* di New York, per mille sterline, alcuni estratti del libro. Ma quelle mille sterline le regalò poi a Robert Graves, per aiutarlo in una difficile situazione economica.

La seconda stesura del libro era quasi completa quando, nel dicembre del 1921, tornato dal Cairo, dove su incarico di Churchill aveva partecipato, in qualità di plenipotenziario, alla Conferenza, Lawrence ne bruciò il manoscritto. Ne affrontò la terza stesura a partire dal gennaio 1922, dopo essersi stabilito in una mansarda messagli a disposizione dall’architetto Sir Herbert Baker, in Barton Street, a Londra e, con un lavoro massacrante, la concluse quello stesso anno. Ne fece stampare otto copie e le inviò a una

⁴⁵ Nemi d’Agostino, *Nota*, in T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 802.

⁴⁶ Il già citato *Internet Movie Data Base* (www.imdb.com).

⁴⁷ Maria Corti, *Prefazione*, in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 8.

⁴⁸ Il titolo si riferisce a un versetto del Libro dei Proverbi (XI, 1): *la Sapienza si è edificata la casa / vi ha rizzato sette colonne*. Come Lawrence raccontò, quello doveva essere il titolo di un libro che lui aveva scritto nel 1913, e bruciato nel 1914, nel quale raccontava storie avventurose di personaggi di sette diverse città: Cairo, Smirne, Costantinopoli, Beirut, Aleppo, Damasco e la Mecca. Fu in memoria di quel primo libro che Lawrence assegnò lo stesso titolo a quello sulla sua esperienza alla testa della rivolta araba.

ristretta cerchia di amici, fra i quali G.B. Shaw, H.G. Wells, Thomas Hardy e Winston Churchill.

Solo per l'insistenza dei coniugi Shaw e di Churchill, Lawrence si decise a stampare una vera edizione del libro: uscì nel 1926, in appena centoventotto esemplari. I commenti furono subito entusiasti: *il libro più epico della letteratura moderna*, lo definì G.B. Shaw; lo si paragonò alla *Chanson de Roland*, all'*Enrico IV* di Shakespeare, a *La Disfatta* di Zola; si fecero paragoni con Dostoevskij e Churchill sentenziò che l'opera e il suo autore sarebbero rimasti celebri finché la lingua inglese fosse stata parlata in un qualsiasi angolo della terra⁴⁹. Ma *I sette pilastri della saggezza* non ebbe un'edizione realmente "pubblica" se non nel 1936, l'anno successivo alla morte di Lawrence.

Le 798 pagine (nell'edizione italiana) de *I sette pilastri della saggezza*, dopo un capitolo introduttivo e un'Introduzione che, in sette capitoli, ricostruisce i preliminari della rivolta araba, si suddivide in dieci capitoli che raccontano gli eventi che vanno dal primo incontro di Lawrence con il principe Feisal ("Subito, al primo sguardo, capii che quello era l'uomo che cercavo in Arabia, il capo che avrebbe portato la rivolta araba al pieno successo [...] «E vi piace il nostro campo qui nel Wadi Safra?» [mi chiese] «Molto. Ma è lontano da Damasco» [risposi]. La frase piombò in mezzo a loro come una spada. [...] Infine Feisal alzò gli occhi, mi sorrise e disse: «Sia lode a Dio. Ci sono dei Turchi ancora più vicini a noi»⁵⁰) alla decisione di Lawrence di tornare in patria solo tre giorni dopo la presa di Damasco ("*Con la caduta di Damasco, la guerra in Oriente – e probabilmente tutta la guerra – si avviò alla fine. [...] presa Damasco, ebbi paura. Più di tre giorni di arbitrio avrebbero favorito in me il crescere di una tendenza autoritaria. [...] alla City School di Oxford avevo sognato di dar forma, mentre vivevo, alla nuova Asia che il tempo inesorabilmente ci impone. Mecca doveva condurmi a Damasco, Damasco all'Anatolia, e più tardi a Bagdad. Poi restava lo Yemen. Fantasie – così sembreranno a coloro che possono chiamare la mia impresa un gesto ordinario*")⁵¹.

Fra questi due estremi Lawrence racconta di come in lui, a stretto contatto con i guerrieri beduini, maturò l'idea di sperimentare contro l'esercito turco un'inedita tecnica di guerra, una tecnica che nessun libro di strategia militare di quei tempi descriveva e sulla quale i suoi superiori nutrivano forti dubbi: atti di guerriglia contro la ferrovia che, attraversando l'Hejaz – la regione dell'attuale Arabia Saudita in cui si trovano le città sante dell'Islam – permetteva i collegamenti fra i diversi reparti del pesante esercito ottomano. A partire da tale concezione strategica, Lawrence persuase Feisal a spostare le sue tribù a Nord, nella città di Wejh, migliore punto di partenza per le operazioni di guerriglia. Conquistata Wejh⁵², Lawrence mise in atto la sua strategia di guerriglia contro la ferrovia, inducendo i Turchi a ritirarsi da Medina.

A questo punto, sebbene i superiori lo esortassero ad organizzare "un attacco in forze, per distruggere il nemico in ritirata"⁵³, Lawrence, convinto che tale mossa rispondesse ad una strategia bellica contraria a quella che lui stava seguendo, decise di insistere, e di puntare ancora più a nord, ad Aqaba. Grazie all'appoggio della tribù di Auda Abu Tayi, e all'idea geniale di attraversare il deserto del Nefud per attaccare la città da terra, il suo unico lato vulnerabile, Lawrence entrò ad Aqaba alla testa dei guerrieri beduini: "poi, attraverso un uragano di sabbia, corremmo giù ad Aqaba, a quattro miglia di

⁴⁹ Cino Boccazzi, *Lawrence d'Arabia*, pp. 180-181.

⁵⁰ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, pp. 95-96. Il riferimento a Damasco è stato conservato dagli sceneggiatori nel dialogo della scena su uno dei primi incontri fra Lawrence e Feisal.

⁵¹ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 798 (corsivo dell'Autore).

⁵² T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 184.

⁵³ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 187.

distanza, e ci tuffammo nel mare. Era il sei luglio, esattamente due mesi dalla nostra partenza da Wejh”⁵⁴.

La presa di Aqaba concluse, di fatto, la guerra araba nella regione dell’Hejaz: ora gli Arabi, operando da Aqaba, divennero l’ala destra del generale inglese Allenby che, dall’Egitto, puntava a salire verso Gerusalemme e poi più su, fino a Damasco, in Siria. Infatti, “nel novembre del 1917, Allenby fu pronto ad iniziare un attacco generale contro i Turchi”⁵⁵. Lawrence decise di accompagnare l’avanzata dell’esercito britannico con un’azione di guerriglia mirata a far saltare i ponti sul fiume Yarmuk: “costruiti in ferro, in una gola serpeggiante, se interrotti avrebbero isolato per quindici giorni l’esercito turco in Palestina alla sua base di Damasco”⁵⁶. Affrontò con i suoi uomini una marcia di ottocento chilometri in pieno deserto⁵⁷. Ma la sfortuna si accanì contro di lui: prima il tradimento di uno dei suoi uomini lo costrinse a scegliere come obiettivo un ponte diverso da quello stabilito in precedenza, poi ripetuti contrattempi mandarono all’aria le operazioni successive contro ponti e linee ferroviarie.

Intanto Allenby, sebbene avesse conquistato Gaza, riusciva ad avanzare solo molto lentamente verso Gerusalemme. Lawrence, al di là della linea turca, nel castello di Azrak, aveva ormai attorno a sé solo “la sua scorta di predoni e di nomadi, gli unici di cui potesse veramente fidarsi, legati a lui dal coraggio con cui li precedeva in ogni azione”⁵⁸: decise di fare un sopralluogo nella roccaforte turca di Deraa, per studiare un colpo di mano con i suoi guerriglieri. Indossò gli abiti sdruciti del ragazzo incaricato di tenergli i cavalli e si inoltrò da solo nella città nemica. I suoi occhi azzurri attirarono l’attenzione del comandante della guarnigione turca, che lo fece arrestare e cercò di abusare di lui. Di fronte alla resistenza del prigioniero lo fece frustare e poi abbandonare in una baracca di legno, dalla quale Lawrence, il giorno dopo, riuscì a fuggire. Per Lawrence, dal temperamento ossessivamente ascetico, che spesso ripeteva che *tutto ciò che è corporale gli era odioso*, l’esperienza di Deraa fu traumatica: “quella notte la cittadella della mia inattaccabilità era andata irrimediabilmente persa”⁵⁹.

Lawrence tornò ad Aqaba. Da qui un aereo lo portò da Allenby, al fianco del quale, l’11 dicembre 1917, entrò a Gerusalemme, dopo un assedio costato la vita a diciottomila inglesi. A questo punto Lawrence e le truppe arabe furono impegnati in quella che Lawrence chiamò “La campagna del Mar Morto”⁶⁰: in un inverno tormentato da rigidissime neviccate l’armata araba guidata da Lawrence cominciò l’offensiva contro i Turchi arroccati in quattro città parallele alla ferrovia dell’Hejaz: “Shobek, il Mons Regalis dei Crociati, *Tafileh*, *Kerak*, dominata dall’imponente castello crociato che con cinquemila cavalieri, ai tempi del sire Arnat di Chatillon, tenne testa agli infedeli, e *Madaba*, ricca di memorie romane e di splendidi mosaici”⁶¹.

La battaglia di Tafileh, ricordata come un capolavoro di arte militare, nella quale il carisma di Lawrence “gli permise di tenere sulla linea del fuoco truppe demoralizzate”⁶²

⁵⁴ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 368.

⁵⁵ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 455.

⁵⁶ Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 91.

⁵⁷ Durante queste marce in sella alla cammella Wodehja, Lawrence scattava fotografie (ora conservate presso l’Imperial War Museum di Londra) e, quando la pista lo permetteva, rileggeva i libri da cui non si separava mai: i commentari di Cesare, i poemi omerici in greco, *La morte d’Arthur* di Malory, la ballata di Antiochia del pellegrino Ricardo.

⁵⁸ Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 96.

⁵⁹ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 532.

⁶⁰ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 541.

⁶¹ Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 109.

⁶² J. Béraud-Villars, *Le Colonel Lawrence ou la recherche de l’Absolu*, Albin Michel, Paris 1955, citato in Cino Boccazzi, *Lawrence d’Arabia*, p. 110.

gli valse il grado di colonnello e una medaglia⁶³. Ma Lawrence non è soddisfatto: “tutte quelle perdite e quegli sforzi non fruttarono nulla, eccetto una relazione che inviai al Quartier Generale inglese di Palestina [...] Al Quartier Generale piacque e, ingenuamente, mi offrirono una medaglia sulla forza di quell’impresa. Avremmo più petti scintillanti nell’esercito, se ogni uomo potesse scrivere, senza testimoni, il proprio bollettino”⁶⁴.

Lawrence fu poi costretto a massacranti marce forzate nella sabbia e nella neve di quell’inverno rigidissimo – circa sessanta chilometri al giorno a dorso di cammello – per tenere i collegamenti fra le diverse tribù, per foraggiarli di oro e armi, per ravvivare la loro motivazione. Ma uno dei capi tribù – Zeid, fratello di Feisal – lo tradì e dissipò una grande somma di denaro, fondamentale per alimentare la rivolta. Sconfortato, Lawrence tornò al Quartier Generale Inglese, a Beersheba. Per lui fu il momento di massima crisi. Confidò a Hogarth, il suo mentore: “di aver guastato tutto e di essere venuto [al Quartier Generale] per pregare Allenby di trovarmi qualche incarico minore altrove. [...] Desideravo soltanto la sicurezza dell’abitudine: lasciarmi trasportare; affidarmi al dovere e all’obbedienza: non avere responsabilità. [...] Ero stanco a morte del mio libero arbitrio, e di molte altre cose. [...] Avevo perduto ogni volontà, e temevo che, se fossi restato solo, il vento delle circostanze, del potere, del piacere, potesse soffiare via la mia anima vuota”⁶⁵.

Ma in quei giorni Allenby era sotto forte pressione: in seguito al punto morto a cui era giunta la guerra in Europa dopo l’offensiva tedesca sul fronte occidentale, il Consiglio di Guerra lo aveva esortato a conquistare al più presto Damasco, per eliminare la Turchia dalla guerra una volta per tutte. Allenby aveva bisogno che, durante l’avanzata, gli Arabi proteggessero il suo lato destro, quello orientale: aveva dunque bisogno che Lawrence li persuadesse a combattere di nuovo al suo fianco. Lawrence non ne poteva più di “quell’esacerbata ipocrisia imposta[gli] come costante abito mentale: la pretesa di guidare la riscossa nazionale di un’altra razza, la quotidiana commedia in abiti altrui, predicando in una lingua altrui” e iniziava a sospettare che “le ‘promesse’ su cui gli Arabi si basavano, sarebbero valse solo e esattamente quanto le loro forze armate al momento della resa dei conti”⁶⁶. Ma, di fronte alle necessità del suo esercito, capì che doveva riprendere il suo “mantello di ipocrisia in Oriente. Col mio consueto disprezzo per le mezze misure lo ripresi subito, e me ne avolsi completamente. Fosse un inganno o una farsa, nessuno doveva poter dire che non sapevo recitarla”⁶⁷.

Ma il piano d’attacco di Allenby, sempre più a corto di uomini, richiamati sul fronte europeo, fallì: le truppe inglesi falliscono il tentativo di espugnare Amman e devono ritirarsi. Le truppe arabe devono di conseguenza ripiegare. Lawrence riesce ad entrare ad Amman solo in incognito, con il suo servitore Farraj (l’altro, Daud, era morto per assideramento nel corso del rigido inverno da poco concluso) travestiti da donna. E pochi giorni dopo Farraj venne ferito gravemente da una pattuglia di Turchi. Il ragazzo non era trasportabile e nemmeno si poteva lasciarlo in mano a nemici abituati a bestiali rappresaglie sui feriti. Il mutuo accordo fra i combattenti prevedeva che qualcuno lo uccidesse per risparmiargli più atroci sofferenze: “ma non mi ero mai reso conto che potesse toccare a me uccidere Farraj” – scrisse in seguito Lawrence – “Mi inginocchiai accanto a lui, tenendo la pistola vicino al suolo, accostata alla sua testa, perché non potesse vedere ciò che stavo per fare: ma dovette indovinarlo, perché aprì gli occhi e mi afferrò con la sua mano dura e ruvida, la mano sottile di quegli uomini immaturi di Nejd. Dopo un

⁶³ Una decorazione del *Distinguished Service Order*, con motivazione che lo definiva “magnifico trasciatore di uomini”.

⁶⁴ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, pp. 573-574.

⁶⁵ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, pp. 598-599.

⁶⁶ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 599.

⁶⁷ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 600.

momento, disse: «Daud sarà in collera con voi» e l'antico sorriso gli tornò stranamente sul volto grigio e contratto. Replicai: «Salutalo per me» ed egli mi diede la risposta di prammatica: «Dio vi darà pace». Infine si abbandonò e chiuse gli occhi stancamente»⁶⁸.

La situazione era critica: l'iniziativa sembrava passata ai Turchi e persino Gerusalemme era minacciata. Ad Amman i Turchi si rinforzavano e potevano respingere Arabi e Inglesi. Lawrence e Allenby pianificarono un attacco che le truppe arabe avrebbero dovuto sferrare in tre direzioni: una prima colonna su Maan, una seconda colonna su Deraa e una terza colonna in direzione di Gerico.

Lawrence si rimise un viaggio, in aereo o in logoranti marce a dorso di cammello, per radunare le diverse tribù, distribuire ordini, foraggiare di oro e armi, ribadire promesse che, ormai ne era quasi certo, non sarebbero state mantenute. Il rimorso per quell'ipocrisia, la prostrazione fisica e mentale per gli sforzi che stava sostenendo lo indussero a desiderare la morte quando, nel sorvolare in aereo le rocce di Wadi Rumm, il velivolo, a causa delle correnti, non sembrava riuscire a prendere quota: «mi chiedevo se avremmo urtato contro la roccia; quasi me lo auguravo [...] Morire in aeroplano poteva essere un modo pulito di uscire»⁶⁹. Ma l'aereo riprese quota e Lawrence dovette continuare a promuovere, con promesse di libertà che non avrebbe mai potuto mantenere, la rivolta di un popolo che amava, ma al quale non poteva appartenere.

Il piano funziona, le truppe alleate riescono a stabilirsi sempre più saldamente in Palestina, le forze armate turche sono in rotta: è il momento di puntare su Damasco, perché «Damasco significava la fine della nostra guerra in Oriente – e, secondo me, anche la fine di tutta la guerra: gli Imperi Centrali, infatti, erano interdipendenti, e la rottura dell'anello più debole, la Turchia, avrebbe spezzato tutta la catena»⁷⁰. Nel pianificare la conquista della città, Allenby pretende che siano i soldati inglesi a farvi per primi il loro ingresso: il definitivo compimento dell'inganno agli Arabi.

Lawrence – ora più che mai *Aurans*, come lo chiamavano gli Arabi – non poté sopportare un simile schiaffo morale e politico agli uomini accanto ai quali aveva tante volte rischiato la vita: «Io ero molto geloso dell'onore arabo, ed intendevo servirlo a tutti i costi, portando a termine l'avanzata. Gli Arabi erano entrati in guerra per guadagnarsi la libertà, e la conquista della loro antica capitale con la forza delle loro stesse armi era il segno che avrebbero meglio compreso»⁷¹.

Ma nella marcia su Damasco, avvenne l'episodio forse più atroce della sua esperienza in Arabia, descritto in quello che secondo uno dei due sceneggiatori del film è il *passaggio cruciale* del libro⁷². Lawrence e la sua truppa di Arabi passarono per il villaggio di Tafas, da poco attraversato da un reggimento di lancieri turchi in ritirata, circa duemila uomini, di cui un centinaio tedeschi e austriaci. La popolazione araba del villaggio era stata trucidata selvaggiamente: uomini, donne e bambine erano stati sottoposti ai più efferati atti del sadismo turco.

Lawrence, indignato, gridò ai suoi uomini: «Il migliore di voi mi porti il maggior numero di Turchi morti!», mentre uno dei guerrieri più fedeli e valorosi di Lawrence – Talal, originario proprio di Tafas – visti i corpi seviziati di tutta la sua famiglia, montò a cavallo e, da solo, caricò al galoppo la colonna dei Turchi in ritirata, ancora visibili in lontananza: «Fu una lunga cavalcata giù per un pendio e attraverso una depressione. Noi restammo fermi come pietre mentre Talal si lanciava in avanti, lo scalpitio del suo cavallo stranamente echeggiante [...] Entrambi gli eserciti lo aspettavano, ed egli seguì a oscillare

⁶⁸ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 634.

⁶⁹ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 655.

⁷⁰ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 755.

⁷¹ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, pp. 754-755.

⁷² Robert Bolt, *Apologia*, in *Cineaste*, Vol. XXI, 1-2 (1995), pp. 33-34.

in sella nella sera silenziosa, finché fu a pochissima distanza dal nemico. Allora si levò dritto e per due volte gettò il suo grido di guerra, con un urlo terribile: “Tala! Tala!” Nello stesso istante i loro fucili e mitragliatrici fecero fuoco, e lui e la giumenta, crivellati di pallottole, caddero morti sulle lance”⁷³.

Ebbe così inizio il massacro, che si protrasse per ore ed ore: “Per mio ordine – e fu l’unica volta nella nostra guerra – non prendemmo prigionieri [...] al cader della notte, i cavalli erano carichi di bottino e la pianura fertile disseminata di cadaveri e carogne. Con una follia nata dagli orrori di Tafas, seguitammo ad uccidere, sfracellando anche le teste dei caduti e degli animali, come se la loro morte e lo scorrere del sangue potessero estinguere la nostra angoscia. [...] quella era una delle notti in cui gli uomini impazziscono, e la morte sembra impossibile (anche se molti muoiono a destra e a sinistra) e le vite altrui diventano giocattoli da rompere e gettar via”⁷⁴.

La mattina del 1 ottobre 1918, Lawrence e i suoi quattromila nomadi entrarono a Damasco prima dell’esercito alleato (giunto il giorno dopo) mentre la folla inneggiava il suo nome: *Aurans! Aurans!*: la Rivolta Araba era compiuta. Lawrence – plenipotenziario di Feisal – proclamò decaduto il governo turco e si ritrovò a dover amministrare la città conquistata mentre, dopo la pausa di concordia per la necessità di combattere uniti, tornavano a riaprirsi le faide fra le tribù arabe. “In ogni modo ero quasi alla fine”⁷⁵: tre giorni dopo il suo ingresso in città, Lawrence partì per fare ritorno in Gran Bretagna.

Questo il profilo – estremamente sintetico, sfrondata di centinaia di episodi, personaggi, e luoghi⁷⁶ – degli eventi narrati nelle centinaia di pagine de *I sette pilastri della saggezza*. Come si può constatare anche solo dalla lettura dei brevi brani citati, Lawrence era dotato di indiscutibili doti stilistiche. La straordinaria esperienza esistenziale che viene raccontata è illuminata da una sensibilità umana tanto acuta quanto tormentata. Fatti e moventi sono esplorati con lucidità implacabile e ansia inesausta: *I sette pilastri della saggezza* accumulano introspezioni di finezza agostiniana, lunghe dissertazioni di strategia militare e diplomatica, acute riflessioni di antropologia culturale, brillanti rievocazioni storiche, descrizioni geografiche puntigliose e appassionatamente liriche.

Tale accumulo di materiali da parte di uno spirito agile e onnivoro come quello di Lawrence rende – era inevitabile – piuttosto disorganico il libro, i cui elementi sono “tenuti insieme da uno schema estrinseco”⁷⁷. L’unica tensione coesiva è la successione cronologica, che a stento riesce ad arginare il tumultuoso materiale dei ricordi – “ora fluidamente narrativi, ora rappresi in illuminazioni impressionistiche o in pause meditative”⁷⁸ ora soffocanti con pagine e pagine fitte di nomi arabi – nonostante il puntello offerto da un articolato apparato di premesse, parti introduttive e sinossi.

Il libro si inserisce nella tradizione dei libri di viaggio, dove la narrazione ha il respiro della descrizione lirica. Basti, a titolo di esempio, la sola descrizione dell’arrivo, in nave, nel porto della città di Jidda: “[...] quando infine gettammo l’ancora nel porto esterno, al largo della città bianca, sospesa fra il cielo sfolgorante e il suo riflesso nel miraggio che fluttuava sulla vasta laguna, il caldo d’Arabia comparve all’improvviso, come una spada sguainata, e ci mozzò la parola. Era mezzogiorno, ed al sole alto d’Oriente i colori sbiadivano come al chiaro di luna. Non vedevo che luci ed ombre, le case candide e le gole

⁷³ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, pp. 764-765.

⁷⁴ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, pp. 765-767.

⁷⁵ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 796.

⁷⁶ “Se ne potrebbero trarre dieci drammi differenti. Scegliere quale decima parte dell’opera adottare per il tuo unico dramma è un’impresa presuntuosa, ma un’impresa che va compiuta” – scrisse Robert Bolt, sceneggiatore di *Lawrence d’Arabia* (in Robert Bolt, *Apologia*, p. 33).

⁷⁷ Nemi d’Agostino, *Nota*, in T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 804.

⁷⁸ Nemi d’Agostino, *Nota*, in T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 804.

nera delle vie: dinanzi a noi la tenue luminosità dei vapori sospesi sopra il porto interno; – dietro, lo sfolgorio di leghe senza fine di sabbia informe, sino ad una cresta di collinette che trasparivano vagamente fra le lontane nebbiosità dell’afa”⁷⁹. Come scrive D’Agostino, “le scene più intense sono scene di solitudine, perché veramente Lawrence è un ‘eroe tipo western’, e quando descrive i suoi momenti di solitudine li investe del sentimento della sua solitudine esistenziale”⁸⁰. La solitudine esistenziale che nasceva da un groviglio di sensi di colpa (che alcuni biografi hanno messo in connessione con il suo tormento per la nascita “irregolare”⁸¹), groviglio da cui nasceva il suo rancore per la società vittoriana e il suo anelito alla purezza cercata prima nel mondo primitivo sotto i cieli d’Arabia e poi in un esasperato cammino di espiazione.

Thomas Edward Lawrence fu una sorta di cavaliere errante, un principe diseredato e segnato da una colpa oscura, che si esaltò per la causa di un popolo a cui non apparteneva e che era costretto ad ingannare. Una contraddizione che faceva nascere in lui uno struggente “desiderio di tornare a casa, che mi dipingeva a colori violenti la mia vita di sbandato tra questi Arabi, il mio sfruttare i loro ideali più alti, il mio usare il loro amore di libertà come uno strumento per aiutare l’Inghilterra a vincere”⁸². Lawrence, questa la sua tragedia, questo – come vedremo – l’epilogo del film, non riuscì mai a soddisfare tale desiderio di *tornare a casa*.

2. Un biopic fra storia e mito

Di fronte ad un personaggio come Thomas Edward Lawrence e ad un resoconto autobiografico come *I sette pilastri della saggezza* qualunque autore si sentirebbe smarrito. Robert Bolt descrive bene la difficoltà di maneggiare un soggetto simile: “le versioni, sostenute da chi lo conobbe bene, di ciò che Lawrence fece differiscono ampiamente, e le interpretazioni su cosa egli fosse sono diametralmente contraddittorie, ma gli storici [a differenza di sceneggiatori e pubblico] amano le contraddizioni evidenti e le conclusioni lasciate in sospeso”, a chi invece si rifacesse a *I sette pilastri della saggezza* “verrà detto da esperti autorevoli che parti del libro sono false o così profondamente abbellite da essere virtualmente false, e lui stesso si ritroverà in presenza di un’eccessiva dose di abbellimento rispetto ai fatti, ma comunque fatti che, pur ridotti all’osso, costituiscono una profonda avventura del corpo e della mente”⁸³.

Si può facilmente intuire quanto sia stato difficile il lavoro di interpretazione e di sintesi di un materiale tanto magmatico e nelle prossime pagine ripercorreremo il laborioso processo che fu necessario per mettere a punto la sceneggiatura del film.

Per prima cosa presento la scaletta numerata delle scene di *Lawrence d’Arabia*⁸⁴, così che, nell’analisi successiva, si potrà fare agevolmente riferimento alle parti del film.

⁷⁹ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 65.

⁸⁰ Nemi d’Agostino, *Nota*, in T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 806.

⁸¹ “[...] e non è forse vero che la colpa della nascita è in qualche modo del bambino?” – scrisse Lawrence in una lettera del 1923 a Lionel Curtis (citata in Nemi d’Agostino, *Nota*, in T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 810).

⁸² T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 656.

⁸³ Robert Bolt, *Apologia*, p. 34.

⁸⁴ Ci si riferirà alla trama desumibile dal montaggio seguito dal regista David Lean e dalla montatrice Anne V. Coates, effettuato nel 1989 in occasione del restauro della pellicola del film. Alla sua prima uscita, nel 1962, il film, che nel montaggio del regista era lungo 3 ore e 42 minuti, era stato decurtato di 17 minuti. In occasione della messa in onda televisiva erano stati tagliati altri 15 minuti. Questi tagli erano sempre stati operati con l’approvazione del regista.

2.1. Sinossi del film

1. Incidente in moto: il colonnello Lawrence [Peter O'Toole] muore.
2. Funerali: le opinioni discordanti su Lawrence espresse da alcuni convenuti (che scopriremo essere il generale Allenby [Jack Hawkins] e il giornalista americano Jackson Bentley [Arthur Kennedy]).
3. Lawrence, ora è solo un tenente, lavora come cartografo nell'Ufficio Arabo del Quartier Generale dell'esercito britannico al Cairo. Non appare contento dell'incarico che svolge.
4. Lawrence attraversa il bar degli ufficiali: è chiaramente disadattato.
5. Dryden [Claude Rains], superiore di Lawrence nell'Ufficio Arabo, persuade il generale Murray [Donald Wolfitt] a inviare Lawrence come osservatore fra gli Arabi che si sono rivoltati contro i Turchi.
6. Lawrence riceve da Dryden istruzioni più precise: dovrà prendere contatto con il principe Feisal e capire le sue intenzioni a lungo termine.
7. Il deserto: Lawrence lo attraversa accompagnato da Tafas [Zia Mohyeddin], un beduino che gli fa da guida. Lawrence si impone di dissetarsi solo quando anche Tafas si concederà di bere.
8. Montage di immagini del viaggio attraverso il deserto.
9. Lawrence e Tafas si sono accampati per la notte. Lawrence parla dell'Inghilterra come di un paese grasso di gente grassa. Lui si dice *diverso*.
10. Mentre consumano la colazione, Lawrence regala a Tafas la sua pistola e questo gli offre del cibo beduino, cibo che Lawrence riesca a mangiare a fatica.
11. Dalla cima di una duna avvistano alcuni beduini della tribù degli Harith: Lawrence dimostra di conoscere già le differenze fra le tribù.
12. Tafas insegna a Lawrence a lanciare il cammello al galoppo.
13. Lawrence dimostra di aver imparato a galoppare.
14. Mentre Lawrence e Tafas si dissetano al pozzo Masturah, giunge lo Sceriffo Ali [Omar Sharif], che uccide Tafas. Lawrence ha un'aspra discussione con lo Sceriffo Ali, dal quale non vuole farsi aiutare: continuerà il viaggio da solo.
15. Lawrence, da solo in mezzo a colline rocciose, canta per provare l'eco e attira l'attenzione del colonnello Brighton [Anthony Quayle], consigliere militare inglese del principe Feisal.
16. Brighton raccomanda a Lawrence di tenere sempre la bocca chiusa con il principe: la situazione della rivolta araba è disperata.
17. Lawrence assiste ad un devastante attacco di due aerei turchi contro l'accampamento di Feisal [Alec Guinness] a cui poi viene presentato.
18. La tribù di Feisal in movimento verso Yenbo: due giovani beduini – Daud [John Dimech] e Farraj [Michel Ray] – si offrono a Lawrence come servitori.
19. Nella tenda del principe Feisal. Viene recitato il Corano e Lawrence dimostra di conoscerlo. Giunge lo Sceriffo Ali. Il colonnello Brighton insiste con il principe: ritiratevi a Yenbo. Ma Lawrence interviene: secondo lui gli Arabi non devono ritirarsi.
20. Il principe Feisal, congedati tutti gli altri, parla da solo con Lawrence: è preoccupato, il suo popolo ha bisogno di un miracolo.
21. Lawrence medita nel deserto, da solo. Finalmente ha l'intuizione decisiva: prendere Aqaba da terra.
22. Lawrence riesce a convincere lo Sceriffo Ali a seguirlo con i suoi uomini nell'attacco ad Aqaba da terra.
23. Lawrence parte per Aqaba con lo Sceriffo Ali e i suoi uomini senza informare Brighton.
24. Montage di immagini del viaggio attraverso il deserto.
25. Sosta in un'oasi: Daud e Farraj diventano i servitori di Lawrence.
26. Entrano nel deserto del Nefud.
27. Montage di immagini del viaggio attraverso il deserto del Nefud: Lawrence si addormenta e viene svegliato da Ali.
28. Lawrence si fa la barba: appare sempre più felice dell'impresa.
29. Montage di immagini del viaggio attraverso il deserto.

30. Entrano nella parte di deserto chiamata *l'incudine del sole*.
31. Montage di immagini del viaggio attraverso il deserto. Un beduino cade dal cammello e poi rimonta in sella.
32. Finalmente escono dall'*incudine del sole*, ma si rendono conto che uno di loro, Gasim [I.S. Johar], è caduto. Lawrence decide di tornare indietro: *nulla è scritto*.
33. Gasim cammina da solo attraverso il deserto.
34. Daud, uno dei due servitori, è immobile nel punto in cui Lawrence ha deciso di tornare indietro. Il resto degli uomini hanno proseguito fino a allestire un accampamento presso un'oasi.
35. Gasim, sempre più accaldato, si alleggerisce di ogni peso.
36. Lawrence procede nel deserto, in sella al suo cammello.
37. Gasim, stremato, si accascia.
38. Lo sceriffo Ali e gli altri uomini si ristorano nell'oasi che hanno raggiunto. Lo sceriffo è preoccupato per Lawrence.
39. Daud finalmente intravede Lawrence di ritorno dall'incudine del sole e si lancia al galoppo verso di lui.
40. Lawrence e Daud raggiungono il resto degli uomini: *nulla è scritto*. Lawrence, stremato, cade addormentato.
41. Si sveglia dopo un lungo sonno. Lo Sceriffo Ali gli dimostra la propria ammirazione: *per alcuni uomini nulla è scritto se non ciò che loro stessi scrivono*. Lawrence gli confida di essere un figlio illegittimo: *Lawrence non è il vero nome di suo padre*. Lo Sceriffo Ali lo conforta: *tu sei libero di sceglierti il nome... Aurans*.
42. Lawrence indossa i vestiti da arabo che gli ha procurato lo Sceriffo Ali.
43. Lawrence, da solo, si pavoneggia nel vestito nuovo fino ad accorgersi di essere osservato da Auda Abu Tayi [Anthony Quinn]. Parlano e poi Auda, con il piccolo figlio, assalta i compagni di Lawrence che stanno bevendo a uno dei suoi pozzi.
44. Lawrence media diplomaticamente fra lo Sceriffo Ali e Auda Abu Tayi, che li invita ad essere suoi ospiti a Wadi Rumm.
45. L'accoglienza di centinaia di cavalieri Howeitat, della tribù di Auda Abu Tayi.
46. Lawrence, abilmente, persuade Auda Abu Tayi ad unirsi a loro nell'attacco ad Aqaba.
47. La marcia gloriosa dell'esercito di Lawrence e Auda.
48. Finalmente Aqaba è in vista. Lawrence e Ali la contempiono da lontano finché sentono uno sparo.
49. Lawrence giustizia personalmente Gasim per sventare l'innescarsi di una faida fra le tribù.
50. Assalto e presa di Aqaba.
51. Lawrence contempla il mare, affascinato.
52. Lawrence decide di attraversare il Sinai per raggiungere il Cairo per informare della presa di Aqaba e per ottenere rinforzi.
53. Lawrence e i suoi servitori osservano una colonna di polvere mossa dal vento.
54. Lawrence perde la bussola.
55. Daud muore nelle sabbie mobili.
56. Lawrence, tormentato dal senso di colpa per la morte di Daud, procede a piedi.
57. Lawrence e Farraj giungono ad una rovina.
58. Finalmente raggiungono il canale di Suez.
59. Lawrence e Farraj giungono al Quartier Generale Britannico del Cairo.
60. Lawrence attraversa la portineria in vesti arabe e accompagnato da Farraj, scandalizzando i soldati all'ingresso.
61. Lawrence stupisce tutti gli ufficiali: *ho preso Aqaba*.
62. Parla con il generale Allenby che, per l'impresa di Aqaba, lo promuove al grado di maggiore. Sebbene Lawrence sia restio, lo convince a ritornare nel deserto, lusingando il suo orgoglio.
63. Passeggia per il Quartier Generale con Allenby, discutendo di strategia. Tutti li guardano ammirati.
64. Discute nel cortile, sotto gli occhi di tutti: ritornerà nel deserto e farà azioni di guerriglia.
65. Lawrence riceve i complimenti da parte di tutti i colleghi.

66. Dryden consiglia ad Allenby di non dare i cannoni a Lawrence, perché a guerra finita resterebbero nelle mani degli Arabi.
67. Il giornalista americano Jackson Bentley discorre con il principe Feisal: è in cerca di Lawrence, ha bisogno di raccontare le gesta di un eroe.
68. Bentley è testimone del deragliamento di un treno per l'azione di sabotaggio di Lawrence.
69. Lawrence viene ferito ma non si sposta davanti all'arma puntata. Viene osannato dalla truppa
70. Lawrence parla con Brighton: è il leader indiscusso della rivolta araba.
71. Lo sceriffo Ali parla con Bentley: si è messo a studiare politica su un libro di educazione civica per bambini inglesi.
72. Bentley intervista Lawrence: *gli Arabi vogliono la libertà, e sarò io dargliela.*
73. Auda Abu Tayi ottiene finalmente un bottino onorevole: un'intera mandria di cavalli e poi se ne va a casa (disertando l'esercito di Lawrence). Lawrence ha sempre meno uomini, ma punterà lo stesso sulla roccaforte turca di Deraa.
74. Lawrence deve uccidere Farraj che si è ferito durante un sabotaggio.
75. Lawrence, con appena venti uomini, continua a puntare a Nord, verso Deraa.
76. Allenby e Brighton parlano di Lawrence: è uno strumento prezioso per l'Inghilterra, ma può creare notevoli problemi.
77. Lawrence ha deliri di onnipotenza: entra, solo con Ali, a Deraa.
78. Lawrence viene catturato.
79. Lawrence viene torturato per ordine del locale governatore [Jose Ferrer].
80. Lo Sceriffo Ali recupera Lawrence, abbandonato per strada dai soldati turchi.
81. Lo Sceriffo Ali si prende cura di Lawrence: *anche tu hai un corpo.*
82. Lawrence vuole abbandonare la rivolta araba e tornare indietro: *Un uomo può fare ciò che vuole, ma non può volere ciò che vuole.*
83. Lawrence, di nuovo con l'uniforme britannica, si sente a disagio fra i suoi.
84. Lawrence entra nell'ufficio di Allenby: vi trova Feisal. Lo informano dell'esistenza del trattato Sykes-Picot fra Francia e Inghilterra: dopo la guerra i due stati si divideranno l'impero turco, compresa l'Arabia. Lawrence vuole essere trasferito. Allenby non vuole perché intende scatenare l'offensiva decisiva.
85. Dryden, uscito dall'ufficio di Allenby, spiega a Bentley cosa vi sta accadendo.
86. Allenby, come sfidandolo, induce Lawrence a tornare nel deserto per partecipare alla grande offensiva su Damasco.
87. Lawrence raduna gli Arabi e si circonda di tagliagole come guardie del corpo.
88. Allenby ordina di bombardare a tappeto per preparare la marcia su Damasco.
89. Lawrence e Ali osservano da lontano il bombardamento. Ali si dimostra più pietoso di Lawrence.
90. Brighton informa Allenby dei veloci spostamenti di Lawrence e parla di una brigata turca in ritirata.
91. La brigata turca si sta ritirando dopo aver saccheggiato un villaggio.
92. Lawrence e i suoi uomini osservano sgomenti il villaggio saccheggiato dai turchi.
93. Lawrence ordina di attaccare senza fare prigionieri.
94. Lo sterminio della brigata turca: Lawrence spara anche su chi si arrende e si ritrova con in mano un pugnale insanguinato.
95. Bentley fotografa Lawrence, disgustato.
96. Lawrence e i suoi uomini sono ormai vicini a Damasco.
97. Allenby arriva e trova Damasco occupata dall'armata di Lawrence, che ha già istituito un consiglio nazionale arabo. Discute con Dryden e Brighton su cosa fare e decide che si limiterà ad aspettare.
98. In municipio: caos e litigi fra Arabi. Ci sono malfunzionamenti tecnici.
99. Allenby e gli altri osservano gli Arabi che se ne tornano nel deserto dopo i disordini in città.
100. Auda dice addio a Lawrence: *non c'è che il deserto per te.* Ali invece vuole restare a imparare la politica.
101. Saluto fra Auda e Ali: *fare l'arabo sarà molto più difficile di quello che pensi.*

102. L'ufficiale medico parla con Allenby dei problemi in città e il generale delega tutto al consiglio arabo.
103. L'ufficiale medico rinfaccia a Lawrence lo stato pietoso dell'ospedale.
104. Lawrence all'ospedale. Le condizioni sono disastrose. Viene schiaffeggiato da un ufficiale sopraggiunto, che lo crede soltanto un beduino.
105. Lawrence nominato colonnello. Si congeda da Feisal, Dryden, Allenby e Brighton, che devono occuparsi di gestire la situazione post bellica.
106. Un ammiratore (lo stesso che l'ha schiaffeggiato) chiede di stringere la mano a Lawrence.
107. Feisal e Allenby concludono il compromesso.
108. Brighton va in cerca di Lawrence per un ultimo saluto.
109. Lawrence, sulla jeep che lo sta portando a casa, vede per l'ultima volta degli uomini in sella ai cammelli.

2.2. *Analisi drammaturgica*

Il film biografico sulla vita del colonnello Lawrence si configura come un biopic di dannazione nel quale il protagonista, nella spasmodica ricerca di sé, cede alla tentazione di valicare i confini della propria tradizione, della propria morale, della propria umanità e pregiudica così irrevocabilmente la possibilità di trovare se stesso.

Il personaggio protagonista appare come una persona *sicura di sé*: si diverte a mettersi alla prova in piccoli giochi di resistenza (scena 3), risponde a tono alle ironie dei colleghi (scena 4), non ha timori reverenziali al cospetto dei superiori (scena 5), minimizza come “divertente” la prospettiva di attraversare il deserto (scena 6), non ha paura di dissetarsi solo secondo i ritmi della sua guida beduina (scena 7), non si fa scrupoli nel lanciare accuse vibranti contro lo Sceriffo Ali e il suo popolo (scena 14). Ma, a poco a poco, l'intensificarsi del conflitto rivelerà Lawrence come un persona che di tutto è sicura tranne che di sé: inglese o arabo? Soldato o guerriero? Uomo o profeta divino? Lawrence o Aurens? Tale dilemma verrà sottolineato dal ricorrente interrogativo – “chi sei?” – che il protagonista si sente porre (il primo a porglielo sarà proprio il principe Feisal, nella scena 17)⁸⁵.

Le forze conflittuali investiranno il protagonista ad ognuno dei tre livelli possibili. A livello *extrapersonale*, Lawrence, a capo delle tribù arabe, affronterà i turchi nell'ambito della grande offensiva degli eserciti alleata contro l'impero ottomano, alleato con i tedeschi. Tale conflitto extrapersonale lo costringerà ad affrontare intensi conflitti *personali*: per conquistare la fiducia degli Arabi dovrà diventare sempre più “uno di loro” e per mantenere le promesse fatte agli Arabi dovrà convincere i suoi superiori nell'esercito britannico dell'importanza strategica dalle sue imprese. Tali conflitti personali alimenteranno il suo conflitto *interiore*: di quale padrone Lawrence è in realtà il servitore? Può ergersi al di sopra dei confini geografici, culturali, umani? Le dinamiche conflittuali aumenteranno sempre più di intensità finché giungeremo alla *risoluzione*, perfettamente articolata nel *momento di crisi* (scena 85) e in quello *culminante* (scene 94-95).

Ripercorriamo dunque il film per indagarne la solida e raffinatissima orditura drammaturgica.

Lawrence d'Arabia si apre con un breve prologo che mette in scena il fatale incidente motociclistico in cui il colonnello Thomas Edward Lawrence perse la vita, e la

⁸⁵ Tuttavia, la problematica identità di Lawrence è seminata fin dalle primissime scene del film, quando sentiamo contrapporsi opinioni contrastanti su di lui espresse da chi lo ha conosciuto (i convenuti alla sua veglia funebre, scena 2) o dai suoi commilitoni (scena 3 e 4). Tali opinioni contrastanti vengono espresse attraverso svariate contrapposizioni di termini: valoroso soldato/spudorato esibizionista; pazzo/in gamba; clown/domatore.

conseguente veglia funebre nella St. Paul's Cathedral di Londra. Un breve scambio sul sagrato della cattedrale fra alcuni convenuti alla cerimonia introduce al "flashback" che si protrarrà fino alla fine del film.

Nell'ambito dei biopic è frequente la strategia narrativa di aprire il film con il protagonista che, nell'imminenza della morte, ricorda o racconta la propria vita. In questi casi il biopic si configura come una confessione del proprio passato, come una consapevole riflessione sul senso della propria esistenza, una definitiva rivelazione, a sé e agli altri, della *verità* sulla propria via.

In *Lawrence d'Arabia* il caso è diverso. Il protagonista muore in modo inaspettato, per sé e per lo spettatore. Non c'è tempo per un finale riepilogo della propria esistenza, per un'estrema confessione, per una finale presa di consapevolezza. Il posto della consueta voce del protagonista viene occupata dalle voci di coloro che lo hanno conosciuto, che di lui hanno ciascuno una diversa opinione.

La scelta operata dagli autori di assumere queste convenzioni del genere biopic, ribaltandone però funzione ed effetto è dettata, a mio avviso, dalla loro intuizione che la modalità della morte di Lawrence era perfettamente funzionale a introdurre la vicenda tragica di un uomo che si volle ergere a demiurgo del destino proprio e di una intera nazione e, pur compiendo imprese straordinarie, finì per perdere tanto se stesso quanto il controllo sulle sorti del popolo del quale si era eretto a guida. Come vedremo, l'immagine di Lawrence che perde il controllo della propria motocicletta mentre la sta spingendo oltre i limiti di velocità è metafora della vicenda esistenziale che il film sta per articolare e, in modo sottile, ma effettivo, si ricollega all'archetipo di Fetonte che perde il controllo del carro del sole⁸⁶. Le opinioni divergenti espresse sul colonnello Lawrence dai convenuti alla veglia funebre che discutono sul sagrato della cattedrale ci avvertono che il protagonista – che vedremo dedito alla ricerca/costruzione della propria identità – ha fallito.

La prima scena del flashback (scena 3) presenta Lawrence al pubblico come un cartografo. Dunque come un uomo che disegna mappe, fatte di confini, coordinate, rotte. Non era precisamente questa l'occupazione di Lawrence presso l'Ufficio Arabo del Cairo, ma si tratta di una brillante invenzione degli autori: raccontando la storia di un uomo che "perde se stesso", si introduce il protagonista impegnato a elaborare delle cartine geografiche, cioè sistemi di orientamento inventati, appunto, per *non perdersi*. Nello stesso tempo si mette in contrapposizione il Lawrence precedente all'esperienza bellica con quello che sarà Lawrence d'Arabia: il protagonista nota alcuni cammelli che passano sulla strada davanti al suo ufficio. Li osserva con rammarico: capiamo che è ansioso di passare dalla conoscenza astratta del mondo (la cartografia) alla sua concreta esplorazione. Già in questa scena – come sopra abbiamo già avuto modo di notare – è inserito un cenno al fatto che Lawrence è incline a spingersi oltre i limiti. In tal senso è perfettamente funzionale il gioco con il fiammifero. Quando Lawrence lo spegne fra le dita, il commilitone commenta preoccupato: "ma... è di carne anche lei!". Lawrence risponde con una certa enigmatica baldanza: "Il trucco è fare finta di non sentire il male". Lawrence ci viene dunque mostrato come qualcuno che si troverà ad affrontare i confini (geografici, fisici e presto anche morali).

Ricevuto dal suo superiore l'incarico di attraversare il deserto per prendere contatto con il capo delle tribù beduine (incarico per il quale Lawrence si era detto adatto ancora prima di conoscerlo), Lawrence non sembra essere preoccupato: *sarà divertente*, commenta. Dryden commenta significativamente che solo due categorie di persone stanno

⁸⁶ Il sole (e l'elemento ad esso correlato del fuoco) tornerà sempre nei momenti nevralgici della storia e, con esso – in modo più o meno esplicito –, anche i sottili riferimenti alle figure mitologiche ad esso connesse (Fetonte e Prometeo in modo particolare).

bene nel deserto: i beduini e gli dei⁸⁷. Sull'eco di questa sentenza vediamo uno degli stacchi di montaggio più famosi della storia del cinema: dal *fiammifero acceso* fra le mani di Lawrence (che, abbiamo visto, ha l'abitudine di spegnerli fra i polpastrelli delle dita) al *sole infuocato* che sorge all'orizzonte di una sterminata distesa di sabbia. Sebbene Lean abbia sempre avvocato a sé il merito di questo stacco (divenuto memorabile non tanto per la bellezza della contrapposizione fra le due immagini, quanto per la perfetta funzionalità di tale contrapposizione al tema della storia), fu invece lo sceneggiatore Robert Bolt a concepire quest'idea di montaggio: "Inventai un piccolo gioco che [Lawrence] faceva con i fiammiferi, un gioco piuttosto masochistico ma che non richiedeva un particolare coraggio. Una sorta di giochetto da festa. Nella scena con Dryden, l'elegante genio del male che sfrutta le nevrosi di Lawrence provandone un certo rimorso, Lawrence dice che la campagna militare nel deserto sarebbe stata divertente. Dryden dice *no, perché solo due tipi di persone si divertono nel deserto: i Beduini e gli Dei, e tu non sei nessuno dei due*. E naturalmente l'intera storia di Lawrence è quella di un uomo che cerca di trovare un'identità per sé [...]. Lawrence accende un fiammifero e sta per fare il suo giochetto. Dice *no, Dryden, sarà divertente*. [...] Lawrence soffia sul fiammifero e noi tagliamo da questo al sole che sorge, che doveva sembrare una grande fiamma su cui lui non sarebbe riuscito a soffiare. Era un piccolo messaggio tematico"⁸⁸.

Seguiamo dunque Lawrence che, accompagnato da Tafas, una guida beduina, attraversa il deserto. I due uomini fanno amicizia (Lawrence regala la sua pistola a Tafas, il quale gli offre cibo beduino e gli insegna a spingere un cammello al galoppo) finché giungono al pozzo Masturah. Qui assistiamo ad uno dei più memorabili ingressi in scena della storia del cinema: lo sceriffo Ali (Omar Sharif) compare come un lontano miraggio sospeso sull'orizzonte fluttuante di calore, quasi irreali finché, con un solo colpo preciso, uccide Tafas, reo di aver bevuto da un pozzo non appartenente alla sua. Questo regolamento di conti innesca il primo scontro fra Lawrence, europeo tollerante e "civilizzato", e lo Sceriffo Ali, beduino brutale e "selvaggio". La radicale contrapposizione fra i due personaggi è l'inizio del rapporto d'amicizia che li condurrà a ribaltare i propri ruoli, quando (scene 94-95) Ali cercherà inutilmente di trattenere Lawrence dal massacrare – brutalmente e selvaggiamente – una colonna di soldati turchi in ritirata.

Privo di guida, con il solo aiuto della bussola, Lawrence giunge all'accampamento del principe Feisal, dove incontra il colonnello Brighton, consigliere militare del principe alla guida della rivolta araba ora in grande difficoltà. L'incontro fra Lawrence e Feisal è una svolta per le vite di entrambi. Il principe si accorge che nell'animo di Lawrence cova qualcosa. In un colloquio privato questo confida al principe beduino di essere "fedele all'Inghilterra ma anche ad altre cose": una frase che dimostra la sua indipendenza di pensiero, ma anche la sua esistenziale estraneità al proprio popolo di appartenenza. Il principe Feisal legge nel giovane ufficiale inglese l'amore per il deserto e, in modo sottile, del deserto offre una lettura morale "nel deserto non c'è niente e il niente non lo vuole nessuno", che prelude alla tragica parabola superomistica, prometeica, di Lawrence, della quale il deserto sarà una sorta di correlato oggettivo, un tipico *paesaggio dell'anima*. Significativa la conclusione del dialogo fra il principe e Lawrence: "Per vincere i turchi servono gli inglesi, oppure ciò che nessun uomo potrebbe darci: un miracolo".

Dopo una notte trascorsa insonne, da solo, in mezzo al deserto, a riflettere sulle sorti della rivolta, Lawrence mette a punto un piano temerario, ma che potrebbe ribaltare la situazione: puntare su Aqaba attraversando con pochi uomini l'infernale deserto di Nefud. Lo sceriffo Ali accetta di essere al fianco di Lawrence. Feisal benedice la missione del

⁸⁷ Un altro binomio, sulla scia di quelli notati in precedenza.

⁸⁸ Trascrizione di una lezione tenuta da Robert Bolt il 18 giugno 1972 presso il National Film Theater, citata in Adrian Turner, *Robert Bolt*, Hutchinson, London 1998, p. 187, corsivi miei.

giovane tenente che intraprende l'operazione militare senza consultare il suo superiore sul campo, Brighton.

Sebbene Lawrence sia sempre più abituato alla vita da beduino, la marcia è logorante, soprattutto la notte in cui viene attraversata la zona del deserto detta *incudine del sole*: devono esserne fuori prima del sorgere del sole. Superato il tratto peggiore prima del sorgere dell'alba, gli uomini in marcia si accorgono che uno di loro – Gasim – deve essersi addormentato e caduto dal cammello. Lawrence decide di tornare indietro, da solo, a rischio della vita, per recuperare l'uomo rimasto indietro. Quando i compagni di viaggio, esprimendo la concezione fatalistica degli Arabi, sostengono che “l'ora di Gasim è giunta”, che “era scritto così”, Lawrence ribatte deciso che “nulla è scritto” e volta il cammello verso il Nefud.

E qui, nel deserto, si svolge una specie di duello fra Lawrence e il sole che sale verso il mezzogiorno: la posta in gioco la vita di Gasim⁸⁹. È il tenente inglese ad avere la meglio: recupera Gasim e, caricatolo sul suo cammello, torna ad unirsi al resto della truppa accampatasi fuori dall'incudine del sole. Lawrence smonta dal cammello, mormora ad Ali che *nulla è scritto* e, stremato, si sdraia a dormire.

Al risveglio di Lawrence, Ali commenta che il giovane ufficiale inglese ha dimostrato che per certi uomini *nulla è scritto se non ciò che loro stessi scrivono*. Lawrence confida la sua condizione di figlio illegittimo, svela che il suo è un nome fittizio. Ali, fatta bruciare la consueta divisa inglese di Lawrence, gli offre un caffettano di seta bianca. Lawrence lo indossa di buon grado mentre Ali dichiara a tutti che Lawrence ha meritato di dare a se stesso un nuovo nome: *Al Orens*. Lawrence, solo in mezzo al deserto, dà sfogo al proprio istrionismo finché si accorge di essere osservato da Auda Abu Tayi, celebre capo di una potente tribù beduina.

La sottigliezza diplomatica di Lawrence guadagna alla causa della rivolta araba un grande guerriero come Auda Abu Tayi e tutta la tribù di cui lui è capo indiscusso e così, finalmente, la truppa agli ordini di Lawrence, Ali e Auda giunge in vista di Aqaba. Ma uno screzio fra le tribù rischia di rovinare tutto: un uomo ha ucciso un appartenente ad un'altra tribù. La legge del deserto esige vendetta, ma questo, intuisce subito Lawrence, significherebbe dare vita ad una spirale di ritorsioni che sfalderebbero l'esercito arabo e pregiudicherebbe la missione proprio nell'imminenza del raggiungimento dell'obiettivo. È uno dei più bei momenti di rivelazione del film: Lawrence decide di farsi personalmente carico dell'esecuzione del colpevole. Dal momento che lui è uno straniero – e dunque non appartiene a nessuna tribù – il suo atto non alimenterà la catena di ritorsioni. Ma ecco che il colpevole viene portato al cospetto di Lawrence: è Gasim, l'uomo che lui aveva salvato dal deserto. Lawrence, dopo un istante di angosciata esitazione, prende la sua decisione: spara e uccide Gasim. In questa sequenza c'è tutta la tragedia di Lawrence: per essere *se stesso* (un ufficiale britannico) deve trasformarsi in *altro* (un arabo). Ma proprio in virtù del suo non essere arabo (non accetta passivamente il fato; non appartiene a nessuna tribù) è chiamato a diventare un capo carismatico (i giovani beduini si precipitano a raccogliere come una reliquia la pistola che Lawrence getta lontano dopo averla usata per uccidere Gasim), dispensatore di vita (salva Gasim dal deserto) e di morte (giustizia Gasim con le sue mani)⁹⁰. Ecco il nodo tragico che stringe Lawrence in modo sempre più inestricabile.

A questo punto gli Arabi conquistano Aqaba (della quale vediamo i cannoni puntati verso il mare perché i Turchi ritenevano impossibile un attacco dal deserto) e Lawrence decide di tornare al Cairo, per informare i suoi superiori della presa di Aqaba e per ottenere

⁸⁹ Duello illustrato dal montaggio alternato fra il sole sempre più alto nel cielo, Lawrence sempre più addentratto nel Nefud e Gasim sempre più stremato dal caldo.

⁹⁰ Lo sceriffo Ali infatti commenta che il fato è stato comunque scritto da Lawrence, che si è ripreso la vita che aveva dato a Gasim.

appoggi e rinforzi. Passerà attraverso il Sinai, accompagnato solo dai due giovani servitori Daud e Farraj⁹¹.

Ma, durante la marcia sfiancante il giovane Daud muore sotto gli occhi di Lawrence, inghiottito nelle sabbie mobili. Il senso di colpa per la perdita del giovane servitore sconvolge Lawrence che tuttavia, con Farraj, riesce a raggiungere il canale di Suez⁹² e da qui il quartier generale inglese del Cairo. Lawrence, scandalizzando tutti i commilitoni, entra nel bar degli ufficiali vestito da arabo e portandosi dietro Farraj. Ma, soprattutto, li sorprende quando rivela di aver espugnato Aqaba alla testa di un esercito arabo.

Lawrence fa rapporto al generale Allenby, che lo promuove a grado di maggiore per meriti sul campo. Ma Lawrence non vuole tornare ad Aqaba. È tormentato dal rimorso per essere il responsabile della morte di due uomini: di Gasim e di Daud. Soprattutto, confessa di essere spaventato dalla sensazione di piacere che ha provato nell'uccidere. Allenby minimizza e, astutamente, lusinga il narcisismo del maggiore Lawrence facendogli notare che ormai lui è considerato un eroe dai suoi commilitoni. Lawrence decide così di tornare nel deserto per compiere azioni di guerriglia, in cambio l'esercito inglese fornirà agli Arabi artiglieria pesante⁹³.

Qui si conclude il primo tempo del film, che si riapre con il personaggio di Jackson Bentley – il personaggio ispirato a Lowell Thomas, il giornalista americano che per primo raccontò al mondo le gesta del maggiore Lawrence – che discorre con il principe Feisal della rivolta araba in generale e, in particolare, del maggiore Lawrence che combatte alla testa dell'esercito del principe. Ciò di cui il giornalista è in cerca è la storia di un eroe romantico che appassioni gli americani e li convinca a sostenere le ragioni dell'ingresso degli Stati Uniti nel conflitto mondiale in corso.

Con un taglio a schiaffo vediamo Bentley testimone diretto di un'azione di guerriglia operata da Lawrence e dalle truppe arabe, fra le quali Auda Abu Tayi: il deragliamento di un treno turco. È Lawrence che, Prometeo in vesti arabe, aziona il detonatore che fa esplodere i binari al passaggio della locomotiva turca.

Nel corso dell'assalto al treno deragliato, Lawrence viene ferito, di striscio, ad una spalla. Individuato il soldato nemico che, poco distante, sta prendendo di nuovo la mira contro di lui, Lawrence, sfidando presuntuosamente la morte, non si sposta davanti all'arma puntata. Il soldato turco spara ancora una, due volte finché su di lui cala la spada di Auda. Lawrence è sempre rimasto immobile, nessuna pallottola lo ha colpito⁹⁴. Quindi si svolge una vera apoteosi di Lawrence, nel senso etimologico di *divinizzazione*: nel suo bianco caffettano mosso dal vento, Lawrence cammina sulla cima dei vagoni del treno deragliato mentre, sotto, gli Arabi, accarezzati dalla sua ombra, lo inneggiano a gran voce finché la macchina da presa giunge ad inquadrarlo dal basso in alto, in controluce con il disco solare. Tale inquadratura in controluce rappresenta il terzo movimento nell'evoluzione della correlazione simbolica fra il protagonista e il sole (sole che allude a ciò che sta al di là dell'uomo, il regno del divino): il primo movimento è rinvenibile nel taglio di montaggio dal cerino fra le mani di Lawrence al sole che sorge sul deserto; il secondo movimento è identificabile nel duello con il sole per la vita di Gasim; in questo terzo movimento assistiamo invece ad una sorta di identificazione fra Lawrence e il sole, che esprime il compimento, in quella sorta di divinizzazione che è il trionfo militare, della

⁹¹ A chi obietta che non riuscirà a passare il Sinai, significativamente Lawrence risponde: "Mosè l'ha fatto".

⁹² È qui che incontrano un inglese in motocicletta che da lontano chiede loro: "Who are you?". È una delle numerose volte in cui Lawrence si sente porre questa domanda e, nella versione originale, la voce del motociclista fu doppiata personalmente da David Lean, come a dichiarare che gli autori stessi si ponevano in tale atteggiamento interrogativo nei confronti del loro personaggio.

⁹³ Lawrence sta fra gli arabi e gli Inglesi come prometeo fra gli uomini e gli dei: è latore ai primi del fuoco preso ai secondi.

⁹⁴ "...per uccidermi ci vuole una pallottola d'oro" – commenta poi Lawrence parlando con Brighton.

parabola ascendente del protagonista. Come vedremo, più avanti ci sarà un quarto movimento molto significativo.

Intanto, nell'intervista che rilascia a Bentley, Lawrence esprime un'inedita sicurezza di sé e del proprio ruolo: *gli Arabi vogliono la libertà, e sarò io a dargliela*⁹⁵.

Ma la scarsità dei bottini predati induce Auda e altri Arabi a disertare la rivolta per tornare alla propria vita nomade. Lawrence si trova così a disposizione un numero sempre più ridotto di uomini. I suoi obiettivi si fanno tuttavia sempre più audaci: punterà su Deraa, roccaforte turca. Ed è durante la marcia verso Deraa, nel corso di un'operazione di guerriglia ai danni della linea ferroviaria turca, che Farraj, il giovane servitore superstite, viene ferito dall'innescò dell'esplosivo. Per non lasciarlo nelle mani dei turchi – feroci nel sevizare i prigionieri – Lawrence è costretto ad ucciderlo: mentre, nel caso di Daud, Lawrence non era riuscito a strappare alla morte il suo servitore, nel caso di Farraj è direttamente lui a uccidere: Lawrence si inoltra sempre più in quella terra misteriosa posta al di là dei confini fra il bene e il male, dove il fine giustifica ogni mezzo, dove l'uomo, come una sorta di sole, brucia tutto ciò che tocca.

Lawrence non si ferma. Con circa venti uomini, fra i quali lo sceriffo Ali, punta a Nord, verso Deraa. È sempre più preda di un delirio di onnipotenza: si crede un profeta, si illude addirittura di avere il dono dell'invisibilità e si reca, solo con Ali, a Deraa, con l'intenzione, nientemeno, che di espugnarla. Nella roccaforte turca, Lawrence non adotta più alcuna prudenza finché viene catturato da alcuni soldati turchi che lo portano al cospetto del comandante della locale guarnigione. Qui Lawrence viene torturato per tutta la notte per poi essere gettato per strada, dove Ali, che è rimasto appostato vicino alla caserma, lo raccoglie. Si prende cura di lui, finché, profondamente segnato nel corpo e nell'animo dall'esperienza della tortura, Lawrence recupera le forze e decide di tornare indietro. Ha capito di aver sbagliato – spiega ad Ali – di aver preteso di non essere un uomo come tutti gli altri. Lo scambio fra i due amici esprime in modo splendido la verità del film, la tesi:

ALÌ: *Un uomo può essere tutto ciò che vuole. L'hai detto tu.*

LAWRENCE: *Mi dispiace. Pensavo fosse vero.*

ALÌ: *Tu l'hai dimostrato!*

LAWRENCE (indicando ad Ali la propria pelle bianca): *Guarda, Ali. Guarda. Questo sono io. Di che colore è? Questo sono io. E non ci posso fare niente.*

ALÌ: *Un uomo può fare ciò che vuole. L'hai detto tu.*

LAWRENCE (annuendo): *Può fare ciò che vuole. Ma non può volere ciò che vuole. È questo (indica la propria pelle) a decidere ciò che vuole.*⁹⁶

Si avvicina il momento della *crisi*, quello in cui il protagonista prende la sua decisione definitiva. La scena precedente è servita a mostrarci chiaramente ciò che Lawrence a questo punto desidera fare: rinunciare alla guida della rivolta araba, tornare ad essere un uomo normale. Così, tornato al Cairo, Lawrence torna a indossare l'uniforme inglese al posto della caffettano arabo, ma si sente visibilmente a disagio nei suoi vecchi

⁹⁵ Poco prima abbiamo visto lo sceriffo Ali spiegare a Bentley di essersi messo a studiare “la politica”, e mostrargli un manuale inglese di educazione civica per bambini. Il personaggio dello sceriffo Ali sta compiendo un percorso opposto a quello di Lawrence: da guerriero semidivino (entra in scena con un miraggio, come in un'apparizione divina), dispensatore di vita e di morte (aveva ucciso Tafas e offerto a Lawrence un bicchiere dell'acqua del suo pozzo), a cittadino consapevole dell'intreccio di diritti e doveri proprio della democrazia moderna.

⁹⁶ Di questo dialogo che si svolge nella scena 82 riporto una mia traduzione perché nella versione italiana del doppiaggio sono andate perdute molte importanti sfumature della versione originale.

panni⁹⁷ e in compagnia dei suoi commilitoni. Dichiarò⁹⁸ al generale Allenby che vuole abbandonare la lotta per l'indipendenza araba⁹⁹ ed essere trasferito. Ma Allenby non può fare a meno di lui perché ha già progettato un'offensiva contro Damasco. Ha bisogno che il maggiore Lawrence, alla testa degli Arabi, protegga il fianco dell'esercito inglese in marcia. Per convincerlo a quest'ultimo sforzo, Allenby adotta di nuovo la strategia di lusingare l'orgoglio e il narcisismo di Lawrence. Anche questa volta funziona. Lawrence dichiara che si metterà alla testa degli Arabi e conquisterà Damasco prima degli inglesi. E gli Arabi non parteciperanno alla guerra per soldi, ma parteciperanno soltanto *per lui*. Il protagonista ha preso la sua decisione definitiva, quella che dà forma alla sua tragedia. Da questo momento ci dirigiamo verso il momento culminante che viene suggerito allo spettatore in modo sottile ma perfettamente eloquente. Nell'inquadratura in cui Lawrence conclude la frase con cui esprime la decisione di riprendere la testa della rivolta Araba, alle sue spalle si nota un mosaico decorativo che illustra il momento culminante del mito di Fetonte, in cui il giovane figlio di Apollo precipita dopo aver perso il controllo del carro del sole. Ecco il quarto movimento nell'evoluzione della correlazione simbolica fra il protagonista e il sole: dopo la divinizzante identificazione fra Lawrence e il sole, ecco preannunciata la catastrofe, il precipitare del protagonista dalle altezze divine alle quali la sua tracotanza lo aveva spinto a provare ad elevarsi.

Il momento culminante giunge quando Lawrence, circondato di un gruppo di tagliagole senza scrupoli¹⁰⁰ dal quale persino Auda e Ali sono tenuti a distanza, osserva da lontano il reggimento turco in ritirata dopo aver brutalmente saccheggiato il villaggio arabo di Tafas (scena 94). Molti dei suoi uomini gli chiedono di ordinare l'assalto per ottenere vendetta. Ali invece consiglia a Lawrence di non attaccare quei soldati nemici in ritirata, e ormai innocui: il loro obiettivo è Damasco. La tensione è spezzata dal gesto di uno degli uomini di Lawrence (il suo nome era Talal, si legge nei *Sette Pilastrini*) che si lancia all'assalto, da solo, del reggimento turco e viene falciato dai fucili nemici. Sull'onda dell'emozione Lawrence vince l'esitazione e ordina di attaccare senza fare prigionieri¹⁰¹. Si compie così lo sterminio della brigata turca, al quale Lawrence partecipa sparando anche sui soldati che cercano di arrendersi. Al termine del massacro, si ritrova con in mano un pugnale insanguinato, mentre Bentley, disgustato, lo immortalava in una fotografia.

Nell'*Apologia* che scrisse per rispondere alle critiche all'interpretazione del colonnello Lawrence presentata dal film, Bolt fondò la sua "argomentazione difensiva" sull'episodio del massacro dei duemila turchi in ritirata, così come descritto da Lawrence stesso ne *I sette pilastrini della saggezza*. Per Bolt quello fu il momento rivelatorio del colonnello Lawrence – o perlomeno del *personaggio* Lawrence: "mi sembrava che il massacro a Tafas non poteva essere presentato come un mero episodio accanto agli altri. Un uomo deve aver sperimentato a fondo molti orrori se poi riesce ad affrontarne altri nel resto della sua vita. Deve essere un episodio cruciale. I semi di esso devono essere presenti

⁹⁷ Per esprimere tale disagio, la costumista Phyllis Dalton confezionò una divisa dell'esercito britannico sproporzionata, che Peter O'Toole vestiva con impaccio. Senza bisogno di parole, la semplice contrapposizione fra l'eleganza del caffettano bianco e la goffaggine della divisa britannica comunicava chiaramente il disagio, per il maggiore Lawrence, di tornare ad essere soltanto un ufficiale britannico.

⁹⁸ Dopo aver scoperto che, in base al trattato segreto Sykes-Picot, stipulato fra Francia e Inghilterra, dopo la guerra i due Stati si sarebbero divisi l'impero turco, compresa l'Arabia.

⁹⁹ Viene qui rielaborato quel momento di profonda crisi, riportato sopra, che Lawrence descrive nel capitolo XCI dei *Sette pilastrini della saggezza* (p. 600).

¹⁰⁰ "...io non voglio gente comune" – commenta Lawrence.

¹⁰¹ Una finezza: ne *I sette pilastrini della saggezza*, come anche più sopra riportato, Lawrence impartisce l'ordine di non fare prigionieri *prima* che Talal si lanci nella sua disperata carica solitaria. Gli sceneggiatori hanno abilmente usato il gesto di Talal come l'ultima spinta che induce Lawrence a travalicare i suoi residui scrupoli di *uomo normale*.

in lui fin dal passato – altrimenti siamo costretti a fare riferimento ad un’improvvisa aberrazione per farcene una ragione. E non può non segnare il suo futuro – altrimenti dobbiamo pensare a lui come ad un bruto. Ma altri episodi che lui racconta ce lo mostrano sensibile, compassionevole, saggio, dotato di estremo autocontrollo. E profondamente introspettivo. Qualunque cosa ci fosse in lui venne a maturazione a Tafas, lui stesso deve essersene reso conto. Non era un omicida senza scrupoli, e tuttavia egli uccise. Ed è ciò poi così sorprendente? È forse anormale un uomo che ha in sé gentilezza e crudeltà una accanto all’altra? Penso che così siano fatti tutti gli uomini”¹⁰².

Siamo all’epilogo. Quando Allenby entra a Damasco, la trova già occupata dall’armata di Lawrence, che ha istituito un consiglio nazionale arabo. Il generale discute con Dryden e Brighton su cosa fare, finché decide di non fare niente: basterà aspettare che l’autorità araba collassi sotto la propria incompetenza tecnica e politica. Infatti, nel municipio della città, si sta svolgendo un caotica e litigiosa riunione fra i capi delle diverse tribù arabe. Giungono allarmanti notizie su malfunzionamenti degli impianti che gli Arabi non sono in grado di far funzionare. Un ufficiale medico informa Lawrence dello stato pietoso dell’ospedale in città. Lawrence si precipita all’ospedale. La situazione è disastrosa. Centinaia di persone stanno morendo abbandonate. Giungono finalmente degli ufficiali inglesi che prendono in mano la situazione: uno di loro schiaffeggia Lawrence credendolo un arabo¹⁰³.

Più tardi, nell’ufficio di Allenby, Lawrence dopo essere stato nominato colonnello prende congedo, mentre Allenby, Feisal, Dryden e Brighton si dispongono a discutere come gestire la situazione post- bellica¹⁰⁴.

Uscendo dal quartiere generale dell’esercito inglese, un ufficiale chiede a Lawrence di stringergli la mano. Lawrence accetta e, nel farlo, riconosce in lui, ironicamente, proprio lo stesso ufficiale da cui è stato schiaffeggiato nell’ospedale. Brighton, intanto, piuttosto disgustato dai compromessi politici fra Feisal, Dryden e Allenby, esce dal Quartier Generale in cerca di Lawrence, ma questo è ormai già a bordo di un jeep che lo sta portando a casa e, dalla quale, Lawrence vede per un ultima volta una colonna di uomini a dorso di cammello. Dallo sguardo vacuo di Lawrence capiamo che non potrà mai più trovare una casa.

2.2. Lo sviluppo della sceneggiatura

L’enorme successo de *Il ponte sul fiume Kwai* [1957]¹⁰⁵, consacrò il connubio artistico-produttivo fra un abile regista inglese, David Lean¹⁰⁶, e un colto e ambizioso produttore statunitense di origine polacca, Sam Spiegel¹⁰⁷.

¹⁰² Robert Bolt, *Apologia*, p. 33.

¹⁰³ L’episodio è raccontato nei capitoli CXXI e CXXII dei *Sette pilastri della saggezza*, pp. 792-796.

¹⁰⁴ “Vivemmo molte vite in quelle azioni vorticosi, non risparmiando mai le nostre forze: ma quando fummo vittoriosi, all’alba del mondo nuovo, gli uomini vecchi tornarono fuori e ci tolsero la vittoria, per ricrearla nella forma del mondo vecchio che essi conoscevano. La gioventù sa vincere, ma non sa conservare la vittoria, ed è pietosamente debole dinanzi all’età matura. Balbettammo che avevamo combattuto per un nuovo cielo ed una nuova terra, ed essi ci ringraziarono cortesemente e conclusero la loro pace” (T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 15).

¹⁰⁵ *The Bridge on the River Kwai*, diretto da David Lean, era stato scritto da Carl Foreman e Michael Wilson (adattando l’omonimo romanzo del romanziere francese Pierre Boulle, autore anche del romanzo da cui, anni dopo, Michael Wilson trarrà il copione de *Il pianeta delle scimmie*). Ma i due sceneggiatori americani, figurando sulla lista nera degli autori compromessi con l’ideologia comunista, non l’avevano potuta firmare. Il produttore del film, Sam Spiegel, decise di assegnare la titolarità della sceneggiatura a Pierre Boulle, che non conosceva una sola parola di inglese. Quando il film vinse l’Oscar per la Migliore Sceneggiatura Non Originale – oltre ad altri sei – il premio fu ritirato da David Lean per conto di Boulle. Nel 1985, con una

Un connubio, il loro, all'insegna di un cinema come "formidabile macchina commerciale basata su grandi investimenti, sterminati periodi di ripresa, esplorazione sistematica del «suggestivo» storico e geografico"¹⁰⁸, un cinema che fondeva sensibilità europea e spettacolarità hollywoodiana adottando le "macroscopiche macchine di messa in scena del kolossal per condurre analisi non convenzionali: grandi formati e sterminati paesaggi per «intimate» film"¹⁰⁹.

Lean pensava già da anni ad un film sulla vita del colonnello Lawrence¹¹⁰. Aveva già presentato l'idea ad Alexander Korda¹¹¹, allora presidente della London Film, ma questo l'aveva respinta per motivi di opportunità politica. Ma il successo de *Il ponte sul fiume Kwai* – la storia tragica ed "estrema" di un soldato in un contesto di guerra in un ambiente esotico – convinse Lean e Spiegel che l'idea di fare un film ispirato a *I sette pilastri della saggezza* fosse vincente.

Spiegel cercò di aggiudicarsi i diritti dell'adattamento cinematografico del libro, ma il proprietario – il professore Arnold Lawrence, fratello minore del colonnello Lawrence – non accettò. Fu dunque commissionata a uno degli sceneggiatori de *Il ponte sul fiume*

speciale cerimonia nella sede dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, le vedove di Carl Foreman (1914-1984) e di Michael Wilson (1914-1978) ricevettero i premi Oscar postumi che ai rispettivi mariti erano stati negati.

¹⁰⁶ Nato nel 1908 a Croydon, a sud di Londra, da genitori di rigorosa osservanza quacchera, David Lean, dopo gli studi da commercialista (sulle orme del padre), decise di avventurarsi nel mondo del cinema. Incominciò portando caffè sui set, fece un po' di tutto finché, alla fine degli anni '30, era diventato il montatore più apprezzato dell'industria cinematografica inglese. Esordisce alla regia nel 1942, affiancando Noel Coward dietro la macchina da presa per *In Which We Serve* [1942]. Dopo i primi successi (*Breve incontro* [1945], candidato all'Oscar per sceneggiatura, regia e attrice protagonista; *Spirito allegro* [1945], premiato con l'Oscar per gli effetti speciali) Lean si afferma definitivamente come uno dei migliori registi inglesi con due adattamenti da Dickens (*Grandi Speranze* [1946] e *Oliver Twist* [1948]). Gli anni '50 (fra gli altri: *Hobson il tiranno* [1954], *Summertime* [1955]) furono per Lean anni di transizione verso un cinema "destinato a un viaggio sistematico negli spazi più esotici, lontani e meravigliosi della terra [un cinema fatto di personaggi che] meditano un'evasione assoluta dalla propria esistenza (dai valori, dai limiti, dalla memoria della propria cultura e tradizione)" (Mario Sesti, *David Lean*, Il Castoro cinema Marzo-Aprile 1988, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 43). Un cinema che Lean realizzerà soprattutto nei kolossal internazionali degli anni '60: *Il ponte sul fiume Kwai* [1957], *Lawrence d'Arabia* [1962], *Il dottor Zivago* [1965].

¹⁰⁷ Nato nel 1901 in Polonia, Sam Spiegel giunse ad Hollywood nel 1927, dalla Palestina, dove si era rifugiato per scampare ai pogrom contro la popolazione ebraica. Assunto dalla Universal, fu inviato in Germania in qualità di general manager della casa di produzione americana. L'avvento al potere del partito nazista lo costrinse a fuggire a Londra, dove, nel tentativo di affermarsi come produttore, finì in carcere per illeciti finanziari. Al suo rilascio si trasferì in Messico, da dove, sotto lo pseudonimo di S.P. Eagle, rientrò negli Stati Uniti. Nell'arco di cinque anni diventò uno dei produttori della 20th Century-Fox. Grazie all'appoggio di Harry Cohn, potente capo della Columbia, e all'intesa con il regista John Huston, Spiegel diventò uno dei più affermati produttori di Hollywood – soprattutto dopo il successo (e gli Oscar) di *La regina d'Africa* [1951] (diretto da John Huston, con Humphrey Bogart e Katharine Hepburn) e *Fronte del porto* [1954] (di Elia Kazan, con Marlon Brando) – e smise di nascondersi dietro uno pseudonimo. Scelse Londra come sede della sua casa di produzione, dove raccolse il progetto di un film che Alexander Korda aveva abbandonato: *Il ponte sul fiume Kwai*.

¹⁰⁸ Mario Sesti, *David Lean*, p. 54.

¹⁰⁹ Mario Sesti, *David Lean*, p. 54. Questa ambiziosa e riuscita sintesi di cinema d'autore (Lean controllava tutti i processi, dall'ideazione narrativa all'edizione) e cinema popolare – che caratterizzerà non solo *Lawrence d'Arabia*, ma anche *Il dottor Zivago* – non fu mai amata da critica e intellettuali europei, in quegli anni confusi dalle dannose polemiche della cosiddetta *politica degli autori*.

¹¹⁰ Norman Spencer, socio e collaboratore di David Lean, racconta che lui e il regista pensavano ad un film sulla vita del colonnello Lawrence già prima di conoscere l'esistenza di Sam Spiegel, dunque ben prima di iniziare a lavorare a *Il ponte sul fiume Kwai* (intervista consultabile nei contenuti speciali del DVD *Lawrence d'Arabia*).

¹¹¹ Alexander Korda che, come abbiamo visto, nel 1935 aveva contattato lo stesso colonnello Lawrence per chiedere la sua collaborazione ad un film sulla sua vita.

Kwari – Michael Wilson, che a quel tempo viveva a Parigi¹¹² – una sceneggiatura sulle imprese del colonnello Lawrence raccontate in *I sette pilastri della saggezza*, ma con l’ostica condizione che Wilson poteva tuttavia basarsi, nello stendere la storia, solo sul libro-reportage *With Lawrence in Arabia*, di Lowell Thomas, il giornalista che aveva costruito il mito di Lawrence d’Arabia.

Non era un lavoro semplice. Lo stesso Wilson ne esemplifica uno dei problemi in un memo per Sam Spiegel, dove discute dell’episodio in cui un maggiore dell’esercito britannico schiaffeggia Lawrence: “Lawrence è la sola fonte autentica, perchè lui e il maggiore furono gli unici testimoni di quanto accadde. Lowell Thomas non ne parla affatto. Il problema è: ci è proibito l’uso di questa scena significativa dal momento che essa non appare nel libro di Thomas? Possiamo usare l’episodio anche senza i diritti de *I sette pilastri*? Se non potessimo assolutamente usare questo episodio, potremmo inventarne uno simile ad esso?”¹¹³.

Per fortuna di Wilson, il professor Arnold Lawrence fu così soddisfatto dal ritratto del fratello che emergeva dal trattamento poi stilato dallo sceneggiatore americano che accettò di vendere a Spiegel, per 22.500 sterline, i diritti di adattamento cinematografico de *I sette pilastri della saggezza*. Tuttavia, per cautelarsi, il professor Lawrence inserì nel contratto di cessione dei diritti una clausola in base alla quale, nel caso non fosse stato soddisfatto dal film finito, avrebbe potuto togliere a Spiegel (rinunciando a 5.000 sterline) il diritto di usare il titolo del libro – *I sette pilastri della saggezza* – come titolo del film. Comunque, per Spiegel le cose sembravano procedere al meglio: Wilson, disponendo anche dell’autobiografia del colonnello Lawrence, poteva ora lavorare con più agio; c’erano ottime probabilità di riuscire ad intitolare il film *I sette pilastri della saggezza*; e Lean era già nei torridi deserti di Giordania a cercare location e a cominciare la complicata pre-produzione di un grandioso kolossal come quello che si prefigurava.

¹¹² Wilson, nel 1951 (lo stesso anno in cui vinse il suo primo Oscar alla Miglior Sceneggiatura per *Un posto al sole* [1951]; in precedenza, fra l’altro, aveva firmato il soggetto di *La vita è meravigliosa* [1947]), nella fase più acuta della caccia alle streghe ad Hollywood fu chiamato a deporre davanti alla Commissione sulle Attività Anti-Americane. Lui rifiutò di testimoniare, appellandosi ai diritti sanciti dal Primo e dal Quinto Emendamento. Dopo che la Commissione lo dichiarò comunista, in passato o nel presente, fu immediatamente segnato sulle liste nere dell’Association of Motion Picture Producers. Bandito da ogni impiego presso i grandi studios, Wilson, come tutti gli sceneggiatori nella sua condizione, lavorò sotto pseudonimo con compensi ridotti (ad esempio, al classico *Sfida a Silver City* [1953]) finché, con la sua famiglia, nel 1956, lasciò gli Stati Uniti e si trasferì in Francia, dove visse per otto anni, durante i quali lavorò, senza crediti, a numerosi film: oltre a *Il ponte sul fiume Kwai* e a *Lawrence d’Arabia*, a film come *La Tempesta* [1958] (diretto da Alberto Lattuada) e *Jovanka e le altre (5 Branded Women)* [1958]). Nel frattempo aveva ottenuto una nomination all’Oscar per la sceneggiatura di *Operazione Cicero (5 fingers)* [1952], diretto da Joseph L. Mankiewicz) e gli era stato negato un secondo Oscar per *La legge del Signore (Friendly Persuasion)* [1956], diretto da William Wyler), film scritto alcuni anni prima, perchè nel 1957 l’Academy of Motion Picture Arts and Sciences aveva stabilito che non erano premiabili con l’Oscar coloro che avevano ammesso di essere comunisti o che si erano rifiutati di rispondere alle domande della Commissione. Dopo la fase della proscrizione sulla lista nera Wilson lavorò, oltre al già citato *Il pianeta delle scimmie*, a *The Sandpiper* [1965] e a *Che!* [1969] (che poi ripudiò). Inizialmente l’incarico a Wilson per il copione di *Lawrence d’Arabia* fu osteggiato dalla Columbia, che finanziava il progetto, ma Spiegel rassicurò lo studio: il contratto del settembre 1959 che la sua compagnia di produzione – l’Academy Pictures Enterprises – stipulò con Wilson includeva una clausola che stabiliva che a Wilson sarebbe stato assegnato sullo schermo la titolarità di “autore della sceneggiatura” solo a condizione che Wilson fornisse alla compagnia una dichiarazione soddisfacente secondo le richieste di Spiegel. Il contratto non specificava esattamente di che tipo di “dichiarazione” si sarebbe trattato, ma dalla successiva corrispondenza fra gli avvocati di Wilson e quelli di Spiegel emerge che Spiegel chiese a Wilson di rinnegare le sue idee, una condizione spesso imposta agli sceneggiatori di Hollywood che erano stati membri del Partito Comunista (notizie tratte da: Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?: Sam Spiegel and David Lean’s Denial of Credit to a Blacklisted Screenwriter*, *Cineaste*, Vol. XX, No. 4, 1994, pp. 12-17).

¹¹³ Memo non datato di Michael Wilson a Sam Spiegel, citato in Adrian Turner, *Robert Bolt*, p. 183.

Fra il settembre 1959 e il dicembre del 1960, Wilson completò tre stesure della sceneggiatura per il film suscitando, almeno nella fase preliminare, l'entusiasmo di Lean che all'inizio del 1960 gli telegrafava: "Che lavoro magistrale stai facendo. La tua straordinaria capacità di afferrare e comprendere temi e soggetti così complessi mi riempie di ammirazione e di entusiasmo"¹¹⁴.

Nell'agosto del 1960 Wilson consegnò la sua prima stesura della sceneggiatura. Quindi, nei mesi successivi, si svolsero ripetute sessioni di lavoro a Londra, a Parigi o in Svizzera, in cui lui e Lean (a volte alla presenza di Spiegel) lavorarono sulla sceneggiatura, in intense discussioni in base alle quali Wilson riscrisse più volte il copione.

Già alla fine del 1960, tuttavia, l'intesa fra regista e sceneggiatore era andata svanendo. Wilson, dopo aver lavorato alla sceneggiatura per più di quindici mesi, ormai disperava di riuscire a soddisfare Lean, caratterizzato da un perfezionismo notoriamente maniacale. Così, nel dicembre del 1960, quando le riunioni sulla sceneggiatura si trasferirono in Giordania, dove Lean era impegnato nella pre-produzione del film, Wilson decise di abbandonare il progetto, informando l'avvocato newyorkese di Spiegel, Irwin Margulies, che aveva deciso di rescindere il contratto.

Del resto anche l'iniziale entusiasmo di Lean per l'approccio di Wilson alla storia era scemato e ora il regista sentiva che la sceneggiatura mancava di continuità e profondità, sentiva che era "too American"¹¹⁵.

Joel Hodson – nella sua analisi sulla paternità di *Lawrence d'Arabia* – sostiene che la ragione principale (a parte l'esasperazione di Wilson per l'estenuante lavoro di revisione richiesto da Lean) della rottura fra Wilson e Lean, in base ai commenti del regista alla sceneggiatura, fu che ciascuno dei due perseguiva un approccio fondamentalmente diverso. Lean era interessato a Lawrence primariamente dal punto di vista psicologico¹¹⁶, mentre Wilson voleva contestualizzare le imprese di Lawrence all'interno del più ampio scenario dei rapporti politici fra Arabi e Inglesi e delle altre relazioni internazionali del periodo della Prima Guerra Mondiale. Lean, puro uomo di cinema, non era mai stato interessato da temi sociali e politici, mentre, al contrario, la sceneggiatura di Wilson era fitta di scene di contenuto politico, come ad esempio una in cui, alla presenza del principe Feisal, i Turchi eseguivano la condanna a morte di alcuni ribelli siriani. Hodson conclude giustamente che l'orientamento politico di Wilson gli impediva di eliminare scene come questa, o di focalizzarsi sull'indagine psicologica del protagonista a spese di quelli che per lui erano gli aspetti più importanti: quelli politici. Non a caso, in un'intervista del 1964 a Positif, Wilson così spiegava la sua decisione di abbandonare il progetto: "Il film stava per essere girato quando mi ritrovai di nuovo in contrasto con David Lean su questioni riguardanti i temi del film e la natura del personaggio. Arrivammo ad un *impasse* e io lasciai"¹¹⁷.

¹¹⁴ Telegramma del 3 Febbraio 1960 di David Lean per Michael Wilson, citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹¹⁵ Citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*. In una lettera del gennaio 1961, Lean scrive a Spiegel di ritenere la sceneggiatura di Wilson quasi *disastrosa*: "Ho riletto la sceneggiatura e mi auguro che tu ti renda conto di quanto siamo ancora lontani [...] Il personaggio di Lawrence, che era ciò che all'inizio ci aveva affascinato, emerge a fatica... e non credo che potrà mai emergere con l'attuale taglio della storia [...] Il difetto principale è che l'attuale costruzione non lascia spazio per commenti o sviluppi del personaggio principale. Continua a fare cose e lo spettatore guarda e tira le sue conclusioni [...] Dipende da questa noiosa tecnica diaristica. Dobbiamo mandarla all'aria e lasciare allo scrittore lo spazio di drammatizzare e di gettare luce sul personaggio" (Lettera spedita dall'Hotel Philadelphia di Amman, Giordania, il 5 gennaio 1961 da David Lean a Sam Spiegel, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*).

¹¹⁶ "Sono sempre stato affascinato dagli 'Inglesi folli' e Lawrence era un folle della specie più meravigliosa" (David Lean, citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*).

¹¹⁷ Intervista con Michael Wilson (*Positif* n. 64/65, 1964, p. 94, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*). Dopo aver consegnato la sua terza stesura della sceneggiatura alla fine del gennaio 1961, il contratto di Wilson fu rescisso nel febbraio successivo. Nell'accettare i termini della rescissione, che

Così Spiegel, dopo un lavoro alla sceneggiatura (ormai lievitata fino a circa 300 pagine) durato più di 15 mesi, si trovò a dover gestire un intricato problema: una colossale troupe era già installata a sue spese in Giordania, pronta a girare un film sulle imprese del colonnello Lawrence, ma David Lean era completamente insoddisfatto del copione e non intendeva iniziare a girare finché la sceneggiatura non fosse stata revisionata a fondo, fino alla sua approvazione¹¹⁸. E, proprio a questo punto, lo sceneggiatore aveva deciso di abbandonare il film.

Fu in quelle prime settimane del 1961 che Sam Spiegel decise di contattare Robert Bolt, dopo essere rimasto impressionato dalla qualità della scrittura di *Un uomo per tutte le stagioni*, in scena al Globe Theater di Londra.

Robert Bolt era un drammaturgo appena salito agli onori del successo proprio grazie al suo *A Man for All Seasons*. A parte il copione di quest'opera, aveva lavorato solo come insegnante di storia e scritto qualche dramma radiofonico: non aveva mai lavorato ad una sceneggiatura perché i suoi precedenti contatti con il mondo del cinema non erano giunti a nulla¹¹⁹. Spiegel gli chiese un veloce *polish* – sette settimane di lavoro in tutto – per effettuare qualche intervento chirurgico alla struttura e una certa revisione dei dialoghi. Il compenso concordato di 7000 sterline aiutò Bolt a superare gli scrupoli a collaborare con Hollywood¹²⁰.

Lean fu così impressionato dai dialoghi scritti dal drammaturgo inglese nel suo *polish* di sette settimane che convinse Spiegel a commissionare a Bolt una completa revisione della sceneggiatura e di farlo venire il prima possibile in Giordania.

Bolt fu messo sotto contratto per altre 20 settimane, con un compenso di 15.000 sterline. Una clausola specificava che Bolt, se fosse stato d'accordo, avrebbe offerto altre prestazioni senza ulteriori pagamenti. Nella sua casa di Richmond, il raffinato drammaturgo si trovò per la prima volta a dover affrontare la riscrittura della sceneggiatura di un film, e di un film di circa tre ore. Per prima cosa rilesse i *Sette Pilastri della Saggezza*, un libro su cui aveva fatto lezione quando era un maestro a Millfield¹²¹. Nel

includeva la rinuncia al due e mezzo per cento dei profitti netti del film, Wilson scrisse agli avvocati di Spiegel che l'accordo di rescissione non implicava affatto una rinuncia al suo diritto al credit "perché l'assegnazione del credit di sceneggiatura sarà stabilito solo quando il film sarà finito, sulla base del mio contributo alla sceneggiatura girata, e secondo le procedure per l'assegnazione del credit stabilite dalle organizzazioni degli scrittori del Regno Unito e degli Stati Uniti" (Lettera del 7 marzo 1961, di Michael Wilson a Irwin Margulies, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*).

¹¹⁸ Lean chiese a Spiegel di trovare uno sceneggiatore in grado di esplorare la personalità di Lawrence, così come era stato fatto, proprio nel 1960, da Terence Rattigan nella sua controversa piece *Ross*.

¹¹⁹ In generale, come tutti i più raffinati autori teatrali inglesi di quegli anni, anche Bolt guardava con estremo sospetto il mezzo cinematografico, con uno snobismo identico a quello che negli ultimi anni ha caratterizzato la prospettiva dei cineasti europei nei confronti della televisione.

¹²⁰ Robert Bolt così riassume la sua esperienza su *Lawrence d'Arabia*: "Sam Spiegel mi chiese di andare da lui e mi disse che voleva farmi riscrivere i dialoghi di una sceneggiatura su Lawrence che aveva fra le mani. Io dissi: "No, non faccio revisioni e non so niente di cinema". Lui mi fece un'offerta e io dissi: "Non dire altro, dammi la sceneggiatura". Lessi la sceneggiatura sul treno diretto a casa poi gli telefonai e gli dissi: "Non posso farlo, non capisco cosa intendete dire su Lawrence e non capisco su cosa sia la sceneggiatura". Lui disse: "Tutto ciò che vogliamo è il dialogo". Io provai a spiegargli che c'è una stretta connessione fra il contenuto e il dialogo. Ma Spiegel è un uomo molto furbo. "Senti un po'..." – mi disse – "...mi hai promesso sette settimane di lavoro, allora perché, semplicemente, non provi a cominciare?" E così cominciai e lui fece rientrare David Lean dall'Arabia. David Lean si rifiutava di girare la sceneggiatura che aveva perché non gli piaceva. Mi dissero: "Noi potremmo trovare qualcun altro che scriva la sceneggiatura, ma se a te andasse di continuare...". Firmai [...] e alla fine ne uscii, quattordici mesi dopo, più morto che vivo" (Intervista a Robert Bolt pubblicata nel numero del maggio 1975 della rivista della British Association of Cine, Television & Allied Technicians, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*).

¹²¹ "I sette pilastri della saggezza" – scrisse Bolt quando il film era ormai stato distribuito – "fu la mia prima, e quasi unica fonte per la mia sceneggiatura", (Robert Bolt, *Apologia*, p. 33). Come vedremo, questa dichiarazione è perlomeno discutibile.

1962, nell'articolo introduttivo ad una progettata pubblicazione della sceneggiatura, Bolt espresse questo giudizio sull'autobiografia del colonnello Lawrence: "Molti degli eventi in essa sono eroici, molti scioccanti da un punto di vista morale o bizzarri da un punto di vista psicologico. Su di essi non viene espresso giudizio. L'eroismo è presentato senza compiacimento, gli orrori senza giustificazioni: "Io non dico che questo era buono o cattivo" – sembra dirci [Lawrence] – "dico solo che questo è ciò che accadde. Se volete giudicare, giudicate senza il mio aiuto. Per me è indifferente". Ciò conferisce al libro una considerevole dignità anche quando lo stile descrittivo è, per i miei gusti, inopportunosamente rapsodico"¹²².

Verso la fine di marzo – dietro pressante richiesta di David Lean – Bolt si trasferì in Giordania, ad Aqaba, la città conquistata da Lawrence nel 1914. Qui si ritrovò immerso in un mondo bizzarro: "sulla spiaggia di Aqaba, la troupe del film aveva allestito un bar e un ristorante, dove il cuoco serviva roast beef, pasticcio alla Yorkshire e torta di mele con crema densa e vellutata. C'erano birra e whisky, tavoli da tennis e, due sere alla settimana, la proiezione di un film [...] una certa follia nell'aria era riassunta dal vedere David Lean scorrazzato per il deserto sulla sua Rolls Royce"¹²³. Bolt fu alloggiato a bordo del *Mulahne*, lo yacht di Spiegel ancorato nella baia di Aqaba. Aveva l'imbarcazione tutta per sé, perché Spiegel, in quanto ebreo, non si sentiva a suo agio in un paese arabo e perciò non visitò praticamente mai il set, e Peter O'Toole aveva deciso di sottoporsi alle stesse restrizioni a cui era stato costretto il colonnello Lawrence durante le sue imprese militari.

Il lavoro era intenso. Ogni settimana, per due o tre giorni, si svolgevano serrate riunioni sulla sceneggiatura con Lean e Barbara Cole, la segretaria di edizione¹²⁴. L'intento di Lean era quello di "conferire al film la forma di una storia d'avventura, con al centro un eroe carismatico ed enigmatico"¹²⁵. Il tema su cui lavorò con Lean viene così descritto da Bolt: "Detto brevemente, cercavamo di mostrare un uomo a disagio fra i suoi, accettato da un popolo straniero, ma accettato come qualcuno che lui non era – "fingendo", come lui dice, "in vestiti presi a prestito" – e non come un uomo simile a tutti gli altri, bensì come un leader inviato dal cielo. Così lui aveva il potere, ma nessuna tradizione che lo guidasse nell'usarlo"¹²⁶.

In aprile, Bolt completò la prima metà della sceneggiatura permettendo a Lean di cominciare le riprese, a maggio. Potè così rientrare in Inghilterra, dove proseguì il lavoro sulla seconda metà della sceneggiatura, mentre – con Spiegel e la montatrice del film, Ann Coates – aveva modo di visionare i giornalieri che continuano ad arrivare dalla Giordania. Non era la situazione ideale per lavorare: Lean non aveva modo di tenere sotto controllo lo sviluppo della sceneggiatura e Spiegel non aveva modo di tenere sotto controllo i tempi di ripresa, che – a causa della maniacale pignoleria di Lean – andavano dilatandosi in modo preoccupante¹²⁷. Si giunse così al settembre del 1961: Robert non aveva ancora completato la revisione della sceneggiatura e Lean era gravemente in ritardo sul piano di lavorazione. Spiegel era sempre più preoccupato: i costi di produzione stavano lievitando in modo esponenziale e i giornalieri che giungevano dalla Giordania sembravano non mostrare altro che uomini che attraversavano il deserto su cammelli. Decise di darci un taglio. Ordinò che

¹²² Robert Bolt, *Apologia*, p. 34.

¹²³ Adrian Turner, *Robert Bolt*, pp. 184-185.

¹²⁴ Notato il talento espressivo di Bolt come lettore, Lean lo invitò a registrare una sua lettura ad alta voce della sceneggiatura. La registrazione risultò molto preziosa per gli attori, in modo particolare per Peter O'Toole e Omar Sharif, che ne fecero frequente uso.

¹²⁵ Adrian Turner, *Robert Bolt*, p. 186

¹²⁶ Robert Bolt, *Apologia*, p. 33.

¹²⁷ Spiegel cercava di mettere pressione a Lean con insistenti, ma vani telegrammi critici sulla qualità dei giornalieri e sui crescenti ritardi dei tempi di ripresa rispetto al piano di lavorazione.

il set in Giordania fosse chiuso e che la produzione venisse trasferita in Spagna. Lean era furibondo perché lo spostamento pregiudicava la possibilità di girare delle scene nella località di Petra, come lui desiderava, ma si consolò pensando che, passando da Londra, avrebbe potuto riprendere il controllo della sceneggiatura e verificare il materiale girato fino a quel momento.

Ma, nel frattempo, Robert Bolt si è fatto mettere in carcere.

Lui e la moglie Jo, attivi sostenitori della Campagna per il Disarmo Nucleare, il 12 settembre 1961, insieme ad altri appartenenti al Comitato dei 100¹²⁸ furono infatti arrestati dalla polizia, che intendeva così contrastare lo svolgimento di una grande manifestazione contro le armi nucleari indetta da Bertrand Russell di lì a pochi giorni: il 17 settembre. Bolt fu condannato a un mese di reclusione. E siccome la sua condanna doveva essere esemplare, a differenza di tutti gli altri detenuti, gli fu proibito scrivere. L'unica possibilità di uscire, e dunque finire l'urgente lavoro alla sceneggiatura, era firmare una ufficiale ritrattazione delle sue posizioni, un tradimento contrario all'idealismo di Bolt e all'esempio di Thomas More, il martire protagonista del dramma teatrale che lo aveva reso celebre. Come tutti, e sua moglie in particolare, si aspettavano da lui, Bolt respinse l'offerta di compromesso.

Spiegel era furibondo: il rifiuto del compromesso, per lui, era solo frutto di capricciosa testardaggine. Si presentò a casa di Bolt e minacciò sua moglie garantendole che se il marito non avesse ritrattato lui si sarebbe assicurato che nessuno lo facesse più lavorare. Ma Jo, disgustata dalla spregiudicatezza del produttore americano, non si fa spaventare. Così, il 27 settembre, Spiegel affronta direttamente Bolt, in carcere. Gli fa una scenata terrificante, ma soprattutto gli insinua il tarlo del dubbio: "Allora queste persone dovranno perdere il loro lavoro e migliaia di dollari solo perché tu possa andare in paradiso quando morirai?"¹²⁹.

Robert Bolt non era Thomas More: "Mi piegai e uscii dal carcere. Sentivo che, in fondo, sebbene ci fossero davvero buone ragioni per farlo, io *non* sarei dovuto uscire e se lo avevo fatto fu solo perché Sam mi aveva sottoposto ad una pressione più forte di quella che potevo sopportare"¹³⁰.

All'uscita dal carcere, la Rolls Royce di Spiegel condusse Bolt ad un pranzo di festeggiamenti al Berkeley Hotel. E qui Bolt si rese subito conto che, se avesse completato il periodo di detenzione (gli mancavano solo altre due settimane), non sarebbe successo nulla di grave: il set in Giordania era già stato chiuso, le riprese in Spagna non sarebbero cominciate prima che Lean si fosse ritenuto soddisfatto dalla sceneggiatura e comunque non prima di Natale. Bolt ricorderà così il suo cedimento alle pressioni di Spiegel: "il momento più vergognoso della mia vita"¹³¹.

Tre settimane dopo essere uscito dal carcere, Bolt si allontanò di nuovo dalla famiglia per raggiungere Lean in Spagna e riprendere a lavorare con lui alla sceneggiatura. La seconda parte della storia era la più difficile perché trattava gli intricati aspetti politici e diplomatici dell'azione militare di Lawrence. Senza contare che, nella seconda metà del

¹²⁸ Costola del movimento per la Campagna del Disarmo Nucleare, fondata dal celebre filosofo inglese Bertrand Russell.

¹²⁹ Citato in Ronald Hayman, *Robert Bolt*, Heinemann Contemporary Playwrights, London 1969, p. 14.

¹³⁰ Citato in Ronald Hayman, *Robert Bolt*, p. 14 (corsivo dell'Autore).

¹³¹ Citato in Lynn Barber, *Mostly Men: Interviews with Famous People*, Penguin, London 1992, p. 81. Bolt, per sedare i sensi di colpa che a lungo lo perseguitarono, donò i soldi guadagnati grazie all'uscita dal carcere all'Arnold's Centre 42, un'istituzione impegnata a portare il teatro in contesti sociali marginali come le campagne o le periferie industriali. Il cedimento al compromesso con i propri principi segnò l'inizio della crisi del suo matrimonio, che fu aggravata dalle successive assenze dello scrittore fino a culminare nel divorzio.

film, giunge a definitivo compimento la dannazione del protagonista, che è sempre l'aspetto più difficile da raccontare per uno sceneggiatore.

La sceneggiatura di Wilson dava conto in modo articolato e preciso delle faide tribali fra Arabi e dei complicati giochi di poteri fra le potenze europee impegnate nella Prima Guerra Mondiale. Bolt – con la sua straordinaria capacità di sintesi e il suo talento nel condensare in agili dialoghi ponderose informazioni – riesce a concentrare la storia nei suoi elementi essenziali¹³². Lavora assiduamente per tre mesi, finché, conclusa la sceneggiatura, rientra a Londra. Le riprese si protraggono per altri tre mesi in Spagna. Poi il set si sposta in Marocco e quindi in Inghilterra, per un totale di 14 mesi di riprese.

Subito dopo la conclusione delle riprese, nel luglio del 1962, la sceneggiatura fu sottoposta al giudizio del professor Arnold Lawrence, che aveva vincolato la possibilità di usare il titolo *Seven Pillars of Wisdom* alla sua approvazione del copione finale. Il professore fu profondamente irritato da quelle che lui riteneva inaccettabili distorsioni, e così esercitò, sull'uso del titolo, il potere di veto che il contratto con Spiegel gli garantiva.

Spiegel, che teneva molto ad utilizzare quel titolo, invitò il professore ad assistere alla proiezione di un montaggio provvisorio del film, per poter riconsiderare il suo giudizio negativo. Non fu una buona idea. Al termine della proiezione, il prof. Lawrence – illustre accademico che doveva aver messo ben di rado piede in un cinema e certamente non aveva mai avuto occasione di assistere alla proiezione del montaggio provvisorio di un film (privo di musiche, di effetti sonori e di parti del racconto) – è furibondo: “Non mi sarei mai dovuto fidare di te!”¹³³ urla a Sam Spiegel prima di andarsene dalla sala di proiezione sbattendo la porta. Nei giorni successivi reclutò alcuni colleghi (fra cui il professore Basil Liddell-Hart, che tempo prima si era visto respingere da Spiegel la sua proposta di collaborare al film in qualità di consulente) in una campagna stampa contro il film, culminata in un articolo intitolato *The Fiction and the Fact* pubblicato il 16 dicembre 1962 da *The Observer*. Il professor Lawrence vi sosteneva che, sebbene il *Lawrence* del film non sia completamente falso, il film tratto dalla sceneggiatura di Bolt è “largamente e sostanzialmente diverso dal libro [*I Sette Pilastrini della Saggezza*]”¹³⁴, in quanto il protagonista è caratterizzato da “aberrazioni psicologiche, evidenziate da episodi che non appaiono nel libro o da versioni distorte di episodi che vi compaiono”¹³⁵. E a lamentarsi del film non fu soltanto il professor Lawrence: i famigliari del colonnello Allenby espressero formalmente alla Columbia le proprie lamentele per il modo in cui era stato rappresentato

¹³² “Ali deve rappresentare l'emergente nazionalismo arabo, Dryden rappresenta l'astuzia politica europea, Feisal la contrapposta astuzia degli autoctoni. Allenby è quello insignito del potere, colui attraverso il quale deve operare Dryden [...] Brighton rappresenta coloro che, legati all'ammirevole ma inadeguato codice britannico di decenza, furono per metà affascinati e per metà disgustati da Lawrence. Auda è l'equivalente di Brighton fra i Beduini. L'Ufficiale Medico che prima schiaffeggia Lawrence e poi si congratula con lui, senza riconoscerlo in entrambi i casi, rappresenta la diffusa, acritica e, per quanto mi riguarda, antipatica adulazione riservata a Lawrence dagli sciovinisti. Quell'adulazione fu alimentata dalla stampa popolare, nel film piuttosto cavallerescamente incarnata nella persona di Bentley, che rappresenta anche quanti muovono facili critiche a Lawrence” – così Bolt presentò a grandi linee la sua strategia di sintesi e di efficace personalizzazione delle forze in campo (Robert Bolt, *Apologia*, p. 33-34).

¹³³ Citato da Brownlow, *David Lean*, Richard Cohen Books, London 1996, p. 475.

¹³⁴ Arnold Lawrence, *The Fact and The Fiction*, *The Observer*, 16 Dicembre 1962, citato in Adrian Turner, *Robert Bolt*, p. 203.

¹³⁵ Arnold Lawrence, *The Fact and The Fiction*, *The Observer*, 16 Dicembre 1962, citato in Adrian Turner, *Robert Bolt*, p. 203. Dietro questi attacchi del professor Lawrence c'era anche il desiderio di tenere celati gli aspetti più patologici (di tipo masochistico) che caratterizzarono la personalità del fratello dopo la terribile esperienza vissuta in Arabia, aspetti che sarebbero diventati di pubblico dominio solo pochi anni più tardi, ma dei quali Lean, Spiegel e Bolt erano venuti a conoscenza attraverso il già citato Sir Anthony Nutting (Adrian Turner, *Robert Bolt*, p. 204).

il loro avo, mentre i discendenti dello Sceriffo Ali e di Auda Abu Tayi si spinsero fino ad intraprendere un'azione legale¹³⁶.

Nel gennaio del 1963, Bolt scrisse un'introduzione ad una progettata pubblicazione della sceneggiatura di *Lawrence d'Arabia*¹³⁷, nella quale – intitolata significativamente *Apologia* – cercò di rispondere alle critiche piovute dal professor Lawrence e dai suoi colleghi. Quattro giorni dopo averla consegnata al suo editore, Robert chiese indietro il testo di quell'introduzione, perché Lean lo convinse che non dovevano scusarsi con nessuno per il loro lavoro: “la sceneggiatura è ciò che ho da dire su Thomas Edward Lawrence, nella forma che ho scelto, e il resto deve essere silenzio” – spiegò Bolt al suo editore¹³⁸.

Il testo di quell'introduzione fu pubblicato anni dopo dalla rivista *Cineaste*¹³⁹. Esordisce così: “Il combattente per la libertà T.E. Lawrence è stato ritratto nel film 'Lawrence of Arabia' come un uomo che guidò il suo esercito di Arabi in imprese atroci, che sembravano contraddire i suoi nobili obiettivi”¹⁴⁰. Dopo un'affermazione di principio: “il racconto da parte di un uomo delle proprie imprese è già di per sé un'allontanarsi dalle imprese stesse. La valutazione di quel racconto da parte di un secondo uomo è un altro allontanamento. La sua drammatizzazione di tale valutazione rappresenta un ulteriore allontanamento. I drammi storici (come le sceneggiature) offrono evidenze storiche non sulle vite e sui tempi che intendono rappresentare, ma piuttosto sulle vite e i tempi che li hanno prodotti. Riccardo III ci dice poco a riguardo di Gloucester e del 15° secolo, ma molto di Shakespeare e dell'Inghilterra elisabettiana”¹⁴¹. Quindi si sofferma a illustrare come, attraverso numerosi riferimenti testuali, il climax drammatico del film, il massacro del reggimento turco presso il villaggio di Tafas, che aveva suscitato le critiche del professor Lawrence e di Basil Liddell-Hart, fosse fedele al resoconto fattone dallo stesso colonnello Lawrence nella sua autobiografia. Bolt conclude: “Non rivendico alcuna autorità [in difesa della mia interpretazione del colonnello Lawrence] da contrapporre all'opinione della gente che lo conosceva o che ha compiuto studi approfonditi su di lui. Rivendico però che essa è una drammatizzazione ragionevolmente fedele tratta dal suo stesso resoconto. Nella misura in cui un testo drammatico possa essere fedele ad un documento storico”¹⁴².

Il 10 dicembre 1962, *Lawrence d'Arabia* fu proiettato in anteprima mondiale all'Odeon Leicester Square di Londra, davanti a 2000 invitati, fra i quali Sua Maestà la Regina Elisabetta II e il Duca di Edimburgo.

¹³⁶ I primi contestavano (come Sir Anthony Nutting aveva previsto) la scena del miraggio, in cui lo Sceriffo Ali spara ad un arabo presso un pozzo: la causa fu ritirata quando la Columbia argomentò che quello sparo poteva essere interpretato come un'azione di legittima difesa. I secondi contestavano che il loro avo era stato presentato come un predone: la causa si trascinò nei tribunali fino agli anni '70, quando la Columbia argomentò che, essendo stata proibita la distribuzione del film in gran parte dei paesi arabi, esso non aveva di fatto avuto modo di ledere l'immagine di Auda Abu Tayi.

¹³⁷ Progetto poi sfumato per il timore di un'azione legale del professor Arnold Lawrence. La sceneggiatura di *Lawrence d'Arabia* è tuttora inedita.

¹³⁸ Citato in Adrian Turner, *Robert Bolt*, p. 205.

¹³⁹ Oltre che in *Cineaste*, Vol. XXI, 1-2 (1995), pp. 33-34, era stato precedentemente pubblicato anche in Adrian Turner, *The Making of Lawrence of Arabia*.

¹⁴⁰ Robert Bolt, *Apologia*, p. 33.

¹⁴¹ Robert Bolt, *Apologia*, p. 33.

¹⁴² Robert Bolt, *Apologia*, p. 33.

2.3. Chi ha scritto *Lawrence d'Arabia*?

I titoli di testa di *Lawrence d'Arabia* assegnano la titolarità della sceneggiatura esclusivamente a Robert Bolt. Ma, dopo una diatriba legale durata decenni, nel settembre del 1995, la Writers Guild of America ha annunciato che Bolt deve spartire tale titolarità con Michael Wilson. Intendo qui ripercorrere brevemente tale diatriba in quanto è interessante non solo per le vicende riguardanti la realizzazione del capolavoro di David Lean, ma anche perché è estremamente istruttiva sulle specifiche problematiche inerenti alla scrittura di un biopic.

Fu solo intorno alla metà del 1962, quando le riprese del film stavano ormai per essere concluse, che Michael Wilson scoprì che non avrebbe ricevuto alcun credit per il suo lavoro alla sceneggiatura. Riuscì ad ottenere una copia del copione definitivo solo mesi dopo, a novembre. Dopo averlo letto, scrisse a Spiegel reclamando l'assegnazione della co-titolarità della sceneggiatura, in quanto Bolt, a suo parere, aveva *conservato la struttura* della sua sceneggiatura e la maggior parte delle sue invenzioni drammatiche. Nella lettera Wilson ammise che dei suoi dialoghi, nella sceneggiatura definitiva, era rimasto “meno del 10 %”¹⁴³ (e, cavallerescamente, chiedeva a Spiegel di trasmettere a Robert Bolt i propri complimenti per il lavoro fatto), ma, argomentò Wilson, l'assegnazione della titolarità doveva tenere conto degli altri fattori che compongono la sceneggiatura insieme ai dialoghi: “struttura, selezione degli eventi, progressione delle scene, invenzioni originali e caratterizzazioni dei personaggi”, fattori di cui Wilson sottolineava l'importanza rivestita qualora si abbia a che fare con un soggetto vasto, complesso e controverso come le imprese del colonnello Lawrence.

Di tutti questi fattori, Wilson rivendicò la paternità: della struttura complessiva; della selezione degli eventi da narrare fra gli innumerevoli offerti dalla vita di T.E. Lawrence; della progressione delle scene (riconobbe che alcune delle sue scene fossero state tagliate e altre, nuove, introdotte, ma insistette che tali cambiamenti “non [avevano] modificato l'arco di sviluppo, il generale profilo della storia, i punti culminanti o gli obiettivi drammatici”)¹⁴⁴; delle invenzioni originali (cioè di quegli episodi inventati, non riscontrabili nelle fonti, ma fondamentali per conferire forma drammatica al film).

Dalla lettera si intuisce che a Wilson era stato detto che Bolt non aveva mai letto la sceneggiatura (quando invece sappiamo che il lavoro di Bolt, nelle prime sette settimane, si limitò ad un polish dei dialoghi della sceneggiatura di Wilson)¹⁴⁵. Ma segnalando a Spiegel la presenza, nella sceneggiatura finale, delle sue invenzioni originali, Wilson ebbe modo di smentire agevolmente tale affermazione. Wilson concludeva: “La storia che Robert Bolt racconta è la storia che avevo raccontato io. Lui ha solo scelto parole diverse con cui raccontarla”¹⁴⁶.

Spiegel fece rispondere al suo avvocato, Irwin Margulies, il quale replicò che a Wilson non spettava alcun credit in base all'accordo da lui firmato nel Febbraio del 1961, nel quale si svincolava i produttori da ogni obbligo comportato dal contratto originario.

Wilson presentò allora istanza al Sindacato degli Sceneggiatori Britannici (*British Screen Writers' Guild*). Nella lettera a James Johnson, allora Segretario generale del

¹⁴³ Lettera del 7 Novembre 1962 di Michael Wilson a Sam Spiegel, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁴⁴ Lettera del 7 Novembre 1962 di Michael Wilson a Sam Spiegel, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁴⁵ Il suo contratto con la Academy Pictures di Sam Spiegel, del resto, afferma che Bolt doveva scrivere “una sceneggiatura sulla base di una precedente sceneggiatura di Michael Wilson basata sulla vita e le imprese di Lawrence d'Arabia” (citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*).

¹⁴⁶ Lettera del 7 Novembre 1962 di Michael Wilson a Sam Spiegel, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

sinadacato Wilson elencò quattordici sue invenzioni originali di cui Bolt si era appropriato nello stendere la sceneggiatura definitiva. Eccoli:

1. Il primo incontro di Lawrence con Ali, nel quale lo straniero, che in seguito diventerà il suo miglior amico, uccide la guida di Lawrence. Questa è una mia totale invenzione.
2. Lawrence incontra un ufficiale britannico (Brighton) nel deserto, il quale gli dice di tenere la bocca chiusa circa le questioni arabe. Quando arrivano al campo del principe Feisal, un aeroplano turco sta attaccando i Beduini. Queste sono mie invenzioni.
3. Nel corso della sua prima discussione con Feisal, Lawrence mette in discussione l'ufficiale punto di vista britannico. Ciò non accadde nella realtà.
4. Dopo aver scoperto l'intenzione di Feisal di ritirarsi sulla costa, Lawrence convince Ali ad unirsi a lui in un attacco beduino ad Aqaba. Questo non è affatto il modo in cui sono descritte le cose in I Sette pilastri della saggezza. Sono stato io a cambiare gli eventi per soddisfare esigenze drammatiche.
5. Mentre attraversano il deserto, uno dei cavalieri si perde e viene abbandonato, ma Lawrence torna indietro per recuperarlo. Pochi giorni dopo, Lawrence esegue la condanna a morte dell'uomo che lui ha salvato. Entrambi questi eventi sono riferiti in I sette pilastri della saggezza, ma con tempi differenti, luoghi diversi, e persone diverse. Io li ho uniti per drammatizzare il conflitto (di mia invenzione) fra Ali e Lawrence circa il rapporto fra predeterminazione e libertà.
6. Lawrence convince Auda ad unirsi all'attacco giurando che là i Turchi nascondono il loro oro; e quando l'oro non viene trovato, Lawrence dà ad Auda una cambiale del valore di 5000 ghinee. Questa è un'invenzione.
7. Lawrence valica il Sinai solo con Farraj and Daud, e Daud muore nelle sabbie mobili. Questa è totale invenzione. Controllate la mia sceneggiatura.
8. Lawrence porta Farraj nel bar degli ufficiali, al Cairo, e viene insultato. (in questo caso è mia solo l'idea, non la scena che segue).
9. Il giornalista americano Lowell Thomas non è mai menzionato ne I sette pilastri della saggezza. Nella mia sceneggiatura c'è un personaggio di questo tipo, e ricopre un ruolo speciale nella storia. Il nome e i suoi dialoghi sono stati cambiati nella sceneggiatura definitiva, ma la funzione del giornalista è rimasta la stessa.
10. Quando la rivolta si trova ad un punto morto, Lawrence convince Ali a seguirlo alla fortezza turca di Deraa. Lawrence viene arrestato, Ali no. (Qui ho modificato i fatti per mantenere viva la relazione fra Ali e Lawrence)
11. La decisione di Lawrence di ritornare a Gerusalemme e gettare la spugna è una diretta conseguenza della sua esperienza con l'ufficiale turco. Tale motivazione è una mia invenzione perché in realtà le cose non andarono così.
12. La scena chiave fra Lawrence and Allenby è stata profondamente riscritta, ma il fulcro della scena (un'invenzione) è rimasto quello che io avevo ideato: Allenby sfida Lawrence e i suoi Arabi ad una gara con gli inglesi per Damasco.
13. Quando Lawrence ritorna nel deserto, c'è un sottile cambiamento nel suo rapporto con Ali. I destini dei due uomini si sono incrociati: Ali, un tempo uomo dalla mentalità tribale e feudale sta diventando uno zelante nazionalista; Lawrence, un tempo civilizzato uomo

inglese, sta diventando una sorta di Messia primitivo. Così, nel massacro del reggimento turco, è Lawrence che si fa travolgere nel bagno di sangue ed è Ali che cerca di fermare la carneficina. Tutto ciò è stato un mio personale contributo alla linea della storia.

14. A livello superficiale, [la scena nel municipio di Damasco alla fine del film] assomiglia poco alla mia, ma le chiusure di fondo delle linee dei personaggi sono le mie: Auda ritorna nel deserto, Ali resta a Damasco per “imparare la politica”; Lawrence non può né restare né tornare nel deserto.¹⁴⁷

Il giorno dopo aver scritto questa lettera per richiedere l'arbitrato del Sindacato, Wilson scrisse una lettera a Robert Bolt. In essa, dicendosi gratificato dal fatto che a completare il suo lavoro era stato chiamato l'autore di *Un uomo per tutte le stagioni*, Wilson ammetteva che aveva abbandonato il progetto perché aveva capito che “se anche avesse vissuto fino a cent'anni non avrebbe mai potuto soddisfare pienamente David Lean”¹⁴⁸. Informava Bolt di aver presentato a Spiegel le ragioni per le quali riteneva di avere diritto a condividere con lui la titolarità della sceneggiatura ma che Spiegel le aveva respinte. Il motivo, spiegava Wilson, era che Spiegel non aveva il coraggio di riconoscere il credit ad un nome che era stato sulla lista nera e che lui non aveva ceduto alle pressioni che gli erano state fatte affinché rinnegasse le sue posizioni politiche. Ecco perché – concluse Wilson – lui era stato costretto a chiedere l'arbitrato del Sindacato degli Sceneggiatori Britannici.

La risposta di Bolt non faceva onore allo sceneggiatore britannico: “la tua lettera mi è giunta questa mattina come una granata. Non avevo la minima idea che ci fosse una questione sulla condivisione del credit con qualcuno. Avevo l'impressione che la sceneggiatura fosse stata girata come frutto esclusivamente del mio lavoro [...] Non so dirti quanto duramente io abbia lavorato a questo film. Ci sono parti di esso che ho riscritto cinque volte per soddisfare Sam e David. Mi ci sono spezzato la schiena su questa sceneggiatura [...] Ti sono particolarmente vicino per la tua particolare situazione politica. Non ho obiezioni all'ipotesi che tu riceva un credit per il ‘lavoro preliminare’ o per le ‘idee’ che sono tue. Ma che io sia dannato se la sceneggiatura è di qualcun altro se non di Robert Bolt e questo è ciò che il credit deve dire”¹⁴⁹.

Fermiamoci per un momento a questo punto della diatriba. Proviamo a confrontare nei dettagli, a puro titolo di esempio, la scena del primo incontro fra Lawrence e lo Sceriffo Ali. Questo incontro viene descritto da Lawrence nel Capitolo X de *I sette pilastri della saggezza*, dove leggiamo che Lawrence, accompagnato da due guide (Tafas el Raashid e suo figlio Abdullah), sta attraversando il deserto diretto all'accampamento di Feisal, terzo figlio del Signore della Mecca e guida sul campo della rivolta araba. I tre uomini fanno sosta al pozzo di Masturah dove, sotto un piccolo riparo di rami e di foglie, sono già presenti alcuni beduini. Lawrence e le sue due guide raccolgono l'acqua dal pozzo e si sistemano all'ombra di un muro per riposare, quando “due cavalieri, montati su cammelli di razza, si diressero verso di noi dal nord, al trotto leggero e rapido. Erano entrambi

¹⁴⁷ Lettera del 28 novembre 1962 di Michael Wilson a James Johnson, Segretario Generale del Sindacato degli Sceneggiatori Britannici, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?* Come rileva Hodson, ci sarebbero altre invenzioni originali di Wilson da elencare, come, ad esempio, l'idea di cominciare il film con un breve prologo (l'incidente motociclistico e la cerimonia funebre nella St. Paul Cathedral) a cui far seguire un lungo flashback che comincia nel momento in cui Lawrence, giovane ufficiale presentato come bizzarro e piuttosto indisciplinato, viene inviato dal suo superiore a contattare i capi delle tribù arabe.

¹⁴⁸ Lettera del 29 novembre 1962 di Michael Wilson a Robert Bolt, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁴⁹ Lettera del 3 dicembre 1962 da Robert Bolt a Michael Wilson, citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

giovani; uno indossava ricche vesti di Kashmir, e un ampio “burnus” di seta ricamata, – l’altro portava abiti più semplici di cotone bianco, ed un “burnus” di colore rosso. Si fermarono al pozzo; il più riccamente vestito scivolò a terra agilmente, senza far inginocchiare il suo cammello, e gettò la briglia al compagno, dicendo con noncuranza: «Dagli da bere, io vado a riposarmi laggiù». Poi venne dalla nostra parte e sedette sotto lo stesso muro, dopo averci osservato con finta indifferenza. Ci offrì una sigaretta, appena arrotolata e chiusa con la saliva, e domandò: «Siete della Siria, voi?» Parai il colpo educatamente, esprimendo il parere che egli venisse dalla Mecca; al che, a sua volta, non diede una risposta diretta. Poi parlammo un po’ della guerra, e della magrezza delle cammelle masruh¹⁵⁰. I beduini al pozzo, intanto, non tardarono a riconoscere nel giovane uomo lo sceriffo Ali ibn el Hussein da Modhig, cugino del signore della Mecca e, impressionati, “corsero a scaricare un fagotto da una delle loro selle, lo disfecero e sparsero davanti alle due cavalcature foglie verdi e germogli d’albero spinosi [...] Il giovane sceriffo li osservava soddisfatto. Dopo che il suo cammello ebbe mangiato, si aggrappò al collo della bestia e, senza mostrare sforzo, si arrampicò lentamente in sella. Da lassù, accomodatosi a suo agio, prese un untuoso commiato da noi, invocando da Dio copiose ricompense per gli Arabi¹⁵¹. Dopo essere ripartiti, Tafas, ammirato, raccontò a Lawrence la fama di guerriero valoroso che circondava il giovane sceriffo Ali: un vero “figlio della guerra”¹⁵².

È evidente l’enorme differenza fra la scena come raccontata da Lawrence e la scena a cui si assiste nel film di Lean, dove uno sconosciuto si materializza a poco a poco da un lontano miraggio¹⁵³, Tafas, spaventato, prende la pistola regalatagli da Lawrence, la punta contro lo sconosciuto in avvicinamento, ma viene colpito a morte da costui, che poi si scopre essere lo Sceriffo Ali.

La scena, con esattamente questi movimenti drammatici, era già presente nella sceneggiatura di Wilson. A riprova confrontiamo il dialogo fra Lawrence e lo Sceriffo Ali nella versione di Wilson, prima, e poi in quella di Bolt¹⁵⁴.

ALÌ: *He is dead.*

LAWRENCE: *What was he to you?*

ALÌ: *A blood enemy. Of the Hazimi tribe. I am Ali of the Harith.*

LAWRENCE: *He was an Arab patriot. He fought Turks.*

ALÌ: *And so do I. But my people have been fighting the Hazimi for a hundred years. Have you traveled far?*

LAWRENCE: *From Cairo.*

ALÌ: *I have never seen Cairo. Have you far to go?*

LAWRENCE: *To the camp of Prince Feisal.*

ALÌ: *I will take you. [Lawrence gestures to Tafas's corpse] Believe me, English... he was worthless.*

LAWRENCE: *He was a man. And therefore precious.*

ALÌ: *Is a man so precious to you Christians, when millions die in blood feuds you call wars?*

LAWRENCE: *I'll ride alone.*

¹⁵⁰ T. E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 83.

¹⁵¹ T. E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 84.

¹⁵² T. E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 84.

¹⁵³ Nel film, mentre lo sceriffo Ali si avvicina, Lawrence chiede: “Turchi?” Tafas risponde: “Bedu”, e Lawrence chiede “Chi è?”. Nella sceneggiatura di Wilson c’è il medesimo scambio con l’unica differenza che Lawrence dice “You know him?” invece di “Who is he?” (citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*)

¹⁵⁴ Citate in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

ALÌ: *You will not find Feisal's camp without a guide. There are no other wells. If you get lost...*

LAWRENCE: *I won't get lost.*

ALÌ: *God be with you, English!*¹⁵⁵

Ecco come Bolt riscrisse questo dialogo:

ALÌ: *He is dead.*

LAWRENCE: *Yes. Why?*

ALÌ: *This is my well.*

LAWRENCE: *I have drunk from it.*

ALÌ: *You are welcome.*

LAWRENCE: *He was my friend.*

ALÌ: *That?*

LAWRENCE: *Yes, that.*

ALÌ: *This pistol yours?*

LAWRENCE: *No, his.*

ALÌ: *Then I will use it. Your friend was a Hazimi of the Beni Salem.*

LAWRENCE: *I know.*

ALÌ: *I am Ali of the Beni Harish.*

LAWRENCE: *I have heard of you.*

ALÌ: *So, what was a Hazimi doing here?*

LAWRENCE: *He was taking me to see Prince Feisal.*

ALÌ: *You have been sent from Cairo?*

LAWRENCE: *Yes.*

ALÌ: *I have been in Cairo for my schooling, I can both read and write. Lord Feisal already has an Englishman. What is your name?*

LAWRENCE: *My name is for my friends. None of my friends is a murderer.*

ALÌ: *You are angry, English. He was nothing. The well is everything. The Hazimi may not drink at our wells. He knew that. Salaam.*¹⁵⁶

L'analisi di questa scena – dalla sua fonte testuale alle sue diverse stesure – dimostra due cose: che essa fu il frutto di una brillante reinvenzione creativa da parte di Michael Wilson¹⁵⁷; e che Robert Bolt, sia pur meritevole per una revisione particolarmente brillante del dialogo, è, per questa scena, largamente debitore a Michael Wilson.

¹⁵⁵ Citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁵⁶ In entrambe le versioni, la scena si conclude con un ultimo breve scambio in cui Lawrence lancia un'invettiva contro le sanguinose faide tribali che lacerano il popolo arabo: "Sherif Ali! So long as the Arabs fight tribe against tribe, so long will they remain a little people. A silly people! Greedy, barbarous, and cruel-as you are!", un'invettiva inventata da Michael Wilson e che, se fosse accaduta nella realtà, probabilmente avrebbe comportato la morte per Lawrence.

¹⁵⁷ Si tratta di una scena storicamente scorretta. Infatti Anthony Nutting – il diplomatico britannico che, gestendo i delicati contatti con re Hussein di Giordania, rese di fatto possibile la realizzazione del film – fece di tutto per eliminare questa scena che, presente fin dalle sceneggiature di Wilson, a suo avviso avrebbe urtato la sensibilità araba: "un arabo non sparerebbe mai ad un altro arabo ad un pozzo. Mi resi conto che Bolt e Lean desideravano sbarazzarsi del personaggio di Tafas e cercai di persuaderli a farlo in un altro modo. Ma la scena rimase e fui rattristato al vederla" (citato in Adrian Turner, *Robert Bolt*, pp. 186-187). Le preoccupazioni di correttezza storica e opportunità politica di Nutting erano senza dubbio fondate. Ma se Lean e Bolt avessero accontentato il diplomatico britannico, a *Lawrence d'Arabia* sarebbe venuta a mancare quella che, oltre a impostare perfettamente l'impatto del protagonista con il "mondo straordinario" della sua storia, è diventata una delle scene più memorabili della storia del cinema. Una curiosità: la famosa risposta che Lawrence, nel film, dà al giornalista Jackson Bentley, quando questo gli chiede perché gli piaccia del

A comprovare la legittimità della richiesta avanzata da Wilson di vedersi assegnata parte della titolarità della sceneggiatura, Hodson individua altre sequenze (oltre a quelle elencate dallo stesso Wilson che sopra abbiamo riportato) in cui le idee di Wilson sono state conservate limitandosi ad alterarne i dialoghi: Lawrence valica il Sinai non con otto guardie del corpo (come è narrato in *I sette pilastri della saggezza*), ma solo con Farraj e Daud, con quest'ultimo che muore inghiottito dalle sabbie mobili (e non per assideramento, e molto più avanti nella vicenda bellica, come riportato in *I sette pilastri della saggezza*); Lawrence non torna da solo al Quartier Generale Britannico al Cairo (come riportato da *I sette pilastri della saggezza*) bensì porta con sé Farraj e lo fa entrare nel bar degli ufficiali, scandalizzando tutti; all'incontro strategico con Allenby è poi dedicata solo una pagina¹⁵⁸ delle 798 che, nell'edizione italiana, compongono *I sette pilastri della saggezza*, mentre sia nella sceneggiatura di Wilson che in quella di Bolt le sono dedicate più di venti pagine (sulle circa 200 complessive). Infine, l'ultima scena del film: mentre Lawrence conclude il proprio resoconto trattando le vicende di Damasco all'indomani della vittoria contro i Turchi, il film si conclude con Lawrence accompagnato via da Damasco su una jeep militare. Sulla strada per Beirut, la jeep supera un gruppo di beduini a cammello, che dopo la vittoria contro i turchi, stanno facendo ritorno nel deserto. Lawrence balza in piedi nella jeep e si volta per cercare di riconoscerli: ma non ci riesce e, rimessosi a sedere, torna a guardare avanti con sguardo vacuo.

In base a tutte queste evidenze si può concludere che “nonostante le affermazioni in senso contrario, Lean e Bolt non si sono basati soltanto su *Seven Pillars* ma hanno preso in considerazione e abbondantemente sfruttato la sceneggiatura di Wilson”¹⁵⁹.

È interessante notare, seguendo analoghe riflessioni di Hodson, che, sebbene le sceneggiature di Bolt e di Wilson siano strutturalmente molto simili, esse differiscano in modo molto significativo dal punto di vista tematico. A tale proposito, Hodson riporta le seguenti dichiarazioni di Wilson: “la mia versione del personaggio di Lawrence verteva maggiormente sugli aspetti sociali e politici di quella di Robert Bolt, che preferì il lato psicanalitico – gli aspetti sadistici, masochistici e omosessuali del suo personaggio. Io credo che alla fine del film lo spettatore si trovi confuso fra le due concezioni [...]. Molte persone mi hanno detto: “Lawrence è pazzo”. Invece Lawrence non era pazzo. Era un uomo molto complesso e interessante. [La sua storia] è la tragedia di un uomo che cercò di servire due padroni. Da una parte voleva diventare un arabo ma non ci riuscì. Dall'altra si vergognava di restare inglese. È questo che è tragico per Lawrence, non lo stupro da parte dei Turchi”¹⁶⁰.

Le riflessioni di Wilson sul cambiamento tematico dovuto alla revisione di Bolt sono interessanti, ma tendono a dare un'interpretazione riduttiva del personaggio di Lawrence così come emerge dal film. Come è stato rilevato, quello interpretato da Peter O'Toole è un personaggio non appiattito sulle sue dimensioni psicanalitiche. E se Bolt ha accennato gli aspetti masochistici del suo personaggio lo ha fatto solo in funzione di una parabola sull'uomo nella sua integralità.

Lo stesso Hodson – che con tanta acrimonia ha dipanato la complessa questione dei debiti di Bolt nei confronti di Wilson – si lascia condizionare da una visione piuttosto riduttiva del personaggio creato da Bolt, Lean e O'Toole. Quando stigmatizza il fatto che

deserto (“It’s clean” – risponde Peter O'Toole nei panni di Lawrence), fu rubata da Bolt proprio a Nutting, che così rispose alla stessa domanda che qualcuno gli pose durante una cena.

¹⁵⁸ Thomas Edward Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 379.

¹⁵⁹ Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁶⁰ Michael Wilson, citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

nella sceneggiatura di Bolt, Lawrence, quando fa rapporto a Brighton¹⁶¹, “egoisticamente”¹⁶² si assume il merito della conquista di Aqaba (a differenza che nella sceneggiatura di Wilson, dove il protagonista ne attribuisce il merito agli Arabi¹⁶³), Hodson trascura due aspetti decisivi della questione. Il primo è che ad attribuirsi il merito della conquista di Aqaba è Lawrence in persona: “Aqaba era stata presa su iniziativa e per opera mia”¹⁶⁴. Il secondo è che, nella struttura narrativa rivista da Bolt, la frase con cui il protagonista si arroga il merito di quella conquista, oltre che sincera, a quanto si è visto, è rilevante non tanto per un presunto egoismo, quanto perché mostra come Lawrence stia cadendo vittima di quella tracotanza prometeica che determinerà la sua tragedia.

Così pure è riduttivo scrivere – come fa Hodson – che nella scena in cui Lawrence chiede a Allenby di essere sollevato dal suo incarico (scena 85) Lawrence appaia “un uomo decisamente instabile, traumatizzato, sadomasochistico, un uomo a cui (Bolt presume) piaccia uccidere [...] una figura patetica e maniacale”¹⁶⁵. In quella scena la tragedia del protagonista prende la sua piega fatale: i tormenti che vi sono descritti hanno intensità degne delle tragedie di Shakespeare, dei migliori personaggi di Dostoevskij. Certo, probabilmente Hodson ha ragione nel sostenere che il film tratto dalla sceneggiatura di Wilson avrebbe potuto offrire agli spettatori “una spiegazione più accurata dal punto di vista storico del periodo e del durevole fascino della leggenda di Lawrence d’Arabia”¹⁶⁶. Ma come abbiamo visto, i biopic devono occuparsi di qualcosa di più importante di spiegazioni accurate da un punto di vista storico.

Dal punto di vista “giuridico”, il 18 dicembre 1963, un anno dopo la distribuzione del film, il Sindacato degli Sceneggiatori Britannici dichiarò che “dopo un’esauriente indagine durata molti mesi, durante la quale sono state vagliate tutte le versioni della sceneggiatura e altri documenti rilevanti, il comitato arbitrale appoggia la richiesta formulata da Michael Wilson e dichiara che egli aveva diritto ad un credit equivalente a quello di Robert Bolt, per la sceneggiatura di *Lawrence of Arabia*”¹⁶⁷. Ma il Sindacato non aveva alcuno strumento per far valere il proprio verdetto e perciò l’unico effetto di quella sentenza fu che Wilson ricevette dal Sindacato il riconoscimento di “Miglior Sceneggiatura Drammatica Britannica” che in precedenza era stata assegnata soltanto a Bolt.

Il restauro della pellicola effettuata nel 1989 poteva essere la miglior occasione per assegnare il credit a Wilson sui titoli di testa del film. La sua famiglia – Wilson era morto nel 1978 – si adoperò per ottenere questo riconoscimento, ma la ferma opposizione di David Lean, che fino alla morte continuò a negare che lo sceneggiatore americano meritasse tale assegnazione¹⁶⁸, impedì di porre il nome di Wilson accanto a quello di Bolt.

¹⁶¹ Scena 62.

¹⁶² Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁶³ “The Arabs took it. I went along for the ride” – era la battuta di Lawrence nella sceneggiatura di Wilson (citato in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*).

¹⁶⁴ T.E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, p. 381.

¹⁶⁵ Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?* Hodson elogia la scena così come era stata scritta da Wilson, nella quale Lawrence era ritratto come “a rational, albeit independently-minded, amateur soldier”. La scena – aggiunge Hodson – riusciva a fornire anche la “necessaria spiegazione del motivo per cui Lawrence, al tempo solo sottotenente, fu usato come ufficiale di collegamento con le truppe arabe” (Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*). Alla luce delle nostre considerazioni sulla struttura drammatica è evidente che in quella scena nevralgica per lo sviluppo del suo protagonista Bolt non poteva presentarlo come “a rational, albeit independently-minded, amateur soldier” né, per fortuna, ha perso tempo a fornire inutili spiegazioni sulle gerarchie e competenze all’interno dell’esercito britannico.

¹⁶⁶ Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁶⁷ Sentenza citata in Joel Hodson, *Who Wrote Lawrence of Arabia?*

¹⁶⁸ Ancora nel 1988, Lean dichiarava: “Penso che nel film non ci sia una sola parola di Mike [Wilson]. Ho lavorato giorno e notte con Robert e non abbiamo mai usato la sceneggiatura di Mike come punto di partenza. Era una storia completamente nuova”.

Così, solo nel 1995, con tutti i protagonisti della vicenda ormai defunti, è stato possibile, assegnando a Michael Wilson la co-titolarità della sceneggiatura, riconoscere ufficialmente un fatto incontestabile: la struttura della sceneggiatura di *Lawrence d'Arabia*, dall'inizio alla fine, è stata messa a punto da Wilson, e poi perfezionata – attraverso revisioni di dialogo e tagli o aggiunte di specifiche scene – da Robert Bolt.

Non è poi così difficile intuire le motivazioni personali dietro ai fermi rifiuti opposti da Lean, Spiegel e Bolt a riconoscere il contributo di Wilson. Circa Lean è presumibile che il grande regista si sentì, oltre che deluso da alcuni aspetti del suo lavoro, forse anche “tradito” da Michael Wilson quando questo uscì dal progetto. Di Sam Spiegel si è avuto modo di verificare la spregiudicatezza con cui gestì il problema della carcerazione di Bolt, quindi non ci si può stupire del fatto che non si fece scrupoli ad approfittare della condizione di Wilson di sceneggiatore sulla lista nera. Per quanto riguarda la reazione di Bolt, la si può invece comprendere riflettendo sul fatto che era passato attraverso così tante revisioni che probabilmente sentiva sinceramente, in perfetta buona fede, che la sceneggiatura era una sua creazione.

2.4. La produzione

Le riprese di *Lawrence d'Arabia* cominciarono il 15 maggio 1961, nella località giordana di Jebel Tubeiq, ai confini con l'Arabia Saudita. La prima scena ad essere girata fu lo scambio fra Lawrence e la sua guida Tafas: “Here you may drink. One cup”¹⁶⁹.

Il semplice fatto che le riprese cominciassero rappresentava un grande evento. Svitati erano stati i precedenti tentativi falliti di condurre in porto un film sul colonnello Lawrence, soprattutto per la delicatezza del soggetto da un punto di vista politico. Il primo a tentare, come si è già accennato, fu Alexander Korda, che – nonostante il rifiuto espresso da Lawrence stesso – nel 1936, l'anno successivo alla morte del colonnello, intendeva mettere in cantiere un film sulle sue imprese in Arabia. Come spiegò in seguito il nipote Michael Korda, in una biografia collettiva sulla sua famiglia di cineasti¹⁷⁰, il progetto non andò in porto per l'opposizione di Winston Churchill, che non voleva urtare la sensibilità dei Turchi, potenziali alleati in un'altra guerra con la Germania. Ragioni di opportunità politica avevano fermato un progetto identico promosso da J. Arthur Rank, quando ormai mancava solo un mese all'inizio delle riprese. William Zinsser racconta: “il film doveva essere girato in Giordania con l'utilizzo [come compare] della legione araba di Glubb Pasha. Ma Glubb fu mandato in esilio, e ciò pregiudicò il prestigio britannico. Poi si parlò di fare il film in Egitto, ma divampò la crisi di Suez. Alla fine stava per essere girato in Iraq, ma scoppiò la rivoluzione irachena, che determinò, come smacco finale, l'assassinio di re Feisal, nipote di quel Feisal che era stato grande amico e alleato di Lawrence. Rank, comprensibilmente, decise di abbandonare il progetto”¹⁷¹.

Peter O'Toole non fu la prima scelta di produttore e regista per il ruolo del protagonista. Prima che a lui la parte fu offerta a Marlon Brando, che però preferì il ruolo di protagonista ne *L'ammutinamento del Bounty*. Quindi la parte fu offerta ad Albert Finney, che fece un provino giudicato entusiasmante, ma poi declinò l'offerta adducendo la spiegazione che non intendeva diventare una star del cinema.

¹⁶⁹ Lean, a conferma della sua fama di maniacale pignoleria, chiese di ripetere questo “semplice” ciak innumerevoli volte e al termine del giorno di riprese non era ancora soddisfatto.

¹⁷⁰ Michael Korda, *Charmed Lives: A Family Romance*, Harper Perennial, New York 2002.

¹⁷¹ William K. Zinsser, *In Search of Lawrence of Arabia*, in *Esquire*, June 1961, pp. 101-104, citato in Joel Hodson, *Who wrote Lawrence of Arabia?*

Il ruolo dello Sceriffo Ali era stato assegnato all'attore francese Maurice Ronet – dopo che erano stati scartati l'attore tedesco Horst Buchholz e Alain Delon, che in Francia era già una star – ma Lean si rese subito conto che era inadeguato alla parte. Il povero Ronet fu tenuto in Giordania per tre mesi, senza che girasse una singola scena e poi fu rispedito in Europa e sostituito da un giovane attore egiziano, una piccola star del cinema mediorientale, che *Lawrence d'Arabia* prima e poi, sempre con David Lean, il ruolo del dottor Zivago avrebbe proiettato nell'empireo delle stelle del cinema mondiale: Omar Sharif¹⁷².

Anthony Quinn rappresentava, nel cast, la star hollywoodiana la cui presenza assicurava la major finanziatrice, la Columbia Pictures.

Come si è visto, le riprese furono interrotte nel settembre del 1961, sia per la lievitazione dei costi del set in Giordania sia perché Bolt non aveva ancora completato la seconda parte della sceneggiatura. Le riprese cominciarono tre mesi dopo, a metà di dicembre, in Spagna.

Le difficoltà produttive furono immense. Il direttore della fotografia – Freddie Young – raccontò di come fosse necessario tenere la cinepresa coperta da uno straccio bagnato, per evitare che il caldo rovente del deserto rovinasse la pellicola, provocando il comparire di chiazze scure. Una volta impressa, la pellicola veniva conservata in un camion dotato di sistema di refrigerazione. Questo era solo il primo dei problemi che la troupe di Lean doveva affrontare. Dopo ogni ciak nel deserto, prima di ripeterlo, era necessario far scomparire dalla sabbia, anche per chilometri di paesaggio, le macchie del passaggio di attori e cammelli.

Nonostante le condizioni “estreme” il perfezionismo di Lean non ebbe cedimenti: lui stesso raccontò che nei 285 giorni di ripresa fu girata al massimo una scena al giorno e, per lo più, ogni giorno di ripresa era preceduto da un giorno di semplici prove non girate con gli attori. Un ritmo di riprese “lentissimo” e dunque costosissimo anche per un kolossal di Hollywood, nella cui storia solo molto raramente ci si è potuti permettere lussi simili. Un ritmo che è semplicemente inimmaginabile per la televisione italiana: le riprese di *Augusto – Il primo imperatore*, un film di durata analoga a *Lawrence d'Arabia* e che pure fu una sorta di kolossal per la televisione italiana, durarono per 47 giorni, in ognuno dei quali venivano girate fra le cinque e le sei pagine di sceneggiatura, con una media di più di 4 scene al giorno, senza la possibilità di prove non girate con gli attori.

Non sarebbe stato possibile superare le difficoltà senza la collaborazione di re Hussein di Giordania, i rapporti con il quale erano gestiti dall'abile ex-diplomatico sir Anthony Nutting. Il re arrivò a concedere l'uso di due velivoli della sua aviazione, che portavano attori e troupe da Aqaba, dove vivevano in un lussuoso campeggio, alle località più remote del deserto Giordano. Grazie a questo sforzo produttivo le immagini del deserto nel film hanno un'autenticità a cui oggi, abituati all'uso sfrenato di ricostruzioni digitali, siamo disabituati: *Lawrence d'Arabia* ha una sola inquadratura non realizzata in ripresa dal reale: l'inquadratura del sole allo zenith, che si vede nella sequenza del viaggio di Lawrence per recuperare Gasim dall'*incudine del sole*, è in realtà un dipinto. Significativamente per il tema del film, nonostante l'insistenza di Lean, nessuna lente poteva proteggere la pellicola dalla luce del sole allo zenith.

Per dare un'idea della complessità della realizzazione di alcune scene è molto significativa la testimonianza di uno degli scenografi – John Box – a proposito della scena del “miraggio”. Box spiega che, per accentuare l'effetto emotivo dell'illusione ottica del miraggio, ebbe l'idea di intervenire manualmente sulla pellicola impressionata, “cancellando” il profilo del deserto attorno allo Sceriffo Ali che, lontanissimo, si avvicina

¹⁷² Il compenso di Sharif per l'intero film fu tuttavia nettamente inferiore a quello di Ronet, per i suoi tre inutili mesi nel deserto giordano.

emergendo da una specie di tempesta di sabbia provocata da due jeep che a più di un miglio di distanza giravano in tondo per sollevare polvere. Attorno allo Sceriffo Ali c'è solo un'area bianca, che fa convergere l'attenzione dello spettatore sul "miraggio" stesso e ricreandone l'effetto di illusione ottica. Per guidare lo sguardo degli spettatori Box fece tracciare nel deserto anche delle linee – larghe circa trenta centimetri, come le tracce lasciate dal passaggio di cammelli – convergenti verso il miraggio. Box ricorda che, dopo che fu girata la scena, Lean gli si avvicinò e gli disse che se anche avesse vissuto per altri cento anni non sarebbe mai riuscito a realizzare una scenografia più emozionante di quella¹⁷³.

Dai commenti dei collaboratori di Lean emerge come ciascuno di loro fosse consapevolmente preoccupato del preciso effetto emotivo che ciascuna scena doveva determinare. A proposito della scena del massacro del reggimento turco presso Tafas, ad esempio, Box spiega che lui e Lean decisero di non mostrare particolari "acrobazie" di stunt, di non indulgere in specifiche scene di violenza. Si limitarono, sostanzialmente, a girare l'inizio, Lawrence che ordina di non fare prigionieri, e la fine, Lawrence moralmente esausto e coperto del sangue degli uomini che ha ucciso.

Una volta ultimate le riprese, David Lean – che negli anni 30 era uno dei più apprezzati montatori – si dedicò al montaggio con Anne V. Coates. Fu lei a suggerire a David di riprendere dalla *nouvelle vague* francese l'idea degli stacchi diretti (detti anche *a schiaffo*), a sostituire le dissolvenze incrociate, tipiche per i drammi storici. Un'altra tecnica innovativa fu quella di far percepire in coda ad una scena, prima del taglio dell'inquadratura, il sottofondo sonoro della scena successiva: ad esempio, sulla chiusura della scena 82, quando Lawrence confida allo Sceriffo Ali che intende abbandonare la rivolta araba e tornare al Cairo, in sottofondo si comincia già a sentire il suono della fanfara militare che ancora non vediamo, ma che è al centro dell'inquadratura successiva: detto altrimenti, il commento sonoro extradiegetico ad una scena si rivela essere il commento sonoro intradiegetico della scena successiva.

A proposito della colonna sonora. In una prima fase furono contattati William Walton e Malcolm Arnold, ma questi non accettarono l'incarico perché non apprezzarono il film. Allora Spiegel suggerì a Lean il nome di un giovane compositore francese – Maurice Jarre – che stava lavorando ad un film che lui stava cofinanziando. Jarre inviò delle melodie di prova ad una serie di sequenze che gli erano state proposte: Lean ne fu entusiasta.

Il primo montaggio era di 3 ore e 42 minuti. Per l'anteprima del 10 dicembre 1962 Lean accettò di tagliare 20 minuti. Fu poi quest'edizione ad essere distribuita in tutto il mondo. Per la messa in scena televisiva, nel 1971, Lean accettò di tagliare altri 15 minuti. Promisero a Lean che questa versione non sarebbe stata proiettata nei cinema, ma invece la cosa si verificò. Dopo circa quindici anni si decise il restauro. Furono ritrovati i negativi, ma era andato perduto il sonoro, che fu ristabilito in doppiaggio convocando gli attori.

Per rendersi conto di quanto fu ardua l'impresa di realizzare un film come *Lawrence d'Arabia* basta porsi una domanda avanzata da Omar Sharif: "Se tu sei quello con i soldi e qualcuno viene a dirti che vuole fare un film lungo quattro ore, senza star, senza donne, senza storia d'amore, senza nemmeno troppa azione e vuole spenderne un bel mucchio per filmarlo nel deserto, tu glieli daresti?"¹⁷⁴. *Lawrence d'Arabia* ha ottenuto sette premi oscar (Miglior Film, Miglior Regia, Miglior Montaggio, Miglior Colonna Sonora, Migliore Fotografia, Migliori Effetti Sonori, Migliore Scenografia) e altre tre nomination (Miglior Attore protagonista, Miglior Attore Non Protagonista, Migliore Sceneggiatura); dal giorno

¹⁷³ Intervista a John Box, consultabile nei contenuti speciali del DVD di *Lawrence d'Arabia*.

¹⁷⁴ Intervista a Omar Sharif, consultabile nei contenuti speciali del DVD di *Lawrence d'Arabia*.

dell'anteprima al 2004, ha incassato circa 70 milioni di dollari nelle sale cinematografiche; ne ha incassati più di 20 milioni negli affitti di VHS e DVD, e continuerà per molti anni ad incassarne.

Ebbene: si è stimato che *il bel mucchio* cui Omar Sharif faceva riferimento corrispose a circa 15 milioni di dollari. A conti fatti, alla domanda posta sopra, conveniva rispondere affermativamente.

3. Conclusione

L'analisi della genesi di un capolavoro come *Lawrence d'Arabia* ci ha permesso di constatare passo per passo come sia travagliata e complessa la gestazione della sceneggiatura di un film biografico. Di come, in questo processo, i fatti grezzi, storici, su cui il film si basa debbano passare attraverso un lungo e delicatissimo lavoro di raffinazione, condensazione, distillazione. Lavoro affidato alle mani di artigiani più o meno abili, e comunque costretti a collaborare in una "performance" della quale nessuno di loro può prevedere l'esito.

Soprattutto è risultato in modo evidente che solo in virtù di un solido, convinto e condiviso giudizio morale sulla forma di vita del protagonista – che abbiamo definito *giudizio di redenzione o dannazione* – è possibile tenere quel delicatissimo processo sotto controllo ed evitare che ne sia pregiudicato il prodotto.

Dopo l'analisi della genesi *Lawrence d'Arabia*, passiamo a quella di due film sui quali avremo la possibilità di una visione ancora più "dal vivo". Avendo personalmente partecipato al processo di "raffinazione, condensazione e distillazione" delle storie di *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] e di *Nerone* [2004], avrò la possibilità di indagare la genesi di questi due esempi di biopic (prodotti per la televisione italiana) seguendone le minime e più recondite pieghe, e far così emergere con ancora maggiore evidenza come il giudizio di redenzione o dannazione sulla forma di vita del protagonista sia il primo dei doveri ineludibili di un autore di biopic.

AUGUSTO – IL PRIMO IMPERATORE

*Roma gloriosa fu fondata
con augusto presagio¹.*

1. Kolossal televisivo, personaggio colossale

Il 10 dicembre 2002, esattamente 40 anni dopo la prima mondiale di *Lawrence d'Arabia*, si conclusero le riprese della miniserie televisiva *Augusto – Il Primo Imperatore*. In entrambi i biopic il protagonista è interpretato da Peter O'Toole che, nei panni del primo imperatore di Roma, sembra condurre alle estreme conseguenze il viaggio intrapreso anni prima nei panni del tenente Lawrence, considerabile una sorta di *Caio Ottavio* (questo il nome giovanile di Augusto) che non riuscì a diventare *Augusto*, ossia “detentore di un'autorità suprema”. E Augusto, come si vedrà, fu una sorta di *tenente Lawrence* capace di assurgere a demiurgo di un impero.

Come a trent'anni il futuro colonnello Lawrence espugnò Damasco coronando con successo la propria avventura militare, sempre a trent'anni il futuro Augusto sconfisse ad Azio gli eserciti di Marco Antonio e Cleopatra diventando, di fatto, l'uomo più potente del mondo. Ma mentre un incidente automobilistico spense prematuramente la vita di Thomas Edward Lawrence, Augusto raggiunse l'invidiabile età di settantasei anni diventando protagonista di una delle svolte epocali della storia dell'Occidente: il passaggio di Roma dalla fase repubblicana a quella imperiale².

Quando, nei primi mesi del 2000, fu delineato il progetto *Imperium*, serie di biopic televisivi su alcuni dei principali imperatori romani, si decise che il primo capitolo sarebbe stato dedicato non, come ci si sarebbe potuti aspettare, a Giulio Cesare³, bensì ad Augusto, perché lui e non Giulio Cesare deve essere considerato il vero padre della Roma imperiale. Presto ci si rese conto che questa corretta considerazione storiografica aveva indotto ad affrontare una sfida narrativa che nessuno aveva ancora raccolto.

Infatti, nonostante la ricchezza di temi e spunti drammatici offerti dalla sua biografia, *Augusto – Il Primo Imperatore* è, tanto nell'ambito cinematografico quanto in quello televisivo, il primo biopic sul personaggio di Augusto⁴. Direi che sono individuabili almeno due ragioni di questa curiosa circostanza. In primo luogo la concorrenza. Quello di

¹ Ennio, *Annales*, citato in Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 7.

² “Augusto, col titolo di principe, concentrò in suo potere tutto lo stato, stremato dalle lotte civili. [...] Quando ebbe adescato i soldati con donativi, con distribuzione di grano il popolo, e tutti con la dolcezza della pace, cominciò passo dopo passo la sua ascesa, cominciò a concentrare su di sé le competenze del senato, dei magistrati, delle leggi, senza opposizione alcuna” (Tacito, *Annales*, tr. it. di M. Stefanoni, *Annali*, Garzanti, Milano 2000, I, 2).

³ Al quale stava per essere dedicata una miniserie biografica dalla casa di produzione italiana de Angelis Group insieme alle statunitensi TNT e Five Mile River Films: *Giulio Cesare* [2002] (la prima puntata fu trasmessa da Canale 5 il 16 settembre 2003 e ottenne un ascolto così basso – 3.744.000 spettatori con il 14,6% di share – che indusse a spostare su Rete 4 la messa in onda della seconda puntata).

⁴ Uno dei commenti al film inserito nel blog relativo ad *Augusto – Il Primo Imperatore* dagli utenti di *Internet Movie Data Base* non a caso è: “Why hasn't anyone, other than these people, made an Augustus movie? Cause he did have an interesting life and there were huge scandals going on at the time of him. I just can't imagine why this is the only sure fire one” (www.imdb.com/title/tt0340529/board/nest/40972468).

Augusto fu un periodo storico particolarmente affollato da quel tipo di personaggi che ad Hollywood definiscono *larger than life*: non è semplice attirare l'attenzione quando accanto a sé c'è gente come Giulio Cesare, Vercingetorige, Pompeo Magno, Marco Antonio, Bruto, Virgilio, Cleopatra, Cicerone, Orazio...

In secondo luogo, Augusto si presta difficilmente a diventare l'eroe di un dramma. È significativo che Shakespeare abbia scritto un *Giulio Cesare* e un *Antonio e Cleopatra* e non un *Augusto*. Seppe portare con naturalezza così tante maschere – difensore della libertà e despota feroce, marito amorevole e pronubo spregiudicato, restauratore di antichi valori e audace sovvertitore della legge – che nessun autore pare aver voluto osare rispondere alla domanda: *chi era Augusto? Fu la sua un'esistenza redenta o dannata?*

1.1. Caio Giulio Cesare Ottaviano Augusto: profilo biografico

L'uomo che sarebbe diventato Augusto⁵ nacque a Roma il 23 settembre del 63 a.C. e morì a Nola, in Campania, il 19 agosto del 14 d.C.

Il giorno della sua nascita prese per intero, secondo l'uso romano, il nome del padre, Caio Ottavio, giovane senatore, figlio di un usuraio di Velletri e nipote di un ex-schiavo gestore di una piccola bottega di cordami a Turi, località sperduta nell'Italia meridionale. Il giorno della sua morte il suo nome sarà *Caio Giulio Cesare Ottaviano Augusto* e tutto l'impero, da lui plasmato in una forma politica e amministrativa che reggerà per secoli, piangerà la morte del suo *princeps* e pontefice massimo, imperatore proconsolare e padre della patria, mentre a Roma sarà eretto un tempio al *divo Augusto* presidiato fino alla morte, in qualità di sacerdotessa, da sua moglie Livia.

I settantasei anni di vita di Augusto possono essere divisi in due grandi fasi da una data spartiacque per la vicenda sua personale, di Roma e dell'intera civiltà: il 1° agosto del 30 a.C., il giorno in cui Augusto conquistò Alessandria d'Egitto dopo aver sconfitto i suoi irriducibili rivali Marco Antonio e Cleopatra. Diventò così, a trentadue anni, l'uomo al vertice dell'impero e tale restò per i suoi successivi quarantaquattro anni di vita. Quel 1° agosto si chiuse una fase tormentata della storia romana, apertasi quattordici anni prima con l'assassinio, alle idi di marzo, di Giulio Cesare.

Ma andiamo con ordine.

Il padre di Caio Ottavio aveva fatto carriera grazie al patrimonio paterno, frutto di usura, e aveva così potuto sposare Azia, figlia della sorella di Giulio Cesare. Con lei, dalla natia Velletri, si era trasferito a Roma, dove aveva ottenuto la carica di senatore. Morì tuttavia molto giovane, lasciando Azia con due figli: Ottavia Minore e il piccolo Caio Ottavio, di appena quattro anni.

Dopo la morte del marito, Azia si risposò con Lucio Marcio Filippo, console di Roma nel 56. Nella casa del patrigno, protetto dall'affetto persino eccessivamente premuroso di sua madre, Caio fu educato secondo i canoni della *paideia* dei giovani di famiglia nobile: letteratura latina e greca per affinare le doti retoriche, decisive per la carriera politica.

A quattordici anni entrò ufficialmente nell'età adulta, attraverso il rito di passaggio dalla toga *pretesta* (ornata da una striscia di porpora) alla toga *virile* (semplicemente bianca).

⁵ Una breve precisazione sul nome. *Augusto* è un semplice titolo onorifico (come dire *Maestà* o *Santità*). Il nome proprio di Augusto, alla nascita, era *Caio Ottavio*. In seguito all'adozione da parte di Giulio Cesare, nel 43 a.C., il suo nome divenne *Caio Giulio Cesare Ottaviano*. Il titolo onorifico di *Augusto* gli fu assegnato dal Senato solo 17 anni dopo, durante la famosa seduta del 27 a.C.

Allo scoppio della guerra civile fra Giulio Cesare e Pompeo – anno 49: Caio ha circa 13 anni – sua madre Azia ebbe la saggia idea di allontanare il figlio da Roma, per evitare che potesse essere ucciso per un'eventuale ritorsione conto il potente zio. Lo spedì in campagna, in una tenuta di proprietà della famiglia degli Ottavi presso Velletri⁶.

In seguito alla vittoria di Giulio Cesare su Pompeo, Caio poté rientrare a Roma. E a questo punto Giulio Cesare, privo di figli maschi⁷, iniziò a riversare sul giovane nipote l'aspirazione a possedere una propria legittima discendenza. Diede presto pubblici segni di predilezione nei suoi confronti: lo fece nominare *pontefice*⁸ a soli 14 anni e *prefetto urbano*⁹ a 16. Sua madre Azia, tuttavia, proibì a Caio, ormai diciassettenne ma cagionevole di salute, di seguire lo zio nella campagna d'Africa. Ciò nonostante Giulio Cesare, di ritorno dall'Africa, volle che il nipote sfilasse in trionfo al suo fianco.

La successiva occasione di combattere al fianco di Cesare, nel 45, Caio non se la lasciò sfuggire: si sottrasse all'affetto possessivo della madre, tenne a bada i propri malanni e partì per la Spagna, dove lo zio era impegnato a combattere contro i due figli di Pompeo.

Ma riuscì a raggiungerlo solo quando la battaglia era finita da ormai sette mesi. Così, dopo aver aiutato lo zio nella risistemazione amministrativa della Penisola Iberica, Caio tornò a Roma, dove si stabilì a vivere da solo, lontano dalle ansiose premure materne.

Cesare aveva grandi piani su di lui. Posto fine a decenni di guerra civile fra le fazioni di Roma e assunto un potere dittatoriale a vita, il grande condottiero stava progettando una grande spedizione in Oriente contro i Parti, gli irriducibili nemici di Roma. Assegnò a Caio il titolo di capo della sua cavalleria e lo inviò – con il fedele amico Marco Agrippa¹⁰ e il retore Apollodoro di Pergamo – ad Apollonia, nell'Illirico¹¹, dove le sue legioni si stavano radunando.

Ma Caio non potrà trattenervisi a lungo: ben presto giunse da Roma un liberto di sua madre a riferire che Cesare era stato assassinato da alcuni congiurati. Era il 15 marzo del 44 a.C.

Tuttavia, la notizia più eclatante Caio la ricevette quando sbarcò in Calabria diretto a Roma: Cesare, nel suo testamento, lo aveva adottato come proprio figlio, lasciandolo erede del proprio nome e del proprio immenso patrimonio. Da quel momento il suo nome non sarebbe più stato *Caio Ottavio*, ma *Caio Giulio Cesare Ottaviano*.

Con l'assassinio di Cesare nella congiura ordita, fra gli altri, da Bruto, Cassio e Decimo, si aprì un periodo molto convulso nella storia di Roma e nella vita di Caio, che sbalordendo tutti, dimostrerà molto più dei suoi diciotto anni: "l'adozione da parte dello zio e la circostanza di chiamarsi ora egli stesso Cesare, ereditando quel nome, lo fecero sentire investito come di una missione: il figlio che Azia aveva educato in modo così

⁶ Svetonio racconta che la villa di famiglia alla periferia di Velletri in cui Caio Ottavio trovò riparo fu poi oggetto di devozione popolare: "Ancor oggi si mostra la casetta in cui egli fu allevato: molto modesta e simile a un piccolo magazzino [...] Ora ci si fa scrupolo ad entrarvi, se non per necessità e devotamente: è ormai radicata opinione che a chi vi entri senza seri motivi venga addosso una specie di orrore e paura" (Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 6).

⁷ L'unica donna a partorire a Cesare un figlio maschio era stata Cleopatra, ma Cesarione – questo era, a scanso di equivoci, il suo nome – in quanto nato da una relazione adulterina, per di più con una regina straniera, non poteva essere riconosciuto a Roma come figlio.

⁸ Una sorta di controllore di quei momenti fondamentali della vita civile e religiosa romana che erano i riti e le pratiche religiose svolte nei numerosissimi templi della città.

⁹ Caio Ottavio fu scelto per sostituire i magistrati romani che, come ogni anno, dovevano allontanarsi dalla città per celebrare sul monte Albano l'antichissima cerimonia delle Ferie Latine.

¹⁰ L'amicizia fra Augusto e Marco Agrippa (Marco Vipsanio Agrippa) fu cementata da un gesto di clemenza di Cesare. Il grande condottiero, al ritorno dalla vittoriosa campagna d'Africa nel 46 a.C., per dimostrare il proprio affetto nei confronti del nipote, graziò il fratello di Marco Agrippa, che pur aveva combattuto dalla parte del suo avversario Catone, morto suicida ad Utica.

¹¹ L'Illirico era la provincia dell'impero corrispondente agli attuali stati balcanici.

severo e tradizionale si trasformò inaspettatamente in un politico spregiudicato ed accorto”¹².

La situazione in città era molto tesa: da una parte c’era la plebe urbana e i soldati di Cesare, indignati e ansiosi di vendetta; dall’altra l’oligarchia senatoria, nel cui seno era germinata la congiura. Cicerone cercò di passare un colpo di spugna con un’amnistia. Ma, sebbene Marco Antonio – uno dei più fidati uomini di Cesare – cercasse di tenere sotto controllo la città, gli animi non si placarono.

I cesaricidi Bruto e Cassio, prudentemente, fuggirono da Roma in Oriente, dove si impadronirono, rispettivamente, della Macedonia e della Siria, sottraendole ai loro legittimi governatori.

Sebbene la madre Azia e il patrigno Marcio Filippo gli consigliassero con insistenza di stare lontano da Roma e addirittura di rifiutare l’adozione da parte di Giulio Cesare (per non attirare su di sé l’odio da parte dei nemici dello zio, ancora molto potenti a Roma, o la gelosia di amici come Marco Antonio, che sperava che Cesare avrebbe adottato lui stesso come proprio erede), Caio, affiancato dal fedele Marco Agrippa e da Mecenate¹³, tornò a Roma e si mosse in due direzioni precise, anche se apparentemente contraddittorie: stabilì contatti sia con alcuni veterani di Cesare che con Cicerone, volto umano dell’oligarchia senatoria cesaricida.

Nonostante i tentativi di Antonio di ritardarne la ratifica, Caio Ottavio ottenne l’ufficializzazione della sua adozione: diventò così ufficialmente *figlio di Cesare*. Quel titolo e una avveduta distribuzione dei soldi ereditati lo resero il beniamino della plebe romana e delle legioni che avevano combattuto agli ordini del grande condottiero.

Allora Marco Antonio – mentre Caio Ottavio era impegnato a far erigere una statua del padre adottivo, alimentando un processo di divinizzazione di Cesare sorto spontaneo fra la plebe di Roma – raccolse quattro legioni macedoni a Brindisi e si diresse all’attacco del cesaricida Decimo, assediato a Modena, per dimostrare a tutti che era lui, a differenza di Caio Ottavio, che si faceva realmente carico di vendicare Cesare e che dunque lui, e non Caio Ottavio, ne era l’autentico erede.

La reazione di Caio Ottavio – che pure aveva appena cercato, fallendo, di occupare militarmente Roma usando le legioni campane di Cesare – fu quella di vestire i panni del difensore della legalità e, alleatosi con i senatori, partecipò ad una campagna militare capeggiata dai consoli Irzio e Pansa contro lo stesso Marco Antonio, che aveva incautamente mosso guerra a Decimo senza alcun formale permesso da parte del senato.

Quando Marco Antonio, sconfitto a Modena, fuggì dall’Italia (luglio 43), Caio Ottavio, non ancora ventenne, marciò in armi su Roma per la seconda volta e occupò la città. Poiché entrambi i consoli Irzio e Pansa erano morti in guerra, pretese che il senato gli conferisse il consolato¹⁴. Svetonio così descrive il colpo di stato attuato da Caio Cesare appena diciannovenne: “Assunse cariche ed onori anche prima del tempo legale, alcune poi nuove ed a vita. Si pigliò il consolato a diciannove anni, avvicinando a Roma minacciosamente le sue legioni e inviando chi lo chiedesse per lui a nome dell’esercito; e poiché il Senato si mostrava esitante, il centurione Cornelio, capo della delegazione, gettò indietro il mantello, mostrando l’impugnatura della spada, e non esitò a dire in piena curia: *Lo farà questa, se non lo farete voi*”¹⁵.

Il giovanissimo Caio Ottavio attuò così un colpo di stato simile a quello compiuto da Giulio Cesare pochi anni prima: “ancora una volta quel fiumicello del Rubicone fu varcato da genti in armi, ma a guidarle non era più come sei anni prima un grande

¹² Augusto Fraschetti, *Augusto*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 19-20.

¹³ Un giovane etrusco di Arezzo, di stirpe regale.

¹⁴ Che ottenne insieme al cugino Pedio.

¹⁵ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 26.

giocatore – “il dado è tratto!” – quanto piuttosto un giovanotto che aveva già cominciato a barare al tavolo della storia e che pensava come contrapporre, alla connaturata audacia del leale giocatore, l’astuzia e l’avvedutezza truffaldina del baro”¹⁶.

Una volta console (con almeno un decennio di anticipo sull’età stabilita dalla legge), dimentico dell’aiuto prestato poco prima proprio a Decimo, uno dei cesaricidi, fece revocare l’amnistia promossa da Cicerone all’indomani della morte di Cesare: vendicare la morte di Giulio Cesare diventò così un dovere di ogni buon cittadino.

E a questo punto, in nome del più spregiudicato pragmatismo, Caio Cesare (da questo momento lo chiameremo così), con un nuovo ribaltamento, non esitò a stringere un’alleanza con Marco Antonio, appena sconfitto a Modena, e un altro dei fedeli di Cesare, Marco Lepido. Ecco così nascere il *triumvirato*, cioè una magistratura (del tutto inedita nell’ordinamento istituzionale romano) che assegnava a Caio Cesare, Marco Antonio e Marco Lepido – i tre più illustri rappresentanti dei *cesariani* – l’incarico di “ordinare la repubblica”.

Il primo gesto di “riordino” compiuto dai triumviri fu quello di affiggere liste di proscrizione. In base ad un apposito editto, i *proscritti*, cioè gli uomini (senatori e cavalieri) il cui nome compariva sulle liste appese nel foro, erano privati di ogni diritto: chiunque poteva ucciderli e, presentandone la testa recisa dal cadavere, ricevere in cambio un premio¹⁷. I patrimoni dei giustiziati passavano per legge nelle casse dei triumviri. Una delle più illustri vittime delle proscrizioni fu Cicerone, la testa del quale fu appesa con altre alla tribuna degli oratori del Foro.

Una volta operato questo “riordinamento” interno a Roma, i triumviri portarono a termine la vendetta per l’omicidio di Cesare¹⁸. La resa dei conti si compì nell’ottobre del 42, a Filippi. La vittoria militare – il cui merito militare è da attribuire a Marco Antonio – indusse gli sconfitti Bruto e Cassio a suicidarsi. Nel resoconto della battaglia di Filippi che troviamo in Svetonio, Caio Cesare non emerge come particolarmente ammirevole: “spogliato persino dell’accampamento, a stento si era salvato rifugiandosi nell’ala di Antonio. E non si moderò nella vittoria, anzi, inviata a Roma la testa di Bruto perché fosse collocata ai piedi della statua di Cesare, infierì contro tutti i prigionieri illustri, non senza oltraggi anche verbali. [...] un padre e un figlio, che gli chiedevano la vita, li invitò a tirare a sorte o a giocare tra loro alla morra, per stabilire a quale dei due dovesse essere concessa; poi li stette a guardare entrambi morire: dopo che il padre, che spontaneamente si era offerto, era stato ucciso, anche il figlio volontariamente si diede la morte”¹⁹.

A questo punto l’impero era nelle mani dei triumviri. Mentre Antonio decise di restare in Oriente a godere della compagnia di Cleopatra²⁰, Caio Cesare ebbe l’ingrato compito di distribuire ai veterani le terre in Italia²¹.

Furono appunto i contrasti sull’assegnazione delle terre ai veterani che portarono, nel 40, alla guerra di Perugia, fra Caio Cesare da una parte e, dall’altra, Lucio Antonio e Fulvia, rispettivamente fratello e moglie di Marco Antonio (che tuttavia rimase in Oriente, presso Cleopatra). Lucio Antonio e Fulvia furono sconfitti. Il primo ebbe salva la vita. La seconda fuggì presso il marito. E Caio Cesare non ebbe alcuna clemenza per i vinti: alle idi

¹⁶ Antonio Spinosa, *Augusto – Il grande baro*, Mondadori, Milano 1996, p. 49.

¹⁷ Un uomo libero riceveva 25.000 dracme attiche, uno schiavo 10.000, la liberazione e la cittadinanza.

¹⁸ Nel frattempo, Giulio Cesare era stato inserito ufficialmente nel novero degli dei, rendendo così Caio Ottavio figlio di un dio, al quale viene innalzato un tempio in pieno Foro e istituito un culto con apposito sacerdote.

¹⁹ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 13.

²⁰ Incontrata nel 41, a Tarso.

²¹ Di questa distribuzione farà le spese Virgilio che, ciò nonostante, diventerà il massimo cantore della grandezza di Augusto.

di marzo, anniversario della morte di Cesare, trecento tra senatori e cavalieri furono immolati come vittime presso un altare eretto in onore del divo Giulio.

Nel frattempo, la relazione fra Marco Antonio e Cleopatra andava suscitando, oltre allo scandalo, anche e soprattutto la preoccupazione per una possibile alleanza che avrebbe messo nelle mani di Marco Antonio la potenza militare e finanziaria dell'Egitto. I timori di Caio Cesare e di tutti i senatori trovarono conferma quando Marco Antonio mosse con tutte le sue legioni verso l'Italia.

Fu solo grazie alla mediazione di Mecenate che lo scontro fra l'esercito di Marco Antonio e quello di Caio Cesare – e una conseguente nuova guerra civile – fu evitato, e i tre triumviri si spartirono ufficialmente l'intero impero: a Marco Antonio l'Oriente, a Caio Cesare l'Occidente, a Marco Lepido l'Africa. Per sancire la nuova armonia, Caio Cesare diede in sposa a Marco Antonio (ormai vedovo di Fulvia, ma già tre volte padre con Cleopatra) la sorella Ottavia.

A questo punto è necessaria una breve digressione sui legami sentimentali di Caio Cesare, complicati quasi quanto la sua politica.

Primo fidanzamento: la madre Azia aveva provveduto a fidanzarlo, non appena adolescente, con la figlia di Publio Servilio Isaurico, console nel 48 a.C. e figlio di Servilia, per lunghi anni amante di Giulio Cesare.

Primo matrimonio: morta la madre Azia nell'anno dell'istituzione del triumvirato (il 43 a.C.)²², Augusto ruppe il fidanzamento per sposare Clodia, figlia del primo matrimonio di quella stessa Fulvia che, in seconde nozze, aveva sposato Marco Antonio.

Secondo matrimonio: dopo la guerra di Perugia, nel 41, in cui si trovò a combattere direttamente contro la suocera, Caio Cesare ripudiò Clodia per sposare Scribonia, sorella del suocero di quel Sesto Pompeo che Giulio Cesare aveva sconfitto nella campagna di Spagna alla quale il giovane Caio non aveva fatto in tempo a partecipare, ma che ora, grazie alla sua flotta, era padrone di Sicilia, Sardegna e Corsica e poteva affamare Roma interrompendo i rifornimenti granari provenienti dall'Africa.

Terzo matrimonio: all'inizio del 38, Caio Cesare ripudiò anche Scribonia per sposare Livia Drusilla, la quale, rotto il matrimonio con il nobilissimo Tiberio Claudio Nerone²³, convolò a nozze portandosi ancora in grembo il secondo figlio del primo marito. Il primo figlio, Tiberio, sarà il primo successore di Augusto. Con questo matrimonio, che resisterà per cinquantadue anni, fino alla sua morte, Caio Cesare si legò alla nobilissima famiglia dei Claudii, riappacificandosi con l'oligarchia senatoria che, da buon cesariano, aveva strenuamente combattuto²⁴.

Riprendiamo ora il filo delle vicende politico- militari.

Nel 36 a.C., Caio Cesare, grazie all'abilità militare di Marco Agrippa, rivelatosi ammiraglio di talento, sconfisse Sesto Pompeo e la sua flotta davanti alle coste della Sicilia²⁵. A questo punto poté sbarazzarsi del più debole dei suoi due colleghi nel triumvirato, Marco Lepido: “riuscì a spogliarlo dell'esercito e, quando l'altro gli si rivolse supplichevole, gli concesse la vita, ma lo relegò per sempre a Circeo”²⁶.

²² Il patrigno Marcio Filippo era scomparso poco prima.

²³ Che giudicò opportuno per sé e per la propria discendenza il legame dell'ex moglie con il potentissimo triumviro.

²⁴ Lo stesso padre di Livia – Marco Livio Druso Claudiano – ne aveva fatto le spese: alleatosi con i cesaricidi, si era suicidato dopo la sconfitta di Filippi.

²⁵ Come racconta Svetonio, fu una vittoria che richiese una straordinaria preparazione: “costruite le navi e affrancati e messi ai remi ventimila schiavi, realizzò il porto Giulio presso Baia, facendo giungere il mare nei laghi di Lucrino e di Averno: e dopo avervi per tutto l'inverno esercitato le sue truppe, sconfisse Pompeo tra Milazzo e Nauloco” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 16).

²⁶ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 16.

Intanto Marco Antonio, ricalcando le orme di Giulio Cesare, mise in atto una grandiosa campagna militare contro i Parti. E nel 34, dopo alterne vicende, riuscì a invadere l'Armenia e a mettere capo a una risistemazione dell'oriente ellenistico: a Cleopatra e a Cesarione (figlio da lei avuto da Giulio Cesare) Egitto, Cipro e Celesiria; a Alessandro Helios, Tolomeo e Cleopatra Selene (i tre figli nati da Marco Antonio e Cleopatra) rispettivamente, l'Armenia, la Fenicia e la Cirenaica.

Temendo che Marco Antonio, tanto rafforzatosi, potesse marciare su Roma, Caio Cesare lo accusò davanti al Senato per aver donato province dell'impero a Cleopatra e ai figli illegittimi avuti con lei: "l'alleanza con Marco Antonio era sempre stata dubbia ed incerta, ma rabberciata da varie riconciliazioni: alla fine egli la ruppe definitivamente, e, per meglio dimostrare che si trattava di un cittadino degenerare, fece aprire e leggere pubblicamente il testamento che quello aveva lasciato a Roma, designando tra gli eredi anche i figli avuti da Cleopatra"²⁷.

A questo punto Marco Antonio ripudiò Ottavia, la sorella di Caio Cesare, il quale non si lasciò sfuggire l'occasione di trasformare l'offesa privata in un'offesa pubblica a Roma e all'Italia. Fu così dichiarata guerra all'Egitto e a Cleopatra e Marco Antonio fu proclamato nemico pubblico.

Giungiamo così alla data fatidica del 1° agosto del 30 a.C.: dopo la sconfitta subita, Marco Antonio e Cleopatra si suicidarono e Augusto restò solo al vertice dell'impero.

A questo punto Caio Cesare si mise a lavorare alacremente ("Σπευδε βραδέως", cioè *affrettati lentamente* – in latino *festina lente* – era un motto che amava ripetere²⁸) ad una riorganizzazione delle istituzioni dell'impero tale da uscire dalla situazione di endemica conflittualità esistente a Roma da circa un secolo (dall'assassinio dei Gracchi) e cercando, possibilmente, di evitare di fare la stessa fine del padre adottivo. Non a caso Caio Cesare, sconfitto Marco Antonio e posto fine alle guerre civili, prese molte distanze dalla politica di Giulio Cesare.

Era convinto di avere una missione da compiere: sebbene spesso sia stato accusato di ipocrisia, sosteneva di avere come scopo prioritario il risanamento dello Stato e, nella fermissima intenzione di perseguire questo scopo, non ebbe esitazioni. Molto più duttile e circospetto di Giulio Cesare, grazie alla sua estrema prudenza e alla sua abilità riuscì a mutare quasi inavvertitamente l'antica forma di governo, trasformando di fatto la repubblica in un regime di dominio personale.

La strategia decisiva di Caio Cesare fu quella di non stravolgere in senso monarchico le cariche istituzionali e gli equilibri di potere del sistema repubblicano (errore costato la vita a Giulio Cesare, che aveva osato proclamarsi *dittatore a vita*). Facendo leva sul carisma conferitogli dalla sua storia personale e su abili accentramenti di cariche "repubblicane" Caio Cesare divenne di fatto il signore di Roma e dell'impero, senza formalmente forzare nessuno dei limiti posti dalle istituzioni repubblicane.

Nevralgica fu l'assegnazione del titolo di *augusto*, avvenuta in una famosissima seduta del Senato del 27. Quello di "augustus" era da sempre epiteto degli dei protettori: etimologicamente ha la stessa radice del verbo *augere*, (accrescere, migliorare) e, soprattutto, dei sostantivi *auctor* (chi sa fare, chi agisce per il bene degli altri) e *auctoritas* (capacità di imporsi operativamente, perché dotato di prestigio superiore e di speciale protezione divina).

Grazie a questa sua personale *auctoritas*, che lo rendeva, appunto, *Augusto*, Caio Cesare svuotò, nello momento stesso in cui se ne fece carico, i ruoli definiti dal sistema repubblicano, trasformandoli – di fatto, ma non di diritto – in maschere di un potere

²⁷ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 17.

²⁸ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 25.

monarchico. Un potere dirigenziale fondato su basi impalpabili (il prestigio personale e di famiglia, la presunta benevolenza degli dei, l'effettiva capacità di risolvere ogni problema) gli garantiva una ben tangibile superiorità, totale e indiscutibile, su tutti.

Il 2 a.C. Augusto ottenne anche il conferimento del titolo di padre della patria²⁹: “se il nome di Augusto aveva conferito al suo detentore un alone eminentemente sacrale e se l'*auctoritas* che ne conseguì aveva formalizzato la posizione del principe in rapporto agli altri magistrati, in una società come quella romana fondata sui sentimenti di timore reverenziale che i padri tradizionalmente suscitavano, il titolo di padre della patria appariva allo stesso tempo autoritario e venerando”³⁰.

Come ogni monarca, Augusto dovette affrontare il problema della propria successione. Ebbe una sola figlia, Giulia, dalla sua seconda moglie, Scribonia (la donna ripudiata per sposare Livia). Giulia divenne dunque il perno delle strategie matrimoniali di Augusto alla ricerca di un genero con cui condividere onori e distinzioni.

Ma il suo primo marito, Marcello, morì prematuramente nel 22 a.C.

Giulia fu dunque data in sposa a Marco Agrippa, amico di gioventù di Augusto e coreggente del suo potere. Fu un matrimonio prolifico: Caio, Lucio, Giulia, Agrippina, Marco Agrippa. Sui primi due si appuntò l'interesse di Augusto, che li adottò come Giulio Cesare aveva fatto con lui – facendo così loro assumere il nome *Cesare*: Caio Cesare e Lucio Cesare. Ma anche il secondo marito di Giulia morì piuttosto prematuramente, il 12 a.C.

Giulia fu dunque data in sposa a Tiberio, il primo figlio che Livia aveva avuto da Tiberio Claudio Nerone, il marito da cui si era separata per sposare Caio Cesare. In questo modo Tiberio diventava patrigno dei due piccoli successori designati e – in caso di morte di Augusto – sarebbe diventato una sorta di loro tutore.

Ma nel 2 a.C. Giulia fu travolta da un enorme scandalo, le cui cause – pur restando piuttosto misteriose – furono di natura insieme sessuale e politica. A Giulia furono attribuiti numerosi amanti, alcuni dei quali sospetti oppositori del padre (in particolare Iullo Antonio, uno dei figli che Marco Antonio aveva avuto da Fulvia). Applicando le severe leggi in materia di adulterio che lui stesso aveva fatto promulgare al Senato³¹, Augusto condannò la figlia all'esilio.

Nel frattempo Caio e Lucio Cesari erano diventati adulti e sembravano i perfetti candidati a succedere al nonno. Ma nel giro di due anni morirono entrambi: Lucio di malattia, nel 2 d.C., nei pressi di Marsiglia; Caio si spense in Licia, per le conseguenze di una ferita riportata in una battaglia, nel 4.

Augusto fu così costretto ad adottare Tiberio, che negli ultimi anni di vita di Augusto diventò a pieno titolo suo collega, finché, nel 14, gli succedette nel ruolo di *Cesare*.

Nei quattro decenni che vanno dall'assegnazione del titolo di *Augusto* alla sua morte, Cesare Augusto aveva messo capo ad una capillare riforma dell'impero mettendo le basi di una struttura politica che sarebbe sopravvissuta per oltre quattro secoli.

La città di Roma fu divisa in quattordici regioni, a ciascuno dei quali fu preposto un *magister* scelto dalla plebe risiedente nella rispettiva regione. Ai *magistri* fu affidato – tra

²⁹ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 58.

³⁰ Augusto Fraschetti, *Augusto*, p. 67-68.

³¹ “Rielaborò le leggi, e alcune le rifecce da capo, come quelle relative alle spese, agli adulteri, all'impudicizia, al broglio elettorale, al matrimonio tra le varie classi. Aveva corretto quest'ultima assai più severamente delle altre; ma, per le proteste di quelli che non la volevano accettare, non poté farla passare se non dopo aver tolto o attenuato una parte delle sanzioni, e dopo aver concesso una dilazione di tre anni e aver aumentato i premi” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 34).

l'altro – il compito di compiere due volte l'anno, insieme agli abitanti del loro rione, sacrifici in onore dei Lari di Augusto e del suo *genius*: in questo modo i ceti popolari che spesso fomentavano disordini furono coinvolti in un patto di solidarietà di tipo familistico con il Cesare, che diventava anche di fatto, nelle pratiche simboliche diffuse, il padre della patria.

Procedette a riforme di natura edilizia: adozione del marmo, limiti all'altezza delle case, nuovi edifici degni di una capitale: “abbellì in tal modo l'Urbe, non adorna come avrebbe richiesto la maestà dell'impero e soggetta a inondazioni e a incendi, che poté gloriarsi a buon diritto di lasciarla di marmo dopo averla ricevuta di mattoni. Di fatto la rese sicura anche per l'avvenire, per quanto poteva essere umanamente possibile. Eresse moltissimi edifici pubblici, i principali dei quali furono il Foro con il tempio di Marte Ultore, il tempio di Apollo sul Palatino, il tempio di Giove Tonante sul Campidoglio”³². Marco Agrippa, oltre a una poderosa costruzione di acquedotti, costruì un Pantheon e le prime terme pubbliche di Roma.

Augusto trasformò una carica antica come quella della *prefettura urbana* (una magistratura straordinaria svolta con funzione di supplenza) in un incarico assegnato a una classe di burocrati da lui scelti e ai quali spettavano poteri prima riservati a magistrati regolarmente eletti: consoli, pretori e edili. Anche in questo caso, in modo coperto e indiretto, svuotava il regime repubblicano dal suo interno plasmando le sue antiche istituzioni repubblicane in senso “monarchico”.

A tali riforme non poteva che corrispondere una irregimentazione militare attorno alla persona del principe: oltre al corpo di 7000 vigili e di 6000 soldati a difesa della città, Augusto armò un corpo di 10.000 pretoriani, ai quali assegnò uno stipendio doppio rispetto a quello dei legionari, a custodia esclusiva della propria persona.

Parallela a quella della città di Roma, fu la riorganizzazione della penisola italiana e di tutto l'impero. L'Italia fu ripartita in undici regioni al fine di una razionalizzazione amministrativa e fiscale. Si provvide al rifacimento delle grandi vie consolari (l'Appia, l'Emilia, la Flaminia).

In merito alla gestione, da parte di Augusto, delle province dell'immenso impero, fu cruciale l'anno 23 a.C., quando, in una decisiva seduta del Senato, Augusto abdicò dalla carica di console detenuta senza interruzione fin dal 31. Abile e accorto, chiamò a succedergli un senatore a lui avverso, che era stato sempre dalla parte dei cesaricidi. I senatori, colpiti da quel gesto di pacificazione, decisero di conferire ad Augusto l'*imperio proconsolare*, ossia un potere sovrano “ovunque nei territori sottomessi”³³. Di fatto, ad Augusto – anche in virtù della peculiare *auctoritas* riconosciutagli nella seduta del 27 – veniva conferito su tutte le province dell'impero un potere militare e amministrativo maggiore di quello dei relativi governatori. Nessuno avrebbe avuto il coraggio di chiamare *monarchia* quella di Augusto, ma era quella la parola che meglio descriveva lo stato di cose.

Ben presto, nelle province orientali soprattutto, ma anche nella penisola italiana, si diffusero forme di culto della persona di Augusto o, più correttamente, del suo *genio*: furono innalzati templi a lui dedicati, celebrate feste in suo onore, riscritti calendari a partire dall'anniversario della sua data di nascita. Nel contesto delle speranze di salvezza e rinnovamento del genere umano che dopo la fine delle guerre civili si diffusero in molti territori dell'impero, Augusto veniva salutato come un “dio salvatore”, che aveva dato inizio ad una serie di “buone novelle” (*euanghelia*).

³² Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 28-29.

³³ Cassio Dione, *Storia Romana* (libri LII-LVI), tr. it. di A. Stroppa, Rizzoli, Milano 1998, LIII, 32, 5.

Augusto, come detto, morì il 19 agosto del 14, a Nola, dopo aver chiesto agli amici presenti “se sembrasse loro che avesse recitato bene la commedia della vita”³⁴ e un’accurata esortazione alla moglie Livia: “vivi ricordando la nostra unione”³⁵. Dopo i sontuosi funerali, gli furono riservati onori divini. “Chiuso nella cornice del tempio che gli fu eretto sul palatino, al divo Augusto fu data come sacerdotessa la moglie Livia [...] divenne un modello e un punto di riferimento per tutti i suoi successori che avrebbero continuato a trarre dal nome stesso di Augusto [...] la legittimità dei poteri con cui governarono il mondo dei Romani”³⁶.

2. *Festina lente*: l’intenso e prolungato lavoro alla sceneggiatura

Come si può rilevare dal pur sintetico profilo biografico appena tracciato, la vita di Augusto fu estremamente complessa e articolata. Gli autori del film in preparazione dovevano affrontare domande alle quali non era semplice trovare una risposta: *quali eventi biografici raccontare e quali escludere? Quale chiave narrativa adottare per dare forma alla trama? Quale giudizio sulla vita di Augusto argomentare attraverso la struttura drammatica del film?*

A questi problemi, tipici della realizzazione di ogni biopic, si aggiungevano questioni più specifiche: *come riproporre un film di genere peplum nel prime time della prima rete nazionale? Come armonizzare comprensibilità dell’intreccio da parte di un pubblico generalista e fedeltà alla “verità storica”? Come conciliare i gusti dei pubblici di ciascuna delle reti coprodottrici: statunitense, italiana, tedesca, francese, spagnola?*

La difficoltà di trovare soluzioni adeguate a tali questioni comportò il protrarsi del lavoro di sviluppo della sceneggiatura per più di due anni e la necessità di avvalersi della collaborazione di ben sei diversi sceneggiatori.

Ripercorrere questo lavoro intenso e prolungato permetterà di scoprire come in quel grande lavoro di squadra che è la realizzazione di un film le soluzioni ai diversi problemi creativi siano sovente raggiunte attraverso approssimazioni progressive e compromessi fra alternative incompatibili, tentativi azzardati e ripensamenti radicali, ipotesi lungamente meditate e decisioni inevitabilmente improvvisate.

Contemplare quel mare in tempesta che è stata la preparazione di un film come *Augusto*, permetterà inoltre di rilevare come la “stella polare” che permette di giungere in porto è, come deve essere, la consapevolezza della tesi da argomentare attraverso il film, e la conseguente collaborazione di tutte le numerose personalità creative a formulare un giudizio preciso – di dannazione o di redenzione – sulla forma di vita del protagonista. Solo grazie al tenace perseguimento di tale obiettivo espressivo è stato possibile, durante lo sviluppo della sceneggiatura di *Augusto*, trovare delle soluzioni – più o meno apprezzabili, ma comunque effettive – ai numerosi problemi narrativi riscontrati.

Come si vedrà, *Augusto – Il Primo Imperatore* si configura come un *biopic di redenzione*. La trama si sviluppa attraverso l’intreccio fra due piani narrativi: il piano narrativo (che nell’analisi chiameremo *storia di Augusto*) che fa riferimento alla porzione di biografia che va dalla morte di Marco Agrippa (12 a.C.) alla morte di Augusto (14 d.C.); e il piano narrativo (che chiameremo *storia di Caio Ottavio*), che fa riferimento alla

³⁴ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 99.

³⁵ Svetonio, *Vita dei Cesari*, II, 99.

³⁶ Augusto Fraschetti, *Augusto*, p. 132

porzione che va dal 45 a.C. (la battaglia di Munda, in Spagna, vinta da Giulio Cesare) al 31 a.C. (la conquista di Alessandria d'Egitto da parte di Caio Cesare).

Nella sottostante sinossi del film distinguo i due piani narrativi segnalando con il carattere grassetto le scene relative alla storia di Augusto.

2.1 Sinossi del film

- 1. 12 a.C. Augusto [Peter O'Toole], acclamato dalla folla al centro del foro, incontra la figlia Giulia [Vittoria Belvedere] e i nipoti Caio e Lucio. Preannuncia loro l'arrivo di loro padre Marco Agrippa. Intanto, un giovane senatore (che scopriamo essere Iullo [Juan Diego Botto]) paga un sicario che cerca di uccidere Augusto. Augusto si salva solo grazie ad un pettorale di cuoio nascosto sotto la toga, ma non riesce ad impedire alla folla di linciare l'attentatore.**
- 2. Un messaggero a cavallo, nel cambiare il cavallo ad un stazione di posta, annuncia che Marco Agrippa è morto.**
- 3. Tutilio [Alexander Strobele], vecchio soldato fedele, annuncia ad Augusto che Marco Agrippa è morto.**
- 4. Giulia e i suoi bambini sono in attesa del ritorno del padre Marco Agrippa quando Augusto giunge per dare a Giulia la triste notizia della morte del marito. Commossi, padre e figlia rievocano le ragioni che portarono Giulia a sposare Marco Agrippa (garantire un erede ad Augusto) e Augusto ripensa al giorno in cui, poco più che ragazzi, lui e Marco Agrippa partirono per andare a combattere al fianco di Giulio Cesare.**
5. Velletri, 33 anni prima. Sebbene malato, Caio Ottavio [Benjamin Sadler] lascia la madre Azia [Valeria d'Obici] e la sorella Ottavia [Elena Ballestreros] per raggiungere, con il fedele Marco Agrippa [Ken Duken], Giulio Cesare, impegnato a combattere in Spagna contro i suoi avversari politici. Caio Ottavio e Marco Agrippa sono convinti che, se vincerà, Giulio Cesare porrà finalmente fine alla guerra civile. "Due ragazzi di campagna: non avevamo alcuna idea di quello che ci aspettava" – commenta in *voice over* Augusto.
6. Montage di immagini del viaggio di Caio Ottavio e di Marco Agrippa finché, all'orizzonte, si scorge Roma.
7. Porte di Roma. Ottavio e Marco Agrippa incontrano il centurione Tutilio, che li scorterà in Spagna. Incontrano anche Marco Antonio [Massimo Ghini], al quale Giulio Cesare ha affidato il controllo di Roma, il quale si lamenta perché Cesare non ha ancora eliminato fisicamente tutti i propri nemici.
8. Sebbene il centurione Tutilio glielo abbia sconsigliato, Caio Ottavio e Marco Agrippa decidono di perlustrare la città. La trovano devastata dalla guerra civile e commentano che "sono i nobili la causa di questa guerra". A conferma della loro idea, incontrano un povero contadino [Massimo Sarchielli] ridotto a mendicare da quando alcuni nobili latifondisti lo hanno privato della sua fattoria.
9. Proseguendo il giro per la città, Caio Ottavio e Marco Agrippa incontrano una giovane nobile, Livia Drusilla [Martina Stella], e la salvano, anche grazie all'intervento di Tutilio e dei suoi soldati, da un gruppo di giovinastri che tentano di violentarla.
10. Rimasti soli, Caio Ottavio parla con Livia, che gli esprime la propria riconoscenza finché si rende conto che il giovane è il nipote di Cesare: "Cesare è un sanguinario" – commenta sprezzante Livia prima di andarsene.
11. Montage di immagini di viaggio finché Caio Ottavio, Marco Agrippa, Tutilio e i soldati della loro scorta avvistano l'accampamento di Giulio Cesare presso Munda.
12. Caio Ottavio abbraccia Giulio Cesare [Gérard Klein], che si accorge subito che il nipote è febbricitante: "Non permettere che nessuno se ne accorga" gli suggerisce. Allora Caio Ottavio si fa forza e si appresta ad aiutare i legionari a scavare il fossato dell'accampamento.

13. Durante la notte, Cesare porta il nipote a perlustrare la terra di nessuno fra il suo accampamento e quello di Sesto Pompeo, il suo nemico, e gli parla del proprio progetto politico di cambiare Roma, di rivoluzionare una repubblica ormai in balia dell'avidità dei nobili.
14. Il giorno successivo, Giulio Cesare fa alle truppe il discorso prima della battaglia e ordina a Caio Ottavio e a Marco Agrippa di aspettare nelle retrovie. Dopo che la prima centuria lanciata all'attacco è stata falciata dalle frecce dei nemici assediati, i soldati della seconda centuria esitano a partire all'attacco. Allora Cesare parte all'attacco da solo. Seguendo il suo esempio tutti i soldati, compresi Caio Ottavio e Marco Agrippa, vanno all'attacco, nel corso del quale Caio Ottavio viene ferito.
15. La battaglia è finita. Cesare ordina di seppellire insieme amici e nemici e poi va alla ricerca del nipote finché lo ritrova, ferito non gravemente: "da oggi sarai figlio mio", gli mormora commosso Giulio Cesare.
16. **"...da quel giorno la mia vita cambiò" – commenta l'anziano Augusto, che ha terminato il racconto alla figlia di quella che fu la sua prima grande avventura.**
17. **Giulia chiama i figli Caio e Lucio: deve dire loro che il padre è morto. Ma improvvisamente giunge la moglie di Augusto, Livia [Charlotte Rampling]. Le due donne si punzecchiano finché Giulia se ne va e arriva Augusto. Lui e Livia parlano di Tiberio, che Livia vuole che Augusto nomini come proprio successore al posto di Marco Agrippa. Augusto si dichiara contrario e arriva ad insinuare che potrebbe esserci proprio la moglie dietro l'attentato subito.**
18. **Augusto si chiude nella sua stanza, a cercare di superare il dolore per la morte di Marco Agrippa, finché...**
19. **...Giulia e i due nipoti lo convincono a ritornare alla vita.**
20. **Augusto parla con la moglie Livia, che torna sul punto della nomina di Tiberio. Augusto ribatte di essere contrario: i suoi successori sono i suoi due nipoti, i figli di Giulia e Marco Agrippa. Livia allora gli insinua subdolamente il timore che i due nipoti potrebbero morire.**
21. **Augusto, preoccupato, va in cerca di Giulia e la trova in procinto di uscire per recarsi ad una festa. Giulia, vedova di un uomo molto più vecchio di lei, sposato per obbedienza al padre, appare determinata a godere delle opportunità che la vita può offrire ad una donna ancora giovane come lei. E Augusto appare preoccupato...**
22. **Nel Foro, di notte, Giulia incontra gli amici Scipione [Giampiero Judica], Marcella e, soprattutto, Iullo [Juan Diego Botto].**
23. **Giulia e Iullo si baciano appassionatamente in un angolo del Foro e parlano del loro futuro: Giulia vorrebbe andarsene da Roma in qualche angolo dell'impero dove nessuno la conosca... Ma, rimasto solo con l'amico Scipione, Iullo parla del suo proposito di sfruttare Giulia per ottenere vendetta contro Augusto, colpevole della morte di suo padre Marco Antonio...**
24. **Intanto Livia parla con il figlio Tiberio [Michele Bevilacqua]. Vuole che si disponga a sposare Giulia, per accreditarsi come successore di Augusto. Ma Tiberio non condivide le ambizioni materne e, suscitando la tagliente ironia di Livia, dichiara di amare sua moglie Vipsania.**
25. **Augusto, preoccupato di proteggere i due nipoti, cerca di convincere Giulia a sposare Tiberio. Ma Giulia gli risponde che già una volta aveva accettato di sposare l'uomo scelto dal padre. Ora vuole sposare un uomo che ama: Iullo. Augusto non può accettarlo: Iullo è un suo avversario politico, oltre ad essere figlio proprio di Marco Antonio, che fu il suo più acerrimo nemico, fin da quando, più di trent'anni prima, tornò dalla Spagna al fianco di Giulio Cesare...**
26. Roma, 33 anni prima. Il trionfo di Cesare di ritorno dalla Spagna. Caio Ottavio e Marco Agrippa parlano di Livia, che Caio Ottavio è ansioso di rivedere. Intanto Marco Antonio cerca di convincere Cesare a uccidere tutti i suoi nemici, ma Cesare vuole usare clemenza.

27. E, infatti, Giulio Cesare grazie Sesto Pompeo. Dichiara che la guerra civile è finita. Marco Antonio non è d'accordo ed è molto sorpreso quando sente Cesare chiamare figlio Caio Ottavio.
28. Una festa nella casa di Cesare, che presenta a tutti l'affascinante Cleopatra [Anna Valle], mentre...
29. ...Livia Drusilla si ripresenta a Caio Ottavio. I due giovani conversano lasciandosi intendere la reciproca attrazione.
30. Cesare, contro Cicerone [Gottfried John], difende il contadino defraudato che Caio Ottavio aveva incontrato durante la sua perlustrazione di Roma. E, proprio grazie all'intervento di Giulio Cesare, il contadino vince la causa e ottiene la restituzione della sua fattoria.
31. Il povero contadino ringrazia Caio Ottavio prostrandosi ai suoi piedi. L'essere oggetto di una tale adulazione turba Caio e suscita l'indignazione di Marco Agrippa che, convinto repubblicano, è contrario ad ogni forma di eccessivo potere personale.
32. Cesare convoca Caio Ottavio per informarlo che intende inviarlo ad Apollonia, dove il giovane potrà completare la propria preparazione militare e oratoria per essere, un giorno, di prezioso aiuto allo zio nella realizzazione del suo sogno su Roma.
33. Confuso dalla decisione di Cesare, Ottavio chiede consiglio a Livia che lo esorta ad obbedire a Cesare. I due si scambiano il loro primo bacio.
34. Cesare si proclama dittatore a vita. Cassio, Bruto [Antonio Petrocelli] e Cicerone commentano rancorosi e minacciosi la decisione di Cesare.
35. Caio Ottavio e Marco Agrippa conoscono Mecenate [Russell Barr], che si recherà con loro ad Apollonia.
36. I tre amici scherzano insieme, la loro amicizia si consolida. Brindano a loro stessi: i tre re.
37. Durante un addestramento, Caio Ottavio si ferisce cadendo da cavallo...
38. ...e mentre Mecenate e Agrippa cercano di medicarlo... da Roma giunge Tutilio a portare la notizia che Cesare è stato assassinato e che nel suo testamento lo ha adottato come figlio e dunque unico erede del proprio nome e patrimonio.
39. Caio Ottavio, traumatizzato, medita da solo finché... decide di tornare a Roma per affrontare il suo destino.
- 40. Un breve ritorno al piano narrativo della storia di Augusto, dove vediamo Augusto che, per dissuadere Giulia dall'idea di sposare Agrippa, inizia a raccontarle quanto fosse pericoloso Marco Antonio...**
41. L'arrivo di Caio Ottavio, Marco Agrippa e Mecenate a Roma, nascosti in un carro per il pesce.
42. Caio Ottavio si presenta a Marco Antonio che, con Marco Lepido [Michael Reale] ha preso in mano la situazione occupando la casa stessa di Cesare. Caio Ottavio rivendica di fronte a loro il proprio status di erede di Cesare. "Il primo passo era allontanare Marco Antonio da Roma...", commenta Augusto in voice over...
43. "...e il secondo passo era ottenere l'appoggio del popolo" continua a commentare mentre vediamo Caio Ottavio distribuire metà della sua eredità al popolo di Roma.
44. La notorietà acquisita dal giovane Caio Ottavio induce l'abile Cicerone a offrirgli (oltre all'ospitalità in una casa di sua proprietà) la propria amicizia contro Marco Antonio.
45. Caio Ottavio rivede Livia Drusilla, che ha una brutta notizia da dargli: è già promessa sposa. Ad un Caio Ottavio sconvolto la ragazza consiglia di dimenticarla e sposare una moglie ricca, utile per le sue ambizioni politiche.
46. Ottavio è disorientato e disperato per aver perso Livia. Agrippa e Mecenate lo rincuorano e lo spronano ad andare avanti: "Giulio Cesare è morto, lunga vita a Caio Cesare".
47. Nella seduta del senato in cui viene ratificata la sua adozione postuma da parte di Giulio Cesare, Ottavio accusa Marco Antonio (partito con quattro legioni per attaccare il cesaricida Decimo) di aver mosso una guerra senza la formale autorizzazione del senato. Cicerone appoggia la mozione di Caio e destituisce Marco Antonio dalla carica di console. A questo punto Caio Ottavio porta a termine il colpo di stato: si proclama console occupando militarmente il senato.

48. Caio Ottavio convoca Marco Antonio e Marco Lepido, con le rispettive legioni. Propone loro di allearsi in un triumvirato e di portare a termine la vendetta contro i cesaricidi. Ma Marco Antonio pone la condizione delle proscrizioni alla propria accettazione dell'alleanza.
49. Ottavio riflette da solo per decidere se attuare una risoluzione grave come le proscrizioni finché... decide di accettare.
50. Le proscrizioni: la strage per le strade di Roma. Marco Antonio uccide Cicerone.
- 51. Augusto trae le conclusioni della storia narrata: se Giulia non accetterà di sposare Tiberio, l'atroce storia delle guerre civili si ripeterà. Ma Giulia, tormentata, ribadisce al padre il proprio no...**
52. Ritorniamo al momento culminante della sequenza delle proscrizioni: ad un Caio Ottavio turbato dalla violenza per le strade di Roma a cui lui stesso ha dato il via, Marco Antonio dice che gli assassini non sono ancora finiti, ora devono portare a termine la vendetta e uccidere Cassio e Bruto...
- 53. Dopo il no ricevuto dalla figlia, Augusto sviene sotto il tempio di Giulio Cesare, mentre...**
- 54. ...Livia fa bere una misteriosa medicina a Caio e Lucio. In quel mentre arriva Giulia che caccia Livia e abbraccia i propri figli.**

Seconda serata

- 55. Alcuni militari riportano a casa Augusto, svenuto.**
- 56. Giulia accusa Livia di aver avvelenato i propri figli. Livia respinge le accuse della figliastra e la avverte che Augusto è stato riportato a casa privo di sensi.**
- 57. Giulia e Livia al capezzale di Augusto. Per dimostrare alla figlia Giulia che lui si fida della moglie, Augusto assaggia personalmente la medicina che Livia aveva somministrato ai bambini e accetta poi di sottoporsi alla cura proposta dal suo medico Musa: immergersi in una vasca di ghiaccio per abbassare la febbre.**
- 58. Augusto si immerge nella vasca di ghiaccio e poi viene subito avvolto in panni caldi. Quindi riprende a raccontare il proprio tormentato passato per convincere Giulia a sposare Tiberio...**
59. 30 anni prima. Gli omaggi del senato ai triumviri che hanno vendicato Cesare sconfiggendo e inducendo alla morte Cassio e Bruto. Al triumvirato vengono conferiti pieni poteri. Marco Antonio, che appare il vero leader, pronuncia un discorso in cui spiega come l'impero sarà suddiviso fra i tre triumviri e annuncia che lui ha intenzione di partire con le sue legioni alla conquista della Partia.
60. Marco Antonio, in partenza per la Partia, e Marco Lepido, in partenza per le province africane, sfilano con le loro legioni sotto gli occhi preoccupati di Caio Ottavio, Marco Agrippa e Mecenate, che saranno alle prese con la difficile amministrazione della penisola italica.
61. In città scoppiano disordini per la fame. Caio Ottavio cerca di spiegare alla folla inferocita che la colpa è di Marco Lepido, che ha interrotto il flusso di granaglie dal nord Africa, ma la folla non lo ascolta e tenta di linciarlo.
62. Ad Alessandria d'Egitto Cleopatra legge a Marco Antonio la lettera in cui Caio Ottavio gli chiede i soldi di cui ha bisogno per sedare i disordini a Roma. Ma Cleopatra convince Marco Antonio a lasciare che Roma inghiotta Caio Ottavio: a quel punto saranno loro due i padroni dell'impero...
- 63. Augusto si rivolge accorato a sua figlia Giulia: come Marco Antonio ha tradito me, Iullo tradirà te... Giulia corre via e...**

64. **...raggiunge Iullo, nella sua casa. Gli confida che è costretta a sposare Tiberio perché i suoi figli sono in pericolo. Iullo, inaspettatamente, appare turbato dalla notizia che sta per perdere Giulia.**
65. **Il matrimonio fra Giulia e Tiberio. Scipione fa commenti ironici. Ma Iullo confessa all'amico di aver scoperto di amare Giulia.**
66. **Tiberio si presenta nella camera da letto di Giulia. Lei gli intima di andarsene. Lui se ne va ricordando a Giulia che anche lui era innamorato di un'altra: "Ti ho sposato solo per il bene di Roma".**
67. **Quella notte stessa Augusto ordina a Tiberio di partire per recarsi al fronte, a combattere contro i Germani.**
68. **Giulia, ancora vestita da sposa, si presenta ad Augusto. Gli confida di odiarlo e Augusto cerca di replicare raccontando alla figlia di quando lui, Marco Agrippa e Mecenate, dopo che Marco Antonio si era rifiutato di aiutarli, dovettero difendere Roma dai suoi stessi cittadini...**
69. 30 anni prima. Caio Ottavio, Marco Agrippa e Mecenate discutono su cosa fare: la popolazione affamata è sull'orlo di un'insurrezione. Marco Lepido ostacola il flusso di grano verso la città e Marco Antonio non li aiuterà mai. Mecenate riesce a convincere Caio Ottavio e Marco Agrippa della necessità di allearsi con i nobili. Ed esorta Caio Ottavio a seguirlo alla festa a casa del nobile Planco lasciando a casa la sua noiosa moglie Scribonia.
70. Entrando nella sontuosa villa di Planco, rappresentante di Marco Antonio a Roma, Mecenate dà a Caio Ottavio alcuni consigli su come muoversi in mezzo ai nobili.
71. Ma Planco si diverte a provocare Caio Ottavio, finché questo reagisce con violenza alla provocazione.
72. Ritiratosi in disparte nella villa, Ottavio incontra Livia, che è stata testimone del suo scontro con Planco. Caio Ottavio e Livia si baciano per la seconda volta.
73. Allontanandosi dalla villa, Caio Ottavio confida a Mecenate che divorzierà da Scribonia e sposerà Livia.
74. **Il racconto di Augusto suscita la reazione di Giulia, indignata per come il padre si sia sbarazzato di sua madre Scribonia. Augusto le spiega che non aveva alternativa e riprende il suo racconto.**
75. Ad Alessandria d'Egitto, Cleopatra, indignata per la "campagna stampa" ordita contro di lei da Caio Ottavio, esige che Marco Antonio, a lei sempre più succube, lo uccida. Gli dà un'alternativa secca: o con me contro di me.
76. E così Marco Antonio e le sue legioni sbarcano a Brindisi e marciano contro quelle di Caio Ottavio. Ma i legionari fra le due opposte schiere si riconoscono l'un l'altro. Si fermano, abbassano le armi e si rifiutano di combattere. Caio Ottavio allora propone un'alleanza a Marco Antonio, da suggellarsi con il matrimonio con sua sorella Ottavia.
77. Caio Ottavio si presenta alla sua casa di Velletri, dalla madre Azia e dalla sorella Ottavia, alla quale deve dire che andrà in sposa a Marco Antonio.
78. La sorella si piega alla volontà del fratello, che si appresta ad andarsene. Ma la madre Azia è indignata da quello che suo figlio è diventato.
79. Marco Agrippa, entusiasta, mostra a Caio Ottavio e a Mecenate i progetti degli arditi acquedotti che intende costruire per il popolo di Roma.
80. Ad Alessandria d'Egitto Cleopatra convince Marco Antonio a sposarla.
81. Il matrimonio fra Cleopatra e Marco Antonio.
82. Caio Ottavio accoglie sua sorella Ottavia, che è stata ripudiata da Marco Antonio. La povera ragazza accusa il fratello di averla usata...
83. Livia convince Caio Ottavio ad usare il testamento di Marco Antonio contro di lui.
84. Salendo le scale del Senato, dove Caio Ottavio si appresta ad attaccare Marco Antonio, Mecenate e Marco Agrippa danno all'amico suggerimenti contrastanti.
85. Caio Ottavio, constatato che ai senatori non sono interessati dall'umiliazione subita da sua sorella Ottavia, si decide a leggere loro il testamento in cui Marco Antonio lascia tutto ai

- figli suoi e di Cleopatra. E così Ottavio riesce a convincere il Senato a dichiarare guerra a Cleopatra.
86. Scene della battaglia di Azio, raccontata in voice over da Augusto.
 87. L'ultimo incontro fra Marco Antonio e Caio Ottavio.
 88. Marco Antonio si suicida e Cleopatra di disperata sul suo cadavere.
 89. Cleopatra si suicida.
 90. L'ultimo incontro fra Mecenate e Caio Ottavio che gli confida che non vuole diventare re, come Mecenate vorrebbe. Al fianco di Caio Ottavio resta così solo Marco Agrippa, per affrontare la battaglia più grande: la pace. E Caio Ottavio decide di risparmiare la vita al figlio che Marco Antonio aveva avuto dalla moglie Fulvia: *il suo nome è Iullo*.
 - 91. Augusto rivendica con la figlia il merito di aver risparmiato la vita all'uomo che lei ora ama. Giulia replica che però il padre non ha risparmiato la vita di lei. Giulia se ne va. Augusto resta solo finché giunge la moglie Livia, che cerca di confortarlo.**
 - 92. Augusto promulga nuove, più severe, leggi matrimoniali. Questa decisione suscita un pubblico confronto con Iullo.**
 - 93. Tiberio rientra a Roma dal fronte, senza preavviso.**
 - 94. Tiberio litiga con la moglie Giulia, il comportamento della quale dà adito a pettegolezzi che giungono fino al fronte. Giulia non si fa intimorire, finché Tiberio la violenta.**
 - 95. Giulia si consola fra le braccia di Iullo e gli dà un "silenzio-assenso" all'assassinio di Augusto.**
 - 96. Tiberio, non visto, sente Iullo e Scipione complottare la morte di Augusto.**
 - 97. Tiberio rivela a sua madre ciò che ha sentito e Livia decide di non fare nulla.**
 - 98. Alba su Roma. Scatta la congiura di Iullo e Scipione. Uccidono Musa, ma Tiberio interviene e salva Augusto che smaschera gli attentatori rivelando la loro identità: Scipione e Iullo. Augusto chiede a Giulia se lei sapeva. E Giulia, tormentata, nega...**
 - 99. Augusto denuncia al senato sua figlia Giulia per adulterio e in base alle leggi da lui stesso promulgate la condanna all'esilio.**
 - 100. L'ultimo confronto fra Augusto e Giulia, che è disperata per la morte di Iullo e la sua condanna all'esilio. Augusto le infligge l'ultimo colpo separandola dai suoi figli.**
 - 101. Alcuni anni dopo. Il funerale all'ultimo dei due figli di Giulia: sono morti entrambi. Augusto si pente per tutto ciò che ha fatto e Livia cerca di confortarlo.**
 - 102. 14 d.C. Augusto sta per morire. Al suo capezzale, inaspettatamente, si presenta Giulia che finalmente si riconcilia con il padre.**

2.2. Lo sviluppo della sceneggiatura

Nonostante una certa macchinosità dell'intreccio fra i due piani narrativi e la complessità di un set di personaggi spesso ambigui e doppiogiochisti, quella di Augusto è una storia semplice: *la storia di un padre che racconta alla figlia la fase più drammatica della sua vita per convincerla a sposare un uomo che lei non ama*.

Tuttavia, come si vedrà, non fu affatto semplice trovare questa chiave di volta strutturale in grado di tenere insieme un materiale narrativo tanto abbondante quanto mercuriale. Prima di giungere alla cosiddetta *stesura bianca*, ossia al copione consegnato agli attori e ai diversi reparti per la messa in scena del film³⁷, trascorsero infatti ben

³⁷ Si dice *stesura bianca* perché il copione con il quale si cominciano le riprese di un film, viene stampato su fogli bianchi. Nel corso delle riprese – a causa di esigenze produttive, artistiche o di altro tipo – vengono sempre apportate ulteriori modifiche al copione. Tali modifiche vengono “registrate” sul copione attraverso la sostituzione delle pagine bianche con pagine colorate. Il colore dei fogli che sostituiscono quelli bianchi è regolato da una successione codificata per la prima volta ad Hollywood tale per cui la prima serie di cambiamenti viene riportata su pagine rosa, la seconda su pagine gialle, la terza su pagine verdi e così via. Di

ventisei mesi, cambiarono sei sceneggiatori e si stilano diciotto diverse stesure. Dall'analisi delle ragioni (drammaturgiche, editoriali, produttive) per le quali lo sviluppo di questa sceneggiatura fu tanto laborioso sarà possibile evincere alcune lezioni su come in genere viene affrontato lo sviluppo della sceneggiatura di un biopic televisivo e su come lo si *dovrebbe* (o *non* si dovrebbe) affrontare.

Si cominciò a lavorare all'idea di un film biografico sul primo imperatore di Roma nelle prime settimane del 2000. Alla fine del 1999 – domenica 5 e lunedì 6 dicembre – Rai Uno aveva trasmesso i due episodi della miniserie *Jesus*³⁸, con la quale volgeva al termine la grande avventura televisiva della *Bibbia*³⁹. Pur essendo già stati messi in cantiere altri film ispirati al testo sacro⁴⁰, per la Lux Vide era necessario impostare nuove collezioni di grandi eventi televisivi da realizzare con la modalità della coproduzione messa a punto e roduta con successo in occasione dei numerosi film della collezione biblica.

Su impulso di Ettore Bernabei, presidente della Lux Vide, l'azienda si orientò alle biografie storiche (del resto anche *La Bibbia* era stata portata sul piccolo schermo attraverso lo schema del biopic dei grandi personaggi della storia sacra). Attraverso un confronto con i coproduttori tedeschi (KirchMedia) si giunse alla definizione di due grandi collezioni di miniserie televisive: *Imperium*⁴¹, collezione di biografie di imperatori romani, e *XX Secolo*, collezione di biografie di personaggi del Novecento.

Fu stilato l'elenco dei sei titoli che avrebbero dovuto costituire i diversi capitoli di *Imperium*: *Augusto – Il primo imperatore*; *Nerone – Il lato oscuro del potere*; *Tito – Il distruttore di Gerusalemme*; *Marco Aurelio – L'imperatore filosofo*; *Costantino – Il Trionfo della Croce*; *La fine dell'Impero*.

Il progetto fu impostato, a differenza della *Bibbia*, come coproduzione con Mediaset. La produzione fu affidata a Luca Bernabei, che aveva già firmato *Padre Pio – Tra cielo e terra* [2000], *San Paolo* [2000] e, durante lo sviluppo della sceneggiatura di *Augusto* firmerà, fra gli altri, *Lourdes* [2001], *Giovanni XXIII* [2002], *Cuore di donna* [2002], *San Giovanni – L'Apocalisse* [2002], *Soraya* [2003] e *Madre Teresa* [2003]. Fu definita la squadra di story editor che si sarebbe dovuta occupare della prima miniserie: Fernando Muraca⁴² come responsabile editoriale e chi scrive, in qualità di assistente story editor. Dal momento che si intendeva coinvolgere nella miniserie *Imperium* anche dei coproduttori statunitensi, già si sapeva che la firma della sceneggiatura sarebbe dovuta essere americana. Era già stato deciso il nome del regista: Roger Young, che per la Lux Vide aveva già girato *Giuseppe* [1995], *Mosé* [1996], *Salomone* [1997], *Jesus* [1999] e *San*

conseguenza, al termine delle riprese, quella che era la stesura bianca tende puntualmente a trasformarsi in un copione di fogli multicolore.

³⁸ *Jesus* [1999]. Diretto da Roger Young, lo stesso regista che poi girò *Augusto*, scritto da Souzette Couture (ma con un rilevante contributo, uncredited, dello stesso Roger Young e di don Gianmario Pagano), il film ottenne una media di audience di 10.329.000 spettatori e una media share del 37,12 %.

³⁹ *La Bibbia*, collezione di otto miniserie (*Abramo* [1994], *Giuseppe* [1995], *Mosé* [1996], *Sansone e Dalila* [1996], *Davide* [1997], *Salomone* [1997], *Jesus* [1999], *San Paolo* [2000]) e cinque film TV (*Giacobbe* [1994]; *Genesi* [1996]; *Geremia* [1998]; *Ester* [1999]; *San Giovanni – L'Apocalisse* [2002]), è una delle più grandi e prestigiose coproduzioni televisive internazionale della storia della televisione mondiale.

⁴⁰ I due ultimi episodi della serie per Canale 5 *Amici di Gesù* (*Tommaso* [2001] e *Giuda* [2001]), dopo *Giuseppe di Nazareth* [2000] e *Maria Maddalena* [2000]) e gli ultimi episodi della *Bibbia*: *San Paolo* [2000], e *San Giovanni – L'Apocalisse* [2002].

⁴¹ Il primo nome assegnato alla serie fu *Roma Caput Mundi*.

⁴² Fernando Muraca, diventato poi regista, era uno degli story editor di maggiore esperienza all'interno del settore editoriale della Lux Vide, avendo curato prodotti come la serie televisiva *Questa casa non è un albergo* [2000], *Padre Pio – Tra cielo e terra* [2000] e la serie *Amici di Gesù* (*Giuseppe di Nazareth* [2000], *Maria Maddalena* [2000], *Tommaso* [2001], *Giuda* [2001]).

Paolo [2000]. Dietro suo suggerimento la sceneggiatura fu commissionata a Eric Lerner⁴³. Lo sviluppo della miniserie *Augusto – Il Primo Imperatore* aveva dunque ufficialmente il via.

È possibile distinguere tre grandi fasi nello sviluppo della sceneggiatura. La prima è quella relativa al lavoro di Eric Lerner: copre le prime cinque stesure e i primi 16 mesi di lavoro. La seconda è quella relativa al lavoro di Franco Bernini: copre la sesta e la settima stesura e i successivi 4 mesi di lavoro. La terza è caratterizzata dal lavoro di revisione operato da Roger Young, Gianmario Pagano e dagli story editor oltre che dagli interventi, alla fine sostanzialmente irrilevanti, degli sceneggiatori Larry Gross, David Seidler e Jacqueline Feather: copre il lavoro di 6 mesi dalla ottava alla diciottesima stesura.

La biografia dell'imperatore Augusto, lo abbiamo visto, è così densa di eventi e temi che molti e diversi sarebbero i biopic che se ne potrebbero trarre. E, di fatto, molti e diversi erano gli approcci e le aspettative che le diverse personalità coinvolte avevano nei confronti del film in preparazione. Regista e sceneggiatore erano molto affezionati all'idea di raccontare Augusto come un uomo che, nell'autunno della propria vita, fa il bilancio della propria esistenza e riflette sulla fine delle proprie illusioni. Mediaset e i coproduttori tedeschi erano invece più interessati alla parte giovanile della vita di Augusto, quella in cui tre ventenni decisi, appassionati e talentuosi diventano i tre uomini più potenti del mondo. La Lux Vide era inizialmente animata, oltre che da un intento di divulgazione storica, dal desiderio di articolare la biografia di Augusto come denuncia dell'autoritarismo politico. La Rai (subentrata a Mediaset dopo la prima stesura) era interessata, oltre che alla divulgazione storica, ad una vicenda caratterizzata da grandi emozioni melodrammatiche.

Come si può immaginare dato l'elevato numero di revisioni, si potrebbe analizzare l'evoluzione della sceneggiatura da molteplici punti di vista. Gli aspetti sotto i quali essa è stata modificata durante i ventisei mesi di lavorazione sono infatti numerosi e ciascuno di essi sarebbe significativo e meritevole di approfondimento. Per evitare però che l'analisi diventi dispersiva è opportuno concentrare l'attenzione su quello che appare l'aspetto più significativo del processo di sviluppo della sceneggiatura: la "forgiatura" del principale nesso strutturale, il nesso portatore della *tesi* del film.

Abbiamo detto che *Augusto – Il Primo Imperatore* è un biopic di redenzione. Come in molti biopic di redenzione in esso viene articolato, per il protagonista, un *percorso di dannazione* che però culmina in una svolta drammatica, il *momento culminante*, che cambia radicalmente il protagonista, lo redime, rendendo la sua una parabola non più di dannazione, bensì di redenzione. In *Augusto – Il Primo Imperatore* il protagonista segue un percorso di dannazione nell'imporre alla figlia Giulia, per la seconda volta, il matrimonio con un uomo che lei non ama. Tale imposizione viene attuata attraverso la rievocazione di un ulteriore percorso di dannazione, quello dall'idealismo al più spregiudicato machiavellismo compiuto da Augusto in giovane età.

Il momento culminante che rende *di redenzione* il biopic su Augusto è la Scena 101 nella quale Augusto, fissando la pira funeraria su cui sta bruciando anche il corpo del secondo dei suoi nipoti ai quali avrebbe voluto affidare l'impero da lui creato, parlando con la moglie Livia si rende conto degli errori compiuti e ne prova rimorso:

⁴³ Eric Lerner, statunitense, fino a quel momento aveva collaborato alla sceneggiatura di *Due nel mirino* [1990], e scritto *Kiss the Sky* [1999], diretto dallo stesso Roger Young, oltre ad aver scritto e venduto – come tutti gli sceneggiatori di Hollywood – diverse sceneggiature poi non prodotte.

AUGUSTO

La febbre se li è presi entrambi.
Gli dèi hanno voluto così e hanno
punito la mia arroganza. Tiberio
sarà Imperatore, come desideravi
tu. E io sono stanco.

Si volta verso l'altare, dove il fuoco continua ad
ardere.

AUGUSTO

Ho fatto tutto quel che potevo,
ma ho capito la verità quando era
ormai troppo tardi. Non posso
controllare nulla. Non sono il
padrone di niente: né della mia
vita...né della mia morte. Se gli
dei hanno già inviato qualcuno
per salvare il mondo, quel
qualcuno non sono io. Sono nelle
mani degli dèi... come tutti i
mortalì.

Si volta verso Livia.

AUGUSTO

E' una lezione che avresti dovuto
insegnarmi tu tanto tempo fa. Mi
domando quanto saremmo stati
felici se l'avessi fatto?

LIVIA

Perdonami.

AUGUSTO

So che mi hai sempre amato.

Augusto la prende per mano, si volta e se ne vanno...
insieme.⁴⁴

Questo momento di rivelazione è preceduto dal momento di più profonda
dannazione del protagonista (scena 100) nella quale Augusto manda in esilio la figlia
separandola dai suoi bambini:

GIULIA

TIRANNO! NON PUOI PRENDERTI I
MIEI FIGLI! SEI UN MOSTRO!

⁴⁴ *Augusto – Seconda Serata / Stesura Bianca – 23.09.02, pp. 83-84.*

Augusto si costringe ad andare avanti.

AUGUSTO

Sono l'unica speranza per il futuro di Roma. Staranno con me. Io li proteggerò.

I soldati continuano a trattenerla, ma Giulia ha esaurito le energie. Non le resta più nulla. Augusto e Giulia si fissano: soffrono entrambi in modo atroce.

GIULIA

E chi li amerà? Tu? Tu non sei capace di amare. Tranne che il tuo "sogno". Il tuo Impero Romano perfetto. Avresti dovuto uccidermi alla nascita, invece, mi hai uccisa lentamente, con infinito dolore. Ti chiamano "Augusto", ma tu non sei un dio.

La voce di Augusto è quasi impercettibile.

AUGUSTO

Cerco di fare ciò che ritengo sia giusto.

GIULIA

PER CHI?!!

AUGUSTO

Per la "Roma" che vivrà dopo di me... per la pace e per...

GIULIA

Tu non sei padrone del futuro! Hai conquistato il mondo, ma hai perso la tua anima.

Alla fine, Giulia si volta e riesce a raggiungere la porta.

GIULIA

I miei figli non saranno mai come te. Io ho già insegnato loro ad amare.

E se ne va, seguita dai soldati.

Una volta uscita, Augusto resta impietrito mentre i passi di lei si allontanano in corridoio. Sembra quasi che non riesca a respirare. Apre la bocca, ma non ne

esce alcun suono. Il suo mondo è crollato. Trattiene le lacrime. Se si lasciasse andare ora, non potrebbe più tornare indietro e lo sa benissimo. La sua intera vita gli è diventata nemica nel giro di un secondo. Come potrà vivere con il peso di quanto ha fatto? Solo grazie alla forza di volontà... ecco come. Alza la testa. Non può lasciarsi sconfiggere. La MdP stringe su di lui. Le sue convinzioni si stanno incrinando. Il destino? No. Scelte. Ha fatto quelle giuste... per il bene del popolo? Per il bene dell'Impero? Non lo saprà mai in questa vita.⁴⁵

E, a sottolineare che la forma di vita articolata in questo biopic su Augusto è redenta, la scena successiva alla 101, mostra la riconciliazione fra Augusto morente e la figlia Giulia:

AUGUSTO

Perdonami... perdonami. L'Impero si è preso la mia vita, figlia mia, ma non avrei dovuto costringere te a rinunciare alla tua. Era una nobile causa.

GIULIA

Cesare aveva un sogno... e tu hai cercato di farlo avverare.

Augusto sceglie di interpretare le sue parole come un perdono. Giulia gli prende la mano, come per rendere chiaro che lo ha perdonato.⁴⁶

Il momento culminante di *Augusto* “funziona” perché sostenuto da una storia costruita interamente per arrivare ad esso. “Funziona” perché i fili della *storia di Augusto* e la *storia di Caio Ottavio* convergono in esso. “Funziona” perché è la pertinente conclusione dell’asse centrale della nostra storia, quella di *un padre che racconta alla figlia la fase più drammatica della sua vita per convincerla a sposare un uomo che lei non ama*⁴⁷.

Per evidenziare nel modo più chiaro e comprensibile le tappe del percorso tortuoso che condusse a conferire questa forma al biopic procederò in questo modo. Distinguerò le tre grandi fasi (Eric Lerner; Franco Bernini; lavoro di squadra) dello sviluppo della sceneggiatura.

⁴⁵ *Augusto – Seconda Serata / Stesura Bianca – 23.09.02*, pp. 81-83.

⁴⁶ *Augusto – Seconda Serata / Stesura Bianca – 23.09.02*, pp. 85-86.

⁴⁷ Si deve tuttavia ammettere che il passaggio troppo istantaneo, privo di adeguato crescendo drammatico, fra la scena 100 e la scena 101 indebolisce quest’ultima la quale, rispetto alla 100, autentica scena di culmine drammatico, può risultare meno organica alla struttura del racconto.

Nel discutere la prima fase (Eric Lerner) mi soffermerò in particolare sulla struttura della prima stesura del trattamento e della prima stesura della sceneggiatura per mostrare il punto di partenza del lavoro di sviluppo.

Poi ripercorrerò tutte le successive revisioni della sceneggiatura focalizzando esclusivamente quanto e come rappresentarono un avanzamento nella forgiatura del nesso strutturale centrale della storia: *Augusto rischia di dannarsi convincendo la figlia a sposare un uomo che non ama (raccontandole la propria dannazione giovanile), ma si redime sperimentando la perdita dei due nipoti.*

2.2.1. Prima fase: Eric Lerner

Eric Lerner era uno sceneggiatore di cinema. Non aveva mai lavorato per la televisione, tanto meno per quella italiana. Si dimostrò uno scrittore capace di efficaci sintesi drammaturgiche e di brillanti dialoghi non privi di un certo gusto erudito. Ma, come vedremo, non riuscì a realizzare un copione che soddisfacesse le aspettative di tutti i coproduttori.

Lerner, che nei titoli di testa risulta come l'unico autore della sceneggiatura⁴⁸, ha soprattutto due meriti: il primo (che qualcuno potrebbe ritenere una colpa) è quello di aver concepito l'idea di una trama su due piani narrativi paralleli; il secondo è quello di aver (seppur confusamente) individuato nel triangolo tragico che lega i personaggi di Augusto, Giulia e Iullo Antonio il sigillo tematico ed emotivo della biografia di Augusto.

Il principale demerito dell'autore statunitense, che costrinse la Lux Vide a commissionare numerose revisioni della sceneggiatura, fu soprattutto quello di non aver trovato il modo di rendere la struttura su duplice piano narrativo *funzionale* allo sviluppo drammatico del triangolo tragico. In tutte le cinque stesure di Lerner il protagonista affronta – nel primo piano narrativo, che abbiamo chiamato la *storia di Augusto* – complicati intrighi di palazzo e drammi famigliari (fra i quali *anche* il triangolo che lo lega a Giulia e Iullo Antonio), mentre *occasionalmente* racconta le proprie vicende passate ad un biografo – innescando così il secondo piano narrativo (la *storia di Caio Ottavio*). Nelle cinque stesure di Lerner, perciò, la *vita* di Augusto nel primo piano narrativo e il suo *raccontare* le proprie vicende passate (che formano il secondo piano narrativo) non sono dunque legati da alcuna necessità drammatica. Sono semplicemente accostati.

Come vedremo, il lavoro di riscrittura che va dalla prima stesura di Lerner alla stesura bianca consegnata ai diversi reparti per l'inizio delle riprese può essere considerato come il tentativo, compiuto attraverso tappe successive, di rendere il duplice piano narrativo funzionale al dramma centrale della vicenda: quello riguardante Augusto, Giulia e Iullo.

Il trattamento

Il 19 settembre del 2000 Eric Lerner consegnò la prima stesura del trattamento⁴⁹. In questa prima stesura e nelle relative note editoriali⁵⁰ sono già contenuti *in nuce* tutti i nodi

⁴⁸ Sebbene, come vedremo, a ben altri cinque sceneggiatori fu commissionata la revisione del copione, solo Lerner ebbe il diritto di firmarla, in quanto il lavoro di tre di quei cinque (gli statunitensi Larry Gross, David Seidler e Jacqueline Feather) fu completamente respinto e agli altri due (gli italiani Franco Bernini e Gianmario Pagano) non fu possibile riconoscere il *credit* di sceneggiatori in quanto una norma del Writer's Guild of America (WGA) proibisce ad un proprio iscritto (nel nostro caso, Eric Lerner) di co-firmare una sceneggiatura con autori non iscritti al WGA. Nei titoli di testa a Franco Bernini e Gianmario Pagano viene così riconosciuta solo la paternità di "materiale precedente" (*previous material*).

⁴⁹ Eric Lerner, *Augusto – Trattamento / Prima Stesura – 19.09.00.*

drammaturgici sui cui ci si sarebbe arrovellati nei ventisei mesi successivi. Tralascio dunque un'analisi di dettaglio di questo primo trattamento per soffermarmi piuttosto sulle Note Editoriali ad esso relative, dove emergono chiaramente i temi di dibattito che si sarebbero trascinati durante tutto lo sviluppo del copione:

1. In quelle Note si chiedeva a Lerner innanzitutto una cosa: semplificare. “La prima cosa che vorremmo segnalarti è che ti chiediamo di semplificare l'intreccio della storia perché, allo stato attuale, ci sembra troppo complesso e dunque di difficile comprensione soprattutto per un pubblico televisivo. Le ragioni di questa complessità risiedono soprattutto nella trama riguardante il problema della successione di Augusto, la quale, sia per il numero di personaggi coinvolti (e delle relative relazioni parentali), sia per l'articolazione cronologica piuttosto frammentata, appare difficilmente comprensibile”⁵¹. Tale semplificazione doveva procedere sia attraverso uno sfrondamento delle numerose sottotrame, sia, soprattutto, attraverso la trasformazione della *storia di Augusto* in una cornice narrativa leggera, caratterizzata da uno sviluppo drammatico minimo, tutto a vantaggio della storia di *Caio Ottavio*⁵². Le aspettative dei produttori erano dunque queste: una Prima Serata con una leggera cornice statica, e una seconda serata in cui la cornice avrebbe avuto un leggero sviluppo narrativo⁵³. In particolare si chiedeva a Lerner di evitare di avere troppi personaggi presenti su entrambi i piani narrativi, per ragioni di comprensibilità e di realizzabilità⁵⁴: “per le ragioni produttive già accennate, oltre che per ragioni di chiarezza drammaturgica, questa storia [la *storia di Augusto, N.d.R.*] dovrà subire un ridimensionamento. Dopo una lunga riflessione su come mantenere il cuore di questa trama così preziosa per motivi sia di natura editoriale che di natura drammatica, siamo giunti a formulare l'ipotesi di raccontarla a partire dal momento in cui, dopo la morte di Marco Agrippa, Augusto, spinto dal problema della propria successione, chiede a Giulia di sposare Tiberio. Iniziare la trama riguardante il problema della successione di Augusto in questo momento da un lato offre un'occasione agevole per spiegare il complesso problema dinastico, dall'altro mette subito a fuoco l'elemento drammatico che già nel trattamento attuale è il momento di maggior intensità: la

⁵⁰ Note a “*Augusto – Il Primo Imperatore – Soggetto / Prima Stesura*” – 09.10.00.

⁵¹ Note a “*Augusto – Trattamento / Prima Stesura*” – 09.10.00, p. 1.

⁵² Nelle riunioni ci si riferiva usualmente alla *storia di Caio Ottavio* come alla “storia dei tre re giovani leoni”: Caio Ottavio, Mecenate e Marco Agrippa: “Molteplici elementi di riflessione ci hanno fatto decidere di privilegiare maggiormente la *storia di Ottaviano* rispetto alla *storia di Augusto*, dedicandole uno sviluppo più esteso [...] questa trama perciò meriterebbe di occupare sostanzialmente per intero la prima serata e, dal punto di vista della quantità di materiale narrativo, fino a due terzi della seconda serata. Di conseguenza, la *storia di Augusto*, nella prima parte, dovrebbe costituire unicamente una sottile cornice della *storia di Ottaviano* che lo stesso Augusto racconta a Nicola di Damasco [...] La trama che abbiamo chiamato *storia di Augusto*, relativa al problema della successione, dovrebbe di conseguenza essere sviluppata esclusivamente nella seconda serata, tenendo comunque presente che anche nella seconda serata la trama principale è quella della *storia di Ottaviano*” (Note a “*Augusto – Trattamento / Prima Stesura*” – 09.10.00, pp. 2-3). Nicolao di Damasco, che ispirò il personaggio cui Augusto racconta la propria vita, fu uno storico greco e filosofo peripatetico nato a Damasco nel 64 a.C. che effettivamente scrisse una biografia dell'imperatore Augusto: Nicolao di Damasco, *Vita di Augusto*, introduzione, traduzione e commento storico a cura di B. Scardigli in collaborazione con P. Delbianco, Firenze 1983.

⁵³ Circa l'alternativa, nella seconda serata, di mettere la *storia di Augusto* come cornice o intrecciata alla *storia di Ottavio* si lasciava libera scelta a Lerner.

⁵⁴ Si scriveva: “...non possiamo sviluppare due storie che riguardano lo stesso nutrito gruppo di protagonisti in due fasi cronologiche molto lontane. Oltre al problema di dover ‘invecchiare’ troppi personaggi si creerebbe una rigidità eccessiva del piano di lavorazione con la conseguente levitazione dei costi” (Note a “*Augusto – Trattamento / Prima Stesura*” – 09.10.00, p. 1).

decisione di Augusto di denunciare la figlia in Senato. In seguito a questa nuova impostazione non dovrebbero esserci problemi ad eliminare dallo sviluppo di questa storia alcuni dei personaggi che fanno parte della macchinazione matrimoniale di Augusto: Terenzia, Marcella, Ottavia (comparirà solo nella *storia di Gaio Ottavio*), Marco Agrippa e Mecenate (la storia di Augusto prende il via quando ormai sono entrambi morti)⁵⁵. Come vedremo, la questione su come sviluppare la *storia di Augusto* e la relativa trama della successione dell'imperatore diventerà centrale nel procedere del lavoro di sviluppo della storia.

2. La seconda richiesta era quella di accentuare il tono melodrammatico della vicenda, di accrescerne il *pathos* in quanto si temeva che l'intreccio fosse troppo "anglosassone": arguto e sofisticato, ma piuttosto freddo. Si chiedeva perciò a Lerner di dedicare più scene alla nascita e allo sviluppo della storia d'amore fra Caio Ottavio e Livia Drusilla, e di concedersi qualche licenza storica pur enfatizzare meglio le emozioni: "La trama riguardante la storia d'amore fra Caio Ottavio e Livia dovrebbe cominciare in un momento anteriore rispetto al punto in cui prende il via nel presente trattamento [...] Di conseguenza sembra opportuno sviluppare progressivamente questa trama già nel corso della prima serata [...] Se è necessario, prenderci qualche piccola licenza rispetto ai fatti storici, non sarà grave"⁵⁶.
3. Si cominciava a chiedere a Lerner di dedicare più scene al personaggio di Giulia, la figlia di Augusto (che nel corso dello sviluppo della sceneggiatura diventerà un personaggio sempre più importante): "[...]Per preparare la trama della storia di Augusto, vorremmo presentare, già in prima serata, Giulia, la figlia di Ottaviano e Scribonia. Basta vedere presente la bambina in qualche occasione. Capire quanto sia grande la predilezione di Caio Ottavio nei suoi confronti. (per esempio: Giulia interrompe un'importante riunione e Caio Ottavio l'accoglie con affetto senza arrabbiarsi). In sostanza, Giulia ci aiuta ad introdurre nel film dei climax affettivi di cui sentiamo bisogno, per questo vogliamo introdurre la sua presenza fin dalla prima parte. Quando Augusto sarà costretto a mandarla in esilio capiremo ancora di più il suo dolore. Il rapporto fra Ottavio/Augusto e Giulia è quindi un altro degli assi portanti del film"⁵⁷.
4. Ci si preoccupava poi di calibrare i costi in base alle possibilità produttive. In tal senso si chiedeva allo sceneggiatore statunitense di concentrare la propria fantasia sulla scena di battaglia di Munda: situandosi all'inizio della prima serata si riteneva che avrebbe potuto rappresentare un ottimo biglietto da visita sulla "colossalità" della miniserie allo spettatore televisivo in preda al consueto zapping⁵⁸. Circa le altre battaglie (Filippi e Azio) si suggeriva invece moderazione: "[...] La battaglia

⁵⁵ Note a "Augusto – Trattamento / Prima Stesura" – 09.10.00, p. 7.

⁵⁶ Note a "Augusto – Trattamento / Prima Stesura" – 09.10.00, p. 5.

⁵⁷ Note a "Augusto – Trattamento / Prima Stesura" – 09.10.00, p. 7.

⁵⁸ In ogni caso, per evitare scene troppo dispendiose, si suggeriva di porre la rappresentazione dell'accampamento di Cesare in una scena notturna in modo da poter suggerire con dei fuochi la presenza di numerosi soldati senza dover usare centinaia di comparse per riempire un accampamento alla luce del giorno. Un'altra richiesta era quella di cambiare la location delle scene ambientate nei porti. Si indicava a Lerner le location che lo scenografo e produttore esecutivo stavano progettando: "[...] il Senato, il Foro, la casa di Ottaviano a Velletri, la casa di Cesare [...] ti chiediamo di tenerne conto nel corso della stesura della scaletta e di introdurne di nuove solo se sono imprescindibili" (Note a "Augusto – Il Primo Imperatore – Trattamento / Prima Stesura" – 09.10.00, p. 8).

di Filippi potrà essere rappresentata solo attraverso quadri parziali [...] e non attraverso grandi scene di movimenti di truppe [...] La realizzazione della battaglia di Azio presenta notevoli problemi di natura produttiva. Innanzitutto la sequenza della visita segreta di Caio Ottavio al cantiere di Marco Agrippa dovrebbe risolversi nella presentazione, da parte del generale, di un *progetto* (modelli di due navi e relativi arpioni) delle nuove soluzioni tecniche che si pensa di adottare. Tale presentazione potrebbe magari avvenire ai bordi di un lago che Marco Agrippa *intende* collegare con un canale ad un altro lago. Questa presentazione del progetto di Marco Agrippa, e di conseguenza della strategia navale che sarebbe stata adottata ad Azio, dovrebbe completamente eludere la necessità di mostrare effettivamente lo scontro navale. Una possibilità è quella di raccontarlo esclusivamente dal punto di vista di Caio Ottavio malato e in disparte dal teatro della battaglia (magari all'interno di una nave)⁵⁹.

5. Si raccomandava a Lerner di enfatizzare il fatto che il personaggio di Augusto fosse segnato dal trauma della guerra civile. A tal proposito dovevano perciò essere ben presentati: “[...] gli effetti, della Guerra Civile che Caio Ottavio e Marco Agrippa notano nel corso del viaggio verso Munda, così importanti per mostrare le ragioni del progetto cui Cesare e poi Caio Ottavio dedicheranno le proprie vite⁶⁰. A questo proposito si insisteva sull’importanza drammatica del sentimento di ammirazione, da parte del giovane Caio Ottavio, per lo zio Giulio Cesare, modello di potere forte, ma giusto: “Dovrebbe acquistare inoltre una forza particolare il momento in cui Cesare grazia Sesto Pompeo: questa scena dovrebbe costituire un momento decisivo nella formazione del giovane Caio Ottavio⁶¹. La colpa della successiva guerra civile andava dunque attribuita esclusivamente a Marco Antonio: “Potrebbe inoltre essere più evidente il fatto che, dopo la battaglia di Filippi, Antonio, per la sua ambizione e per lo stile di potere da cui era contagiato in Egitto (la monarchia), costituiva una minaccia permanente per l’equilibrio di poteri nel triumvirato e per la dignità di Roma. Una maggior chiarezza nella presentazione di questo equilibrio instabile aiuterebbe a comprendere le motivazioni profonde che spinsero Ottaviano a muovere guerra ad Antonio⁶². Parziali forzature della storia come queste sono indispensabili per riuscire a stabilire una certa empatia fra il pubblico e un personaggio contraddittorio e per certi versi respingente come Augusto.
6. Ci soffermava infine sul *cliff-hanger*, ossia sul tipo di “gancio narrativo” che, concludendo la prima serata stimola la curiosità di vedere la seconda⁶³: “[...] Per concludere ci piacerebbe che il primo episodio si concludesse sull’isola dove vengono decise le proscrizioni. Antonio chiede a Caio Ottavio la sua lista. Ottavio non sa che fare. Ricorda la clemenza di Cesare verso Sesto Pompeo. Cosa farà Caio Ottavio? Lo vedremo nel prossimo episodio...⁶⁴.

Il 15 ottobre 2000, perciò meno di una settimana dopo l’invio delle note editoriali alla prima stesura del trattamento, Eric Lerner consegnò la Seconda Stesura⁶⁵. Le richieste

⁵⁹ *Augusto – Trattamento / Prima Stesura* – 09.10.00, p. 4.

⁶⁰ *Note a “Augusto – Il Primo Imperatore – Trattamento / Prima Stesura”* – 09.10.00, p. 4.

⁶¹ *Note a “Augusto – Il Primo Imperatore – Trattamento / Prima Stesura”* – 09.10.00, p. 3.

⁶² *Note a “Augusto – Il Primo Imperatore – Trattamento / Prima Stesura”* – 09.10.00, p. 5.

⁶³ Come si vedrà, il cliff-hanger cambierà più volte nel corso dello sviluppo della storia in base alle diverse impostazioni che saranno seguite.

⁶⁴ *Note a “Augusto – Il Primo Imperatore – Trattamento / Seconda Stesura”* – 09.10.00, p. 6.

⁶⁵ Eric Lerner, *Augusto – Trattamento / Seconda Stesura* – 15.10.00.

esprese nelle Note alla Prima Stesura erano state recepite solo in parte. Tuttavia nelle Note editoriali consegnate a Lerner tre giorni dopo (il 18.10.00)⁶⁶, si esprimeva soddisfazione per lo sviluppo del lavoro. L'apprezzamento era motivato soprattutto da una certa asciugatura dell'intreccio politico e sentimentale riguardante la *storia di Augusto* e dalla riduzione delle scene delle battaglie (in base alle esigenze produttive che erano state espresse). Si raccomandava infine a Lerner di "[...] sviluppare leggermente di più la trama sentimentale fra Caio Ottavio e Livia Drusilla per enfatizzarne l'emotività"⁶⁷ e di prestare attenzione alla chiarezza della macchinazione matrimoniale di Augusto. In conclusione si dava il via libera alla stesura della sceneggiatura, fiduciosi che in quella sede sarebbe stato possibile vedere soddisfatte le richieste per ora rimaste eluse.

La sceneggiatura

Il 10 dicembre 2000 Eric Lerner consegnò la prima stesura della sceneggiatura⁶⁸. Come previsto dal trattamento, la storia si sviluppava sui due piani narrativi che caratterizzeranno anche il film nella sua forma compiuta. Il piano narrativo della storia di Augusto faceva riferimento, in quella Prima Stesura, ad un periodo storico molto più esteso rispetto alla stesura finale: andava dal 23 a.C. (invece che dal 14 a.C.) fino alla morte di Augusto (14 d.C.). La storia di Caio Ottavio faceva invece già riferimento allo stesso periodo storico cui farà riferimento nella stesura finale: dal 45 a.C. (la battaglia di Munda) al 31 a.C. (la conquista di Alessandria d'Egitto).

Questa Prima Stesura seguiva le vicende della storia di Augusto interrompendole, in ciascuna delle due puntate, con due lunghi flashback sulle vicende della storia di Caio Ottavio. Come si vedrà, nelle numerose riscritture della sceneggiatura, fra quella consegnata il 10 dicembre 2000 e quella girata nell'autunno del 2002, non fu mai messa davvero in discussione la duplicità dei piani narrativi. L'ipotesi di riarticolare l'intero intreccio in senso cronologico, aprendo il film sul giovane Caio Ottavio e proseguendo poi fino ad arrivare alla sua vecchiaia e morte (ipotesi avanzata durante una delle tante fasi critiche attraversate nello sviluppo della storia) fu abbandonata per un inaggirabile ostacolo extra-narrativo: una coproduzione internazionale come quella montata per Augusto aveva bisogno, per il ruolo protagonista, di una star hollywoodiana, riconoscibile su tutti i mercati europei cui facevano riferimento i diversi coproduttori. I budget delle coproduzioni televisive si possono però permettere solo star hollywoodiane tendenzialmente al tramonto e dunque piuttosto avanti negli anni. Non ci si sarebbe mai potuti permettere una star hollywoodiana ventenne, in grado di interpretare il giovane Caio Ottavio. Di conseguenza, dato che avremmo avuto la star nel ruolo di Augusto, era assolutamente necessario aprire il film con la storia di Augusto, così che la star fosse immediatamente presentata al pubblico (cosa impossibile nel caso la storia fosse stata raccontata in ordine cronologico).

Mi soffermo brevemente a delineare l'intreccio narrativo della Prima Stesura, in modo da fissare quello che fu il punto di partenza della lavorazione.

Lerner dedicò il primo atto della Prima Serata (circa le prime venti pagine di sceneggiatura) alla presentazione del personaggio di Augusto – con una ricca scena di piazza, un'articolata scena di in senato e con una, più intima, nel suo ufficio – mentre amministra il proprio immenso potere con un'abile gestione delle apparenze. Il punto di

⁶⁶ Note a "Augusto – Trattamento / Seconda Stesura" – 18.10.00.

⁶⁷ Note a "Augusto – Trattamento / Seconda Stesura" – 18.10.00, p. 1.

⁶⁸ Eric Lerner, *Augusto – Prima Serata / Prima Stesura* – 10.12.00 e Eric Lerner, *Augusto – Seconda Serata / Prima Stesura* – 10.12.00.

vista adottato è quello di Nicolao di Damasco, uno storico giudeo che è appena arrivato a Roma con l'intenzione di scrivere la biografia dell'imperatore. Nicolao ha così modo di conoscere la famiglia di Augusto e la sua "corte": la moglie Livia, la figlia Giulia, l'abile Mecenate e il fedele Marco Agrippa con la moglie Marcella. L'evento drammatico centrale di questa sequenza si svolge a pagina 12: Augusto convince sua figlia Giulia, giovane vedova, a sposare Marco Agrippa, coetaneo di Augusto e da questo scelto come proprio eventuale successore: solo il loro matrimonio potrà impedire che, alla morte di Augusto, l'impero precipiti di nuovo nella guerra civile.

Dopo questo primo atto della storia di Augusto, una scena di colloquio fra Augusto e il suo biografo Nicolao innesca il primo dei due lunghi flashback della prima puntata sulla storia di Caio Ottavio. Questo, che si estende per circa quaranta pagine, verte sulle vicende di Caio Ottavio dal giorno in cui partì per raggiungere Giulio Cesare a Munda fino a quello in cui, mentre si trovava ad Apollonia, lo informarono che Cesare era stato assassinato. La storia è divisibile in quattro momenti:

- 1) Il viaggio di Caio Ottavio da Velletri a Munda;
- 2) La battaglia di Munda;
- 3) La vita di Caio Ottavio a Roma accanto a Giulio Cesare;
- 4) L'addestramento di Caio Ottavio, con Mecenate e Marco Agrippa, ad Apollonia.

Come si può rilevare, il disegno narrativo di questa fase è lo stesso che caratterizzerà il film. Anche le funzioni drammatiche di ciascuno dei quattro momenti sono rimaste sostanzialmente identiche: nel momento 1) la presentazione di Caio Ottavio e dell'amico Marco Agrippa come due ragazzi "di campagna" che, sullo sfondo di un impero lacerato dalla guerra civile, partono per una grande avventura al fianco di Giulio Cesare; nel momento 2) la trasmissione da Giulio Cesare a Caio Ottavio del sogno di una Roma liberata dalla rapace oligarchia senatoria; nel momento 3) il primo contatto fra Caio Ottavio e la vita "di palazzo", a Roma; nel momento 4) il cementarsi dell'amicizia fra Caio Ottavio, Marco Agrippa e Mecenate.

Il flashback si conclude con Augusto che spiega a Nicolao la propria reazione emotiva alla notizia che nel suo testamento Cesare lo ha adottato come proprio figlio: "Vedi, Nicolao, mi accadde qualcosa. Non si è trattato di un mio pensiero, né di un presentimento. Ero al di là della ragione e del sentimento. Ero un altro. Il prescelto di Cesare. Il suo Destino era diventato il mio"⁶⁹.

Concluso questo primo flashback, ritorniamo alla storia di Augusto in una sequenza di circa otto pagine, nella quale la principale svolta drammatica è che Augusto convince Marco Agrippa a sposare sua figlia Giulia. Rimasto di nuovo solo con Nicolao, Augusto ricomincia il racconto del proprio passato da dove l'aveva interrotto.

Prende così il via una lunga sequenza di storia di Caio Ottavio, che occupa praticamente tutte le rimanenti trenta pagine di sceneggiatura, raccontando le vicende di Caio Ottavio dalla morte di Cesare all'attuazione delle proscrizioni, decise con gli altri due triumviri, Marco Antonio e Marco Lepido. Anche questo secondo blocco di flashback si articola in quattro momenti:

- 1) Caio Ottavio rientra a Roma, sottovalutato da tutti;
- 2) Grazie ai consigli di Livia, si allea con Cicerone contro Marco Antonio, che cade nella trappola e muove all'attacco dei cesaricidi;

⁶⁹ Eric Lerner, *Augusto – Prima Serata / Prima Stesura – 10.12.00*, p. 59.

- 3) Caio Ottavio denuncia in Senato Marco Antonio, per avere mosso guerra ai cesaricidi senza un formale mandato dei senatori;
- 4) Caio Ottavio si allea in un triumvirato con Marco Antonio e Marco Lepido, e accetta di eliminare i propri nemici mediante le proscrizioni.

Come si può constatare, le svolte principali di questa sequenza sono rimaste sostanzialmente identiche nel corso delle numerose revisioni. Le differenze – notevoli – riguardano l'articolazione dell'intreccio che, rispetto alla prima stesura, ha subito una decisa semplificazione.

La rievocazione della tormentata decisione di attuare le proscrizioni provoca un malore ad Augusto che si accascia e, prima di perdere i sensi, ripete alla figlia Giulia la raccomandazione di sposare Marco Agrippa.

La Seconda Serata si apre con una movimentata sequenza della storia di Caio Ottavio, che rievoca le vicende della battaglia di Filippi nella quale Caio Ottavio, Marco Antonio e Marco Lepido sconfiggono e provocano la morte dei cesaricidi. Tutta questa sequenza sarà eliminata nel corso delle revisioni.

Questo blocco iniziale di storia di Caio Ottavio si conclude a pagina 14, dove comincia un'articolata sequenza di storia di Augusto, che occupa le successive venti pagine. Questa sequenza prende il via con l'accettazione, da parte di Giulia e Marco Agrippa, di unirsi in matrimonio. Una dissolvenza ci porta poi a otto anni dopo, in una serie di scene domestiche nelle quali conosciamo i piccoli Lucio e Caio, nati dal matrimonio fra Giulia e Marco Agrippa, e Iullo, il figlio nato dal primo matrimonio di Marco Antonio: la successione di Augusto appare assicurata, il clima è sereno nelle stanze del palazzo, finché giunge la notizia che Marco Agrippa è morto. Augusto a questo punto non ha tempo di compiangersi: il suo successore designato è morto e i suoi nipoti Caio e Lucio sono ancora troppo piccoli per essere designati al suo posto. Augusto non ha altra scelta: deve convincere sua figlia Giulia a sposare Tiberio, il figlio avuto da Livia nel suo primo matrimonio.

A questo punto una nuova scena di dialogo fra Augusto e Nicolao innesca il secondo, e ultimo, flashback della seconda serata, che sviluppa e conclude la storia di Caio Ottavio dalle conseguenze della battaglia di Filippi alla vittoria su Marco Antonio e l'occupazione di Alessandria d'Egitto. Le oltre quaranta pagine di questa sequenza si articolano, come le precedenti, in quattro momenti:

- 1) Caio Ottavio risolve le proprie difficoltà a gestire Roma grazie al matrimonio con Livia;
- 2) Alleanza fra Caio Ottavio e Marco Antonio sancita dal matrimonio fra quest'ultimo e Ottavia, sorella di Caio Ottavio;
- 3) Riapertura del conflitto fra Caio Ottavio e Marco Antonio, ormai in balia dell'ambizione di Cleopatra;
- 4) Sconfitta di Antonio nella battaglia di Azio.

Anche in questo caso, come nei precedenti, il profilo complessivo di questi quattro momenti sarà conservato nelle successive stesure. I cambiamenti, significativi, riguarderanno l'articolazione delle scene all'interno dei singoli momenti.

Concluso lo sviluppo della storia di Caio Ottavio, Lerner ritorna alla storia di Augusto. Una dissolvenza ci porta a cinque anni dopo: i nipotini di Augusto sono cresciuti, Giulia e Tiberio sono sposati. Tutto sembra di nuovo a posto se non fosse che Giulia è diventata l'amante di Iullo Antonio, che in segreto trama una congiura contro l'imperatore.

Ma, grazie alle sue spie, Augusto scopre tutto e prende la più sofferta decisione della sua vita: fa condannare Giulia per adulterio. In questo modo lei sarà bandita da Roma prima che possa essere ritenuta complice della congiura ordita da Iullo.

Una nuova dissolvenza ci porta a sedici anni dopo. È il 14 d.C., Augusto muore con accanto Livia e il suo biografo Nicolao.

Nonostante un generale apprezzamento per il lavoro svolto da Lerner, tutti i coproduttori – Lux Vide, Mediaset e KirchMedia – espressero la propria profonda preoccupazione per la complessità della storia. In particolare, fu giudicata eccessivamente complicata la storia di Augusto e si ritenne rischiosa la scelta produttiva – implicata dal copione – di far interpretare a due attori diversi (uno giovane e l'altro anziano) tutti i quattro personaggi di primo piano: Augusto, Livia, Marco Agrippa e Mecenate.

Eric Lerner e il regista Roger Young cercarono di difendere questo taglio della storia ma, di fronte all'unanimità delle posizioni dei produttori, accettarono il suggerimento di “ristrutturare la trama di Augusto [cioè la storia di Augusto] collocando l'inizio in una fase cronologica posteriore rispetto alla prima stesura e, per la precisione, subito dopo la morte di Marco Agrippa”⁷⁰.

Il 1° aprile 2001 Lerner consegnò la Seconda Stesura⁷¹. Lo sceneggiatore americano aveva recepito il suggerimento dei coproduttori di semplificare la storia di Augusto facendola cominciare non dal 23 a.C., ma dal 12 a.C., l'anno della morte di Marco Agrippa. Tuttavia aveva deciso di situare questo evento alla fine della Prima Serata. Ciò comportava che la storia di Augusto, nei primi 100 minuti di film, consistesse in una lunga preparazione, priva di sviluppo drammaturgico, di quel singolo evento drammatico. Una lunga successione di scene espositive: feste, dibattiti in senato, discussioni funzionali solo a comunicare informazioni agli spettatori.

Per dissimulare la staticità della storia di Augusto, Lerner era stato costretto a frammentarla con frequenti ritorni alla storia di Caio Ottavio: mentre nella Prima Stesura c'erano solo due lunghe sequenze di flashback in ciascuna Serata, nella Seconda Stesura queste erano diventate ben cinque. Era evidente che l'intento di semplificare la storia di Augusto aveva paradossalmente prodotto una preoccupante complicazione della struttura complessiva della storia.

Ma questo problema strutturale, che risulterà nevralgico nel successivo sviluppo della sceneggiatura, nella primavera del 2001 passò in secondo piano rispetto a tre questioni più generali.

La prima era conseguenza del fatto che nei primi mesi di quell'anno si era sciolta l'intesa fra Lux Vide e Mediaset per la coproduzione della serie *Imperium* e l'intero progetto era dunque passato alla Rai. Realizzare una serie di biografie degli imperatori romani per il primo canale della rete pubblica è ben diverso dal realizzarlo per uno dei canali della rete commerciale. Il pubblico della domenica sera di Rai Uno era diverso (oggi forse le differenze sono persino aumentate) dal pubblico delle reti Mediaset: un pubblico più familiare e di età media più alta. Inoltre i responsabili dei canali del servizio pubblico avvertono con maggior urgenza il dovere di fare anche una certa divulgazione storica attraverso prodotti come i biopic. Inoltre, mentre gli editor Mediaset (responsabile della fiction in quei mesi era Simone de Rita) criticavano il fatto che la sceneggiatura di Augusto si concentrasse troppo sugli elementi del dramma familiare a discapito degli ingredienti

⁷⁰ Note a “*Augusto – Prima Stesura*” – 25.01.01, p. 2.

⁷¹ Eric Lerner, *Augusto – Prima Serata / Seconda Stesura* – 01.04.01, e Eric Lerner, *Augusto – Seconda Serata / Seconda Stesura* – 01.04.01.

epici – come si diceva: alla *Gladiatore*⁷² –, gli editor Rai (vice-direttore di Rai Fiction era Max Gusberti e produttore responsabile di Augusto Fania Petrocchi) trovavano al contrario ancora troppo “maschile” la storia così come impostata dalla sceneggiatura.

La seconda fu determinata dalle reazioni alla Prima Stesura da parte dei membri del comitato scientifico incaricato di vegliare sulla correttezza storica del prodotto. Se, in generale, tali reazioni furono molto positive⁷³, i numerosi esperti del comitato scientifico – e in particolare il prof. Antonio Sartori, che si dedicò con appassionata ed encomiabile acribia alla valutazione della sceneggiatura – mettevano tuttavia in discussione chi una determinata licenza, chi una particolare semplificazione, chi un’invenzione originale, con l’effetto di far apparire discutibile, se non criticabile, ogni singola scelta espressiva di Eric Lerner.

La terza questione, infine, dipese dal fatto che l’ufficio editoriale della Lux e in particolare i produttori – Ettore e Luca Bernabei – iniziarono a nutrire preoccupazioni sull’impostazione tematica del biopic. Nelle conversazioni con Eric Lerner si era condiviso l’intento di strutturare la storia come una critica della tirannide: per realizzare obiettivi condivisibili, Augusto instaura un regime dispotico che provoca dolore e morte alle persone che lo circondano e in lui un senso di amaro fallimento. Il paradigma interpretativo era analogo a quello tratteggiato da Simone Weil nel saggio *Sulla Germania totalitaria*, nel quale la filosofa francese paragona il sistema politico romano al regime nazista. Dalla lettura delle prime due stesure della sceneggiatura ci si rese però conto che il rischio che si correva non era quello di un’apologia dell’autoritarismo dittatoriale, bensì quello di mostrare la classe dirigente dell’impero romano come una corte di persone egoiste e disilluse, feroci e corrotte, avidi e disperate. La sensibilità postmoderna di Lerner era stata più attratta dagli ingredienti di dramma borghese che da quelli di epica classica offerti dalla biografia di Augusto.

Di conseguenza le note alla seconda stesura, più che vertere sul nevralgico problema strutturale indicato sopra, si concentrarono su questioni tematiche ed editoriali. Si invitava Lerner a trovare il modo di far percepire quella augustea come l’età aurea di Roma: “La civiltà romana dell’età augustea, sebbene realizzata anche con crudeli sopraffazioni, fu una delle più grandi realizzazioni politiche e civili che la storia abbia conosciuto (come l’Atene di Pericle o la Firenze di Lorenzo de Medici) [...] Grazie all’organizzazione politica concepita da Augusto l’impero romano visse in pace dopo essere stato dilaniato per un secolo da terribili guerre civili. [...] Grazie alla sua azione di statista venne limitato il potere delle oligarchie senatorie e latifondiste a vantaggio della fascia più debole della popolazione [...] Augusto emanò la più importante legislazione sociale dell’antichità: le leggi matrimoniali (*Lex Julia de pudicitia et de coercendis*

⁷² Il riferimento è al film *Il Gladiatore* [2000], il cui successo aveva determinato un generale risveglio di interesse per il genere *peplum* (avrebbe poi ottenuto un enorme successo anche in televisione: trasmesso da Canale 5 il 17 novembre 2003 fu seguito da 11.810.000, con il 44,2% di share).

⁷³ “George W. Houston, professore di Storia dell’Epoca Classica presso l’Università del North Carolina, ritiene che la storia *presenta in modo adeguato l’atmosfera dell’epoca e le personalità dei personaggi principali*. Robert Etienne, professore emerito di Storia Antica presso l’università di Bordeaux, esprime soddisfazione perché *si è evitata una trattazione puramente anedddotica e si è definita la personalità, le intenzioni e le realizzazioni storiche dell’imperatore*. Andrea Giardina, professore di Storia Romana presso l’università La Sapienza, ha espresso un vivo apprezzamento per come nella sceneggiatura siano stati conciliati la verosimiglianza storica al tema trattato e le esigenze di spettacolarità. Géza Alföldy, professore di Storia Antica presso l’università di Heidelberg, scrive che la sceneggiatura esprime *una visione abbastanza autentica e allo stesso tempo affascinante della personalità di Augusto, della sua lotta per il potere e dei conflitti nella propria famiglia... eccellente è la dimostrazione dei conflitti fra Augusto e la nobiltà romana*. Angela Donati e Giovanni Brizzi, professori di Storia Antica presso l’Università di Bologna, hanno giudicato riuscito il tentativo di coniugare, nella sceneggiatura di Augusto, informazione storica e intreccio drammatico” (*Augusto – Osservazioni generali del Comitato Scientifico – 13.12.01*)

adulteriis, 18 a.C.) [...] Grazie ad Augusto la cultura romana e la civiltà latina realizzarono le più grandi opere della loro storia”⁷⁴.

Dopo queste esortazioni a offrire agli spettatori anche motivi di ammirazione nei confronti del protagonista e del mondo che aveva creato, si ribadiva comunque la tesi che il film avrebbe dovuto sostenere: “Nessuna realtà storica ha un valore eterno. Augusto considerò invece assoluto il valore dell’impero romano e in base a questa fiducia fu disposto a macchiarsi di crimini orribili. Pagherà in vita queste colpe: dovrà separarsi dall’amata figlia Giulia e dovrà lasciare l’impero nelle mani di Tiberio, un uomo che lui non stimava. In polemica con una concezione machiavellica della storia, il film vuole sostenere che il fine non giustifica i mezzi. Per quanto grandiosa sia stata la realizzazione politica di Augusto, questo risultato non modifica il giudizio, negativo, su quanto Augusto ha compiuto nel corso della sua scalata al potere”⁷⁵.

Il principale suggerimento di revisione della trama fu quello di “costruire con più efficacia l’arco relativo alla cospirazione di Iullo Antonio allo scopo di chiarire l’esito finale della vicenda”⁷⁶. Come si può rilevare, ci stavamo avvicinando alla forma finale che avrebbe poi assunto la storia di Augusto nel film. Mentre nella prima stesura Iullo era un personaggio secondario che entrava in gioco solo nell’ultimo atto della seconda serata e il cui piano cospiratorio contro Augusto era solo accennato, nel film realizzato il suo personaggio ha la funzione di vero antagonista, che contende ad Augusto l’amore della figlia e trama nell’ombra contro di lui.

La Terza Stesura⁷⁷ – consegnata da Eric Lerner il 7 luglio 2001 – presentava infatti come prima scena quella che, sostanzialmente, sarà la scena di apertura del film: Iullo paga un sicario che attenta alla vita dell’imperatore Augusto in mezzo alla folla.

Tuttavia quella stesura presentava ancora la morte di Marco Agrippa come culmine (e non come incidente scatenante) della Prima Serata, con la conseguenza, già segnalata, di rendere tutte le scene della storia di Augusto una preparazione verbosamente espositiva di un unico colpo di scena.

In ogni caso l’idea di cominciare il film con il fallito attentato di Iullo dava ormai allo sviluppo della sceneggiatura una direzione precisa, in qualche modo ineluttabile, che però Lerner non sarebbe stato in grado di perseguire fino in fondo.

Nelle note si legge infatti:

L’inizio del film, grazie all’introduzione dell’attentato di Iullo, fa partire la storia in modo più serrato. Possiamo adesso sfruttare l’occasione che questa modifica ha generato perché tutte le scene che seguono siano segnate dal fatto che Augusto ha appena subito un attentato. Il cambiamento che abbiamo introdotto in apertura non può lasciare immutato il clima delle scene che seguono. A questo proposito, concordiamo pienamente con le osservazioni di Roger [Young]:

[...]

36) Nessuno parla del tentativo di ucciderlo. Nessuno ha cercato di capire chi fosse l’assassino e non se ne è fatta parola alla Curia. Lo trovo tutto molto strano. E’ normale che il leader del mondo venga pugnalato?

[...]

⁷⁴ Note a “Augusto – Seconda Stesura” – 01.06.01, pp. 1-2. Per ognuno di questi aspetti “encomiabili” della Roma augustea venivano suggeriti a Lerner anche alcuni specifici spunti di drammatizzazione.

⁷⁵ Note a “Augusto – Seconda Stesura” – 01.06.01, p. 3.

⁷⁶ Note a “Augusto – Seconda Stesura” – 01.06.01, p. 4.

⁷⁷ Eric Lerner, *Augusto – Prima Serata / Terza Stesura* – 07.07.01 e Eric Lerner, *Augusto – Seconda Serata / Terza Stesura* – 07.07.01.

Un'altra conseguenza del nuovo inizio del film è l'aumento dell'importanza del personaggio di Iullo. Il film ora parte mostrandoci un uomo, di cui Augusto si fida, che attenta alla vita dell'imperatore. Più in là scopriamo che quest'uomo è addirittura l'amante della figlia di Augusto. Queste intense rivelazioni aumentano l'esigenza dello spettatore di capire chiaramente perché Iullo voglia uccidere l'imperatore. In particolare, i momenti della storia in cui si può intervenire per focalizzare meglio il personaggio di Iullo si trovano nella seconda serata, in occasione degli incontri fra Iullo e Giulia (scena 138, 180, 195) e nel corso del dialogo fra i congiurati (scena 193). Al momento, nel corso di queste scene non viene sviluppata una effettiva progressione drammatica come sembra necessario per preparare il colpo di scena finale.⁷⁸

Il 15 settembre 2001 Lerner consegnò la Quarta Stesura⁷⁹ e, un mese e mezzo dopo, il 1° novembre, una Quinta Stesura⁸⁰ (frutto di un semplice polish⁸¹ della quarta). In queste stesure Lerner aveva risolto diversi problemi interni ai due piani narrativi, ma non era riuscito a trovare il modo di rendere la loro compresenza funzionale al dramma del triangolo tragico Augusto-Giulia-Iullo. Infatti, in primo luogo, la morte di Marco Agrippa continuava ad essere il culmine della prima serata, con la conseguente necessità di sostare per tutta la prima serata sulle premesse di questo evento e di concentrare solo nella seconda i relativi sviluppi. In secondo luogo la storia di Caio Ottavio faceva parte del film solo perché Augusto la raccontava, con finalità meramente informative, ad un biografo che aveva la semplice funzione di incarnare la figura dello spettatore all'interno del mondo della storia.

Il problema era che, in quella fase dello sviluppo, nessuno – né lo sceneggiatore, né i coproduttori – aveva ancora trovato il modo di risolvere questo nevralgico problema strutturale. Di conseguenza, nelle note all'ultima stesura consegnata da Lerner⁸², si doveva ammettere che “la storia nel suo complesso è ben articolata nella struttura e fornisce elementi storici sufficienti”⁸³. E tuttavia si dovevano anche rilevare le seguenti necessità: “un ulteriore approfondimento [...] relativamente agli elementi di maggior interesse per il pubblico femminile”⁸⁴ e una revisione dei dialoghi fra Augusto e Nicolao “nella direzione di far emergere con più efficacia e sintesi gli elementi storici e, soprattutto, quello che abbiamo definito come il sogno di Augusto”⁸⁵.

Entrambe le necessità avvertite dai coproduttori erano sintomi dell'irrisolto nodo strutturale, che solo allora cominciava ad essere chiaramente individuato e del quale, però, ancora nessuno era riuscito a trovare la soluzione. In quella fase si era convinti che “le basi [fossero] state messe con efficacia” e che un'attenta “ricalibratura di tutti i dialoghi del film”⁸⁶ fosse sufficiente per il “salto di qualità” del film. Invece quello che mancava era proprio la chiave di volta strutturale.

⁷⁸ Note a “Augusto – Terza Stesura” – 30.08.01, pp. 3-4 e 8. Il riferimento è a Roger Young, *Note sulla Stesura di agosto della Prima Serata di "Augusto"* – 15.07.01, p. 7.

⁷⁹ Eric Lerner, *Augusto – Prima Serata / Quarta Stesura* – 15.09.01, e Eric Lerner, *Augusto – Seconda Serata / Quarta Stesura* – 15.09.01.

⁸⁰ Eric Lerner, *Augusto – Prima Serata / Quinta Stesura* – 01.11.01, e Eric Lerner, *Augusto – Seconda Serata / Quinta Stesura* – 01.11.01.

⁸¹ “Polish” è un termine tecnico con il quale si intende una revisione di sceneggiatura leggera, di superficie, tendenzialmente limitata ai dialoghi.

⁸² *Indicazioni per una revisione di “Augusto - Quinta Stesura”* – 13.11.01.

⁸³ *Indicazioni per una revisione di “Augusto - Quinta Stesura”* – 13.11.01, p. 1.

⁸⁴ *Indicazioni per una revisione di “Augusto - Quinta Stesura”* – 13.11.01, p. 1.

⁸⁵ *Indicazioni per una revisione di “Augusto - Quinta Stesura”* – 13.11.01, p. 2.

⁸⁶ *Indicazioni per una revisione di “Augusto - Quinta Stesura”* – 13.11.01, p. 2.

2.2.2 Seconda fase: Franco Bernini

Si decise di affidare la nuova stesura a Franco Bernini, uno sceneggiatore italiano che per la Lux Vide aveva già firmato il copione di Padre Pio – Tra cielo e terra [2000], di enorme successo⁸⁷.

Il 10 dicembre 2001 Bernini consegnò la Sesta Stesura della sceneggiatura⁸⁸. Si trattava, come era stato richiesto, più di un polish che di una vera e propria revisione. Con la finezza che contraddistingue la sua scrittura, Bernini aveva rielaborato i dialoghi conferendo al copione quell'afflato emotivo che l'arguzia e la sofisticatezza degli scambi scritti da Lerner non sempre riuscivano a trasmettere.

Ma, a questo punto, risultò a tutti chiaro che, sebbene Bernini avesse fatto esattamente ciò che gli era stato chiesto, la sceneggiatura appariva ancora insoddisfacente. Ormai era evidente: i problemi erano strutturali, non di "confezione". Nelle note alla prima revisione di Bernini infatti si scriveva: "La sesta stesura della sceneggiatura ha portato la storia molto vicino alla sua piena maturazione. Numerosi personaggi principali hanno raggiunto uno spessore drammatico soddisfacente e hanno acquisito un buon grado di empatia"⁸⁹. Tuttavia si rilevava anche che "permangono alcuni problemi strutturali che è necessario risolvere: la trama riguardante Augusto alle prese con il problema della successione presenta ancora alcuni cali di tensione drammatica e il tipo di intreccio fra questa vicenda e quella dell'ascesa al potere del giovane Caio Ottavio non è ancora stato scandito in modo ottimale"⁹⁰.

Queste critiche sono analoghe a quelle avanzate nelle note alle stesure precedenti, ma questa volta il gruppo di editor aveva individuato il principale nodo da sciogliere:

A nostro avviso alcuni dei problemi rilevati dai coproduttori nella quinta stesura dipendono da una radice comune: la funzione drammatica assegnata al personaggio di Nicolao di Damasco. L'idea di mettere in moto il film con la decisione dell'imperatore di raccontare la propria vita ad un biografo ha offerto senza dubbio molti vantaggi, ma nello stesso tempo ha creato alcune difficoltà. Ricoprendo Nicolao solo il ruolo di *testimone* di un racconto, è inevitabile che i suoi dialoghi con Augusto tendano ad essere privi di azione e a risultare piuttosto didascalici. Nell'ultima stesura è stato fatto il miglior tentativo possibile per innescare un rapporto più conflittuale fra questi due personaggi. Se nemmeno in questa versione il dramma ha preso vita sembra necessario adottare una soluzione più drastica. Riteniamo dunque opportuno ristrutturare nel seguente modo la trama del presente: *Augusto non racconterà più la propria biografia a Nicolao di Damasco, ma alla figlia Giulia, per convincerla dell'importanza di sposare Tiberio, e non Iullo, per la continuazione della dinastia.*⁹¹

Nelle note si elencavano i tre motivi principali che rendevano opportuna la sostituzione del personaggio di Nicolao con il personaggio di Giulia, nella funzione di destinatario del racconto di Augusto:

⁸⁷ Franco Bernini era già uno dei più apprezzati sceneggiatori italiani: oltre a *Padre Pio – Tra cielo e terra* e *Giuda* [2001] (per la Lux Vide), aveva firmato il soggetto de *Il portaborse* [1991] e le sceneggiature di *Chiedi la luna* [1991], *Un'altra vita* [1992] e *La lingua del santo* [2000], oltre alla sceneggiatura di un film da lui stesso diretto, *Le mani forti* [1997].

⁸⁸ Franco Bernini, *Augusto – Prima Serata / Sesta Stesura – 10.12.01*, e Franco Bernini, *Augusto – Seconda Serata / Sesta Stesura – 10.12.01*.

⁸⁹ Note a "Augusto – Sesta Stesura" – 14.02.02, p. 1.

⁹⁰ Note a "Augusto – Sesta Stesura" – 14.02.02, p. 1.

⁹¹ Note a "Augusto – Sesta Stesura" – 14.02.02, pp. 1-2.

[...] la decisione dell'imperatore di raccontare il proprio passato presenterà una motivazione più comprensibile ed intensa: l'imperatore deve rendere la figlia partecipe del grande sogno politico al quale lui ha sacrificato la vita per convincere lei stessa a sacrificarsi sposando Tiberio.

[...] diventerà possibile dare un respiro maggiore a tutti gli elementi più drammatici della storia di Augusto: il rapporto padre-figlia (il personaggio di Giulia potrà diventare davvero memorabile), l'amore dannato con Iullo, la presenza minacciosa di Livia.

[...] questa modifica non inciderà sulla trama del passato: dovendo convincere la figlia ad accettare un matrimonio politico rinunciando ad un matrimonio d'amore, Augusto racconterà a Giulia esattamente gli stessi episodi che nell'ultima stesura raccontava a Nicolao per convincerlo del valore del proprio progetto politico⁹².

Ecco finalmente il nesso strutturale che Lerner non era riuscito a trovare: Augusto racconta il proprio passato alla figlia Giulia e non al biografo Nicolao di Damasco. In questo modo il raccontare, da parte di Augusto, avrebbe avuto un concreto motivo drammatico interno alla storia di Augusto e non sarebbe stato determinato da un occasionale (e dunque non drammaturgico) desiderio di rievocare la propria giovinezza.

Solo ora la storia, pur conservando la duplicità del piano narrativo e la complessità dell'intreccio sia nella storia di Augusto che nella storia di Caio Ottavio, avrebbe acquisito una forma semplice che – come raccomandano i teorici della sceneggiatura – era esprimibile con una frase breve dalla quale sia evincibile il protagonista, l'antagonista e l'obiettivo: un padre racconta alla figlia la fase più drammatica della sua vita per convincerla a sposare un uomo che lei non ama.

Franco Bernini accettò di revisionare la sceneggiatura in base a questa nuova chiave di volta strutturale e il 4 marzo 2002 consegnò la Settima Stesura⁹³.

In questa stesura la storia inizia con Giulia che è già da tempo vedova di Marco Agrippa ed è innamorata di Iullo Antonio. L'attentato subito convince Augusto a tentare di persuadere la figlia, attraverso il racconto del proprio passato, ad accettare di sposare Tiberio. Leggere la Settima Stesura ci confermò che finalmente "c'eravamo". Ora tutto si teneva: storia di Augusto e storia di Caio Ottavio, trama e tema, conflitto drammatico e finale svolta redentrice.

Eravamo tutti persuasi di aver finalmente messo a punto la struttura corretta per il film. Pensavamo di essere vicini alla fine del processo di sviluppo della sceneggiatura, invece stavamo per entrare nella sua fase più concitata e tortuosa.

2.2.3. Terza fase: lavoro di squadra

In primo luogo era necessario fare i conti con l'esigenza, da parte dei coproduttori statunitensi, di disporre di una sceneggiatura scritta da un autore di madrelingua inglese.

⁹² Note a "Augusto – Sesta Stesura" – 14.02.02, p. 2.

⁹³ Franco Bernini, *Augusto – Prima Serata / Settima Stesura – 04.03.01*, e Franco Bernini, *Augusto – Seconda Serata / Settima Stesura – 04.03.01*.

La scelta, suggerita da Judd Parkin⁹⁴, rappresentante della rete statunitense A&E, cadde su Larry Gross⁹⁵.

In secondo luogo, il regista Roger Young, aveva stilato un lungo documento di note per spiegare che, sebbene condividesse l'idea del nuovo impianto strutturale, non apprezzava molte delle scelte stilistiche operate da Bernini:

Il personaggio di Augusto era stato originariamente concepito come un uomo che non si ammanta dei lussi di un re, ma resta umile e normale pur governando l'intero mondo civilizzato. Ciò è storicamente corretto e contribuisce a rendere interessante il nostro protagonista. Ma in questa stesura il personaggio di Augusto è stato rovinato. Si tratta semplicemente di ripristinare il personaggio precedente, e ciò deve essere fatto. Altrimenti avremo un uomo di potere freddo e privo di emozioni... che tutti noi abbiamo già visto molte volte nei film.

[...] Anche il personaggio di Caio Ottavio è andato parzialmente perduto. Lui non deve essere un audace guerriero. Questo è un modo vecchio e frusto di costruire un giovane personaggio eroico. Il personaggio di Ottavio può essere molto più interessante di così.

[...] Il personaggio di Livia è stato reso monodimensionale. Lei è semplicemente diventata il "cattivone" del film. Ciò non è necessario né desiderabile.

[...] Il personaggio di Iullo è stato reso interamente monodimensionale.

[...] Dobbiamo sforzarci di mantenere tutti questi personaggi ben definiti, originali e multidimensionali se speriamo di attrarre grandi attori per questi ruoli.

[...] Questa stesura non è neppure minimamente cinematografica quanto l'ultima stesura [di Lerner, *N.d.R.*] e in buona parte sembra essere scritta come se fosse un romanzo, non un film. In generale le scene sono prolisse. Troppe parole. Non c'è economia nei dialoghi. Dobbiamo affidarci agli attori per comunicare la storia. È noioso "dire" ogni singola cosa.⁹⁶

Queste note del regista, seppur condizionate dal fatto che la sensibilità statunitense, sotto certi aspetti, è molto distante da quella italiana, danno un'idea di quanto possano essere dialettici e accesi i confronti sulle sceneggiature. Esse, seppur in modo ingiustamente brusco, esprimevano tuttavia opinioni condivise fra i coproduttori, consapevoli che, sebbene fosse stata individuata la corretta struttura narrativa per il film, Larry Gross, il nuovo sceneggiatore designato, avrebbe dovuto lavorare con impegno per far pienamente maturare la sceneggiatura.

Da parte sua, Larry Gross rilesse, oltre la settima, anche la quinta stesura (l'ultima scritta da Lerner), della quale Young chiedeva di recuperare molti elementi. E così, prima di cominciare il suo lavoro di revisione, scrisse in una lettera di intenti:

Riguardo la nuova stesura, siamo tutti d'accordo su un punto: può funzionare la struttura dei flashback con Giulia come persona a cui Augusto narra la propria storia. Anche eliminare Nicolao dalla Prima Serata e probabilmente ridurre significativamente la sua presenza nella Seconda Serata può funzionare.

⁹⁴ Judd Parkin aveva già collaborato a coproduzioni internazionali con la Lux Vide, come *Il dono di Nicholas* [1998] e *Jesus* [1999].

⁹⁵ Larry Gross aveva già firmato, *Davide* [1997] oltre a film di grande successo come *48 ore* [1982] e *Chinese Box* [1997].

⁹⁶ Roger Young, *Note a "Augusto – Settima Stesura" – 17.03.02*, p. 1.

Quest'obiettivo è stato raggiunto nella stesura attuale e ci troviamo tutti d'accordo. Detto questo, devo anche aggiungere fin dall'inizio che riguardo la maggior parte delle altre questioni pertinenti, l'ultima stesura è molto più debole rispetto a quella precedente.⁹⁷

Alcune delle intenzioni espresse da Larry erano interessanti e condivisibili. Altre aprivano problemi preoccupanti, in particolare l'idea di reintrodurre nella seconda serata il personaggio di Nicolao o di qualcuno che avrebbe dovuto svolgere quella che era la funzione di Nicolao nelle prime cinque stesure.

Questa e altre preoccupazioni furono puntualmente segnalate nella risposta della Lux Vide alla lettera di intenti di Gross:

[...] ci spaventa l'idea di introdurre nella seconda serata un nuovo personaggio che svolga una funzione analoga a quella di Nicolao. Una modifica di questo tipo comporterebbe inevitabilmente una complicazione dell'intreccio, mentre negli ultimi mesi, su indicazione di tutti i coproduttori, si è lavorato con l'obiettivo di semplificare la storia per renderla più comprensibile al pubblico televisivo (non solo europeo). I personaggi come Nicolao, come dimostrano le cinque stesure precedenti, rischiano di appesantire e rallentare la storia, perché è molto difficile renderli attivi e interessanti.

Non siamo d'accordo con l'idea di chiudere la prima serata con la vittoria del triumvirato a Filippi. Questa modifica costringerebbe a raccontare in modo troppo rapido le complesse vicende contenute nella prima serata e dunque le renderebbe difficili da seguire e comprendere. Modifiche strutturali di questa entità rischiano di compromettere gli equilibri drammatici che sono stati raggiunti e che ci soddisfano.

Non siamo d'accordo con l'idea di introdurre citazioni di Orazio e Virgilio: è una strada che abbiamo già percorso nelle stesure precedenti con risultati che non abbiamo mai trovato soddisfacenti.

Abbiamo forti dubbi sull'opportunità di mettere in ulteriore cattiva luce il personaggio di Livia e di Tiberio. Ciò rischia di rendere la fine del film troppo pessimista e di trasmettere una visione eccessivamente cinica della corte imperiale. La storia fra Augusto e Livia, sebbene segnata dalla tragedia, è una sincera storia d'amore.

Altri aspetti del programma di lavoro di Larry (l'idea di sottolineare che Augusto diede pieno valore alla legge dell'impero e l'idea di evidenziare che l'imperatore aveva un profondo rispetto dei valori famigliari e tradizionali) ci sembrano in generale corretti, ma difficili da realizzare in modo coinvolgente per lo spettatore televisivo. Un intervento in questa direzione dovrebbe dunque essere mirato e preciso per scongiurare il rischio, verificatosi nelle stesure precedenti, di rendere la storia troppo pesante e didascalica per gli spettatori⁹⁸.

A questo punto, espressi i nostri avvertimenti sulle intenzioni di revisione delineati da Gross, restammo in attesa della nuova stesura, sperando che non fossero turbati i delicati equilibri emotivi e strutturali a fra la storia di Augusto e la storia di Caio Ottavio che eravamo convinti di aver finalmente trovato.

Ma il 20 maggio Larry Gross consegnò l'Ottava Stesura⁹⁹ e tutte le nostre speranze andarono amaramente deluse: nella seconda serata Gross aveva introdotto il nuovo

⁹⁷ Larry Gross, *Lettera in vista della revisione di "Augusto – Settima Stesura"* – 01.04.02, p. 1.

⁹⁸ *Risposta a "Larry Gross, Lettera in vista della revisione di 'Augusto – Settima Stesura' – 01.04.02"* – 05.04.02, p. 2.

⁹⁹ Larry Gross, *Augusto – Prima Serata / Ottava Stesura* – 20.05.02 e Larry Gross, *Augusto – Seconda Serata / Ottava Stesura* – 20.05.02.

personaggio di Claudio, giovane nipote di Augusto interessato di storia, e al quale l'imperatore si diverte a raccontare il proprio passato. Era evidente che a Gross era sfuggito quanto fosse centrale il nesso strutturale per cui Augusto racconta alla figlia il proprio passato.

Ma questo era solo il più grave dei problemi della sceneggiatura consegnata da Gross. Ne è testimonianza la lettera inviata il giorno successivo a Judd Parkin:

Caro Judd,

abbiamo letto l'intera sceneggiatura che ci hai inviato e siamo costretti a dirti sinceramente che non siamo soddisfatti del lavoro di Larry.

Mentre la prima serata, con alcune aggiunte sul piano della *storia di Augusto*, avrebbe potuto diventare soddisfacente, la seconda serata è troppo carente da molti punti di vista.

Come avevamo scritto e spiegato per telefono, la stesura precedente aveva incontrato il pieno favore di tutti i coproduttori europei e perciò, nel definire gli obiettivi del lavoro di Larry, avevamo insistito in modo chiaro affinché ogni intervento di *polish* fosse fatto in modo estremamente calibrato, per non compromettere il risultato del lavoro di un anno e mezzo.

Per evitare ogni equivoco avevamo inviato delle note in cui noi, insieme ai coproduttori della Rai e di KirchMedia, precisavamo quali fossero i punti della sceneggiatura ai quali doveva limitarsi l'intervento di *polish*. Inoltre, per telefono, avevamo personalmente spiegato a Larry con quali delle sue proposte di modifica noi non eravamo d'accordo. Speravamo di essere stati chiari, ma dal risultato dobbiamo concludere che non ci siamo capiti.

- 1) La struttura complessiva della storia, le proporzioni fra *storia di Augusto* e *storia di Caio Ottavio*, soddisfaceva pienamente tutti i coproduttori europei. Nelle note che vi abbiamo inviato il 28 marzo segnalavamo infatti solo punti molto specifici su cui intervenire. Nella stesura di Larry gli equilibri drammatici sono profondamente cambiati [...]
- 2) Le modifiche strutturali introdotte hanno compromesso soprattutto l'intensità della storia riguardante Augusto, Giulia e Livia, che nella stesura di Larry è stata semplificata e appiattita, mentre nelle stesure precedenti dava alla storia il tono emotivo complessivo. Questo cambiamento deluderà soprattutto la Rai, il partner principale nella coproduzione, in quanto proprio la *storia di Augusto* conteneva gli elementi ritenuti più importanti per il pubblico italiano.
- 3) Avevamo esplicitamente indicato a Larry di non spostare la battaglia di Filippi dalla seconda alla prima serata. Questo cambiamento lo ha costretto a eliminare molte scene della *storia di Augusto* e a indebolire il *cliff hanger* fra prima e seconda serata.
- 4) Avevamo suggerito a Larry di evitare un uso eccessivo di personaggi come Orazio e Virgilio, in quanto nelle stesure precedenti erano già stati fatti molti tentativi insoddisfacenti in questa direzione. In questa stesura, invece, il film dovrebbe aprirsi con una lunga declamazione di Orazio nella prima serata. La seconda serata contiene poi una lunga declamazione di Virgilio.
- 5) Avevamo sconsigliato a Larry di introdurre nella seconda serata un personaggio simile a Nicolao come interlocutore di Augusto. L'aspetto migliore della stesura precedente consisteva nel fatto che Augusto racconta la propria storia alla figlia Giulia per convincerla a sposare un uomo che lei non ama. In questo modo il racconto del passato

aveva una precisa funzione drammatica. Larry ha invece introdotto il personaggio di Claudio, un nipote interessato di storia, a cui Augusto decide di raccontare la propria vita. Ma il ruolo di questo personaggio resta del tutto pretestuoso e dunque privo di conflitto drammatico.

- 6) Si era concordato che il polish avrebbe dovuto riguardare soprattutto i dialoghi. Il risultato non è molto soddisfacente perché sono state inserite molte espressioni *slang*, sono andate perse molte delle battute migliori della stesura precedente e sono stati introdotti, soprattutto negli scambi fra Augusto e Claudio, dialoghi lunghi e noiosi circa questioni storiche.
- 7) Alcuni personaggi centrali risultano snaturati rispetto alla stesura precedente: ad esempio l'evento "proscrizioni" nella stesura precedente costituiva un importante snodo drammatico per il protagonista, che accettava di partecipare al massacro solo dopo molte esitazioni. Nella stesura di Larry vediamo che è lo stesso Ottavio a proporre, in apertura della seconda puntata, di proscrivere i nemici (inoltre la sequenza delle proscrizioni risulta molto violenta e getta un'ombra troppo fosca sui personaggi di Marco Agrippa e Tullio).
- 8) Alcune modifiche di Larry sono troppo scorrette dal punto di vista storico per le esigenze del pubblico europeo. Un unico esempio fra i molti possibili: la scena in cui Ottavio decide di farsi chiamare Augusto basandosi sul nome del mese dice esattamente il contrario della verità (fu il mese ad essere nominato in base al titolo dell'imperatore).
- 9) Alcune scene e alcune battute sono davvero troppo volgari per il pubblico europeo.
- 10) Sono stati effettuati alcuni cambi di location non richiesti (la scena di apertura) e non effettuati alcuni cambi richiesti (le leggi matrimoniali dovevano essere promulgate nel Foro e non di fronte all'Ara Pacis).
- 11) Da molti punti si nota che la stesura inviata non è basata sull'ultima versione, bensì sulla penultima. Infatti molti problemi che erano stati risolti nell'ultima versione dello sceneggiatore italiano riemergono dalla stesura di Larry: i personaggi di Cicerone e Bruto sono tornati ad essere meschini come erano nella stesura precedente e alcuni refusi si ripresentano (al ritorno da Munda, Cesare ripete per due volte a Marco Antonio la battuta sul vino).
- 12) Il personaggio di Iullo, determinante per la storia complessiva, viene molto trascurato soprattutto nella prima serata. In questo modo il dramma cruciale della storia, Giulia divisa fra l'obbedienza al padre e l'amore per l'uomo che vuole uccidere suo padre, che nella stesura precedente veniva subito presentato in modo chiaro ed efficace, adesso risulta piuttosto annacquato e poco pertinente alla storia nel suo complesso.¹⁰⁰

A questo punto, perso circa un mese e mezzo di lavoro, ci trovavamo alle strette con la data del 15 luglio entro la quale sarebbero dovute cominciare le riprese.

La situazione fu ulteriormente complicata dal fatto che il regista Roger Young, insoddisfatto quanto tutti i coproduttori del lavoro di Gross presentò una *sua personale* revisione della sceneggiatura¹⁰¹.

¹⁰⁰ Lettera a Judd Parkin su "Augusto – Ottava Stesura" – 21.05.02.

¹⁰¹ Roger Young, *Augusto – Revisione Maggio* – 30.05.02.

Questa versione era uno sviluppo della Quinta Stesura (l'ultima di Lerner), con la particolarità che Marco Agrippa muore a metà della seconda serata e Augusto racconta la propria storia in certi casi alla figlia Giulia e in altri alla moglie Livia.

Ci trovavamo così ad avere tre stesure parallele: la Settima (di Franco Bernini), l'Ottava (di Larry Gross) e la Revisione (di Roger Young).

Ad aggravare la tensione si aggiunse il pessimo risultato di audience dell'ultimo film prodotto dalla Lux Vide, scritto da Eric Lerner e diretto da Roger Young: *Dracula*¹⁰². Questo risultato fu interpretato come una severa lezione sul fatto che il *prime time* di Rai Uno (in particolare quello più ambito, domenica e lunedì sera, cui *Augusto* era destinato) non è la collocazione adeguata per storie eccessivamente segnate da venature noir, caratterizzate da protagonisti moralmente ambigui.

Le lunghe Note del 12 giugno cercavano di riprendere le redini dello sviluppo della sceneggiatura:

In base alle ultime tre stesure della sceneggiatura (Bernini 04/03; Gross 20/05; Young 30/05) tutti i coproduttori ritengono che la struttura migliore per la *storia di Augusto* sia quella esemplificata nella stesura di Bernini.

In questa versione la storia di Augusto si apre in una situazione di crisi al vertice dell'impero. Giulia, l'unica figlia dell'imperatore, è vedova: l'impero non ha un erede. La gravità di questo stato di cose viene messa in luce dall'attentato di Iullo (*inciting incident* della *storia di Augusto*): cosa sarebbe successo se Augusto fosse rimasto ucciso? L'impero sarebbe tornato nel caos, visto che, dopo la morte di Marco Agrippa, nessuno è stato designato per la successione. Augusto si rende subito conto della minaccia che incombe: i suoi nipoti sono troppo piccoli per succedergli. Devono trascorrere almeno altri dieci anni prima che il maggiore di loro possa occupare il vertice dell'impero. Per assicurarsi che Roma non collassi nel corso di questo decennio Augusto è costretto a cedere alla minacciose pressioni di Livia: convincerà la figlia Giulia a sposare Tiberio. Ma Giulia è irremovibile: ha già accettato anni prima un matrimonio politico, adesso ha diritto di scegliere per sé l'uomo che davvero ama, Iullo (della cui congiura contro l'imperatore è del tutto all'oscuro). Augusto decide di raccontare alla figlia il senso di tutta la propria vita, nei suoi aspetti più gloriosi e in quelli più oscuri, per convincerla ad accettare, come lui stesso ha accettato, i sacrifici imposti dal destino che ha segnato la loro famiglia.

I motivi di tale preferenza sono i seguenti:

- 1) Il problema drammatico principale che i coproduttori vogliono raccontare nella storia di Augusto è *il complicato rapporto fra Augusto e Giulia, nel momento in cui l'imperatore è costretto a convincere la figlia a sposare Tiberio rinunciando a Iullo*. Questo nodo dell'intreccio, una giovane figlia appassionata in conflitto con la saggezza, l'esperienza e il grande sogno di un padre, è ricco di emozioni e immediatamente comprensibile per il pubblico televisivo.
- 2) Viene conferito uno spazio maggiore a Giulia, che insieme a Livia è il principale protagonista femminile della miniserie. Il pubblico europeo si appassiona alle storie in cui protagoniste femminili siano al centro di forti conflitti.
- 3) Il continuo intreccio fra presente e passato convince i coproduttori solo se viene presentato *un preciso motivo drammatico che spinge Augusto a raccontare la propria vita*. Se la storia comincia dopo la morte di Marco Agrippa viene posto subito un

¹⁰² *Dracula* [2002] aveva raccolto il 15,59 di share con 3.771.000 spettatori.

problema chiaro e semplice: *l'imperatore non ha eredi*. La gravità di questa situazione di partenza viene messa in luce dall'attentato: Augusto è *costretto* a raccontare il proprio passato per convincere la figlia a sacrificarsi sposando Tiberio”¹⁰³.

A questo punto, respinta completamente la stesura di Larry Gross e archiviata come un “errore di percorso” la sceneggiatura parallela del regista, gli editor si affiancarono a Roger Young e in un mese furono prodotte ben cinque revisioni – Stesure Nona, Decima, Undicesima, Dodicesima e Tredicesima.

L'impianto strutturale era ormai definito: la notizia della morte di Marco Agrippa, in apertura del film, costringe Augusto a chiedere alla figlia di sposare Tiberio. Si trattava solo di guidare Roger Young in una sorta di processo di appropriazione della sceneggiatura di Bernini.

In questo processo, però, Young conferì alla *storia di Augusto* una tonalità emotiva piuttosto amara e crepuscolare che suscitò la preoccupazione di tutti i coproduttori. A questo si aggiungeva il fatto che Young, regista e non sceneggiatore, non era stato in grado di portare a piena maturazione gli aspetti più squisitamente narrativi della sceneggiatura. Così si decise di commissionare un polish ad altri due autori statunitensi: David Seidler e Jacqueline Feather¹⁰⁴.

Durante gli ultimi dieci giorni di luglio, due story editor della Lux Vide (chi scrive e Luca Manzi, direttore del Settore Editoriale) e il produttore creativo della Eos Entertainment (Ferdinand Dohna) lavorarono gomito a gomito, a Los Angeles, con la coppia di sceneggiatori americani. Gli obiettivi erano chiari: “cambiare il tono cupo della storia, soprattutto nella trama del presente”¹⁰⁵.

Ma quando un Autore mette le mani su una sceneggiatura non gli si può impedire di “farla propria”. Ciò, in genere, è un bene. Ma nel caso di *Augusto* non lo fu, perché Roger Young non apprezzò affatto il modo in cui Seidler e Feather si erano appropriati della “sua” storia: “non ritengo che questa stesura risolva i problemi della sceneggiatura ed infatti penso che sia la causa di problemi ancora più grandi”¹⁰⁶.

Nell'agosto del 2002, a poco più di un mese dall'inizio previsto delle riprese, non restava che tornare a mettersi ad un tavolo con Roger Young e cercare di risolvere con lui, a partire dalla sua ultima stesura, i problemi ancora presenti.

In brevissimo tempo, pressati dall'avvicinarsi di scadenze non più prorogabili, furono messe a punto tre ulteriori revisioni – Stesura Quindicesima, Sedicesima e Diciassettesima – e si giunse così finalmente, il 23 settembre 2002, all'ultima stesura, la Stesura Bianca, da considerare definitiva.

3. Conclusione

Augusto – Il Primo Imperatore fu trasmesso domenica 30 novembre e lunedì 1 dicembre 2003. La prima serata, controprogrammata da Canale 5 con il penultimo episodio della quarta stagione della fortunata serie *Distretto di Polizia*, fu seguita da 8.008.000 spettatori, ottenendo il 27.51% di share. La seconda puntata, controprogrammata da Canale

¹⁰³ Note a “*Augusto – Sesta Stesura / Settima Stesura / Revisione Maggio 02*”, pp. 1-2.

¹⁰⁴ Marito e moglie, David Seidler e Jacqueline Feather stavano in quei mesi già collaborando con la Lux Vide alla sceneggiatura di un biopic su Mussolini (che poi sarebbe diventato *Edda* [2005]) e a quello su Soraya [2003]. David Seidler aveva anche cofirmato un biopic cinematografico diretto da Francis Ford Coppola: *Tucker – Un uomo e il suo sogno* [1988].

¹⁰⁵ *Obiettivi del lavoro con David e Jacqueline su “Augusto – Dodicesima Stesura”* – 19.07.02, p. 1

¹⁰⁶ Roger Young, *Note a “Augusto – Stesura Feather & Seidler”* – 08.08.02, p. 1.

5 con la prima messa in onda di *Billy Elliot* [2000], fu seguita da 7.574.000 spettatori, ottenendo il 25,58% di share. Nella prima serata *Distretto di Polizia* ottenne un ascolto di poco superiore (8.244.000 spettatori con il 28,23% di share)¹⁰⁷ e questo sancì, da un punto di vista televisivo, la sconfitta di *Augusto – Il Primo Imperatore*.

È interessante la reazione dei critici. Il commento di Aldo Grasso, pubblicato sul *Corriere della Sera* del 1 dicembre (dunque scritto all'oscuro del responso di ascolto) fu piuttosto lusinghiero:

Augusto – Il primo imperatore ripropone questa mirabile avventura con gli occhi del vecchio sovrano costretto da vicende familiari a ripensare la vita politica, i rapporti più cari, l'intima tragedia. L'artificio retorico per spiegare su un piano sincrono le più tumultuose vicissitudini di Roma è il flashback che permette all'attore Peter O'Toole (molto buona la sua prova) di essere presente sulla scena dall'inizio alla fine, di imprimere al racconto la tonalità morbida del ricordo (ed evitare quindi il confronto diretto con *Il gladiatore*), di rivivere in modo parallelo le vicende pubbliche e quelle private alla luce dei risultati ottenuti. La parte più vivida della mini-serie è il rapporto con la figlia Giulia (Vittoria Belvedere) proprio perché è in questo legame che si intrecciano la spietatezza del potere (il padre combina matrimoni politici, egli stesso per interesse ha sposato in terze nozze la gelida Livia, Charlotte Rampling) e l'amore filiale. Primo episodio di una serie sull'impero romano, "Augusto" è un capitolo interessante e ben articolato di fiction storica: peccato che la presenza degli attori italiani (a parte la Belvedere) lasci un po' a desiderare e che la regia di Young sia in debito di personalità.¹⁰⁸

Sulla *Stampa* di quello stesso giorno Alessandra Comazzi, criticata le interpretazioni degli attori, scrisse che la correttezza storica era l'aspetto più rilevante del film: "deve essere proprio questa una delle ragioni del successo continuo e sicuro di queste serie per la tv: una verosimiglianza storica, lo studio dei particolari [...], begli abiti, belle case e marmi policromi. Un'aria familiare che tutto pervade: mentre Shakespeare trascinava i suoi personaggi sulle ardite vette dell'immortalità, la Lux Vide di Bernabei ce li porta a casa nella loro quotidianità. Una sorta di sacra rappresentazione, di recita in famiglia, di fotoromanzo di lusso. Con tanto di studio psicologico, c'è da scommetterci"¹⁰⁹.

Invece, sulla *Repubblica*, Sebastiano Messina, apprezzata la messa in scena, mosse solo alcune critiche proprio dal punto di vista storico: "Roger Young cerca dall'inizio alla fine di non allontanarsi troppo dalla realtà storica [...] anche se alcuni passaggi-chiave sono rappresentati alla velocità del Bignami"¹¹⁰.

Dopo la pubblicazione dei dati d'ascolto, con la notizia che *Distretto di Polizia* aveva, seppure per soli 200 mila spettatori, sconfitto *Augusto*, i toni degli articoli cambiarono. Sulla *Stampa* del 2 dicembre Alessandra Comazzi scrisse: "Oltre 17 milioni di spettatori, secondo il parametro Auditel, si sono posti l'altra sera davanti alla tv per seguire storie mediate dalla fantasia. Nove milioni di spettatori hanno preferito la cronaca, la contemporaneità del *Distretto di polizia* [...] otto milioni si sono lasciati affascinare dai pepli e dalle toghe di *Augusto*". I critici si dedicarono alla ricerca del perché *Augusto* avesse ottenuto meno ascolti (come si è letto, nella percezione giornalistica il distacco era già passato ad un milione di spettatori) di *Distretto*. Secondo Ezio Savino, sul *Giornale*, il motivo fu che *Augusto* era *troppo* storicamente corretto:

¹⁰⁷ Anche la seconda serata ottenne, seppur di poco, meno ascolti della concorrenza.

¹⁰⁸ Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 1 dicembre 2003.

¹⁰⁹ Alessandra Comazzi, *La Stampa*, 1 dicembre 2003.

¹¹⁰ Sebastiano Messina, *La Repubblica*, 1 dicembre 2003.

c'è un deficit di pathos. Intendiamoci, non nella sceneggiatura, che è storicamente impeccabile e sceglie la strada in discesa del flashback, del ricordo personale che, dai tempi dell'*Odissea* di Omero, funziona sempre come marchingegno di coinvolgimento. La scarsità narrativa è insita nel personaggio. Augusto è un politico, anzi, il prototipo della genia: scaltro a mediare, dissimulatore quanto basta, a suo modo un professionista, il tecnico di un conflitto lungo, sotterraneo, sfuggente. E lo scenario che cattura non è il palazzo del potere, ma l'arena rosseggiante, il Colosseo di Massimo (l'uomo che fu un generale, divenne gladiatore e sfidò un imperatore), il gigantesco ring di un *Rocky* dell'antichità che affonda la spada nelle carni e conquista la folla. [Augusto] era un antipatico mondiale. [...] così l'affresco di *Augusto*, nella sua ricchezza di comprimari e di dati veridici, si adagia nello scolastico, rinuncia ai bagliori dei primi piani eroici e insaguinati, delle spade che s'incrociano, come quelle di Massimo Decimo Meridio e del perfido Commodo.

Silvia Ronchey, invece, sulla prima pagina della *Stampa* del 3 dicembre criticò in toni inusualmente aspri la miniserie proprio dal punto di vista della correttezza storica:

Se re Mida trasformava in oro tutto quello che toccava, la televisione, a quanto pare, tramuta tutto in fotoromanzo. Anzi peggio, tramuta la cultura, certamente garantita dai prestigiosi consulenti, in incultura. Le sere di domenica e lunedì perfino i ginnasiali si telefonavano ridendo a crepapelle a sentire Cleopatra-Miss Italia, con ancora indosso il bikini del Concorso, sbraitare: «Sono la tua puttanelle egiziana!» a un Marco Antonio-Massimo Ghini, trasformato in sorta di Briatore da Sharm-el-Sheik. [...] Agli occhi degli ignari telespettatori il palazzo imperiale ospita un esempio di famiglia allargata da fare gola al programma di Maria De Filippi: una coppia di divorziati esageratamente permissivi con due disastrosi figli di primo letto. Viziata, maleducata e isterica, Giulia-Vittoria Belvedere non fa che insultare il padre Augusto e lo spettatore esulta quando finalmente l'ebete Tiberio la violenta. Il povero Mecenate è una macchietta gay alla Vanzina, che aiuta a cambiare look il futuro imperatore, presentato come «un povero ragazzo di campagna» [...] Il foro romano sembra il Bar Sport, dove giovani aristocratici con facce da coatti progettano bravate come ammazzare Cesare. Bruto è brutto, Cicerone ancora di più, e per giunta cattivo: ovvio che due tipi così poco telegenici debbano finire male. Mai tanto quanto Antonio, che fa harakiri davanti a un trono sormontato da quelli che appaiono quattro cornacchioni dorati, nè tanto quanto Miss Italia alle prese con un cobra che le striscia allusivamente tra le cosce. [...] Evidentemente, fare cultura per le masse significa convincerle che la cultura non esiste, che tutto è sempre stato come adesso, o meglio come gli stereotipi odierni vorrebbero che fosse. E questa è la più grave delle corrottele e delle violenze che il peggio usato dei media infligge alla più disprezzata delle parti in commedia: il pubblico.¹¹¹

Come si può vedere, quando si racconta una storia del tempo passato, non è facile conciliare correttezza storica, qualità artistica e risultati d'ascolto, mentre non è affatto difficile trovare motivi di critica ad un film biografico da uno di questi tre punti di vista. Nel frattempo il DVD di *Augusto – Il Primo Imperatore* è stato distribuito in tutto il mondo (compresi gli Stati Uniti, caso più unico che raro per una miniserie televisiva non coprodotta da reti statunitensi) e, con il passare del tempo, i commenti degli spettatori¹¹² risultano sempre più lusinghieri. Il tempo che passa: rende difficile raccontare bene le storie ma, forse, permette di giudicarle con più serena obiettività.

¹¹¹ Silvia Ronchey, *La Stampa*, 3 dicembre 2003.

¹¹² Consultabili al sito: www.imdb.com/title/tt0340529/usercomments.

Capitolo Quattro

NERONE

*Molti hanno scritto la storia di Nerone;
alcuni mentendo per benevolenza;
altri per odio contro di lui,
riprovevoli anch'essi.¹*

1. Nerone: icona ed enigma

Il secondo film biografico della collana *Imperium* doveva raccontare la vita dell'imperatore che alla nascita ricevette il nome di *Lucio Domizio Enobarbo*, in occasione dell'adozione da parte del terzo marito della madre assunse il nome di *Nerone Claudio Druso Germanico* e che passò alla storia, più semplicemente, con il nome di *Nerone*.

Il lavoro sul copione – fra pause e improvvise accelerazioni – si svolse nell'arco di quasi due anni e mezzo (dal luglio 2001 all'ottobre 2003). Furono coinvolti, in successione, quattro sceneggiatori: due statunitensi, Peter Pruce e Susan Nanus; un italiano, Francesco Contaldo; un inglese, Paul Billing. Solo gli ultimi due acquisirono il diritto di firmare il film. Le riprese – sotto la direzione di un regista inglese, Paul Marcus – durarono 47 giorni, (da lunedì 20 ottobre a martedì 23 dicembre 2003) e si svolsero interamente, come fu il caso di *Augusto*, in Tunisia. Come si vedrà, realizzare *Nerone* comportò difficoltà molteplici e del tipo più eterogeneo. Ma il rompicapo più ostico fu senza dubbio decidere come maneggiare un personaggio *scottante* come quello di un imperatore matricida, fratricida e uxoricida.

Da un lato c'era la tradizione consolidata, nell'immaginario collettivo, di Nerone come l'icona stessa del tiranno folle, vizioso e sanguinario. Questa tradizione è stata alimentata soprattutto da secoli di storiografia condizionata dalle uniche tre fonti disponibili – Tacito, Svetonio e Dione Cassio – unanimemente avverse a Nerone. In secondo luogo dalla tradizione storiografica cristiana che in Nerone ha sempre visto soprattutto, se non esclusivamente, il protopersecutore dei cristiani. A ciò si è aggiunto almeno un secolo di produzioni cinematografiche e televisive² che hanno diffuso e rafforzato l'immagine di Nerone come imperatore istrionico, capriccioso e crudele.

D'altro lato, tuttavia, il lavoro di documentazione storica per l'impostazione del film rivelò agli editor responsabili dello sviluppo della sceneggiatura di *Nerone*³, che è andata affermandosi, negli ultimi anni, una solida corrente storiografica che – attraverso una maggior acribia nella valutazione delle fonti e una scrupolosa analisi incrociata a partire da discipline storiche diverse – sta, se non del tutto smentendo, per lo meno

¹ Flavio Giuseppe, *Antiquitates Iudaicae*, tr. it. a cura di L. Moraldi, *Antichità Giudaiche*, UTET, Torino 2006, XX, 8, 3.

² “Tra i personaggi della storia romana che hanno goduto dell'interesse del cinema, Nerone è sicuramente uno dei più gettonati. L'imperatore matricida e (presunto) piromane ha sempre esercitato un fascino perverso e particolare sull'immaginario collettivo” (Laura Cotta Ramosino, Luisa Cotta Ramosino, Cristiano Dognini, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, p. 112)

³ La responsabilità editoriale del progetto *Nerone* fu, in una prima fase, di Fernando Muraca con l'assistenza di Francesco Arlanch; in una seconda fase di Francesco Arlanch con l'assistenza di Gladis di Pietro, Alessandro Sigalot e Stefano Anghelè.

circostanziando meglio gli aspetti apparentemente più negativi che erano stati associati alla figura dell'imperatore Nerone.

Nerone – si scoprì – non era *semplicemente mostruoso* come lo si è dipinto per due millenni. Al suo nome risultò corrispondere dunque un'*icona mediatica* e un *enigma storiografico*.

Per impostare la seconda miniserie della collana *Imperium* non si poteva eludere la domanda decisiva: *chi era davvero Nerone?* Non si trattava di una domanda accademica. Le conseguenze drammaturgiche erano decisive. Si presentava infatti un netto bivio allo staff degli editor responsabili del progetto: da una parte la strada maestra – comoda e ampiamente battuta – di strutturare la trama della miniserie assegnando a Nerone il ruolo dell'antagonista, del *cattivo* che si oppone alla felicità dei protagonisti⁴; dall'altra un sentiero stretto e tortuoso, che nessuno aveva ancora osato esplorare: prendere Nerone *sul serio* – senza ridurlo a caricature di follia o perversione – e farne il protagonista di un film tragico, un personaggio con cui far identificare il pubblico della prima serata di Rai Uno, un protagonista le cui azioni fossero, se non giustificabili, per lo meno *comprensibili e accessibili all'empatia dello spettatore*.

Si scelse il sentiero stretto e tortuoso.

Se ci riferiamo ai parametri fissati nel primo capitolo, *Nerone*, analogamente a *Lawrence d'Arabia*, risulta strutturato secondo il paradigma del film biografico *di dannazione*. Mentre l'analisi del film sul colonnello Lawrence ha inteso far emergere come il tema morale possa dare forma, in modo organico e capillare, ad un racconto audiovisivo, la presente riflessione sul lavoro svolto per *Nerone* e sul film che di quel lavoro fu il risultato, si concentrerà sulla valutazione di come è stato affrontato – ed eventualmente risolto – il seguente problema: *raccontare la vita di un uomo esecrabile suscitando e conservando l'empatia del pubblico televisivo*.

1.1. Nerone secondo gli storici

“L'epoca dell'apostolo Paolo (cioè, in sostanza, l'epoca dei due imperatori Claudii: Claudio e Domizio Nerone, da lui adottato) è, senza dubbio, l'epoca «più difficile» della storia mondiale. [...] la tradizione ci presenta un Tiberio ipocrita, un Caligola pazzo, un Claudio imbecille, un Nerone istrionico o sanguinario”⁵.

Chi fosse, in realtà, Nerone e quale sia la valutazione corretta da fare del suo impero, sono domande che difficilmente troveranno una risposta definitiva. Quel che è certo è che gli storici continueranno ad essere in disaccordo fra loro⁶. Come si è accennato, dopo quasi due millenni di unanime *damnatio memoriae*, si è recentemente aperto un filone di analisi storica che – valutando le fonti con maggiore senso critico – ha messo in crisi l'immagine di Nerone come mostro capriccioso al vertice di un impero decadente.

Le fonti originarie per conoscere Nerone sono gli scritti di tre storiografi romani: Tacito⁷, Svetonio⁸ e Dione Cassio⁹. Nessuno di loro era un contemporaneo dell'imperatore,

⁴ Strada seguita sostanzialmente da tutte le narrazioni, che riguardano Nerone, precedenti al film in esame.

⁵ Santo Mazzarino, *L'impero romano*, Volume I, Laterza, Roma-Bari 1999. p. 211.

⁶ Esempi di tali disaccordi o, come diplomaticamente si dice, *differenze di accenti*, sono ad esempio stati riscontrabili nelle disparità dei giudizi che i diversi consulenti storici esprimevano sui medesimi aspetti della sceneggiatura.

⁷ Publio Cornelio Tacito (c.a. 55 – c.a. 120): “...indipendentemente dalle fonti da cui dipende, è chiaro che ha le posizioni politiche di un senatore occidentale e pertanto ostile alla politica seguita da Nerone dopo gli allontanamenti di Burro e di Seneca” (Mario Attilio Levi, *Nerone e i suoi tempi*, Rizzoli, Milano 2001, p. 12).

perciò i loro scritti si basano su fonti – scritte o orali – precedenti¹⁰: purtroppo la domanda su quali fossero queste fonti è senza risposta. Tutti e tre appartenevano (e si rivolgevano) a ceti sociali – senatori e cavalieri – che molto avevano da lagnarsi per le riforme politiche ed economiche di Nerone. Non a caso, dunque, tutti e tre riportano un'immagine estremamente negativa di Nerone.

Alla tradizione di questi tre storiografi pagani si è aggiunta quella (parzialmente derivata da Svetonio) tracciata dagli autori cristiani (Aurelio Vittore¹¹, Orosio¹², Girolamo¹³, Eutropio¹⁴). All'accusa di essere un imperatore vizioso e ellenizzante si aggiunse così l'accusa di essere il protopersecutore dei cristiani se non addirittura l'Anticristo stesso¹⁵.

La cosa storicamente più certa riguardo Nerone è che le testimonianze storiche che disponiamo sono di attendibilità solo parziale.

1.2. Nerone: profilo biografico

Traccio di seguito un rapido profilo biografico basato soprattutto sui resoconti degli storici cronologicamente più prossimi (Tacito, Svetonio e Dione), temperandone la faziosità con i commenti di storici contemporanei che, in virtù di una critica incrociata delle fonti, hanno offerto dell'imperatore un'immagine meno denigratoria.

Alla nascita, avvenuta il 15 dicembre del 37 d.C., quello che passerà alla storia con il nome di *Nerone*, prende il nome di Lucio Domizio Enobarbo¹⁶. È figlio di Agrippina Minore e di Gneo Domizio Enobarbo.

La madre Agrippina era la quarta dei nove figli di Germanico¹⁷ e di Agrippina Maggiore. Questa era figlia di Giulia e di Marco Agrippa (rispettivamente unica figlia e miglior amico di Augusto: di loro abbiamo già abbondantemente parlato a proposito di *Augusto – Il Primo Imperatore*). L'ultimo di quei nove figli (Gaio Giulio Cesare

⁸ Tranquillo Gaio Svetonio (c.a. 70 – c.a. 140): "...si dedicò, quasi per vendicarsi delle maledicenze di corte per cui fu licenziato, a scrivere biografie imperiali di grande successo perché rivolte al vasto pubblico che pareva avidamente accogliere scritti biografici variati e piacevoli sui primi dodici Cesari, con aneddoti, spunti curiosi e maligni, molte notizie su particolari più o meno importanti e sovente con atteggiamenti critici o scandalistici" (Mario Attilio Levi, *Nerone e i suoi tempi*, pp. 12-13).

⁹ Dione Cassio Cocceiano (c.a. 155 – c.a. 235). Della sua *Storia Romana* (che parlava delle vicende di Roma dalle origini fino al 229) ci sono pervenuti per intero solo i libri che coprono il periodo dal 68 al 10 a.C. Gli altri libri sono stati parzialmente ricostruiti attraverso frammenti ed epitomi.

¹⁰ Come ricorda Mario Attilio Levi, si è riscontrato che Tacito e Dione Cassio derivano inoltre dalla stessa fonte (*Nerone e i suoi tempi*, p. 5).

¹¹ Sesto Aurelio Vittore, storico del IV secolo, autore del *Liber de Cesaribus* (composto nel 360), compendio di storia dell'impero da Augusto a Costanzo II.

¹² Scrittore cristiano (IV-V secolo), autore della *Storia Contro i Pagani*, che illustra la storia dell'umanità dalla creazione al periodo contemporaneo all'autore.

¹³ Dottore della Chiesa (c.a. 347 – c.a. 420).

¹⁴ Storico (IV secolo), autore del *Breviarium ab urbe condita*, sintesi della storia romana.

¹⁵ "Qui sta la sapienza. Chi ha intelligenza calcoli il numero della bestia: essa rappresenta un nome d'uomo. E tal cifra è seicentosessantasei" (*Apocalisse*, 13, 18). L'Autore del libro dell'Apocalisse – la cui stesura viene collocata fra gli ultimi anni di Nerone e il regno di Domiziano (65-95) – usa il numero 666 come un codice. Infatti, in greco (lingua in cui l'*Apocalisse* è stata scritta), come in ebraico, ogni lettera aveva un valore numerico secondo il posto nell'alfabeto. Il numero di un nome era dunque il totale delle sue lettere. Ebbene, 666 è il numero del nome "Cesare Nerone", cioè "Imperatore Nerone".

¹⁶ In questo profilo biografico lo si chiamerà Lucio finché si arriverà al passaggio biografico dell'adozione da parte dell'imperatore Claudio che comportò l'assunzione, fra gli altri, anche del nome *Nerone*.

¹⁷ Germanico (per completezza: Giulio Cesare Germanico), il padre di Agrippina, era il fratello maggiore di quello che diventerà l'imperatore Claudio (per completezza: Tiberio Claudio Nerone Germanico), terzo marito di Agrippina e padre adottivo di Lucio.

Germanico, fu imperatore dal 37 al 41), ha una parte importante nella vita di Lucio e così pure nel nostro film, ed è passato alla storia attraverso il soprannome che da bambino gli affibbiarono i legionari agli ordini di suo padre: *Caligola*¹⁸.

Il padre Gneo Domizio Enobarbo era figlio di Lucio Domizio Enobarbo (Lucio ebbe lo stesso nome di suo nonno perché nella famiglia dei Domizi Enobarbi si alternavano, di generazione in generazione, i *praenomen Lucio* e *Gneo*) e di Antonia. Questa era la prima delle due figlie di Ottavia e di Marco Antonio (rispettivamente l'unica sorella e il peggior nemico di Augusto: anche di loro abbiamo già abbondantemente parlato a proposito di *Augusto – Il Primo Imperatore*).

Secondo i parametri romani, Lucio è dunque per parte paterna, ma soprattutto per parte materna, nobilissimo. Tuttavia “il *pedigree* di [Lucio] non era migliore di quello di molti altri rampolli dell'aristocrazia ed egli non sarebbe mai diventato imperatore senza l'ambizione della madre”¹⁹.

Il primo evento traumatico nella vita di Lucio Domizio Enobarbo si verifica prima che egli compia due anni. Il 27 ottobre del 39 fallisce una cospirazione ai danni dell'imperatore Caligola, al potere da appena due anni. La madre di Lucio (Agrippina, sorella dell'imperatore stesso) risulta coinvolta nella cospirazione fallita. Per ordine dell'imperatore viene separata dal marito e dal figlio e *relegata*²⁰ sull'isola di Ventotene.

Il secondo evento traumatico non si fa attendere. L'anno successivo, il 40, Lucio perde il padre: Gneo Domizio Enobarbo muore di idropisia²¹. Caligola confisca tutte le proprietà dei suoi genitori e Lucio, che non aveva ancora tre anni, è accolto dalla zia – Domizia Lepida, sorella di suo padre – presso la quale rimarrà per quasi due anni “affidato a due pedagoghi, un ballerino e un barbiere”²².

L'anno successivo, il 24 gennaio del 41, una nuova svolta. Caligola cade sotto i colpi di una congiura orchestrata dai prefetti del Pretorio e da un gruppo di senatori stanchi di sopportare le follie dell'imperatore, e condotta a termine da un ufficiale superiore dei pretoriani: Cassio Cherea.

Al tirannicidio fa seguito quello che Svetonio definisce un *caso assai singolare*: Claudio (zio paterno di Agrippina), “terrorizzato dai rumori di quell'omicidio [il brutale accoltellamento di Caligola], strisciò fino al terrazzo adiacente e si nascose tra le pieghe della tenda della porta. Mentre se ne stava così nascosto, un soldato, che passava di lì per caso, notò i piedi, lo tirò fuori per scoprire chi fosse e, riconosciuto, mentre quello gli si gettava ai piedi tremante di paura, lo salutò imperatore”²³. Probabilmente il gusto di Svetonio ha accentuato gli aspetti bizzarri della proclamazione imperiale di Claudio. Di certo c'è che – dopo la morte di Caligola – all'incapacità di esprimere un successore da parte del Senato, risponde il decisionismo dei pretoriani.

Diventato imperatore, Claudio consente alla nipote Agrippina di tornare dall'esilio. La madre di Lucio ritrova la stabilità economica rubando il marito – Gaio Sallustio Crispo Passieno – ad una nuora e prendendo saldamente in mano l'educazione del figlio per

¹⁸ *Caligula* è diminutivo di *caliga*, la calzatura portata generalmente dai soldati: “Prese il soprannome di Caligola da uno scherzo di caserma, poiché era allevato in mezzo ai soldati” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 9) a causa delle frequenti campagne militari in cui era impegnato suo padre Germanico.

¹⁹ Massimo Fini, *Nerone. Duemila anni di calunnie*, Mondadori, Milano 1994, p. 21.

²⁰ Cioè *allontanata da Roma* in un esilio che non comportava la perdita dei diritti civili e militari.

²¹ Così Svetonio descrive il padre di Nerone: “[...] essere detestabile sotto ogni aspetto della sua vita [...] aveva fatto uccidere un suo liberto che si era rifiutato di bere quanto gli aveva ordinato [...] lungo la via Appia, spronati i cavalli all'improvviso, calpestò di proposito un fanciullo [...] cavò un occhio a un cavaliere romano che stava litigando con lui [...] fu accusato di lesa maestà, di adulterio e di incesto con la sorella Lepida” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 5).

²² Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 6.

²³ Svetonio, *Vita dei Cesari*, V, 10.

prepararlo alla vita pubblica. È il 41. Lucio non ha ancora compiuto quattro anni e ha prima perso e poi ritrovato la madre, ha perso definitivamente un padre ed è già alle prese con un patrigno e con un intero staff di eruditi precettori²⁴.

Dopo meno di tre anni, nel 44, muore anche Crispo Passieno, il secondo marito di Agrippina. Lucio si ritrova di nuovo senza padre. E dopo altri quattro anni, nel 48, una serie di circostanze tanto incredibili da indurre Tacito, prima di ripercorrerle, a garantire di non raccontare favole²⁵, porta Agrippina a diventare moglie dell'imperatore e Lucio erede designato al potere supremo.

Era successo che, mentre Claudio si trovava ad Ostia ad officiare un sacrificio, sua moglie Messalina “annoziata dai suoi facili adulteri e [...] sedotta dall'enormità dello scandalo, che costituisce, per chi è sazio di ogni esperienza, l'ebbrezza suprema”²⁶, si era ufficialmente unita in matrimonio con uno dei suoi amanti: il nobile e ambizioso Gaio Silio. Claudio, informato, esita a reagire, temendo che il matrimonio nasconda una congiura per abbattearlo, poi – spinto da diversi funzionari imperiali, pur sempre in bilico fra risoluzioni contrastanti, interviene. Giunge a Roma mentre Messalina e Silio stanno celebrando la festa della vendemmia²⁷. Nel fuggi fuggi generale, Messalina fa chiamare i figli Ottavia e Britannico (che hanno 7 e 6 anni). Quindi corre incontro al marito e, incontratolo poco fuori Roma, implora pietà, ricordandogli i figli ancora piccoli. Riesce così a guadagnare tempo. Mentre Gaio Silio e alcuni complici vengono giustiziati, la donna inizia a nutrire la speranza di cavarsela. E forse Claudio la perdonerebbe se Narciso – uno dei potenti liberti che formano il consiglio dell'imperatore – non desse disposizione di ucciderla per ordine dell'imperatore. Il tribuno incaricato di eseguire l'ordine trova Messalina accanto a sua madre – Domizia Lepida – che la esorta a togliersi la vita per riscattare il proprio nome. Visto il tribuno, Messalina afferra “un pugnale, cercando invano, nell'emozione violenta, di colpirla la gola e il petto, ma è trafitta da un colpo del tribuno”²⁸.

Claudio perde così anche la sua terza moglie²⁹. A palazzo si scatena la gara fra le pretendenti al titolo di *first lady* dell'impero: “Con l'uccisione di Messalina fu sconvolto il palazzo imperiale, per la gara, apertasi tra i liberti, su chi riuscisse a scegliere una moglie a Claudio, incapace di vivere senza una donna e incline a farsi comandare dalla moglie. Non meno violenta divampava la competizione tra le pretendenti: ciascuna vantava, a gara, la nobiltà, la bellezza, le ricchezze e si mostrava degna di un matrimonio così alto”³⁰.

È Agrippina a spuntarla. Claudio la sposa l'anno successivo, il 49, dopo aver ufficialmente decretato non essere più da considerare scandaloso il fatto che un uomo sposi la figlia del proprio fratello. Agrippina è ora al fianco all'uomo più potente dell'impero. Ma la sua prima preoccupazione è sempre il futuro del figlio. Convince Claudio a far

²⁴ Aniceto e Berillo, due liberti greci, per letteratura greca, latina e matematica; Cheremone, sacerdote egizio convertitosi allo stoicismo, ex direttore del museo di Alessandria, autore di opere storiche e astrologiche, per la grammatica (interpretazione dei testi letterari); Alessandro di Ege, peripatetico, per la filosofia; Trasillo, astronomo, per le materie scientifiche (Eugene Cizek, *Néron*, Fayard, Paris 1982, p. 30).

²⁵ “Nulla ho inventato per destar meraviglia: racconto quanto ho udito dai nostri vecchi e da loro è stato scritto” (Tacito, *Annali*, XI, 27).

²⁶ Tacito, *Annali*, XI, 26.

²⁷ “Si premevano torchi, straripavano i tini del mosto tra danze di donne cinte di pelli, come baccanti intente al sacrificio o in preda al furore. Messalina agitava follemente, coi capelli disciolti, un tirso e, accanto, Silio, cinto d'edera e calzato di coturni, agitava il capo in mezzo agli strepiti di un coro procace” (Tacito, *Annali*, XI, 31).

²⁸ Tacito, *Annali*, XI, 38.

²⁹ La prima fu Urgulanilla, che gli diede due figli: Druso e Claudia; la seconda fu Petina, che gli diede una figlia, Antonia (Svetonio, *Vita dei Cesari*, V, 27).

³⁰ Tacito, *Annali*, XII, 1.

tornare Seneca dall'esilio³¹ per affidargli l'educazione di Lucio. E a Seneca, due anni dopo, viene affiancato come precettore di Lucio addirittura un prefetto del pretorio: Sesto Afranio Burro³². Agrippina ottiene rapidamente grandi successi politici e famigliari. Nel 50 è insignita del titolo di *Augusta*³³. Scriverà Tacito, scandalizzato nel suo conservatorismo maschilista: "tutto si muoveva al cenno di una donna, e non una donna che, come Messalina, giocherellava con la politica di Roma: era una servitù dura e imposta con energia virile. Severa e più spesso superba nel suo volto ufficiale: assolutamente pudica nella sfera privata, a meno che ciò non intralciasse le sue mire di potenza. Alla sua sete d'oro dava questa giustificazione: di destinarlo a strumento per l'esercizio del potere"³⁴.

La vera svolta avviene il 25 febbraio di quello stesso anno: Claudio *adotta* Lucio, che da quel giorno prende il nome di *Nerone Claudio Druso Germanico*. Nerone, figlio adottivo, è più anziano di Britannico, figlio naturale, e quindi "secondo le norme del diritto, acquistava i diritti di primogenitura, con tutte le conseguenze patrimoniali, morali e politiche"³⁵. Nerone non ha ancora tredici anni ma il suo destino di imperatore è già segnato.

Per rafforzare la posizione del figlio a corte e per eliminare qualsiasi dubbio sul fatto che è lui l'erede designato dell'imperatore, Agrippina convince Claudio a concedere in sposa a Nerone sua figlia Ottavia (la primogenita avuta da Messalina). È il 53, Ottavia ha dodici anni, Nerone sedici.

Agrippina e il suo staff non badano soltanto ai legami famigliari: iniziano a pensare anche all'immagine pubblica di Nerone: "onde farlo brillare per nobili studi e gloria di eloquenza, gli venne affidata la difesa degli abitanti di Ilio. Sviluppando con facondia il tema dei Romani discesi da Troia e di Enea capostipite della stirpe Giulia, ed altri temi pressoché leggendarî, riuscì a far esonerare gli abitanti di Ilio da ogni tributo"³⁶.

I piani di Agrippina, Seneca e Burro sembrano funzionare. Claudio ha 63 anni, è di salute malferma e Nerone dà a tutti l'impressione di essere un ragazzo promettente. Ma nell'anno successivo, il 54, "il presagio di un peggioramento della situazione politica apparve evidente [...] da una serie di prodigi. Bruciarono, colpite dal fulmine, insegne e tende militari; uno sciame d'api si posò in cima al Campidoglio; si parlò di neonati biformi e di un maiale partorito con unghie di avvoltoio"³⁷. Tacito introduce in questo modo lugubre il racconto di come Agrippina, preoccupata da una frase sfuggita al marito Claudio in un momento di ubriachezza ("era suo destino – disse – subire le infamie della moglie e poi punirle"³⁸) decide di dare una mano al destino.

Ecco che dunque, poche settimane dopo aver pronunciato l'incauta frase, Claudio muore. Che sia stata Agrippina ad ucciderlo sembra assodato perché Tacito, più di cinquant'anni dopo, potrà scrivere: "in seguito i particolari divennero tanto notori che gli

³¹ Nel 41, Seneca (Cordoba 4 a.C. - Roma 65 d.C.) in conseguenza di intrighi di corte (fu accusato di aver intrattenuto relazioni intime con la giovane Giulia Livilla, sorella minore di Agrippina e di Caligola) fomentati da Messalina, moglie di Claudio, dovette abbandonare la vita pubblica e fu esiliato in Corsica dove sarebbe rimasto per otto anni.

³² "Seneca [rappresentava] le tendenze conservatrici che miravano alla difesa dei privilegi della *nobilitas* romana; Burro [...] aveva nelle mani la forza armata a diretta disposizione del capo dello stato [...]. I due uomini che si trovavano accanto a Nerone al momento della sua accessione al supremo potere non erano quindi scelti a caso: ognuno dei due rappresentava una delle maggiori forze della comunità popolare romana". (M.A. Levi, *Nerone e i suoi tempi*, p. 108).

³³ La città di nascita della nuova imperatrice, fondata nel 15 a.C. nella Germania renana, viene battezzata Colonia (*Claudia Ara Agrippinensium*) in suo onore.

³⁴ Tacito, *Annali*, XII, 7.

³⁵ M.A. Levi, *Nerone e i suoi tempi*, p. 100.

³⁶ Tacito, *Annali*, XII, 58.

³⁷ Tacito, *Annali*, XII, 64.

³⁸ Tacito, *Annali*, XII, 64.

storici contemporanei poterono stabilire che il veleno venne messo sui funghi, di cui Claudio era ghiotto, e che gli effetti tossici non furono subito intuiti, o per la stupidità di Claudio o perché ebbro”³⁹.

Nella caserma dei pretoriani (istruiti a dovere da Burro) Nerone viene salutato imperatore⁴⁰ con il nome di *Nerone Claudio Cesare Augusto Germanico*.

Con una serie di elargizioni e donazioni ben mirate⁴¹ ha inizio il noto *quinquennium Neronis*, vale a dire i primi cinque anni di regno di Nerone, che il successivo imperatore Traiano considerò come *l'età dell'oro del buon governo*⁴². Nerone, affidandosi completamente a Seneca e a Burro⁴³, non sbaglia una mossa: fa saggiamente fronte all'invasione dell'Armenia da parte dei Parti di Vologese; dice sempre e solo quello che il Senato vuole sentire; argina il potere di sua madre Agrippina⁴⁴ (la cui influenza era vista con sospetto dai senatori) rimuovendo Pallante, potentissimo burocrate fedele alla madre; nomina un efficiente ed onesto *praefectus annonae*, Fenio Rufo. Tuttavia, considerando che la sua proposta di abolire tutte le tasse indirette⁴⁵ fu respinta, in questi primi cinque anni, da un punto di vista amministrativo, “poche furono le innovazioni. Se il sistema funzionava, molto del merito è dovuto [al precedente imperatore] Claudio”⁴⁶.

Ma Nerone⁴⁷ avrà presto l'occasione di offrire una prima prova di spregiudicatezza.

Sua madre Agrippina, infatti, non poteva sopportare di essere messa in disparte dal figlio e dalla *lobby* di potere che lei stessa aveva creato e coordinato per ottenere per Nerone la carica di imperatore: “[...] irrefrenabile, passò a intimidazioni e minacce, e volle farsi sentire dal principe affermare che ormai Britannico era adulto, vero e degno successore del padre a quel potere che Nerone, intruso e adottato, esercitava grazie agli intrighi della madre”⁴⁸. Britannico si trova così ad essere l'arma di Agrippina per

³⁹ Tacito, *Annali*, XII, 67; di funghi avvelenato parlano anche Svetonio (*Vita dei Cesari*, V, 44) e autori come Dione Cassio, Plinio, Marziale e Giovenale.

⁴⁰ “A Claudio vengono decretati onori celesti [...] non venne però letto in pubblico il testamento: un figliastro anteposto al figlio poteva turbare, dando l'impressione di un'odiosa ingiustizia, l'animo popolare” (Tacito, *Annali*, XII, 69).

⁴¹ Vennero distribuiti 400 sesterzi a ogni cittadino; ai membri del Senato in difficoltà economiche Nerone assicurò una pensione fino a mezzo milione di sesterzi all'anno; ai pretoriani fu assegnata una distribuzione di frumento gratuito ogni mese: non stupisce dunque che Nerone, inizialmente, conquistò un'approvazione unanime.

⁴² Aurelio Vittore, *Liber de Caesaribus*, (I-XXXVII), da Aurelius Victor, *Livre des Césars*, texte établi et traduit par P. Dufraigne, Les Belles Lettres, Paris 1975, V.

⁴³ “Essi, posti a guida dell'imperatore nella sua giovinezza e, cosa rara nella condivisione di un simile potere, concordi, godevano, con competenze diverse, di pari autorità: a Burro l'addestramento militare e la lezione di rigore morale, a Seneca il tirocinio nell'eloquenza e un comportamento affabile ma dignitoso. Collaboravano per poter più facilmente tenere sotto controllo, con piaceri leciti, l'età del principe, piena di pericoli, se avesse disprezzato la virtù” (Tacito, *Annali*, XIII, 2).

⁴⁴ La quale, nel frattempo, aveva provveduto a far eliminare Marco Giunio Silano (essendo pronipote di Augusto era una minaccia alla stabilità del potere del figlio) e il liberto Narciso.

⁴⁵ Nerone propose di abolire le tasse indirette chiamate *portoria*, che si pagavano principalmente nei porti. Si trattava di eliminare i dazi di entrata e uscita delle merci che passavano da una provincia all'altra dell'impero per facilitare la circolazione delle merci. La diminuzione delle entrate dell'erario sarebbe stata compensata dall'aumento del volume delle tasse di compravendita e da un aumento delle tasse dirette. L'abolizione dei dazi avrebbe danneggiato: i grandi proprietari terrieri italiani, ossia i senatori, che si sarebbero trovati a fronteggiare una maggiore concorrenza dei produttori provinciali; gli appaltatori delle tasse, ossia i cavalieri, che avrebbero visto scomparire una delle fonti principali del loro reddito. Ne sarebbe stato avvantaggiato tutto il resto della popolazione che avrebbe goduto della diminuzione del costo della vita.

⁴⁶ Colin M. Wells, *L'impero Romano*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 149.

⁴⁷ Che pure dava prove di clemenza: “[...] invitato a firmare l'esecuzione della pena di morte di un condannato, com'era prassi, disse: «Come vorrei non saper scrivere!»” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 10); “[...] nei giochi gladiatori che diede in un anfiteatro di legno costruito in un anno nel Campo Marzio, non fece morire nessuno, neanche quelli condannati” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 12).

⁴⁸ Tacito, *Annali*, XIII, 14.

riprendere il controllo sul figlio. Nerone è “turbato”⁴⁹. Ha 18 anni e per la prima volta l’omicidio gli appare come la più comoda (se non l’unica) soluzione dei propri problemi. Britannico compie il fatale errore di provocare il fratellastro: Tacito racconta che durante un convito intonò un canto allusivo alla sua estromissione dal posto di suo padre e dal potere⁵⁰.

Nerone si decide: “trama nell’ombra e fa preparare il veleno”⁵¹. Durante un banchetto, con un astuto stratagemma per evitare i controlli degli assaggiatori, viene fatto ingerire a Britannico un veleno che lo uccide in pochi secondi. Tacito si sofferma attentamente sulle reazioni di ognuno: “s’agitano i commensali e i meno accorti s’allontanano; ma quelli in grado di capire più a fondo, restano immobili a guardare Nerone. Ed egli se ne stava sdraiato, senza scomporsi, facendo finta di nulla, e diceva trattarsi del solito attacco di epilessia [...] Ma il terrore e la costernazione di Agrippina, benché si sforzasse di nasconderli, si delinearono così evidenti che la sua estraneità risultò pari a quella di Ottavia, sorella di Britannico. Capì infatti che le veniva tolta l’ultima risorsa e che era la prova generale del matricidio”⁵².

È il primo omicidio politico deciso da Nerone. È il 55. Britannico aveva 14 anni.

Nel frattempo, tuttavia, nell’anno 55, Nerone “si era innamorato di una liberta, di nome Atte [...] All’insaputa della madre inizialmente e con la sua inutile opposizione poi, quella donna senza pretese si era insinuata profondamente nel suo animo, attraverso la seduzione in una torbida intimità”⁵³. Seneca asseconda la relazione “perché consentiva, senza danno per nessuno, al principe di sfogare le sue voglie, dal momento che, per uno strano destino o perché in lui prevalessse il gusto per l’illecito, non poteva sopportare la moglie Ottavia, donna nobile e di specchiata onestà”⁵⁴. Lo scandalo che l’imperatore potesse legarsi in matrimonio con una liberta echeggia nel commento di Svetonio che, in un elenco in crescendo delle dissolutezze cui si abbandonò Nerone, cita i rapporti avuti “con ragazzi liberi e donne sposate”, poi lo stupro di una vergine vestale⁵⁵, quindi – massimo esempio di depravazione – l’intenzione di sposare “Atte, una liberta”⁵⁶ (l’unione ufficiale fra un romano nobile come Nerone e un’ex schiava come Atte era intollerabilmente scandalosa per la mentalità di Roma).

E già si notano i primi segnali che annunciano al Senato che Nerone forse non sarà, secondo i loro parametri, l’imperatore *ideale*. Tra il 56 e il 57 Nerone attua alcune svolte amministrative in favore dell’assolutismo imperiale: ai *questori dell’erario* nominati dal Senato sono ora preferiti i *prefetti dell’erario*, nominati dall’imperatore stesso: Nerone toglie così il controllo dell’amministrazione della tesoreria al Senato, che perde il potere di coniare monete. Non è un caso che l’immagine di Nerone passa da quella di *giovane anticonformista* a quella di *precoce libertino*: “l’insolenza, la libidine, la sfrenatezza, l’avidità e la crudeltà, all’inizio, si rivelarono in lui gradatamente e quasi in sordina, come una sorta di errori di gioventù, eppure, fin d’allora, nessuno avrebbe potuto dubitare che si trattava di vizi propri dell’indole, non dell’età”⁵⁷.

⁴⁹ Tacito, *Annali*, XIII, 15.

⁵⁰ Riferendosi a questo episodio, Svetonio, sempre incline a sminuire le motivazioni dei protagonisti dei suoi resoconti, scrive che Nerone “fece avvelenare Britannico più per invidia della sua voce, che era più melodiosa della propria, che per timore che lo soppiantasse nel favore popolare” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 33).

⁵¹ Tacito, *Annali*, XIII, 15.

⁵² Tacito, *Annali*, XIII, 16.

⁵³ Tacito, *Annali*, XIII, 12.

⁵⁴ Tacito, *Annali*, XIII, 12.

⁵⁵ Fatto che gli storici moderni escludono in modo categorico (E. Cizek, *Néron*, pp. 40 e 66).

⁵⁶ Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 28.

⁵⁷ Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 26.

Con l'anno 58, "sorgente di grandi mali per lo stato"⁵⁸, si chiude il tanto lodato *quinquennium*: Tacito, Dione e Svetonio iniziano la descrizione di un Nerone sempre più fuori controllo. Innamoratosi perdutamente di Poppea Sabina si sbarazza del marito (Marco Salvio Otone, futuro imperatore, undici anni dopo) spedendolo a governare la Lusitania. A questo punto Poppea insiste perché Nerone si sbarazzi di Atte⁵⁹, divorzi da Ottavia e sposi lei. Consapevole che Nerone esita a risolversi al divorzio per l'opposizione di Agrippina, Poppea lo pungola in ogni modo: "con frequenti recriminazioni e talvolta sarcasmi assillava il principe e lo definiva un pupillo, perché, sottoposto agli ordini altrui, non solo non controllava l'impero, ma neppure la sua libertà personale. Perché allora rimandare le nozze?"⁶⁰.

Per riconquistare il controllo del figlio, Agrippina tenta la carta estrema: sedurlo.

Allora Nerone – sebbene "nessuno credeva che l'odio del figlio sarebbe giunto a volerla morta"⁶¹ – si risolve ad ordinare di ucciderla⁶².

Siamo nel 59. Nerone ha 22 anni. È fratricida e matricida. E sta per porre fine al primo dei suoi tre matrimoni.

Senatori e cavalieri sono disorientati: tutti desideravano la morte della madre dell'imperatore, ma nessuno si sente tranquillo all'idea che ad ucciderla sia stato proprio suo figlio, imperatore di Roma. Senza contare che Nerone, nel 59, oltre ad assassinare la madre, istituisce nei suoi giardini personali i *Ludi Iuvenales*, cioè gare pubbliche, ginniche ed artistiche aperte a senatori e cavalieri: "i conservatori furono scioccati dalla ginnastica come dal delitto"⁶³. In ogni caso il rapporto con il Senato si era già incrinato l'anno prima, quando Nerone ha osato attaccare Seneca – e attraverso di lui tutti i senatori, ricchissimi e sempre moraleggianti – chiedendogli "quale era la dottrina morale, quali i filosofici insegnamenti che lo avevano addestrato ad ammassare in un quadriennio di regale favore 300 milioni di sesterzi?"⁶⁴. L'attacco all'ipocrisia del suo mentore va a segno e fa prevedere tempi duri per quello che è l'uomo di fiducia dei senatori nel consiglio dell'imperatore.

Se a questi fatti si aggiunge che Nerone, dopo essersi visto respingere la proposta di riforma fiscale, insiste ad interessarsi delle finanze dello Stato con riforme che, sia pur di minor portata, non favoriscono il latifondo, si capisce come il contrasto tra Nerone ed il Senato, controllato dai ricchi proprietari agrari, diventa a questo punto palese. L'aristocrazia fondiaria, una categoria che aveva in un certo modo appoggiato la sua investitura o non l'aveva ostacolata, si sente tradita e diventa il maggiore nemico dell'imperatore.

È a questo punto che inizia a crearsi un ampio, se non compatto, fronte di avversione all'imperatore: si inizia a contrastarlo o a seminare discredito su di lui dipingendolo come un individuo dissoluto, irresponsabile e scellerato. Cosa ci sia di vero oggi non è facile a dirsi; certo è che i senatori, colpiti direttamente dai suoi tentativi di riforma e scandalizzati dal suo stile ellenizzante, cominciano ad odiarlo e ad organizzare un movimento d'opinione (una campagna stampa diremmo oggi) contro di lui.

⁵⁸ Tacito, *Annali*, XIII, 45.

⁵⁹ Dalla quale, liberta e ancella, Nerone, secondo Poppea, "non aveva tratto che modi bassi e volgari" (Tacito, *Annali*, XIII, 46).

⁶⁰ Tacito, *Annali*, XIV, 1.

⁶¹ Tacito, *Annali*, XIV, 1.

⁶² La descrizione del rocambolesco e tragicomico assassinio della madre è in Tacito, *Annali*, XIV, 3-8 e in Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 34.

⁶³ Colin M. Wells, *L'impero Romano*, p. 149. L'idea di giochi ginnici fra senatori in pubblico era, per la mentalità romana, non meno scandalosa di un delitto.

⁶⁴ Tacito, *Annali* XIII, 42.

Nel 62, Nerone, dal canto suo, sembra sempre più in balia dell'amante Poppea e di cortigiani che non hanno altro obiettivo se non quello di godere dei privilegi offerti dal favore dell'imperatore, che blandiscono assecondandone le inclinazioni più sregolate⁶⁵.

Morta Agrippina, Ottavia – “per quanto conducesse una vita riservata”⁶⁶ – non può durare. Nerone la ripudia, con l'accusa di sterilità e, “dodici giorni dopo”⁶⁷, sposa Poppea. Di fronte ai tumulti popolari, Poppea e Nerone decidono di risolvere la questione in modo radicale. Montano contro la ragazza un castello di accuse esorbitante: adulterio, disegni eversivi e aborto. Ottavia viene relegata sull'isola di Ventotene e, pochi giorni dopo, uccisa: “per [lei] il giorno delle nozze era equivalso a un funerale, perché condotta in una casa dove non trovò che pianto; s'era visto strappare, col veleno, il padre e, subito dopo, il fratello; poi c'era stata una serva [Atte] più potente della padrona e quindi Poppea, sposata a Nerone solo per la rovina di lei, sua vera moglie; infine quell'accusa più terribile di ogni morte”⁶⁸.

Nello stesso anno muore Burro, non senza sospetto (probabilmente infondato) di avvelenamento da parte di Nerone. A sostituirlo nella carica di prefetto del pretorio vengono nominati Fenio Rufo (l'ex *praefectus annonae*) e Ofonio Tigellino il quale “era pronto ad incoraggiare Nerone in qualsiasi crimine”⁶⁹. La scomparsa di Burro ha l'effetto di compromettere “il potere di Seneca, perché la sua positiva influenza, ora che era sparita l'altra, possiamo dire, guida, non aveva più la presa di prima, e Nerone si lasciava attrarre dai peggiori”⁷⁰. A poco a poco si consuma la rottura con Seneca: dopo aver espresso critiche sulle peggiori degenerazioni dell'imperatore, l'illustre senatore si rassegna a ritirarsi a vita privata “come fosse trattenuto in casa da malferma salute o dallo studio della filosofia”⁷¹.

L'anno successivo, il 63, Nerone procede ad una riforma monetaria⁷². Intanto, ai confini dell'Impero, il generale Corbulone riprende il controllo dell'Armenia e raggiunge un accordo con Vologese: l'Armenia sarà governata da Tiridate, ma questi dovrà ricevere la corona da Nerone stesso, in quanto l'Armenia diventerà protettorato romano.

Nel 64, per la prima volta, Nerone corona un sogno: calca la scena pubblica. Lo fa a Napoli, città di origine greca dove sono dunque minori i rischi di scandalizzare gli spettatori.

Ma l'evento più memorabile di quell'anno si verifica nella notte di plenilunio del 18 luglio. A Roma divampa un incendio. Prende il via nella zona del Circo Massimo e raggiunge il Palatino, la Suburra, il Viminale, Porta Capena, il Celio, le Carine, gli Orti luculliani e sallustiani, il Campo Marzio, la zona flaminia. L'incendio divampa per sei giorni, poi sembra spegnersi, ma riprende e dura altri tre giorni.

Nerone da Anzio accorre a Roma. Il Foro e il Campidoglio sfuggono alla distruzione e così la regione ad est del Tevere; in tutto il resto della città innumerevoli case, templi, preziosi manoscritti, opere d'arte vengono distrutti. Due terzi della città sono distrutti. Centinaia di migliaia di uomini vagano senza un luogo per ripararsi nella notte.

⁶⁵ Svetonio (*Vita dei Cesari*, VI, 27-29) descriverà le gesta di un imperatore folle, sadico e ninfomane, che nei secoli successivi caratterizzeranno indelebilmente il *personaggio Nerone*.

⁶⁶ Tacito, *Annali*, XIV, 59.

⁶⁷ Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 35.

⁶⁸ Tacito, *Annali*, XIV, 63.

⁶⁹ Colin M. Wells, *L'impero Romano*, p. 150.

⁷⁰ Tacito, *Annali*, XIV, 52.

⁷¹ Tacito, *Annali*, XIV, 56.

⁷² Viene abbassato il piede dell'*aureus* e del *denarius*. Contemporaneamente viene migliorato il rapporto del *denarius* rispetto all'*aureus*. La riforma aumenta la moneta circolante e porta un utile nelle casse dello stato. Nerone si aspetta pure un rilancio dell'economia. Si ha inoltre un vantaggio per le classi medie che non usano l'*aureus*, ma il *denarius*. I ricchi che invece hanno tesaurizzato l'*aureus* risultano danneggiati.

Tacito riporta che Nerone stette a guardare lo spettacolo dalla torre di Mecenate, accompagnandosi con la lira mentre recitava alcuni versi del suo poema sulla caduta di Troia⁷³.

Poi inizia l'opera di ricostruzione. Nerone elabora un nuovo piano regolatore della città. Le case dovranno essere ben distanziate, costruite in mattoni, fronteggiate da portici affacciati su strade ampie. Ma oltre al nuovo piano urbanistico di Roma, dall'incendio trae profitto Nerone stesso che l'anno successivo dà inizio alla costruzione della *Domus Aurea* (un immenso palazzo imperiale, presso Colle Oppio, una delle tre alture dell'Esquilino, circondato da un complesso di giardini, laghetti e statue nella valle tra l'Esquilino e il Palatino, dove l'imperatore Tito, nell'80, farà costruire il Colosseo), la cui lussuosa decorazione, nonché l'estensione, riacutizzano il risentimento del patriziato e i sospetti della plebe.

Intanto si ricercarono i colpevoli dell'incendio. Sin dalle prime ore è indicato quale responsabile lo stesso Nerone, che decide di scaricare le accuse su una nuova setta di matrice giudaica. Così sono "condannati a morte i cristiani, gente dedita al culto di una nuova e malefica credenza religiosa"⁷⁴.

È verosimilmente nel corso di questa persecuzione che vengono giustiziati Simon Pietro e Paolo di Tarso.

Il 65 è l'anno della prima congiura scoperta e repressa con violenza da Nerone. Era capeggiata da Calpurnio Pisone. La repressione, durissima (dei 41 congiurati, 18 morirono, gli altri furono esiliati), non si chiuderà fino alla fine dell'anno e per tutto il successivo. Oltre a eminenti personaggi (Pisone e Fenio Rufo, sostituito poi da Nimfidio Sabino alla carica di prefetto del pretorio) vengono costretti al suicidio anche Seneca e suo nipote, il poeta Anneo Lucano.

Nel 66, morta Poppea⁷⁵, Nerone si unisce in matrimonio con Statilia Messalina e poi parte per un lungo viaggio in Grecia. In ottobre accoglie Tiridate, fratello del re dei Parti, ad Ancona da dove ha inizio il corteo trionfale verso Roma. Nella capitale, Nerone, dopo essere stato venerato come Mitra, incorona ufficialmente Tiridate re dell'Armenia. Dopo la cerimonia di incoronazione Nerone chiude le porte del tempio di Giano: la pace regna nel mondo.

Mentre a Roma si allentano le morsa della repressione anticristiana – cosicché la comunità può riorganizzarsi ed eleggere vescovo, successore di Pietro, il volterrano Lino – nell'impero (siamo ormai nel 68) si scatenano imponenti rivolte capeggiate dai tre generali che, dopo la morte di Nerone, si contenderanno l'impero. In Gallia: Giulio Vindice, un gallo romanizzato di 34 anni, legato imperiale a Lione, che si ribella contro la politica fiscale di Nerone. In Spagna Citeriore: Sulpicio Galba, di 73 anni, appartenente alla ricchissima aristocrazia senatoria, nominato governatore da Nerone nel 60; in Lusitania: il governatore Salvio Otone.

Alla fine di aprile Nerone assume il consolato per avere i poteri necessari per reagire alle rivolte. Sembra recuperare il controllo della situazione, ma a Roma scatta la congiura: il prefetto della città Tigellino, con la scusa di essere malato, si allontana dalla città. Il prefetto del pretorio, Nimfidio Sabino, convince Nerone che tutti lo hanno abbandonato, gli fa abbandonare la *Domus Aurea* e lo trasferisce agli Orti Servilliani. Poi annuncia pubblicamente la fuga di Nerone: la notizia, per quanto falsa, è sufficiente a far

⁷³ Tacito, *Annali*, XV, 39.

⁷⁴ Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 16.

⁷⁵ Secondo Svetonio fu Nerone stesso ad ucciderla: "uccise [Poppea] con un calcio perché, essendo incinta e malata, lo aveva coperto d'insulti, rimproverandolo poiché era tornato tardi da una corsa coi carri" (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 35).

scompare da Roma gli ultimi sostenitori di Nerone. Infine promette, a nome di Galba, un donativo notevole ad ogni pretoriano e ad ogni legionario.

L'8 giugno il Senato dichiara Nerone nemico pubblico: *chiunque ha il diritto di ucciderlo*.

La mattina del 9 giugno Nerone scopre che i pretoriani non presidiano più il palazzo e che sua moglie Statilia Messalina è scomparsa.

Abbandonato da tutti, a 31 anni, 13 dei quali trascorsi da imperatore, si suicida. Prima di morire, secondo Svetonio, lamentò: *quale artista muore con me...*⁷⁶

Viene cremato avvolto nelle coperte bianche intessute d'oro adoperate alle calende di gennaio. La concubina Atte (insieme alle nutrici Egloghe e Alessandra) ne racchiudono i resti nel mausoleo della famiglia dei Domizi in Campo Marzio.

Con la morte di Nerone e la salita al potere di Galba si chiude la dinastia di potere Giulio-Claudia⁷⁷ salita alla ribalta della storia con Giulio Cesare. Ora che non è più il sangue a decidere chi potesse detenere il sommo potere, si apre un anno in cui a Nerone succedono rapidamente tre imperatori di stirpe, per quanto nobile, eterogenea: Galba, Otone e Vitellio. Furono mesi di guerra civile costante finché un generale – Vespasiano – instaurò, come un tempo fece Giulio Cesare, una nuova dinastia: quella dei Flavi. “In un impeto di gioia, la fine di Nerone era stata dapprima accolta come un avvenimento felice, ma poi aveva suscitato sentimenti contrastanti, non soltanto in Roma, nell’animo dei senatori, del popolo e della guarnigione, ma anche in tutte le legioni, e nell’animo di tutti i comandanti militari, perché era stato svelato l’arcano dell’impero: il principe poteva essere eletto anche fuori Roma”⁷⁸.

2. Una biografia dannata

Dopo aver ripercorso la tormentata vicenda di Nerone con un approccio storico il più possibile equilibrato fra prospettive a volte anche fortemente divergenti, affrontiamo la tormentata vicenda della genesi della sceneggiatura di *Nerone* [2004].

Per prima cosa, come fatto per *Lawrence d'Arabia* e *Augusto – Il Primo Imperatore* fornisco di seguito una scaletta dettagliata e numerata delle scene del film nella sua versione finale, in modo che nell’analisi successiva sarà possibile fare agilmente riferimento ad esse.

2.1. Sinossi del film

Prima Serata

1. Nerone⁷⁹ [interpretato da James Bentley, che al momento delle riprese aveva circa dieci anni] osserva suo padre Domizio Enobarbo impegnato a domare un cavallo. Quando Domizio Enobarbo viene sbalzato di sella, Agrippina [Laura Morante] accorre preoccupata. Ricorda al marito la sua responsabilità: deve liberare Roma da un imperatore crudele.
2. Agrippina canta una ninna nanna al piccolo Nerone fino a farlo addormentare.

⁷⁶ Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 49.

⁷⁷ “Con Nerone si estinse la dinastia dei Cesari” (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VII, 1).

⁷⁸ Tacito, *Storie*, I, IV.

⁷⁹ Si decise di riferirsi al protagonista con il nome *Lucio Enobarbo Nerone*, alla nascita e *Lucio Claudio Nerone*, dopo l’adozione da parte dell’imperatore Claudio.

3. Quella notte stessa, alcuni sicari agli ordini di Tigellino [Mario Opinato] entrano in casa di Nerone. Uccidono Enobarbo e catturano Nerone e sua madre Agrippina.
4. Caligola [John Simm], minacciando di morte suo figlio Nerone, estorce ad Agrippina l'ammissione di essere stata a conoscenza della congiura contro di lui. Caligola esprime la propria sentenza: Agrippina sarà esiliata su un'isola lontana, Nerone sarà affidato alle cure di sua zia Domizia. Nel corso di questa scena vengono presentati al pubblico alcuni dei personaggi coprotagonisti: Claudio [Massimo Dapporto], Messalina [Tosca d'Aquino], Burro [Maurizio Donadoni], Domizia [Angela Molina], i senatori Gaio Silio [Robert Brazil], Porrido [Simon Andreu Trobat] e Settimio [Ian Richardson].
5. Agrippina saluta il figlio per l'ultima volta, prima di essere condotta via dai pretoriani.
6. Claudio accompagna Nerone nella villa di campagna di Domizia. Dal dialogo fra Claudio e Domizia scopriamo che Nerone è l'ultimo erede di Augusto e che la moglie di Claudio – Messalina, figlia di Domizia – sta per partorire un figlio. Claudio, seppur riluttante, lascia Nerone in quel posto abitato solo da schiavi: non importa se si cresce in un palazzo o in un porcile: tu resterai sempre il figlio di un uomo valoroso.
7. Nerone viene affidato ad Apollonio [Philippe Caroit], un eccentrico schiavo greco con la passione dell'arte: poesia, musica, recitazione. Conosce sua figlia Atte, poco più piccola di Nerone, e un'altra schiava, Claudia [Emanuela Garruccio]. Apollonio sarà il precettore di Nerone: ...ti chiamerò Lucio, portatore di luce.
8. Montaggio alternato fra Nerone nel letto della sua nuova casa e Agrippina, sotto sorveglianza su un'isola deserta: entrambi sussurrano fra sé e sé la ninna nanna di scena [2].
9. Una dissolvenza incrociata sul cammeo della madre che Nerone porta al petto segnala un'ellissi di tempo (esplicitata da una didascalia che recita: dieci anni dopo) che ci porta da Nerone bambino a Nerone giovane uomo [Hans Matheson, che al momento delle riprese aveva 28 anni].
10. Nerone scherza con Atte [Rike Schmid] e difende Apollonio e l'amico Rufo [Marco Bonini] dall'aggressività di un sorvegliante di schiavi. Un uomo libero che vive con gli schiavi e che lavora come gli schiavi non è altro che uno schiavo – lo insulta il sorvegliante. Allora sono uno schiavo. Ma più fortunato di imperatori e re. Ho amici che rispetto e di cui mi fido. Tu che cos'hai? – ribatte Nerone.
11. I senatori Settimio e Porrido, in una discussione riservata, alludono alla necessità di uccidere l'imperatore Caligola, per il bene dell'impero.
12. Durante un matrimonio fra due schiavi della villa di Domizia, Nerone danza con Atte, suona la cetra con Apollonio e conosce Ezio [Jochen Horst], un amico di Apollonio che gli parla per la prima volta della fede cristiana.
13. Sull'isola del suo esilio, Agrippina incontra un'indovina (forse è un sogno: Agrippina stessa si chiede se stia sognando) che le predice che suo figlio Nerone sarà imperatore: ma ci sarà un prezzo da pagare – la avverte l'indovina. Qualunque cosa, ribatte Agrippina prima di avere una visione: se stessa con la veste insanguinata per una pugnalata. Chi sferrerà il colpo mortale? – chiede Agrippina. Ma a questo punto l'indovina svanisce.
14. Nerone e Atte si baciano. Nerone propone alla ragazza di sposarlo e Atte accetta.
15. Atte parla con il padre Apollonio dei suoi progetti con Nerone. Il padre le ricorda che, per la legge romana, lei non può sposare Nerone, può al massimo essere la sua amante: ma tu meriti di meglio, figlia mia... Atte piange fra le braccia del padre.
16. Caligola offende i senatori (fra i quali riconosciamo Claudio, Porrido e Settimio) irrompendo nella Curia con il proprio cavallo e nominandolo poi senatore.
17. Nerone propone ad Atte di usare il cammeo che gli donò sua madre per comprare la libertà della ragazza. Ma Atte, nonostante l'insistenza di Nerone (che vorrebbe disinteressarsi della legge) rifiuta la sua offerta di emancipazione e matrimonio.
18. Burro, con la complicità di Gaio Silio e di altri pretoriani, uccide Caligola in un lupanare della Suburra.
19. Burro – a nome del pretorio – offre il titolo di imperatore a Claudio che, esortato dalla moglie Messalina (che in questa scena vediamo accompagnata dai due figli: Ottavia [Vittoria Puccini] e Britannico [Francesco Venditti]), accetta.

20. Nerone riesce a convincere Atte ad andare a vivere in Grecia, dove tutto è possibile, quando all'improvviso giunge Tigellino per prelevare.
21. Agrippina è tornata: riabbraccia il figlio e lo conduce via sotto gli occhi di Atte e Apollonio. Agrippina ha notato Atte: è graziosa, è una schiava? – chiede. Anch'io ero uno schiavo – risponde Nerone.
22. Agrippina e Nerone ritornano per la prima volta nella loro casa. Una domestica confida ad Agrippina i pettegolezzi su Messalina, moglie dell'imperatore Claudio: partecipa a strani riti nei boschi. Agrippina conforta Nerone e gli chiede di starle vicino: ha bisogno di lui per sopravvivere in quel nido di vipere che è il palazzo.
23. Agrippina e Nerone al cospetto dell'imperatore Claudio e della famiglia imperiale (Messalina, Ottavia, Britannico, Domizia). Claudio – per ripagarla del dolore inflittole da Caligola – accetta, nonostante le proteste della gelosa Messalina, la richiesta di Agrippina di far rientrare Seneca dall'esilio in modo che possa fare da precettore a Nerone.
24. Gaio Sillio e Messalina amoreggiano durante una sorta di rito esoterico.
25. In montaggio alternato vediamo Nerone che cammina attraverso Roma e Atte che, nella villa di Domizia, ripensa ai momenti più romantici vissuti con lui.
26. Nerone raggiunge a cavallo la villa di Domizia e si intrufola nella stanza di Atte. La convince a uscire a cavallo con lui: saranno di ritorno prima che suo padre si svegli.
27. Nerone e Atte osservano Roma da una collina. Nerone – che è rimasto colpito dalle disparità sociali che ha visto a Roma – spiega ad Atte che non possono partire per la Grecia. Ora lui deve occuparsi di sua madre. Ma le promette che troverà un modo per stare con lei. Atte lo rassicura: lei lo aspetterà.
28. Agrippina spiega a Seneca [Matthias Habich] che deve educare Nerone per prepararlo a diventare imperatore.
29. Seneca osserva Nerone fare esercizi di equitazione sotto il controllo di Burro. Nerone si dimostra indisciplinato, ma Seneca, grazie alla propria arguzia, riesce ad accattivarselo.
30. Agrippina ascolta di nascosto un dialogo fra Nerone e Seneca. Seneca è conquistato dal sogno di Nerone di contribuire all'edificazione di un impero più giusto. Ma Nerone avverte che è pronto a rinunciare ad ogni cosa per amore di Atte. A questo punto Agrippina interviene: parlerà con Domizia e vedrà cosa potrà fare per portare Atte a palazzo. Nerone, grato, abbraccia la madre.
31. Agrippina parla con Atte: ...mio figlio ha bisogno di te e io non vedo perché tu non possa essere una delle sue concubine. Atte è disgustata.
32. Agrippina ricatta Domizia: spedisca subito Atte e Apollonio lontano, in una delle sue proprietà in Sardegna, altrimenti lei rivelerà a Claudio dove sua moglie Messalina (figlia di Domizia) trascorre le sue notti.
33. Nerone assicura ad Atte – indignata perché non ha intenzione di diventare una semplice concubina – che sua madre Agrippina l'ha comprata perché lui intende sposarla, non certo averla accanto come semplice concubina. Atte accetta di credere che si sia trattato solo di un equivoco...
34. ...ma, una volta sul carro che dovrebbe trasportarli a Roma, Atte e Apollonio si rendono conto che sono diretti verso il porto per essere imbarcati e allontanati da Roma. Atte smonta dal carro. Il sorvegliante sta per aggredirla e ucciderla con l'accusa di aver tentato la fuga. Apollonio interviene. Il sorvegliante sta per ucciderlo, quando il cocchiere interviene e stordisce il sorvegliante. Ma Apollonio è gravemente ferito. Atte decide di recarsi a Roma, da Ezio, l'amico di Apollonio.
35. Nerone è sconcertato dal fatto che Atte non sia arrivata a palazzo. Agrippina ha una spiegazione: sono schiavi e hanno approfittato dell'occasione per fuggire. Nerone non ci crede ed esce da palazzo.
36. Nerone cammina attraverso la città finché, in un mercato della Suburra, intravede Claudia.
37. Claudia ascolta, dalla voce di Ezio, la lettura di una lettera di Paolo di Tarso [Pierre Vaneck, che vediamo in montaggio alternato mentre sta scrivendo la lettera].
38. A casa di Ezio, Apollonio, dopo aver raccomandato alla figlia di non inseguire più l'amore di Nerone, muore.

39. È notte. Messalina si sta facendo bella per uscire. Claudio cerca di convincere la moglie a restare in casa. Messalina, con una scusa, se ne va. Una volta uscita, vediamo Agrippina emergere da un angolo buio.
40. Claudio e i pretoriani sorprendono Messalina e Gaio Silio mentre stanno celebrando un esoterico rito nuziale. Claudio ordina di ucciderli entrambi.
41. Il matrimonio fra Claudio e Agrippina. Claudio, davanti a senatori e popolo romano ufficializza la sua adozione di Nerone (che sentiamo chiamare Lucio Claudio Nerone). Britannico è colto da un attacco di epilessia.
42. Nerone ritrova Atte, che gli spiega ciò che è successo. Nerone le dice di aspettare a casa di Ezio. Ci penserà lui a sistemare le cose.
43. Seneca e Agrippina spiano Nerone che sta facendo il suo discorso di debutto in Senato. Viene applaudito, ma poi i senatori colgono l'occasione per attaccare Claudio sulle difficoltà che stanno incontrando le legioni in Britannia. Agrippina – contro ogni consuetudine – irrompe in aula e affronta i senatori che criticano Claudio. Davanti allo scandalo sollevato, se ne va. Claudio assicura che a breve prenderà una decisione risolutiva sulla campagna in Britannia.
44. Ottavia – figlia di Claudio e Messalina – fa capire a Nerone che lo ama.
45. Agrippina e Seneca cercano di convincere Nerone a sposare Ottavia. Gli spiegano che è l'unico modo per proteggersi.
46. Nerone, da solo in cima alla collina dove aveva portato Atte a contemplare il panorama notturno di Roma, si muove furibondo come una belva in gabbia fino a sfogare la rabbia scagliando un sasso contro la città.
47. Il matrimonio fra Nerone e Ottavia. Lei al colmo della gioia, lui del tormento.
48. Atte, sconsolata, cammina con Claudia, fra la folla che si dirige a festeggiare il matrimonio di Nerone con la figlia dell'imperatore.
49. Ottavia si prepara a ricevere Nerone nel proprio letto...
50. ...ma Nerone è con Atte, affranta. Riesce a calmarla solo quando le fa notare che, sebbene sia il primo giorno di nozze, lui è lì con lei e non con Ottavia.
51. Nerone torna a casa e, a letto, volta le spalle a Ottavia, che si allontana in lacrime.
52. Claudio comunica ai membri del suo consiglio che intende condurre personalmente le legioni in Britannia.
53. Didascalìa: un anno dopo. In assenza di Claudio, Agrippina gestisce gli affari in sua vece.
54. Nerone annuncia ad Atte che ha trovato una soluzione. Chiederà all'imperatore, non appena sarà di ritorno dalla Britannia, di affidargli il governatorato della Grecia.
55. Claudio ritorna vittorioso dalla Britannia.
56. Ma in senato accolgono Claudio gettando ai suoi piedi, sprezzanti, monete con incisa l'effigie di Agrippina.
57. Agrippina tiene testa al marito quando questo, furibondo, le chiede come abbia osato far coniare delle monete con la propria effigie. Claudio si calma, ma poi informa Agrippina che ha redatto un nuovo testamento in cui è indicato come proprio successore Britannico e non Nerone.
58. A casa di Ezio, Atte è in ansiosa attesa di Nerone: quella sera parlerà con l'imperatore per ottenere la nomina a governatore della Grecia.
59. Durante una cena della famiglia imperiale (Claudio, Agrippina, Nerone, Ottavia e Britannico) l'imperatore – consumati alcuni funghi – accetta la richiesta di Nerone di essere nominato governatore della Grecia, ma poi stramazza al suolo, avvelenato. Agrippina prende subito il controllo della situazione e ordina a Burro di schierare i pretoriani per impedire a chiunque l'accesso al palazzo.
60. Agrippina si impadronisce del testamento di Claudio dopo che Tigellino ha ucciso il notaio che lo ha redatto.
61. Nerone sta per fuggire da palazzo quando sopraggiungono Seneca e Agrippina. Seneca ferma Nerone ricordandogli che se lui ora fugge, Roma precipiterà in una guerra civile. Poi lo esorta ad accettare la responsabilità della carica di imperatore: domani, quando spunterà l'alba, noi faremo diventare i nostri sogni realtà.

62. Davanti al popolo e ai senatori, Seneca dà notizia della morte di Claudio e comunica il nome del successore designato: Nerone. Nerone si compiace delle acclamazioni della folla. Fra la folla, Atte piange.

Seconda Serata

63. Atte osserva sconsolata Nerone che viene acclamato dalla folla.
64. Nerone, in una sala deserta, si siede sul trono. Sua madre lo abbraccia: non puoi immaginare quante volte ho sognato questo momento.
65. Atte si sveglia da un incubo in cui vede Nerone scomparire.
66. Nella stanza delle mappe, Seneca parla con Nerone dei problemi amministrativi dell'impero.
67. Nerone si presenta a casa di Ezio, per portare Atte a palazzo. I due si baciano fra gli applausi della folla.
68. Atte e Nerone nella sala del trono: si baciano. Atte è preoccupata dalla reazione di Agrippina alla sua presenza a palazzo. Nerone cerca di rassicurarla.
69. Seneca consiglia ad Agrippina di non interferire fra Nerone e Atte. Ma Agrippina non intende tollerare la presenza a palazzo di Atte. È rottura fra Agrippina e Seneca, che dichiara di obbedire all'imperatore e non a sua madre.
70. Nerone informa Ottavia, disperata, che intende ripudiarla: che tu lo voglia o no intendo darti la possibilità di essere amata.
71. Ottavia – davanti a tutta la corte – accetta ufficialmente l'accusa di sterilità che consente a Nerone di sciogliere il loro matrimonio.
72. L'ultimo saluto di Ottavia a sua nonna Domizia e a suo fratello Britannico prima di partire per un luogo lontano da Roma.
73. Nerone presenta Atte ai membri della "corte" – fra i quali è presentata Poppea [Elisa Tovati]. Atte riesce a tenere testa ad Agrippina.
74. Arena. Nerone e Atte assistono – a disagio – ai combattimenti fra due coppie di gladiatori. Giunge il momento in cui Nerone deve esprimere la faticosa sentenza. Pollice ritto o verso. La folla invoca la morte per gli sconfitti. Il verdetto di Nerone è per la vita. Di fronte alle proteste della folla, Nerone scende nell'arena e, con un abile discorso contro lo spargimento di sangue e con promesse di giochi e distribuzioni di sesterzi, volge a proprio favore l'umore della folla. Infine annuncia che in occasione dell'ultimo giorno di festeggiamenti, anche per dimostrare la propria sensibilità nei confronti della plebe romana, sposerà Atte, una donna non nobile.
75. Nerone e Atte acclamati per le strade di Roma. Una bambina – Marzia – si avvicina e offre loro una statuetta di Giunone pronuba.
76. Una notte d'amore fra Nerone e Atte.
77. Atte fa visita a Claudia e qui incontra Paolo di Tarso: sono qui per portare un messaggio, a tutto il popolo di Roma... buone notizie.
78. Nerone – con la consulenza del liberto Pallas [Klaus Haendl] – annuncia in Senato che intende abbassare le tasse e, per compensare la riduzione degli introiti, istituire una commissione per fronteggiare la corruzione di governatori e senatori, corruzione che ha ormai un prezzo troppo alto per le finanze dell'impero. Fra le proteste dei senatori, Nerone annuncia che il giorno successivo metterà ai voti la sua riforma fiscale.
79. Agrippina consiglia a Nerone di non attuare la sua riforma: è troppo pericoloso. Nerone, spalleggiato da Atte, ribadisce di volere andare fino in fondo. Per la prima volta, alza la voce per zittire sua madre e se ne va con Atte.
80. Atte e Nerone in cima alla collina da cui si vede Roma: ...ora puoi cambiare il mondo, lo devi cambiare. Lo faremo insieme.
81. Tutti i senatori votano contro la riforma fiscale di Nerone. Allora Nerone decide di imporsi sulla volontà del Senato sfruttando tutti i propri poteri.
82. Nerone e Seneca sono soddisfatti di come procedono le cose. Atte è preoccupata.
83. Porrido e Settimio – che già ipotizzano di usare il generale Galba per sbarazzarsi di Nerone – fanno un patto con Agrippina: le permetteranno di usare il testamento di Claudio come

- arma di ricatto per riprendere il controllo del figlio. Ma, nell'ombra, Tigellino ascolta le loro trame.
84. Tigellino riferisce tutto a Nerone.
 85. Nerone ordina a Tigellino e a Burro di cacciare Agrippina dal palazzo imperiale. Atte cerca di confortare Nerone, che si tormenta per la grave decisione presa.
 86. Vediamo Agrippina rileggere il testamento di Claudio in cui il precedente imperatore designava Britannico come guida dell'impero.
 87. Licia chiama Seneca: Agrippina vuole parlargli.
 88. Agrippina – con la minaccia del testamento di Claudio – detta a Seneca le proprie condizioni...
 89. ...condizioni che scopriamo quando sentiamo Seneca esporle a Nerone: l'esilio per Seneca, il ritiro della riforma fiscale, la cacciata di Atte da palazzo e la riammissione di Agrippina. Nerone è furibondo. Seneca cerca di analizzare la questione in modo razionale, ma è Nerone – turbato – a tirarne le conclusioni implicite: quindi per salvare la mia corona dovrei uccidere mio fratello...
 90. Nerone suona la cetra, da solo, al buio. E rifiuta di insegnare a Britannico il motivo che sta suonando.
 91. Atte scopre che Nerone ha passato una notte insonne. Lui le pone in modo astratto il dilemma che lo tormenta: uccideresti un uomo per salvarne molti? Atte gli ricorda il suo sogno, i suoi ideali: ci deve essere un altro modo...
 92. Ottavia si suicida, leggendo la lettera in cui Domizia la informa che Nerone sposerà Atte.
 93. Atte fa visita a Claudia, che si prende cura degli orfani della Suburra. Fra questi c'è Marzia, la bambina che aveva offerto a lei e a Nerone la statuetta di Giunone Pronuba.
 94. Britannico, risentito, comunica a Nerone e Atte che Ottavia si è suicidata quando ha saputo della loro intenzione di sposarsi. Promette loro vendetta per la morte di sua sorella.
 95. Britannico muore – apparentemente per un attacco di epilessia – davanti a Nerone e al Senato. Ma dagli sguardi di Nerone capiamo che è stato lui ad avvelenarlo.
 96. La pira funeraria di Britannico. Domizia – zia di Ottavia e di Britannico – si avvicina a Nerone con in mano un pugnale e gli chiede di portare a termine il lavoro uccidendo anche lei. Nerone ordina di condurla via.
 97. Atte – in un confronto teso con Nerone – capisce che è stato lui ad avvelenare Britannico. Fugge.
 98. Atte si rifugia a casa di Ezio, mentre Nerone la cerca in tutto il palazzo.
 99. Nerone non trova Atte, ma sua madre Agrippina. Che gli rivela che il testamento era già in cenere prima che lei minacciasse di usarlo. Ora è fiera di lui: ha agito da vero imperatore, senza scrupoli.
 100. Atte si sente colpevole: avrebbe dovuto capire che Nerone si riferiva a Britannico quando le aveva chiesto consiglio su quel dilemma morale in astratto. Claudia, Ezio e Paolo cercano di consolarla.
 101. Nerone è esasperato dalla presenza di sua madre. Seneca cerca di trasmettergli fiducia e di fargli ritrovare l'entusiasmo di un tempo. Ma Nerone ora desidera solo liberarsi di sua madre. Tigellino interpreta il suo desiderio come un ordine e si attiva per eseguirlo. Seneca tenta inutilmente di convincere Nerone a fermare Tigellino.
 102. Tigellino colpisce a morte Agrippina: ...colpisci il ventre che l'ha generato.
 103. A Nerone, sconvolto dal rimorso, Tigellino riporta il cammeo con l'effigie di sua madre. Tigellino gli ordina di scovare Atte e di portargliela a palazzo a qualunque costo.
 104. Tigellino irrompe in casa di Ezio. Atte, minacciando di suicidarsi, costringe Tigellino ad andarsene e a dire a Nerone che lei è fuggita in Grecia, da sola.
 105. Tigellino riferisce a Nerone che qualcuno gli ha detto che Atte è fuggita in Grecia.
 106. Paolo di Tarso conforta Atte e le consiglia di pregare per Nerone.
 107. Atte prega, imitata da Marzia.
 108. Nerone, tormentato, cede alla seduzione di Poppea e accetta di consumare sostanze stupefacenti che lei gli offre.
 109. Seneca non riesce a dissuadere Nerone – in balia di Poppea – dall'avanzare ai senatori una richiesta di cui ancora non conosciamo il contenuto.

110. Seneca contempla da solo, assorto, la grande mappa dell'impero.
111. La richiesta ai senatori è quella di partecipare ai festeggiamenti per il matrimonio di Nerone con Poppea travestiti da gladiatori. Settimio, Seneca, Porrido e – apparentemente – anche Tigellino decidono di sbarazzarsi di Nerone. L'unica voce contraria è quella di Burro, ormai morente.
112. Atte chiede a Claudia di portare una lettera a Nerone.
113. Tigellino riferisce a Nerone il complotto di Seneca, Porrido e Settimio che, cacciati tutti, prende la lettera che Atte gli ha spedito.
114. Nerone e Atte si incontrano sulla loro collina. Nerone le chiede aiuto. Atte lo esorta a rinunciare al potere. Nerone risponde che non può farlo e se ne va, solo.
115. Il matrimonio fra Nerone e Poppea in montaggio alternato con l'eliminazione di Porrido e Settimio da parte di Tigellino.
116. Nerone parla per l'ultima volta con Seneca. Gli regala un pugnale, invitandolo a morire da stoico.
117. Seneca giace morto nella sala della mappa.
118. Atte decide di farsi battezzare da Paolo, come molti altri fedeli.
119. Atte chiede perdono a Domizia di essere stata, per lei, causa indiretta di tanti dolori.
120. Tornando verso Roma, Atte vede la città bruciare.
121. Il panico per le strade di Roma: Atte, Ezio e Paolo. Non riescono a trovare Marzia. In montaggio alternato vediamo Nerone, da solo nella sala del trono, che suona la cetra, muto.
122. Atte trova Marzia, morta soffocata. Ma per le sue preghiere e per quelle di Paolo, Marzia ritorna in vita.
123. Nerone mostra ai senatori il progetto della Domus Aurea. Tigellino e Poppea convincono Nerone a scaricare la colpa sui cristiani.
124. I soldati irrompono durante una messa celebrata da Paolo.
125. Nerone si esibisce cantando accompagnato dalla cetra davanti al popolo raccolto nell'arena. Poi coinvolge Poppea – vistosamente incinta – in una danza, fino a farla cadere. Poppea perde i sensi. Nerone chiede inutilmente aiuto.
126. Nerone piange sul cadavere di Poppea e ordina che tutti i cristiani catturati siano uccisi.
127. Atte implora a Nerone pietà per Paolo e per gli altri cristiani. Arriva ad offrirsi di tornare con lui. Nerone sospetta che lei lo tradirà un'altra volta. Allora Atte si dichiara cristiana: deve essere condannata anche lei. Nerone la fa portare via da Tigellino, condannandola alla libertà e alla vita.
128. Atte contempla le croci infuocate a cui sono stati inchiodati i cristiani.
129. Tigellino accoglie il generale Galba che marcia attraverso Roma con i suoi legionari. Stringono un accordo per gestire la situazione.
130. Tigellino cerca Nerone a palazzo, per ucciderlo, ma non lo trova.
131. Nerone sta attraversando la Suburra, ancora devastata dall'incendio, con il suo cavallo bianco, i suoi vestiti più belli e una corona d'alloro dorato. La gente prima lo osserva incredula poi inizia a scagliargli addosso di tutto. Nerone deve fuggire per non essere linciato.
132. Atte nota Nerone che cavalca al galoppo verso il lago attiguo alla villa di Domizia.
133. Nerone, in riva al lago, si taglia le vene ai polsi. Atte giunge poco prima che esali l'ultimo respiro. Morendo, Nerone chiede perdono.
134. Atte accende la pira funeraria sotto il corpo di Nerone e se ne va con Marzia.

2.2. Lo sviluppo della sceneggiatura

Fra l'inizio del lavoro sul copione di *Nerone* (luglio 2001) e l'inizio delle riprese (ottobre 2003) intercorsero circa ventisette mesi. Come già segnalato, gli autori che hanno

firmato⁸⁰ la sceneggiatura del film sono Francesco Contaldo e Paul Billing. Ma, prima di loro, si occuparono della sceneggiatura Peter Pruce e Susan Nanus, i lavori dei quali vennero però respinti dalla Lux Vide. Nell'analisi del processo di sviluppo della sceneggiatura dal primo soggetto scritto al copione definitivo che ha costituito la base delle riprese, distinguo dunque una *prima fase*, corrispondente ai lavori di Peter Pruce e di Susan Nanus, da una *seconda fase*, corrispondente ai lavori di Francesco Contaldo e Paul Billing.

Per ottenere quella definitiva (tenendo conto soltanto delle sceneggiature e non di soggetti e trattamenti) occorsero sei differenti stesure della sceneggiatura. Non è possibile riferire e discutere nei dettagli tutte le variazioni intercorse fra la prima stesura di Peter Pruce (6 dicembre 2001) e l'ultima di Paul Billing (1 ottobre 2003). Concentrerò dunque la mia analisi dell'evoluzione del copione focalizzando l'evoluzione del modo in cui sono state affrontate una singola questione drammaturgica generale e uno specifico problema corollario. Questione drammaturgica generale: *come è possibile strutturare un racconto biografico di dannazione senza che il pubblico smetta di empatizzare con il protagonista?*⁸¹ Problema corollario, le cui possibili soluzioni esemplificheranno le possibili soluzioni alla questione drammaturgica generale: *è possibile e, nel caso, come è possibile, mostrare il nostro protagonista che si rende responsabile di un fratricidio e di un matricidio?*

Una volta presa la decisione di non adottare la soluzione – esemplificata da *Quo Vadis?* – di affidare al personaggio di Nerone il ruolo dell'antagonista che si oppone al perseguimento dell'obiettivo da parte del protagonista (in *Quo Vadis?*: il coronamento della storia d'amore fra Vinicio e Licia), la struttura profonda della sceneggiatura di *Nerone* si configurò subito come quella di una tipica *biografia di dannazione*.

Una biografia di dannazione particolarmente ostica⁸², perché in diretta contraddizione all'immaginario popolare⁸³, che trovava appigli solo molto indiretti nelle principali fonti storiche da cui da quasi duemila anni attingiamo per conoscere la storia di Nerone, e che trovava conferma accademica soltanto in una recente corrente storiografica.

Si dovettero affrontare difficoltà drammaturgiche analoghe a quelle trattate nell'analisi di *Lawrence d'Arabia* (come si è rilevato, una delle più riuscite biografie di dannazione dell'intera storia del cinema), ma di una complessità maggiore. Biopic che abbiano tentato una strada simile ne esistono pochi e nessuno di grandissimo successo commerciale. Per fare alcuni esempi (che saranno ripresi nel corso dell'analisi di *Nerone*): *Alexander* (su Alessandro Magno), *Nixon* (su Richard Nixon), *Sade e Quills* (sul Marchese de Sade), *Love is the Devil* (su Francis Bacon), *Best* (su George Best), *Confessions of a dangerous mind* (su Chuck Barris), *The Doors* (su Jim Morrison)⁸⁴.

Va fatta un'ulteriore distinzione. Molte biografie di dannazione riguardano personaggi storici che – nonostante vicende esistenziali “dannate” – tendono ad essere

⁸⁰ Come spiegato a proposito di *Augusto – Il Primo Imperatore*, firmare la sceneggiatura significa avere il diritto di vedere comparire il proprio nome fra i titoli di testa e di ricevere i compensi per i diritti d'autore.

⁸¹ Si tratta di un problema drammaturgico che trascende il genere biografico. Ma fu il problema più gravoso che si è tentato di risolvere nel corso del difficile lavoro di sviluppo della sceneggiatura. Si tratta inoltre di un problema che, pur riguardando ogni narrazione in quanto tale (letteraria o audiovisiva), nel nostro caso diventava particolarmente acuto in quanto sapevamo di doverci rivolgere al pubblico familiare del *prime time* delle serate di domenica e lunedì di Rai Uno.

⁸² Non è un caso che la vita di Nerone non sia mai stata drammatizzata con questa chiave.

⁸³ Sono numerosissimi i personaggi storici macchiatisi di terribili crimini che però l'immaginario collettivo e la cultura di massa tende a giustificare se non a glorificare (Marco Aurelio, Federico II, Napoleone). Nerone non fa parte di questo gruppo. Inoltre Nerone rappresenta per eccellenza, nell'immaginario collettivo, l'immagine dell'uomo potente e perverso, eccentrico e sanguinario, farsesco e crudele: insomma, un pazzo cui la sorte assegnò i mezzi per esprimere nel modo più plateale la propria follia.

⁸⁴ *Alexander* [2004], *Nixon* [1995], *Sade* [2000], *Quills* [2000], *Love is the Devil* [1998], *Best* [2000], *Confessions of a Dangerous Mind* [2002], *The Doors* [1991].

glorificati nell'immaginario collettivo, che nonostante tutto tributa ad essi il riconoscimento di una certa grandezza: militare, artistica, sportiva. Fra gli esempi citati – oltre, come si è visto, allo stesso Lawrence d'Arabia – vale questa condizione per personaggi come Alessandro Magno, George Best, Jim Morrison, tutte icone di una vita talentuosa e maledetta che esercita comunque (se non addirittura in forza di tale contraddittorietà) un fascino sull'immaginario collettivo. Nerone non appartiene a questo gruppo. Nerone è un personaggio ritenuto spregevole, la cui unica grandezza sta nelle proporzioni delle tragedie che la sua folle crudeltà ha provocato.

In generale, comunque, non è mai semplice raccontare la dannazione di un uomo, in particolare la dannazione in quanto tale e non come tappa di un più ampio cammino di redenzione. Si è costretti a dare forma a qualcosa da cui naturalmente si rifugge⁸⁵. Impresa che si fa davvero improba quando si deve trovare una struttura drammaturgica tale per cui lo spettatore televisivo non cambi canale, per il disagio provocato dall'assistere alla progressiva corruzione, sempre più inesorabile, di un suo simile.

La questione drammaturgica generale sopra rilevata e lo specifico problema ad essa corollario, come farò emergere nelle pagine successive, trovarono soluzioni diverse secondo i diversi autori coinvolti e secondo le diverse stesure dei medesimi autori.

2.2.1. Prima fase: Peter Pruce e Susan Nanus

Il 4 luglio del 2001 – quando negli uffici della Lux il lavoro sulla sceneggiatura di *Augusto* era ancora ben lontano dall'essere portato a termine – i responsabili editoriali del progetto *Nerone*⁸⁶ stilano il *Documento di obiettivi editoriali*⁸⁷.

Vi si legge: “[...] la storia di Nerone è utile per mostrare *l'inizio della crisi dell'ideale di Impero che ispirò l'opera di Augusto* e l'affacciarsi del Cristianesimo sul grande proscenio della storia [e offre altresì] la possibilità di indagare come *questioni squisitamente private* (il rapporto fra una madre e suo figlio, l'educazione rigida di precettori ipocriti, l'amore sincero ma impossibile fra due giovani, le velleità artistiche di un uomo e la sua progressiva degenerazione umana) *possano determinare conseguenze politiche macroscopiche*”⁸⁸.

In quel documento si intendeva fissare la chiave drammaturgica in base alla quale lo sceneggiatore incaricato avrebbe dovuto strutturare la trama di una biografia di dannazione. In sintesi, secondo il *Documento di obiettivi editoriali*, la storia di *Nerone* sarebbe dovuta essere la storia di un giovane costretto a diventare imperatore contro la propria volontà, e ad assumersi così una responsabilità che lo avrebbe schiacciato dal punto di vista psicologico e corrotto dal punto di vista morale.

Questa chiave comportava automaticamente alcune precise conseguenze in termini di funzioni drammaturgiche: l'Antagonista principale risultava Agrippina (che impedisce al figlio di realizzare le proprie aspirazioni artistiche e sentimentali per farne il nuovo

⁸⁵ In colloqui privati, alcuni degli sceneggiatori coinvolti nel progetto, confidavano il disagio e il fastidio suscitato dalla necessità di raccontare la vita di un uomo le cui scelte comportano un precipitare progressivo e inesorabile verso un baratro psicologico e morale.

⁸⁶ Fernando Muraca e Francesco Arlanch.

⁸⁷ *Progetto Imperium - Nerone, Obiettivi editoriali – 04.07.01*. Documenti di questo tipo, che intendono fissare le linee guida, contenutistiche e formali, di un film *prima* dell'inizio dell'elaborazione dell'intreccio da parte dell'autore, sono messi a punto dagli story editor responsabili del progetto, e vengono sottoscritti dal responsabile della struttura editoriale e dal produttore (durante la realizzazione di *Nerone*, rispettivamente Luca Manzi e Luca Bernabei). Il Documento di obiettivi editoriali viene consegnato allo sceneggiatore come indicazione della direzione da seguire nello sviluppo della storia.

⁸⁸ *Progetto Imperium - Nerone, Obiettivi editoriali – 04.07.01*, p. 1.

imperatore); la *love story* fra Nerone e Atte risultava un *fil rouge* determinante per seguire la parabola discendente di Nerone; il potere imperiale e l'ambiente di corte si configuravano come forze in grado di pervertire la buona volontà di un giovane imperatore.

Come è possibile constatare, queste soluzioni narrative e tematiche fissate dagli story editor in un documento del luglio 2001 saranno componenti strutturali del film andato in onda nel maggio del 2004. Ma, come si vedrà, in quel lasso di tempo, di quelle soluzioni narrative e tematiche, furono sperimentate molteplici declinazioni possibili.

Le due stesure di Peter Pruce

Il primo autore scelto per affrontare la difficile sfida di raccontare la vita di Nerone fu Peter Pruce⁸⁹. Nel luglio 2001⁹⁰ Pruce consegnò la prima stesura del soggetto⁹¹. Il titolo era indicativo: *The Women Who Ruled Rome*. Il plot prendeva il via ventitré anni prima della nascita di Nerone, nel 14 d.C., anno della morte di Augusto, per poi concludersi con la morte di Nerone, nel 68 d.C. Protagonista della storia tracciata non era Nerone, bensì la successione ininterrotta di donne che in quel cinquantennio ebbero una fortissima influenza sugli uomini ai vertici dell'Impero. Pruce aveva imbastito una trama sulle vicende di Agrippina Maggiore (moglie di Germanico e nonna materna di Nerone), di Livia (vedova dell'imperatore Augusto e madre del nuovo imperatore Tiberio), di Agrippina Minore (figlia di Agrippina Maggiore e madre di Nerone) e delle donne cui questa contese il cuore dell'Impero e degli imperatori: Messalina, Poppea, Atte.

Il soggetto sfruttava senza alcuna cautela storiografica gli aneddoti più torbidi e inquietanti fra quelli riportati da Tacito, Svetonio e Dione Cassio, se possibile rendendo la vicenda ancora più cupa, morbosa e claustrofobica. Dava vita ad una corte di Roma descritta come un nido di vipere assetate di potere e prive di qualsiasi scrupolo. Nessuna luce, nessun personaggio con una visione appena più grande delle propria avidità. Il personaggio di Nerone era ridotto ad un passivo burattino nelle mani delle donne che si succedono al suo fianco.

Il soggetto di Pruce impostava un film molto diverso da quello che la Lux Vide intendeva realizzare. Perciò, raccolte le reazioni del produttore, della rete committente italiana⁹² e dei coproduttori tedeschi⁹³ gli story editor responsabili scrissero un documento di Note editoriali⁹⁴ che miravano ad una radicale revisione dell'impianto narrativo del film.

Per prima cosa si comunicava a Pruce che “la storia [sarebbe dovuta] cominciare più tardi, in particolare in coincidenza della crisi fra Agrippina e il fratello, l'imperatore Caligola”⁹⁵. Venivano elencati, per convincere Pruce, i vantaggi di questa impostazione: la possibilità “di concentrarsi solo su alcuni precisi elementi della storia evitando il rischio di essere costretti a raccontare troppo [...] con il pericolo di perdere coesione drammatica”⁹⁶; la possibilità di “strutturare un arco drammatico unitario per tutta la miniserie piuttosto che

⁸⁹ Peter Pruce aveva già scritto due biopic: *Rasputin* [1996], *I giudici* [1999]. Inoltre, con Craig Warner, aveva appena terminato il lavoro sulla sceneggiatura per la miniserie *Julius Caesar* [2002].

⁹⁰ Peter Pruce ricevette l'incarico dai coproduttori tedeschi prima che, internamente alla Lux, i responsabili editoriali ne impostassero la linea editoriale. Pruce ebbe così modo di leggere il Documento di Obiettivi editoriali della miniserie solo in fase di revisione della prima stesura del soggetto.

⁹¹ Peter Pruce, *Le donne che governarono Roma – Soggetto / Prima Stesura – 10 luglio 2001*.

⁹² Gli interlocutori presso la struttura di Rai Fiction erano Max Gusberti e Fania Petrocchi.

⁹³ Il delegato responsabile della EOS per il progetto *Nerone* era Ferdinand Dohna.

⁹⁴ Note a “*Nerone – Soggetto / Prima Stesura*” – 17.07.01.

⁹⁵ Note a “*Nerone – Soggetto / Prima Stesura*” – 17.07.01, p. 1.

⁹⁶ Note a “*Nerone – Soggetto / Prima Stesura*” – 17.07.01, p. 1.

dover gestire una molteplicità di sottotrame distinte⁹⁷; il venir meno della “[...] necessità di laboriose introduzioni di numerosi personaggi a cui, in ogni caso, non [sarebbe stato] possibile dedicare lo spazio necessario⁹⁸; l’opportunità di introdurre “nel modo migliore i due personaggi principali della storia: Nerone e Agrippina. Quest’ultima [...] immediatamente vista come una madre che, per il contrasto con la corte corrotta, subisce la violenza della separazione dal figlio che lei ama più di ogni altra cosa. Nerone [...] subito presentato come un bambino che, separato dalla madre, è costretto a crescere senza amore nella casa dell’avara zia Domizia⁹⁹; la chiara impostazione delle “[...] motivazioni che guideranno per tutta la storia i due protagonisti. Agrippina nel corso dell’esilio [maturerà] la divorante ambizione che, una volta tornata a Roma, riverserà sul figlio. Nerone, per evadere con la fantasia dalla dolorosa situazione che patisce nell’infanzia, [coltiverà] invece le velleità artistiche che verranno frustrate dalla carriera imperiale a cui la madre lo costringerà¹⁰⁰; l’opportunità di evitare la necessità di “[...] attribuire per troppe volte, nel corso del film, lo stesso ruolo a attori diversi per rappresentare le differenti età dei protagonisti¹⁰¹”.

Le Note insistevano poi sulla proposta di incardinare il film sul personaggio di Nerone: “una delle sfide che con questo film vorremmo vincere è quella di conferire una grandezza tragica al personaggio di Nerone. [...] Nel corso della sua breve vita, Lucio Domizio Enobarbo attraversò numerose e significative fasi personali e politiche non riducibili a quelle (le ultime) umanamente più degeneri. Il film potrà dunque presentare un arco di sviluppo del protagonista nel corso del quale sia possibile proporre al pubblico le ragioni del progressivo corrompersi dell’uomo Nerone. E come egli passi, dai generosi tentativi di riformare lo stato (per es. la riforma fiscale), ad una vita senza obiettivi fino alla degenerazione e al suicidio. Le terribili azioni di Nerone (ad es. l’assassinio di Britannico, della madre Agrippina, della moglie Ottavia, di Poppea) non furono semplicemente il parto di una mente devastata dal male. Senza cadere nella trappola dell’apologia, vorremmo comunque far comprendere al pubblico il nodo di straziante dolore e di calcoli politici, di sentimenti autentici e di corruzione morale, di sincere aspirazioni e di tristi velleità alla radice di gesti così disumani¹⁰²”.

Le Note si soffermavano poi ad offrire chiavi di lettura che dessero luce ai personaggi, per uscire dall’intreccio cupo e morboso orchestrato nel soggetto di Pruce: “ci sembra importante sottolineare gli elementi di questa trama per introdurre nei protagonisti sentimenti umani più positivi e sinceri. A tutti i partner spaventa infatti l’idea di realizzare un film tutto negativo, senza chiaroscuri¹⁰³”. Per aiutare l’autore ad uscire dalle secche di una telenovela *dark* gli si offrivano elementi drammatizzabili tratti dalla vita pubblica di Nerone: il processo ai quattrocento schiavi di Pedanio Secondo, il progressivo diffondersi del cristianesimo, la riforma monetaria, il tentativo di riforma fiscale, il tentativo di rivoluzione ellenistica di cultura e costumi¹⁰⁴.

Dopo l’estate del 2001, ai primi di settembre, Peter Pruce consegnò la seconda stesura del soggetto¹⁰⁵. Si trattava di un documento decisamente striminzito: solo sei pagine

⁹⁷ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01, p. 2.

⁹⁸ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01, p. 2.

⁹⁹ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01, p. 2.

¹⁰⁰ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01”, p. 2. In questa nota è evidente il desiderio di non intraprendere una strada che ci avrebbe portato a dover affrontare gli stessi annosi problemi che proprio in quei stessi mesi stavamo affrontando nello sviluppo della sceneggiatura di *Augusto*.

¹⁰¹ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01”, p. 2.

¹⁰² Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01”, p. 4.

¹⁰³ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01”, p. 5.

¹⁰⁴ Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01”, pp. 5-10.

¹⁰⁵ Peter Pruce, *Nerone – Soggetto / Seconda Stesura* – 10.09.01.

(meno della metà della prima versione). In modo piuttosto pilatesco, al titolo precedente (*The Woman Who Ruled Rome*) era stato aggiunto un sottotitolo fra parentesi: *Agrippina and Nero*. L'inizio, come richiesto, era fortemente posticipato. In questa nuova versione il film avrebbe dovuto prendere il via nel corso di una festa durante la quale Caligola dà prova della propria arbitraria follia condannando all'esilio sia Seneca che la sorella Agrippina.

Come suggerito dalle nostre note, dopo la separazione della madre, Nerone viene affidato alla zia Domizia, dove incontra l'unico vero amico della sua tragica vita: lo schiavo greco Apollonio.

Mentre Agrippina, in esilio, coltiva il sogno di vedere il figlio Nerone imperatore, a Roma Caligola cade vittima di un complotto e Claudio (descritto da Puce come "uncomplicated man, absent-minded and unassertive"¹⁰⁶), spinto dalla moglie Messalina (descritta da Puce come "Socially and sexually hyperactive, she is loud, colorful, funny, the life of the party. What Claudius chooses not to see is the dark insecurity and self-doubt that drives her. Indeed her torment is born from years of sexual abuse as a child. She is on the road to self-destruction, but it is a colorful journey indeed"¹⁰⁷), accetta di diventare il nuovo imperatore.

Claudio riporta a Roma Agrippina che, ripreso controllo del figlio Nerone, si sbarazza di Messalina facendola sorprendere dal marito mentre si diverte a lavorare in un bordello, poi seduce Claudio facendosi sposare, fa adottare Nerone, lo affida a Seneca perché lo trasformi nell'imperatore ideale e mette in discussione l'effettiva paternità di Claudio su Britannico.

Intanto Nerone, ritornato alla vita formale di palazzo dopo gli anni spensierati con gli schiavi della zia Domizia, "grows into a serious, cold young man - socially awkward, brainwashed and unhappy. Never able to love himself, he has hoped to win love from his mother through his obedience. But it has not made him happy"¹⁰⁸. A questo punto Nerone incontra Atte, schiava greca di cui si innamora. Quando Nerone confida a sua madre il desiderio di sposarla, Agrippina "throws a spectacular tantrum with a subliminal demand that he give all his love to her. Nero is still too dependent on his mother to disobey her"¹⁰⁹.

A questo punto, Agrippina avvelena un piatto di funghi servito a Claudio, e cambia a favore di Nerone il testamento in cui Claudio indicava Britannico come proprio legittimo erede. Claudio muore e Nerone diventa il nuovo imperatore. Puce così descriveva questa fase del plot: "Nero's charm and intelligence soon delights the citizens. He institutes a number of positive reforms. A golden age dawns on Rome, and Agrippina sees herself as its leader. She choreographs Nero's every move. With Seneca, she holds absolute control of the empire. Agrippina's image even appears on the front of coins - an astonishing honor"¹¹⁰. Ma l'intesa precipita. Agrippina si fa troppo invadente. Nerone cerca di

¹⁰⁶ "Uomo semplice, distratto e poco determinato" (Peter Puce, *Nerone – Soggetto / Seconda Stesura*, p. 1).

¹⁰⁷ "Iperattiva sia nella sfera sociale che sessuale, è chiassosa, vivace, divertente, l'anima della festa. Ciò che Claudio sceglie di non vedere è la buia insicurezza e fragilità che la muovono. Infatti il suo tormento nasce da anni e anni di abusi sessuali subiti da bambina. E' sulla via dell'autodistruzione, ma è un viaggio davvero colorito" (Peter Puce, *Nerone – Soggetto / Seconda Stesura*, p. 2).

¹⁰⁸ "Gli anni passano e Nerone diventa un giovanotto serio e freddo – socialmente imbranato, soggetto alla madre e infelice. Incapace di amare se stesso, sperava di conquistarsi l'amore della madre con l'obbedienza. Tuttavia, ciò non lo ha reso felice" (Peter Puce, *Nerone – Soggetto / Seconda Stesura*, p. 2).

¹⁰⁹ "Colta da uno spettacolare attacco isterico, gli comunica in modo subliminale che si aspetta che lui dedichi tutto il suo amore a lei. Nerone è ancora troppo succube della madre per disobbedirle" (Peter Puce, *Nerone – Soggetto / Seconda Stesura* p. 3).

¹¹⁰ "L'intelligenza e il fascino di Nerone non tardano a deliziare i cittadini. Istituisce una serie di riforme positive. Roma vive un'epoca d'oro, di cui Agrippina si considera la guida. È lei a coreografare ogni mossa di Nerone. Insieme a Seneca, detiene il controllo totale dell'impero. L'immagine di Agrippina appare persino sul dritto delle monete - un grandissimo onore" (Peter Puce, *Nerone – Soggetto / Seconda Stesura*, p. 3).

affermare la propria indipendenza e, per reazione, spreca tempo in divertimenti sempre più sfrenati e abbandonandosi a velleità artistiche.

Nerone invita l'apostolo Paolo a corte. Quando questo attacca la decadenza morale del palazzo imperiale Nerone reagisce in modo rabbioso, Atte invece è conquistata dalle parole dell'Apostolo e decide di abbandonare Nerone, che cerca di lenire il proprio dolore e la propria disperazione in eccessi sempre più sfrenati. Dopo che Atte ha abbandonato il campo, Agrippina crede di poter riprendere controllo sul figlio facendogli sposare Poppea. Questa giovane nobile si rivela una donna ambiziosa quanto Agrippina e convince Nerone ad uccidere sua madre. Dopo diversi tentativi falliti, Nerone riesce a uccidere Agrippina.

Nerone prova orrore per ciò che Poppea lo ha indotto a fare, vorrebbe tornare fra le braccia di Atte, ma questa, ormai battezzata, non vuole tornare alla vita precedente. Disperato e ubriaco, Nerone uccide anche Poppea.

La follia di Nerone non ha più freni: appicca fuoco alla città per costruirsi un nuovo palazzo imperiale e uccide Seneca quando questo lo redarguisce. Scarica la colpa sui cristiani. Sta per far uccidere anche Atte e solo all'ultimo momento ci ripensa. Conclude la sua parabola di follia suicidandosi. Atte salva il suo corpo dal rischio che la folla inferocita ne faccia scempio e gli dà degna sepoltura.

Il soggetto presentava alcuni elementi strutturali che erano stati suggeriti dalle note e che – pur profondamente rielaborati – daranno forma alla storia filmata. Ma suscitavano molta preoccupazione – in produttori e coproduttori – i toni eccessivi con cui Puce sembrava voler raccontare una vicenda già di per sé tanto *estrema*.

In quella fase dello sviluppo si pensò che il modo migliore per calibrare i toni propri dello stile di Puce fosse quello di innestare nella storia una trama parallela a quella degli intrighi di corte, una trama meno fosca e inquietante che temperasse gli aspetti più cupi della prima. Così, nelle Note editoriali del 17 settembre 2001 si scriveva: “Il soggetto presenta già in modo efficace e piuttosto dettagliato gli intrighi di potere orditi da Caligola, Agrippina e Messalina. Il mondo in cui si svolge la storia è prevalentemente la corte imperiale. [...] Al fine di articolare in modo più ricco la storia ci sembra utile che venga sviluppata una sottotrama che faccia da continuo contrappunto alla trama riguardante le vicende della corte. [...] Tale sottotrama permetterebbe di seguire intrighi e complotti da un punto di vista esterno alla corte aiutando lo spettatore a non perdere il senso delle proporzioni (Roma non va totalmente ed unicamente identificata con il mondo del vertice del potere) e attenuando il senso di orrore di cui inevitabilmente sono carichi tali eventi”¹¹¹.

Questa proposta di compromesso – bilanciare una cupa trama tragica con una trama parallela più solare e *happy ending* – rappresentava una parziale rinuncia alla sfida di coinvolgere gli spettatori nella vicenda di Nerone intesa come una grande parabola tragica. Del resto, anche all'interno della Lux e fra gli story editor si giunse a questa decisione in modo sofferto. La preoccupazione a cui rispondeva – evitare il rischio di impostare un film a tinte eccessivamente forti – era tuttavia condivisa da tutti.

All'inizio di dicembre Puce consegnò la prima stesura della sceneggiatura della Prima Serata e della Seconda Serata¹¹².

In queste sceneggiature la storia prende il via la notte in cui Agrippina, già vedova di Gneo Domizio Enobarbo, intercede per difendere Seneca (che Puce introduce come ex amante di Agrippina) da una condanna a morte inflittagli per puro capriccio da Caligola.

¹¹¹ Note a “Nerone – Soggetto / Seconda Stesura – 17.09.01, p. 2.

¹¹² Peter Puce, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 06.12.01* e Peter Puce, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 06.12.01*. Entrambe le sceneggiature erano divise in sette atti, secondo l'uso statunitense di indicare già in sceneggiatura dove collocare le inserzioni pubblicitarie (sei per un film di circa 90 minuti).

Caligola reagisce condannando Agrippina e sua sorella minore Livilla all'esilio. Nerone¹¹³ viene consegnato a sua zia Domizia, nella casa della quale stringe amicizia con l'attore greco Apollonio.

Mentre Caligola dà prova della propria pazzia¹¹⁴, Nerone aiuta Apollonio nelle sue esibizioni teatrali¹¹⁵ e Agrippina scopre che sua sorella Livilla si è suicidata. Quindi a Roma – ad opera di Burro e di Cherea – scatta la congiura che porta all'assassinio di Caligola e alla proclamazione di Claudio imperatore, mentre sua moglie Messalina partorisce Britannico.

Morto Caligola, Agrippina ritorna a Roma. Nerone, che è ancora un bambino, torna a vivere con lei. Agrippina ottiene la complicità di Burro nel piano per sostituirsi a Messalina al fianco dell'imperatore.

Messalina intuisce immediatamente le intenzioni di Agrippina, ma questa ha la meglio svelando a Claudio il piano di Messalina di sposare un giovane aristocratico, Gaio Silio, che avrebbe preso il posto di Claudio e adottato suo figlio Britannico. Messalina si suicida. Claudio sposa Agrippina e adotta Nerone, della cui educazione inizia ad occuparsi Seneca.

Un taglio ci porta a 15 anni dopo.

Qui, a pagina 61 della sceneggiatura della prima serata, compare Nerone adulto. Agrippina ha acquisito un enorme potere. Nerone incontra per la prima volta Poppea Sabina, seducente rampolla dell'aristocrazia romana e Atte, bellissima giovane attrice greca – nipote di quell'Apollonio che gli era stato vicino in casa di Domizia. Così – mentre Agrippina è totalmente presa dalla gestione del potere alle spalle di un Claudio ormai vecchio e disorientato – Nerone stringe amicizia con due attori dallo spirito *bohémien* e inizia una relazione con Atte. Mentre Agrippina cerca un modo per separare la giovane attrice da Nerone, Domizia convince Claudio che Agrippina stia tramando la sua morte.

Ma Agrippina colpisce prima che Claudio possa proteggersi da lei: lo avvelena ed elimina il testamento. Nerone diventa imperatore.

Nella Seconda Serata Nerone sconvolge le consuetudini di palazzo trascorrendo sempre più tempo con amici plebei, partecipando a gare di corsa, proibendo i giochi gladiatori e manifestando la volontà di unirsi in matrimonio con Atte. Ma è soprattutto Agrippina ad irritare senatori e pretoriani – e in particolare Seneca e Burro – intromettendosi sempre di più nelle faccende politiche di pertinenza imperiale e senatoria.

Nerone viene così convinto da Seneca e Burro ad allontanare sua madre da palazzo. Durante un banchetto sfrenato, Paolo di Tarso è invitato ad esporre la sua "filosofia"¹¹⁶. Atte – in modo decisamente inverosimile – ne viene conquistata e abbandona il palazzo. Agrippina riesce a rientrare a palazzo minacciando di usare il testamento di Claudio contro suo figlio. Nerone, sempre più depresso per essere stato abbandonato da Atte, cade vittima della seduzione di Poppea. Ecco dunque che in Nerone – aizzato da Poppea che lo convince che gli episodi di impotenza che manifesta nella loro relazione sono dovuti al suo rapporto irrisolto con la madre – va crescendo un odio sempre più incontrollabile per Agrippina. Seneca, Burro e Poppea non hanno così difficoltà (riferendogli anche i

¹¹³ Che compare solo a pagina 15 e al quale Pruce, a questo punto della storia, assegna un'età di 5 anni.

¹¹⁴ Nominando console il proprio cavallo, facendo gettare Claudio nel Tevere, spingendo parte degli spettatori del Circo Massimo nell'arena, in balia di leoni affamati (fatti ispirati a Svetonio, *Vita dei Cesari*, V).

¹¹⁵ Pruce descrive la scena di una pantomima di Apollonio con Nerone – ancora bambino – nei panni di un Cupido, sospeso sopra il palcoscenico e dipinto d'oro, impegnato a suonare una lira.

¹¹⁶ Pruce fa esprimere a Paolo di Tarso alcune generiche raccomandazioni, che – nello specifico contesto della scena – risultano ingenuamente retoriche: "Fai agli altri ciò che vorresti che gli altri facessero a te [...] Ama il tuo prossimo come ameresti te stesso [...] L'amore di Dio è dentro di noi, Nerone" (Peter Pruce, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 06.12.01*, p. 30-32).

pettegolezzi che circolerebbero in tutta Roma circa un rapporto incestuoso fra lui e sua madre) a convincere Nerone ad ordinarne la morte. Pruce dedica 15 pagine di sceneggiatura (corrispondenti a circa 15 minuti di film) a raccontare i due tentativi falliti¹¹⁷ di uccidere Agrippina e infine la pugnalata letale da parte di Aniceto.

Morta Agrippina, Nerone e Poppea si sposano. E Poppea si rivela essere invadente tanto quanto lo era Agrippina. Atte si ripresenta a palazzo. Gelosa, Poppea la insulta fino a schiaffeggiarla. Atte, letteralmente, porge l'altra guancia finché Nerone la esorta ad andarsene.

Mentre divampa l'incendio di Roma, Nerone, completamente ubriaco di vino e di odio per Poppea, ne provoca la morte.

Pochi giorni dopo, Nerone cammina attraverso i quartieri carbonizzati di Roma. Davanti a quello che crede essere lo scheletro carbonizzato di Atte, Nerone si suicida. È la stessa Atte a ritrovarne il cadavere e a seppellirlo insieme ad alcuni cristiani.

Ci si trovava di fronte ad una sceneggiatura viziata da numerosi problemi di natura drammaturgica e storica, ancora molto lontana dal copione del film che la Lux Vide intendeva realizzare.

Tutti i personaggi erano spinti all'eccesso, i conflitti venivano scatenati in modo sempre esasperato, tanto che sebbene l'articolazione delle vicende richiamasse quello del melodramma più estremo, i toni finivano per sembrare quelli di una farsa.

I personaggi erano modellati su complessi freudiani: "Chiaramente Messalina è affetta da una sorta di desiderio di morte"¹¹⁸ è il commento in didascalia di Pruce dopo che Messalina, all'ipotesi che la sua famiglia scopra che lei si concede a chiunque nei bordelli di Roma, risponde che vorrebbe tanto vedere la faccia di sua madre. "Questo è ciò di cui lei ha bisogno: approvazione, attenzione"¹¹⁹ commenta Pruce in didascalia ad una scena in cui Messalina, durante un amplesso con un pretoriano, gli chiede se questo sconosciuto la ami e lui risponde che lei è la donna più bella di Roma.

Il carattere possessivo e paranoico dell'amore di Agrippina per Nerone viene ribadito, *apertis verbis*, in ogni occasione. La sua ingerenza negli affari di stato è rappresentata attraverso atteggiamenti plateali ed esagerati.

Per offrire un solo esempio di scena tratta dal copione di Pruce, riporto la scena in cui è descritto il suicidio di Messalina¹²⁰.

Ecco come Pruce rielabora l'episodio¹²¹:

INT. ATRIO, PALAZZO DI DOMIZIA - NOTTE

Messalina piange mentre s'inginocchia davanti a

¹¹⁷ Pruce si ispira al racconto di Svetonio che riporta come Agrippina, prima di morire accoltellata, scampò a molteplici macchinosi attentati (Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 34).

¹¹⁸ Peter Pruce, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 06.12.01*, p. 40.

¹¹⁹ Peter Pruce, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 06.12.01*, p. 35, (sottolineatura di Pruce).

¹²⁰ La fonte è Tacito (*Annali*, XI, 37-38): "Il controllo dell'esecuzione è affidato a Evodio, un liberto. Costui si recò subito nei giardini di Lucullo e trovò Messalina sdraiata a terra, con accanto la madre Lepida, che, in disaccordo con la figlia nel periodo della sua fortuna, si era lasciata vincere dalla pena, in quei terribili momenti, e la persuadeva a non aspettare il sicario: la sua vita era finita, non le restava che riscattare la dignità con la morte. Ma in un animo corrotto dalle dissolutezze non c'era spazio per la dignità. E si scioglieva in lacrime e in vani lamenti, quando, sotto la spinta dei soldati in arrivo, si spalancarono le porte, e il tribuno rimase fermo, in piedi, in silenzio; il liberto invece la investì con un torrente di insulti volgari. Allora per la prima volta intuì il suo destino e afferrò un pugnale, cercando invano, nell'emozione violenta, di colpirla la gola e il petto, ma è trafitta da un colpo del tribuno".

¹²¹ Peter Pruce, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 06.12.01*, pp. 44-45.

sua madre. Domizia indossa una veste da camera, è stata buttata giù dal letto; la fissa con rabbia.

DOMIZIA

Indegna squaldrina!
Indegna! Non te l'ho
sempre detto che
saresti finita male?

MESSALINA

Ti prego, non
giudicarmi! Aiutami
soltanto, madre!

DOMIZIA

Cosa posso fare? Cosa?!

MESSALINA

Sii gentile con me. Per
una volta.

Da fuori giunge lo scalpitio di cavalli, il trambusto di uomini, voci che si alzano.

MESSALINA (CONT'D)

Ascolta! E' finita.

Domizia corre all'armadio e tira fuori un grosso coltello. Con le lacrime agli occhi e la voce tremante, lo porge a Messalina.

DOMIZIA

Almeno fai una fine
decente!

Messalina è scioccata dalla commozione di Domizia.

I Pretoriani stanno buttando giù la porta d'ingresso. Il coltello trema nelle mani di Domizia mentre le lacrime le scorrono sulle guance.

MESSALINA

Non mi hai mai detto
che mi vuoi bene.

DOMIZIA

Prendilo!

Messalina non vuole prendere il coltello.

MESSALINA

Se mi disprezzi tanto,
allora uccidimi tu.
Dammi la prova della
profondità del tuo
sdegno.

Domizia non può. Spinge il coltello nella mano di
Messalina.

DOMIZIA
Prendilo!

Messalina prende il coltello, lo tiene sul cuore,
e si prepara. Sentono che la porta è stata
abbattuta. Domizia si volta, non può guardare.

Messalina cade sul coltello con un urlo orrendo.
Domizia grida come se fosse stata colpita anche
lei.

DOMIZIA (CONT'D)
Ti voglio bene!

Questa prima stesura della sceneggiatura suscitò molte preoccupazioni negli uffici editoriali della Lux Vide. Pruce aveva impostato un film totalmente inadatto al *prime time* di RaiUno e, nei contenuti e nella forma, quasi completamente fuori dalla linea editoriale della Lux Vide.

Furono giorni di lunghe riunioni e intensi confronti fra gli story editor della Lux, il produttore creativo di Eos. Frutto di queste riunioni fu un lungo documento di Note editoriali¹²² per Pruce.

L'incipit delle Note era eloquente: “[...] la storia elaborata nella prima stesura della sceneggiatura di *Nerone* necessita di una profonda revisione dello spirito che la anima e delle proporzioni complessive fra le sue parti”¹²³. Venivano elencati in otto punti gli aspetti che Pruce avrebbe dovuto migliorare.

Primo: articolare meglio l'arco del personaggio protagonista. A questo proposito si offrivano a Pruce una serie di indicazioni molto specifiche: anticipare l'ellissi del passaggio da Nerone bambino a Nerone giovane uomo¹²⁴; dedicare più spazio al personaggio di Apollonio come mentore di Nerone; introdurre fin dall'inizio il personaggio di Atte come “anima gemella” del protagonista.

Secondo: sfruttare in modo più intenso la love story fra Nerone e Atte¹²⁵.

Terzo: dedicare spazio a trame esterne agli ambienti di corte.

¹²² Note a “*Nerone – Prima Stesura*” – 06.01.02.

¹²³ Note a “*Nerone – Prima Stesura*” – 06.01.02, p. 1.

¹²⁴ Nella sceneggiatura questo passaggio avveniva a pagina 61. Noi scrivevamo: “[...] Per ragioni produttive (è sconsigliabile far comparire così tardi l'attore che interpreta il protagonista) e drammaturgiche (è utile aiutare il pubblico ad empatizzare presto con il personaggio principale) è opportuno anticipare questo passaggio circa al primo terzo del film” (Note a “*Nerone – Prima Stesura* – 06.01.02”, p. 2).

¹²⁵ L'intento, oltre a quello di sfruttare l'appeal del melodramma, era quello di far “cambiare aria” alla storia: “[...] il personaggio della schiava greca può offrire un costante contrappunto al personaggio dell'imperatore e alla sua parabola discendente [...] Una progressione romantica di questo tipo potrà essere un efficace antidoto emotivo e tematico alle torbide vicende di corte” (Note a “*Nerone – Prima Stesura*” – 06.01.02, p. 4).

Quarto: portare al centro della storia il personaggio dell'apostolo Paolo: non più verboso predicatore, ma motore del cambiamento del personaggio di Atte¹²⁶.

Quinto: dedicare un'attenzione maggiore ai personaggi di Britannico e Seneca. Per quanto riguarda il personaggio di Britannico si suggeriva a Pruce una trama di sincera amicizia con Nerone e circa Seneca si esortava a conferire al precettore di Nerone un ideale utopico di impero¹²⁷.

Sesto: anticipare la sequenza del matricidio e dedicare ad essa un numero inferiore di pagine. Ciò era finalizzato a ottenere più spazio da dedicare alle vicende politiche ed umane di Nerone dopo il matricidio che, storicamente, avvenne solo nel 59, quando Nerone è imperatore da appena cinque anni, e governerà per altri nove.

Settimo: attenuare i toni di molte scene per renderli adatti ad un pubblico famigliare.

Ottavo: aumentare le scene *action*, per uscire dalle pastoie della tragedia in interni. Anche a questo proposito si offrivano diversi spunti di drammatizzazione.

Come si può evincere da questa sintesi, di fatto stavamo chiedendo a Pruce di riscrivere da zero la sceneggiatura. Probabilmente sarebbe stato più ragionevole cambiare subito lo sceneggiatore, ma la posizione contrattuale della Lux Vide, in questa fase dello sviluppo del copione, non era abbastanza forte per respingere lo sceneggiatore americano. Perciò quelle undici pagine di note furono tradotte in inglese e inviate a Los Angeles.

Sei mesi dopo, nel giugno del 2002, Pruce consegnò la seconda stesura della sceneggiatura¹²⁸. Già le dimensioni della sceneggiatura rivelavano che lo sceneggiatore americano aveva già gettato la spugna: il copione per la prima serata constava di sole 70 pagine, quello per la seconda di 69¹²⁹.

Si poteva rilevare che Pruce aveva adempiuto almeno a qualcuna delle numerose richieste che avevamo avanzato nelle Note alla sua Prima Stesura – una miglior articolazione del protagonismo di Nerone e dell'antagonismo di Agrippina; una maggiore cura nella costruzione della relazione fra Nerone e Atte; l'inserimento di un significativo episodio storico segnalato – ma, impressione condivisa da tutti, story editor e produttore, era che “il senso di queste modiche rimane[va] però piuttosto ancorato ad accorgimenti narrativi e non riflette[va] lo spirito (esplicitamente comunicato) delle osservazioni che avevamo inviato a Peter Pruce”¹³⁰.

Le Note¹³¹ stilate dagli editor prendevano atto del fallimento della collaborazione con lo sceneggiatore americano: “[è] evidente che lo sceneggiatore non ha metabolizzato lo spirito con il quale la Lux vuole affrontare la ricostruzione sceneggiata dell'epoca imperiale”¹³².

¹²⁶ Le note erano molto esplicite su questo punto: “La figura [dell'apostolo Paolo] tende ad apparire come quella di un vecchio che si limita a fare ammonimenti moralistici a giovani dissoluti. Il suo discorso, riguardante un generico amore per l'umanità, è piuttosto astratto. Di conseguenza non risulta chiaro il motivo per cui l'incontro con l'apostolo sia determinate per la conversione di Atte al cristianesimo [...] L'amore che l'apostolo annuncia non deve essere confuso con un pallido sentimento filantropico” (*Note a “Nerone – Prima Stesura”* – 06.01.02, p. 5).

¹²⁷ “Se adeguatamente sviluppato il personaggio di Seneca (insieme a quello di Burro) ci permette di evitare il rischio di presentare i vertici dell'impero romano come occupati esclusivamente da persone corrotte e viziate. Un'immagine del genere non sarebbe fedele alla realtà storica e tantomeno sarebbe credibile” (*Note a “Nerone – Prima Stesura”* – 06.01.02, p. 8).

¹²⁸ Peter Pruce, *Nerone – Prima Serata / Seconda Stesura* – 03.06.02, e Peter Pruce, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura* – 03.06.02.

¹²⁹ Come già detto, la sceneggiatura per un film di 90 minuti deve essere di circa 90/95 pagine.

¹³⁰ *Note a “Nerone – Seconda Stesura”* – 27.08.02, pp. 1-2.

¹³¹ *Note a “Nerone – Seconda Stesura”* – 27.08.02.

¹³² *Note a “Nerone – Seconda Stesura”* – 27.08.02, p. 1.

A questo punto – siamo nei primi giorni di settembre del 2002 – si impose la necessità di trovare un altro sceneggiatore cui affidare il delicato incarico di raccontare la vita di Nerone al pubblico di RaiUno. Era sconcertante constatare che – dopo un lavoro di quattordici mesi – si doveva ricominciare tutto da capo¹³³.

I destini di *Nerone* si intrecciarono con quelli di *Augusto* sotto almeno due aspetti. Il primo fu che *Augusto* attrasse su di sé ogni attenzione: fra la fine dell'estate 2002 e l'inizio dell'autunno, tutte le energie dei responsabili editoriali del progetto *Imperium* e del produttore erano concentrate sulle ultime revisioni¹³⁴ della sceneggiatura di *Augusto* e nella preparazione in vista dell'inizio delle riprese di quello che doveva essere la pietra angolare del ciclo *Imperium*. Di fatto si ricominciò a lavorare su *Nerone* solo dopo la fine delle riprese di *Augusto*, nel gennaio del 2002¹³⁵.

Il secondo aspetto fu che la sessione di lavoro sul copione di *Augusto* tenutasi a Los Angeles nel luglio del 2002, aveva offerto l'occasione di conoscere due sceneggiatori segnalati dall'agente di David Seidler e Jacqueline Feather.

Uno di questi era Susan Nanus. Dopo aver letto una sua sceneggiatura per una miniserie prodotta da Warner Bros. Television¹³⁶ produttori e coproduttori decisero di mettere *Nerone* nelle sue mani¹³⁷.

Nel febbraio del 2003 Susan Nanus consegnò un documento di sei pagine. Dopo una breve sintesi della vita di Nerone parzialmente modellata secondo un disegno drammaturgico, Nanus così individuava lo spirito del film che intendeva tracciare: “Pensate a *Sopranos*, a Jim Morrison, a *Scarface*, a *West Wing*. La storia di Nerone è senza tempo perché questi archetipi valgono in ogni luogo e in ogni tempo. Il potere assoluto corrompe in modo assoluto. Quella di Nerone era l'età d'oro della famiglia disfunzionale. Il tempo in cui Luke Skywalker sceglie il Lato Oscuro”¹³⁸.

Esattamente un mese dopo, la Nanus consegnò 38 pagine di trattamento per la Prima Serata¹³⁹. Un trattamento decisamente deludente.

Quasi un mese dopo, in aprile, nonostante i frequenti solleciti, la sceneggiatrice statunitense aveva consegnato – attraverso invii di brevi porzioni – meno della metà del trattamento per la Seconda Serata. Per giustificare gli allarmanti ritardi, Nanus accampava giustificazioni decisamente sospette come, per fare un solo esempio, *il turbamento provocato dal recente tragico incidente allo Shuttle* in cui avevano perso la vita sette astronauti americani¹⁴⁰.

Si decise di interrompere la collaborazione anche con Susan Nanus.

¹³³ La storia del cinema e della televisione è ricchissima di esempi di sviluppi disorganici e tortuosi di sceneggiature. In casi simili, tuttavia, bisogna rilevare che non si verificano quasi mai palinogenesi assolute. Ad esempio, su *Nerone*, il lavoro con Pruce aveva offerto la possibilità di sperimentare alcune strategie narrative e valutarne l'efficacia. Gli sceneggiatori che giunsero dopo Pruce, grazie alla presenza degli editor, avrebbero così potuto fare tesoro di un'esperienza preziosa.

¹³⁴ Revisioni che, come raccontato nel precedente capitolo, furono complicate e tortuose.

¹³⁵ Come ricordato, in questa fase, in conseguenza della conclusione della collaborazione di Fernando Muraca con la Lux Vide, chi scrive assunse la responsabilità del progetto *Imperium*. Dal 10 ottobre al 20 dicembre 2002 – come raccontato – chi scrive fu impegnato sul set di *Augusto* in Tunisia, e non poté dunque occuparsi dello sviluppo di *Nerone*.

¹³⁶ *A Will of Their Own* [1998].

¹³⁷ Sulla decisione influì non poco l'idea che fosse necessaria la sensibilità femminile di un'autrice per evitare le derive in cui si era scivolati con Pruce.

¹³⁸ Susan Nanus, *Nerone – Impostazione della Miniserie – 17.02.03*, p. 6.

¹³⁹ Susan Nanus, *Nerone – Prima Serata / Trattamento – 17.03.03*.

¹⁴⁰ La tragedia era avvenuta il primo febbraio 2003.

Eravamo di nuovo al punto di partenza: avevamo perso altri quattro mesi¹⁴¹.

La situazione era estremamente tesa. Le riprese dovevano cominciare in estate. E, a marzo, non si disponeva ancora di un soggetto, né del nome dello sceneggiatore.

In quel frangente si decise di commissionare il lavoro di revisione a Francesco Contaldo¹⁴².

2.2.2. Seconda fase: Francesco Contaldo e Paul Billing

Si operò in questo modo. Gli editor responsabili del progetto¹⁴³, con la collaborazione del produttore creativo della EOS, Ferdinand Dohna, prepararono un documento¹⁴⁴ di glosse dettagliate all'ultima stesura completa che produttori e coproduttori avevano a disposizione (la seconda stesura di Pruce) per spiegare nel modo più chiaro possibile a Contaldo ciò che non piaceva di quella stesura, le direzioni generali in cui si desiderava che lui lavorasse e alcune proposte e suggerimenti concreti per lo sviluppo, in cui si faceva tesoro dei mesi di lavoro precedenti.

In questo documento la storia assunse i tratti principali di quella forma a cui, nei mesi successivi, gli sceneggiatori – prima Francesco Contaldo e poi Paul Billing – diedero corpo. Si vuole qui insistere su questo aspetto non per delegittimare la paternità autoriale degli sceneggiatori, ma per offrire un esempio concreto di come tale paternità spesso si attui in un contesto di lavoro di squadra, di collaborazione creativa, di confronto costante e serrato.

Il documento si apriva con un elenco degli elementi della sceneggiatura che non funzionavano: “1. Il tema complessivo della storia non è chiaro. Di conseguenza, il filo emotivo che dovrebbe collegare i singoli eventi della vicenda risulta confuso. Il pubblico, perciò, non riuscirà ad empatizzare con i protagonisti e a comprendere a fondo il loro dramma. 2. La storia oscilla troppo spesso da un protagonista all'altro e da un punto di vista all'altro (Nerone, Agrippina, Atte). Queste frequenti variazioni renderanno difficile per il pubblico comprendere le motivazioni delle decisioni dei personaggi e i conflitti in atto fra di loro. 3. La rappresentazione dell'impero di Nerone, da un punto di vista storico, è carente sotto molti punti di vista: lo spessore del personaggio di Seneca, la vita e il martirio dei primi cristiani, il conflitto fra Nerone e il senato romano su questioni politiche rilevanti. 4. Il tono della vicenda indulge in aspetti troppo violenti o morbosi che, se da un lato corrispondono a quanto sappiamo del ‘Nerone storico’, dall'altro rischiano di distrarci dalla verità profonda di ‘Nerone uomo’ e di non essere adatti al pubblico della rete committente”¹⁴⁵.

Il documento di note si soffermava poi su ciascuno dei quattro punti indicati. Dal punto di vista della nostra analisi – il problema di come riuscire a far empatizzare con un

¹⁴¹ Anche in questo caso vale quanto detto in precedenza. Il lavoro con la Nanus, per quanto incompleto, ci aveva permesso di mettere a fuoco alcune soluzioni che poi saranno presenti nel film: Claudio si preoccupa di Nerone standogli vicino nel momento della separazione dalla madre e accompagnandolo da Domizia; inserimento dell'ellissi temporale (che permette la sostituzione dell'attore bambino con l'attore più grande) durante l'esilio di Agrippina.

¹⁴² Francesco Contaldo aveva già firmato, per la Lux Vide, la sceneggiatura di *Maria Goretti* [2003] che – trasmesso poche settimane prima, il 23 febbraio 2003, da Rai Uno – aveva riscosso un grande successo (9.896.000 spettatori con uno share del 35.00%).

¹⁴³ In questa fase: chi scrive e Gladis di Pietro; da giugno in poi, chi scrive, Gladis di Pietro e Alessandro Sigalot; da settembre in poi chi scrive, Alessandro Sigalot e Stefano Anghelè.

¹⁴⁴ *Nerone, Note alla Seconda Stesura di Peter Pruce, 08.04.03*. Il documento, di ben 26 pagine, era particolarmente corposo e dettagliato per permettere a Contaldo di scrivere subito una sceneggiatura senza dover dedicare del tempo a mettere a punto un nuovo soggetto.

¹⁴⁵ *Nerone, Note alla Seconda Stesura di Peter Pruce, 08.04.03*, p. 1.

personaggio deprecabile – è particolarmente interessante ciò che i responsabili editoriali suggerivano a Contaldo quando scrivevano “Perché il film abbia un adeguato impatto emotivo è [...] necessario che il pubblico riesca a seguire con continuità l’evolversi della complessa storia d’amore fra Nerone e Atte e che soffra sinceramente per il progressivo volgersi in tragedia della vita di Nerone”¹⁴⁶. Era stata presa la decisione di usare la struttura della *tragedia romantica* per rendere comprensibile al pubblico le azioni estreme del protagonista del film.

Si offriva dunque a Contaldo un abbozzo di soggetto¹⁴⁷ che sviluppava una trama romantica fra Nerone e Atte, trama che assumeva una parabola tragica per le interferenze di Agrippina e il progressivo degrado morale di Nerone (dovuto alle insidie del palazzo, ma soprattutto all’exasperazione per l’opposizione materna alla realizzazione dei suoi sogni).

Si offrivano allo sceneggiatore alcune soluzioni drammaturgiche per inquadrare la vicenda biografica di Nerone come una tragica storia d’amore: l’introduzione del personaggio di Ottavia (personaggio tralasciato da Pruce), come vittima innocente che ostacola la realizzazione dell’amore fra Nerone e Atte prima perché sposa il futuro imperatore, poi perché della sua morte Atte si sentirà profondamente in colpa e tale senso di colpa creerà una frattura fra lei e Nerone.

Dal punto di vista del tema morale della storia, sempre in questa direzione, si indicava a Contaldo che “la storia di Nerone, così complessa e difficile da raccontare al pubblico televisivo di prima serata, dovrebbe esprimere e difendere la tesi che *amare – con gratuità, rinunciando a dominare – è l’unico modo vero di esercitare il potere*. Con le parole di San Paolo: *Quando sono debole è allora che sono forte*”¹⁴⁸.

La strategia retorica fissata da Contaldo – e che resterà definitiva fino al copione consegnato per le riprese – è quella di dedicare la prima serata a far affezionare il pubblico al personaggio di Nerone creando nel contempo i nodi che, nella seconda serata, verranno al pettine.

Di conseguenza, gli specifici problemi corollari che usiamo come cartina di tornasole (il fratricidio e i matricidio), vengono tutti affrontati nella seconda serata.

Per la nostra analisi conviene dunque adottare una prospettiva diacronica e analizzare prima le due stesure della prima serata, poi passare ad analizzare le tre stesure della seconda serata.

La Prima Serata

Il 5 maggio 2003 Francesco Contaldo consegnò la Prima Stesura della Prima Serata¹⁴⁹. Era un copione di 92 pagine per 98 scene.

Nell’analisi dello sviluppo di questa sceneggiatura concentreremo la nostra attenzione sulle strategie adottate da Contaldo per far empatizzare il pubblico con il personaggio del protagonista. La prima strategia adottata fu quella di inquadrare Nerone come una vittima. In tal senso, Contaldo cercò di sfruttare al meglio il materiale storico a disposizione per dipingere quella di Nerone come un’*infanzia difficile*.

Ecco perché, correttamente, Contaldo introdusse l’idea di cominciare il film nell’ambiente domestico di Nerone bambino, direttamente nella notte in cui i sicari inviati

¹⁴⁶ *Nerone, Note alla Seconda Stesura di Peter Pruce, 08.04.03, p. 2.*

¹⁴⁷ *Nerone, Note alla Seconda Stesura di Peter Pruce, 08.04.03, p. 3.*

¹⁴⁸ *Nerone, Note alla Seconda Stesura di Peter Pruce, 08.04.03, p. 2.*

¹⁴⁹ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03.*

da Caligola penetrano in casa, uccidono suo padre e trascinano lui e la madre al cospetto di Caligola, che li accusa di tradimento. Caligola condanna Agrippina all'esilio e Nerone a crescere presso la zia Domizia. Un bambino cui un tiranno uccide il padre, ruba la madre e infligge l'affidamento ad una zia acida. I toni sono, per così dire, *dickensiani*.

Portato a casa di Domizia, Nerone incontra la serva Claudia, Apollonio e Atte.

In questa fase della storia Contaldo – sempre per favorire l'empatia degli spettatori con Nerone – usa la strategia retorica del *se*: lascia intendere allo spettatore che Nerone, se avesse potuto crescere lontano dall'ambiente di corte, non si sarebbe mai trasformato nel mostro che passa per essere stato. Ecco che dunque Contaldo si sofferma a lungo su alcune scene di vita quotidiana fra Nerone bambino, Atte e il padre di questa, Apollonio. L'intento è presentare una sorta di eden che – lo spettatore lo sa – Nerone sta per perdere per sempre.

L'ellissi temporale che segna il passaggio da Nerone bambino a Nerone adulto si colloca infatti solo a pagina 22 del copione¹⁵⁰. Contaldo si spinse fino immaginare che a Nerone venisse detto che la madre era morta. Questa decisione da un lato si inseriva nel presentare Nerone come vittima dell'ennesima violenza, dall'altra era la coerente radicalizzazione della *strategia del se*. Durante una discussione, Contaldo spiegò questa decisione con l'intenzione di liberare del tutto Nerone dal ricordo della madre per farlo sembrare al pubblico un Nerone nuovo, liberato da ogni legame con la sua vecchia identità e con il palazzo: "...è un bravo ragazzo. Uno di noi" – commenta Apollonio¹⁵¹ osservando Nerone. Contaldo induce gli spettatori ad immaginare come sarebbe stato Nerone se non avesse mai avuto, nemmeno nel ricordo, una madre come Agrippina.

Mentre seguiamo Nerone che cresce spensierato e appassionato di poesia fra gli schiavi, Contaldo presenta i personaggi che incontreremo in seguito (Claudio e sua moglie Messalina, il prefetto del pretorio Burro, il senatore Settimo Annea), tutti alle prese con il problema di stabilire chi poter sostituire a Caligola nel ruolo di imperatore. Inoltre Contaldo descrive l'ambiente frequentato dal giovane Nerone come percorso da alcune inquietudini sociali (rapporto fra schiavi e padroni) e religiose (si incomincia a parlare di Cristianesimo, attraverso il personaggio di Ezio e l'annuncio che presto Paolo di Tarso sarà a Roma). Il personaggio di Nerone risulta tuttavia essenzialmente definito dall'amore per Atte:

EXT. STRADA - SERA

La via è deserta. Atte se ne sta in un angolo aperto, a contemplare la luna, gli occhi umidi di lacrime. Lucio Nerone sopraggiunge, fermandosi bruscamente quando riesce a individuarla nella penombra. Quindi le si avvicina.

LUCIO NERONE

Perché sei scappata
via?

ATTE

(senza voltarsi)
Tu sei il figlio di
Enobarbo e Agrippina...

¹⁵⁰ Fortemente anticipata rispetto alla collocazione assegnata da Pruce.

¹⁵¹ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 23. La figlia Atte però risponde: "No. Sa di non essere come noi, si sforza solo di sembrarlo. Ma per quanto... ancora?" (Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 23).

Un giorno ci lascerai.
(ora si volta,
piangendo)
E io ne morirò, perché
non posso...

Ma non riesce a finire la frase. Lucio Nerone la bacia con passione. Poi...

LUCIO NERONE
Ti ho sempre amata, dal
primo momento che ti ho
vista.

ATTE
Non si può sfuggire al
proprio destino. Il tuo
non è qui, ma alla
corte imperiale.

LUCIO NERONE
(abbracciandola e
sussurrando)
Farò in modo che si
scordino persino che
esisto... Siamo noi, a
farci il nostro
destino.

Atte lo guarda incantata. Quindi lo bacia con forza. Con incredibile, terribile amore.¹⁵²

E ancora:

LUCIO NERONE
Sogno... di andar via
di qui. Lontano... in
Grecia! In Grecia
assieme!

ATTE
E di che vivremmo?

LUCIO NERONE
Di quello di cui vivono
i Greci: filosofia,
teatro, poesia...

ATTE
(ridendo)

¹⁵² Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 30.

Non ho mai sentito che
si riuscisse a
mangiare, con la
poesia!¹⁵³

Contaldo impostò dunque il personaggio protagonista come un ragazzo che ha l'obiettivo di vivere accanto alla donna che ama e di rinnegare un'identità che non sente più come propria (l'idea di fuggire con Atte in Grecia dove potersi mantenere con il proprio talento artistico, esprime precisamente quegli obiettivi).

Ma, nel frattempo, Caligola viene ucciso da una congiura di Settimo Annea, Burro, Claudio, Cherea e Gaio Silio: Claudio viene nominato imperatore. E, soprattutto, Agrippina viene richiamata dall'esilio: Nerone torna sotto il suo controllo. Apollonio, saggiamente, commenta: "Ora non è più il nostro Lucio... Ora è di nuovo Giulio Claudio Nerone, figlio di Agrippina, figlia e sorella di imperatori"¹⁵⁴.

Per prima cosa, Agrippina – riportatasi a casa il figlio – lo esorta a non dare più confidenza agli schiavi come sembra aver imparato a fare. Quindi gli affianca Seneca come precettore. Nerone, però, pensa solo ad Atte alla quale – attraverso lo schiavo Crabulo – fa sapere di aspettare: *presto saranno di nuovo insieme*¹⁵⁵. Atte è disposta ad aspettare¹⁵⁶. Tuttavia, attraverso i dialoghi con Seneca, per Nerone inizia a profilarsi il dilemma: *amare Atte o assecondare il sogno di sua madre e perseguire la carica di imperatore?*

In questa fase, Contaldo deve cambiare strategia retorica. Nerone è adulto ed è il protagonista della storia. L'impostazione vittimistica non può più funzionare. I lacci che trascineranno Nerone a compiere le azioni che la storia gli ha attribuito e a non essere il Lucio che – abbiamo visto – sarebbe potuto diventare, devono essere più sottili e subdoli. Inoltre, Nerone deve incamminarsi sulla strada che – sappiamo – lo porterà a diventare l'imperatore più deprecato della storia per motivi che il pubblico deve condividere. Ecco perché Contaldo, correttamente, inizia a porre in termini di *assunzione di responsabilità*, il rifiuto, da parte di Nerone, dei propri sogni (la fuga in Grecia, che – noi sappiamo – sarebbe stata la sua salvezza) e l'accettazione del ruolo di imperatore.

In conseguenza di un bando dei cristiani da Roma emanato da Claudio¹⁵⁷, Domizia caccia Apollonio e la figlia Atte da casa propria. Così, mentre Nerone vive irraggiungibile a palazzo, Atte è costretta a nascondersi con il padre presso la comunità cristiana di Roma, che vive clandestina. Sebbene Apollonio cerchi di convincere la figlia a non pensare più a Nerone, Atte continua a pensare a lui.

Agrippina, recandosi da Claudio ad avvertirlo dei tradimenti della moglie Messalina, incontra un indovino che – con una fosca profezia – la esorta inutilmente a non seguire quella strada, perché la porterà a realizzare i suoi sogni ma anche ad essere uccisa¹⁵⁸.

¹⁵³ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 37.

¹⁵⁴ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 38.

¹⁵⁵ "NERONE: [...] Dille che non potremo vederci ancora per molti giorni. Ma che non perda la speranza, come non l'ho persa io. [...] CRABULO: Sei innamorato sul serio, padrone, eh? LUCIO NERONE (sorridente): Come la coppa non può fare a meno del vino!" (Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 43).

¹⁵⁶ "ATTE: [Lucio] Tornerà. Devo credere che tornerà" (Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 47).

¹⁵⁷ Storicamente, l'imperatore Claudio bandì i giudei, non i cristiani, che tuttavia in questi anni, soprattutto dai pagani, non venivano distinti dai giudei.

¹⁵⁸ "A suo tempo riferirò come sia stato predetto l'impero a Nerone" (Tacito, *Annali*, VI, 22). Purtroppo è andata perduta la parte degli *Annali* di Tacito in cui lo scrittore latino raccontava come avvenne questa profezia. Nel corso dello sviluppo della sceneggiatura a poco a poco, questo episodio si configurò, più che

Mentre Apollonio muore con Atte al proprio capezzale, Claudio – grazie alla soffiata di Agrippina – sorprende la moglie Messalina a celebrare le nozze bacchiche con Gaio Silio.

Intanto Nerone cerca di ritrovare Atte, che ora vive in casa di un amico del padre. Ma il disegno di Agrippina si sta compiendo: sposa Claudio e concorda con lui che suo figlio Nerone dovrà sposare la figlia di lui, Ottavia. Nerone non ha intenzione di sposare Ottavia, ma poi cede alla volontà della madre e la sposa¹⁵⁹.

La prima notte di nozze Nerone lascia sola Ottavia e si reca ad un appuntamento con Atte. Quando questa gli chiede perché abbia acconsentito a sposare Ottavia, Nerone risponde: “Era l’unico modo per far credere a mia madre che sono pronto a fare tutto quello che ha deciso per me. Ma una volta proconsole, divorzierò e mi farò nominare governatore di una provincia lontana da Roma... In Grecia! E’ una terra stupenda, là nessuno potrà più separarci!”¹⁶⁰.

Nell’opinione di tutti – editor e sceneggiatori – l’accettazione di sposare Ottavia doveva essere il primo compromesso che fa scattare il compimento del destino di Nerone. È questo il primo banco di prova per capire se la strategia retorica funziona: Nerone sbaglia, ma sbaglia non perché malvagio, folle o capriccioso. *Sbaglia perché fragile e non in grado di reggere il confronto con la madre.*

Atte perdona Nerone e gli conferma il proprio amore.

In seguito, a palazzo, mentre Claudio è impegnato in una campagna contro i Britanni, Agrippina si rende conto che il figlio non divide mai il letto con sua moglie Ottavia e trascorre ogni notte con Atte e con gli schiavi conosciuti ai tempi in cui viveva nella villa di Domizia¹⁶¹.

Claudio torna vittorioso dalla Britannia e scopre che mentre era lontano, sua moglie ha spadroneggiato fino al punto di coniare monete con la propria effigie. Agrippina è inarrestabile: quando Claudio le comunica di aver fatto nominare Britannico nel testamento quale proprio successore, lo uccide, avvelenandolo.

Mentre Nerone cerca di fuggire dal palazzo per raggiungere Atte, Agrippina distrugge il testamento originale di Claudio e incarica Seneca di convincere Nerone ad assumersi le proprie responsabilità. Va così in scena una drammatica discussione fra Nerone e il suo maestro: «NERONE: “Io non siederò mai sul trono di Roma ancora caldo di sangue”. SENECA: “Se siederai su quel trono, nessun altro sangue verrà versato... Roma stessa conoscerà finalmente un imperatore... giusto tra i giusti”»¹⁶².

Ecco il punto culminante della strategia di presentare l’accettazione del ruolo di imperatore – ruolo che lo trasformerà nel deprecabile personaggio storico a tutti noto – come un nobile sacrificio, un’ammirevole assunzione di responsabilità (ma nello stesso tempo, anche come un cedimento ad istanze estranee e una tacita compromissione con crimini orrendi).

La prima serata si chiude con Nerone, nuovo imperatore, acclamato dal popolo e dal senato mentre Atte lo guarda in lacrime.

come una profezia, un preciso patto *faustiano* da parte di Agrippina, che dimostrava di avere più a cuore il destino imperiale del figlio che la propria stessa vita.

¹⁵⁹ Motivare la decisione di Nerone di sposare Ottavia sarà uno dei problemi più difficili da risolvere durante lo sviluppo della sceneggiatura, ma sarà anche una delle svolte più preziose per far capire il progressivo cedimento di Nerone a compromessi con la propria identità, i propri desideri e la propria moralità.

¹⁶⁰ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 72.

¹⁶¹ Nerone conferma ad Atte che le sue intenzioni sono quelle di ottenere un incarico governativo in qualche provincia dell’impero e divorziare da Ottavia per vivere con Atte lontano da Roma: “NERONE: «Fino a quando non divorzierò. Poi, che lo voglia o no, Seneca mi dovrà assicurare il governorato!»” (Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 84.

¹⁶² Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03*, p. 89.

Le note editoriali¹⁶³ a commento di questa prima serata, che aveva posto solide basi per lo sviluppo del progetto ed era stata molto apprezzata da parte di tutti i coproduttori, si concentravano soprattutto sul personaggio di Nerone: “In questa stesura, soprattutto per il desiderio di prendere le distanze dall’impostazione della sceneggiatura di Peter Pruce, si è cercato di rendere Nerone un personaggio comprensibile, empaticizzabile e, dunque, *normale* [...] Ora, raggiunto questo importante risultato, è necessario restituire al nostro protagonista alcuni caratteri di eccezionalità che lo rendano più affascinante, che aiutino ad alzare il livello dei conflitti della storia e che preparino al cambiamento che il personaggio attraverserà nel corso della Seconda Serata”¹⁶⁴.

Nerone era stato infatti troppo *normalizzato*. Contaldo aveva spinto troppo in là la tecnica del vittimismo e la strategia del *se*. Nella preoccupazione di togliere ogni aspetto inquietante al personaggio, Contaldo correva il rischio di renderlo banale, passivo e poco affascinante.

A questo proposito, la storia d’amore con Atte rappresentava l’asse drammatico che più chiaramente offriva allo sceneggiatore la possibilità di lasciare intendere allo spettatore una possibilità di felicità e vita buona per Nerone. Le vicissitudini della trama romantica potevano diventare la cartina di tornasole delle possibilità mancate e della progressiva degenerazione¹⁶⁵ che porteranno Nerone a compiere il suo destino. Le note chiedevano a Contaldo di sfruttare in pieno questa trama, soprattutto in merito al rapporto al conflitto fra Nerone e la madre¹⁶⁶.

Infatti l’esigenza di rendere Nerone vittima e trascinato da altri verso un destino a cui lui, di per sé, sarebbe sfuggito, aveva portato a indebolire il personaggio del protagonista conferendo un eccessivo protagonismo ad Agrippina. Per dissimulare questa situazione, Contaldo – per sua esplicita ammissione – aveva evitato di mettere in scena situazioni di esplicito conflitto fra madre e figlio (scene che avrebbero fatto risultare Nerone un imbecille in balia della volontà della madre): non è un caso che nella sceneggiatura, dopo il rientro a Roma di Agrippina (scena 44, pagina 41) e fino alla fine della Prima Serata, non ci sono più scene in cui Agrippina e Nerone si confrontano (non c’è più nemmeno un’occasione in cui si rivolgano la parola). Questo difetto strutturale era in rapporto diretto con un’altra debolezza della sceneggiatura: dopo il rientro di Agrippina Contaldo lascia completamente in sospeso lo sviluppo del rapporto fra Nerone e Atte¹⁶⁷.

¹⁶³ Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03.

¹⁶⁴ Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03, p. 2.

¹⁶⁵ In tal senso si suggeriva a Contaldo – per illustrare le tappe di una progressiva degenerazione morale – di sottolineare la contrapposizione fra un Nerone che prima non accetta il compromesso proposto dalla madre (tenere Atte come amante, ma non come moglie ufficiale), e poi – nella seconda serata – è lui stesso a porre Atte in questa condizione (Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03, p. 4).

¹⁶⁶ “[...] nel ‘triangolo’ Agrippina/Nerone/Atte risiede il nodo drammatico della nostra vicenda. La storia d’amore fra i due ragazzi è senza dubbio il binario emotivo che il nostro pubblico vorrà seguire nell’arco delle due puntate. Perciò è necessario che il ritorno di Agrippina abbia ricadute drammatiche chiare ed evidenti soprattutto su tale storia d’amore. Attualmente questo conflitto esplose solo a scena 78, quando Ottavia confida ad Agrippina di non essere amata da Nerone. È troppo tardi e il conflitto fra Nerone e Agrippina a proposito di Atte dovrebbe invece cominciare subito. Agrippina infatti non può non vedere l’amore di suo figlio per una schiava come un ostacolo per il suo piano” (Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03, p. 4).

¹⁶⁷ “Nella fase successiva al ritorno di Agrippina, nell’attuale stesura, Atte e Nerone vivono vite troppo separate. Il loro rapporto è mediato unicamente dalle “indagini” di Crabulo. Questa impostazione ci sembra problematica per due ragioni. La prima è che è inverosimile che Nerone, che considera Atte la donna della sua vita, non si faccia più vedere da lei. Atte è ancora una schiava di Domizia, parente di Nerone: nulla di evidente impedisce al ragazzo di farle visita. La seconda ragione è che nel “triangolo” Agrippina/Nerone/Atte risiede il nodo drammatico della nostra vicenda” (Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03, p. 4).

Il 29 maggio – solo due settimane dopo l’invio delle note editoriali – Contaldo consegnò la seconda stesura della prima serata¹⁶⁸. Si trattava di un copione di 94 pagine per 96 scene.

La sceneggiatura era migliorata sotto diversi aspetti: una migliore scansione drammatica nelle scene del primo atto; l’attribuzione a Nerone di una spinta ideale in merito alla giustizia sociale; una migliore articolazione della trama romantica fra Nerone e Atte.

Per quanto riguarda la migliore scansione delle scene del primo atto, Contaldo, seguendo un’indicazione delle note editoriali¹⁶⁹, aveva arricchito la parte che precede la violenta irruzione dei pretoriani in casa di Nerone per offrire al pubblico la possibilità di affezionarsi al piccolo Nerone e a sua madre Agrippina. Un’importante idea di Contaldo fu quella di avvicinare all’inizio del film l’ellissi temporale che ci permette di passare da Nerone bambino a Nerone giovane uomo (e di introdurre l’attore protagonista del film). Mentre nella prima stesura tale ellissi avveniva a pagina 22, nella seconda stesura è collocata a pagina 14. Tale anticipazione fu possibile attraverso un taglio netto delle scene dedicate a momenti di vita di Nerone bambino nella villa di campagna di Domizia.

L’attribuzione a Nerone di una spinta ideale in merito alla giustizia sociale¹⁷⁰ era una risposta alla richiesta degli story editor di conferire a Nerone una caratteristica di spicco, che temperasse l’eccessiva normalizzazione del personaggio avvenuta nella stesura precedente. La tematica sociale (vertente sull’ingiustizia della schiavitù nel mondo romano) andrà ad interagire con l’elemento tematico della fede cristiana¹⁷¹.

In merito alla trama romantica, Contaldo rese più articolata sia la parte precedente al rientro di Agrippina dall’esilio, sia quella successiva. Nella fase precedente al rientro di Agrippina introdusse il mini plot romantico che – con piccole modifiche – sarà conservato fino alle riprese. In dettaglio, aggiunse le due nuove scene in cui Nerone prima si propone ad Atte ed ella rifiuta perché sa che non è possibile per un cittadino libero unirsi in matrimonio con una schiava, poi Nerone offre ad Atte il cammeo con il profilo della madre: *con quello pagheranno per la sua libertà*. Ma Atte non vuole che Nerone rinunci all’unico oggetto che gli ricorda la madre lontana e si giustifica dicendo di essere innamorata di un altro. Questo miniplot culmina nella scena in cui proprio quando Nerone riesce a far ammettere ad Atte di amarlo e a convincerla a fuggire con lui in Grecia, giunge un pretoriano a informarlo che sua madre è tornata¹⁷².

¹⁶⁸ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Seconda Stesura – 29.05.03*.

¹⁶⁹ “[...] ci sembra indispensabile che, prima della scena dell’irruzione dei pretoriani in casa di Nerone, si mostri una situazione di serenità familiare. A nostro avviso questo può aiutare, per contrasto, a far esplodere meglio le emozioni nelle scene successive. Eventualmente potrebbe essere posto l’accento sull’amore piuttosto possessivo nutrito da Agrippina nei confronti di suo figlio [...] Un’altra opportunità che questa scena eventualmente offre è quella di mostrare Agrippina che mette a letto proprio figlio e lo aiuta a prendere sonno con un gesto di cui Nerone sentirà la mancanza la prima notte passata in casa di Domizia” (*Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03*, p. 6).

¹⁷⁰ È in questa stesura che compare la scena in cui Nerone interviene per difendere alcuni amici schiavi contro la durezza di un capomastro (Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03*, scena 17), scena che poi resterà, sostanzialmente immutata fino al copione definitivo. Sempre in questa stesura compare la scena in cui Nerone dimostra il proprio coraggio e sangue freddo salvando una schiava della villa di Domizia dalla furia di un vecchio schiavo pazzo. Questa scena fu girata, ma poi non venne montata.

¹⁷¹ È interessante notare la tendenza, da parte di molti sceneggiatori, a “divulgare” la specificità dell’annuncio cristiano nella forma di una sorta di filantropismo preoccupato soprattutto (se non solo) sul riscatto sociale dei più poveri. Una preoccupazione che – in ambito pagano – si fa portatrice soprattutto (se non solo) di rivendicazioni antischiaviste (invero piuttosto anacronistiche e probabilmente non particolarmente giustificate).

¹⁷² Come si vede, si tratta grossomodo della scansione delle scene 14, 17, 20.

Mentre nella stesura precedente, dopo il rientro di Agrippina, la trama romantica fra Nerone e Atte restava in sospeso (i due non si incontravano più: soltanto il servo Crabulo faceva da messaggero intermediario), nella seconda stesura Contaldo introduce un movimento drammatico che sarà conservato fino al film (scene [26] e [27]): Nerone si reca di nascosto a cercare Atte e la porta su una collina da cui si contempla il panorama notturno di Roma¹⁷³. Nel dialogo fra Nerone e Atte è già presente il tema sociale (“Ma un pugno di famiglie ha l’intera ricchezza della città. Gli altri sono plebe, servi... schiavi. Devono accontentarsi di... sopravvivere”¹⁷⁴) ed è attribuito a Nerone il piano di sposare Atte di nascosto (movimento drammatico che sarà eliminato nelle stesure successive).

In questa stesura Contaldo introdusse per la prima volta la scena in cui Nerone si dimostra un cavallerizzo abile ma renitente ad accettare le formalità di corte, scena che – con alcune correzioni – sarà presente anche nel film (scena [29]).

Soprattutto, Contaldo aveva opportunamente introdotto alcune scene in cui Nerone e sua madre Agrippina entrano esplicitamente in conflitto. Un primo movimento di conflitto indiretto è introdotto con un movimento che sarà conservato fino alla stesura definitiva. Mentre nella stesura precedente accadeva casualmente che Domizia cacciasse dalla propria villa Atte, Apollonio e Claudia, nella nuova stesura è Agrippina che – per ostacolare la relazione fra Atte e suo figlio – fa in modo che Domizia cacci i tre schiavi. Il secondo è una scena completamente nuova in cui Nerone, una volta compreso che la madre intende combinare il matrimonio fra lui e Ottavia, la affronta in una scena¹⁷⁵ i cui contenuti confluiranno – sintetizzati – nella scena [45] del film.

Le note¹⁷⁶ esprimevano una certa soddisfazione per il lavoro compiuto nella Seconda Stesura, ma puntualizzavano la necessità di ulteriori ritocchi. Le richieste generali più significative per l’analisi che si sta qui conducendo erano quelle che si riferivano al personaggio di Atte: “il suo personaggio va caratterizzato e sviluppato meglio per far capire al pubblico perché Nerone si innamori di lei e affinché possa diventare, nella seconda serata, il vero protagonista della nostra storia (mentre Nerone precipita nella follia)”¹⁷⁷. Come si vede, nel corso delle riunioni editoriali si era messa a fuoco la strategia di “passaggio del testimone” del protagonismo della storia. Preoccupati dal rischio che il personaggio di Nerone, nella sua fase di peggiore deriva, respingesse l’empatia degli spettatori, si cercava di far crescere il protagonismo di Atte. Ma, affinché Atte potesse rivestire un ruolo da protagonista nella seconda parte della seconda serata era necessario conferire al suo personaggio un’identità e una forza motrice maggiore di quella che Contaldo, finora, le aveva attribuito.

Nelle nove pagine di note di dettaglio ci si concentrava dunque soprattutto sulla richiesta di messa a fuoco dell’intreccio della storia d’amore, che doveva rappresentare la costante via di salvezza possibile dalla quale Nerone puntualmente si allontana¹⁷⁸ e di precisazione del conflitto fra Nerone e la madre¹⁷⁹.

¹⁷³ Qui Contaldo usa la tecnica di introdurre un “luogo tematico”: uno spazio geografico che ritorni come *leitmotiv* fungendo da parametro di riferimento per valutare la posizione psicologico-morale del protagonista nelle successive si della storia.

¹⁷⁴ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Seconda Stesura* – 29.05.03, p. 45.

¹⁷⁵ Francesco Contaldo, *Nerone – Prima Serata / Seconda Stesura* – 29.05.03, pp. 69-71.

¹⁷⁶ Note a “*Nerone – Seconda Stesura*” – 04.08.05.

¹⁷⁷ Note a “*Nerone – Seconda Stesura*” – 04.08.05, p. 1.

¹⁷⁸ “Il modo in cui Nerone chiede ad Atte di sposarlo presenta alcuni problemi: Il problema fra Nerone, giovane nobile, e Atte, giovane schiava, è, appunto, che non possono sposarsi ufficialmente, che Atte potrà al massimo essere l’amante dell’imperatore e che perciò non potrà mai dare dei figli legittimi a Nerone. Perciò Nerone non può dire, esultando, che sposerà Atte *senza che nessuno venga a saperlo* e che questo farà della schiava *la donna più felice della terra*. Queste espressioni sono incoerenti con l’asse del dramma sentimentale che abbiamo impostato. Non si capisce perché Nerone dica ‘per noi sarà l’inizio di una nuova vita’. In che senso nuova? A questo punto Nerone e Atte non hanno ancora vissuto un vita *insieme* che il

La Seconda Serata

Il 12 giugno del 2003 Francesco Contaldo consegnò la sua prima stesura della Seconda Serata¹⁸⁰. Si trattava di un copione di 95 pagine per 102 scene.

Come si è rilevato sopra, in questa seconda serata vengono raccontati tutte le azioni che segnano la degenerazione psicologica e morale del protagonista. Analizziamo come Contaldo nella sua prima stesura ha provato a risolvere i relativi problemi sollevati.

Come si è visto, Contaldo aveva costruito una Prima Serata che portava ad avere, all'inizio della Seconda, un Nerone che ha appena accettato di diventare imperatore perché ha capito che se non avesse accettato tale destino, Roma e tutto l'impero sarebbero state dilaniate dalle lotte fra le fazioni. Nerone sa che in questo modo non ha adempiuto alla promessa fatta ad Atte (fuggire con lei in Grecia), ma è ancora convinto che – in quanto imperatore – avrà il potere di liberarsi degli ostacoli che finora hanno impedito il coronamento del suo amore per lei e che, da imperatore, sebbene non sarà facile gestire le pressioni della vita di corte, avrà l'effettiva possibilità di realizzare progetti che gli stanno a cuore (relativi soprattutto alla giustizia sociale).

Nell'esaminare la Seconda Serata, mi concentrerò su due snodi decisivi (che fungono da *mid-point* della serata e da *turning point* fra secondo e terzo atto): la decisione di uccidere il fratello Britannico e la decisione di uccidere la madre Agrippina.

Nella prima stesura della Seconda Serata Contaldo attribuisce completamente ad Agrippina la responsabilità dell'assassinio di Britannico (come pure quella dell'esilio di Ottavia e della sua successiva eliminazione).

Per convincere Agrippina della necessità di uccidere prima Ottavia e poi Britannico Contaldo escogitò una soluzione piuttosto discutibile. Quasi in apertura di seconda serata, a pagina 6 – poco dopo la proclamazione di Nerone ad imperatore – Contaldo mette in scena il naufragio che invece, storicamente (secondo il racconto di Tacito), Nerone organizzò, anni dopo, per uccidere sua madre. Nella versione di Contaldo, il naufragio è invece organizzato dai senatori (non è chiaro il perché). Nerone è completamente innocente e organizza il funerale della madre durante il quale, però, la madre ricompare viva e vegeta.

A questo punto, Agrippina, discutendo con Seneca, così argomenta: “AGRIPPINA: «Il naufragio non è stato affatto un incidente! Qualcuno dei tuoi colleghi vuole la mia

pubblico possa considerare come la vecchia vita che desiderano lasciarsi alle spalle. E, soprattutto, come potrà incominciare una nuova vita se nessuno saprà che i due ragazzi si sono sposati? Quello che Nerone sta offrendo ad Atte è, al massimo, l'inizio di una relazione segreta. Viene dimenticato uno dei principali elementi di conflitto della trama sentimentale: Atte è una schiava di proprietà di Domizia. Nerone ha già cercato di pagare per la sua libertà. Adesso cosa intende fare il nostro protagonista per affrontare questo problema? [...] Agrippina decide di intervenire in modo diretto contro la relazione fra Nerone e Atte. Ma il pubblico non ha ancora capito *perché Agrippina debba essere così preoccupata da questa relazione*, né ha ancora visto *Agrippina scoprire che la relazione fra Nerone e Atte sta proseguendo* (eventualmente potrebbe vedere il figlio uscire, da solo, la notte - prima della scena 40)” (*Note a “Nerone – Seconda Stesura” – 04.08.05*, pp. 5-9).

¹⁷⁹ “[...] È necessario essere più precisi circa l'esatta natura del conflitto fra madre e figlio: Agrippina vuole che Nerone diventi imperatore e, passo fondamentale in questa direzione è il matrimonio fra il figlio e Ottavia. Al limite Agrippina potrebbe tollerare che Nerone abbia delle amanti, delle schiave concubine, fra le quali la stessa Atte. Ma la sua consorte ufficiale dovrà essere Ottavia, la moglie perfetta per un futuro imperatore, e non certo Atte [...]. Invece Nerone vuole essere felice con Atte e, passo fondamentale in questa direzione è sposarla ufficialmente, presentarla a tutti come propria sposa unica e legittima. Nerone non può accontentarsi di una relazione extramatrimoniale con Atte. Lo considererebbe umiliante per Atte” (*Note a “Nerone – Seconda Stesura” – 04.08.05*, p. 8).

¹⁸⁰ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03*.

morte! [...] la mia vita è appesa a un filo, finché la prole di Claudio resta una spada di Damocle sulle nostre teste!» SENECA: «Nessuno oserà far cadere quella spada...» AGRIPPINA: «Claudio ne ha lasciate due, di spade. E vanno spuntate entrambe. Subito, a cominciare da Ottavia! Ho perso anche troppo tempo, a darti retta!»¹⁸¹.

Così Agrippina monta il processo che (come raccontato da Tacito) si conclude con la condanna all'esilio di Ottavia con l'accusa di adulterio e poi ordina che Ottavia sia uccisa. Eliminata Ottavia, Agrippina fa avvelenare anche Britannico¹⁸². Contaldo, in questa prima stesura della Seconda Serata, immaginava dunque un Nerone completamente innocente in entrambi gli omicidi.

E Contaldo si spinse fino al punto di rendere Nerone innocente anche in merito alla morte della madre. In effetti, la versione di Contaldo è piuttosto ambigua. Ripercorriamo la sequenza che culmina nella morte di Agrippina: nella scena 54¹⁸³ Nerone viene a sapere che Ottavia e Britannico sono morti per ordine di Agrippina. Seneca, perciò, lo esorta ad eliminare la madre, ma Nerone esita. Nella scena 56¹⁸⁴, Nerone, fra sé e sé, recrimina contro la madre per l'allontanamento di Atte (allontanamento per cui Agrippina non ha, in realtà, nessuna responsabilità). Nella successiva sequenza (scene 57-58) Cherea (nemmeno presente nelle scene 54 e 56, e che fino a quel punto era stato visto obbedire soltanto agli ordini di Agrippina) uccide la madre di Nerone.

Questa impostazione, oltre che narrativamente confusa e troppo diversa dalla versione degli storici, eludeva la specifica questione che si era deciso di affrontare con il film *Nerone*: mostrare come un uomo normale possa degenerare fino a diventare un tiranno matricida. Questa prima stesura della seconda serata aveva dunque bisogno di un intenso lavoro di revisione per non eludere specifica sfida drammaturgica che la Lux Vide aveva deciso di affrontare.

La sceneggiatura della seconda serata andava dunque riscritta in modo radicale.

Nelle Note¹⁸⁵ si scriveva infatti: «La sceneggiatura, che - va ricordato - è solo una prima stesura, non ha ancora raggiunto una forma e una maturazione all'altezza della prima serata. La *seconda fase* della biografia di Nerone, come fin dall'inizio abbiamo convenuto con lo sceneggiatore, è del resto quella più difficile da *domare*, da articolare in un intreccio che sia al tempo stesso appassionante, storicamente verosimile e umanamente significativo per il nostro pubblico. Infatti, mentre alcune delle scelte drammaturgiche compiute dallo sceneggiatore sono buone e certamente, se adeguatamente approfondite, porteranno frutto, altre sembrano invece allontanarci dal nostro obiettivo. [...] abbiamo l'impressione che l'attuale sceneggiatura eluda alcune sfide narrative che a nostro avviso devono invece essere affrontate»¹⁸⁶.

Si elencavano sette vizi strutturali su cui era necessario intervenire. Interessanti, per la presente indagine i seguenti: «1) I tre protagonisti (Nerone, Atte e Agrippina) vivono vicende sostanzialmente «parallele» (assistiamo ad una sola scena fra Nerone e Agrippina e a nessuna fra Agrippina e Atte) [...] 5) Le motivazioni di alcune svolte drammatiche sembrano difficilmente comprensibili: la decisione di Agrippina di uccidere Ottavia non sembra giustificabile; la scelta di Atte di abbandonare Nerone e fargli credere di essere morta non risulta abbastanza preparata; la decisione di Nerone di uccidere la madre non è

¹⁸¹ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03*, pp. 17-18.

¹⁸² Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03*, p. 48.

¹⁸³ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03*, pp. 50-52.

¹⁸⁴ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03*, pp. 53-54.

¹⁸⁵ Note a «*Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura*» – 16.06.03.

¹⁸⁶ Note a «*Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura*» – 16.06.03, p. 1.

abbastanza articolata; la decisione di sposare Poppea non viene drammatizzata a sufficienza”¹⁸⁷.

Era il 16 giugno. Dopo circa due mesi sarebbero dovute cominciare le riprese. La stesura successiva sarebbe dovuta essere molto vicina a quella da affidare a regista e attori per le riprese. Si decise di aiutare Contaldo offrendogli in modo esplicito la struttura della seconda serata: “il nostro film racconta la storia di un giovane che soccombe a poco a poco al fascino e alle logiche del potere. Soccombe per un complesso di ragioni che rendono affascinante ed empatizzabile il suo personaggio: ingenuità giovanile e paura di assumersi la responsabilità delle scelte compiute, velleità idealistiche e risentimento per violenze subite (assassinio del padre e esilio della madre), inclinazione agli eccessi e sensibilità al fascino del potere. In ultima analisi comunque Nerone soccombe perché *decide* di soccombere. [...] Nerone decide di ripudiare sua moglie, la nobile Ottavia, scandalizzando il senato e opponendosi in modo diretto ai desideri di sua madre. In questo modo potrà finalmente vivere ufficialmente con Atte, realizzando il suo sogno d’amore. La sua vita sarà perfetta: sovrano dell’impero più potente del mondo e innamorato felice. [Ma] giunge la notizia che Ottavia si è suicidata, per il dolore e il disonore di essere stata ripudiata ed esiliata. Atte è sconvolta. Ottavia era una brava donna, come è possibile che un amore possa produrre la morte di un innocente? [...] Atte pone Nerone di fronte ad un *aut aut*. “Andiamocene, rinuncia al trono, all’impero, torniamo a riprenderci la nostra vita, la nostra felicità semplice di un tempo”. [...] Ma Nerone le volta le spalle, lui rimarrà. [...] La sparizione di Atte restituisce baldanza ad Agrippina. La sua presenza nei momenti più delicati di decisione politica è sempre più invadente e inopportuna. [...] Nerone è esasperato. Comunica alla madre che intende allontanarla da palazzo. Agrippina non è tipo da subire passivamente un affronto del genere: se Nerone è imperatore deve ringraziare solo lei. Minaccia il figlio di far ricomparire il testamento in cui Claudio designava Britannico come proprio erede al titolo di imperatore. Nerone ha le spalle al muro. Con Poppea trama la morte di Britannico. Avvelenato Britannico, Nerone si ripresenta alla madre con aria di sfida: adesso finalmente è libero, lei non ha più alcun potere su di lui! L’espressione sul volto della madre non è quella che Nerone si aspettava: Agrippina sorride. È *fiera* del figlio. Finalmente si è comportato da vero imperatore. *Ha fatto ciò che lei avrebbe fatto al suo posto*. Nerone è atterrito. Era convinto di liberarsi della madre e invece l’ha legata ancora più strettamente a sé. È sconcertato: tutte le azioni compiute hanno avuto effetti che lui non aveva previsto. Poppea non ha difficoltà a convincere l’animo sconvolto di Nerone che lui non ha alcuna colpa. *La colpa di tutto quanto è successo è di Agrippina*. Questa convinzione porta Nerone a decidere di sbarazzarsi della madre. Solo così sarà davvero libero, solo così tutti i problemi saranno davvero rimossi”¹⁸⁸.

Il 21 luglio Contaldo consegnò la Seconda Stesura¹⁸⁹: 95 pagine, 122 scene. Esaminiamo come sono raccontati, in questa stesura, il fratricidio e il matricidio.

Nella scena 42¹⁹⁰ Agrippina – che Nerone ha estromesso dal palazzo imperiale – minaccia Seneca di divulgare il testamento di Claudio in cui è designato Britannico, e non Nerone, quale successore al ruolo di imperatore. Seneca, alla presenza di Atte, cerca di convincere Nerone ad eliminare Britannico: la ragazza esorta Nerone a non macchiarsi di questo omicidio e lui promette di non farlo¹⁹¹. Ma giunge la notizia che Ottavia si è suicidata. Oppressa dai sensi di colpa, Atte scappa da palazzo e si rifugia in casa di Ezio.

¹⁸⁷ Note a “Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura” – 16.06.03, p. 2.

¹⁸⁸ Note a “Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura” – 16.06.03, pp. 3-5. Come si può vedere, quello delineato in queste note è l’impianto drammaturgico che caratterizzerà la seconda serata di *Nerone*.

¹⁸⁹ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura* – 21.07.03.

¹⁹⁰ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura* – 21.07.03, pp. 37-38.

¹⁹¹ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura* – 21.07.03, p. 40.

Qui la ragazza viene a sapere che Britannico è stato assassinato e intuisce che è stato Nerone¹⁹².

In questa seconda stesura Contaldo attribuisce poi esplicitamente a Nerone la decisione di uccidere Agrippina. La motiva nella scena 59¹⁹³, immediatamente successiva a quella del funerale di Britannico. Questa scena si apre con Nerone che, in un dialogo con Seneca, esprime il disgusto di sé per essersi macchiato dell'omicidio di Britannico ("NERONE: «Mia madre... mi ha reso uguale a lei! Anzi, peggiore! Mi sono macchiato di un omicidio che nemmeno lei avrebbe commesso!»¹⁹⁴). Seneca gli rivela che invece anche Agrippina aveva commissionato la preparazione di un veleno per eliminare Britannico: ma non aveva potuto portare a termine il suo piano perché Nerone l'aveva estromessa da palazzo¹⁹⁵. Nerone prende la sua decisione: "Voglio che domani il sole sorga su un mondo nuovo. Libero dal cancro della sua mefitica presenza!"¹⁹⁶. Cherea esegue.

Come si può vedere, Contaldo aveva rivisto a fondo la dinamica di questi due fondamentali snodi drammatici, seguendo – più o meno – le indicazioni ricevute. Ci si era avvicinati all'obiettivo desiderato: i due snodi erano impostati come gradini di una progressiva degenerazione umana. Ma permanevano alcuni gravi problemi.

Nelle Note¹⁹⁷ alla Seconda Stesura si chiedeva di gestire meglio il conflitto fra Nerone e Atte circa il modo in cui la presenza ingombrante di Britannico e di rendere meno tortuose le motivazioni che spingono Nerone ad ordinare l'assassinio della madre.

Ad esempio, in merito alla scena in cui Nerone discute con Atte sull'ipotesi di eliminare Britannico si scriveva: "Questa scena è fondamentale. [...] Il pubblico deve capire il dilemma che si agita nel cuore di Nerone e il desiderio di Atte che l'amato faccia la scelta giusta e non tradisca la sua fiducia. La scena dovrebbe avere un movimento drammatico più articolato. All'inizio Atte non ha motivo di dubitare di Nerone. Solo quando lui cerca di spiegarle i ragionamenti di Seneca sull'opportunità di uccidere Britannico Atte lo attacca, chiedendogli di non accettare compromessi, di non ripetere l'errore compiuto accettando di sposare Ottavia"¹⁹⁸. L'esigenza era insomma quella di far percepire chiaramente al pubblico che Nerone sta camminando sul crinale fra salvezza e perdizione. Un ulteriore problema della seconda stesura di Contaldo era che il pubblico, venendo, come Atte, *semplicemente informato* della morte di Britannico, senza assistervi direttamente, non poteva condividere fino in fondo lo straziante dramma di Nerone. Ecco dunque che si scriveva: "Va valutata l'ipotesi di mostrare Nerone che dà l'ordine di avvelenare Britannico (è una scena di svolta e si eviterebbe di mostrare nel giro di due scene due notizie di morti: prima Ottavia e poi Britannico)"¹⁹⁹.

La dinamica che porta Nerone a ordinare a Cherea di uccidere la madre risultava poi tortuosa soprattutto perché – come riportato sopra – al disgusto di sé per il fatto che la madre lo aveva indotto a compiere un crimine di cui si vergogna, Contaldo aveva aggiunto una strana rivelazione ulteriore: Seneca dice di aver scoperto che la stessa Agrippina stava per avvelenare il Britannico. Non era chiaro quale particolare effetto emotivo dovesse avere questa rivelazione sul cuore di Nerone. Perché Agrippina avrebbe dovuto avvelenare lei stessa Britannico, privandosi così dell'arma con cui riprendere controllo del figlio?

¹⁹² Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03*, pp. 43-44.

¹⁹³ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03*, pp. 49-50

¹⁹⁴ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03*, p. 49.

¹⁹⁵ SENECA: "E quando le hai vietato di rientrare a Palazzo, ha dovuto fare in modo che fossimo NOI a portare a termine il suo piano! Capisci? Ci ha manipolati, usati come volgari sicari! Ecco chi è... Agrippina!" (Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03*, p. 50).

¹⁹⁶ Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03*, p. 50.

¹⁹⁷ *Nerone. Indicazioni per il polish della sceneggiatura – 04.08.05*.

¹⁹⁸ *Nerone. Indicazioni per il polish della sceneggiatura – 04.08.05*, p. 16.

¹⁹⁹ *Nerone. Indicazioni per il polish della sceneggiatura – 04.08.05*, p. 17.

L'effetto era quello di disturbare la percezione – da parte dello spettatore – delle dinamiche emotive in atto nel cuore di Nerone. Ecco perché nelle Note si chiedeva di eliminare questa parte della storia.

La revisione di Paul Billing

Nell'agosto del 2003, in seguito alla chiusura dell'accordo di co-finanziamento con una società inglese²⁰⁰, si decise di affidare la regia e l'ultima revisione della sceneggiatura, rispettivamente, ad un regista e ad uno scrittore inglesi: Paul Marcus²⁰¹ e Paul Billing²⁰².

Le Note alla seconda stesura di Francesco Caldo furono tradotte in inglese e discusse punto per punto con Billing e Marcus nel corso di intense riunioni a Roma, nella seconda metà di agosto. Il 27 agosto Billing consegnò la revisione della Prima Serata²⁰³ e il 21 settembre la revisione della Seconda²⁰⁴.

Per quanto riguarda la Prima Serata, Billing effettuò un *polish* dei dialoghi, rispettando in modo piuttosto fedele la scansione delle scene costruita da Contaldo nella sua Seconda Stesura. Per la nostra indagine il lavoro di Billing sulla prima serata non è particolarmente significativo.

Il lavoro sulla Seconda Serata fu invece più impegnativo e più rilevante per la nostra indagine. Di seguito, mi soffermo ad analizzare come il racconto degli snodi del fratricidio e del matricidio sono arrivati ad assumere la forma che poi è visibile nel film.

Billing fece due revisioni della seconda serata (così come della prima). Come detto, la prima fu consegnata il 21 settembre, la seconda – in seguito alle nostre note del 22 settembre²⁰⁵ – fu presentata il 29 settembre²⁰⁶.

La dinamica del fratricidio appare nella prima delle due revisioni di Billing già come verrà messa in scena da Paul Marcus. È interessante analizzare come lo sceneggiatore inglese abbia accolto i nostri suggerimenti applicandoli in modo molto brillante. L'avvio della fase drammatica che porterà la morte di Britannico è la stessa: Agrippina fa sapere a Seneca che intende usare il testamento di Claudio contro Nerone. Ma mentre Contaldo, nel passo successivo, articolava una scena fra Nerone, Seneca e Atte, Billing toglie Atte dalla scena. Tale intervento permette di ottenere una scena più agile e chiara: Nerone e Seneca discutono sul da farsi senza doversi preoccupare che Atte stia ascoltando. Inoltre, mentre nell'ultima versione di Contaldo, Seneca suggeriva in modo diretto l'eliminazione di Britannico, nella versione di Billing, Seneca è più indiretto: "SENECA: «Britannicus is her weapon, but... perhaps the falling sickness will take him before he can harm us. [...] He grows weaker, and though the gods have spared him in the past...» Nero understands, and his anger flares again. NERO: «So I, son of the divine Claudius, therefore son of a god, might presume to correct their error?» Seneca can't look him in the eye. NERO: «To save my title I must murder my brother? Is that it?» SENECA:

²⁰⁰ La Blue Star Movies.

²⁰¹ Paul Marcus, regista, fra le altre cose, di due episodi della prestigiosa serie televisiva *Murder Rooms* della BBC, e di due film per il grande schermo con Kiefer Sutherland, *Brake up* [1998] e *After Alice* [1999].

²⁰² Paul Billing, sceneggiatore di uno dei due episodi di *Murder Rooms* diretti da Paul Marcus (*Murder Rooms: The Photographer's Chair* [2001]).

²⁰³ Paul Billing, *Nerone – Prima Serata / Terza Stesura – 27.08.03*.

²⁰⁴ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03*.

²⁰⁵ Note a "Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura" – 22.09.03.

²⁰⁶ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Quarta Stesura – 27.09.03*. Si noti come la distanza di tempo fra una stesura e l'altra vada continuamente diminuendo a testimonianza della concitazione del lavoro nell'imminenza dell'inizio delle riprese.

«The title itself is nothing. The future of Rome - *everything*». Nero stares²⁰⁷. L'unica modifica a questa scena riguarderà la battuta finale di Seneca: nella quarta stesura la battuta sarà infatti tagliata²⁰⁸. In seguito, Luca Manzi – a capo del settore editoriale della Lux Vide – nel corso di una riunione con regista e sceneggiatore suggerì di inserire, prima della domanda angosciata di Nerone, un commento di Seneca che facesse capire il suo dolore per l'impotenza della sua filosofia a risolvere il dilemma in cui si trova Nerone: *dal punto di vista politico, non vedo altra soluzione, purtroppo. Ma dal punto di vista umano non potrei mai farlo*. L'evoluzione della posizione di Seneca da uno spregiudicato realismo politico (esemplificato in Contaldo e nella prima revisione di Billing), passando poi per una posizione segnata dal dubbio (esemplificata dalla seconda revisione di Billing), per arrivare a un sofferta attestazione di incapacità a dirimere l'enigma fra ragione politica e ragione morale, ben rappresenta l'evoluzione del personaggio di Seneca da quello descritto nelle prime stesure a quello poi ben interpretato da Matthias Habich. Tale evoluzione del personaggio del filosofo è stata inoltre funzionale ad una migliore messa a fuoco dei dilemmi che soffocheranno Nerone.

Dopo la scena di dialogo fra Seneca e Nerone, Billing introdusse la scena in cui Britannico sente Nerone – nel corso di una notte insonne – suonare la cetra, gli chiede di imparare quel motivo e Nerone si rifiuta.

Quindi Billing rielaborò la scena in cui Nerone e Atte discutono sull'ipotesi di eliminare Britannico²⁰⁹ mettendo a punto quella che – a livello di sceneggiatura – è a mio avviso la più bella scena del film²¹⁰.

ACTE

Have you been awake
all night?

Nero kisses the crown of her head.

ACTE (cont'd)

(quietly)
What's wrong? Let me
help. Please.

Nero takes a moment to formulate his response.

NERO

If the welfare of
thousands of people
depended on you
sacrificing your
life... would you do
it?

Acte sits up so she can see his face.

²⁰⁷ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03*, pp. 46-47.

²⁰⁸ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Quarta Stesura – 27.09.03*, p. 40.

²⁰⁹ Scena che così si chiudeva: «ATTE: «Lucio, non capisci? Non è così che potremo amarci ed essere felici. Non può essere questo, l'amore». Nerone stringe i denti, a capo chino. NERONE: «... Ti giuro che a Britannico non sarà fatto alcun male... Finché sarà sotto la mia protezione, nessuno lo toccherà» (Francesco Contaldo, *Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03*, p. 40).

²¹⁰ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03*, pp. 41-43. (Scena 91).

ACTE

For thousands? Yes.
Even for one.

She kisses his hand.

NERO

And if you had to
take a life to save
thousands...?

ACTE

(disturbed)
Whose life do you
have to take?

Nero shakes his head.

ACTE (cont'd)

What has he done? Is
he a murderer?

NERO

Many will die if he
lives.

ACTE

Until he does wrong,
then he can't be
punished. Lucius?

Nero feels her sincerity. It makes his decision
harder.

ACTE (cont'd)

You're *emperor* now.
There must be another
way. Who wants you to
do this? Seneca? Your
mother?

Nero pulls away from her.

ACTE (cont'd)

You promised. You
promised all of us a
better world.

He tries to respond, but sees she is beyond
political philosophy or sophistry. His silence
deepens her anxiety. She stands.

ACTE (cont'd)
Poison weeds grow
from secret graves.

NERO
Augustus built
gardens on the burial
pits of the Esquiline
hill.

ACTE
Are you no better
than Augustus?

NERO
There will always be
graves in the
foundations of Rome.

ACTE
Must Nero dig more?
Did you lie to
everyone? To me? To
Octavia?

A painful moment. Both of them want to heal the breach. Neither of them can make the first move. Acte walks away. Nero looks out over the city. Fade up the sounds of WIND and SURF.

In questa scena sono espresse quasi alla perfezione le dinamiche drammatiche dell'intero film: gli intrighi di Agrippina portano Nerone a essere lacerato da un dilemma fra ragione politica e ragione morale (è giusto uccidere un uomo per salvarne molti altri?); tale lacerazione lo allontana da Atte (non ha il coraggio di confidarle esplicitamente il dubbio che lo tormenta), la quale inutilmente lo richiama agli ideali nutriti insieme.

Billing ha ottenuto questo raffinato risultato drammaturgico evitando che Atte fosse presente nella scena di discussione fra Nerone e Seneca e sfruttando a livello drammatico il fatto che Nerone non riesca a confidarle il vero motivo del suo tormento. In questo modo ottiene il risultato di preparare la scena di rottura fra Nerone e Atte²¹¹, nella quale la ragazza intuisce che Nerone le sta mentendo (perciò c'è una progressione dal *non dire tutta la verità a mentire apertamente*) e decide perciò di fuggire da palazzo. Billing – come suggerito dalle nostre Note – introdusse anche la scena in cui vediamo Britannico morire²¹².

Questa sequenza – come si può vedere – restò immutata fino ad essere messa in scena.

Come fu invece rielaborata, da Billing, la svolta del matricidio?

Fu conservata la dinamica profonda strutturata da Contaldo: Nerone decide di uccidere sua madre perché a lei addebita la responsabilità del proprio degrado morale e dunque della perdita di Atte. In questo modo il matricidio viene letto come un tentativo, da

²¹¹ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03*, po. 48-50 (scena 97).

²¹² Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03*, p. 46 (scena 95).

parte di Nerone, di rimuovere la “parte oscura” di se stesso, quella in cui non si vuole riconoscere. Il matricidio risulta insomma un tentativo estremo di purificazione.

Billing rese più chiaro questo sviluppo. Nell’intensa scena [99], Agrippina rivela a Nerone che non avrebbe mai potuto usare il testamento di Claudio contro di lui e di aver minacciato di farlo solo per indurre il figlio a deporre ogni scrupolo residuo e uccidere il fratellastro. Proprio l’azione per cui Nerone è disgustato da sé e per cui Atte lo ha lasciato, suscita l’ammirazione di sua madre: “AGRIPPINA «[...] Britannicus had to die. You had to learn what it really means to be an Emperor. Now you are safe. I knew you could find the strength. Now you are ready». Nero sees her profound love and pride. AGRIPPINA: «My son»”²¹³.

Una modifica più rilevante operata da Billing rispetto a Contaldo riguarda la scena in cui Nerone ordina di uccidere sua madre. Mentre Contaldo era passato (dalla prima alla seconda stesura) da una scena molto vaga ad una in cui Nerone sentenziava la morte di sua madre in modo troppo perentorio (con un Seneca esplicitamente a favore del matricidio), Billing costruisce una scena in cui Nerone, in un primo momento, sull’onda della rabbia contro sua madre, *si lascia sfuggire* l’ordine di ucciderla, poi, quando si rende conto che Tigellino sta per eseguire l’ordine, decide di non fermarlo, nonostante i ripetuti richiami di Seneca²¹⁴.

Il lavoro sulla sceneggiatura si concludeva così con la *Stesura Bianca*, quella distribuita come definitiva a tutti i reparti della produzione.

3. Conclusione

Nerone fu trasmesso da RaiUno nel *prime time* di domenica 23 e lunedì 24 maggio 2004. Alla prima serata assistette una media di 6 milioni e 648 mila spettatori con una media share del 26,51%; alla seconda serata una media di 7 milioni e 660 mila spettatori con una media share del 28,06%²¹⁵. Il film vinse in entrambe le serate la gara degli ascolti, tuttavia non sollevò commenti da parte dei critici dei quotidiani.

Le vicende, più o meno verosimili, che gli storici a lui cronologicamente più vicini riportano su Nerone avrebbero potuto indurrebbe – e di fatto hanno spesso indotto – a farne un personaggio ridicolo, il protagonista di una tragica farsa. Peter Ustinov ha incarnato una volta per tutte – labbro sporgente e sguardo volubile, movenze flaccide e gesti isterici – l’icona di Nerone che ha aleggiato per secoli nell’immaginario tanto popolare quanto colto. Il suo fu un Nerone memorabile, ma – come si è mostrato nelle pagine che precedono – storicamente non particolarmente più fondato del Nerone interpretato da Hans Matheson.

Il *Nerone* scritto da Francesco Contaldo e Paul Billing e messo in scena da Paul Marcus è un film che, pur caratterizzato da semplificazioni storiche e forzature romanzesche, ha a mio avviso il pregio fondamentale di aver *preso sul serio* il personaggio di Nerone.

È questa la ragione fondamentale per cui sostengo che *Nerone* sia un film biografico riuscito. Non intendo negare che sia basato su una chiave interpretativa storicamente forzata e discutibile. Non a caso si è parlato di revisionismo²¹⁶ a proposito del

²¹³ Paul Billing, *Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03*, p. 51-52 (Scena 99).

²¹⁴ Nella versione di Billing, rispetto a quella di Contaldo, Seneca – come già si è visto – è stato molto nobilitato.

²¹⁵ La media fra le due serate fu di 7 milioni e 154 mila spettatori per il 27,29% di share. La prima serata fu controprogrammata da Canale 5 con la finale del fortunato format *Amici* e la seconda serata con il film *Amore a prima vista* [2001].

²¹⁶ “Dopo che ormai tutti quanti i grandi geni del male del passato (a parte forse Hitler) hanno goduto della loro dose di revisionismo, giunge anche il turno di Nerone che, in questa recentissima biografia televisiva,

film. Non c'è dubbio che il nostro Nerone *riveda* la tradizione più consolidata in merito al personaggio di Nerone, ma lo fa a ragion veduta, applicando una chiave interpretativa sostanzialmente legittima. Si tratta, come sto per rilevare, di un film fitto di ingenuità, compromessi e pecche stilistiche. Ma ciò nonostante resta pur sempre un ben congegnato *biopic* su un personaggio recalcitrante ai paletti della programmazione del *prime time* di una rete generalista di oggi non meno di quanto Nerone stesso, tempo fa, lo fu ai precetti della morale stoica di Seneca.

Tanti difetti, dunque, ma un grande, decisivo merito: *prendere sul serio Nerone*. Se non tutti, per lo meno la maggior parte degli aspetti criticabili di questo Nerone, sono a mio avviso un prezzo necessario che doveva essere pagato per compiere l'impresa – culturalmente significativa – di prendere *sul serio* l'ultimo imperatore della dinastia Giulio Claudia.

Distinguo un gruppo di aspetti validi da un gruppo di elementi a mio avviso meno riusciti.

Aspetti positivi.

1. *Nerone* ha, complessivamente, un'alta qualità registica. Paul Marcus – regista di formazione letteraria maturata attraverso un lungo apprendistato teatrale sulle scene di Londra e nei teatri di posa della BBC – ha cercato di valorizzare appieno il talento degli attori²¹⁷, e – con sensibilità tipicamente inglese – ha cercato, seppur con risultati disuguali, di rinnovare il genere *peplum* conferendo alle scene una certa atmosfera che definirei *gotica*. Per fare un esempio, Marcus ha cercato di sfruttare il più possibile la funzione espressiva della contrapposizione luce/ombra, colori caldi/freddi: nella scena [91] un Nerone in bilico di fronte alla necessità di uccidere il fratellastro Britannico viene presentato con il viso attraversato da una linea d'ombra; nella scena [62] la macchina da presa, dopo aver colto Nerone acclamato dalla folla, chiude il suo movimento sollevandosi verso il sole (un elemento simbolico che fa riferimento al tema del rapporto fra potere imperiale e divinità e che ritorna più volte nel corso della miniserie); nella scena [69] lo scontro dialettico fra Seneca, che difende le ragioni di Nerone, e Agrippina, che disapprova la linea politica del figlio, viene connotato cromatismi rossi e luminosi nell'inquadrature di Seneca e da cromatismi blu e bui nell'inquadrature di Agrippina; il drammatico dialogo di scena [97] in cui Atte capisce che Nerone ha fatto uccidere Britannico viene enfatizzando ponendo Nerone in ombra e vestito di una tunica nera e al contrario Atte in luce e vestita di una tunica bianca.
2. Le interpretazioni sono, in media, di alto livello. Alcuni esempi. Hans Matheson è riuscito a dare vita ad un Nerone in cui si mescolano contagioso entusiasmo giovanile, pericolosa fragilità interiore e sotterranea aggressività pronta ad esplodere. Il giovane attore inglese ha dato il meglio di sé nelle scene in cui la pressione fra questi elementi caratteriali giunge al punto di rottura, cioè nelle

riceve un trattamento a dir poco lusinghiero” (Laura Cotta Ramosino, Luisa Cotta Ramosino, Cristiano Dognini, *Tutto quel che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, p. 203).

²¹⁷ Marcus, prima di girare una scena, allontanava tutti i tecnici del set per restare 20-30 minuti da solo con gli attori a decidere *con* loro come articolare la messa in scena. Si tratta di un metodo poco usato nelle produzioni televisive e che richiede una grande disponibilità del regista a mettere in discussione la propria idea della scena.

scene in cui la parabola della storia – proprio per le caratteristiche della personalità di Nerone – vira in modo sempre più irreversibile nella direzione della tragedia. Fra i personaggi minori, Matthias Habich evita il rischio di dare volto ad un Seneca pomposamente retorico, anche attraverso piccoli gesti banali che dissemina in ogni scena²¹⁸, per rendere *vivo* il proprio personaggio. Il Seneca di Habich risulta ben diverso dallo stereotipo di *senatore saggio* presente in molti *peplum*. Ian Richardson – un attore con alle spalle più di quarant’anni di esperienza shakespeariana nei teatri di Londra – suggeriva spesso correzioni di dialogo tanto lievi quanto preziose²¹⁹.

3. La parabola drammatica del protagonista è solida, convincente ed emozionante. *Nerone* riesce a centrare l’obiettivo dichiarato fin dalla prima scena, quando il nome “Nerone” viene associato al viso innocente del piccolo James Bentley. Quello che gli autori sono riusciti a fare – nonostante i numerosi aspetti deboli – è articolare una parabola di dannazione convincente e commovente. Il film si offre come una ben strutturata argomentazione contro le utopie rivoluzionarie, contro i sogni di cambiare il mondo che prescindono dal dovere di cambiare se stessi. Riesce a conservare l’empatia per il protagonista, mentre ne segue il declino umano. Cosa non riuscita a biografie di dannazione più celebrate.

Aspetti negativi.

1. Il lato più debole del film è a mio avviso il personaggio di Atte. Come evidenziato nell’analisi dello sviluppo della sceneggiatura, il personaggio della liberta doveva essere a pieno titolo il coprotagonista del film. L’asse strutturale di *Nerone* – si è scritto a più riprese nelle note editoriali – doveva essere la storia d’amore fra il giovane imperatore e la liberta di origine greca. Sebbene il film presenti la progressione di svolte di una tragica trama romantica, la controparte di Nerone non è all’altezza della sua funzione drammatica. Il personaggio di Atte risulta opaco, tiepido, scialbo. Quello di Atte – nelle intenzioni espresse dalle note editoriali già riportate – sarebbe dovuto essere il personaggio di una ragazza vitale, allegra, briosa, nella quale Nerone avrebbe dovuto trovare la sintonia sul piano dell’amore per la libertà e per la vita. Una ragazza che compie un percorso autonomo – per un lungo tratto parallelo e poi divergente – rispetto a quello di Nerone. Un percorso che, seguendo il proprio anelito ad una vita intensa ed autentica, avrebbe portato Atte a riconoscere nell’annuncio di Paolo di Tarso la risposta più convincente alle proprie ansie. Conferire ad Atte la consistenza di un personaggio autonomo e affascinante per se stesso (e non per riflessione della luce di Nerone) era inoltre importante per offrire al pubblico un personaggio con cui conservare più agevolmente

²¹⁸ Si vede spesso l’attore che in scena sbocconcella qualcosa o dà l’impressione che la tunica gli provochi prurito. In un’inquadratura poi non montata, l’attore fingeva anche di sonnecchiare durante un dibattito in senato.

²¹⁹ Per fare un solo esempio: la sceneggiatura prevedeva che nella scena 62, l’ultima della Prima Serata, osservando la famiglia imperiale affacciarsi dal palazzo per comunicare una notizia al popolo (la morte di Claudio), Richardson – nei panni del senatore Settimio – commentasse: *Drama begins. Chorus advances*. Riflettendo su come Marcus stava girando la scena, Richardson chiamò i due story editor (chi scrive e Stefano Anghelé) e propose di invertire le frasi: *Chorus advances. Drama begins*. La prima frase a commentare l’immagine di Seneca, Agrippina e Nerone che si affacciano dall’ingresso del palazzo mentre scende il silenzio nella piazza. La seconda a introdurre quella che si annuncia come una svolta decisiva della storia.

l'empatia nel momento in cui – nella seconda metà della seconda serata – l'empatia per Nerone sarebbe diventata sempre più problematica. Questi obiettivi sono stati raggiunti solo in parte. Quello interpretato da Rike Schmid è – e così era anche sul copione – un personaggio non all'altezza di sostenere i conflitti di cui sono portatori i personaggi di Nerone e di Agrippina. Lo spettatore non trova mai un appiglio per affezionarsi ad Atte *in quanto Atte* e non solo *in quanto amata dal protagonista*.

2. Problema correlato al punto 1. è la scarsa messa a fuoco della sottotrama riguardante i valori cristiani. Atte ha la funzione di accompagnare lo spettatore attraverso un viaggio di conversione dal paganesimo alla fede cristiana. I difetti di definizione del personaggio di Atte si ripercuotono sulla presentazione della novità cristiana che irrompe nel mondo romano. Essendo sfuocati i contorni della crisi umana di Atte, risultano sfuocati anche le sue interazioni con i cristiani. Sono in tal senso paradigmatici i dialoghi di Paolo di Tarso, un personaggio che a tratti si appiattisce nella figura bidimensionale di un *santino* i cui dialoghi rischiano di sembrare note a piè di pagina con citazioni dalle relative epistole. I personaggi cristiani (oltre a Paolo, Ezio, Claudia, Marzia) sono caratterizzati in modo riduttivo e stereotipato (il ciondolo a forma di pesce appeso al collo di ogni cristiano, le opere filantropiche a beneficio degli orfani della suburra, il miracolo di Paolo che riporta in vita la piccola Marzia). Il “controtema”, la verità alternativa di cui doveva essere portatrice questa sottotrama emerge in modo ambiguo e confuso. Ad esempio sono sintomatiche le parole della voce over sulla scena della sepoltura di Nerone: “[Nerone] non aveva capito che a cambiare davvero il mondo è il perdono”²²⁰. Perché, secondo Atte, dovrebbe essere quella la verità che Nerone non ha capito? Cosa c'entra con questa storia specifica il tema del perdono cristiano²²¹?
3. Le forzature storiche sono, a tratti, eccessive. Sebbene, come ho già sostenuto, la chiave interpretativa di fondo del personaggio di Nerone sia interessante, culturalmente significativa e storicamente motivata, alcune specifiche decisioni di adattamento della storia sono discutibili. Mentre il mezzo cinematografico e quello teatrale consentono notevoli licenze poetiche, il mezzo televisivo – soprattutto nel contesto della prima rete pubblica – esige una certa aderenza ai fatti storici o, come è opportuno dire a proposito di Nerone, supposti tali. Per la paura di annoiare gli spettatori o per l'incapacità di trovare una soluzione narrativa funzionale sia alle emozioni drammatiche sia ad una illustrazione filologicamente corretta della conclusione della saga dei Giulio Claudii, in certi punti gli snodi del plot sono più parto della libera fantasia degli autori che frutto di una feconda rielaborazione creativa dei fatti storici (o, di nuovo, supposti tali).

Concludendo, si può dire che le ambizioni alla base di *Nerone* erano molto alte. Il risultato non è sempre alla loro altezza. Ma il giudizio sul prodotto finale resta positivo. Nonostante i difetti rilevati e quelli ulteriormente rilevabili, *Nerone* offre un solido

²²⁰ Scena 134.

²²¹ Di fatto, quando si propone ad autori non credenti (il regista e gli sceneggiatori di *Nerone*) di articolare in una storia un valore cristiano, il risultato è puntualmente quello di trovare in sceneggiatura il valore di una generica filantropia (secolarizzazione della carità cristiana) o di un generico irenismo (secolarizzazione del concetto di perdono cristiano).

esempio di trama di dannazione e rappresenta un coraggioso tentativo di offrire al pubblico una lettura nuova e umanamente significativa di uno dei personaggi più noti della storia.

È significativo il fatto che, dopo pagine e pagine di aneddoti turpi e infamanti, Svetonio concluda il proprio resoconto biografico sulla vita di Nerone con questi dati: “Morì a trentadue anni [...] e fu tale la gioia di tutti che il popolo corse per le strade col pileo. Tuttavia non mancarono quelli che, per lungo tempo, ornarono il suo sepolcro con fiori di primavera e fiori d’estate, e che esposero sui Rostris ora suoi ritratti con la pretesta indosso, ora degli editti, in cui, come se fosse ancora vivo, dichiarava d’essere in procinto di tornare per la rovina dei suoi nemici”²²².

Perché, se Nerone era tanto mostruoso, ci furono fenomeni di rimpianto tanto eclatanti da indurre persino Svetonio a parlarne?

Per rispondere a questa domanda era necessario provare a prendere sul serio il personaggio di Nerone. Questo hanno cercato di fare gli autori di *Nerone*. E, ritengo, hanno dimostrato che valeva la pena farlo.

²²² Svetonio, *Vita dei Cesari*, VI, 57.

CONCLUSIONI

*Qui si provano gli uomini,
come si prova l'oro nel fuoco*¹.

“Chi oserebbe pronunciare l'*ultima parola* sull'umana vicenda di un individuo?”, ci si chiedeva nell'Introduzione al presente lavoro. Ebbene, come abbiamo visto, quell'*ultima parola* è la prima idea da cui *si deve* partire per affrontare correttamente l'ambiziosa sfida di dare conto di un'intera esistenza attraverso un film biografico. Dagli autori di un biopic ci si aspetta prima la perspicacia necessaria a trovare quell'*ultima parola*, poi il coraggio indispensabile per pronunciarla e, infine, un'abilità retorica e artistica tale da riuscire a convincerci che era proprio quella l'ultima parola che andava pronunciata.

Se gli autori di un biopic non si persuadono di un preciso giudizio di *redenzione* o di *dannazione* sulla forma di vita vissuta dal soggetto della biografia, non riusciranno mai a persuadere gli spettatori a condividere tale giudizio. E così, per quanto intenso sarà lo sforzo di rievocare una vita passata con interpreti di prim'ordine, con scene attentamente cesellate e con ingenti investimenti produttivi in costumi e scenografie, il film biografico che ne risulterà sarà inconcludente, inutile, insignificante. In una parola, sarà un *brutto* film biografico.

Un giudizio chiaro, convincente e commovente, di redenzione o di dannazione, sulla forma di vita proposta: questo è ciò che ci si aspetta da un biopic. Questo è ciò che hanno saputo trovare, pronunciare e sostenere gli autori dei film biografici di maggior successo critico e commerciale che abbiamo analizzato. Il corpus dei biopic fin qui realizzati potrebbe dunque essere considerato come una sorta di grande affresco del Giudizio Universale, o come una sorta di cinematografica *Divina Commedia*. Una carrellata di personaggi storici che gli autori, di volta in volta, hanno innalzato alla gloria di esempi di redenzione o di dannazione.

Questa interpretazione dei film biografici come requisitorie di assoluzione o di condanna delle forme di vita da essi stessi articolate ha permesso di comprendere con particolare chiarezza la struttura narrativa insita nei biopic di maggior successo, di impostare in modo più corretto la questione della correttezza storica dei film biografici e di far emergere la logica nascosta che era all'opera nello sviluppo pur tortuoso di alcuni biopic analizzati.

1. La struttura drammaturgica di una convincente requisitoria biografica.

I teorici della sceneggiatura più seguiti sia nell'ambiente hollywoodiano che in Italia ci hanno ricordato che una storia consiste in una sorta di *simulazione di esperienza esistenziale*: nell'assistere ad un film gli spettatori condividono le sorti del protagonista attraverso vicissitudini conflittuali che culminano in una risoluzione significativa. Al termine essi risulteranno, in un certo senso, “plasmati” dall'esperienza esistenziale che, attraverso la mediazione del protagonista, hanno vissuto. Gli elementi necessari per

¹ Siracide 27, 6.

realizzare tale simulazione di esperienza esistenziale sono dunque il *protagonista*, il *conflitto* e la *risoluzione*, funzioni strettamente interrelate che si definiscono reciprocamente in quel campo di forze che è un dramma audiovisivo. Abbiamo visto che queste tre funzioni trovano le seguenti declinazioni specifiche nei film biografici.

- Il *protagonista* di un biopic, sebbene modellato sulla base di un individuo realmente esistito, deve essere costruito in modo non diverso dal protagonista di una storia di completa invenzione. Si è rilevato che il problema principale nella costruzione di un biopic è ottenere l'*empatia* del pubblico con un protagonista che, per forza di cose, è un personaggio non ordinario. Tuttavia si è appurato come la "straordinarietà" dei personaggi cui i biopic si ispirano non è un fine espressivo, bensì un mezzo: i biopic riguardano personaggi non ordinari non perché interessi la non ordinarietà in sé, ma in quanto questa è un formidabile strumento retorico che il genere biografico ha a disposizione per far meglio risaltare l'*universalità* dei valori che definiscono i protagonisti, i conflitti che li riguardano e la risoluzione tematica della vicenda. Sempre in merito al problema dell'*empatia* ci si è soffermati sulla figura dell'*alleato* del protagonista. Sulla base dell'interpretazione generale proposta, le figure degli "alleati" nel film biografico sono risultate poter essere di due tipi: *figure redentrici* o *figure dannanti*. Si è infatti rilevato come, essendo il tema di ogni film biografico la *redenzione* o la *dannazione* di una determinata forma di vita, le figure degli alleati sono sempre costruite come personaggi che favoriscono la redenzione oppure la dannazione del protagonista. Significativamente è risultato che, in tutti i biopic analizzati, il decisivo momento drammaturgico della *crisi* avviene puntualmente attraverso un confronto, qualora non con l'antagonista, con l'alleato redentore o dannante.
- Il *conflitto* drammaturgico che anima i film biografici è stato analizzato concentrandosi sulla figura dell'antagonista e sulle tecniche di sintesi narrativa più frequentemente usate nei biopic per mantenere la tensione conflittuale: il *montage* e il *flashback*. Si è rilevato che in un biopic l'antagonista è l'agente drammatico (una persona, un'istituzione o una forza della natura) che induce il protagonista a compiere il suo cammino di redenzione o di dannazione. Quanto più è stato lucido e ponderato il verdetto sulla forma di vita del protagonista, tanto più la figura dell'antagonista risulta ben delineata, convincente, così da essere perfettamente funzionale al cambiamento dannante o redentore dei protagonisti e come tale inquadrato dalla storia. A conferma della tesi secondo la quale un biopic si fonda su un giudizio di redenzione o di dannazione di una determinata forma di vita, è significativamente emerso che nei biopic le figure degli antagonisti, strumenti appunto di redenzione o di dannazione, risultano molto spesso connotati da tratti o valenze "sovrumane".
L'interpretazione del biopic come requisitoria di redenzione o assoluzione ha permesso una nuova comprensione del frequente utilizzo di tecniche di ellissi narrativa come il flashback e il montage. Il *flashback*, che nell'audiovisivo corrisponde all'uso dei tempi passati nel testo verbale, sebbene da un certo punto di vista denunci la derivazione dei film biografici dalla letteratura storiografica, da un altro ne fa risaltare la radicale eterogeneità. Esso infatti, nei biopic, non si limita a differenziare un tempo passato rispetto al tempo presente in cui ha luogo l'atto del raccontare, bensì è funzionale all'espressione della tesi del film: gli Autori dei biopic adottano spesso la tecnica del flashback in quanto

efficace per impaginare gli eventi drammatici in una forma funzionale a trasmettere in modo emozionante e persuasivo la loro *tesi* sul *tema* della storia. Similmente, il *montage*, che consiste in un montaggio veloce (quasi sempre commentato da una colonna sonora musicale) di immagini o brevi scene senza dialogo, è risultato essere una tecnica retorica utile a mostrare che ad una *decisione esistenziale* consegue una precisa *forma di vita*: ad una decisione esistenziale dannante consegue una forma di vita a sua volta dannante. Ad una decisione esistenziale redentrice consegue una forma di vita a sua volta redentrice. I *montage* non hanno dunque una mera funzione di sintesi di informazioni o di segnalazione di un passaggio temporale: sono formidabili strumenti retorici per mostrare in modo diretto che le scelte *danno forma* alla vita, che da una decisione presa in un determinato momento scaturiscono conseguenze esistenziali a lungo termine.

- La *risoluzione* di un film è, in generale, l'esito, la conclusione, la fine che ne determina il significato ultimo e complessivo. Sempre sulla scorta dei principali teorici di drammaturgia della sceneggiatura si è rilevato come la risoluzione si articoli in due momenti: la *crisi* (la *decisione* definitiva presa dal protagonista, nel momento in cui è sottoposto alla massima pressione delle forze antagoniste, che lo pongono di fronte al dilemma esistenziale originario del suo personaggio) e il *momento culminante* (l'*effetto* della decisione definitiva presa dal protagonista, effetto che determina il significato del film, la verità esistenziale che il film esprime e argomenta attraverso la propria struttura di eventi). Nei biopic le fasi della crisi e del momento culminante offrono la risposta alla domanda drammatica centrale: *fu quella una vita di dannazione o di redenzione?* Nell'analisi di cinque biopic di grande successo critico e commerciale (*Butch Cassidy* [1969], *Amadeus* [1984], *La mia Africa* [1985], *Schindler's List* [1993], *Erin Brockovich* [2000]) è emersa, per ciascuno di essi, una precisa articolazione delle fasi della crisi e del momento culminante, perfettamente funzionale alla complessiva tesi di redenzione o di dannazione del protagonista.

2. La correttezza storica in un film biografico

Trattandosi di *film ispirati alla vita di una persona reale* i biopic non possono esimersi dal fare i conti con la presenza ingombrante della cosiddetta "verità storica". Realizzare un biopic comporta la necessità di confrontarsi con quelli che sono presunti essere i *fatti realmente accaduti* e, d'altra parte, gli spettatori di un biopic si aspettano di assistere a un film attinente alle vicende che il personaggio protagonista effettivamente visse nel corso della sua esistenza. Si è rilevato che, per onorare questa sorta di *patto sulla verità* fra autori e spettatori, la produzione dei film biografici è stata fin dalle sue origini caratterizzata da un particolare sforzo affinché la rievocazione del passato fosse, da un punto di vista storico, il più possibile corretta. Eppure, per molti versi, i film biografici risultano, rispetto all'autentica biografia del loro soggetto, "ciò che il Caesar's Palace è per la storia dell'architettura: un'enorme e seducente distorsione"². Si è infatti constatato che la forma finale di un film biografico è sempre frutto di un compromesso fra tensioni di forze contrapposte – problemi legali, necessità produttive, punti di vista delle personalità

² George F. Custen, *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, p. 7.

autoriali coinvolte – che non necessariamente spingono verso il rispetto filologico della verità storica.

Per evitare l'apparente aporia per la quale da circa un secolo i film biografici presentano al pubblico la garanzia della propria veridicità e poi, puntualmente, offrono una visione più o meno distorta della storia cui sono ispirati, si è ricorsi ad una distinzione risalente ad Aristotele: “compito del poeta è dire non le cose accadute, ma quelle che potrebbero accadere [...] infatti lo storico e il poeta differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale mentre la storia del particolare”³.

A partire da questa distinzione fra il *poeta* (l'autore del biopic) e lo *storico*, fra la *verità del poeta* (l'autore del biopic) e la *verità dello storico* si è riflettuto sul fatto che in un film biografico queste due verità, seppur distinte, sono tuttavia in stretta correlazione: *la verità storica è funzionale alla verità poetica*. Nei film biografici i fatti storici costituiscono infatti *strumenti espressivi* di una *tesi* che non è storica, bensì *drammatica*, ossia etica, esistenziale, antropologica. Fra un film biografico e il suo spettatore non si stabilisce una relazione tale per cui il film biografico *informa* lo spettatore circa i dettagli biografici dell'esistenza di un certo individuo. Gli spettatori, sebbene occasionalmente possano essere motivati da un certo interesse per l'informazione storiografica, quando assistono ad un biopic fruiscono di contenuti che, in ultima analisi, non riguardano dati di fatto storici, bensì questioni fondamentali – etiche, esistenziali, antropologiche – relative alla vita di ogni singolo spettatore. I biopic non fanno, primariamente, opera di *informazione storica*. Come ogni film di finzione, fanno opera di *formazione umana* e l'informazione storica non ne è che un sottoprodotto.

Nella pratica concreta il punto di partenza dell'Autore di un biopic è il medesimo dell'Autore di una biografia scientifica: la mole, più o meno rilevante ed eterogenea, delle fonti storiche su un determinato individuo. Ma i testi che i due autori intendono elaborare mentre consultano tali fonti è radicalmente diverso. L'autore della biografia scientifica si propone di elaborare un testo che *descriva* in modo esauriente e scientificamente comprovato la vicenda esistenziale dell'individuo oggetto di indagine. L'Autore del biopic si propone invece di elaborare un testo che – in virtù delle funzioni *personaggio, conflitto, risoluzione* – coinvolga il fruitore in un'esperienza estetica che sia significativa, cioè persuasiva (in senso razionale ed emotivo) di una determinata *tesi* su un *tema* universale.

Lo storico è inclusivo: ogni dettaglio deve trovare il proprio posto nella ricostruzione finale. Il drammaturgo è selettivo: solo i dettagli funzionali alla tesi che lui vuole argomentare su un certo tema esistenziale dovranno rientrare nel biopic.

Lo storico procede raccogliendo tutti i dati per poi comporli come pezzi di un puzzle che solo una volta completo restituirà l'immagine che si andava componendo. Il drammaturgo parte dai dati storici per costruire in modo relativamente autonomo⁴ un personaggio investito da significative forze conflittuali fino ad una risoluzione tematica; solo in un secondo momento il drammaturgo *vestirà* tale personaggio con le caratterizzazioni che lo accomuneranno al personaggio storico. L'arte del drammaturgo consisterà nel fare in modo che il personaggio e vestito siano su misura l'uno per l'altro. Il drammaturgo instaura un circolo ermeneutico fra personaggio storico e protagonista del

³ Aristotele, *Poetica*, 9, 1451a, 36-39.

⁴ Il tipo e il grado di autonomia è relativa al contesto culturale e industriale in cui il drammaturgo concretamente opera. L'autonomia di cui gode un autore nel contesto cinematografico hollywoodiano è di tipo e di grado diverso da quella di cui gode un autore nel contesto cinematografico europeo o televisivo italiano. Le tradizioni narrative così come le aspettative del pubblico e modalità di fruizione sono diverse e comportano la necessità di ridefinire di volta in volta i parametri con cui va giudicata la correttezza storica.

biopic: si muove dal primo per costruire il secondo e da questo ripartire per meglio comprendere il primo.

Lo storico ha di mira la verità particolare (verità dei fatti storici), il drammaturgo la verità universale (verità della natura umana, nelle sue possibilità di redenzione o di dannazione). La storia raccontata in un biopic non è dunque primariamente vera in quanto, come si dice, *basata su una storia vera*, cioè riprodotte ciò che accadde a personaggio storico alla vita del quale il film è ispirato. È invece primariamente vera in quanto *verosimile* (in senso aristotelico⁵) cioè attestante ciò che avviene per lo più a tutti gli esseri umani⁶.

3. Il giudizio di dannazione o di redenzione come bussola nel lavoro di sviluppo della sceneggiatura di un biopic

Di fronte alle 798 pagine dei *Sette pilastri della saggezza* dai quali Michael Wilson e Robert Bolt avrebbero tratto la sceneggiatura di *Lawrence d'Arabia* [1962] ci si sente smarriti. Ma quello smarrimento svanisce a confronto del sentimento che si prova di fronte alle intere biblioteche scritte sulle vite degli imperatori Augusto e Nerone, dalle quali si sarebbero tratte le sceneggiature di *Augusto – Il Primo Imperatore* [2003] e di *Nerone* [2004]. In tutti e tre i casi non si fatica a comprendere che gli sceneggiatori impiegarono anni e decine di revisioni a giungere ad un copione convincente. Nel ripercorrere quei lunghi travagli creativi è emerso che una sola stella polare ha impedito di perdere la rotta: la consapevolezza, progressivamente maturata, del giudizio di redenzione o di dannazione sulle forme di vita dei protagonisti e le conseguenti scelte retoriche e drammaturgiche per corroborare tale giudizio.

Wilson e Bolt individuarono nel massacro di Tafas il momento culminante della dannazione di Thomas Edward Lawrence: “mi sembrava che il massacro a Tafas non poteva essere presentato come un mero episodio accanto agli altri. [...] Deve essere cruciale. [...] Qualunque cosa ci fosse in lui venne a maturazione a Tafas, lui stesso deve essersene reso conto. Non era un omicida senza scrupoli, e tuttavia egli uccise. Ed è ciò poi così sorprendente? È forse anormale un uomo che ha in sé gentilezza e crudeltà una accanto all'altra? Penso che così siano fatti tutti gli uomini”⁷. Riconosciuto in quell'episodio il momento culminante della vicenda del protagonista, Wilson e Bolt si sono saputi orientare fra gli innumerevoli episodi raccontati nelle 798 pagine dei *Pilastri della Saggezza* e hanno plasmato la struttura del film al fine di dare piena risonanza al significato di quel massacro.

Gli sceneggiatori e gli story editor di *Augusto – Il Primo Imperatore* individuarono nella morte dei nipoti ai quali intendeva consegnare in eredità il proprio impero, e nel conseguente pentimento per i propri errori, il momento culminante della vita di Augusto, dove la sua si configura come una vicenda di redenzione. Una volta fissato quel momento culminante la complessa struttura della sceneggiatura trovò finalmente la sua forma compiuta.

Sceneggiatori e story editor di *Nerone*, infine, riconobbero nella scelta di uccidere il fratellastro Britannico il momento culminante della dannazione del protagonista, il punto di

⁵ Per una attenta riproposizione del concetto di verosimiglianza aristotelica in una prospettiva filosofica di stampo realista: Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, pp. 49-75.

⁶ Ciò apre la possibilità che un biopic si drammaturgicamente ben fatto (e dunque anche antropologicamente verosimile), ma storicamente inaccurato o, addirittura, falso.

⁷ Robert Bolt, *Apologia*, p. 34.

non ritorno del suo precipitare morale. Fissato questo momento culminante fu finalmente possibile riarticolare la sceneggiatura a partire dalle prime, poco convincenti, versioni.

Si diceva che la vita degli altri è un argomento di conversazione che raramente lascia indifferenti. Raccontarla è difficile, si è scoperto, perché costringe a cercarvi il senso nascosto. Però questo conforta. Perché nel frattempo scopriamo che anche la nostra vita è narrabile e dunque anche la nostra vita deve avere, per quanto certi giorni possa sembrare nascosto, un senso.

FILMOGRAFIA

Presento di seguito, in ordine alfabetico, tutti i film biografici citati nelle pagine precedenti. Di ognuno specifico: il titolo della eventuale versione italiana; il titolo della versione originale; la data di produzione; il nome del regista (o dei registi); il nome dello sceneggiatore (o degli sceneggiatori e, eventualmente, dell'autore del testo precedentemente pubblicato su cui la sceneggiatura si basa – testo di cui esplicito i riferimenti in Bibliografia); il nome dell'interprete del protagonista (il soggetto della biografia); la casa (o le case) di produzione (e, eventualmente, la casa di distribuzione).

1492: la conquista del Paradiso

(*1492: Conquest of Paradise*) [1992]; diretto da Ridley Scott; scritto da Roselyne Bosch; interpretato da Gérard Depardieu; prodotto da Paramount Pictures, Touchstone Pictures.

Abraham Lincoln

[1930]; diretto da D.W. Griffith; scritto da Stephen Vincent Benet, John W. Considine Jr., Gerrit J. Lloyd; interpretato da Walter Huston; prodotto da FeaturePro per United Artists.

Abramo

(*Abraham*) [1994]; diretto da Joseph Sargent; scritto da Robert McKee; interpretato da Richard Harris; prodotto da Lux Vide, Five Mile River Films, RAI Radiotelevisione Italiana.

Adventures of Mark Twain, The

[1944]; diretto da Irving Rapper; scritto da Harold M. Sherman, Alan Le May, Harry Chandlee (basato su Harold M. Sherman, *Mark Twain*); interpretato da Frederic March; prodotto da Warner Bros. Pictures.

Agostino d'Ippona

[1972]; diretto da Roberto Rossellini; scritto da Carlo Cremona, Marcella Mariani, Roberto Rossellini, Luciano Scaffa, Jean-Dominique de la Rochefoucauld (dialoghi); interpretato da Dary Berkani; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.

Alexander

[2004]; diretto da Oliver Stone; scritto da Oliver Stone, Christopher Kyle, Laeta Kalogridis; interpretato da Colin Farrell; prodotto da Warner Bros. Pictures.

Alexander Hamilton

[1931]; diretto da John G. Adolphi; scritto da George Arliss, Mary Hamlin, Maude T. Howell, Julien Josephson; interpretato da George Arliss; prodotto da Warner Bros. Pictures.

Ali

[2001]; diretto da Michael Mann; scritto da Gregory Allen Howard (story), Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, Eric Roth, Michael Mann; interpretato da Will Smith; prodotto da Columbia Pictures.

- Altra faccia dell'amore, L'*
(*The Music Lovers*) [1971]; diretto da Ken Russell; scritto da Melvyn Bragg (basato su Catherine Drinker Bowen, *Beloved Friend*); interpretato da Richard Chamberlain; prodotto da Russ-Arts.
- Amadeus* [1984]; diretto da Milos Forman; scritto da Peter Schaffer (basato su: Peter Schaffer, *Amadeus: A Play*); interpretato da Tom Hulce; prodotto da The Saul Zaentz Company.
- Anne Boleyn* [1920]; diretto da Ernst Lubitsch; scritto da Norbet Falk, Hanns Kräly; interpretato da Henny Porten; prodotto da Universum Film A.G.
- Antonio Meucci, cittadino toscano, contro il monopolio Bell*
[1970]; diretto da Daniele D'Anza; scritto Dante Guardamagna; Lucio Mandarà; interpretato da Paolo Stoppa; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Antwone Fisher* [2002]; diretto da Denzel Washington; scritto da Antwone Fisher; biografia di Antwone Fisher, interpretato da Derek Luke; prodotto da Mundy Lane Entertainment.
- Augusto – Il Primo Imperatore*
[2003], diretto da Roger Young; scritto da Eric Lerner (con il contributo di Franco Bernini e Gianmario Pagano); interpretato da Peter O'Toole; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana, EOS Entertainment.
- Auto Focus* [2002]; diretto da Paul Schrader; scritto da Michael Gerbosi (basato su: Robert Graysmith, *Auto Focus: The Murder of Bob Crane*); biografia di Bob Crane, interpretato da Greg Kinnear; prodotto da Good Machine, Propaganda Films.
- Aviator, The* [2004]; diretto da Martin Scorsese; scritto da John Logan; interpretato da Leonardo Di Caprio; prodotto da Warner Bros. Pictures, Miramax Films.
- Beautiful Mind, A* [2001]; diretto da Ron Howard; scritto da Akiva Goldsman (basato su: Sylvia Nasar, *A Beautiful Mind: A Biography of John Forbes Nash, Jr.*); interpretato da Russell Crowe; prodotto da Universal Pictures; DreamWorks, Imagine Entertainment.
- Best* [2000]; diretto da Mary McGuckian; scritto da John Lynch, Mary McGuckian, interpretato da John Lynch; prodotto da Sky Pictures.
- Black Fury* [1935]; diretto da Michael Curtiz; scritto da Michael A. Musmanno (story), Abem Finkel; Carl Erickson (basato su: Harry R. Irving,

- Bohunk*); interpretato da Paul Muni; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Blaise Pascal* [1972]; diretto da Roberto Rossellini; scritto da Marcella Mariani, Jean-Dominique de la Rochefoucauld (dialoghi), Roberto Rossellini, Luciano Scaffa; interpretato da Pierre Arditi; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana e ORTF.
- Blow* [2001]; diretto da Ted Demme; scritto da David McKenna e Nick Cassavetes (basato su Bruce Porter, *Blow: How a Small-Town Boy Made \$100 Million With the Medellín Cocaine Cartel and Lost It All*); interpretato da Johnny Depp; prodotto da New Line Cinema.
- Braveheart – Cuore impavido*
(*Braveheart*) [1995]; diretto da Mel Gibson; scritto da Randall Wallace; interpretato da Mel Gibson; prodotto da 20th Century Fox, Icon Entertainment International, Paramount Pictures.
- Buona battaglia – Don Pietro Pappagallo, La*
[2006]; diretto da Gianfranco Albano; scritto da Stefano Gabrini, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli; interpretato da Flavio Insinna; prodotto da 11 Marzo Cinematografica, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and The Sundance Kid*) [1969]; diretto da George Roy Hill; scritto da William Goldman; interpretato da Paul Newman e Robert Redford; prodotto da 20th Century Fox.
- Caravaggio* [1967]; diretto da Silverio Blasi; scritto da Andrea Barbato e Ivo Perilli; interpretato da Gian Maria Volonté; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Caravaggio* [1986]; diretto da Derek Jarman; scritto da Suso Cecchi d'Amico (senza crediti), Derek Jarman, Nicholas Ward-Jackson (story); interpretato da Nigel Terry; prodotto da British Film Institute.
- Caravaggio* [2007]; diretto da Angelo Longoni; scritto da Andrea Purgatori, James Carrington; interpretato da Alessio Boni; prodotto da Titania Produzioni, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Cardinal Richelieu* [1935]; diretto da Rowland W. Lee; scritto da Cameron Rogers, Maude T. Howell, W.P. Lipscomb (dialoghi) (basato su: Sir Edward Bulwer Lytton, *Cardinal Richelieu*); interpretato da George Arliss; prodotto da 20th Century Pictures.
- Carlo Magno* [1994]; diretto da Clive Donner; scritto da Vittorio Bonicelli (story), Marcel Jullian, Jack Russell; interpretato da Christian Brendel; prodotto da Beta Film, Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.

- Cartesius* [1974]; diretto da Roberto Rossellini; scritto da Marcella Mariani; Renzo Rossellini, Roberto Rossellini, Luciano Scaffa; interpretato da Ugo Cardea; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana, ORTF.
- Chaplin* [1992]; diretto da Richard Attenborough; scritto da Diana Hawkins, William Boyd, Bryan Forbes, William Goldman (basato su: David Robinson, *Chaplin, His Life and Art* e Charles Chaplin, *My Autobiography*); interpretato da Robert Downey Jr.; prodotto da TriStar Pictures.
- Cinderella Man* [2005]; diretto da Ron Howard; scritto da Cliff Hollingsworth e Akiva Goldsman; interpretato da Russell Crowe; prodotto da Universal Pictures, Miramax Films, Touchstone Pictures, Imagine Entertainment.
- Confessioni di una mente pericolosa*
(*Confessions of a dangerous mind*) [2002]; diretto da George Clooney; scritto da Charlie Kaufman (basato su: Chuck Barris, *Confessions of a Dangerous Mind*), interpretato da Sam Rockwell; prodotto da Miramax Films, Village Roadshow Pictures.
- Cristoforo Colombo* [1968]; diretto da Vittorio Cottafavi; scritto da Dante Guardamagna e Lucio Mandarà; interpretato da Francisco Rabal; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Cristoforo Colombo* [1985]; diretto da Alberto Lattuada; scritto da Adriano Bolzoni, Laurence Heath, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli; interpretato da Gabriel Byrne; prodotto da Lorimar Telepictures.
- Danton* [1920]; diretto da Dimitri Buchowetski; scritto da Dimitri Buchowetski, Carl Mayer (basato su: Georg Büchner, *La morte di Danton*); interpretato da Emil Jannings; prodotto da Wörner-Filmgesellschaft.
- Davide* (*David*) [1997]; diretto da Robert Markowitz; scritto da Larry Gross; interpretato da Nathaniel Parker; prodotto da Beta Film, Five Mile River Film, Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana, Turner Pictures.
- De Gasperi – L'uomo della speranza*
[2005]; diretto da Liliana Cavani; scritto da Liliana Cavani, Massimo De Rita, Mario Falcone; interpretato da Fabrizio Gifuni; prodotto da Ciao Ragazzi, RAI Radiotelevisione Italiana.
- De-Lovely. Così facile da amare*
(*De-lovely*) [2004]; diretto da Irwin Winkler, scritto da Jay Cocks; interpretato da Kevin Kline; prodotto da Metro Goldwyn Mayer.

- Disraeli* [1929]; diretto da Alfred E. Green; scritto da Julien Josephson (basato su: Louis Napoleon Parker, *Disraeli*); interpretato da George Arliss; prodotto da Warner Bros.
- Don Bosco* [2004]; diretto da Lodovico Gasparini; scritto da Saverio d'Ercole, Graziano Diana, Lodovico Gasparini, Carlo Mazzotta, Francesca Panzarella, Lea Tafuri; interpretato da Flavio Insinna; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Don Gnocchi – L'angelo dei bimbi* [2004]; diretto da Cinzia Th. Torrini; scritto da Roberto Colombo, Simone De Rita; interpretato da Daniele Liotti; prodotto da Together Production International.
- Don Luigi Sturzo* [1981]; diretto da Giovanni Fago; scritto da Italo Alighiero Chiusano; interpretato da Flavio Bucci; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Don Milani – Il Priore di Barbiana* [1997]; diretto da Andrea Frazzi, Antonio Frazzi; scritto da Stefano Rulli, Sandro Petraglia; interpretato da Sergio Castellitto; prodotto da RAI radiotelevisione Italiana.
- Doors, The* [1991]; diretto da Oliver Stone; scritto da Oliver Stone e Randall Jahnson; interpretato da Val Kilmer; prodotto da Imagine Entertainment per TriStar Pictures.
- Dragon – La storia di Bruce Lee* (*Dragon – The Bruce Lee Story*) [1993]; diretto da Rob Cohen; scritto da Edward Khmara, John Raffo e Rob Cohen (basato su: Robert Clouse, *Bruce Lee: The Biography*; Linda Lee Cadwell, *Bruce Lee: The Man Only I Knew*); interpretato da Bruce Lee; prodotto da Universal Pictures.
- Edda* [2005] diretto da Giorgio Capitani; scritto da Maura Nuccetelli, Anna Samuelli; interpretato da Alessandra Martines; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Ed Wood* [1994]; diretto da Tim Burton; scritto da Scott Alexander, Larry Karaszewski (basato su: Rudolph Grey, *Nightmare of Ecstasy – The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.*); interpretato da Johnny Depp; prodotto da Touchstone Pictures.
- Eleanor and Franklin* [1976]; diretto da Daniel Patrie; scritto da James Costigan (basato su Joseph P. Lash, *Eleanor and Franklin*), interpretato da Jane Alexander e Edward Herrmann, prodotto da Talent Associates per ABC.

- Elephant Man, The* [1980]; diretto da David Lynch; scritto da Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch (basato su Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences*; Ashley Montagu, *The Elephant Man: A Study in Human Dignity*); interpretato da John Hurt.
- Elvis* [1979]; diretto da John Carpenter; scritto da Anthony Lawrence; interpretato da Kurt Russell; prodotto da Dick Clark Productions per ABC.
- Execution of Mary Queen of Scots, The* [1895]; diretto da Alfred Clark; interpretato da Robert Thomae; prodotto da Edison.
- Erin Brockovich – Forte come la verità* (*Erin Brockovich*) [2000]; diretto da Steven Soderbergh; scritto da Susannah Grant; interpretato da Julia Roberts; prodotto da Jersey Films.
- Ester* (*Esther*) [1999]; diretto da Raffaele Mertes; scritto da Sandy Niemand; interpretato da Louise Lombard; prodotto da Beta Film, Five Mile River Film, Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Famiglia Ricordi, La* [1995]; diretto da Mauro Bolognini; scritto da Enrico Medioli, Sergio Bazzini, Roberta Mazzoni, Ugo Pirro; interpretato da Luca Barbareschi, Kim Rossi Stuart, Alessandro Gassman, Massimo Ghini; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Ferrari* [2003]; diretto da Carlo Carlei; scritto da Carlo Carlei, Massimo De Rita, Mario Falcone; interpretato da Sergio Castellitto; prodotto da Mediaset, Rizzoli Audiovisivi.
- Francesco* [2002]; diretto da Michele Soavi; scritto da Salvatore de Mola, Leonardo Fasoli, Giacomo Scarpelli, Michele Soavi, Pietro Valsecchi; interpretato da Raoul Bova; prodotto da TaoDue Film, Mediaset.
- Francesco d'Assisi* [1966]; diretto da Liliana Cavani; scritto da Liliana Cavani e Tullio Pinelli; interpretato da Lou Castel; prodotto da Clodio Cinematografica.
- Frida* [2002]; diretto da Julie Taymor; scritto da Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas (basato su: Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*); interpretato da Salma Hayek; prodotto da Miramax Films.
- Fuga di Mezzanotte* (*Midnight Express*) [1978]; diretto da Alan Parker; scritto da Oliver Stone (basato su Billy Hayes e William Hoffer, *Midnight Express*); biografia di Billy Hayes, interpretato da Brad Davis; prodotto da Casablanca Filmworks.

- Funny Girl* [1968]; diretto da William Wyler; scritto da Isobel Lennart (basata su: Isobel Lennart, *Funny Girl*); interpretato da Barbra Streisand; prodotto da Columbia Pictures.
- Gandhi* [1982]; diretto da Richard Attenborough; scritto da John Briley; interpretato da Ben Kingsley; prodotto da Goldcrest Films International, International Film Investors.
- Geremia* (*Jeremiah*) [1998]; diretto da Harry Winer; scritto da Harry Winer; interpretato da Patrick Dempsey; prodotto da Beta Film, Five Mile River Film, Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Geronimo* (*Geronimo: An American Legend*) [1993]; diretto da Walter Hill, scritto da John Milius e Larry Gross; interpretato da Wes Studi; prodotto da Columbia Pictures.
- Gesù di Nazareth* (*Jesus of Nazareth*) [1977]; diretto da Franco Zeffirelli; scritto da Anthony Burgess, Suso Cecchi d'Amico, Franco Zeffirelli, David Butler (dialoghi aggiunti); prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Giacobbe* (*Jacob*) [1994]; diretto da Peter Hall; scritto da Lionel Chetwynd (da un precedente elaborato di Francesco Maria Nappi); interpretato da Matthew Modine; prodotto da Beta Film, Five Mile River Film, Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana, Turner Pictures.
- Gino Bartali – L'intramontabile* [2006]; diretto da Alberto Negrin; scritto da Giancarlo Governi, Massimiliano Governi, Alberto Negrin, Andrea Porporati, interpretato da Pierfrancesco Favino; prodotto da Palomar-Endemol, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Giovanni Falcone – L'uomo che sfidò Cosa Nostra* [2006]; diretto da Andrea Frazzi, Antonio Frazzi; scritto da Pietro Calderoni, Gualtiero Rosella (basato su: Francesco La Licata, *Storia di Giovanni Falcone*); interpretato da Massimo Dapporto; prodotto da Palomar-Endemol, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Giovane Casanova, Il* [2002]; diretto da Giacomo Battiato; scritto da Nicola Lusuardi, Michael Hirst, Giacomo Battiato; interpretato da Stefano Accorsi; prodotto da Mediaset, France 2, Tangram Film.
- Giovane Garibaldi, Il* [1974]; diretto da Franco Rossi; scritto da Humbert Bianchi (story), Tullio Pinelli, Mario Proserpi, Franco Rossi, Francesco Scardamaglia; interpretato da Maurizio Merli; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.

- Giovanni Paolo II* (*Pope John Paul II*) [2005]; diretto da John Kent Harrison; scritto da John Kent Harrison (a partire da una sceneggiatura di Francesco Contaldo e con la collaborazione di Salvatore Basile e Francesco Arlanch); interpretato da Jon Voight; prodotto da CBS Productions, Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Giuda* [2001]; diretto da Raffaele Mertes; scritto da Franco Bernini; interpretato da Enrico Lo Verso; prodotto da Epsilon Productions, Lux Vide.
- Giudici, I* (*Excellent Cadavers*) [1999]; diretto da Ricky Tognazzi; scritto da Peter Pruce; interpretato da Chazz Palminteri; prodotto da HBO.
- Giulio Cesare* (*Julius Caesar*) [2002], diretto da Uri Edel; scritto da Peter Pruce e Craig Warner; interpretato da Jeremy Sisto; prodotto da De Angelis Group, Turner Pictures, Five Miles River Films.
- Giuseppe di Nazareth* [1995]; diretto da Raffaele Mertes; scritto da Gareth Jones, Gianmario Pagano (story); interpretato da Tobias Moretti; prodotto da Epsilon Productions, Lux Vide.
- Goya's Ghosts* [2006]; diretto da Milos Forman; scritto da Milos Forman, Jean-Claude Carrière; interpretato da Stellan Skarsgård; prodotto da Kanzaman S.A., The Saul Zaentz Company.
- Grande Fausto, Il* [1995]; diretto da Alberto Sironi; scritto da Alberto Sironi, Gianni Celatti, Giuseppe Tornatore; interpretato da Sergio Castellitto; prodotto da Beta Film e RAI Radiotelevisione Italiana.
- Great Caruso, The* [1951]; diretto da Richard Thorpe; scritto da Sonya Levien, William Ludwig; interpretato da Mario Lanza; prodotto da Metro Goldwyn Mayer.
- Great Ziegfeld, The* [1936]; diretto da Robert Z. Leonard; scritto da William Anthony McGuire; interpretato da Florenz Ziegfeld Jr.; prodotto da Metro Goldwyn Meyer.
- Henry e June* (*Henry & June*) [1990]; diretto da Philip Kaufman; scritto da Philip Kaufman, Rose Kaufman (basato su Anais Nin, *Henry & June*); interpretato da Fred Ward e Uma Thurman; prodotto da Walrus & Associates per Universal Pictures.
- Hoffa* [1992]; diretto da Danny De Vito; scritto da David Mamet; interpretato da Jack Nicholson; prodotto da 20th Century Fox.
- House of Rothschild, The* [1934]; diretto da Alfred L. Werker; scritto da Nunnally Johnson (con il contributo, senza credito, di: George Arliss, Maude T. Howell, Sam Mintz) (basato su George Hembert Westley, *The House*

of Rothschild); interpretato da George Arliss; prodotto da 20th Century Pictures.

Hurricane – Il grido dell'innocenza

(*The Hurricane*) [1999]; diretto da Norman Jewison; scritto da Arnyam Bernstein e Dan Gordon (basato su: Rubin "Hurricane" Carter, *The 16th Round: From Number 1 Contender To #45472*; Sam Chaiton, Terry Swinton, *Lazarus and the Hurricane: The Freeing of Rubin "Hurricane" Carter*); interpretato da Denzel Washington; prodotto da Universal Pictures.

Infamous

[2006]; diretto da Douglas McGrath; scritto da Douglas McGrath (basato su George Plimpton, *Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances and Detractors Recall His Turbulent Career*); interpretato da Toby Jones; prodotto da Killer Films (per Warner Independent Pictures).

Io e il Duce

(*The Decline and Fall of Il Duce*) [1985]; diretto da Alberto Negrin; scritto da Nicola Badalucco, Alberto Negrin; interpretato da Bob Hoskins, Susan Sarandon; prodotto da Beta Film, HBO, RAI Radiotelevisione italiana.

Iris

[2002]; diretto da Richard Eyre; scritto da Richard Eyre, Charles Wood (basato su John Bayley, *Elegia per Iris*); interpretato da Kate Winslet e Judi Dench; prodotto da Miramax Film.

Jesus

[1999]; diretto da Roger Young; scritto da Souzette Couture; interpretato da Jeremy Sisto; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione italiana, Beta Film, CBS Television.

Joe Petrosino

[1972]; diretto da Daniele d'Anza; scritto da Arrigo Petacco, Lucio Mandarà, Fabio Gualtieri, Luigi Guastalla; interpretato da Adolfo Celi; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.

Joe Petrosino

[2006]; diretto da Alfredo Peyretti; scritto da Andrea Purgatori, Jim Carrington, Mirco da Lio, Massimo Di Martino; interpretato da Beppe Fiorello; prodotto da e RAI Radiotelevisione Italiana.

Karol – Un papa rimasto uomo

[2006]; diretto da Giacomo Battiato; scritto da Giacomo Battiato (basato su Gianfranco Svidercoschi, *Storia di Karol*); interpretato da Piotr Adamczyk. Prodotto da Taodue Film e Mediaset.

Karol – Un uomo diventato papa

[2005]; diretto da Giacomo Battiato; scritto da Giacomo Battiato (con la collaborazione di Monica Zappelli e Gianmario Pagano) (basato su Gianfranco Svidercoschi, *Storia di Karol, Ancora*); interpretato da Piotr Adamczyk; prodotto da Taodue Film e Mediaset.

- Kinsey* [2004]; diretto da Bill Condon; scritto da Bill Condon; interpretato da Liam Neeson; prodotto da American Zoetrope.
- Kundun* [1996]; diretto da Martin Scorsese; scritto da Melissa Mathison; interpretato da Tenzin Yeshe Paichang (Dalai Lama a 2 anni), Tulku Jamyang Tunga Tenzin (5 anni), Gyurme Tethong (12 anni), Tenzin Thuthob Tsarong (adulto); prodotto da Touchstone Pictures.
- Lady with Red Hair* [1940]; diretto da Curtis Bernhardt; scritto da Charles Kenyon, Milton Krims (basato su: Norbert Faulkner – N. Brewster Morse *Portrait of a Lady with Red Hair*; Leslie Carter, *Memoirs*); interpretato da Miriam Hopkins; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Larry Flynt – Oltre lo scandalo*
(*The People vs. Larry Flynt*) [1996]; diretto da Milos Forman; scritto da Scott Alexander e Larry Karaszewski; interpretato da Woody Harrelson; prodotto da Columbia Pictures, Filmhaus, Illusion Entertainment, Ixtlan Corporation, Phoenix Pictures.
- Lawrence d'Arabia* (*Lawrence of Arabia*) [1962]; diretto da David Lean; scritto da Michael Wilson e Robert Bolt (basato su T.E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*); interpretato da Peter O'Toole; prodotto da Horizon Picture per Columbia Pictures.
- Ligabue* [1977]; diretto da Salvatore Nocita; scritto da Cesare Zavattini, Arnaldo Bagnasco; interpretato da Flavio Bucci; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Life of Emile Zola, The*
[1937]; diretto da William Dieterle; scritto da Heinz Herald, Geza Herczeg, Norman Reilly Raine, (basato su: Matthew Josephson, *Zola and His Time*); interpretato da Paul Muni; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Love is the Devil* [1998]; diretto da John Maybury; scritto da John Maybury; interpretato da Derek Jacobi; prodotto da BBC.
- Luisa Sanfelice* [1966]; diretto da Leonardo Cortese; scritto da Ugo Pirro e Vincenzo Talarico; interpretato da Lydia Alfonsi; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana
- Madame du Barry* [1919]; diretto da Ernst Lubitsch; scritto da Norbet Falk, Hanns Kräly; interpretato da Pola Negri; prodotto da Projektion – AG Union.
- Mafalda di Savoia* [2006]; diretto da Maurizio Zaccaro; scritto da Massimo De Rita, Mario Falcone, Maurizio Zaccaro; interpretato da Stefania Rocca; prodotto da Rizzoli Film.

- Magnate greco, Il* (*The Greek Tycoon*) [1978]; diretto da J. Lee Thompson; scritto da Morton S. Fine, Nico Mastorakis, Win Wells; prodotto da Universal Pictures.
- Majakovskij* [1976]; diretto da Alberto Negrin; scritto da Giuseppe D'Avino, Lucio Mandarà; interpretato da Tino Schirinzi; prodotto da RAI Radiotelevisione italiana.
- Malcolm X* [1992]; diretto da Spike Lee; scritto da Arnold Perl e Spike Lee (basato su Alex Haley – Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X*); interpretato da Denzel Washington; prodotto da JVC Entertainment, 40 Acres & a Mule Filmworks per Warner Bros.
- Man on the Moon* [1999]; diretto da Milos Forman; scritto da Scott Alexander e Larry Karaszewski; biografia di Andy Kaufman, interpretato da Jim Carrey; prodotto da Universal Pictures.
- Marco Polo* [1982]; diretto da Giuliano Montaldo; scritto da David Butler, Vincenzo Labella, Giuliano Montaldo; interpretato da Ken Marshall; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Maria figlia del suo figlio* [2000]; diretto da Fabrizio Costa; scritto da Massimo De Rita, Simone De Rita; interpretato da Yaël Abecassis; prodotto da Titanus, Mediaset.
- Maria Goretti* [2003]; diretto da Giulio Base; scritto da Francesco Contaldo; interpretato da Martina Pinto; prodotto da Lux Vide e RAI Radiotelevisione Italiana.
- Maria José – L'ultima regina* [2002]; diretto da Carlo Lizzani; scritto da Nicola Badalucco, Giuseppe Badalucco, Carlo Lizzani, Franca De Angelis; interpretato da Barbora Bobulova; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Maria Maddalena* [2000]; diretto da Raffaele Mertes; scritto da Gareth Jones, Gianmario Pagano; interpretato da Maria Grazia Cucionotta; prodotto da Lux Vide, Epsilon TV Production, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Maria Montessori* [2007]; diretto Gianluca Maria Tavarelli; scritto da Monica Zappelli, Gianmario Pagano; interpretato da Paola Cortellesi; prodotto da TaoDue Film.
- Marie Antoinette* [1938]; diretto da W.S. Van Dyke; scritto da Donald Ogden Stewart, Ernest Wajda, Claudine West, Francis S. Fitzgerald (senza crediti), Talbot Jennings (dialoghi, senza credito) (basato su: Stefan Zweig, *Marie Antoinette*); interpretato da Norma Shearer; prodotto da Loew's, Metro Goldwyn Mayer.

- Marie Antoinette* [2006]; diretto da Sofia Coppola; scritto da Sofia Coppola (basato su Antonia Fraser, *Maria Antonietta – La solitudine di una regina*); interpretato da Kirsten Dunst; prodotto da American Zoetrope, Columbia Pictures.
- Men of Honor – L'onore degli uomini*
(*Men of Honor*) [2000]; diretto da George Tillman Jr.; scritto da Scott Marshall Smith; interpretato da Cuba Gooding Jr.; prodotto da Fox 2000 Pictures.
- Meucci* [2005]; diretto da Fabrizio Costa; scritto da Francesco Contaldo; interpretato da Massimo Ghini; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Mia Africa, La*
(*Out of Africa*) [1985]; diretto da Sidney Pollack; scritto da Kurt Luedtke (basato su: Isak Dinesen [*pseudonimo* di Karen Blixen], *Out of Africa*; Judith Thurman, *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller* e Errol Trzebinski, *Silence Will Speak*); interpretato da Meryl Streep; prodotto da Universal Pictures.
- Molière* [1909]; diretto da Lèonce Perret; scritto da Louis Feuillade, Abel Gance; interpretato da André Bacqué; prodotto da Gaumont.
- Monster* [2003]; diretto da Patty Jenkins; scritto da Patty Jenkins; interpretato da Charlize Theron; prodotto da DEJ Productions, Newmarket Films, Media 8 Entertainment.
- Mosé*
(*Moses*) [1996]; diretto da Roger Young; scritto da Lionel Chetwynd; interpretato da Ben Kingsley; prodotto da Lux Vide, Beta Film, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Murat – Generale Napoleonico, dal 1808 al 1815 re di Napoli*
[1975]; diretto da Silverio Blasi; scritto da Dante Guardamagna; interpretato da Orso Maria Guerrini; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- My Four Years in Germany*
[1918]; diretto da William Nigh; scritto da Charles Logue (basato su James W. Gerard, *My Four Years In Germany*); interpretato da Halbert Brown; prodotto da My Four Years in Germany Inc.
- Napoléon* [1927]; diretto da Abel Gance; scritto da Abel Gance; interpretato da Albert Dieudonné; prodotto da Société générale des films.
- Napoleone*
(*Napoléon*) [2002]; diretto da Yves Simoneau; scritto da Didier Decoin; interpretato da Christian Clavier; prodotto da A&E Television Networks, KirchMedia, G.M.T. Productions.

- Nato il quattro luglio* (*Born on the Fourth of July*) [1989]; diretto da Oliver Stone; scritto da Ron Kovich e Oliver Stone (basato su: Ronnie Kovic, *Born on the 4th of July*); interpretato da Tom Cruise.
- Night and Day* [1946]; diretto da Michael Curtiz; scritto da Charles Hoffman, Leo Townsend, William Bowers, Jack Moffitt; interpretato da Cary Grant; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Nixon* [1995]; diretto da Oliver Stone; scritto da Oliver Stone, Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson; interpretato da Anthony Hopkins; prodotto da Cinergi Pictures Entertainment, Hollywood Pictures, Illusion Entertainment.
- Non è fantastica?* (*Isn't She Great*) [2000]; diretto da Andrew Bergman; scritto da Paul Rudnick (basato su un articolo di Michael Korda); interpretato da Bette Midler; prodotto da Universal Pictures.
- North Country - Storia di Josey* (*North Country*) [2005]; diretto da Niki Caro; scritto da Michael Seitzman (basato su: Clara Bingham – Laura Leedy Gansler, *Class Action: The Story of Lois Jenson and the Landmark Case That Changed Sexual Harassment Law*), interpretato da Charlize Theron; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- New World – Il Nuovo Mondo, The* (*The New World*) [2005]; diretto da Terrence Malick; scritto da Terrence Malick; interpretato da Colin Farrell; prodotto da New Line Cinema.
- Notorious Bettie Page, The* [2005]; diretto da Mary Harron; scritto da Mary Harron, Guinevere Turner; interpretato da Gretchen Mol; prodotto da HBO Films.
- Padre Pio* [2000]; diretto da Carlo Carlei; scritto da Carlo Carlei, Massimo de Rita, Mario Falcone (basato su Renzo Allegri, *Padre Pio*); interpretato da Sergio Castellitto; prodotto da Mediaset.
- Padre Pio - Tra cielo e terra* [2000] diretto da Giulio Base; scritto da Franco Bernini; interpretato da Michele Placido; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Paganini* [1976]; diretto da Dante Guardamagna; scritto da Tommaso Chiaretti, Lucia Drudi Demby, Dante Guardamagna; interpretato da Tino Schirinzi; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Paolo Borsellino* [2004]; diretto da Gianluca Maria Tavarelli; scritto da Attilio Bolzoni, Leonardo Fasoli, Giancarlo De Cataldo, Mimmo Rafele;

- interpretato da Giorgio Tirabassi; prodotto da TaoDue Film, Mediaset.
- Papa Buono, Il* [2003]; diretto da Ricky Tognazzi; scritto da Fabrizio Bettelli, Simona Izzo, Mario Roncalli, Ricky Tognazzi; interpretato da Bob Hoskins; prodotto da Blu Cinematografica, Mediaset.
- Papa Giovanni* [2002]; diretto da Giorgio Capitani; scritto da Francesco Scardamaglia, Massimo Cerofolini; interpretato da Massimo Ghini e Ed Asner; prodotto da Lux Vide e RAI Radiotelevisione Italiana.
- Papa Luciani – Il sorriso di Dio* [2006]; diretto da Giorgio Capitani; scritto da Francesco Scardamaglia, Massimo Cerofolini; interpretato da Neri Marcorè; prodotto da Leone Cinematografica e RAI Radiotelevisione Italiana.
- Papillon* [1973]; diretto da Franklin J. Schaffner; scritto da Dalton Trumbo e Lorenzo Semple Jr. (basato su Henri Charriere, *Papillon*); interpretato da Steve McQueen; prodotto da Allied Artists Pictures Corporation, Solar Productions.
- Patch Adams* [1998]; diretto da Tom Shadyac; scritto da Steve Oedekerk (basato su Maureen Mylander – Hunter Doherty Adams, *Gesundheit: Good Health Is a Laughing Matter*); interpretato da Robin Williams; prodotto da Bungalow 78 production per Universal Pictures
- Patton – Generale d'acciaio* (*Patton*) [1971]; diretto da Franklin J. Schaffner; scritto da Francis Ford Coppola, Edmund H. North (basato su: Ladislas Fargo, *Patton: Ordeal and Triumph*, Omar N. Bradley, *A Soldier's Story*); interpretato da George C. Scott; prodotto da 20th Century Fox.
- Perlasca. Un eroe italiano* [2002]; diretto da Alberto Negrin; scritto da Sefano Rulli, Sandro Petraglia (basato su Enrico Deaglio, *La banalità del bene. Storia di Giorgio Perlasca*); interpretato da Luca Zingaretti; prodotto da Palomar-Endemol e RAI Radiotelevisione Italiana.
- Peter der Grosse* [1922]; diretto da Dimitri Buchowetski; scritto da Ludwig Metzger-Hollands; interpretato da Emil Jannings; prodotto da Europäische Film Allianz.
- Pianista, Il* (*The Pianist*) [2002]; diretto da Roman Polanski; scritto da Ronald Harwood (basato su Wladyslaw Szpilman, *Il pianista*); interpretato da Adrien Brody; prodotto da Canal +, Studio Canal.
- Presa del potere di Luigi XIV, La* [1967]; diretto da Roberto Rossellini; scritto da scritto da Philippe Erlanger, Jean Gruault; interpretato da Jean-Marie Patte; prodotto da ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française.

- Private Life of Helen of Troy, The* [1927]; diretto da Alexander Korda; scritto da Gerald C. Duffy, Carey Wilson, Casey Robinson (basato su John Erskine, *The Private Life of Helen of Troy*, Robert E. Sherwood, *The Road to Rome*); interpretato da Maria Corda; prodotto da First National Pictures.
- Private Life of Henry VIII, The* [1933]; diretto da Alexander Korda; scritto da Lajos Biró, Arthur Wimperis; interpretato da Charles Laughton; prodotto da London Film Productions.
- Puccini* [1973]; diretto da Sandro Bolchi; scritto da Dante Guardamagna; interpretato da Alberto Lionello; prodotto da RAI radiotelevisione Italiana.
- Prova a prendermi (Catch me if you can)* [2002]; diretto da Steven Spielberg; scritto da Jeff Nathanson (basato su: Frank W. Abagnale e Stan Redding, *Catch Me If You Can: The Amazing True Story of the Youngest and Most Daring Con Man in the History of Fun and Profit*); interpretato da Leonardo Di Caprio; prodotto da DreamWorks.
- Quando l'amore brucia l'anima – Walk the line (Walk the Line)* [2005]; diretto da James Mangold; scritto da James Mangold e Gill Dennis; interpretato da Joaquin Phoenix; prodotto da Fox 2000 Pictures, Konrad Pictures, Catfish Productions.
- Queen Elizabeth (Les amours de la reine Élisabeth)* [1912]; diretto da Henri Desfontaines, Louis Mercanton; scritto da Émile Moreau; interpretato da Sarah Bernhardt; prodotto da Paramount Pictures.
- Quei bravi ragazzi (Goodfellas)* [1990]; diretto da Martin Scorsese; scritto da Nicholas Pileggi e Martin Scorsese (basato su: Nicholas Pileggi, *Wiseguy*); biografia di Henry Hill, Jimmy Conway e Tommy De Vito, interpretati da Ray Liotta, Robert De Niro e Joe Pesci.
- Quills* [2000]; diretto da Philip Kaufman; scritto da Doug Wright; interpretato da Geoffrey Rush; prodotto da Fox Searchlight Pictures.
- Ragazza di Nashville, La (Coal Miner's Daughter)* [1980]; diretto da Michael Apted; scritto da Thomas Rickman (basato sull'autobiografia di Loretta Lynn – George Vecsey, *Coal Miner's Daughter*); interpretato da Sissy Spacek; prodotto da Universal Pictures.
- Ragtime* [1981]; diretto da Milos Forman; scritto da Michael Weller (basato su E.L. Doctorow, *Ragtime* e su Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*); interpretato da Elizabeth McGovern; prodotto da Dino de Laurentiis Productions.

- Rasputin* [1996]; diretto da Uli Edel; scritto da Peter Pruce; interpretato da Alan Rickman; prodotto da HBO.
- Ray* [2004]; diretto da Taylor Hackford; scritto da James L. White e Taylor Hackford; interpretato da Jamie Foxx; prodotto da Anvil Films, Baldwin Entertainment, Bristol Bay Productions.
- Selena* [1997]; diretto da Gregory Nava; scritto da Gregory Nava; biografia di Selena Quintanilla-Pérez, interpretata da Jenifer Lopez; prodotto da Esparza, Katz Productions.
- Sade* [2000]; diretto da Benoit Jacquot; scritto da Jacques Fieschi, Bernard Minoret (basata su: Serge Bramly, *Sade, la terreur dans le boudoir*); interpretato da Daniel Auteuil; prodotto da Canal+, TF1 Film Productions.
- Salomone* (*Solomon*) [1997]; diretto da Roger Young; scritto da Bradley T. Winter; interpretato da Ben Cross; prodotto da Lux Vide, Beta Film, Five Mile River Film, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Salvo d'Acquisto* [2004]; diretto da Alberto Sironi; scritto da Pietro Calderoni, Gualtiero Rosella, Laura Bruni; interpretato da Beppe Fiorello; prodotto da Sacha Film Company, RAI Radiotelevisione Italiana.
- San Giovanni – L'Apocalisse* [2002]; diretto da Raffaele Mertes, scritto da Francesco Contaldo, Gianmario Pagano; interpretato da Richard Harris; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- San Paolo* [2000]; diretto da Roger Young; scritto da Gianmario Pagano, Gareth Jones; interpretato da Johannes Brandrup; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- San Pietro* [2005]; diretto da Giulio Base; scritto da Francesco Arlanch, Salvatore Basile, Gianmario Pagano; interpretato da Omar Sharif; prodotto da Lux Vide, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Sansone e Dalila* (*Samson and Delilah*) [1996]; diretto da Nicolas Roeg; scritto da Alan Scott; interpretato da Eric Thal, Elizabeth Hurley; prodotto da Lux Vide, Turner Pictures, Beta Film.
- Sant'Antonio di Padova* [2002]; diretto da Umberto Marino; scritto da Umberto Marino, Alessandra Caneva, Fernando Muraca; interpretato da Daniele Liotti; prodotto da Lux Vide, Mediaset.
- Santa Rita* [2004]; diretto da Giorgio Capitani; scritto da Elisabetta Lodoli, Maura Nuccetelli; interpretato da Vittoria Belvedere; prodotto da Lux Vide, Mediaset.

- Sapore della vittoria, Il*
(*Remember the Titans*) [2000]; diretto da Boaz Yakin; scritto da Gregory Allen Howard; interpretato da Denzel Washington; prodotto da Jerry Bruckheimer's Film, Walt Disney Pictures.
- Schindler's list – La lista di Schindler*
(*Schindler's list*) [1993]; diretto da Steven Spielberg; scritto da Steven Zaillian (basato su Thomas Kenneally, *Schindler's Ark*); interpretato da Liam Neeson; prodotto da Amblin Entertainment e Universal Pictures.
- Sebastiane* [1974]; diretto da Paul Humfress, Derek Jarman; scritto da Paul Humfress, Derek Barman, James Whaley; interpretato da Leonardo Treviglio; prodotto da Cinegate.
- Sergente York, Il* (*Sergeant York*) [1941]; diretto da Howard Hawks; scritto da Abem Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston, Sam Cowan (senza crediti) (basato su Alvin Cullum York – Thomas John Skeyhill, *Sergeant York: His Own Life Story and War Diary*); interpretato da Gary Cooper; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Sette anni in Tibet* (*Seven Years in Tibet*) [1997]; diretto da Jean-Jacques Annaud; scritto da Becky Johnston (basato su Heinrich Harrer, *Seven Years in Tibet*); interpretato da Brad Pitt; prodotto da Applecross Mandalay Entertainment, TriStar Pictures.
- Sleepers* [1996]; Diretto da Barry Levinson; scritto da Barry Levinson (basato su Lorenzo Carcaterra, *Sleepers*); interpretato da Joseph Perrino; prodotto da Baltimore Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Warner Bros.
- Socrate* [1971]; diretto da Roberto Rossellini; scritto da Jean-Dominique de la Rochefoucauld, Marcella Mariani; Renzo Rossellini, Roberto Rossellini; interpretato da Jean Sylvère; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana e ORTF
- Soraya* [2003]; diretto da Lodovico Gasparini; scritto da David Seidler, Jacqueline Feather (a partire da una sceneggiatura di Umberto Marino e con la collaborazione di Anna Samuelli); interpretato da Anna Valle; prodotto da Lux Vide, EOS Entertainment, RAI Radiotelevisione Italiana.
- Story of Alexander Graham Bell, The*
[1939]; diretto da Irving Cummings; scritto da Ray Harris, Lamar Trotti, interpretato da Don Ameche; prodotto da Twentieth Century-Fox Film Corporation.

- Story of Louis Pasteur, The* [1935]; diretto da William Dieterle; scritto da Pierre Collings, Edward Chodorow, Sheridan Gibney; interpretato da Paul Muni; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Surviving Picasso* [1996]; diretto da James Ivory; scritto da Ruth Praver Jhabvala (basato su: Arrianna Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer*); prodotto da Merchant Ivory Productions, David L. Wolper Productions.
- Terry Fox Story, The* [1983]; diretto da Ralph L. Thomas; scritto da Howard Hume, John Kastner, Rose Kastner; interpretato da Eric Fryer; prodotto da HBO.
- Tina – What’s Love Got to Do with It* (*What’s Love Got to Do with It*) [1993]; diretto da Brian Gibson; scritto da Kate Lanier (basato su Tina Turner – Kurt Loder, *I, Tina*); interpretato da Angela Bassett; prodotto da Touchstone Pictures.
- Tommaso* [2001]; diretto da Raffaele Mertes; scritto da Gareth Jones; interpretato da Ricky Tognazzi; prodotto da Epsilon Productions, Lux Vide.
- Toro scatenato* (*Raging Bull*) [1980]; diretto da Martin Scorsese; scritto da Paul Schrader e Mardik Martin (basato su Jake LaMotta – Joseph Carter – Peter Savage, *Raging Bull*); interpretato da Robert De Niro; prodotto da Chartoff-Winkler Productions.
- Tra cielo e terra* (*Heaven & Heart*) [1993]; diretto da Oliver Stone; scritto da Oliver Stone (basato su Le Ly Hayslip – Jay Wurts, *When Heaven and Earth Changed Places*, Le Ly Hayslip – James Hayslip, *Child of War, Woman of Peace*); interpretato da Hiep Thi Le.
- Truman Capote – A Sangue Freddo* (*Capote*) [2005]; diretto da Bennett Miller; scritto da Dan Futterman (basato su: Gerald Clark, *Capote: A Biography*); interpretato da Philip Seymour Hoffman; prodotto da United Artists, Infinity Media.
- Tucker – Un uomo e il suo sogno* (*Tucker: The Man and His Dream*) [1988]; diretto da Francis Ford Coppola; scritto da Arnold Schulman, David Seidler; interpretato da Jeff Bridges; prodotto da Lucasfilm Ltd.
- Uomini Veri* (*The Right Stuff*) [1983]; diretto da Philip Kaufman; scritto da Philip Kaufman (basato su: Tom Wolfe, *The Right Stuff*); prodotto da The Ladd Company per Warner Bros.
- Uomo di Alcatraz, L’* (*Birdman of Alcatraz*) [1962] Diretto da John Frankenheimer; scritto da Guy Trosper (basato su: Thomas E. Gaddis, *Birdman of Alcatraz*); interpretato da Burt Lancaster; prodotto da Norma Productions per United Artists.

- Vita di Cavour* [1967]; diretto da Pietro Schivazappa; scritto da Giorgio Prosperi; interpretato da Renzo Palmer; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Vita di Dante* [1965]; diretto da Vittorio Cottafavi; scritto da Giorgio Prosperi; interpretato da Giorgio Albertazzi; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Vita di Leonardo da Vinci, La* [1971]; diretto da Renato Castellani; scritto da Renato Castellani; interpretato da Phillippe Leroy; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Vita di Michelangelo* [1964]; diretto da Silverio Blasi; scritto da Giorgio Prosperi; interpretato da Gian Maria Volonté; prodotto da RAI Radiotelevisione Italiana.
- Voltaire* [1933]; diretto da John G. Adolphi; scritto da Paul Green, Maude T. Howell; interpretato da George Arliss; prodotto da Warner Bros. Pictures.
- Wittgenstein* [1993]; diretto da Derek Jarman; scritto da Ken Butler, Terry Eagleton, Derek Jarman; interpretato da Karl Johnson; prodotto da British Film Institute.
- Wyatt Earp* [1994]; diretto da Lawrence Kasdan; scritto da Lawrence Kasdan, Dan Gordon; interpretato da Kevin Costner; prodotto da Warner Bros., Tig Productions, Kasdan Pictures.

BIBLIOGRAFIA

- Abagnale, Frank W. – Redding, Stan
Catch Me If You Can: The Amazing True Story of the Youngest and Most Daring Con Man in the History of Fun and Profit, Putnam Publishing Group, New York 1980.
- Aimeri, Luca
Manuale di sceneggiatura cinematografica – Teoria e Pratica, UTET, Torino 1998.
- Aldington, Richard
Lawrence of Arabia: A Biographical Inquiry, Collins, London 1955.
- Allegri, Renzo
Padre Pio, Mondadori, Milano 1999.
- Altman, Rick
Film/Genre, British Film Institute, London 1999; tr. it. Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- Anderson, Carolyn
Biographical Film, in Wes D. Gehring (edited by), *Handbook of American Film Genres*, Greenwood Press, Westport (Connecticut) 1988, pp. 331-351.
- Anderson, Carolyn – Lupo, Jon
Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century, in Steve Neale (edited by), *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London 2002, pp. 91-104.
- Argentieri, Mino
Il film biografico, Bulzoni, Roma 1984.
- Aristotele
Poetica; tr. it. di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995.
Etica Nicomachea; tr. it. di C. Mazzarelli, Rusconi, Milano 1994.
Retorica; tr. it. di A. Plebe, in *Opere*, vol. X, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- Arlanch, Francesco
Kinsey, in Armando Fumagalli e Luisa Cotta Ramosino (a cura di), *Scegliere un film 2005*, Ares, Milano 2005, pp. 210-213.
- Aurelio Vittore, Sesto
Liber de Cesaribus, (I-XXXVII), da Aurelius Victor, *Livre des Césars*, texte établi et traduit par P. Dufraigne, Les Belles Lettres, Paris 1975.

- Barber, Lynn
Mostly Men: Interviews with Famous People, Penguin, London 1992.
- Barris, Chuck
Confessions of a Dangerous Mind, St. Martin's Press, New York 1984.
- Basti, Gianfranco
Filosofia dell'uomo, ESD, Bologna 1995.
- Battistini, Andrea
Lo specchio di Dedalo – Autobiografia e biografia, Il Mulino, Bologna 1990.
- Bayley, John
Elegy for Iris, Picador, New York 1999; tr. it. *Elegia per Iris*, Rizzoli, Milano 2000.
- Béraud-Villars, J.
Le Colonel Lawrence ou la recherche de l'Absolu, Albin Michel, Paris 1955.
- Bertelli, Sergio – Florescu, Ileana
Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia, Ponte alle Grazie, Firenze 1994.
- Bettetini, Gianfranco – Cigada, Sergio – Raynaud Savina – Rigotti Eddo (a cura di)
Semiotica II, La Scuola, Brescia 2003.
- Bettetini, Gianfranco – Fumagalli, Armando
Quel che resta dei media, Franco Angeli, Milano 1998.
- Bettetini, Gianfranco – Braga, Paolo – Fumagalli, Armando (a cura di)
Le logiche della televisione, Franco Angeli, Milano 2004.
- Bingham, Clara – Leedy Gansler, Laura
Class Action: The Story of Lois Jenson and the Landmark Case That Changed Sexual Harassment Law, Doubleday, New York 2002.
- Blandford, Steve – Grant, Barry K. – Hiller, Jim
The Film Studies Dictionary, Oxford University Press, London 2001.
- Boccazzi, Cino
Lawrence d'Arabia – L'Avventuriero dell'Assoluto, Bompiani, Milano 2001.
- Bolt, Robert
Apologia, in *Cineaste*, Vol. XXI, 1-2 (1995), pp. 33-34.
- A Man For All Seasons – A Play of Sir Thomas More*, Methuen Drama, Londra 2001.

- Booth, Wayne
The Rethoric of Fiction, University of Chicago Press, Chicago 1983; tr. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Londra 1988.
- Bordwell, David – Steiger, Janet – Thompson, Kirstin
The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960, Columbia University Press, New York 1985.
- Bourget, Jean-Loup
L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé, Gallimard, Paris 1992.
- Braga, Paolo
Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana, Franco Angeli, Milano 2003.
- La semiotica strutturale generativa di Algirdas Julien Greimas*, in Gianfranco Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica. II*, La Scuola, Brescia, 2003, p. 87-139.
- Bradley, Omar N.
A Soldier's Story, H. Holt and Company, New York 1951.
- Bramly, Serge
Sade, la terreur dans le boudoir, Grasset, Paris 2000.
- Brownlow, Kevin
David Lean, Richard Cohen Books, London 1996.
- Büchner, Georg
Teatro. La morte di Danton – Leonce e Lena – Woyzeck, Adelphi, Milano 1978.
- Bulwer Lytton, Edward
Richelieu, W. Taylor & Co., New York 1950.
- Capote, Truman
In Cold Blood, Random House, New York 2002, (reissue edition); tr. it. *A sangue freddo*, Garzanti, Milano 1999.
- Carcattera, Lorenzo
Sleepers, Ballantine Books, New York 1995.
- Carnes, Mark C. (edited by)
Past Imperfect – History According to the Movies, Henry Holt and Company, New York 1995.

- Carter, Rubin “Hurricane”
The 16th Round: From Number 1 Contender To #45472, Penguin Global, New York 2005.
- Cassio Dione
Storia Romana, (libri LII-LVI); tr. it. di A. Stroppa, Rizzoli, Milano 1998.
Storia Romana, (libri LXIV-LXVII); tr. it. di A. Stroppa, Rizzoli, Milano 2000.
- Cerami, Vincenzo
Consigli ad un giovane scrittore – Narrativa, Cinema, Teatro, Radio, Garzanti, Milano 2002.
- Chaiton, Sam – Swinton, Terry
Lazarus and the Hurricane: The Freeing of Rubin "Hurricane" Carter, St. Martin's Griffin, New York 2000.
- Chalmeta, Gabriel
Ética especial, Eunsa, Pamplona 1996; tr. it. *Etica Applicata*, Le Monnier, Firenze 1997.
- Chaplin, Charles
My Autobiography, Simon and Schuster, New York 1964.
- Charriere, Henri
Papillon, W. Morrow, New York 1970.
- Chion, Michel
La Voix au cinéma, Éditions de l'Étoile, Paris 1982; tr. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991.
- Cizek, Eugene
Néron, Fayard, Paris 1982.
- Clark, Gerald
Capote: A Biography, Simon & Schuster, New York 1988.
- Clouse, Robert
Bruce Lee: The Biography, Unique Publications, Burbank (California) 1988.
- Cotta Ramosino, Laura – Cotta Ramosino, Luisa – Dognini, Cristiano
Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood, Mondadori, Milano 2004.
- Conrad, Joseph
Heart of Darkness, in Joseph Conrad, *Youth: A Narrative, and Two Other Stories*, Blackwood, Edinburgh & London 1902; tr. it. di Pietro Jahier e Maj-Lis Rissler Stoneman, *Cuore di tenebra*, in Joseph Conrad, *Opere – Romanzi e racconti 1895.1903*, a cura di Mario Curreli, pp. 869-981, Bompiani, Milano 2001.

- Custen, George F.
Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), 1992.
- Deaglio, Enrico
La banalità del bene. Storia di Giorgio Perlasca, Feltrinelli, Milano 1991.
- Dinesen, Isak
Out of Africa, Random House (reissue edition), New York 2002; tr. it. Karen Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Doctorow, Edgar L.
Ragtime, Modern Library, New York 1994; tr. it. Edgar L. Doctorow, *Ragtime*, Mondadori, Milano 1996.
- Doughty, Charles M.
Travels in Arabia Deserta, Boni & Liveright, London 1923.
- Drinker Bowen, Catherine
Beloved Friend: The story of Tchaikowsky and Nadejda von Meck, Dover Publications, New York 1946.
- Erskine, John
The Private Life of Helen of Troy, Kessinger Publishing, Whitefish (Montana) 1942.
- Eutropio
Breviarium ab urbe condita, a cura di C. Santini, Leipzig 1979.
- Farago, Ladislav
Patton: Ordeal and Triumph, Ivan Obolensky, New York 1963.
- Field, Syd
Screenplay, Dell Publishing, New York 1984; tr. it. *La sceneggiatura*, Lupetti Editore, Milano 1991.
The Screenwriter's Workbook, Dell Publishing, New York 1988.
- Fini, Massimo
Nerone – Duemila anni di calunnie, Mondadori, Milano 1994.
- Finler, Joel W.
The Hollywood Story, Crown, New York 1988.
- Fraser, Antonia
Marie Antoinette – The Journey, Thorndike Press, Waterville (Maine) 2002; tr. it. *Maria Antonietta – La solitudine di una regina*, Mondadori, Milano 2003.

- Fraser, George MacDonald
A Hollywood History of the World: From One Million B.C. to Apocalypse Now, Fawcette Columbine, New York 1988.
- Fraschetti, Augusto
Augusto, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Frediani, Andrea
Guerre e battaglie del Medioriente nel XX Secolo, Newton Compton, Roma, 2003.
- Fumagalli, Armando
Su alcune problematiche della parola nel cinema, in *Comunicazioni sociali*, XI (1989), 1, pp. 32-70.
- Cinema dei valori fra esigenze etiche e dinamiche del mercato*, in "Vita e Pensiero", LXXXII (1999), n. 6, pp. 591-610.
- I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004.
- Fumagalli, Armando – Cotta Ramosino, Luisa (a cura di)
Scegliere un film 2005, Ares, Milano 2005.
- Gaddis, Thomas E.
Birdman of Alcatraz, Random House, New York 1955.
- Gehring, Wes D. (edited by)
Handbook of American Film Genres, Greenwood Press, Westport (Connecticut) 1988.
- Gerard, James W.
My Four Years In Germany, George H, New York 1917.
- Giuseppe, Flavio
Antiquitates Iudaicae, tr. it. *Antichità Giudaiche*, UTET, Torino 2006.
- Goldman, William
Adventures in the Screen Trade, Warner Books, New York 1984.
- Grasso, Aldo
Storia della Televisione Italiana – Nuova Edizione Aggiornata, Garzanti, Milano 2000.
- Graves, Robert
Lawrence and the Arabs, Cape, London 1927.
- Grey, Rudolph
Nightmare of Ecstasy – The Life and Art of Edward D. Wood, Jr., Faber and Faber Inc., New York 1994.

- Graysmith, Robert
Auto Focus: The Murder of Bob Crane, Berkley Books, New York 2002.
- Haley, Alex – Malcolm X,
The Autobiography of Malcolm X, Perfection Learning Prebound, Logan (Iowa) 1978
- Hayes, Billy e Hoffer, William
Midnight Express, Popular Library, New York 1977.
- Hayman, Ronald
Robert Bolt, Heinemann Contemporary Playwrights, London 1969.
- Hayslip, Le Ly –Wurts, Jay
When Heaven and Earth Changed Places, Plume, New York 1993.
- Hayslip, Le Ly – Hayslip, James
Child of War, Woman of Peace, Anchor Books, New York 1993.
- Harrer, Heinrich
Seven Years in Tibet, Dutton Vista Picturebook, New York 1953.
- Herrera, Hayden
Frida: A Biography of Frida Kahlo, Harper Collins Publishers, New York 1983.
- Hodson, Joel
Who Wrote Lawrence of Arabia?: Sam Spiegel and David Lean's Denial of Credit to a Blacklisted Screenwriter, *Cineaste*, Vol. XX, No. 4, 1994, pp. 12-17.
- Huffington, Arrianna
Picasso: Creator and Destroyer, Simon & Schuster, New York 1988.
- Josephson, Matthew
Zola and His Time, Garden City Publishing Company, New York 1928.
- Kenneally, Thomas
Schindler's Ark, Hodder and Stoughton, London 1982.
- Korda, Michael
Charmed Lives: A Family Romance, Harper Perennial, New York 2002.
- Kovic, Ronnie
Born on the 4th of July, Pocket, New York 1982.
- La Licata, Francesco
Storia di Giovanni Falcone, Feltrinelli, Milano 2003.
- La Motta, Jake – Carter, Joseph – Savage, Peter
Raging Bull: My Story, Da Capo Press, New York 1997.

- La Polla, Franco
L'età dell'occhio – Il cinema e la cultura americana, Lindau, Torino 1999.
- Lash, Joseph P.
Eleanor and Franklin, Signet Book, New York 1981.
- Lawrence, Thomas Edward
Crusader Castels, Golden Cockerel Press, Londra 1936.
- The Mint*, Doubleday, New York 1936.
- The Odissey of Homer*; tr. inglese di T.E. Shaw (Lawrence), Oxford University Press, London 1932.
- The Seven Pillars of Wisdom*, Arnold Walter Lawrence Esq., 1926; tr. it. *I sette pilastri della saggezza*, Bompiani, Milano 2002²¹.
- Lee Cadwell, Linda
Bruce Lee: The Man Only I Knew, Warner Books, New York 1978
- Lennart, Isobel
Funny Girl, Random House, New York (1964).
- Levi, Mario Attilio
Nerone e i suoi tempi, Rizzoli, Milano 2001.
- Liddell Hart, B.H.
T.E. Lawrence. In Arabia and After, Cape, London 1934.
- Lowenthal, Leo
Biographies in Popular Magazines, in Paul Lazarsfeld – Frank Stanton (edited by) *Radio Research: 1942-1943*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1944.
- Luño, Angel Rodriguez
Ética general, Eunsa, Pamplona 1991; tr. it. *Etica*, Le Monnier, Firenze 1992.
- Lynn, Loretta –Vecsey, George
Coal Miner's Daughter, Galahad Books, New York 1978.
- MacDonald Fraser, George
The Hollywood History of the World. From One Million Years B.C. to Apocalypse Now, Harvill Press, Londra 1996.
- Madelénat, Daniel
La biographie, Puf, Paris 1984.
- Maggi, Marco
Roland Barthes, in Gianfranco Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica. II*, La Scuola, Brescia, 2003, pp. 51-86.

- Malcolm, Janet
The Journalist and the Murderer, Vintage, New York 1990.
- Mazzarino, Santo
L'impero romano, Volume I, Laterza, Roma-Bari 1999.
- McGinnis, Joe
Fatal Vision, Putnam Publishing Group, New York 1979.
- McKee, Robert
Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting, HarperCollins, New York 1997, tr. it. *Story*, International Forum, Roma 2001.
- Miller, Robert
Star Myths: Show Business Biographies on Film, Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey) 1983.
- Montagu, Ashley
The Elephant Man: A Study in Human Dignity, E. P. Dutton & Co., New York 1979.
- Mylander, Maureen – Doherty Adams, Hunter
Gesundheit: Good Health Is a Laughing Matter, Healing Arts Press, Rochester (Vermont) 1998.
- Nacache, Jacqueline
Le film hollywoodien classique, Éditions Nathan, Paris 1995; tr. it. *Il cinema classico hollywoodiano*, Le Mani, Recco-Genova 1996.
- Nasar, Sylvia
A Beautiful Mind: A Biography of John Forbes Nash, Jr., Simon & Schuster, New York 1998.
- Neale, Steve
Genre and Hollywood, Routledge, London 2000.
- (edited by) *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London 2002.
- Nicolao di Damasco
Vita di Augusto, introduzione, traduzione e commento storico a cura di B. Scardigli in collaborazione con P. Delbianco, Firenze 1983.
- Nin, Anais
Henry and June, Harcourt, New York 1986; tr. it. *Henry & June*, Bompiani, Milano 1999.

- Nussbaum, Martha C.
Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life, Beacon Press, Boston 1995; tr. it. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Orosio
Historiarum adversus paganos libri septem, tr. it. *Le storie contro i pagani*, Mondadori, Milano 1998.
- Parker, Louis Napoleon
Disraeli, John Lane Company, New York 1911.
- Pavel, Thomas G.
Fictional Worlds, Harvard University Press, Cambridge, 1986; tr. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992.
Le mirage linguistique, Éditions De Minuit, Paris 1988.
- Pileggi, Nicholas
Wiseguy, Simon & Schuster, New York 1986.
- Pitts, Michael
Hollywood and American Reality: a Filmography of Over 250 Motion Picture Depicting U.S. History, McFarland, Jefferson (North Carolina) 1984.
- Plimpton, George
Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances and Detractors Recall His Turbulent Career, Nan A. Talese/Doubleday, New York 1997.
- Porter, Bruce
Blow: How a Small-Town Boy Made \$100 Million With the Medellín Cocaine Cartel and Lost It All, HarperCollins Publishers, New York 1993.
- Puech, Christian
L'emergere del paradigma semiotico-strutturale in Francia, in Gianfranco Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica. II*, La Scuola, Brescia, 2003, pp. 9-50.
- Rattigan, Terence
Ross: a Dramatic Portrait, Random House, Londra (1960).
- Rhonheimer, Martin
Die Perspektive der Moral. Grundlagen der philosophischen Ethik; tr. it. *La prospettiva della morale: fondamenti dell'etica filosofica*, Armando, Roma 1994.
- Ricoeur, Paul
Soi-même comme un autre, Seuil, Paris 1990; tr. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.

- Robbiano, Giovanni
La sceneggiatura cinematografica, Carocci, Roma 2000.
- Robinson, David
Chaplin, His Life and Art, McGraw-Hill, New York 1987.
- Roddick, Nick
A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s, British Film Institute, London 1983.
- Samek Lodovici, Giacomo
La felicità del bene, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- Sanfilippo, Matteo
Historic Park – La storia e il cinema, Elleu Multimedia, Roma 2004.
- Seger, Linda
Making a Good Script Great, Dodd Mead, New York 1987; tr. it. *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 1997.

The Art of Adaptation, H. Holt and Company, New York 1992.
- Sennett, Ted
Warner Brothers Presents, Castle Books, New York 1971.
- Sesti, Mario
David Lean, Il Castoro cinema Marzo-Aprile 1988, La Nuova Italia, Firenze 1988.
- Shaffer, Peter
Amadeus: A Play, André Deutsch Ltd., Londra 1980.
- Sherwood, Robert E.
The Road to Rome, C. Scribner's Sons, New York 1928.
- Spaemann, Robert
Moralische Grundbegriffe, H.C. Beck, München 1986; tr. it. *Concetti morali fondamentali*, Piemme, Casale Monferrato, 1993.

Glück und Wohlwollen, Ernst Klett, Stuttgart 1989; tr. it. *Felicità e benevolenza*, Vita e Pensiero, Milano 1998;
- Spinosa, Antonio
Augusto – Il Grande Baro, Mondadori, Milano 1996.
- Stirling, W.F.
Safety Last, Hollis and Carter, London 1953.
- Svetonio, Gaio Tranquillo
De Vita Cesarum, tr. it. *Vita dei Cesari*, a cura di Francesco Casorati, Newton Compton, Roma 1995.

- Svidercoschi, Gianfranco
Storia di Karol, Ancora, Milano 2001.
- Szpilman, Wladyslaw
Il pianista – Varsavia 1939-1945, La straordinaria storia di un sopravvissuto, Baldini & Castoldi, Milano 1999.
- Tacito, Publio Cornelio
Annales, tr. it. di M. Stefanoni, *Annali*, Garzanti, Milano 2000.
Historiae, tr. it. di Felice Dessì, *Storie*, (Libri I-II) Rizzoli, Milano 2001.
- Taylor, Charles
Sources of the Self. The Making of Modern Identity, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1989; tr. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993.
The Malaise of Modernity, Anansi, Toronto 1991; tr. it. *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Thomas, Lowell
With Lawrence in Arabia, Hurdinon, Londra 1924 (ultima edizione: Lowell Thomas, *With Lawrence in Arabia*, Prion Books Limited, London 2002).
- Thurman, Judith
Isak Dinesen: The Life of a Storyteller, St. Martins Press, New York 1982.
- Toplin, Robert B.
History by Hollywood – The use and abuse of the American past, University of Illinois Press, Chicago 1996.
- Treves, Sir Frederick
The Elephant Man and Other Reminiscences, Gryphon Editions – Classics of Medicine Library, Delran (New Jersey) 1923.
- Trzebinski, Errol
Silence Will Speak: A study of the life of Denys Finch Hatton and his relationship with Karen Blixen, University of Chicago Press, Chicago 1977.
- Turner, Adrian
The Making of Lawrence of Arabia, Dragon's World, London 1994.
Robert Bolt, Hutchinson, London 1998.
- Turner, Tina – Loder, Kurt
I, Tina, Avon, New York 1987.

- Vanoye, Francis
Scénarios modèles, modèles de scénarios, Éditions Nathan, Paris 1991; tr. it. *La sceneggiatura – Forme, dispositivi, modelli*, Lindau, Torino 1998.
- Vernet, Marc
Flash-back, in J. Collet – M. Marie – D. Percheron – J.-P. Simon – M. Vernet, *Lectures du film*, Albatros, Paris 1980.
- Vogler, Chris
The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters, Michael Wiese Productions, Studio City (CA) 1992; tr. it. *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma 1998.
- Von Kleist, Heinrich
Michael Kohlhaas, Mondadori, Milano 1997.
- York, Alvin Cullum – Skeyhill, Thomas John,
Sergeant York: His Own Life Story and War Diary, Doubleday, Doran and Company, New York 1928
- Weil, Simone
Sulla Germania totalitaria, Adelphi, Milano 1990.
- Wells, Colin M.
L'impero Romano, Il Mulino, Bologna 1984.
- White, Hayden
Historiography and Historiophoty, in *American Historical Review* 93, n. 5, 1988. pp. 1193-1199.
- Wojtyla, Karol
Osoba i Czyn, «Polskie Towarzystwo Teologiczne», Kraków, 1969; tr. it. *Persona e Atto*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1982.

Materiale non pubblicato

Trattamenti e Sceneggiature

AA.VV.

Augusto – Seconda Serata / Stesura Bianca – 23.09.02

Bernini, Franco

Augusto – Prima Serata / Sesta Stesura – 10.12.01

Augusto – Seconda Serata / Sesta Stesura – 10.12.01

Augusto – Prima Serata / Settima Stesura – 04.03.01

Augusto – Seconda Serata / Settima Stesura – 04.03.01

Augusto – Prima Serata / Ottava Stesura – 20.05.02

Billing, Paul

Nerone – Prima Serata / Terza Stesura – 27.08.03

Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura – 21.09.03

Nerone – Seconda Serata / Quarta Stesura – 27.09.03

Francesco Contaldo,

Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 05.05.03

Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 12.06.03

Nerone – Prima Serata / Seconda Stesura – 29.05.03

Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 21.07.03

Gross, Larry

Augusto – Seconda Serata / Ottava Stesura – 20.05.02

Lerner, Eric

Augusto – Trattamento / Prima Stesura – 19.09.00

Augusto – Trattamento / Seconda Stesura – 15.10.00

Augusto – Prima Serata / Prima Stesura – 10.12.00

Augusto – Seconda Serata / Prima Stesura – 10.12.00

Augusto – Prima Serata / Seconda Stesura – 01.04.01

Augusto – Seconda Serata / Seconda Stesura – 01.04.01

Augusto – Prima Serata / Terza Stesura – 07.07.01

Augusto – Seconda Serata / Terza Stesura – 07.07.01

Augusto – Prima Serata / Quarta Stesura – 15.09.01

Augusto – Seconda Serata / Quarta Stesura – 15.09.01

Augusto – Prima Serata / Quinta Stesura – 01.11.01

Augusto – Seconda Serata / Quinta Stesura – 01.11.01

Nanus, Susan

Nerone – Impostazione della Miniserie – 17.02.03

Nerone – Prima Serata / Trattamento – 17.03.03

Pruce, Peter

Le donne che governarono Roma – Soggetto / Prima Stesura – 10.07.01

Nerone – Soggetto / Seconda Stesura – 10.09.01.

Nerone – Prima Serata / Prima Stesura – 06.12.01

Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura – 06.12.01

Nerone – Prima Serata / Seconda Stesura – 03.06.02

Nerone – Seconda Serata / Seconda Stesura – 03.06.02

Documenti editoriali citati

Progetto Augusto – Il Primo Imperatore [2003]

Note a “Augusto – Il Primo Imperatore – Soggetto / Prima Stesura” – 09.10.00

Note a “Augusto – Trattamento / Seconda Stesura” – 18.10.00

Note a “Augusto – Prima Stesura” – 25.01.01

Note a “Augusto – Seconda Stesura” – 01.06.01

Note a “Augusto – Terza Stesura” – 30.08.01

Indicazioni per una revisione di “Augusto – Quinta Stesura” – 13.11.01

Augusto – Osservazioni generali del Comitato Scientifico – 13.12.01

Note a “Augusto – Sesta Stesura” – 14.02.02

Risposta a “Larry Gross, Lettera in vista della revisione di ‘Augusto – Settima Stesura’ – 01.04.02”

Lettera a Judd Parkin su “Augusto – Ottava Stesura” – 21.05.02.

Note a “Augusto – Sesta Stesura / Settima Stesura / Revisione Maggio 02”.

Obiettivi del lavoro con David e Jacqueline su “Augusto – Dodicesima Stesura” – 19.07.02

Augusto – Il Primo Imperatore / Pressbook / Novembre 2003

Gross, Larry

Lettera in vista della revisione di “Augusto – Settima Stesura” – 01.04.02

Young, Roger

Note sulla Stesura di agosto della Prima Serata di "Augusto" – 15.07.01

Note a “Augusto – Settima Stesura – 17.03.02

Augusto – Revisione Maggio – 30.05.02

Note a “Augusto – Stesura Feather & Seidler” – 08.08.02

Progetto Nerone [2004]

Progetto Imperium – Nerone, Obiettivi editoriali – 04.07.01

Note a “Nerone – Soggetto / Prima Stesura” – 17.07.01

Note a “Nerone – Soggetto / Seconda Stesura – 17.09.01

Note a “Nerone – Prima Stesura” – 06.01.02

Note a “Nerone – Seconda Stesura” – 27.08.02

Nerone, Note alla Seconda Stesura di Peter Pruce, 08.04.03

Note a “Nerone – Prima Serata / Prima Stesura” – 13.05.03

Note a “Nerone – Seconda Stesura” – 04.08.05

Note a “Nerone – Seconda Serata / Prima Stesura” – 16.06.03

Nerone. Indicazioni per il polish della sceneggiatura – 04.08.05

Note a “Nerone – Seconda Serata / Terza Stesura” – 22.09.03