

**UN ADATTAMENTO ESEMPLARE:  
*RAGIONE E SENTIMENTO* DA JANE AUSTEN**

*Sense and Sensibility* (*Ragione e sentimento*), scritto da Emma Thompson e diretto da Ang Lee nel 1995, per noi è un esempio ideale di che cosa significa fare un buon adattamento. A questo caso di passaggio da romanzo a film dedicheremo la nostra prima analisi perché, come presto si vedrà, il lavoro svolto in vista di questo film offre numerosi elementi di grande interesse: lo abbiamo definito nel titolo un caso di adattamento esemplare. Sgombriamo subito il campo da un equivoco: non si tratta di un adattamento perfetto perché il film sia una sorta di “fotocopia” del romanzo; l’eccellente qualità di questo lavoro sta proprio nel fatto che si sono prese decine e decine di decisioni grandi e piccole, per operare cambiamenti e spostamenti, e altrettante decisioni semplicemente interpretative e creative, per far sì che lo schermo potesse rendere i valori e i personaggi del romanzo con la massima fedeltà sostanziale, ma anche con la massima comunicatività ed efficacia per uno spettatore della fine del XX secolo.

Il film ha ottenuto un grande successo di pubblico e di critica. Ha avuto sette nomination per gli Oscar nelle categorie di miglior film, migliore fotografia, migliore musica, migliori costumi, migliore attrice protagonista, migliore attrice non protagonista e migliore sceneggiatura non originale: in quest’ultimo caso la statuetta è stata poi effettivamente vinta da Emma Thompson. La categoria di miglior sceneggiatura ha fatto aggiudicare al film anche il Golden Globe – altro premio importantissimo, forse il secondo dopo l’Oscar –, premio vinto anche come miglior film, a fronte delle sei nomination ottenute in questo caso. I premi alla sceneggiatura sono stati moltissimi; hanno poi avuto molti premi e nomination la regia di Ang Lee e tanto Kate Winslet quanto Emma Thompson nelle loro interpretazioni delle due sorelle Dashwood. Il film ha anche lanciato Kate Winslet, interprete della romantica Marianne, personaggio che preparerà quello di Rose in *Titanic*, e ha confermato l’ascesa di Hugh Grant, che nelle settimane in cui si girava stava assistendo al grande successo di *Quattro matrimoni e un funerale*, che lo ha trasformato da giovane promessa a star internazionale. Ma tutto il reparto artistico del film – con molti esordienti o professionisti giovani – ha avuto

poi una lunga e importante carriera: dal musicista Patrick Doyle al montatore Tim Squyres, da attori qui in parti piccole come Hugh Laurie (il futuro dr. House) e Imelda Staunton, per non parlare ovviamente di Ang Lee (*La tigre e il dragone*, *Vita di Pi*, e diversi altri) che qui era al suo primo film di produzione occidentale. Questi giovani erano supportati in ruoli chiave da professionisti sicuri e già con diversi film importanti all'attivo: per esempio il direttore della fotografia Michael Coulter, la costumista Jenny Beavan, la *production designer* Luciana Arrighi. Costato 16,5 milioni di dollari, il film ne ha incassati 135 nelle sale dei principali paesi del mondo, con – naturalmente – punte molto alte in Gran Bretagna e rimane dopo molti anni un classico che si vede e rivede con piacere.

### **1.1 SINOSSI**

---

**Titolo originale:** *Sense and Sensibility*. **Nazionalità:** Stati Uniti – Regno Unito. **Durata:** 136'. **Anno di uscita:** 1995. **Produzione:** Lindsay Doran – Mirage. **Distribuzione:** Columbia Tristar Films Italia – Video e dvd: Columbia Tristar Home Video. **Soggetto:** tratto dal romanzo di Jane Austen. **Sceneggiatura:** Emma Thompson. **Regia:** Ang Lee.

**Interpreti:** Emma Thompson (Elinor Dashwood), Alan Rickman (colonnello Brandon), Kate Winslet (Marianne Dashwood), Hugh Grant (Edward Ferrars), Greg Wise (John Willoughby), Robert Hardy (Sir John Middleton), Harriet Walter (Fanny), Elizabeth Spriggs, Emilie François, Gemma Jones, James Fleet, Tom Wilkinson, Imogen Stubbs, Ian Brimble.

**Scenografia:** Luciana Arrighi. **Costumi:** Jenny Beavan, John Bright. **Fotografia:** Michael Coulter. **Montaggio:** Tim Squyres. **Musiche:** Patrick Doyle.

Muore Mr. Henry Dashwood, che lascia la proprietà della sua tenuta di Norland al figlio di primo letto, John Dashwood. Le figlie di secondo letto, e la seconda moglie, sono quindi costrette a lasciare Norland per trovare un'altra sistemazione. Nel breve periodo di convivenza fra le tre sorelle Dashwood e il fratellastro (accompagnato dalla insopportabile moglie Fanny) a Norland, nasce una simpatia fra la sorella maggiore, Elinor, e il cognato del fratellastro (cioè il fratello di Fanny) Edward Ferrars. Non c'è nessuna dichiarazione fra i due, ma solo un'accentuata simpatia reciproca, malvista da Fanny, che afferma che la madre non avrebbe mai approvato un ipotetico matrimonio di Edward con persone di rango così basso come le Dashwood. L'obbligato trasferimento dal Sussex al Devonshire interrompe questa amicizia. Nella nuova casa di Barton Cottage le sorelle Dashwood fanno nuove conoscenze. In particolare la seconda sorella Marianne, tanto sensibile e romantica (è lei la *sensibility*) quanto Elinor è misurata e assennata (il *sense*), si innamora e flirta in modo appassionato con il giovane Willoughby, che però improvvisamente, proprio quando sembrava che stesse per chiederle la mano, la abbandona e parte

definitivamente per Londra senza dare spiegazioni. Marianne nel frattempo aveva rifiutato la corte di un altro conoscente, un trentacinquenne serio e misurato, il colonnello Brandon. Elinor invece è triste per l'interruzione del rapporto con Edward. Le due sorelle si trasferiscono a Londra da parenti. Lì Marianne viene a scoprire che Willoughby – diseredato da sua zia per aver avuto un figlio illegittimo – si è fidanzato e si sposerà presto con una ricca ereditiera, mentre Elinor scopre direttamente dall'interessata che Edward era già impegnato segretamente da anni con una giovane, Lucy Steele.

Le due ragazze tornano in campagna, ma Marianne si ammala gravemente, ed è amorevolmente assistita dal colonnello Brandon. Si rimette lentamente e poco a poco apprezza sempre di più Brandon fino a innamorarsi di lui. Quasi per caso le due sorelle vengono a scoprire – in una scena finale molto emotiva – che Edward ha rotto il fidanzamento con Lucy Steele: la madre, disapprovando il legame, lo aveva diseredato e quindi Lucy – che probabilmente si sposava principalmente per motivi di dote – aveva scelto di sposare il fratello minore di Edward, Robert, che era diventato l'erede dei beni di famiglia. Edward così è libero per dichiararsi a Elinor, e vanno in porto felicemente i matrimoni delle due sorelle: Elinor con Edward e Marianne con il colonnello Brandon.

## **1.2 I VALORI DELLA STORIA**

---

Come si sarà potuto notare, abbiamo a che fare con una classica storia d'amore, in cui una componente non secondaria è data dalla situazione sociale dell'epoca in cui è ambientata, con i limiti posti alla condizione femminile, e con la difficoltà per donne orfane o senza marito di portare avanti un'esistenza dignitosa, dati i vincoli posti alla possibilità di ereditare o di essere direttamente proprietarie di case.

Secondo Alasdair MacIntyre, Jane Austen, il cui romanzo viene pubblicato nel 1811, sarebbe "l'ultima grande rappresentante della tradizione classica delle virtù"<sup>1</sup>; la scrittrice inglese sarebbe, secondo MacIntyre, pienamente aristotelica in quanto eudemonista: l'eudemonismo, ricordiamolo, è la posizione morale sostenuta anche da Tommaso d'Aquino, secondo cui bene e felicità non sono in contraddizione, ma sono due volti della stessa realtà di compimento pieno della persona<sup>2</sup>. Le eroine della Austen, osserva MacIntyre, cercano il bene oggettivo attraverso il compimento della loro felicità in un matrimonio giusto, dove – aggiungiamo noi – il sentimento

---

<sup>1</sup> Cfr. Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1984; trad. it. *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, Armando Editore, Roma 2007, p. 290; cfr. tutte le pp. 286-290, dedicate alla visione morale della Austen.

<sup>2</sup> Su questi temi, cfr. fra gli altri, l'ottimo Giacomo Samek Lodovici, *La felicità del bene. Una rilettura di Tommaso d'Aquino*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

d'amore e l'appropriatezza della condizione della persona scelta si compiono e si armonizzano.

Le due sorelle di *Sense and Sensibility* non rappresentano, tuttavia, una il vizio e l'altra la virtù; sono, come in tutti i romanzi di valore, personaggi complessi e sfaccettati<sup>3</sup>. Anzitutto occorre osservare che i due termini del titolo sono in qualche modo collegati fra loro. *Sense* viene dal latino *sensus*; è usato in espressioni come *good sense* e *common sense*<sup>4</sup> per indicare la ragionevolezza, e ha in inglese come derivato l'aggettivo *sensible* che non significa quello che noi intendiamo per sensibile, ma significa "di buon senso", "sensato", "giudizioso"; per esempio "the sensible thing" è la cosa giusta da fare, quella che il buon senso indica. All'altro estremo sta la *sensibility*, che indica, strettamente parlando, la capacità di discriminare le impressioni dei sensi, ma anche, più in generale, la capacità di discriminare e di reagire con maggiore finezza e con maggiore gioia o dispiacere alle sollecitazioni esteriori. Il diciottesimo secolo aveva fatto della sensibilità una sorta di piattaforma morale, preparando così l'esplosione del Romanticismo: possedere *sensibility* è possedere la capacità di sintonizzare con altri esseri umani, così come la capacità di rispondere alle sollecitazioni estetiche. È la *sensibility* che mette in contatto profondo con altre persone<sup>5</sup>. Ora, la Austen si pone in modo equilibrato di fronte alla *sensibility*, mostrando non solo i suoi pregi, ma anche i suoi limiti e gli errori a cui può portare una sua assolutizzazione.

La Thompson, nei suoi diari di lavorazione del film, fa un commento molto diretto a proposito dei valori della storia: «*Sense and Sensibility* è una storia su amore e denaro. Forse la sua domanda più pressante è: l'amore può sopravvivere senza denaro? Una domanda che va al nocciolo della questione. I codici romantici ci dicono che l'amore conquista tutto. Elinor non è d'accordo. C'è bisogno di uno stipendio decente, di avere qualcosa. [...] È una cosa difficile da accettare. Va contro i nostri

---

<sup>3</sup> Seguiamo, nei prossimi paragrafi, le convincenti argomentazioni della lunga Introduzione di Margaret A. Doody all'edizione del romanzo nella collana della Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford 1990, ried. 1998.

<sup>4</sup> Sui riflessi filosofici di queste espressioni, cfr. Antonio Livi, *Filosofia del senso comune. Logica della scienza e della fede*, Edizioni Ares, Milano 1990; Idem, *Il senso comune tra razionalismo e scetticismo. Vico, Reid, Jacobi, Moore*, Massimo, Milano 1992.

<sup>5</sup> Per l'assolutizzazione del ruolo della risposta estetica come nuovo paradigma di virtù che si affaccia nel '700 e si afferma con il Romanticismo, cfr. la ricca e interessante ricostruzione di Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989; trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993; Idem, *The Malaise of Modernity*, o *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge 1991; trad. it. *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1994; Giuseppe Abbà, *Quale impostazione per la filosofia morale? Ricerche di filosofia morale – 1*, Editrice LAS, Roma 1995.

ideali più accarezzati. Ma è interessante che i nostri simboli “romantici” occidentali costino molto: rose, diamanti...»<sup>6</sup>.

Il nome di Marianne è – probabilmente in modo per nulla casuale – un nome per certi aspetti “pericoloso”, perché era il nome dato solo pochi anni prima alle figure femminili della libertà che sostituivano esplicitamente quelle della Vergine Maria nella Francia rivoluzionaria. Il nome di Marianne era stato già scelto da Jane West nel 1796 per una delle protagoniste di *A Gossip's Story*. La nostra Marianne è una sorta di piccola rivoluzionaria degli affetti, che sbaglia, ma è guardata sempre in modo “simpatetico”. In molti aspetti ella ricorda proprio la scrittrice inglese: anche Jane Austen aveva una sorella maggiore, anche Jane, come Marianne, era la sola musicista nella famiglia, mentre la sorella maggiore – come Elinor – si diletta nel disegno. Si nota nella Austen una simpatia indulgente nella descrizione degli entusiasmi ingenui di Marianne: la giovane trincia giudizi assoluti, improbabili se vengono da una ragazza di diciassette anni. Ma Marianne ha gli stessi gusti della Austen (la poesia di Cowper, per esempio, tipicamente romantica nei suoi estremi) e romanticamente si diletta anche nel dolore. Come osserva Margaret Doody, la delicata ironia della Austen fa trasparire come Marianne non veda quanto ella sia poco originale nella sua ricerca di originalità a tutti i costi<sup>7</sup>. La sua sensibilità apparentemente genuina è tutta costruita sulle nuove regole della sensibilità romantica e anche la sua immediata sintonia in tutto e per tutto con Willoughby dovrebbe mettere sull'avviso di questa artificiosità frutto della moda.

L'atteggiamento di Marianne è però visto attraverso gli occhi più distaccati e *sensible* della sorella Elinor, che è il personaggio il cui punto di vista è il più seguito dalla Austen; in sé, invece, il personaggio di Elinor è più “opaco”, meno trasparente agli altri di quanto non sia Marianne. «Suppongo che molte lettrici in cerca di esempi e “massime per la condotta della vita” si sono sentite nella situazione di cercare di essere Elinor, e di cadere sempre nella posizione di Marianne. Ma anche essere Elinor comporta un alto prezzo da pagare. Non solo quello di soffrire in

---

<sup>6</sup> Emma Thompson, *Jane Austen's Sense and Sensibility. The Screenplay and Diaries*, Bloomsbury, London 1995, p. 255. Il romanzo, per esempio, nelle ultime pagine descrive il fatto che prima di sposarsi Edward ed Elinor cercano di riconciliarsi con la madre di Edward anche e soprattutto perché le entrate dei due prossimi sposi non erano sufficienti a vivere una vita secondo il loro standard. La madre provvederà con un'ulteriore rendita, che permetterà ai due di sposarsi e di vivere felicemente. È un dettaglio narrativo che il film tralascia, perché ha una conclusione molto più veloce.

<sup>7</sup> Atteggiamento – forse è superfluo ricordarlo – tipico anche di molti adolescenti di oggi, che si vestono tutti allo stesso modo proprio pensando di essere originali e anticonformisti. Le aziende di moda giovanile costruiscono fatturati su fatturati grazie a questo semplice meccanismo.



silenzio, ma anche quello di sapere senza poter fare niente con la propria conoscenza – un destino da Cassandra, in effetti»<sup>8</sup>. Anche Elinor – e questo il film lo sottolinea forse più del romanzo – dovrà imparare a unire il *sense* alla *sensibility*, imparare a esprimere più chiaramente i propri sentimenti, a comunicare di più e meglio con la sorella e gli altri.

### **1.3 I PROBLEMI DA AFFRONTARE**

---

Oltre ai classici problemi dell'adattamento di un romanzo vecchio di due secoli, che quindi richiedeva in qualche modo di sottolineare una possibile contemporaneità di temi, personaggi e situazioni, il romanzo della Austen poneva almeno tre grandi problemi per un adattamento cinematografico felice.

Il primo è che la modalità narrativa della Austen – soprattutto nella prima parte del romanzo – è spesso assolutamente antidrammatica. Se prendiamo la distinzione ormai classica fra *telling* e *showing*<sup>9</sup> possiamo dire che la Austen in questo romanzo usa molto *telling* e poco *showing*. Probabilmente ha giocato anche il fatto che una prima versione del romanzo, scritta quando la Austen aveva vent'anni e intitolata *Elinor and Marianne*, era stata composta come romanzo epistolare. Molte situazioni chiave, molti dialoghi importanti, molti confronti fra i personaggi non sono resi con discorsi diretti, dettagli, scene vive e dinamiche, ma sempre attraverso sintesi che ne fa la scrittrice. I personaggi principali sono presentati descrivendo come è in generale il loro carattere, come sono le loro disposizioni, i loro atteggiamenti di fondo, ma non – come fanno oggi molti scrittori contemporanei<sup>10</sup> – facendoli “entrare in scena” e compiere azioni significative. Ciò significa che per il lavoro di sceneggiatura della Thompson si apriva lo spazio (la necessità) di una radicale reinvenzione drammaturgica.

Il secondo problema è l'elaborato sistema di distanza ironica della scrittrice rispetto ai suoi personaggi. Tecnicamente abbiamo a che fare con un narratore onnisciente. Ma questo narratore onnisciente è pronto a raccontare le cose in un modo che appare divertito e distaccato, attraverso l'ironia insita in qualche aggettivo, nell'uso di un verbo o di una locuzione, oppure – come avviene nella descrizione dei ragionamenti del fratellastro John Dashwood e della moglie Fanny sull'aiuto economico da accordare alle sorelle – attraverso l'evidente ironia della veloce e inarre-

---

<sup>8</sup> Margaret A. Doody, “Introduction”, in Jane Austen, *Sense...*, cit., p. XX.

<sup>9</sup> Sulla distinzione fra *telling* e *showing* e sugli errori di una sua assolutizzazione, cfr. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983; trad. it. *Retorica della narrativa. Arte e narrativa. Come e perché funzionano i meccanismi della narrazione romanzesca*, 3 voll., Dino Audino editore, Roma 2016.

<sup>10</sup> Un John Grisham, per fare un esempio ben noto: cfr. l'analisi del *Socio* nel terzo capitolo.

stabile riduzione del contributo economico deliberato. Questo narratore onnisciente ci racconta gli eventi spesso – mai comunque in modo esagerato o contrappositivo – dal punto di vista di Elinor, e tende a condividere il suo atteggiamento nei confronti della realtà.

Il terzo problema è naturalmente quello accennato all'inizio, vale a dire la distanza del contesto socioculturale: alcune cose andavano necessariamente spiegate allo spettatore di oggi perché sono cambiate rispetto all'epoca in cui il romanzo è ambientato.

#### **1.4 IL FILM: LE SCELTE DI IMPOSTAZIONE E PRODUTTIVE**

---

L'idea di trarre un film da *Ragione e sentimento*, già cullato per un decennio, inizia a concretizzarsi all'inizio degli anni Novanta nel lavoro della produttrice Lindsay Doran. Il nome di Lindsay Doran è totalmente sconosciuto al grande pubblico e praticamente sconosciuto anche ai critici, ma si tratta di una di quelle grandissime professioniste hollywoodiane che sono assai spesso la forza e l'intelligenza che sta dietro ai grandi film. Di origine losangelina, ma con alcuni anni di vita e di studio a Londra (dove si appassionò a Jane Austen), la Doran ha scalato in pochi anni la carriera di producer fino a diventare “president” (cioè responsabile operativa) della Mirage, la casa di produzione fondata dal regista/produttore Sydney Pollack. Fra i film a cui ha lavorato la Doran, sia come producer sia come responsabile dello studio che li finanziava ci sono anche *Ghost*, *Il socio* (cfr. il terzo capitolo), i due film su *Tata Matilda* (non a caso di nuovo con Emma Thompson come sceneggiatrice e attrice principale) e *Vero come la finzione*. Negli anni più recenti si è dedicata molto al lavoro di *script doctor*, anche per i film dai budget più impegnativi come quelli con supereroi: non ha avuto credit ufficiali, ma più fonti la indicano come *script doctor* per *Spider-Man – Un nuovo universo*, un film d'animazione particolarmente innovativo che ha avuto un eccellente successo di pubblico e di critica<sup>11</sup>.

La Doran ha raccontato che da almeno dieci anni aveva intenzione di fare un film su *Sense and Sensibility*, il suo romanzo preferito, nel quale vedeva notevoli potenzialità: una trama piena di rovesciamenti e di sorprese, con tre storie d'amore, personaggi meravigliosi, humour, temi importanti e un finale emozionantissimo<sup>12</sup>. Dopo aver cercato per anni uno sceneggiatore adatto a questo progetto, la Doran decise di affidare la sceneggiatura a Emma Thompson, dopo aver visto una serie di sei episodi comici scritti per la televisione inglese dall'attrice e interpretati da vari

---

<sup>11</sup> È inoltre diventato celebre fra gli addetti ai lavori un TED Talk di Lindsay Doran, che muove considerazioni molto intelligenti sul finale dei film: *Saving the World vs. Kissing the Girl*, reperibile facilmente su YouTube.

<sup>12</sup> Cfr. Lindsay Doran, “Introduction”, in Emma Thompson, *Jane...*, cit.

membri della sua famiglia. In questi episodi venivano amabilmente presi in giro personaggi e situazioni della storia e della letteratura inglese, da Robin Hood all'Inghilterra dell'Epoca vittoriana<sup>13</sup>. È stata una decisione molto coraggiosa da parte della Doran (la prima di molte, come vedremo) perché la Thompson era un'esordiente nel mondo della sceneggiatura cinematografica. Quella con cui vincerà l'Oscar è stata infatti la sua prima sceneggiatura per il cinema, il che diede alla Doran alcuni problemi con la Columbia, major finanziatrice del film, che non si fidava per una produzione importante di una sceneggiatrice senza un curriculum specifico. La Thompson, che è laureata in Letteratura inglese a Cambridge e, come la Doran, è una grande amante della Austen, lavorò per quattro o cinque anni alle varie stesure della sceneggiatura, negli intervalli del suo lavoro di attrice per altri film. Nel frattempo aveva anche ricevuto l'Oscar nel 1993 come miglior attrice protagonista, per *Howards End*. La notorietà raggiunta (oltre che la bravura) fece sì che la Doran insistesse perché la Thompson non si limitasse a scrivere il film, ma anche interpretasse Elinor, nonostante la differenza d'età rispetto al personaggio, che nel romanzo è molto giovane.

Per il finanziamento, la Mirage di Pollack arrivò a un accordo con la Columbia per un budget di 16,5 milioni di dollari<sup>14</sup>, che era buono per un film europeo, ma era un *low budget* rispetto agli standard americani, che in quegli anni erano mediamente di 50/60 milioni di dollari (con punte anche molto più alte, fino a più di 100) per film non in costume, dove invece le spese aumentano notevolmente. Infatti alcune scene che erano previste nella sceneggiatura (una scena iniziale di caccia e una scena collettiva di lavori in cucina, e diverse altre) furono abbandonate per motivi di costi; spesso la Thompson e il regista nel parlare del film ricordano le ristrettezze di tempo nel girare determinate scene, dovute proprio alla limitatezza del budget<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibidem. Per queste informazioni ci siamo serviti anche degli assai utili commenti prima di Lindsay Doran ed Emma Thompson, poi di Ang Lee e del co-produttore James Schamus, nella versione collector's edition del dvd del film, edito da Columbia. Abbiamo trovato questo dvd (l'impressione è che i commenti audio siano stati registrati qualche anno dopo il film, nel 1999) quando avevamo già scritto questo capitolo, ma ci sono stati molto utili per confermare alcune nostre intuizioni e aggiungere ulteriori osservazioni, soprattutto sul lavoro di regia.

<sup>14</sup> La fonte è il sito imdb.com. Nel commento audio al dvd, regista e co-produttore parlano di 15,5: un dato comunque che vi si avvicina molto.

<sup>15</sup> Il fattore tempo è uno di quelli che più incidono sulle spese di un film: ogni giorno in più di riprese comporta il pagamento di troupe di decine di persone, con l'affitto dei macchinari, delle location ecc. Per questo, in un film, non essere in ritardo sulla tabella di marcia è uno dei problemi principali di tutta la troupe e le tabelle sono fatte in modo da dare il minimo tempo indispensabile per raggiungere la qualità che si desidera a ogni scena.



Alla scelta del regista si arrivò osservando la produzione di Ang Lee, che venne chiamato sia per la capacità che aveva dimostrato nei suoi film di unire *drama* e *comedy* (soprattutto *The Wedding Banquet*, perché né la Thompson né la Doran avevano ancora visto *Mangiare bere uomo donna*<sup>16</sup>) sia perché non essendo inglese, ma taiwanese poteva aiutare a evitare qualsiasi riferimento troppo ermetico a componenti specifiche della cultura britannica, non comprensibili a un vasto pubblico internazionale: in altre parole, la Doran non voleva che il film fosse limitato a un pubblico inglese, una sorta di piccolo gioiellino locale apprezzabile solo in Gran Bretagna, e pensava che un regista non britannico avrebbe potuto aiutare a evitare questo rischio. Era un punto che stava molto a cuore anche a Sydney Pollack, che aveva – come dimostrano i suoi film – un forte senso per lo spettacolo mainstream.

In realtà ben presto ci si rese anche conto che la società in cui era cresciuto Lee a Taiwan era probabilmente più simile all'Inghilterra di inizio Ottocento di quanto non lo fosse l'Inghilterra o l'America di oggi: la rigidità di alcuni ruoli sociali, l'importanza dell'etichetta, la presenza di forti connotazioni di ruolo ecc. rendevano la cultura di Ang Lee forse più sensibile a determinate condizioni di vita dei personaggi della Austen di quanto non potesse essere un regista inglese (per non dire americano) di oggi.

Il primo meeting di pre-produzione fra produttori, co-produttori, regista, location manager e sceneggiatrice avvenne nel gennaio del 1995. Da allora alla riunione finale sullo *shooting script*, la Thompson fece altre cinque o sei revisioni della sceneggiatura, le ultime delle quali dopo aver partecipato alle riunioni di casting, in febbraio, in cui erano stati scelti definitivamente gli attori: in questo modo le fu possibile raffinare i dialoghi pensando direttamente agli attori, molti dei quali erano da lei ben conosciuti<sup>17</sup>. Per esempio, sin dall'inizio aveva scritto la parte di Edward per Hugh Grant, che confermò la sua partecipazione al film anche dopo il grande successo di *Quattro matrimoni e un funerale*, uscito pochi mesi prima. Kate Winslet fu immediatamente Marianne, grazie a un eccellente provino, che preannunciava la sua grande inter-

---

<sup>16</sup> Fra l'altro, quando lesse per la prima volta la sceneggiatura, Lee si accorse che c'era una battuta esattamente uguale a quella del suo film che stava per uscire. Una sorella che dice a un'altra: «Che ne sai tu del mio cuore?». Fu – oltre alla grande qualità della sceneggiatura – uno degli elementi che lo convinsero.

<sup>17</sup> Poi, come avviene sempre, alcune scene furono riscritte il giorno prima di essere girate, perché ci si accorse che erano troppo lunghe, o troppo parlate, o mancava qualche battuta, o si era in ritardo sul calendario delle riprese ecc. In un punto dei suoi diari, la Thompson parla di «centinaia di stesure» della sceneggiatura: è – immaginiamo – un'espressione iperbolica, ma dà un'idea del grandissimo lavoro che sicuramente c'è dietro questo script così lineare e vivace.

pretazione. Gemma Jones fu subito la signora Dashwood ed Elizabeth Spriggs la vivacissima Mrs. Jennings. Come è noto – Emma Thompson è Elinor, la sorella assennata<sup>18</sup>.

La produttrice Doran aveva chiaro sin dall'inizio che la cosa difficile, a cui bisognava puntare, era quell'insieme di ironia e di sentimento – in inglese di *satire* e *romance* – che era il tono distintivo del narrare della Austen: occorreva trovare il modo di rendere cinematograficamente questo “tono” inconfondibile della scrittrice. Da qui la scelta di sceneggiatrice, regista, e via via le scelte successive sugli attori e gli altri componenti del cast artistico e tecnico. Avevano chiaro che tutti o quasi tutti i personaggi (forse solo Brandon non lo è mai) dovevano avere una componente comica: “everyone has to be funny”; dovevano essere tutti in qualche modo divertenti, o almeno con un lato comico, per rendere questa dimensione fondamentale del romanzo.

## **1.5 IL LAVORO DI SCENEGGIATURA**

---

Come accennavamo, crediamo che Emma Thompson abbia fatto un lavoro di scrittura eccellente, e davvero creativo pur nella fedeltà sostanziale ai valori e ai personaggi del romanzo. Non a caso la sceneggiatura ha vinto moltissimi premi: oltre all'Oscar e al Golden Globe, anche i premi dei Broadcast Film Critics, New York Film Critics, Los Angeles Film Critics, Boston Film Critics ecc.

### **1.5.1 Il tono**

Il tono di distanziamento ironico di Jane Austen è ottenuto non attraverso narratori o voice over, ma nel tono dei dialoghi e delle scene (che molto frequentemente – tutte le volte che è stato possibile – si concludono in modo divertente, o hanno un risvolto ironico anche quando trattano situazioni dolorose), nella recitazione degli attori, nelle modalità di ripresa e in qualche caso molto limitato con l'aiuto di una musica allegra. In effetti il film si apre con la scena drammatica in cui l'anziano Henry Dashwood, in punto di morte, chiede al figlio John di occuparsi delle sorelle: il figlio promette che lo farà. La scena successiva, in cui continuano a scorrere i titoli di testa, è una sintesi delle pagine 6-10 del romanzo, con i vari ragionamenti di John e della moglie Fanny, che via via riesce a ridurre la somma che verrà destinata alle sorelle, dalle iniziali tremila sterline fino a qualche generico (e improbabile) regalino ogni tanto. Mentre nel romanzo questi ragionamenti si svolgono a Norland, nel film vengono ambientati prima dell'arrivo a Norland, in un veloce montage in cui John e Fanny appaiono via via mentre si prepa-

---

<sup>18</sup> Per queste informazioni – tranne che per quanto riguarda se stessa –, cfr. il diario della Thompson in *Ibidem*, integrato dai commenti del dvd.

rano a uscire, alla porta di un edificio, in carrozza ecc. Questi loro ragionamenti (naturalmente sono molto sintetizzati rispetto al libro: l'effetto comico è dato anche dal fatto che John, pressato dalla moglie, via via propone una cifra sempre minore, considerandola ogni volta la più ragionevole) sono accompagnati da piccole gag visive: una signora che alla finestra sbatte il tappeto proprio sopra le loro teste, John e Fanny a disagio di fronte a un povero che chiede l'elemosina ecc. Il tono è quindi sottolineato sia dal dialogo, sia dalle gag visive, sia dalla velocità con cui vediamo John ridurre via via l'importo della rendita da dare alle sorelle, sia dalla musica allegra.

### 1.5.2 La presentazione dei personaggi

Il secondo grande compito della Thompson, come accennato nel paragrafo sui problemi, era quello di trovare un modo per farci "entrare" nei personaggi costruendo azioni significative. La Austen descrive caratteri, ma un film deve presentare azioni. Ecco per esempio che cosa dice la Austen su Elinor, Marianne, Margaret e la madre:

Elinor, la figlia maggiore, il cui parere era stato tanto influente, possedeva un'intelligenza e una freddezza di giudizio che facevano di lei, anche se aveva solo diciannove anni, la consigliera di sua madre, e spesso l'avevano messa in grado di controbilanciare, a vantaggio di tutte loro, quell'impulsività (*eagerness of mind*) di Mrs. Dashwood che in generale avrebbe portato all'imprudenza. Aveva un gran cuore (*excellent heart*), un'indole affettuosa e appassionata e sentimenti forti, ma sapeva come governarli: una conoscenza che sua madre non aveva ancora imparato, e che una delle sue sorelle aveva deciso di non imparare mai.

Le doti di Marianne erano, sotto molti aspetti, completamente uguali a quelle di Elinor. Era assennata (*sensible*) e intelligente, ma esagerata (*eager*) in ogni cosa; i suoi dolori, le sue gioie potevano essere senza moderazione. Era generosa, amabile e interessante: era tutto tranne che prudente. La somiglianza fra lei e sua madre era impressionante.

Elinor vedeva con preoccupazione gli eccessi della sensibilità (*sensibility*) di sua sorella; la signora Dashwood invece la esaltava e la coltivava. Adesso, madre e figlia si incoraggiavano a vicenda nell'exasperare la loro afflizione. L'agonia di dolore che le aveva sovrappresse all'inizio veniva volontariamente rinnovata, ricercata e ricreata sempre di nuovo. Si abbandonavano del tutto al dolore, attingendo una dose ulteriore di angoscia da tutte le riflessioni che lo accrescevano, decise a non tollerare alcuna consolazione in futuro. [...]

Margaret, l'altra sorella, era una ragazza allegra, piena di buone qualità; ma siccome aveva già assorbito una discreta dose del romanticismo di Marianne (*Marianne's romance*), senza avere molto della sua capacità di discernimento (*much of her sense*), non prometteva,

a tredici anni, di uguagliare le sorelle in un periodo successivo della vita.<sup>19</sup>

Si poneva quindi il problema di come tradurre per il cinema queste descrizioni. La soluzione della Thompson è eccellente. Dopo le gag di John e Fanny abbiamo una scena di presentazione delle sorelle Dashwood e della madre. Si apre con un mezzo primo piano (una bellissima immagine dalle qualità pittoriche notevoli, ispirata ai quadri di Vermeer: merito del regista e del direttore della fotografia Michael Coulter<sup>20</sup>) di Marianne (Kate Winslet) che suona al pianoforte una musica tristissima. Elinor si affaccia alla porta e le chiede: «Marianne, puoi suonare qualcos'altro? La mamma non fa che sciogliersi in lacrime»<sup>21</sup>. Marianne non risponde ma si interrompe e cambia spartito. Inizia quindi a suonare una musica ancora più lugubre. Elinor, gridando da un'altra stanza: «Intendevo qualcosa di meno lamentoso, cara!».

Come si vede, pur nella tristezza che si percepisce, è di nuovo una piccola gag che fa almeno sorridere. Nella scena successiva Elinor sta confortando la madre, piangente e con nessuna voglia di accogliere John e Fanny: Elinor rassicura la madre e dice che comincerà a informarsi per una nuova casa.

Terza scena: Elinor va a cercare la piccola Margaret che si è rifugiata nella sua “casa” su un albero. Le chiede di scendere perché stanno arrivando John e Fanny. «Ma perché vengono a vivere a Norland? Hanno già una casa a Londra!». Margaret esordisce subito secondo una delle caratteristiche che ha il suo personaggio nel film. È la voce giovane, non ancora “adomesticata” dalle consuetudini e quindi dice – in barba all’etichetta – le cose che tutti pensano ma non possono dire. La risposta di Elinor («Perché le case passano da padre a figlio, cara, non da padre a figlia. È la legge») mette a tema una delle questioni che nel romanzo giocano sottotraccia, ma nel film sono accentuate: la condizione della donna e i limiti alla possibilità che essa possa vivere una vita dignitosa se non in dipendenza da un marito o da un padre. Le ultime due battute di Elinor

---

<sup>19</sup> Per la traduzione, abbiamo preso a riferimento – con alcune variazioni per essere più letterali nella traduzione – Jane Austen, *Senno e sensibilità*, trad. di Pietro Meneghelli, Newton Compton, Roma 1995; siamo alle pp. 4-5 dell’originale inglese e 19-20 della trad. it.

<sup>20</sup> Coulter ha lavorato, fra gli altri, anche per *Quattro matrimoni e un funerale*, *Notting Hill*, *Love Actually*.

<sup>21</sup> Mentre Marianne è inquadrata al pianoforte, Elinor accanto a lei è nel riquadro dell’apertura di una porta: per il regista Ang Lee questa disposizione doveva già essere un annuncio della *sensibility* di Marianne e del *sense* (razionalità, geometria) di Elinor. In effetti non sono poche le scene in cui Elinor è inquadrata con figure rettangolari o quadrate dietro di lei, oppure lei stessa è vista attraverso frame rettangolari, come quando è al di là di una porta aperta.

e Margaret («Se vieni dentro giocheremo con il tuo atlante», «Non è più il mio atlante, è il *loro* atlante») introducono un oggetto e un tema (quello dei viaggi) collegato a Margaret, che commenteremo più avanti.

Come si vede dall'andamento di queste prime scene e delle azioni, i personaggi sono stati presentati in modo molto chiaro ed efficace secondo le loro caratteristiche: emotività incontrollata in Marianne e nella madre, dominio di sé di Elinor, che è il personaggio che fa da collante fra tutti gli altri, tiene i contatti con le sorelle e la madre, si offre di risolvere i problemi. Nella scena successiva la vediamo parlare ai numerosi domestici riuniti per avvisarli che ne potranno tenere solo due, ma spera che John e Fanny saranno comunque buoni padroni per tutti loro. Un'ulteriore conferma del ruolo di "governo" che ha Elinor, in particolare in queste circostanze dolorose. Come si intuisce, nessuna di queste scene è nel romanzo, che si limita a descrivere finemente le caratteristiche dei vari membri della famiglia, ma usando le categorie astratte che abbiamo appena visto nei brani citati.

Il tipo di lavoro inventivo che abbiamo evidenziato per queste prime scene è fatto dalla Thompson in moltissime occasioni per trasformare descrizioni in azioni, sintesi di atteggiamenti e disposizioni dei personaggi in scene drammatiche vive e interessanti.

### **1.5.3 La creazione del setting di relazioni e l'affezione sui personaggi**

L'edizione inglese del romanzo che stiamo usando ha in totale 335 pagine; il film dura 136 minuti, compresi i titoli di coda, con una media, quindi, di circa due pagine e mezzo per ogni minuto del film. Ma per le prime 23 pagine del romanzo vengono invece impiegati ben 25 minuti di film con un rapporto – che va molto più al dettaglio – di meno di una pagina al minuto. In altre parole, un quindicesimo del libro diventa quasi un quarto del film.

Perché è stato fatto questo? Perché era necessario seminare bene le caratteristiche dei personaggi e far sì che lo spettatore potesse affezionarsi a loro prima che arrivasse il primo punto di svolta, con la partenza di Edward per Londra e quella delle sorelle per il Devonshire. Edward da qui in poi rimane assente dal film per più di un'ora ed era quindi importantissimo che gli spettatori potessero affezionarsi a lui<sup>22</sup>. Questa prima parte del film ha richiesto un lavoro maggiore di sceneggiatura perché il romanzo, in questa fase, è particolarmente sintetico e – come abbiamo visto per la presentazione dei personaggi – la Austen procede per sintesi e non per scene. Nelle molte stesure che sono state fatte della sceneggiatura del film le prime prevedevano di iniziare direttamente da Barton

---

<sup>22</sup> Fra l'altro la memoria di Edward viene mantenuta viva ricorrendo a diverse soluzioni: una di esse è l'arrivo del suo atlante – regalo di Edward – a Barton.



Cottage e quindi dall'incontro di Marianne con Willoughby, recuperando attraverso descrizioni e forse flashback il rapporto fra Elinor e Edward, ma presto Emma Thompson e Lindsay Doran si sono accorte che questo non funzionava: c'era bisogno di conoscere le sorelle, affezionarsi a loro e "lanciare" – in modo vissuto e investendo tempo e scene – la relazione Elinor-Edward.

Nel romanzo, all'arrivo di John e Fanny seguono le cinque pagine di ragionamenti sulla pensione da dare alle sorelle, ragionamenti che nel film sono stati anticipati (e sintetizzati) come seconda scena-sequenza della storia, prima di introdurre Marianne ed Elinor.

Nelle pagine 11 e seguenti abbiamo la presentazione di Edward, fratello di Fanny, che è analoga per modalità a quella degli altri personaggi:

Edward Ferrars non si distingueva per nessuna particolare dote della persona o dell'atteggiamento. Non era bello e le sue maniere riuscivano gradevoli solo nell'intimità. Era troppo privo di fiducia in se stesso per far giustizia alle proprie doti, ma quando vinceva la naturale timidezza il suo comportamento dava ogni indicazione di un cuore aperto e affettuoso. Era intelligente, e la sua mente era stata arricchita dall'istruzione. Ma non era adatto né per abilità né per disposizioni a soddisfare i desideri della madre e della sorella, che volevano vederlo distinguersi – come, non lo sapevano neppure loro. Ma in un modo o in un altro volevano che facesse una bella figura nel mondo. Sua madre voleva che si desse alla politica, che entrasse al Parlamento o che si legasse a qualcuno dei grandi uomini del momento.<sup>23</sup>

Questa presentazione è seguita dalla descrizione del fatto che fra Edward ed Elinor nasce una simpatia. Nel romanzo questa simpatia è commentata da dialoghi fra Marianne e la madre e fra Marianne ed Elinor, in cui Marianne, nonostante la sua simpatia per Edward, esprime la propria delusione per il fatto che egli sia così freddo nel leggere le poesie, e che non sia un vero intenditore di disegno, arte in cui Elinor si diletta. In altre parole, Edward è un bravo ragazzo, ma non la entusiasma, perché non è sufficientemente romantico e ardente.

Di fronte ai segni di questa simpatia, che non arriva mai ad alcuna dichiarazione esplicita, Fanny mette rudemente sull'avviso la signora Dashwood del fatto che sua madre non accetterebbe un matrimonio di basso rango. Questa offesa e il contemporaneo presentarsi di un'offerta molto conveniente di affitto a Barton Cottage fanno sì che le Dashwood decidano di trasferirsi. Il saluto di Marianne a Norland è in perfetto stile romantico, e ci ricorda un po' quello della Lucia manzoniana ai suoi monti<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> P. 12 dell'ed. ingl. e p. 25 della trad. it.

<sup>24</sup> «Caro caro Norland! Quando finirò di rimpiangerti? Quando imparerò a sentirmi a casa fuori di qui? Oh, felice dimora, se tu sapessi quanto soffro nel guardarti da questo punto, da cui forse non ti guarderò mai più! E voi, alberi tanto conosciuti!