

Yves Lavandier

**L'ABC**  
della  
**drammaturgia**  
vol. I



YARA

ARTI

Dino Audino  
editore

## PARTE PRIMA

### I MECCANISMI DI BASE

*Mi è venuta voglia di scrivere una pièce nello stesso modo in cui si costruisce un magazzino, e cioè costruendo una struttura che va dalle fondamenta fino al tetto, prima di sapere che cosa ci sia da immagazzinare... una forma sufficientemente solida per poter contenere al suo interno altre forme.*

Bernard-Marie Koltès (81)

**L**a forma voluta da Koltès esiste. Permette di raccontare qualsiasi storia includendoci tutte le forme, ma soprattutto, tutti i "fondi" desiderati, nello stesso modo in cui un magazzino ben costruito può contenere sia del cotone che dei trattori. Questa forma si può riassumere con lo schema che segue:

personaggio-obiettivo-ostacoli.

Costituisce il principio base della drammaturgia, di cui contiene tutti i meccanismi fondamentali e strutturali: caratterizzazione, costruzione, unità, preparazione. Nasce dall'essenza del dramma, il conflitto, che però, al tempo stesso, è essa stessa a generare. Essendo infinita la scelta del personaggio, del suo obiettivo e degli ostacoli, quest'unica, semplice forma può generare un'infinità di storie.

## Capitolo primo

### Conflitto ed emozione

*Persino in questo mondo degli affari, vi è in alcune persone una sensibilità nei confronti delle disgrazie degli altri, la capacità di compatire...*

Tennessee Williams (163)

*Questo tipo di compassione (nel senso di sentimento condiviso) sta ad indicare la più grande capacità d'immaginazione affettiva, l'arte della telepatia nelle emozioni. Nella gerarchia dei sentimenti, è il sentimento supremo.*

Milan Kundera (83)

### L'ELEMENTO BASE

**Q**uando consideriamo il repertorio drammatico veniamo colpiti dall'onnipresenza di un elemento comune a tutte le opere: il conflitto. Pur variando d'intensità e nella sua natura, il conflitto è al centro di qualsiasi opera drammatica, qualunque sia la sua durata, si tratti di due minuti o di due ore. È il vero elemento base della drammaturgia. Si noterà che il conflitto non si trova soltanto nei racconti drammatici. I racconti letterari (miti, favole, fiabe, romanzi, novelle, ecc.) sono infarciti di conflitti di ogni tipo.

#### Sul senso della parola "conflitto"

Per "conflitto" intenderemo ogni tipo di situazione o di sentimento conflittuale. Potrà trattarsi di lotte, di prove, di difficoltà, di

problemi vari, come pericoli, sconfitte, disgrazie o miseria. Il conflitto produce negli individui che lo stanno vivendo delle sensazioni (aspetto fisiologico) o dei sentimenti (aspetto psicologico) sgradevoli, tra cui l'ansia e la frustrazione sono i più frequenti. Ci ritorneremo.

### Manifestazione del conflitto

Si sarà capito: la parola "conflitto" non evoca soltanto delle persone che piangono, strillano o fanno a botte. Il conflitto può essere interiore, sottile, discreto, senza bisogno di una manifestazione esterna che lo sottolinei. Un uomo che non osa chiedere un aumento al suo capo vive un conflitto.

Ne *La caccia*, i genitori di Bobby Reeves (Miriam Hopkins e Malcolm Atterbury) si sentono in colpa perché il figlio ha preso una brutta strada. Un agente immobiliare, Briggs (Henry Hull), va a trovarli e affonda il coltello nella piaga. Il signore e la signora Reeves non dicono nulla, non reagiscono, ma si capisce che stanno subendo una tortura. C'è conflitto.

In *Vivere*, Watanabe (Takashi Shimura) si diverte in un night-club. A priori non c'è nulla di conflittuale in questo. Ma noi sappiamo che ha il cancro e che non gli resta molto da vivere. Le sue distrazioni hanno una connotazione nettamente conflittuale.

In *Bianco e nero a colori*, due preti occidentali spiegano agli africani che gli europei sono più forti dei neri perché il loro Dio è migliore. La prova? Il Dio dei bianchi li fa stare in equilibrio quando vanno in bicicletta. Un nero che creda nel Dio dei bianchi potrebbe anche lui andare in bicicletta senza cadere. I neri che assistono alla dimostrazione pratica accondiscendono. Benché tutti i personaggi sembrino essere d'accordo, questa scena produce un misto di sorriso e disagio. È una forma di conflitto.

Vedremo, del resto, che qualsiasi gag, qualsiasi battuta, qualsiasi situazione comica, è di natura conflittuale (cfr. capitolo 9).

### Conflitto e prospettiva di conflitto

Prendiamo ad esempio due persone: Hitchcock e Truffaut seduti a un tavolo, intenti a discutere. Truffaut fa notare a Hitchcock che quest'ultimo non deve aver avuto alcun interesse a girare *Vienna di Strauss* e *Il signore e la signora Smith* e Hitchcock gli risponde: "Su questo sono completamente d'accordo". Ecco una scena che non ha assolutamente nulla di conflittuale. Supponiamo adesso che una bomba fosse stata nascosta sotto il tavolo e che i due cineasti lo ignorino. Tutti saranno d'accordo sul fatto che questo elemento in più introduce un aspetto conflittuale nella scena. Eppure, i due personaggi, che non smettono di discorrere tranquillamente senza disaccordi, continuano a non vivere una situazione di conflitto. È lo spettatore della scena che la vive.

Diremo, in un caso simile, che vi è prospettiva di conflitto. In tutto

questo libro, salvo precisazioni, la parola "conflitto" starà ad indicare indifferentemente un conflitto reale o la sua prospettiva (rischio, pericolo, minaccia, ecc.).

### Informare lo spettatore

Si noterà, in tutti questi esempi, fino a che punto sia indispensabile che lo spettatore venga informato correttamente. Se ignoriamo che l'impiegato vuole chiedere un aumento, non possiamo capire il suo disagio e dunque vivere il conflitto insieme a lui. Se ignoriamo che una bomba è stata nascosta sotto il tavolo, non possiamo essere preoccupati per i personaggi. Se ignoriamo il senso di colpa dei signori Reeves (*La caccia*), non possiamo condividere la loro sofferenza. Se non sappiamo che Watanabe è gravemente malato (*Vivere*), vediamo soltanto un individuo che si diverte. Se ignoriamo i legami tra la fede e l'andare in bicicletta, non stiamo apprendendo niente (*Bianco e nero a colori*).

In certi casi i personaggi non vivono né conflitto né prospettiva di conflitto. Le opere che si basano sulla nostalgia, per esempio, generano un'emozione nello spettatore e quest'emozione è di natura conflittuale. Dei vecchietti che si godono pienamente la vita, come in *Cocoon*, ci ricordano la tristezza della nostra condizione umana. Non stanno propriamente vivendo un conflitto, ma ce lo fanno vivere. La stessa cosa accade con un personaggio patetico. Può credersi perfettamente felice ma, nonostante tutto, farci vivere una certa forma di conflitto.

In breve, e avremo spesso occasione di tornarci su, lo spettatore è un partner importantissimo del processo drammaturgico. Sarei quasi tentato di dire che il conflitto o la sua prospettiva devono prima di tutto essere percepiti dallo spettatore.

### L'emozione

Vi è un buon motivo per questa collaborazione: la drammaturgia ha il potere di far provare una o più emozioni allo spettatore e queste emozioni vengono prodotte o dal conflitto o dalla sua prospettiva, anche nel caso in cui il conflitto è fonte di comicità.

L'essere umano, soprattutto nelle civiltà cosiddette evolute, come le società occidentali contemporanee, ha rapporti ambigui con le proprie emozioni. Spesso le nasconde, a volte addirittura le reprime, pur conoscendone il formidabile potere. Ciò è vero soprattutto per le emozioni negative. Quale bambino, per esempio, ha il diritto di essere triste e pauroso? La maggior parte dei genitori crede che il bambino debba imparare a controllare le proprie emozioni, ad essere insensibile. L'unica emozione alla quale molti bambini hanno diritto è il senso di colpa. O al massimo la rabbia. Il risultato? Molti esseri umani rimpiazzano le loro emozioni con delle emozioni "parassite". Ma le emozioni, tutte le emozioni, sono naturali, legittime e potenti. Nel bambino la recita simbolica permette di esplorare le sensazioni

e i sentimenti. È probabile che la drammaturgia svolga un ruolo simile; per il bambino, ma anche per l'adulto. Un film o un lavoro teatrale ci permettono di provare e, soprattutto, di padroneggiare qualunque tipo di emozione. Possiamo allora odiare in tutta tranquillità, imparare a sormontare le nostre paure e le nostre frustrazioni, piangere di gioia o di tristezza senza essere disprezzati. È sicuramente una delle attrattive fondamentali della drammaturgia. Certo, non solo il conflitto e la drammaturgia riescono a suscitare emozioni. Non c'è drammaturgia nella pittura o nella musica, eppure anche queste riescono a commuoverci. A teatro o al cinema, un brano musicale, la performance di un attore, una sequenza di inquadrature ben costruita e molte altre cose ancora possono suscitare un'emozione nello spettatore. Ma è molto importante capire che niente di tutto ciò è incompatibile con il resto. Si può benissimo curare il linguaggio filmico o la direzione artistica senza privarsi di un'efficace drammaturgia. *Psyco* e *Quarto potere* ce lo dimostrano. Ne *La sceneggiatura* (141) Jean-Paul Torok ci racconta come, all'inizio del secolo, alcuni cineasti francesi si siano rifiutati di accettare quest'idea e abbiano contribuito a portare una parte del cinema francese verso l'impasse.

### Natura del conflitto

Se esaminassimo le scene di conflitto più commoventi (o più forti) del repertorio, ci renderemmo conto che si tratta, nel 99% dei casi, di conflitti psicologici. Non è un caso. Se è facile far provare dei sentimenti allo spettatore, molto più complesso è fargli provare delle sensazioni fisiche negative, come la sete, la fame, il freddo, la puzza, una nevralgia, ecc. Si può far capire che qualcuno prova dolore o ha fame – Chaplin ci è riuscito molto bene ne *La febbre dell'oro* – ma si può difficilmente ottenere la stessa sensazione nello spettatore. Eccezionalmente, in alcuni casi, un'immagine forte può far provare un certo disagio allo spettatore. Succede così di fronte al primo omicidio in *Psyco*, alla frattura scoperta di Lewis (Burt Reynolds) in *Un tranquillo week-end di paura* o ancora davanti alle gambe spezzate di Paul Sheldon (James Caan) in *Misery non deve morire*. Ma è chiaro che lo spettatore non prova la decima parte di quel che sta provando la vittima...

Ci sono tuttavia due tipi di dolori fisici che la drammaturgia può far provare anche allo spettatore: il rumore e l'abbagliamento. È sufficiente sottoporlo ad un suono assordante o ad una luce accecante. Ma è chiaro che ciò è a uso limitato e di minor interesse. Noteremo infine che la letteratura, mettendo al lavoro l'immaginazione, riesce probabilmente meglio della drammaturgia a rendere un dolore fisico.

### Conflitto statico e conflitto dinamico

Il repertorio (e la vita, del resto) offre due tipi di conflitto: quello statico e quello dinamico. Il conflitto statico è un conflitto vissuto in

modo passivo. Il personaggio viene a sapere della morte di una persona cara: soffre, ma non fa nulla. Quando invece il personaggio che sta vivendo il conflitto è attivo o reattivo, il conflitto è dinamico: quando per esempio un personaggio si sforza di lottare per evitare la morte di un congiunto. La parola "dinamico" non significa necessariamente che i personaggi si muovano come in un inseguimento automobilistico. Due persone che discutono animatamente, sedute sulle loro sedie, stanno vivendo un conflitto dinamico. Anche se un'alternanza dei due tipi di conflitto è preferibile (e frequente), è evidente che un'opera non può accontentarsi di sommare solo conflitti statici. Sono i conflitti dinamici che mandano avanti il racconto.

### L'UTILITÀ DEL CONFLITTO

Perché il conflitto è al centro del dramma? Possiamo già constatare che le parole "drammatico" e "drammatizzare" hanno, nel linguaggio corrente, una connotazione conflittuale. Il senso comune di "drammatico" è "grave, tragico, terribile". "Drammatizzare" significa dare un'importanza esagerata – nel senso del conflitto – ad un avvenimento. Vedremo alla fine del capitolo 3 che questa parola può anche avere un senso un po' diverso.

### IL CONFLITTO È IL CUORE DELLA VITA

È probabile che il conflitto sia al centro del dramma perché è centrale nella vita, quella vita che viene imitata dalla drammaturgia. Si può anche avanzare l'ipotesi che sia il conflitto, o la sua prospettiva, a mettere in moto gli animali e gli esseri umani. Le loro azioni primarie hanno per scopo di evitare la fame, il freddo, il dolore fisico e il dolore mentale.

Per un essere umano, dalla nascita alla morte, il conflitto è dappertutto. In *Il mondo incantato: uso importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (15) Bettelheim dimostra che la vita di un bambino non è poi così spensierata e piena, non è poi quel "periodo benedetto e privilegiato" come vorrebbero far credere alcune persone un po' troppo nostalgiche. Ogni bambino, anche se non viene maltrattato o non è vittima di abusi di potere, vive conflitti di ogni genere: paura, frustrazione, sottovalutazione di sé, complesso di colpa, sofferenza per l'abbandono, antagonismi edipici, rivalità tra fratelli e sorelle, difficoltà ad integrare le diverse componenti della personalità, ecc. Donald Winnicott (164) si spingeva fino a confrontare il cervello di un neonato con quello di uno psicotico.

Più in là, l'adolescenza comporta anch'essa la sua porzione di conflitti e, fino alla morte, considerata del resto come un conflitto dalla maggior parte degli individui, la vita dell'uomo è un susseguirsi di prove. Anche nella religione cristiana la parabola del paradiso perduto simboleggia questa idea del conflitto come essenza della vita. I



primi esseri umani sarebbero stati cacciati da un luogo dove tutto andava per il meglio, dove non c'erano conflitti, per arrivare poi sulla terra, dove le cose vanno molto meno bene.

Detto questo, se il conflitto, a breve termine, è fonte di sofferenza, può essere anche – lo è anzi spesso – all'origine di conseguenze positive. In ogni conflitto c'è il germe della sfortuna e della distruzione, ma c'è anche quello dell'unione, della comprensione e dell'arricchimento dello spirito. Il conflitto fa andare avanti. Il conflitto è fonte di vita e forse addirittura la sola e unica fonte di vita. Certo, anche la ricerca del piacere rappresenta per l'essere umano una forza motrice potente. Ma ammesso che piacere e angoscia siano sulle due estremità di uno stesso asse, possiamo constatare come andare alla ricerca del piacere equivalga a sfuggire all'angoscia. Quindi, anche qui, è il conflitto (o la prospettiva che ne abbiamo) a motivarci.

### Il conflitto come fattore di plausibilità

Potremmo dunque noi, che viviamo conflitti di tutti i tipi nella nostra vita di ogni giorno, accettare che questa imitazione della vita, quale la drammaturgia è, ne sia sprovvista? No. Ci sembrerebbe inverosimile, o per lo meno troppo facile, se non avvenisse la stessa cosa anche sulla scena o sullo schermo. La presenza del conflitto in un'opera drammatica, la rende più veridica.

### IL CONFLITTO COME FATTORE D'INTERESSE

Si sa, i giornali che vendono di più sono quelli che danno cattive notizie. La gente s'interessa ai treni che deragliano, non a quelli che arrivano in orario. Dei bambini piccoli che giocano davanti alla televisione interrompono bruscamente la loro attività se il telegiornale mostra tutto d'un tratto delle persone che piangono. È compassione questa? Non si tratta piuttosto di un certo compiacimento che proviamo nel vedere che non siamo gli unici a soffrire e che esistono disgrazie peggiori delle nostre? Probabilmente un misto di tutti e due. Sta di fatto che l'essere umano è attratto dalle disgrazie altrui.

### Un altro fattore di interesse: la spettacolarità

A questo punto è bene aprire un'importante parentesi. Infatti, nella drammaturgia come in altri campi, il conflitto non è l'unico elemento a destare l'attenzione. C'è un secondo fattore che possiede un'eccezionale capacità d'attrazione: la spettacolarità. Chiamerò spettacolare – potremmo dire anche "sensazionale" – tutto ciò che è originale, nel senso di "raro", e che, proprio per questo fatto, attira, intrattiene e a volte addirittura affascina o ipnotizza lo spettatore. Gli esempi abbondano: un tramonto, le cascate del Niagara, un reality show, un incidente di macchina, una visita al Futuroscope di

Poitiers sono spettacolari. Un mangianastri o una polaroid possono anch'essi essere estremamente spettacolari per chi non li ha mai visti o sentiti (un selvaggio della Nuova Guinea, per esempio). Tutte le creazioni grandiose presentano, almeno parzialmente, degli elementi di spettacolarità: le piramidi, le cattedrali, le tele di David, le sculture staliniane, le parate hitleriane, gli spettacoli di Jean-Michel Jarre, ecc. Tutti i libri che elencano record seducono per le stesse ragioni. Sono i regni del superlativo: l'uomo più tatuato, il dipinto più caro, il centenario dell'uomo più vecchio, ecc. Altre simili pubblicazioni: i "lo sapevate?", dove si viene a sapere che, per fare un esempio, i gatti bianchi con gli occhi blu sono per la maggior parte completamente sordi. Incredibile, ma vero!

Al cinema, una fotografia ritoccata, scenografie esotiche (*L'amante, Via col vento, L'ultimo imperatore*, ecc.), effetti speciali (*2001: Odissea nello spazio, King Kong, Terminator 2*, ecc.), belle acrobazie (*Arma letale, Ben Hur, Agente 007-La spia che mi amava*, ecc.), migliaia di comparse (*I dieci comandamenti, Lawrence d'Arabia, Versailles*, ecc.) impressionano lo spettatore per gli stessi motivi. Alla fine del diciannovesimo secolo l'immagine cinematografica era talmente spettacolare che gli spettatori si spostavano all'indietro quando il treno entrava nella stazione di La Ciotat (*L'arrivo di un treno nella stazione di La Ciotat*), oppure erano ipnotizzati dal fatto di poter vedere delle foglie che si muovevano al vento (*Le déjeuner du bébé*). Al giorno d'oggi ci siamo abituati. L'immagine normale, "classica", ci affascina di meno. Per questo si va sempre più avanti nella riproduzione (rilievo, schermo sferico, ecc.).

Altro tipo di spettacolarità: i personaggi fuori dal comune, in particolare quando l'autore non si sforza di capirli e di spiegarci perché sono fuori dal comune. David Lynch, di cui conosciamo il fascino per l'anormalità, ne mette un'enormità nel suo serial *Twin peaks*. Tutti i suoi personaggi sono strani, malsani, handicappati. Personalmente non vedo alcuna compassione nel suo sguardo.

Come avrete capito, l'uso della spettacolarità in drammaturgia può essere considerato una soluzione facile. Quando Luis Bunuel, Federico Fellini, Terry Gilliam, George Méliès o Ken Russel mettono in scena delle idee e degli universi particolari (e quindi spettacolari) hanno almeno il merito di regalarci il loro talento personale. Non tutti gli autori hanno questa fervida immaginazione. Il fenomeno è lo stesso con gli artisti del circo (regno privilegiato della spettacolarità), che hanno il merito di mettere in gioco la loro competenza. Ma quando, al cinema, si tratta soltanto di spendere molti soldi per riempire gli occhi allo spettatore, abbiamo il diritto di interrogarci sulla nobiltà della spettacolarità.

### Conflitto versus spettacolarità

Per suscitare interesse nello spettatore, la maggior parte delle opere drammatiche, soprattutto i film, presenta un misto di con-

flitto e spettacolarità. La seconda offre chiaramente una gratificazione di tipo più triviale, più superficiale e meno formativa del primo, ma riesce sempre a tenergli testa. Assistiamo anzi, da qualche anno, al rilancio della spettacolarità, sia per quanto riguarda il contenuto (*Arma letale*, *Batman*, *Indiana Jones e l'ultima crociata*, ecc.), sia per quanto riguarda la forma (immagini tridimensionali, effetti sonori, olografie, astuzie tecniche, come in *Chi ha incastrato Roger Rabbit?*). Possiamo vedere in questo sia il sintomo della deriva commerciale di un certo tipo di cinema, sia l'impotenza di qualche sceneggiatore. Ma ci possiamo vedere anche una caratteristica fondamentale della spettacolarità: è condannata al rilancio. Il pubblico si stanca presto di un'acrobazia, di una bella scenografia, di un procedimento tecnico e, rapidamente, vuole di più. Sempre di più. Un essere umano che prova un'emozione conflittuale, invece, funziona da venticinque secoli ed è inutile aggiungergli alcunché. Probabilmente perché l'emozione corrisponde alla vita molto più della riproduzione dello spazio attraverso occhiali a cristalli liquidi.

Quando conflitto e spettacolarità si completano a vicenda (vedi la scena dell'aereo in *Intrigo Internazionale* o l'attacco al camion ne *I predatori dell'arca perduta*), è un bene dello spettacolo. Tanto meglio. Non bisogna neanche rinunciare a certi piaceri. Ma può succedere a volte che la spettacolarità sconvolga un'opera - così come è successo per *Apocalypse now*, rendendolo un grande show, per non dire un film militarista - o sia oggetto di tutte le attenzioni degli autori, a scapito della drammaturgia. Ci ritorneremo facendo un esempio tra tanti, quello de *Il maestro di musica*. Ciò non toglie che sia permesso sperare che il conflitto, e l'emozione che suscita, il dramma dunque, finiscano per averla vinta come principali fattori d'interesse.

Un primo indizio ci viene da *Una vita non basta*. Lelouch è rimasto allibito dal fatto che la scena che ha più colpito gli spettatori del suo film sia stata quella in cui Sam Lion (Jean-Paul Belmondo) insegna a Albert Duvivier (Richard Anconina) a dire buongiorno e a non sembrare stupito. Mentre il film si snoda tra i più bei scenari del mondo, la scena più memorabile si svolge in una camera d'albergo, tra due individui seduti. Lelouch attribuisce il successo di questa scena all'autenticità degli attori. La spiegazione però può essere altrove: la scena che l'ha avuta vinta sulle scene da cartolina era semplicemente la scena più conflittuale, più divertente e scritta meglio di tutto il film.

Il secondo indizio è un documentario sulle oche selvagge del Canada, che ho visto al Futuroscope. L'immagine si estendeva per parecchie centinaia di metri quadrati, era grandiosa. Malgrado tutto questo fumo negli occhi, il momento in cui la tensione è stata più alta in sala è stato quello in cui un uccellino insicuro sulle sue zampe tentava di procedere lungo un argine. Cadrà, non cadrà?... Improvvisamente la suspense si è fatta sentire nel Futuroscope e anche, alla fine, un po' di risate, quando l'uccelli-

no è inciampato ed è scivolato nell'acqua, zampe all'aria. Insomma, niente vale di più di un pizzico di drammaturgia per emozionare lo spettatore.

### La drammaturgia critica la spettacolarità

Alcuni autori si sono peraltro serviti del cinema per farsi beffe di come l'essere umano si lasci affascinare, a volte in modo malsano, dalla spettacolarità. *Non si uccidono così forse anche i cavalli?* e *Rollerball* trattano di questo. In *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova Veneziano*, la folla spinge per assistere a un'operazione chirurgica ed è, per forza di cose, un massacro. In *Al fuoco, pompieri!* l'incendio di una casa attira i curiosi. In *Fury* e ne *La caccia*, Fritz Lang e Arthur Penn fanno vedere i balordi che si godono lo spettacolo del dolore, come quegli automobilisti che rallentano per assaporare il piacere di un bell'incidente. Infine, lo spettacolo di un aereo incastrato in un camion-cisterna in fiamme comporta per un agricoltore la conseguenza di farsi rubare il camioncino da Roger Thornhill (Cary Grant) in *Intrigo internazionale*. Chiudiamo questa parentesi per ritornare al conflitto. Avremo modo di riparlare ancora della spettacolarità.

### IL CONFLITTO COME FATTORE D'IDENTIFICAZIONE

Se il conflitto è fattore d'interesse, lo spettatore s'interesserà al personaggio che vive il conflitto più che agli altri. C'è della compassione in questo interessamento. E questo legame, che può essere molto forte, è creato dall'emozione. Quando le emozioni vissute dalla vittima del conflitto vengono provate anche dallo spettatore, si crea una forte identificazione tra i due.

Questo fenomeno d'identificazione è così potente che può avvenire anche nei confronti di un personaggio antipatico. Riguardo alla bomba sotto al tavolo, Hitchcock (66) spiega a Truffaut che questa situazione conflittuale potrebbe riguardare un gruppo di malviventi, o addirittura Hitler al momento dell'attentato del 20 luglio 1944. Persino in questo caso lo spettatore non direbbe: "Ah! benissimo, stanno per essere ridotti tutti a pezzettini", bensì: "Fate attenzione, c'è una bomba". E Hitchcock cita anche un secondo esempio, quello del ladro che fruga nei cassetti mentre il proprietario sta salendo le scale. "Uno che va a rovistare nei cassetti", dice Hitchcock, "non ha certo bisogno di essere un personaggio simpatico, il pubblico starà comunque in apprensione per lui. Se poi la persona che fruga è un personaggio simpatico, l'emozione dello spettatore è raddoppiata, come per esempio con Grace Kelly ne *La finestra sul cortile*". Potremmo riprendere questa frase di Hitchcock e rimpiazzare "uno che rovista nei cassetti" con "colui che vive un conflitto". O addirittura con "l'essere vivente che vive un conflitto". Il fenomeno d'identificazione può funzionare infatti anche nei confronti di un ani-

male o addirittura di una macchina, come in *2002, la seconda odissea*, in cui l'arresto di un drono (un robot) ci commuove. In breve, il conflitto spinge lo spettatore a provare una simpatia di tipo emozionale nei confronti di colui che vive il conflitto, e questo qualunque siano le simpatie o le antipatie concettuali che questa persona suscita. Uno dei grandi punti di forza della drammaturgia è proprio quello di poter obbligare lo spettatore ad interessarsi a dei personaggi antipatici, ai vari Macbeth per esempio (*Macbeth*), agli Alceste (*Il misantropo*), agli Arnolfo (*La scuola delle mogli*), ai Willy Loman (*Morte di un commesso viaggiatore*), ai Garcin (*A porte chiuse*), ai Salieri (*Amadeus*), a tutti i falliti, i poveracci, i cattivi e gli infelici che fanno parte della razza umana, così come a Rambo (*Rambo 1,2,3*), John Dunbar (*Balla coi lupi*), John Keating (*L'attimo fuggente*), Jacques Mayol (*Le grand bleu*) o l'ispettore Navarro (*Navarro*). Hitchcock si è del resto divertito molte volte a mettere in pratica la sua teoria, in particolar modo in *Frenzy*, in cui fa vivere il conflitto al cattivo: è la scena in cui Rusk (Barry Foster) cerca di recuperare un compromettente ferma-cra-vatte in un camion di patate.

#### Identificazione concettuale versus identificazione emozionale

*Frenzy* non è certo un caso isolato. Ne *Il tesoro della Sierra Madre* arriva il momento in cui Dobbs (Humphrey Bogart) ci sembra francamente odioso. Ha derubato i suoi due compagni ed è giunto persino ad assassinare uno dei due a sangue freddo. Il meno che si possa dire è che non ci è concettualmente simpatico. Ciononostante, quando lo vediamo minacciato dai banditi messicani, abbiamo paura per lui. Ci diventa tutto d'un tratto emotivamente simpatico e questa empatia ha la meglio sull'antipatia che fino ad allora aveva suscitato.

*Le chant de la baleine abandonnée* ci offre un esempio simile nella sua costruzione d'insieme. Tutta la pièce si svolge dinnanzi alla facciata di una casa e ci presenta da un lato una madre piuttosto anziana e dall'altro sua figlia e il suo figlio maggiore. Questi ultimi vogliono convincere la madre ad andare in una casa di riposo. Fin dall'inizio appare chiaro che cercano di sbarazzarsene in modo vergognoso. Tuttavia la madre tiene duro e fa passare loro brutti momenti. Sono dunque i figli che vivono più conflitto. Malgrado l'antipatia che ci suscita la loro condotta, proviamo per loro una simpatia di tipo emozionale. Al punto che non esitiamo a stare dalla loro parte, contro la madre.

Citeremo per finire *The wrong trousers*, in cui il cattivo commette una rapina a mano armata. Malgrado l'antipatia che ci ispira, siamo dalla sua quando si dimentica di disinserire l'allarme; e gli autori giocano su questo principio.

Il potere di identificazione emozionale non è dovuto al caso. È legato alle nostre capacità emotive. Esse contengono molta energia. Parafrasando Pascal, le nostre emozioni hanno dei motivi e dei

poteri che la ragione ignora o contro i quali la ragione rimane spesso del tutto impotente.

#### Il fascino del male

È probabile che non ci sia soltanto compassione nell'identificazione con un "cattivo". Il male e la violenza ci affasciano, forse perché fanno parte di noi. Identificarsi con un criminale ci permette così di fare del male per procura e di sentirci sollevati risparmiando la fatica. Ciò evoca il principio della catarsi o affrancamento dalle passioni, quella sorta di scarica affettiva così cara ad Aristotele (4): *Caligola, Il Dottor Jeckyll e Mr. Hyde, La furia umana, Macbeth, Roberto Zucco* (pièce di Koltès), *Titus Andronicus e L'occhio che uccide* – la lista è lunga – avrebbero così una virtù terapeutica, sia per l'autore che per lo spettatore.

Certo, sto parlando di criminali che vivono dei conflitti e non si accontentano soltanto di farne vivere agli altri. In quest'ultimo caso, illustrato tra l'altro da *Henry - Pioggia di sangue*, il fascino del male è compiaciuto e il suo carattere terapeutico probabilmente molto discutibile.

#### Conflitti privi d'identificazione

Ci sono dei casi in cui il conflitto, se è vissuto da cattivi, è più una fonte di piacere che di compassione o di fascinazione. Si tratta dei momenti in cui i cattivi vengono puniti. In genere questo tipo di conflitto si trova alla fine dell'opera. Non è più allora fattore d'identificazione ma veicolo di sollievo. Permette allo spettatore di scatenarsi, di liberare l'odio che ha accumulato nel corso dell'opera nei confronti del cattivo. Inoltre, la punizione del cattivo soddisfa il senso etico dello spettatore. Così come è necessaria nelle fiabe, perché esse aiutano i bambini ad affrontare la realtà e ad acquisire le nozioni del bene e del male, così pure può sembrare una concessione nelle opere destinate agli adolescenti o agli adulti, anche se è evidente che procura una certa gratificazione. Capra ricevette molte lettere da spettatori che avevano visto il suo film *La vita è meravigliosa* ed erano scontenti perché il cattivo del film (Lionel Barrymore) non era stato punito. E da notare, non senza un pizzico di malizia, come la punizione dei cattivi debba essere proporzionata al crimine commesso, perché lo spettatore sia soddisfatto. Se il cattivo riceve meno di quanto gli spetta, lo spettatore rimane deluso. Se riceve di più del dovuto, lo spettatore prova compassione per lui. Ricadiamo allora nel fenomeno descritto sopra.

#### "Conosci te stesso"

In poche parole la drammaturgia è uno strumento straordinario per mettersi nei panni degli altri, per imparare a comprendere l'essere umano (il desiderio di Socrate), si tratti di se stessi o degli altri. E

sono forse proprio i personaggi più antipatici, perché hanno più problemi, che più hanno bisogno di essere compresi. In questo modo il conflitto, se è oggetto di una rappresentazione in scena o sullo schermo, può essere un ottimo mezzo di compassione. "...Gli altri facciano pure i film sui grandi avvenimenti storici", aveva dichiarato Frank Capra (23), "io farò i film sul tizio che fa le pulizie. E se anche questo tizio fosse un ammasso d'impulsi contraddittori, e se i suoi geni lo spingessero a sopravvivere divorando il suo prossimo, io sarei pronto a capire il suo problema".

### **IL CONFLITTO COME MEZZO DI CARATTERIZZAZIONE**

Il conflitto è anche uno strumento eccezionale per creare dei personaggi. Quando tutto va per il meglio, la maggior parte degli individui reagisce in modo più o meno simile. È quando si presenta un problema che si comincia a poter distinguere l'astuto dall'ingenuo, l'ottimista dal pessimista, l'avaro dal prodigo, il progressista dal conservatore, ecc. Il conflitto è dunque un rivelatore di personalità. Questa è una delle ragioni per cui i grandi autori drammatici l'hanno usato così tanto.

Detto questo, può succedere che il conflitto, se è troppo violento, non riveli granché. Un individuo la cui testa sia tenuta sott'acqua, che sia vigliacco o coraggioso, dolce o aggressivo, non ha che un unico obiettivo: tirar fuori la testa dall'acqua per respirare. Lo stesso vale anche per il suicida. Ne *La leggenda del Re pescatore* Jack Lucas (Jeff Bridges) è sul punto di suicidarsi, quando viene attaccato da una banda di teppisti di periferia. Un barbone mistico, Parry (Robin Williams), passa di lì e lo difende. Poi si avvicina a Jack. Questi però ha una reazione di paura: "La prego! Non mi faccia del male!". Parry allora ironizza: "Vuoi essere in forma, per ucciderti?". La reazione di Jack è ridicola, ma è umana. In parte è proprio perché abbiamo tutti gli stessi istinti di base, che sono terribilmente potenti, che i film di azione e d'avventura sono dei deboli mezzi di caratterizzazione.

### **ESEMPI DI CONFLITTI NOTEVOLI**

All'inizio di *Amadeus* Salieri suona una marcia in onore di Mozart. Qualche tempo dopo, Mozart la risuona a memoria, ma, trovandola mediocre, la modifica. Il lavoretto di Salieri diventa così, sotto le sue dita d'improvvisatore geniale, la celebre marcia de *Le nozze di Figaro*. Salieri è annientato.

Alla fine di *Ai nostri amori*, il padre (Maurice Pialat), dopo aver lasciato il domicilio coniugale qualche mese prima, ritorna a casa all'improvviso. Viene a far vedere l'appartamento a un suo amico. Ma ha scelto il momento sbagliato: capita proprio nel bel mezzo di una festa organizzata da sua moglie e dai suoi due figli. Senza ver-

gognarsene minimamente, si piazza lì, mangia la torta, sciorina ai quattro venti le sue verità, rivela un segreto, umilia suo figlio e finisce per fare a botte con sua moglie. Il disagio provato dagli invitati, così come dallo spettatore, è molto forte.

In *Bagdad café*, Jasmine (Marianne Sägebrecht) ha messo in ordine l'ufficio di Brenda e ha pulito tutto per bene. Brenda ritorna e scopre il lavoro fatto. Furiosa, ammonisce la povera Jasmine.

All'inizio di *Asterix e lo scudo di Averna*, Asterix e Obelix mangiano nella mensa degli ospiti delle terme. Si abbuffano di cinghiale e ingurgitano birra d'orzo, mentre gli altri, che seguono una dieta ferrea, li guardano con invidia.

Ne *La cagna*, Lucienne (Janie Marèze) dichiara a Legrand (Michel Simon) di non averlo mai amato. "Ma guardati allo specchio!", gli dice. Offeso, Legrand la insulta. Ma alla fine si calma. Si mette in ginocchio per chiederle se lo ama ancora. Lei gli ride in faccia crudelmente.

In *Qualcuno verrà*, Dave Hirsch (Frank Sinatra) legge un estratto del suo romanzo a Ginny (Shirley McLaine), piccola prostituta dal cuore grande, che prova molto affetto per lui. A lettura terminata, lei afferma di trovare il tutto molto bello. Lui però le fa notare amaramente che lei non può capire. Ginny, ferita, risponde che malgrado la sua stupidità e la sua ignoranza è del tutto capace di apprezzare la poesia. Il momento è molto commovente. Lo è certamente perché c'è conflitto, ma probabilmente anche perché Ginny si difende contro l'arroganza dell'élite culturale, che fa così tanti danni.

In *Aspettando Godot*, Vladimir e Estragon vivono un intenso conflitto: la noia. Poiché lo spettatore si annoia anche un po' (molto? follemente?) e poiché i personaggi cercano di sfuggirla, si può dire che la pièce di Beckett sia l'unica opera al mondo in cui la noia da parte dello spettatore sia giustificata. Tuttavia, di regola, la noia è un tipo di conflitto da maneggiare molto delicatamente. In *Finale di partita* o in *Oh les beaux jours*, Beckett si è spinto forse troppo oltre. In queste pièces i personaggi si annoiano - aspettano la fine, ma questa non vuole arrivare - e non fanno molto altro che parlare per ammazzare il tempo. Il conflitto è troppo statico. Molti spettatori si stufano.

Alla fine di *La moglie del fornaio*, Aurélie (Ginette Leclerc) è finalmente tornata a casa dopo una scappatella amorosa. Aimable (Raimu), suo marito, finge di aver dimenticato tutto, ma in realtà è distrutto. Approfitta del ritorno di Pomponette, la gatta, per dire in modo indiretto alla moglie tutto ciò che ha nel cuore. Morta di vergogna, lei scoppia in lacrime.

La scena de *La finestra sul cortile* citata sopra come esempio è una superba scena di conflitto. Lisa Fremont (Grace Kelly) sta rovistando nell'appartamento del presunto assassino, sotto gli occhi di Jeff (James Stewart), bloccato nel suo studio per via di una gamba ingessata. Improvvisamente, l'assassino torna a casa. Jeff lo vede salire le scale. Lisa, che non lo sa, verrà colta in flagrante. Jeff vorrebbe avvertirla, ma non può né gridare - il che lo tradirebbe agli



occhi dell'assassino - né muoversi. È completamente impotente. In effetti è esattamente nella stessa posizione dello spettatore che, seduto in sala, assiste a una scena di pericolo e non può far nient'altro che aspettare il seguito. Perciò l'identificazione tra noi e Jeff è quasi totale.

In una scena di *Femmine folli* una donna lascia cadere la sua borsa ai piedi di un ufficiale. Questi però non si china per raccoglierla. Indignata, lei ripete il gesto una seconda volta, poi una terza. Ancora niente. Scandalizzata, la donna urta l'ufficiale, fa cadere la sua mantella e scopre che... egli non ha più le braccia! In questa scena i conflitti sono più di uno. Dapprima è la donna che ne vive di più: è indignata; alla fine invece è stupefatta per un attimo, poi molto imbarazzata, mentre lui è umiliato. Si noterà che, se avessimo saputo fin dall'inizio dell'infermità dell'ufficiale, avremmo visto insieme a lui il conflitto d'impotenza e di umiliazione e la forza di questo conflitto avrebbe praticamente cancellato del tutto la percezione dell'indignazione della donna.

Ne *L'appartamento*, Sheldrake (Fred McMurray) tratta male la sua amante Fran (Shirley McLaine). Le fa credere di essere pronto a divorziare. La sera di Natale, pur avendo appena saputo che lui la sta prendendo in giro, lei, in lacrime, trova ancora la forza di dargli un regalo. Lui non ha avuto il tempo di comprare nulla. Con aria indifferente, tira fuori un biglietto da cento dollari dal suo portafogli e lo dà a Fran.

Ne *La mort de la tragédie* (136) George Steiner ricorda una scena particolarmente commovente di *Madre Coraggio e i suoi figli*: "...quando i soldati portano il cadavere di Schweizerkas. Suppongono sia il figlio di Coraggio, ma non ne sono del tutto sicuri. È costretta così ad identificarlo. Ho visto Helene Weigel recitare questa scena con il Berliner Ensemble, anche se in realtà "recitare" è una parola troppo debole per definire lo splendore della sua interpretazione. Nel momento in cui le è stato presentato il corpo del figlio, si è limitata a scuotere il capo senza dire una parola. I soldati l'hanno costretta a guardare di nuovo. Ancora una volta, non ha dato segni di riconoscerlo, null'altro che uno sguardo vuoto. Nel momento in cui il cadavere è stato portato via, Helene Weigel ha voltato il capo e ha spalancato la bocca. Il suo gesto riproduceva quello del cavallo che nitrisce in *Guernica* di Picasso. Il suono emesso fu terribile, sfida ogni descrizione. In realtà, non ci fu alcun suono. Niente. Il suono fu un silenzio totale. Un silenzio che deflagrò in tutto il teatro a tal punto che il pubblico chinò il capo, come si fa quando si è colpiti da una folata di vento...".

In *Facciamo l'amore* il ricchissimo uomo d'affari Jean-Marc Clément (Yves Montand) cerca di sedurre una cantante di cabaret senza un soldo, Amanda Dell (Marilyn Monroe). Poiché lei disprezza i ricchi, le fa credere di essere un rappresentante di bigiotteria. Le mostra così un braccialetto di diamanti, che sappiamo ha un valore di diecimila dollari, dicendole che ne vale cinque. Amanda rimane molto colpita. Passa poi il gioiello ad un'amica in cambio di un

biglietto da cinque dollari e chiede a Clément di provare a fargliene avere un altro. Clément rimane stizzito.

In *Nato il 4 luglio* Ron Kovic (Tom Cruise) va a trovare i signori Wilson. Ha ucciso incidentalmente il loro figlio nel Vietnam. La scena in cui fa loro questa rivelazione è assai penosa - per tutti: Ron, i genitori e lo spettatore.

In *Dov'è la casa del mio amico?* Ahmad chiede a sua madre il permesso di uscire per ridare un quaderno a un compagno di classe. Noi sappiamo che la posta in gioco è importante. Lei glielo nega e gli chiede di fare invece i suoi compiti, e anche qualche faccenda domestica. Lui insiste; lei dice di no. Questo tran-tran si ripete una mezza dozzina di volte. Ciò che potrebbe sembrare fastidioso leggendolo, crea in realtà un'innegabile tensione. Questo tipo di conflitto è abbastanza frequente in Kiarostami: i personaggi chiedono qualche cosa che viene loro negato, o non ricevono risposta. Invece di astenersi o di provarci in un altro modo, lo chiedono un'altra volta. E noi ci diciamo che alla sesta o settima volta, la risposta potrebbe forse cambiare.

La scena dei panini ne *La febbre dell'oro* non è soltanto un bellissimo spaccato di circo, ma è anche una scena di conflitto. Charlot deve fare un numero per sedurre la donna che ama. Non soltanto è solo un sogno, ma noi sappiamo che lei non verrà all'appuntamento che ha fissato con lui per il veglione.

### Rivelazioni

In *Edipo Re*, il momento in cui Edipo capisce finalmente di essere lui l'assassino è un momento d'intenso conflitto, come accade spesso nei momenti in cui vengono fatte delle rivelazioni. Ne ripareremo nel capitolo dedicato all'ironia drammatica. Quando Nora (*Casa di bambola*) capisce che suo marito è egoista e accondiscendente, quando Roxane capisce che Cyrano era l'autore delle lettere (*Cyrano de Bergerac*), quando la fiorista in *Luci della città* scopre l'identità del suo benefattore, l'emozione è grandissima.

### Delusioni sentimentali

In *Les enfants du paradis*, Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault) sta recitando una pantomima in scena quando intravede dietro le quinte la donna che ama, Garance (Arletty), flirtare con il suo amico Frédérick Lemaitre (Pierre Brasseur). Baptiste è distrutto. Nathalie (Maria Casarès), che sta recitando insieme a lui e l'ama non corrisposta, nota il suo sconvolgimento. Si spaventa e lancia un urlo (nel bel mezzo della pantomima!). Questa celebre scena illustra un doppio sconcerto amoroso.

La delusione sentimentale è del resto un conflitto classico. Gli esempi non mancano. Avremo modo di ritornare a parlare della scena dello specchio infranto ne *L'appartamento*, che è particolarmente commovente. In *Cyrano de Bergerac* il momento in cui

Cyrano, pieno di speranza, riceve Roxane e viene a sapere che lei ama un altro, è della stessa portata. Ne *La doppia vita di Veronica*, Veronica si è innamorata di un burattinaio, di cui non sa nulla. Cerca di rivederlo. Lui le regala un laccetto, che le fa pensare che anche lui abbia voglia di rivederla e che le permette, dopo molte ricerche infruttuose, di ritrovarlo. Nel momento in cui sta per rivederlo, è molto emozionata. Possiamo sentire – grazie all'interpretazione di Irène Jacob – il suo cuore battere a 180. Si trattiene dal saltargli al collo per baciarlo. Lui le dice allora di essersi messo in testa di scrivere un romanzo e che le ha spedito il laccetto per vedere se una donna avrebbe potuto ritrovarlo grazie ad esso. Non si era trattato che di un esperimento. Veronica scoppia in lacrime. Per finire, un'altra vessazione sentimentale: quella di Sabrina (Audrey Hepburn in *Sabrina*). Incrocia David (William Holden), del quale è innamorata, e lui non trova nulla di meglio da dirle che: "Ah, sei tu, Sabrina, credevo di avere sentito qualcuno".

### Conflitti inefficaci

Può accadere che dei conflitti presi dalla vita non rendano in drammaturgia. Succede quando vengono sfruttati male, o quando è la loro stessa natura a renderli inadatti a suscitare emozioni.

Negli esempi precedenti le scene sono forti perché i conflitti (vergogna, imbarazzo, delusione, frustrazione, umiliazione) sono stati inscenati correttamente. In realtà non basta che il conflitto sia di per sé intenso, deve anche essere usato bene. *La scelta di Sophie* offre un buon esempio di conflitto sprecato, per il modo in cui viene presentato. Dispiace ancora di più perché il conflitto in questione – l'umiliazione causata dalla negazione della dignità umana – è uno dei più atroci che l'essere umano possa vivere. Al suo arrivo nel campo di concentramento, Sophie è costretta da un ufficiale delle SS a scegliere quale dei suoi due figli far sopravvivere. Non soltanto nel film di Alan Pakula questa terribile scena è più evocata che mostrata – e quindi il conflitto è più concettuale che emozionale – ma, soprattutto, giunge alla fine del film come spiegazione per gli atteggiamenti strani di Sophie (Meryl Streep), il che impedisce allo spettatore di comprenderla e quindi di condividere il suo dolore per gran parte del film.

In altri termini, ed è importantissimo, un'emozione non deve essere vissuta soltanto dal personaggio. L'autore deve fare in modo che sia vissuta anche dallo spettatore.

Nascondere un conflitto allo spettatore è dunque proprio un "buon" metodo per non farglielo vivere. Un altro metodo consiste nel far vedere che il personaggio che si presume viva il conflitto, rimane in realtà indifferente. Uno schiaffo, per esempio, non risulterà conflittuale se l'autore si dimentica di far vedere che colui che lo riceve ne è ferito. Se i familiari, in *Ai nostri amori*, non dessero peso alle parole offensive del padre e continuassero a chiacchierare normalmente invece di sorridere in modo forzato, lo spettatore

non sentirebbe più il disagio. Se a Jeff non importasse nulla (*La finestra sul cortile*) di vedere Lisa rischiare la vita nell'appartamento dell'assassino, la preoccupazione degli spettatori si affievolirebbe considerevolmente. È per questo motivo che un film come *Le bal des cassepièds* (versione del 1992) non funziona affatto. Il personaggio principale è vittima di vari molestatori, ma si ha l'impressione che ciò lo diverta invece che dargli fastidio. Se c'è qualcuno che si deve divertire, quello è lo spettatore, certamente non la vittima del conflitto.

## MECCANISMO DEL CONFLITTO

### Il principio base del dramma

Chi dice conflitto, dice contrasto, oppure ostacolo. Questo ostacolo può essere un individuo, un oggetto, una situazione, un tratto caratteriale (un difetto, ma anche alle volte una qualità), un incidente, un elemento della natura ecc. e talvolta addirittura una sensazione o un sentimento.

Ma tutte queste cause di conflitto non possono costituire di per sé degli ostacoli. Un muro, per esempio, è un ostacolo per chi voglia passare dall'altra parte, ma non per chi debba appoggiarci una scala. La golosità è un ostacolo per qualcuno che ha bisogno di stare a dieta e non per qualcuno che non ingrassa mai. E se si può affermare che il cancro è un ostacolo per tutti, è perché nessuno vuole soffrire.

L'ostacolo si definisce dunque in rapporto a una volontà, una voglia, un bisogno, un desiderio. Un individuo, un oggetto, un tratto caratteriale, una situazione, un sentimento sono degli ostacoli solo perché si mettono contro quello che chiameremo un obiettivo. È in questo modo che nasce il conflitto: contrapponendo obiettivo e ostacolo.

Quanto all'obiettivo, naturalmente, è di chi vive il conflitto: un essere umano, un animale o un altro essere. In due parole un personaggio. In questo modo, disvelando poco a poco il conflitto, abbiamo appena messo in luce la catena di base del dramma:

personaggio – obiettivo – ostacolo – conflitto – emozione.

Un personaggio cerca di raggiungere un obiettivo e incontra degli ostacoli e ciò genera conflitto ed emozione per il personaggio, ma anche per lo spettatore.

### Un principio universale

Qualunque sia il personaggio, qualunque sia il suo obiettivo e quali siano gli ostacoli, è interessante notare come la prima emozione generata sistematicamente attraverso questo principio sia la frustrazione (o perlomeno l'insoddisfazione). In effetti desiderare una

cosa e non riuscire ad ottenerla immediatamente è la causa stessa della frustrazione. È un sentimento particolarmente forte che ogni essere umano è capace di comprendere e quindi di provare. È infatti il primo sentimento provato da un neonato. Quando un bambino comincia ad avere fame, è raro che la madre sia lì pronta ad allattarlo. In genere è il pianto del bambino ad avvertirla e lei ci mette un po' ad arrivare. Nel tempo che passa tra il momento in cui il bambino sente il bisogno di mangiare e il momento in cui questo bisogno viene soddisfatto, lui prova due tipi di sentimento: dapprima la frustrazione e poi, quasi subito, l'ansia. Questo perché il bambino si figura il peggio e ha paura che il suo bisogno non venga mai appagato. D'altronde, uno dei più grandi timori del bambino è di venire abbandonato.

Inutile specificare che il sentimento di frustrazione non abbandona l'essere umano tanto presto. Passiamo tutta la vita a desiderare delle cose che non abbiamo o, peggio, che non possiamo avere. Queste cose possono non essere necessariamente degli oggetti. Può trattarsi di un mestiere, una relazione sentimentale, la pace interiore, ecc.

Per Freud (49) i desideri umani che sono in opposizione con la realtà o con la coscienza morale producono un'energia psichica, fonte di importanti tensioni. La rimozione di questa energia solleva l'individuo dalle sue tensioni e dalle sue frustrazioni, ma non risolve tutto.

Si capisce meglio adesso ciò che ha di universale e democratico questo grande principio motore della drammaturgia (personaggio - obiettivo - ostacoli). È "sufficiente" prendere un personaggio, dargli un obiettivo e, soprattutto non dimenticare di mettere degli ostacoli contro, per far sì che immediatamente tutti gli esseri umani del pianeta comprendano ciò che prova e, quindi, s'interessino a lui. In altri termini, se il carattere di un personaggio, o la sua situazione, possono renderlo concettualmente universale, un obiettivo e degli ostacoli lo rendono invece emozionalmente universale, e questo è un sentimento molto più forte. Vorrei farvi notare che la parola "sufficiente" è tra virgolette perché questa operazione, che può sembrare molto semplice, richiede naturalmente del lavoro e del talento.

### **Conflitto e dramma, dramma e conflitto**

Piuttosto che cominciare dall'onnipresenza del conflitto nel repertorio, avrei potuto cominciare questo libro con la definizione stessa della parola "drammaturgia": imitazione di un'azione umana. Avrei poi fatto notare che all'origine di ogni azione c'è un'intenzione, un impulso, insomma un obiettivo, che quest'obiettivo ha necessariamente un proprietario (il personaggio) e che può essere facile o difficile da raggiungere. Comportando il primo caso poco interesse per lo spettatore, ne avrei concluso che il dramma prevede un personaggio che abbia un obiettivo difficile da raggiungere e che generi così conflitto ed emozione.

Sarei dunque arrivato alla stessa constatazione. Il solo piccolo inconveniente di questo punto di partenza è di non insistere abbastanza sul conflitto che, l'abbiamo visto e lo vedremo ancora, è uno strumento indispensabile. Tutti conoscono il celebre motto del Sig. X (Jean Gabin, Howard Hawks o Darryl Zanuck a seconda delle fonti): "Per fare un buon film sono necessarie tre cose: una buona storia, una buona storia e una buona storia". Stranamente, questo ricorda ad alcuni cineasti che dovrebbero sforzarsi di dedicare più attenzione alla costruzione della sceneggiatura, ma per l'autore questa battuta non è molto utile. Non lo fa decollare dalla postazione di partenza. Un buon film è fatto di una buona storia, ma cos'è una buona storia? Il conflitto ha il vantaggio di dare una prima risposta. Per scrivere una buona storia drammatica, tre cose sono necessarie: il conflitto, il conflitto e il conflitto.

### **Prima l'obiettivo o prima l'ostacolo?**

Mettere l'accento sull'importanza del conflitto è giustificato, tanto più che, la maggior parte delle volte, il conflitto e l'emozione precedono l'azione. Certo, succede che un personaggio abbia prima un obiettivo e gli ostacoli vengano in seguito. Cerca qualcosa, per esempio, ma questo qualcosa è nascosto. L'ordine inverso - "nel caso in cui un oggetto fosse nascosto, lo andrei a cercare" - non avrebbe senso. Ma il più delle volte sono il conflitto o l'ostacolo che generano l'obiettivo, e quindi l'azione. In questo caso l'obiettivo rimane sempre lo stesso (in un primo tempo): sfuggire al conflitto. Succede a chi viene a sapere all'improvviso di avere un cancro. Questo obiettivo reattivo può generare allora a sua volta degli ostacoli, diversi da quelli che l'hanno generato.

Se il conflitto in genere viene prima è probabilmente perché l'essere umano riesce di più a guarire o reprimere che a prevenire. E anche quando fa della prevenzione, in genere è per evitare un problema. È quindi il timore a motivarlo. Ancora una volta, l'emozione (o all'occorrenza la paura) viene prima.

### **Conflitti particolari**

Cercando di raggiungere il suo obiettivo, un personaggio può essere portato a vivere un conflitto, senza che questo sia prodotto dal confronto tra l'obiettivo e un ostacolo.

In *Vita di Galileo* lo scienziato affronta il pericolo della peste, il che genera conflitto. Ma questo conflitto non ha alcun rapporto con il suo obiettivo, che è quello di far valere le sue teorie.

In una scena de *L'appartamento*, CC Baxter (Jack Lemmon) cerca di proteggere Fran (Shirley McLaine). Per farlo si fa passare per uno sbruffone. Risultato: viene colpito in faccia dal cognato di Fran. Vive dunque un conflitto. Ma è chiaro che questo conflitto non ha un rapporto diretto con il suo obiettivo (proteggere Fran). Infatti nel momento stesso in cui viene colpito, egli raggiunge il suo obiettivo.



Allo stesso modo, i rimproveri che riceve in altri punti del film dalla padrona di casa e dal suo vicino fanno vivere un conflitto a Baxter ma non gli impediscono di raggiungere il suo obiettivo principale.

In *Tootsie* Michael Dorsey (Dustin Hoffman) è un attore disoccupato che si traveste da donna per poter lavorare. S'innamora allora di una collega, Julie (Jessica Lange). Questo amore impossibile lo fa soffrire ma non è un ostacolo al suo obiettivo. Il fatto di amare Julie non gli impedisce di lavorare. Potrebbe anche cercare di sedurre Julie, fuori dall'orario di lavoro, quando non è travestito – cosa che fa Joe (Tony Curtis), in una situazione simile, in *A qualcuno piace caldo*.

Benché non sia direttamente legato all'obiettivo del personaggio, questo genere di conflitto (a volte statico, a volte dinamico) non è inutile. Ha anzi due funzioni:

- 1) alimentare l'empatia dello spettatore nei confronti del personaggio rinforzando l'emozione;
- 2) boicottare la volontà del personaggio di raggiungere l'obiettivo e, per reazione, mostrare la sua determinazione.

---

1. Cfr. Fanita English (42).

## Capitolo secondo

### Protagonista-obiettivo

*Ogni azione ha uno scopo ben determinato...*

Hegel (62)

#### DEFINIZIONE E CARATTERISTICHE

Chiameremo "protagonista" il personaggio di un'opera drammatica che vive di più il conflitto, colui quindi con il quale il pubblico s'identifica (emozionalmente) maggiormente. Nella maggior parte dei casi il conflitto è piuttosto specifico. Lo possiamo chiamare conflitto centrale. Il protagonista possiede perciò in genere un obiettivo, e uno solo, che per tutta la durata del racconto tenta di raggiungere, cercando di superare gli ostacoli che si trova davanti. I suoi tentativi e le difficoltà che trova nel raggiungere quest'obiettivo determinano lo svolgimento della storia, che chiameremo "azione".

È molto probabile che il protagonista sia anche il personaggio con il quale l'autore s'identifica di più. Se, come ho detto, il protagonista è il personaggio con il quale l'autore s'identifica di più, vediamo come il protagonista rappresenti una delle linee di congiungimento principali tra autore e spettatore.

#### Protagonista e ruolo principale

Nel teatro greco il protagonista (dal greco *prôtos*, primo, e *agônizesthai*, combattere) è l'attore che recita il ruolo principale. In realtà, secondo la nostra definizione, il protagonista non è necessariamente

te il personaggio più importante di un'opera, oppure non svolge il ruolo principale o ancora non dà il nome all'opera, anche se, certamente, questo accade spesso. Alceste (*Il misantropo*), Antigone, il cittadino Kane, Cyrano de Bergerac, Don Giovanni, Faust, Figaro (*Le nozze di Figaro*), la pazza di Chaillot, Galileo, Amleto, Medea, Madre Coraggio, Monsieur Verdoux, Edipo (*Edipo Re* o *Edipo a Colono*), Otello, Peer Gynt, Re Lear, le tre sorelle ecc... sono i protagonisti di opere che portano il loro nome.

Ma le eccezioni sono numerose, molti titoli corrispondono al soggetto dell'opera e non al suo protagonista. Perciò:

- Salieri, e non Mozart, è il protagonista di *Amadeus*;
- Yasunoto è il protagonista di *Barberousse*;
- Il presidente e il suo entourage sono i co-protagonisti di *Oltre il giardino*;
- Al (Nicholas Cage) è il protagonista di *Birdy* (Matthew Modine);
- Lestingois (Charles Granval) è il protagonista di *Boudu salvato dalle acque* (Michel Simon);
- Don José è il protagonista di *Carmen*. Lo stesso principio ne *L'angelo azzurro* e in *Lolita* e *Io e Annie*, di cui i rispettivi protagonisti sono il Professor Rath (Emil Jannings), Humbert (James Mason) e Alvy Singer (Woody Allen);
- Ralph (Lino Ventura) è il protagonista de *Il rompiballe* (Jacques Brel);
- Margo Channing (Bette Davis) è la protagonista di *Eva contro Eva* (Anne Baxter);
- Antoine (Louis de Funès) è il protagonista di *Jo e il gazebo*;
- Mc Pherson (Dana Andrews) è la protagonista di *Vertigine, Laura* nel titolo originale (Gene Tierney);
- Mr Arpel (Jean-Pierre Zola) è il protagonista di *Mio zio* (Jacques Tati);
- Mme de Winter (Joan Fontaine) è la protagonista di *Rebecca, la prima moglie*;
- Sarah Connor (Linda Hamilton) è la protagonista di *Terminator* (Arnold Schwarzenegger).

*Fedra* porta il titolo della protagonista, mentre la tragedia di Euripide, di cui *Fedra* è un remake, ossia *Hyppolite portecouronne*, porta il titolo del soggetto dell'opera. In origine la tragedia di Racine (che impiegò più di due anni a scrivere) si chiamava *Ippolito*. S'intitolò in seguito *Fedra e Ippolito*, per arrivare poi semplicemente a *Fedra*. Il confronto tra le due opere è interessante per più di una ragione. In quella di Euripide, Fedra e Ippolito vivono entrambi un conflitto, e con la stessa intensità. Dapprima Fedra che soffre perché ama il suo figliastro, poi Ippolito che viene accusato di aver compromesso l'onore della sua matrigna. Racine invece ha fatto una scelta chiara: è Fedra che soffre di più. Per questo la sua morte, invece di avvenire a metà del dramma, prima di quella di Ippolito (come in Euripide), avviene alla fine.

### Eroe e protagonista\*

Non useremo la parola eroe per designare il protagonista, perché induce in confusione. La parola eroe può infatti applicarsi, a seconda delle teorie e del senso comune, a più tipi di personaggi, che, l'abbiamo visto, non sono sempre compatibili tra loro:

- il protagonista stesso (Liubov ne *Il giardino dei ciliegi* o Alceste ne *Il misantropo*);
- il protagonista, solo se è eroico (*Cyrano de Bergerac* o *Indiana Jones*);
- e addirittura, a volte, il personaggio principale non protagonista (Laura in *Vertigine* o Houlot in *Mio zio*).

### Protagonisti multipli

Protagoniste possono essere più persone contemporaneamente nel caso in cui tutte queste persone condividano lo stesso obiettivo.

- In *Così è se vi pare* è la famiglia, che passa tutto il suo tempo a sparare, ad essere protagonista. Il suo obiettivo (comune ai membri): scoprire il segreto dei vicini.
- I marinai sono co-protagonisti ne *La corazzata Potëmkin*.
- Ne *Il giorno più lungo* il protagonista è l'esercito alleato. Il suo obiettivo: sbarcare sulla costa normanna e occuparla.
- In *Prigionieri dell'oceano* i protagonisti sono i sopravvissuti più simpatici del naufragio e il loro obiettivo è quello di sopravvivere.
- L'obiettivo comune di *Romeo e Giulietta* è di amarsi.
- *Salto nel buio* ci regala un esempio divertente di co-protagonismo. In seguito a un incidente, un militare miniaturizzato (Dennis Quaid) è iniettato nell'organismo di un brav'uomo (Martin Short) che non chiedeva altro che di vivere in pace. Hanno tutti e due l'obiettivo di tornare alla normalità.
- Il protagonista di *Il Tartufo* non è né Tartufo, che vive poco conflitto, né Orgone, che ne vive meno di quanto non ne faccia vivere agli altri, ma la famiglia di Orgone: Elmira, Cleante, Damis, Marianna, ai quali si associano anche Dorina, la cameriera, e Valerio, l'innamorato di Marianna. Il loro obiettivo (comune): sbarazzarsi di Tartufo e, in particolare, impedire il matrimonio di Tartufo con Marianna. Non è questa l'unica commedia di Molière in cui protagonisti sono più personaggi, e non invece soltanto il personaggio centrale. Ne *Le donne saccenti* o ne *Il malato immaginario*, i protagonisti non sono Trissotin o Argano ma la coppia di innamorati e la loro servetta (Toinette).
- *Alien, Un tranquillo weekend di paura, La grande fuga, I sette samurai* hanno anch'essi come protagonista un gruppo.
- Ne *Les compères - Noi siamo tuo padre*, Pignon (Richard) e Lucas (Depardieu) hanno tutti e due l'obiettivo di ritrovare il

\* In francese la parola "héros" è di uso corrente per designare il protagonista di un'opera, viene usato più di "protagoniste". In italiano il problema di cui parla questo paragrafo non si pone con la stessa intensità.

figlio. Ma, poiché hanno lo stesso figlio, sono co-protagonisti. Al contrario ne *Il viaggio del Signor Perrichon*, Armand e Daniel hanno tutti e due come obiettivo di sposare la figlia del Signor Perrichon, ma difficilmente possono raggiungere tutti e due questo obiettivo. Il protagonista è quindi colui, tra i due, che s'imbatta in più ostacoli, in questo caso Armand. Si noterà, una volta ancora, che il protagonista non è quello del titolo.

Attenzione però a non confondere il caso del protagonista multiplo, quello che abbiamo appena visto, con quello della molteplicità dei protagonisti, un caso da non augurarsi, in cui lo spettatore può scegliere tra vari protagonisti, ognuno con un obiettivo diverso. Nella fase iniziale di *Casper*, per esempio, non sappiamo chi sia il motore dell'azione, tra il fantasma, la famiglia che viene ad abitare nella casa infestata dagli spiriti o la coppia che va alla ricerca del tesoro.

### Unicità dell'obiettivo generale del protagonista

Nella vita di tutti i giorni noi perseguiamo spesso, in modo simultaneo o alternativamente, una gran quantità di obiettivi. Alcuni sono elementari (vestirsi), altri sono più complessi (essere felici), alcuni sono a breve termine (comprare il pane), altri a lungo termine (studiare pianoforte), alcuni sono molto facili da raggiungere (camminare, quando si hanno due gambe in buona salute), altri più difficili (camminare, quando si ha una gamba rotta) ecc. Passiamo dall'uno all'altro, veniamo interrotti, ci creiamo nuovi obiettivi quando ancora non abbiamo raggiunto quelli che avevamo. Nella drammaturgia questo non si può fare.

Il protagonista si deve concentrare su di un solo e unico obiettivo principale, che noi chiameremo obiettivo generale. O, per essere più esatti, su di un unico obiettivo difficile da raggiungere – nulla impedisce che ne abbia poi simultaneamente altri quaranta (respirare, camminare ecc.) che non gli pongano nessun problema. Tuttavia gli obiettivi facili, che vengono raggiunti immediatamente, non vengono percepiti come degli obiettivi. In drammaturgia, respirare è un obiettivo solo per chi ha, involontariamente, la testa sott'acqua. Quello che noi chiamiamo obiettivo deve creare una dinamica.

Due sono le ragioni sottostanti all'unicità dell'obiettivo:

- 1) la prima è che bisogna mantenere viva l'attenzione dello spettatore per circa due ore. Permettersi delle digressioni, dei vagabondaggi fuori tema, seppur affascinanti, significa correre il rischio del distacco da parte dello spettatore. Vedremo più in là come l'unicità dell'obiettivo sia una delle condizioni indispensabili all'unità dell'azione e come risponda al bisogno, proprio dell'essere umano, di fare ordine;
- 2) la seconda è che due ore sono allo stesso tempo troppo lunghe per tenere viva l'attenzione dello spettatore e troppo corte per l'autore. Due ore bastano appena per introdurre, sviluppare e

concludere in modo corretto un'azione. Conviene quindi trattarne per bene una sola, piuttosto che di più, ma in modo superficiale.

La regola dell'unicità dell'obiettivo vale anche per i co-protagonisti, che devono avere anch'essi un solo e unico obiettivo generale, comune e difficile da raggiungere.

### Obiettivi per gli altri personaggi

Nulla impedisce agli altri personaggi della storia di avere anch'essi un obiettivo. È anzi consigliabile, nella misura in cui l'obiettivo di un individuo è un elemento importante della sua caratterizzazione – ci ritorneremo nel capitolo 4. In *Mezzogiorno di fuoco* un personaggio assente durante i nove decimi del film ha comunque un obiettivo. Si tratta di Miller, il malvivente, che deve arrivare con il treno di mezzogiorno e il cui obiettivo è quello di uccidere Kane (Gary Cooper). Miller ha un obiettivo molto importante, ma ovviamente non è il protagonista.

Inoltre, contrariamente al protagonista, nulla impedisce agli altri personaggi di avere più obiettivi e di cambiarli lungo il cammino. Ne *Il Tartufo*, Orgone ha dapprima l'obiettivo di maritare sua figlia a Tartufo. Non è un obiettivo facile da raggiungere, poiché i co-protagonisti dell'opera vi si oppongono. Poi, quando si accorge di aver sbagliato, rinuncia a questo obiettivo e adotta quello dei co-protagonisti: sbarazzarsi di Tartufo. In *A porte chiuse*, Estelle ha vari obiettivi, indipendenti gli uni dagli altri: scoprire perché l'hanno messa in compagnia di Garcin e Inez, convincere questi ultimi che è innocente e che l'hanno mandata all'inferno per sbaglio, trovare uno specchio, sedurre Garcin, farsi consolare – ha appena visto il suo amante, sulla terra, tra le braccia di una rivale – far uscire Inez dalla stanza – uccidere Inez. Ne *Gli insospettabili*, Milo Tindle (Michael Caine) ha vari obiettivi che si susseguono: simulare una rapina, evitare di venir ucciso, vendicarsi.

### Esempi di obiettivi generali

Tutti gli obiettivi elencati qui sono degli obiettivi generali che il protagonista in questione persegue per tutta la durata della storia:

- seppellire il proprio fratello (*Antigone*);
- amare ed essere amati (*La bella e la bestia* di Disney);
- installare un'antenna (Stanlio e Ollio in *Un marito servizievole*);
- proteggere un bambino (Grusha ne *Il cerchio di gesso del Caucaso*);
- ottenere una buona performance (*Elvire Jouvet 40*);
- essere qualcun altro per sentirsi più a proprio agio con se stessi (*Sarà perché ti amo*);
- evadere (*Fuga da Alcatraz*, *La grande fuga*, *La grande illusione*, *Papillon*, *The prisoner*);
- ottenere un'eredità (*Le sette probabilità*);

- salvare il mondo dagli individui senza scrupoli che tentano di dominarlo (*La pazza di Chaillot*);
- rimettere in sesto una segheria in disuso (*Una vampata di violenza*);
- imparare a pescare, ballare, nuotare, giocare a calcio, giocare a golf, andare a cavallo ecc. (Pippo/Goofy nella serie degli *How to...*);
- sfuggire al proprio tormento (Garcin in *A porte chiuse* o *Otello*);
- consegnare un pianoforte (*The music box*);
- fare affari (*Madre Coraggio e i suoi figli*);
- mettere in scena *Il Tartufo* (Molière in *Molière*);
- dare una giustificazione alla propria vita e ai propri valori (Willy Loman in *Morte di un commesso viaggiatore*);
- trovare l'assassino (Hercule Poirot in *Assassinio sul Nilo*);
- venire a conoscenza del detto di Cambronne (*Le mot de Cambronne*);
- fare l'attore (*Stop at Greenwich Village, Le schpountz*);
- girare un film (*Effetto notte*);
- restituire il quaderno ad un compagno di classe (*Dov'è la casa del mio amico?*);
- presidiare un ponte (*Die Brücke*);
- chiarire la propria posizione (L'Uomo 2 in *Pour un oui ou pour un non*);
- trasformare una fioraia in una donna di mondo (Higgins in *Pigmalione*);
- cercare di evitare di venire trasformato in un rinoceronte (Bérenger in *Il rinoceronte*);
- resistere per x riprese di un incontro di pugilato (*Rocky*), o vincere un incontro di pugilato (*Rocky 2*);
- ritirarsi in pace (*Re Lear*);
- difendere un villaggio (*I sette samurai, I magnifici sette*);
- avere una destinazione (*Sei personaggi in cerca di autore*);
- non lasciarsi sedurre (Antoine - Michel Blanc - in *Lui portava i tacchi a spillo*);
- andare a Mosca (*Tre sorelle*), vale a dire per Olga, Macha e Irina, sfuggire alla noia che lentamente le sta logorando,
- trovare un cappello di paglia (*Un cappello di paglia di Firenze*);
- lasciarsi senza traumi (*Un fil à la patte*);
- ritrovare un equilibrio (Blanche Dubois in *Un tram chiamato desiderio*);
- ritrovare la propria identità (*Le voyageur sans bagages, XIII*).

Anche morire può essere un obiettivo. Come per Kenneth Harrison (Richard Dreyfuss) in *Di chi è la mia vita?* Rimasto vittima di un incidente che lo lascia completamente paralizzato, egli decide allora di farla finita. Anche i protagonisti di *Harakiri* e de *La grande abbuffata* perseguono lo stesso obiettivo.

In *Bagdad café*, l'obiettivo inconscio di Jasmine è di ritrovare un po' di affetto dopo la rottura con suo marito. Ciò significa, viste le circostanze, integrarsi nella piccola comunità di Bagdad e, soprattutto,

fare amicizia con Brenda. È un caso abbastanza unico. Nella maggior parte dei casi, quando due persone familiarizzano nel corso di una storia, questo avvicinamento non costituisce l'obiettivo; è un corollario. *La regina d'Africa, La parete di fango, Les compères - noi siamo tuo padre, Il rompiballe, E.T., Green card - Matrimonio di convenienza, Giovane e innocente, A spasso con Daisy, Accadde una notte, Rain man, Il mio uomo è un selvaggio, La traversata di Parigi, Quel treno per Yuma, Un biglietto in due* sono esempi fra tanti. Ma, in *Bagdad café*, non c'è un altro obiettivo. È forse, in parte, proprio su di questo che si fonda il fascino del film di Percy Adlon.

### Natura dell'obiettivo

Come vediamo, l'obiettivo non deve essere per forza ambizioso o filosofico. Può succedere anzi che sia solo un pretesto. L'obiettivo di Edipo in *Edipo Re* è di debellare la peste che devasta Tebe. Ma a Sofocle interessa che Edipo scopra la propria identità. È per questo che, in seguito a un opportuno intervento dell'oracolo, l'obiettivo si trasforma nella volontà di trovare l'assassino di Laio. Se non si trattasse della leggenda di Edipo, un obiettivo diverso fin dall'inizio sarebbe stato più adatto.

Inoltre, anche se in assoluto esiste un'infinità di obiettivi, possono essere in realtà tutti raggruppati in un piccolo numero di obiettivi fondamentali. Sia nella vita che in drammaturgia la maggior parte degli esseri umani persegue degli obiettivi simili. Chi, per esempio, non cerca di sfuggire all'angoscia? Altro esempio: conquistare una persona costituisce l'obiettivo centrale in molte opere (*Cyrano de Bergerac, L'importanza di chiamarsi Ernesto, Facciamo l'amore, L'appartamento* ecc.). Anche cercare di ritrovare una persona (*Les compères - noi siamo tuo padre, Il flauto magico, Missing - scomparso* ecc.) o un oggetto (*I predatori dell'Arca perduta* e innumerevoli fiabe). In *Ladri di biciclette* e in *Pee-Wee big adventure*, l'obiettivo del protagonista è di ritrovare la propria bicicletta. I co-protagonisti de *I guerrieri della notte* hanno lo stesso obiettivo di Dorothy ne *Il mago di Oz*: tornare a casa. Tutti questi esempi dimostrano che lo stesso obiettivo può dare vita a due opere completamente diverse, a seconda della natura del protagonista e di quella degli ostacoli.

Ma attenzione: anche se l'obiettivo può essere "anomalo", questo non significa che la scelta dell'obiettivo debba essere approssimativa. Al contrario, la scelta dell'obiettivo del protagonista è un'operazione molto delicata, poiché la natura dell'obiettivo è una delle tre componenti determinanti di una storia, insieme alla natura del protagonista e a quella degli ostacoli.

### Un obiettivo ben preciso

Tutti gli obiettivi citati sopra hanno qualcosa in comune: sono relativamente precisi e concreti. Un obiettivo non può essere troppo

vago o includere troppe cose. Affermarsi o essere stimati dagli altri, per esempio, non sono degli obiettivi validi in drammaturgia. Probabilmente perché questi obiettivi si possono applicare a chiunque e in innumerevoli circostanze. Ogni essere umano ha come obiettivi maggiori di essere felice, sfuggire all'angoscia, ottenere degli stimoli. Per Carl Rogers (124) ogni essere umano cerca di essere veramente se stesso. Ciò che ci differenzia gli uni dagli altri, o ciò che differenzia un racconto, è il mezzo preciso con il quale l'individuo, nello specifico, cioè per la durata di un film o di un'opera teatrale, cerca di essere felice o stare bene con se stesso. Per gli stessi motivi un protagonista non può soltanto avere come obiettivo che vada tutto bene. Questo è veramente troppo vago. Chi non desidera riuscire senza difficoltà in ciò che ha intrapreso?

### Obiettivi consci e inconsci

Se si consiglia caldamente all'autore di conoscere l'obiettivo del protagonista, non è necessario invece che il protagonista stesso sia cosciente del proprio obiettivo. Certo, il più delle volte è così, ed è anche preferibile che sia così. Amleto sa di voler vendicare il padre (*Amleto*) e Indiana Jones sa di voler portar via un tesoro (*I predatori dell'Arca perduta*). Ma ci sono delle eccezioni. In *Morte di un commesso viaggiatore*, Willy Loman non dice a voce alta: "Faccio un bilancio della mia vita e cerco a tutti i costi di giustificare la mia scelta". Malgrado ciò, senza rendersene conto veramente, è questo che egli cerca di fare per tutta la durata della pièce di Arthur Miller. Ne *Il mio uomo è un selvaggio*, l'obiettivo di Martin Coutances (Yves Montand) è di essere lasciato in pace. È un obiettivo inconscio. Senza analizzare il suo comportamento, fa di tutto per stare tranquillo. E ciò non impedisce allo spettatore di comprenderlo. Infine si può citare il caso, proprio di molte opere, in cui il protagonista ha come obiettivo immediato quello di rimanere in vita. Quest'obiettivo è per lo più istintivo, quindi inconscio.

### Obiettivo drammatico e obiettivo tematico

Tutti gli obiettivi di cui si è parlato finora rappresentano degli scopi concreti che il protagonista cerca di ottenere, nella maggior parte dei casi in modo cosciente. Sono degli obiettivi drammatici. Succede che, cercando di raggiungere il proprio obiettivo, il protagonista ottenga un qualcosa che non era previsto, spesso una trasformazione nel carattere. Come se dietro la trama del racconto si nascondesse un'altra evoluzione, necessariamente inerente all'inconscio del protagonista. Per illustrare questo principio, Pierre Jenn (74) fa l'esempio di *Rain man*. Il protagonista è Charlie (Tom Cruise), il cui obiettivo è di ottenere metà dell'eredità di suo padre. Per far ciò, è costretto a frequentare un fratello autistico, Raymond (Dustin Hoffman), e questa compagnia finirà per renderlo meno avido e meno "affettivamente autistico". Possiamo considerare così

il "cessare d'essere venale" come l'obiettivo tematico in *Rain man*. Vengono allora in mente altri esempi. L'obiettivo drammatico di CC Baxter (Jack Lemmon) ne *L'appartamento* è di sedurre Fran (Shirley McLaine). Il suo obiettivo tematico è di diventare un "Mensch", un uomo. L'obiettivo drammatico di Chloé (Garance Clavel) in *Ognuno cerca il suo gatto* è di ritrovare il suo gatto. Il suo obiettivo tematico è d'imbattersi in una relazione sessuale e sentimentale soddisfacente. Cercando di raggiungere il suo obiettivo di primo grado, lei impara a conoscere gli uomini. Come si vede, può succedere che entrambi gli obiettivi vengano raggiunti. Talvolta viene raggiunto solo l'obiettivo tematico, come in *Rain man*. In questo caso appare chiaro che l'obiettivo drammatico non è che un pretesto per attirare l'attenzione dello spettatore. Ma è un pretesto indispensabile. Infatti, anche se può essere molto pregnante concepire un obiettivo tematico per il proprio personaggio, ciò non basta a strutturare un racconto. Inoltre, anche questo obiettivo-pretesto deve essere trattato, cosa che gli autori di *Rain man* non fanno che per metà.

Charlie trova più difficoltà nel riuscire a sopportare suo fratello, che non nel recuperare un'eredità, i cui aspetti giuridici non sono molto chiari.

Lo si sarà capito: la presenza di due obiettivi, uno drammatico e uno tematico, non costituisce affatto un problema, poiché non sono situati sullo stesso piano. Avremo modo di incrociare ancora queste nozioni di obiettivi drammatico e tematico quando parleremo del principio di trasformazione dei protagonisti (cfr. capitolo 4) e della nozione di "pitch" (cfr. capitolo 17).

### La posta in gioco

Per definizione la posta in gioco è ciò che un individuo può guadagnare o perdere in un'azione. Può trattarsi della sua vita o dei suoi beni, ma può trattarsi anche di un bene di natura psicologica: l'onore, la credibilità, la sicurezza, la libertà e, più in generale, la soddisfazione dei propri bisogni fondamentali.

Può accadere che lo spettatore percepisca subito quale sia la posta in gioco per il protagonista. Spesso perché quest'ultima è di tipo classico o universale. Può accadere anche che sia meno evidente. In questo caso è nell'interesse dell'autore chiarire e giustificare quale sia la posta in gioco. In altri termini, se le ragioni per le quali un personaggio cerca di raggiungere un determinato obiettivo non sono ovvie, è importante dedicare un po' di tempo all'analisi delle sue motivazioni. E questo consiste nel rispondere alla domanda: "Perché è così indispensabile che il mio protagonista raggiunga quest'obiettivo?". Più è chiaro quale sia la posta in gioco, più giustificato è l'obiettivo e più lo spettatore è indotto a interessarsi alla storia e a identificarsi con il protagonista. Ne *Lo scopone scientifico*, Peppino (Alberto Sordi) ha l'obiettivo di vincere a carte contro una vecchia miliardaria. Lo fa per sfuggire alla miseria, ma anche



per tirar fuori sua sorella dal giro della prostituzione e, in qualità di rappresentante di una comunità povera, per vincere contro i ricchi. Inutile dire che con così tante motivazioni la posta in gioco è alta e che siamo tutti con Peppino. In *Cronisti d'assalto*, invece, Hackett (Michael Keaton) è un giornalista che vuole a tutti i costi fare uno scoop dimostrando l'innocenza di un gruppo di adolescenti neri accusati di un crimine. Poiché non si capisce bene perché lo voglia fare, si ha difficoltà ad entrare nella storia.

Se vediamo un rapinatore all'opera, possiamo sentirci vicini a lui per il solo fatto che va incontro a delle difficoltà. Ma se sappiamo che è disperato, che deve trovare i soldi per pagare l'operazione di trapianto di midollo osseo della vecchia madre, che si tratta della sua ultima speranza, allora tutto funziona, fin da subito, molto meglio. È per questo motivo che un racconto poliziesco diventa più appassionante quando dal risultato dell'indagine dipende anche la sorte dell'investigatore (cfr. *Edipo Re* o *Il silenzio degli innocenti* rispetto a *Il commissario Maigret*). In *Piovono pietre* Bob (Bruce Jones) ha l'obiettivo di trovare dei soldi. Un classico. È la sua motivazione che rende la storia così commovente: pur essendo povero, e pur potendo lei farne a meno, vuole regalare a sua figlia un sontuoso vestito per la comunione.

### Obiettivi simpatici e obiettivi antipatici

Anche l'obiettivo può, per la sua stessa natura, contribuire ad alimentare la simpatia dello spettatore nei confronti del protagonista. Se questi ha un obiettivo bislacco o immorale – per esempio un pedofilo che cerca di portarsi a letto un bambino – e anche se quest'obiettivo è ben motivato, è poco probabile che il protagonista ispiri simpatia. Abbiamo visto come fosse "sufficiente" dare un obiettivo a un personaggio e metterlo davanti a degli ostacoli, per catturare l'attenzione dello spettatore. Ma l'autore, nel caso di cui sopra, deve sapere che parte con un sicuro handicap. Certi obiettivi, al contrario, come quello di sedurre qualcuno o quello di guadagnare dei soldi, comportano l'immediata adesione dello spettatore, poiché quest'ultimo ha, o ha avuto nella sua vita, gli stessi obiettivi. Si crea dunque una sorta di identificazione concettuale che va a rinforzare l'identificazione di tipo emozionale.

### Obiettivo generale e obiettivo a breve termine

Tutti gli obiettivi di cui abbiamo appena parlato sono obiettivi generali, che il protagonista cerca di raggiungere dall'inizio alla fine della storia. Certo, accade spesso che il protagonista abbia, in una scena o in un gruppo di scene, un obiettivo a breve termine e che sia difficile da raggiungere. Questo obiettivo a breve termine però non rimette in discussione l'obiettivo generale. Costituisce, al contrario, uno dei sotto-obiettivi utilizzati dal protagonista per raggiungerlo. Infatti, pur dovendo il protagonista avere un unico obiettivo, nulla

però vieta che adotti, per raggiungerlo, una serie di obiettivi parziali. Ci ritorneremo nel capitolo riguardante lo svolgimento (capitolo 10). Vedremo anche come il protagonista possa, già all'inizio del racconto, avere un obiettivo, senza che questo sia il grande obiettivo che determinerà poi la storia. Kane (Gary Cooper) ha un unico desiderio all'inizio di *Mezzogiorno di fuoco*: partire per il suo viaggio di nozze. Non è questo però l'obiettivo che perseguirà per gran parte del film. Ne *La scuola delle mogli* Arnolfo parte con l'obiettivo di sposare Agnese. Ma non è ciò che tenterà poi di fare per gran parte dell'opera (cfr. l'analisi nel capitolo 15). Spesso, questo obiettivo di partenza serve come motivazione per l'obiettivo principale che verrà trattato.

### Obiettivo, sotto-obiettivo e metodo

Conviene adesso distinguere l'obiettivo del protagonista, o di un altro personaggio della storia, dal metodo che utilizza per raggiungerlo. Se questo metodo è difficile da utilizzare o da mettere in pratica, possiamo allora parlare di sotto-obiettivo. In *Cameraman* e *Campus-college*, i personaggi impersonati da Buster Keaton hanno l'obiettivo di conquistare una giovane donna. A questo scopo, uno decide di diventare un cronista d'assalto, l'altro un affermato campione sportivo, convinti entrambi di poter così sedurre l'eletta. Ma non tutto va come previsto e i risultati sono piuttosto scarsi. Alla fine sarà per un'altra via che riusciranno a farsi amare. In questi due esempi i metodi sono sia difficili da mettere in pratica che inefficaci. Sono dei sotto-obiettivi.

Ma i metodi possono essere inefficaci senza essere difficili. In *Aspettando Godot*, Vladimir e Estragon hanno l'obiettivo di vedere Godot. Per poterlo vedere, hanno deciso di aspettarlo. Non incontrano nessuna difficoltà nell'aspettarlo. Non si tratta quindi di un (sotto)-obiettivo. È un metodo, e non funziona. Perché Godot non arriva. Poiché aspettare Godot non è l'unico modo per vederlo – i protagonisti potrebbero andare a casa sua, per esempio – il metodo che hanno scelto per raggiungere il loro obiettivo è quindi un ostacolo, più che un sotto-obiettivo.

### Altri esempi di sotto-obiettivi

I protagonisti di *Vite vendute* hanno come obiettivo quello di guadagnare un bel gruzzolo. Per conquistarselo devono scortare due camion carichi di nitroglicerina. Diventa subito chiaro che il metodo costituisce un obiettivo in sé, equivalente all'obiettivo iniziale. Viene anche a sovrapporsi un sotto-obiettivo, quello di non morire. Questa ricchezza non nuoce al film, poiché i tre motori (obiettivo, metodo e sotto-obiettivo), generano la stessa azione.

Fin dalla seconda scena di *Ho ucciso mia moglie*, appare chiaro che Paul Bracconier (Michel Simon) vorrebbe sbarazzarsi di sua moglie. Ma, non avendo trovato il modo per farlo, non agisce. È

soltanto dopo aver sentito l'intervista a un celebre avvocato che passa all'azione (nei due sensi della parola) e cerca di raggiungere il suo obiettivo. Si noterà che il metodo che decide infine di utilizzare (l'omicidio) gli impone un secondo obiettivo, che discende dal primo: tirarsene fuori.

In *Duel* l'obiettivo di David Mann (Dennis Weaver), inseguito sulla strada da un camion omicida, è di salvare la pelle. Il metodo che usa per i nove decimi del film è di sfuggire al camion. È un sotto-obiettivo, poiché David ha serie difficoltà a mettere in pratica il suo metodo, che però non è equivalente all'obiettivo. Infatti, per raggiungere il suo obiettivo, David Mann finirà con l'utilizzare un altro metodo più efficace della fuga: il confronto.

Stesso principio in *Asterix e il paiolo*. L'obiettivo di Asterix è di pagare il debito d'onore del villaggio e non di riempire il paiolo d'argento, che non è che il mezzo principale per riuscire a farlo.

Queste distinzioni possono non sembrare importanti allo spettatore, poiché obiettivo, sotto-obiettivo e metodo vanno tutti nella stessa direzione, e dunque producono la stessa storia. Ma vedremo, parlando di ciò che chiameremo "deus ex machina" e "incidente scatenante", fino a che punto possono essere importanti per l'autore.

## VALIDITÀ DELL'OBIETTIVO

### Quattro importanti condizioni

Non basta, per far funzionare una storia, dare un unico obiettivo al protagonista. È anche necessario:

- che quest'obiettivo venga appreso, o almeno percepito, abbastanza rapidamente dallo spettatore all'inizio della storia. Finché lo spettatore non percepisce (in modo più o meno cosciente) qual'è la volontà del protagonista, l'azione non può avere inizio e lo spettatore non ha idea di cosa gli stiano raccontando. Questa sensazione non è sopportabile a lungo. Questa prima condizione impone all'autore di conoscere l'obiettivo del protagonista. È questo l'unica maniera per scrivere in modo rigoroso una storia;
- che l'obiettivo abbia una motivazione. Il protagonista deve condividere la sua aspirazione con lo spettatore. Se quest'ultimo (prima ancora di poterlo approvare) non capisce l'obiettivo, la posta in gioco è nulla. Ne avevamo parlato sopra;
- che sia particolarmente difficile per il protagonista raggiungere l'obiettivo. Questo non significa che debba essere troppo duro riuscirci, o peggio, impossibile. Una delle più grandi difficoltà del mestiere di autore drammatico è proprio quella di saper dosare gli ostacoli. Ne riparleremo abbondantemente nel prossimo capitolo;
- che il protagonista desideri ardentemente raggiungere l'obiettivo. Che non si abbia l'impressione che non gli costi nulla abbandonare l'impresa a metà strada. Più il protagonista vuole,

più lo spettatore si appassionerà alla storia. Come si potrebbe d'altronde immaginare che lo spettatore voglia vedere il protagonista raggiungere il proprio obiettivo, se quest'ultimo se ne infischiasse e si sottraesse al suo compito?

È questa la ragione dell'insuccesso de *L'agente segreto*. Hitchcock (66) se lo spiega benissimo: "(Il film non ha avuto successo). Credo di sapere il perché: in un film d'avventura il personaggio deve avere uno scopo, è vitale per lo svolgimento del film e per la partecipazione del pubblico che deve sostenere il personaggio, direi quasi aiutarlo a raggiungere questo scopo. Ne *L'agente segreto* il protagonista ha un duro compito da portare a termine (uccidere qualcuno, ndr), ma questo compito gli ripugna e cerca in ogni modo di evitarlo".

In realtà, si potrebbe avanzare l'ipotesi che il protagonista de *L'agente segreto* abbia due obiettivi contrastanti: il primo, uccidere una persona, glielo hanno fornito i superiori, il secondo è quello di evitare di eseguire l'ordine. Sfortunatamente, e la qualità del film ne risente, il primo obiettivo manca di nerbo e il secondo non viene trattato.

Il film di Hitchcock non è un caso isolato. Vi è un certo numero di opere drammatiche che lasciano addosso una sensazione d'insoddisfazione perché il protagonista non fa di tutto per raggiungere l'obiettivo. Ne *Il boss e la matricola* il protagonista (Matthew Broderick) si lascia raggirare alla grande - tra le altre cose, lo costringono a sposarsi - non è contento, protesta distrattamente, ma non fa granché per tirarsi fuori da questa situazione, si lascia sbalottare di qua e di là.

Per concludere, un protagonista deve essere attivo, all'occorrenza reattivo, ma non passivo. E l'obiettivo deve dare l'impressione di essere un'idea fissa per lui.

### E un protagonista ozioso?

Significa forse quest'ultima condizione che Oblomov o un personaggio alla Oblomov non possa essere protagonista di un'opera? Oblomov, personaggio centrale di un romanzo di Gontcharov, è l'ozioso velleitario e apatico ideale. La sua pigrizia è patologica: a rigor di logica non lo vediamo darsi un obiettivo e cercare di raggiungerlo. Eppure... un personaggio alla Oblomov può essere protagonista, se si cerca di scuoterlo e lui resiste. È quindi un personaggio reattivo e il suo obiettivo è di continuare ad oziare. Questo è proprio il caso di Oblomov in *Oblomov* - anche se, a tratti, l'adattamento di Nikita Mikhalkov un po' si perde e non rispetta l'unità d'azione. Succede anche in alcuni sketch di Gaston Lagaffe o in *Alexandre... un uomo felice*. Ma esiste un'altra possibilità di trattare un personaggio oblomovista: prendere cioè come protagonista un suo parente stretto e fare del personaggio oblomovista invece una fonte di ostacoli. Questa è la struttura di *Mio zio*, il cui protagonista è il cognato di Hulot, il signor Arpel (Jean-Pierre Zola), che ha



per obiettivo di fare di Hulot (Jacques Tati) una persona rispettabile, poiché costui ha un'influenza negativa sul nipote. Il problema (l'ostacolo) è che Hulot, come pure Oblomov o Gaston Lagaffe, è incurabile.

### L'obiettivo di sostituzione

In casi molto rari alcuni autori scelgono di tenere nascosto allo spettatore il vero obiettivo o le vere motivazioni del protagonista. Questo non vuol dire che sono liberi da ogni costrizione. Poiché il pubblico ha bisogno, fin dall'inizio di una storia, di ricevere un rapido contentino, di fiutare una pista da seguire, è necessario che gli autori, per suscitare l'interesse dello spettatore, inventino un obiettivo fittizio, una falsa pista. Appare chiaro però che questo falso obiettivo non deve essere del tutto artificiale e deve avere un qualche rapporto con quello vero, che sarà, prima o poi, oggetto di una rivelazione.

L'inizio de *Gli insospettabili* funziona proprio in questo modo. Sir Andrew Wyke (Laurence Olivier) ha invitato Milo Tindle (Michael Caine) per conoscerlo meglio. Sa che Tindle è l'amante di sua moglie, ma Wyke ha la pretesa di sostenere che la cosa gli è indifferente e di voler essere soltanto sicuro che Tindle abbia i mezzi per mantenerla. Il primo obiettivo di Wyke è dunque quello di assicurarsi che la moglie non torni. Dopo qualche tempo Wyke chiede a Tindle di simulare un furto. Secondo obiettivo: ottenere i soldi dell'assicurazione. Finalmente, dopo cinquanta minuti, realizziamo che Wyke ha trascinato Tindle in questa messa in scena per far cogliere il suo rivale in flagrante. Il suo vero obiettivo era quindi fin dall'inizio quello di vendicarsi. Non volendocelo rivelare subito, Anthony Shaffer ha quindi avuto l'intelligenza e la cortesia di presentarci altri obiettivi. In questo modo i primi cinquanta minuti de *Gli insospettabili* non danno un'impressione di inutile vagabondaggio.

## Capitolo terzo

### Ostacoli

*Più forte è il male, più accanita sarà la lotta e migliore sarà il film.*

Alfred Hitchcock (66)

*Probabilmente è grazie a tutti gli ostacoli contro i quali si scontrano, che il pubblico ha potuto simpatizzare così tanto con i miei personaggi.*

François Truffaut (145)

*L'errore non è nelle stelle, ma in noi stessi.*

Giulio Cesare

*Inventarsi una storia che sale, che sale, senza mai né fermarsi, né ridiscendere, e darle sbocco in un momento di esplosione totale.*

Jean Giraudoux (57)

*Vorrei che il pubblico si ponesse soltanto una domanda: che cosa succederà?*

Jean-Paul Sartre (126)

**A**bbiamo visto come il conflitto sia necessario per far funzionare un'opera drammatica e come nasca dal confronto obiettivo-ostacolo. Non soltanto l'ostacolo è indispensabile quanto l'obiettivo, ma anche la sua qualità è strettamente legata a quella dell'opera.

Mentre è d'obbligo non avere che un unico obiettivo generale che determini l'azione, nulla vieta che degli ostacoli contrastino que-

st'obiettivo. Anzi. Tuttavia, il repertorio ci insegna che una piccola quantità di ostacoli, scelti bene e ben sfruttati, è preferibile ad una quantità esagerata ed estenuante.

## NATURA E VARIETÀ DEGLI OSTACOLI

### La classificazione "relazionale"

Gli ostacoli possono presentarsi sotto forme diverse. Nel caso di un uomo che ha l'obiettivo di sedurre una donna, gli ostacoli possono essere:

- l'uomo stesso: maldestro, pauroso, timido, stupido, brutto... o ancora sessista, orgoglioso, suscettibile, violento, mediocre... oppure fine, colto, rispettoso;
- la donna, che non vuole più saperne d'innamorarsi, che ha altri gusti (cfr. *L'importanza di chiamarsi Ernesto*), che ama un altro, che non può fare a meno di fare la scelta sbagliata (cfr. *L'appartamento*);
- gli altri: un rivale, un'altra donna gelosa, la famiglia dell'uno o la famiglia dell'altro (cfr. *Romeo e Giulietta*, *Accidenti, che ospitalità!*), il capo di uno dei due ecc.;
- la società, rappresentata dalla morale o l'inconscio culturale o, più concretamente, dalla polizia, la giustizia, la stampa, o svariati gruppi d'opinione (cfr. *Morire d'amore*);
- la natura (un ciclone li separa);
- il caso, a volte chiamato destino.

Vediamo così che è possibile fare una prima classificazione, da cui si possono estrapolare tre grandi assi di relazioni conflittuali:

- con se stessi,
- con gli altri,
- con la società,

ai quali si potrebbero aggiungere la natura e il caso.

### La classificazione "originaria"

Questa classificazione però, pur permettendo di diversificare gli effetti e di rendere più complessa una storia, non dà ragione della natura più profonda degli ostacoli. Facciamo l'esempio di una persona bloccata nel traffico: il traffico può essere dovuto all'uscita dagli uffici (e dunque era facilmente prevedibile dal protagonista) o a uno sciopero improvviso dei camionisti (e dunque non dipendere affatto dalla volontà del protagonista). L'ostacolo è lo stesso nei due casi, ma la sua natura è diversa.

Poniamo ora che il nostro personaggio decida di sfruttare la corsia preferenziale. Alla fine della corsia c'è un poliziotto, che lo ferma. Il poliziotto rappresenta contemporaneamente: gli altri, la società e la sfortuna (il caso). Eppure, poiché il nostro protagonista ha commesso un errore, si può dire che abbia provocato lui stesso l'ostacolo. In un certo senso, il vero ostacolo è l'impazienza e l'inciviltà

del protagonista. Il poliziotto e la multa non ne sono che delle conseguenze, che possiamo qualificare come ostacoli esterni, ma d'origine interna. Attenzione, la parola "interno" non è necessariamente sinonimo di "interiore", come "esterno" non è sinonimo di "esteriore". Ci ritorneremo.

Facciamo un altro esempio, un po' più delicato, ma di maggiore impatto. Una donna picchiata dal marito, oppure un padre il cui figlio adolescente si droga, tenderanno a considerare i loro problemi come provenienti dal di fuori. La donna accuserà il marito e il padre accuserà la società e i trafficanti di droga. Ma gli psicologi ci hanno dimostrato che questa donna e questo padre hanno contribuito loro stessi al loro dolore. Dopotutto nessuna legge e nessuna mitragliatrice hanno costretto questa donna a sposare un brutto. Sono state le sue nevrosi a spingerla fra le sue braccia. Eric Berne (13) direbbe che il suo progetto di vita s'intona con quello del marito. Allo stesso modo, il bisogno di drogarsi, di autodistruggersi, non viene dai trafficanti, che si accontentano di soddisfare una richiesta, ma dall'educazione ricevuta dall'adolescente. La brutalità del marito o la droga sono dunque degli ostacoli esterni di origine interna. Nella vita questo è spesso troppo doloroso da ammettere, per la moglie o per il padre, ma è importante che un autore che crea questo tipo di personaggi e di situazioni ne sia consapevole. Tutto ciò ci porta a fare una distinzione tra tre categorie d'ostacoli.

## GLI OSTACOLI INTERNI

- La gelosia di Otello (*Otello*).
- L'ambizione e la vigliaccheria di Macbeth (*Macbeth*).
- La vigliaccheria di Garcin (*A porte chiuse*).
- L'orgoglio di Rodrigo e di Chimena (*Il Cid*).
- La vigliaccheria (in amore) di Cyrano de Bergerac (*Cyrano de Bergerac*).
- L'integrità, il puritanesimo, l'intransigenza di Antigone (*Antigone*), di Alceste (*Il misantropo*) o di Thomas More (*A man for all seasons*).
- L'indecisione di molti personaggi di Cechov.
- L'incompetenza dei protagonisti de *I soliti ignoti*.
- La reputazione di Jimmy Ringo (Gregory Peck), tiratore scelto in *Romantico avventuriero*.
- L'avarizia morbosa di Arpagone (*L'avarò*) o di Giacinto (Nino Manfredi) in *Brutti, sporchi e cattivi*.
- La stupidità e l'incapacità di Stanlio e Ollio.
- Il senso di colpa (*Macbeth*, *Il traditore*, *La paura*, *Psyco*, *Revizor*).
- Il segreto della confessione (cfr. *Arriva Fra' Cristoforo* o *Io confesso*).
- La bontà cronica di Samuel Clayton (Gary Cooper) ne *Il buon samaritano* o di Shen-te ne *L'anima buona del Sezuan*.

- Le psicosi di Aguirre (Klaus Kinski) in *Aguirre furore di Dio*, di Hermann (Dirk Bogarde) in *Despair*, di Alan Strang in *Equus*, di Corky (Anthony Hopkins) in *Magic-Magia*, di M (Peter Lorre) in *M - Il mostro di Düsseldorf*, di Carole (Catherine Deneuve) in *Repulsion*, di Mark Lewis (Carol Boehm) ne *L'occhio che uccide*, ecc.

*Le voyageur sans bagages* ci offre un bell'esempio di ostacolo interno: se stessi. Il protagonista, Gaston, soffre di amnesia. Ha l'obiettivo di ritrovare la propria identità. Ma l'identità che gli viene proposta, e che è poi proprio la sua, non gli piace per niente. Viene a sapere di esser stato crudele e di aver commesso diverse malefatte. L'ostacolo interno è assoluto.

### GLI OSTACOLI ESTERNI

- La vigliaccheria degli abitanti di Hadleyville in *Mezzogiorno di fuoco* - soltanto un ubriaccone e un ragazzino accettano di aiutare Kane (Gary Cooper).
- La leucemia (*Love Story*).
- Una carneficina (*Legittima difesa*).
- I vili sfruttatori in *Le due orfanelle*.
- L'ingratitude di Boudu (*Boudu salvato dalle acque*).
- La mancanza di affetto di cui soffre il protagonista de *L'incompreso*.
- La corporazione dell'industria tessile ne *Lo scandalo del vestito bianco*.
- La luna piena in *Ci sono dei giorni... e delle lune*.
- La natura (cfr. *Dersu Uzala, il piccolo uomo delle grandi pianure, Corvo rosso non avrai il mio scalpo, La Regina d'Africa, La magnifica preda o Le avventure di Bernard Prince*).

### GLI OSTACOLI ESTERNI MA DI ORIGINE INTERNA

- La presenza di Inez e di Estelle (*A porte chiuse*).
- La pioggia che scioglie la pistola di sapone di Virgil Starckwell (Woody Allen) in *Prendi i soldi e scappa*.
- Pignon (Jacques Villeret) ne *La cena dei cretini*. Infatti, se Brochant (Thierry Lhermitte), il protagonista, ha così tanti problemi con Pignon, è prima di tutto perché è venuto a cercarlo per la sua cena così poco gloriosa.
- *Otello* ci offre un bellissimo esempio di ostacolo esterno, Iago, causato dal protagonista (Otello). All'inizio del dramma, capiamo che Otello ha sedotto Desdemona grazie alla solerzia di Cassio. Come ricompensa, Otello nomina Cassio luogotenente. Questa nomina è ingiusta perché Cassio è lungi dall'essere un soldato meritevole quanto Iago. Il risentimento di Iago è quindi legittimo. Inoltre sembrerebbe - ma Shakespeare non ci dà

alcuna certezza in proposito - che Otello avesse ricevuto, all'epoca, i favori della moglie di Iago. Alcuni esegeti si spingono fino a sostenere che Iago abbia delle tendenze omosessuali, e che l'amore di Otello per Desdemona lo faccia soffrire. In poche parole, Iago è, o sarebbe, geloso di Cassio, di Otello e di Desdemona, pur rimanendo chiaramente Otello il principale responsabile della sua gelosia. In questo modo: 1) Iago, l'ostacolo esterno, non è gratuitamente cattivo, 2) non sceglie a caso la sua vittima (Otello), 3) non sceglie a caso il suo strumento di tortura (la gelosia). Tutto ciò fa di Iago un ostacolo molto meno esterno di quanto possa sembrare e, sicuramente, uno dei più bei cattivi di tutti i tempi - molto più riusciti dei cattivi di Hitchcock che spesso sono puramente esterni.

In *Revizor*, ci sono due ostacoli interni (la corruzione e la stupidità dei protagonisti) e un ostacolo esterno d'origine interna: Revizor stesso. Se i protagonisti non fossero corrotti, infatti, non avrebbero ragione di temere l'arrivo dell'ispettore finanziario. Invece l'ispettore in *Compagni miei atto I* (Martin Lamotte), che viene a controllare i registri dell'albergatore Igor Tataïev (Philippe Noiret) è un ostacolo puramente esterno, poiché Tataïev non ha nulla da rimproverarsi.

### Un ostacolo interno particolare: il co-protagonista

Le storie a protagonisti multipli presentano spesso un ostacolo interno molto evidente: uno dei protagonisti stessi che si oppone all'azione comune, o ancora i protagonisti che litigano tra loro riguardo alla via da seguire. L'esempio più famoso è quello di Stanlio e Ollio: hanno spesso lo stesso obiettivo ma ciò non impedisce loro di mettersi vicendevolmente i bastoni tra le ruote. Altro esempio: *Missing-scomparso* o *Les compères - noi siamo tuo padre*, nei quali i due co-protagonisti hanno per obiettivo di ritrovare qualcuno, ma non sono d'accordo sul metodo.

È chiaro che i dissidi interni tra i co-protagonisti hanno interesse solo se sono sfruttati come ostacoli sul cammino verso l'obiettivo comune. Ne *Il Tartufo* Molière mette in scena un litigio tra Marianna e Valerio che non influenza sull'azione. Non costituisce quindi che una parentesi inutile. Bella, ma inutile.

### La morale dello spettatore

Può succedere che la distinzione tra ostacolo interno e ostacolo esterno non sia molto chiara. In *Una vita difficile*, Silvio (Alberto Sordi) è un giornalista incorruttibile. Talmente incorruttibile da rinunciare ad un'ingente somma offertagli per tacere su di uno scandalo finanziario, e persiste nel vivere miseramente. Qual è l'ostacolo? L'integrità morale di Silvio o la corruzione della società italiana? La risposta non è semplice e chiara come sembra. In opere come *Il misantropo*, il puritanesimo del protagonista è eccessivo e può esse-

re considerato come un ostacolo interno. Non è questo però il caso dell'integrità morale di Silvio, di cui si può pensare che sia cosa del tutto normale. Tutto dipende quindi dai valori dello spettatore.

### Ostacolo interno versus ostacolo esterno

Questa distinzione tra ostacolo interno e ostacolo esterno è interessante per più di un motivo. A prima vista sembrerebbe che lo spettatore sia più attratto dalle storie in cui il protagonista è, almeno in parte, corresponsabile dei conflitti che vive. Nella vita di tutti i giorni, noi siamo spesso gli artigiani inconsci dei nostri mali. E anche se la loro origine è altrove e non in noi stessi, il nostro orgoglio spesso accentua il dolore. Non è forse più interessante vedere come il protagonista sfuggirà alla corda che egli stesso si è messo intorno al collo e quale lezione egli ne trarrà, piuttosto che venire a sapere che si può essere vittima ignara di un attentato terroristico uscendo in strada? Se osserviamo più da vicino però, la distinzione tra ostacolo interno, ostacolo esterno d'origine interna e ostacolo esterno non è molto dissimile da quella che ho chiamato "relazionale", tra sé, qualcun altro e gli altri. Questo non vuol dire però che essa sia rigorosamente identica. Quando ci poniamo contro noi stessi abbiamo chiaramente a che fare con un ostacolo interno. Quando contrastiamo qualcun altro si tratta il più delle volte di una persona cara: congiunto, figlio o amico. Tuttavia non ce li scegliamo a caso (cfr. il caso della moglie e del padre visto prima). Sono dunque degli ostacoli esterni di origine interna. Quando contrastiamo gli altri, la società, possiamo esserne in qualche modo responsabili. Si tratta allora di ostacoli esterni di origine interna. Ma se non c'entriamo niente (come nel caso di una voce che gira o di un errore giudiziario), gli ostacoli sono esterni. Infine, come vedremo, questa distinzione interno/esterno non è molto diversa da quella che separa la tragedia dal melodramma.

## LA TRAGEDIA

Tante sono le definizioni e le caratteristiche della tragedia.

- Secondo Aristotele (4) si tratta di un genere drammatico pensato per suscitare terrore e compassione nello spettatore, provocando in questo modo una superamento delle passioni (la famosa catarsi).
- Sempre secondo Aristotele (4) il protagonista di una tragedia deve possedere un difetto tragico, chiamato "errore".
- Inoltre, Aristotele considera che la tragedia debba rappresentare le azioni di uomini nobili, in contrapposizione alla commedia, che s'interesserebbe invece agli uomini miseri.
- Alcuni teorici riprenderanno quest'idea: soltanto un celebre personaggio delle leggende o della storia potrebbe essere protagonista di una tragedia (un semi-Dio, un re, un principe, un eroe mitologico ecc.). Perciò si negherà lo statuto di tragedia a *Morte di un commesso viaggiatore*.

- Secondo altri invece la tragedia, per definizione, finisce male. Aiace, Antigone, Lear, Amleto, Macbeth, Otello, Fedra muoiono, Edipo si cava gli occhi prima di essere cacciato via (*Edipo Re*). In *Tragedy and Comedy* (80) Walter Kerr dimostra intelligentemente che:

1- la tragedia finisce in realtà più bene che male. Certo, le morti sono tante – sebbene, non sempre – ma, comunque, bisogna pur morire un giorno. E poi, prima di morire, i protagonisti delle tragedie raggiungono il loro obiettivo e, spesso, imparano anche la lezione e quindi si arricchiscono anche, attraverso le prove che hanno affrontato. *Edipo Re* è l'esempio più rilevante. Al termine della "psicanalisi", Edipo non soltanto ha raggiunto il suo obiettivo, ma ha anche imparato molte cose su di sé. E l'opera teatrale che fa da seguito, *Edipo a Colono*, è la prova che è diventato meno cieco, meno collerico, più saggio e più sereno di prima;

2- che la tragedia mette in scena un individuo che esercita il suo libero arbitrio sino alla fine, fino alla morte (o alla mutilazione). In questo senso il protagonista della tragedia ha conservato quel qualcosa di divino che lo caratterizzava all'epoca in cui il dramma era ancora un rito sacro. Creare o vedere una tragedia dà un'immagine lusinghiera dell'essere umano e comporterebbe per lui lo stesso tipo di soddisfazione che comporta l'invenzione e il culto degli dei – sia che si tratti di quelli veri sia che si tratti di quelli dello sport, dell'arte, i primi della classe, i geni, i Mozart, i numeri 1 delle hit o dei Césars. Probabilmente è questa tensione verso l'alto che ha consentito alla tragedia di essere considerata come il genere più nobile che ci sia. In realtà penso che la nozione di libero arbitrio sia un'illusione, nella vita come nella tragedia. Ci ritornerò nel capitolo 4. Ma quel che conta qui è il sentimento prodotto dalla tragedia nel cuore dello spettatore.

Di tutti questi elementi, ricorderemo soprattutto, per definire la tragedia: 1) l'esercizio del libero arbitrio, 2) la presenza di un difetto tragico, che non è altro che un ostacolo interno.

## IL MELODRAMMA

La parola "melodramma" ha due significati. Etimologicamente, si tratta di un dramma cantato, un genere difeso da Rousseau nel diciassettesimo secolo e che ha il suo precursore nei canti del coro greco. Ma è al significato corrente della parola, apparso nel diciannovesimo secolo, che c'interessiamo. Tutti sanno cos'è un melodramma, o una situazione melodrammatica – esso evoca effetti di seduzione, un lato patetico, addirittura lacrimevole – e tuttavia, se apriamo un dizionario, abbiamo difficoltà a trovare una definizione chiara e soddisfacente del melodramma.

Ne propongo una che è molto semplice. Il melodramma, contrariamente alla tragedia, è caratterizzato dall'accumulo di ostacoli esterni. È per questa ragione che i protagonisti di melodrammi sono

spesso delle vittime innocenti come i bambini (cfr. *Cani perduti senza collare, Due orfanelle, Incompreso, I figli della violenza, Pel di Carota, Senza famiglia*, ecc.). Le soap-opera, o teleromanzi, (*La clinica nella foresta nera, Dallas, Eastenders, Santa Barbara*, ecc.) hanno fatto di questo genere di ostacoli la loro peculiarità. In esse, i personaggi sono vittime d'incidenti, di malattie, dell'ostilità del loro ambiente. E gli ingredienti sono sempre gli stessi: amore, povertà, sventura, ingiustizia, disgrazie, tradimenti, ecc.

### I melodrammi contemporanei

Ma se osserviamo più da vicino, molte opere non sono altro che dei melodrammi camuffati. Non perché siano lacrimevoli, ma perché i loro protagonisti non hanno ostacoli interni, né difetti tragici. Devono semplicemente affrontare la durezza del mondo che li circonda. Molti film d'avventura o di fantascienza, dell'orrore o di spionaggio, western o polizieschi non sono né più né meno che melodrammi. Bisogna far notare, d'altronde, che all'inizio del diciannovesimo secolo il melodramma non era soltanto costituito da storie all'acqua di rose, come Caigniez, Dennery o Pixérécourt avevano scritto, e di cui si ritrovano le tracce nei film di John Stahl, di Douglas Sirk, o nei teleromanzi. Buona parte dei melodrammi (*La nonne sanglante, Les pillules du diable, Rugantino, Le spectre du château*) si presentavano come gli antenati dei nostri attuali film dell'orrore.

Nel ventesimo secolo, *Alien, Les aventuriers, Un tranquillo weekend di paura, Il ladro, Io sono un evaso, Rambo* e tanti altri, i cui protagonisti sono vittime della sfortuna, dell'ingiustizia o di manipolazioni, possono essere considerati come dei melodrammi nel senso ampio del termine. Ciò che falsifica un po' la prospettiva è che la maggior parte dei protagonisti dei melodrammi contemporanei sono all'altezza degli ostacoli che incontrano. Ne *Le due orfanelle*, le protagoniste sono vittime di molteplici vicissitudini e non possono farci nulla. Oggi Rambo (*Rambo 2*), Indiana Jones, Ripley (*Alien*), l'ispettore Navarro o McGyver sanno difendersi e spesso riescono anche ad averla vinta sugli ostacoli esterni ai quali vanno incontro. In certi casi, addirittura, scelgono loro stessi di cacciarsi nei guai. È così per James Bond, che non porta in sé neanche la minima traccia di ostacolo interno ma che, scegliendo di fare un mestiere pericoloso, può essere considerato un personaggio meno melodrammatico del Dr Ben McKenna (*L'uomo che sapeva troppo*), che viene trascinato, senza volerlo, in una faccenda di spionaggio.

### Un esempio di melodramma evolutivo

*Intrigo internazionale* ci offre un esempio interessante di ostacolo puramente esterno che diventa (anche se in minima parte) di origine interna. All'inizio Roger Thornill (Cary Grant) viene scambiato per un altro, un certo Kaplan, e viene perseguitato al posto di questi, anche se non c'entra davvero nulla. Siamo quindi in pieno melodramma.

Dopo venti minuti di film però, finisce col cavarsela e torna a casa. Potrebbe dimenticare questa storia e ritornare alle sue occupazioni, ma invece decide di saperne di più. Infatti, non è stato creduto né dalla polizia né da sua madre: vuole dimostrare di essere in buona fede e far valere i suoi diritti. Comincia quindi ad indagare. La cosa si fa subito più interessante perché, da questo momento in poi, Thornill sceglie lo scontro. E questo genera una scena molto bella: Thornill penetra, commettendo un'effrazione, nella camera d'albergo di Kaplan per cercare degli indizi. All'improvviso suona il telefono. Lui esita. Alla fine, si decide a rispondere:

- Pronto?
- Finalmente la trovo, Signor Kaplan.
- Chi parla?
- Ci siamo conosciuti ieri e non riconosce la mia voce. Mi sento offeso.
- Sì, so bene chi è, ma io non sono Kaplan.
- Ah, s'intende, risponde al suo telefono e si trova nella sua stanza, eppure non è il Signor Kaplan...".

Thornill è stato incastrato. E la responsabilità è in parte anche sua. Ci può dispiacere tuttavia che Hitchcock si sia ostinato a raccontare delle storie di falsi colpevoli, di innocenti vittime di uno sfortunato concorso di coincidenze. Cerca di giustificare quest'interesse spiegando che lo spettatore s'identifica più facilmente con un personaggio della vita di tutti i giorni, che gli assomigli. Ma in questo modo parla d'identificazione concettuale e dimentica ciò che lui stesso ha sviluppato in altra sede, e cioè che un personaggio che vive un conflitto provoca necessariamente identificazione da parte dello spettatore, anche se questo personaggio non gli assomiglia. In realtà, l'interesse di Hitchcock per i falsi colpevoli è dovuto probabilmente a un'esperienza traumatizzante che ha vissuto nella sua infanzia e di cui ha parlato molto. Quando Hitchcock aveva sei anni, suo padre lo fece rinchiodare in cella, al commissariato, senza che il bambino capisse il perché di questa punizione. L'ingiustizia era quindi totale. Il piccolo Alfred era in pieno melodramma. "Mi immagino sempre di essere al posto della vittima", confessa a Truffaut (66), "e qui ritorniamo alla mia paura della polizia. Ho sempre provato, come se fossi io la vittima, le emozioni di una persona che viene arrestata e portata al commissariato in macchina...".

Vedremo inoltre, nel capitolo dedicato all'ironia drammatica, che le storie di falsi colpevoli hanno un handicap fin dall'inizio.

### COMMEDIA E NATURA DEGLI OSTACOLI

La tragedia e il melodramma sono dei generi seri, al contrario della commedia. Ma nella commedia non esiste distinzione tra ostacolo interno e ostacolo esterno. Prima di tutto sembra che gli ostacoli esterni vengano accettati meglio dallo spettatore quando sono trattati in maniera comica. Come se meritassero solo la presa in giro e la



derisione. Per convincersene, basta confrontare *Senza famiglia*, trattato con serietà da Marc Allégret e lo stesso soggetto trattato con ironia da Vittorio Gassman (*Senza famiglia, nullatenenti, cercano affetto*). Il tipico esempio di ostacolo esterno che funziona molto bene nella commedia è la sfortuna. Del resto è proprio l'umorismo che evita ai film di Chaplin o di Pagnol di cadere nel melodrammatico. Ma c'è un'altra ragione per l'assenza di distinzione tra ostacolo interno e ostacolo esterno nella commedia. Ci ritorneremo nel capitolo 9.

### LA MESCOLANZA DI "GENERI"

Nel teatro greco e classico, i generi erano piuttosto puri. Sebbene... *Edipo Re* è al tempo stesso una tragedia (Edipo è vittima della sua ira e del suo accecamento) e un melodramma (Edipo è vittima del suo destino). Da allora, i generi si sono confusi e molte opere oggi contengono insieme i tre tipi di ostacoli (interno, esterno, esterno di origine interna) e i due tipi di trattazione (seria, comica).

*Il Cid*, per esempio, non è, come ha indicato Corneille, una tragi-commedia, bensì un tragi-melodramma. Per due motivi. Prima di tutto, non c'è assolutamente niente di divertente nel *Cid*. Potremmo cercarvi invano degli elementi di commedia. E poi l'opera comincia come una tragedia: Rodrigo e Chimene hanno entrambi un difetto tragico, un forte orgoglio. Se i protagonisti esercitassero il loro libero arbitrio e arrivassero fino in fondo al loro orgoglio, la vicenda finirebbe, per forza di cose, in un bagno di sangue. Disgraziatamente, nel quinto atto, contro ogni aspettativa, Rodrigo rinuncia a farsi ammazzare da Don Sanche, il suo rivale, e dunque rinuncia al suo orgoglio, Don Sanche rinuncia al suo amore per Chimene e lei rivela il suo amore al momento opportuno. Happy end! Se quest'opera viene definita tragi-commedia, è per ragioni storiche. Nel Medio Evo, qualsiasi racconto che finiva bene veniva chiamato commedia, anche se non conteneva nulla di divertente (per esempio *La divina commedia* di Dante Alighieri).

Se c'è un'opera che merita l'appellativo di tragi-commedia, o piuttosto di comi-tragedia, è *Don Giovanni*. Don Giovanni è infatti indipendente e blasfemo fino in fondo, fino alla morte. In questo è un personaggio da tragedia. Ma, nel frattempo, quanto ci avranno fatto ridere i suoi contrasti con Sganarello e con gli altri!

*Romeo e Giulietta* rappresenta un ulteriore caso a parte. Gli ostacoli incontrati dai protagonisti nella prima metà dell'opera sono esterni (la rivalità Montecchi-Capuleti e il matrimonio forzato di Giulietta). Ma il loro amore è talmente forte e soprattutto frutto di una tale intesa, che li spinge a compiere mille manovre e infine li porta al suicidio. È un difetto tragico che essi assumono fino alla fine. *Romeo e Giulietta* è quindi tutto l'opposto del *Cid*: comincia come un melodramma, ma finisce come una tragedia.

### C'è genere e genere

A questo livello del confronto tra tragedia, commedia e melodramma, s'impone una parentesi su ciò che si è soliti chiamare genere. Secondo il dizionario un genere è una categoria di opere. Benché i parametri di appartenenza categoriale siano diversi, commedia e western, melodramma e poliziesco vengono messi nello stesso paniere. Queste classificazioni confondono. Un western, per esempio, può essere comico. È raro, ma non sono due caratteristiche incompatibili (vedi *Io e la vacca, Io e la vacca, Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, ecc.). Un racconto di guerra può anche essere comico (vedi *Charlot soldato, L'équarissage pour tous, M.A.S.H.*, ecc.). D'altra parte, una cosiddetta commedia musicale può non essere affatto divertente (vedi *West side story, Les parapluies de Cherbourg o All that jazz - Lo spettacolo continua*).

In poche parole, sembrerebbe più giudizioso distinguere:

- gli ostacoli interni da quelli esterni,
- la trattazione seria da quella comica,
- la trattazione realistica da quella fantastica,
- la trattazione realistica da quella musicale (cfr. l'opera o le "commedie musicali")
- e i generi gli uni dagli altri, in funzione di circostanze ricorrenti come gli scenari e/o le epoche (l'ovest degli Stati Uniti nel diciannovesimo secolo per il western, l'antichità per il peplum, il futuro per la fantascienza), le situazioni (la guerra, l'avventura, l'indagine per il genere poliziesco), i personaggi (il pirata o il corsaro), gli accessori (cappa e spada) ecc.

È evidente che queste distinzioni non sono tutte sullo stesso piano. Quindi non sono neanche incompatibili fra loro. Il mescolamento si può verificare all'interno stesso delle distinzioni, come pure tra l'una e l'altra. Si può benissimo immaginare una commedia che inizia come un dramma realistico, mette in scena degli ostacoli interni ed esterni, sfocia nel fantastico, con, di tanto in tanto, dei numeri da musical. Il risultato è: *The Rocky Horror Picture Show*.

### LA FINE DELLA TRAGEDIA

Alcuni filosofi moderni e contemporanei hanno constatato che la tragedia era finita e spiegato anche che aveva poche possibilità di rinascere. Possiamo intanto notare come, nel ventesimo secolo, la tragedia sia stata veramente maltrattata, contrariamente alla commedia, che è stata invece sviluppata. Anouilh (*Antigone, Medea*), Cocteau (*La macchina infernale*), Giraudoux (*Elettra, La guerra di Troia non ci sarà*), Ionesco (*Macbett*) e altri hanno trasformato soggetti tragici in satire. Ci ritorneremo.

Secondo Walter Kerr (80), è stato Freud a segnare la fine della tragedia, dimostrando che il libero arbitrio, per lusinghiero che fosse per la vanità umana, non esisteva. La mente umana non è un agente libero, ma il prodotto di effetti e di cause, al tempo stesso diver-

si e indipendenti dalla sua volontà. Non si tratta del fatto che un essere umano non sia capace di fare delle scelte, ma che queste scelte dipendono dalla sua personalità, che è essa stessa il risultato di una moltitudine di fattori, indipendenti dal suo volere. Questa è un'idea che viene ancora difficilmente accettata. È più comodo per la nostra mente pensare che ci meritiamo le nostre qualità e che gli altri si meritano i loro difetti, o che volere è potere. E, naturalmente, questo sentimento vale anche per gli spettatori di un'opera drammatica. L'esempio più notevole di questa reticenza è l'atteggiamento di molta gente nei confronti dei criminali cosiddetti "inumani", piccoli o grandi che siano, fra i quali Hitler è il caso più estremo e archetipico. Ancora oggi sono in molti a voler credere che Hitler fosse all'origine del proprio odio e della propria violenza, e quindi anche responsabile di questi ultimi. Ciò permette – in particolare a coloro che non sono stati vittime – di caricarlo di colpe senza cercare di comprenderlo, e in questo modo, per contrapposizione, di valorizzare se stessi. Si sa che fa sempre bene avere qualcuno da poter odiare e disprezzare in buona coscienza. In realtà, il dittatore tedesco è nato, come ogni neonato, con delle potenzialità straordinarie. È stato in seguito che queste potenzialità sono state massacrate – Alice Miller ha dimostrato in *È per il tuo bene* (99) che il padre di Hitler aveva martirizzato il figlio – e in questo Hitler non c'entrava nulla. Truffaut diceva: "Non esistono dei nazisti bambini, esistono soltanto dei figli di nazisti". Insomma, Hitler ha la stessa dose di circostanze attenuanti di tutta l'umanità e non era più responsabile per i suoi difetti e le sue qualità di, per esempio, Madre Teresa. In un certo senso, i suoi difetti, come quelli di ognuno, erano degli ostacoli esterni. Interiori, certo, ma non interni. Sia ben chiaro che non sto cercando, scrivendo questo, di far provare simpatia per un mostro, né cercare di banalizzarlo. Sto semplicemente cercando di comprendere; creare quindi un'empatia. Non è forse demonizzando i razzisti o i grandi criminali, non è forse rifiutando di ammettere che sono anch'essi degli esseri umani, che si rischia di farne nascere degli altri? Se vogliamo evitare che dei nuovi, piccoli o grandi Hitler vengano al mondo, bisogna sapere come si sia arrivati a creare questo dittatore tedesco. Forse è in parte per via del fatto che i drammaturghi hanno capito tutto ciò, che si sono interessati a tal punto ai difetti umani e ai protagonisti antipatici.

### **La fine, dunque, dell'ostacolo interno?**

Non esisterebbe dunque in assoluto nessun ostacolo veramente interno. Tuttavia, non ci sono forse degli ostacoli più interni di altri? Malgrado la fine della tragedia e i motivi di questa fine, lo spettatore continua a preferire le storie che mettono in scena gli ostacoli generati dal protagonista. Perché? Prima di tutto perché, come abbiamo visto, gli risulta difficile accettare che non ci si meriti né i propri difetti, né le proprie qualità. E poi probabilmente perché ha la sensazione che sia più facile intervenire sui propri osta-

coli che non su ostacoli venuti dall'esterno. Anche se non siamo all'origine o responsabili per i nostri demoni interiori, siamo pur sempre noi a dovercene fare carico.

Ma se l'autoformazione pura e il libero arbitrio non esistono, possiamo ancora pensare che un individuo abbia il potere di agire su se stesso, di auto-trasformarsi? Non avendo potuto scegliere le nostre qualità e i nostri difetti, avremo almeno la possibilità di scegliere tra il lasciarci andare o dare il meglio di noi, tra la mediocrità e la pretesa di andare oltre (sempre nei nostri confronti naturalmente e non nei confronti degli altri)? Sarà certo più piacevole rispondere di sì ed è probabilmente per questo che, ancora oggi, lo spettatore trova più gratificante identificarsi con dei personaggi che hanno per ostacolo i loro stessi difetti e che fanno qualcosa contro di essi, piuttosto che con degli innocenti, vittime del destino o di volgari sfruttatori.

William Gibson doveva esserne cosciente quando ha concepito *Anna dei miracoli*. La protagonista della sua opera è un'educatrice, Annie Sullivan, il cui obiettivo è di far uscire una giovane sordomuta cieca, Helen Keller, dal suo isolamento, facendole conoscere il mondo con il tatto. Se Gibson avesse scelto Helen Keller come protagonista, avrebbe ottenuto uno spaventoso melodramma. Molto intelligentemente invece ha optato per qualcuno che sceglie la difficoltà e che, quindi, è più responsabile dei propri ostacoli rispetto ad un'handicappata. Stesso principio ne *Il ragazzo selvaggio*. Il protagonista non è Victor, il bambino selvaggio, ma il Dr. Itard (François Truffaut) che lo prende con sé e si occupa di lui.

### **Caratteristiche interiori e ostacoli esterni**

L'esempio di *Anna dei miracoli* ci fa notare come non tutti i difetti di un individuo vengano percepiti da questi in modo identico, anche se sono i suoi difetti personali, interiori. I difetti psicologici (la mancanza di coraggio di Cyrano) vengono in genere assimilati a degli ostacoli interni e i difetti fisici (il naso di Cyrano) o sociologici piuttosto a degli ostacoli esterni. In *Viva Zapata!*, per esempio, Emiliano Zapata (Marlon Brando) si sente in imbarazzo per il fatto di non saper leggere. L'ostacolo principale per Jack Crabb (Dustin Hoffman) in *Piccolo grande uomo* è di non essere né veramente bianco, né veramente indiano. Questi difetti interiori possono essere quindi considerati come dei difetti interni?

### **Cosa scrivere oggi?**

Se la tragedia è morta e ogni ostacolo è, direttamente o indirettamente, esterno, possiamo chiederci: cosa resta da scrivere agli autori del ventesimo secolo? Ho tre risposte da proporre.

- 1- Possiamo per prima cosa continuare a trattare gli ostacoli "interni". Un individuo può non essere responsabile dei suoi difetti in origine, ma non per questo non gli sono propri. Ne deve portare il peso. Non ha dunque altra scelta che quella di



trovare nei propri limiti e nelle proprie costrizioni la soluzione ai suoi problemi e la realizzazione del proprio essere.

- 2- Poiché non scegliamo di nascere in questa o quell'altra famiglia e poiché la distribuzione delle carte in tavola è assai diseguale, l'educazione non è più una faccenda privata. È invece sotto la responsabilità di tutte le persone che hanno potere su di essa (artisti, insegnanti, giornalisti, intellettuali, personale politico, ecc.). Tutto ciò ci conduce verso un altro tipo di racconto: quello che chiama in causa la società.
- 3- Scrivere delle commedie. Nel capitolo 9 cercherò di dimostrare che la commedia è un genere nobile, giusto e necessario.

### Soggetti più difficili di altri

Eric Berne (13) diceva che l'essere umano nasce principe o principessa e che il lavoro della maggior parte dei genitori consiste nel farlo diventare o rospo o rana. Ma, come nelle fiabe, c'è sempre un principe o una principessa che sonnecchia nel rospo o nella rana che siamo diventati. Le opere drammatiche che mettono in scena degli ostacoli interni s'interessano quindi ai mezzi che abbiamo per ritornare ad essere un principe o una principessa. Molte di queste opere sembrano del resto comunicare che ciò è possibile, che basta superare una serie di difficoltà per riuscirci. Lo spettatore adora le storie in cui il protagonista arricchisce il proprio spirito affrontando i propri ostacoli.

Detto questo, se ci sono voluti anni per consentire a due genitori di trasformare un bambino in rospo o in rana, sembra poco probabile che la trasformazione inversa si possa compiere da sola, che basti soffrire un po' per diventare migliore. Per alcuni autori, un rospo o una rana non possono ridiventare principe o principessa senza l'aiuto di un mago. Quest'ultimo può presentarsi sotto mille forme diverse. È probabile che il racconto ne faccia parte. Ma il più conosciuto, e probabilmente anche il più potente dei maghi contemporanei, è lo psicoterapeuta. È anche per questo che suscita così tanto timore e ammirazione nelle nostre società. Non è per caso che uno dei peggiori cattivi del repertorio, Hannibal Lecter (*Il silenzio degli innocenti*) sia un ex-psichiatra. Comunque sia, per questa seconda categoria di autori l'arricchimento psichico del protagonista è poco verosimile. Solo che lo spettatore non vuole che glielo si ricordi. Ne ripareremo a proposito della caratterizzazione, nel capitolo 4.

Dalla natura degli ostacoli e dai loro effetti sul protagonista dipende in parte la soddisfazione dello spettatore. Questo non significa che non vi è che un unico tipo di storia da scrivere. Non è così. Ma è bene che un autore che vuole disingannare i suoi spettatori lo faccia consapevolmente, che sappia che ci sono opere più difficili di altre. A pari qualità di scrittura, un'opera il cui protagonista è simpatico (Romeo rispetto a Macbeth), raggiunge il suo obiettivo (Amleto rispetto ad Alceste), migliora (il John Dunbar di *Balla coi lupi* contro il Frank Poupart de *Il fascino del delitto*) avrà possibi-

lità maggiori di fare buoni incassi rispetto ad un'opera che non rispetta queste condizioni<sup>4</sup>.

### La verità riguardo i nostri ostacoli

Gli autori e i produttori americani (quelli di *Arma letale*, non quelli di *Io e Annie* o di *J.F.K.*) hanno colto bene queste distinzioni e non è quindi un caso che i loro protagonisti raggiungano più spesso i loro obiettivi rispetto ai loro colleghi europei. Il caso di *Pretty Woman* o di *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* non è molto significativo. Questi film sono delle ghiottonerie, dei giri in giostra, non gli si chiede di parlarci della vita.

Ma nel caso di opere più profonde e più ambigue, come *Velluto blu*, *Cattive compagnie* o *Parenti, amici e tanti guai*, ci si può anche lamentare di questa mania dell'happy end. È forse questo l'unico modo per sedurre il pubblico? *Qualcuno volò sul nido del cuculo* ha dimostrato che anche un finale amaro può ottenere un grande successo. E poi, soprattutto, questo significa dire proprio la verità? Chi rende meglio la realtà della vita? Comencini che conclude il suo *Incompreso* con la morte del bambino o Schatzberg che conclude il remake (*Incompreso* o *L'ultimo sole d'estate*) con una fine meno tragica? Per finire... non biasimiamo gli americani. È stato Corneille a dar loro l'esempio con il lieto fine del *Cid*. In realtà, l'happy end dovrebbe esserci soltanto quando è reso logico dallo svolgimento della storia.

Strindberg auspicava che un giorno saremmo diventati abbastanza "illuminati" da poter sopportare lo spettacolo crudele che ci offre la vita. Se ne siamo ancora lontani, forse è perché (soltanto in parte, s'intende) la drammaturgia illude troppo i suoi spettatori. Infondere speranza è legittimo e importantissimo. Ma illudere può rivelarsi un regalo avvelenato. "Disgraziato il paese che ha bisogno di eroi" dice Galileo nella pièce di Brecht (*Vita di Galileo*).

## VALIDITÀ DEGLI OSTACOLI

### MOTIVAZIONE DEGLI OSTACOLI E MCGUFFIN

Tutto ciò che agisce contro il protagonista è ben accetto dallo spettatore, sempre entusiasta di vedere i personaggi vivere dei conflitti. Ma possono gli ostacoli, solo per questa ragione, essere completamente gratuiti e ingiustificati? Dipende.

La maggior parte degli ostacoli ha bisogno di essere un minimo giustificata. Più che essere possibili, è meglio che siano probabili, anche se non è necessario introdurli in maniera troppo dettagliata. Ci ritorneremo nel capitolo dedicato alla preparazione. Esiste tuttavia un'eccezione degna di nota a questo bisogno di motivazione degli ostacoli. Si tratta di quegli ostacoli che riguardano le premesse dell'opera. Gli ostacoli che danno l'impulso iniziale alla storia e che fanno parte di quelle che si chiamano premesse possono essere anche completamente gratuiti e anzi non venir mai giustificati.

Hitchcock ha dato un nome alla giustificazione delle premesse conflittuali: il McGuffin. Sfortunatamente, la spiegazione che ne dà a Truffaut (cfr. *Il cinema secondo Hitchcock* (66)), pur illustrando la poca importanza che ha il McGuffin, non costituisce una definizione e, quindi, porta a confusione. In realtà, il McGuffin è semplicemente il motivo che giustifica un ostacolo iniziale (generalmente esterno). Questo motivo non sottintende molto lavoro o una grande ricerca e ha soltanto bisogno di essere comunicato agli spettatori.

In *Duel*, il McGuffin – e cioè i motivi per cui il camionista aggredisce David Mann (Dennis Weaver) – non vengono affatto svelati allo spettatore.

In *The diaper ad* il personaggio principale, un fotografo (Tony Randall), si ritrova con un neonato a carico. La madre l'ha dimenticato nel suo studio dopo una seduta fotografica!! Alla fine, dopo varie peripezie (vissute dal fotografo), la madre torna a recuperare il bambino, farfugliando una spiegazione, il McGuffin appunto, che, guarda caso, viene interrotta. Difficile, infatti, giustificare una tale dimenticanza (sia per la madre che per lo sceneggiatore!). Ma che importa; l'essenziale è che questa dimenticanza abbia provocato una serie di conflitti nella vita del fotografo.

In breve, non sono i motivi iniziali che causano dei problemi a un personaggio a contare, ma semplicemente il fatto che egli ne abbia alcuni. Ci rifaremo all'analisi di *Intrigo internazionale* per un altro esempio di McGuffin.

### **POTENZA DEGLI OSTACOLI**

Se gli ostacoli sono troppo deboli, se il protagonista raggiunge il suo obiettivo troppo facilmente, ci si annoia. Se sono troppo grandi e il protagonista è incastrato, la storia non ha più senso. Che interesse ci può essere nell'andare al cinema o a teatro per constatare che un bambino di cinque anni non sa riparare un computer? O che un poliziotto legato ad un sedia, torturato e cosparso di benzina, non può fare nulla per cavarsela (*Le iene*)? Insomma, gli ostacoli devono essere all'altezza del protagonista. Se confrontiamo l'ostacolo ad un muro, il muro deve essere il più alto possibile, ma non deve essere insormontabile. L'idea è quella di far passare ripetutamente lo spettatore dalla speranza al timore e dal timore alla speranza.

### **L'insufficienza di ostacoli**

Nella maggior parte delle opere i muri non sono abbastanza alti. Non è una questione di quantità di ostacoli, ma d'intensità. Un autore (Richard S. Prather (117)) a questo proposito ha dichiarato addirittura: "Colpite il vostro protagonista quando è a terra". Difatti, non si deve esitare a mettere il proprio protagonista nei guai più

grossi, assicurandosi però che possa tirarsene fuori da solo, con il solo aiuto delle proprie capacità.

In un certo numero di film, e non film minori (*È arrivata la felicità*, *Signora per un giorno*, *Arriva John Doe*, *Mister Smith va a Washington*, *La vita è meravigliosa*, ecc.), Capra non esita ad umiliare il suo protagonista, a spingerlo talvolta sull'orlo del suicidio, insomma a colpirlo mentre è a terra prima di rimetterlo in piedi in una circostanza plausibile. Ma mi chiedo addirittura se Capra non facesse dei film soltanto per poter rappresentare questo momento in cui tutto vacilla e poi rinasce la speranza, un momento in cui l'essere umano passa dalla disperazione alla felicità.

Impossibile dire quali qualità, attitudini, nevrosi vengono richieste per diventare un buon autore drammatico. Probabilmente sono necessarie una buona dose di curiosità, di generosità, di umanità, di compassione, di psicologia ed una quadruplici dose di pazienza ed energia. Ma che dose?... Si sfiora qui il mistero della creazione. In compenso, una cosa è certa: ci vuole una certa dose di crudeltà. Come i giudici, gli arbitri o i chirurghi, gli autori drammatici sono dei persecutori di anime. Alcuni autori, tuttavia, si rifiutano di far soffrire i loro protagonisti. È più forte di loro. Forse questo gli fa onore. Ma quello che non sono in grado di capire è che il modo migliore per far condividere allo spettatore l'amore che essi provano per i loro protagonisti è proprio quello di non risparmiarli, di prenderli in giro (nel caso di una commedia), appunto "colpirli quando sono a terra". Attenzione però. Mi sembra importante amare e comprendere i propri personaggi mentre li si "colpisce quando sono a terra". Altrimenti ricadiamo in una forma di crudeltà che si avvicina al sadismo, e questo mi sembra poco augurabile sia in drammaturgia che nella vita.

### **La poca consistenza dei serial televisivi**

Tra gli sceneggiatori che non se la sentono di martoriare i loro protagonisti, un posto importante lo occupano gli autori di serial televisivi. McGyver, l'ispettore Navarro, Marc e Sophie, Sylvie e Cie, Leo e Lea ecc. ecc. ecc. raggiungono i loro obiettivi troppo facilmente. Da qui la sensazione di poca consistenza suscitata da tante fiction televisive. In questo campo, degno di nota è il caso di *Marc et Sophie*. Marc e Sophie sono marito e moglie, eppure non litigano mai! È uno dei principi fondamentali del serial. Non soltanto questo rende la situazione poco credibile, ma significa anche privarsi di una buona occasione per inserire il conflitto, lo strumento cioè più efficace per portare avanti un racconto.

Si possono trovare varie cause alla mediocrità dei serial televisivi. Innanzitutto, essendo la televisione sempre frettolosa e poco remunerativa (soprattutto la televisione dell'Europa continentale), gli autori hanno poco tempo e pochi mezzi a disposizione per rifinire i loro testi e quindi per sfruttare pienamente gli ostacoli. Inoltre, essi hanno spesso a che fare con dei personaggi ricorrenti,

dei personaggi cioè che si possono ritrovare da un episodio all'altro. Ma molti autori pensano che i conflitti intensi lascino necessariamente delle tracce, che un individuo non è più lo stesso dopo aver affrontato delle prove. Questo pensiero fa parte della nostra cultura cristiano-ebraica. Dato che un protagonista ricorrente non "deve" cambiare da un episodio all'altro, si arriva alla conclusione (inconsapevole) di non doverlo scuotere troppo. Significa forse che non c'è soluzione a questo problema? Non proprio. Primo, sarebbe ora di far evolvere i personaggi dei serial televisivi. Secondo, James Bond, Rambo o Indiana Jones, che sono anch'essi dei personaggi ricorrenti, hanno dimostrato di poter incassare un po' più conflitti dei loro colleghi in tv, senza che questo metta in causa la loro personalità. Difatti, la sofferenza non è obbligatoriamente redentrice o costruttiva. Si vedono a volte delle coppie che vivono gli stessi violenti litigi per quarant'anni, ma che non per questo cambiano.

### Qualche eccezione

Esistono delle eccezioni degne di nota alla generalizzata debolezza dei serial televisivi. Il primo esempio riguarda un serial molto particolare: *The prisoner*. In tutti gli episodi, un ex-agente segreto (Patrick McGoochan) è tenuto prigioniero in un villaggio ed è soprannominato il n°6. A intervalli regolari tenta di evadere e altrettanto regolarmente fallisce.

La seconda è una sit-com prodotta tra il 1970 e il 1975 da Jerry Belson e Garry Marshall, tratta da un'opera teatrale di Neil Simon: *La strana coppia*. Alcuni dei 114 episodi della serie – che viene ritrasmessa da vent'anni sui canali americani e che, stranamente, non è mai stata trasmessa in Francia – sono spezzoni ben riusciti di commedia, con molto ritmo, divertenti e commoventi. Essendo oltretutto una serie registrata davanti ad un pubblico, beneficia anche di risate off autentiche. Ma, per permettersi questo, una sit-com deve essere veramente divertente. E il segreto è semplice: molti ostacoli usati bene.

Stessa diagnosi e stesso commento per *The Peter principle*, che illustra il celebre "principio di Peter" (chiamato anche "il principio della soglia d'incompetenza"). Questa sit-com inglese ci mostra il direttore di una banca, Peter Duffley (Jim Broadbent), che usa molta della sua energia e scaltrezza per tenersi stretto il suo posto, e i cui assistenti e impiegati, però, sono cento volte più competenti di lui. Questo vuol dire che il protagonista è tutto fuorché simpatico ed è confortante vedere come si possa fare al giorno d'oggi, come negli anni '70, una fiction il cui personaggio principale è "politically incorrect". Ben lontano dai personaggi vani e disinvolti di *Friends* o dall'accumulazione di subplot di *Seinfeld*, *The Peter principle* si basa essenzialmente sulla qualità della scrittura, a metà strada tra *La strana coppia* e *Un pesce di nome Wanda*. Un vero spasso<sup>3</sup>.

### La spettacolarità e la prospettiva di ostacoli

Può succedere che non ci siano neppure ostacoli deboli, ma soltanto una prospettiva di ostacolo. È il caso di *1855 - La grande rapina al treno* o del serial *Mission impossible*. L'interesse (relativo) di queste opere si basa quindi sulla spettacolarità delle situazioni. In *Mission impossible*, i protagonisti hanno un piano intelligente e complesso (e quindi spettacolare), lo mettono in atto e, seppur si tema a tratti che si trasformi tutto in un fiasco, in realtà nulla viene minimamente a disturbare la messa in atto di questo piano. Questi lavori funzionano anche grazie a ciò che chiameremo l'ironia drammatica (cfr. capitolo 8).

Se paragoniamo l'azione in un'opera drammatica al flusso di un fiume, possiamo vederne l'obiettivo (discendere verso il mare), il metodo (andare sempre dritto) e gli ostacoli (la durezza e l'altezza delle rocce). È per questo che i fiumi sono sempre sinuosi. Negli episodi di *Mission impossible* non abbiamo a che fare con un fiume, ma con un canale, liscio, rettilineo e impressionante – si tratta del suo lato spettacolare. Si teme, di quando in quando, che sia ostruito o che una diga non si apra in tempo, ma non succede nulla di tutto ciò ed esso continua il suo cammino fino alla sua destinazione finale.

Se un'opera senza ostacoli né prospettiva di ostacoli, senza quindi conflitto ed emozione, non può rifarsi neanche con la spettacolarità, distilla una noia insidiosa tra gran parte della gente e una sottile poesia tra i pochi fortunati super-colti che sono in sintonia con l'autore. Tipico esempio: *Fino all'ultimo respiro*. C'è un protagonista: Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo). C'è un obiettivo: non farsi arrestare, in seguito all'omicidio di un motociclista. Ma, a parte la denuncia di Patricia (Jean Seberg) proprio alla fine del film, il protagonista non incontra ostacoli.

### L'eccesso di ostacoli

La volontà, del tutto legittima, di piazzare degli ostacoli insormontabili e di mettere il protagonista in situazioni estreme porta – molto raramente, ma può succedere – a un eccesso di ostacoli. Ciò può generare tre ordini di problemi:

- 1- L'autore è costretto a far intervenire un deus ex machina per tirar fuori dai guai il protagonista. Si veda sotto.
- 2- Lo stesso intreccio diventa irrisolvibile. Esempio: *Forza maggiore*. I protagonisti sono due ragazzi (Patrick Bruel e François Cluzet) che tornano da un paese dell'Estremo Oriente (forse Malesia o Thailandia), dopo aver ceduto a un terzo compagno, rimasto sul posto la loro dose di hashish. Vengono informati che l'amico è stato arrestato e rischia la pena di morte, poiché gli hanno trovato addosso più di x grammi di droga. Ne segue il dilemma: tornare lì e dire che i due terzi della droga erano loro e farsi così tutti e tre x anni di prigione nelle carceri locali, oppure lasciare morire il loro compagno. Appare chiaro che in

entrambi i casi non potranno sfuggire al conflitto. Il loro problema non ha nessuna soluzione positiva. E non è un caso che poi il film di Jolivet si concluda con una frustrante agevolazione, cioè che chiameremo un *deus ex machina*: proprio quando stanno per ripartire per l'Estremo Oriente, vengono informati che il loro compagno è morto in cella. Così è tutto sistemato. Certo, le circostanze della vita a volte ci salvano da situazioni imbarazzanti, ma in un'opera drammatica non è la vita, Dio o il caso che possono salvare i protagonisti: è l'autore, e lo spettatore lo sa. Certamente i dilemmi sono irrisolvibili soltanto perché sono provocati da ostacoli esterni (l'odiosa legislazione malese o tailandese nel caso di *Forza maggiore*). Quando i dilemmi sono interni al protagonista – si potrebbe dire cornelliani – si può sempre prospettare una soluzione che venga dal protagonista e il problema illustrato qui sopra non si pone più.

3- Lo spettatore capisce troppo in fretta che il protagonista non raggiungerà il suo obiettivo. Accade per esempio in *Un mondo senza pietà*. Il protagonista (Yvan Altan) ha per obiettivo di fare colpo sulla sua ragazza (Charlotte Gainsbourg). Sceglie perciò di dirottare un pulmino della scuola. Quasi subito però questa scelta risulta inadeguata. Diventa quindi un ostacolo troppo grande. Non tanto perché il dirottamento è votato al fallimento, quanto perché la ragazza del protagonista è più costernata che sedotta da quest'iniziativa. Notiamo poi che questo non è l'unico problema posto dal film. Vedremo più in là come manchi anche un incidente scatenante.

*Toro scatenato* pone ad alcuni spettatori un problema simile. Jake La Motta (Robert de Niro) si dimostra talmente odioso e geloso che si possono avere serie difficoltà ad instaurare un rapporto empatico con lui. Come mai? Perché la sua gelosia è troppo forte, troppo patologica. Si ha la sensazione, fin dall'inizio, che non ne verrà fuori, in altri termini, che non raggiungerà il suo obiettivo (per lo meno non quello legato alla sua gelosia). In realtà, per far sì che uno spettatore s'interessi alla storia di un personaggio, è necessario che la causa dell'azione non sia troppo evidente. In *Otello*, la gelosia del protagonista è anch'essa estrema, ma è in parte causata da l'ago. E Otello lo ignora. Sarebbe sufficiente che se ne rendesse conto, per venire fuori da questa storia. C'è un po' di spazio alla speranza. L'ostacolo non è quindi troppo grande.

Bisogna però ammettere che sul caso di *Toro scatenato*, o ancora di *Giorni perduti*, nel quale il protagonista è un alcolizzato cronico, si può discutere. La linea divisoria è sottile e l'interesse dipende da ciascuno spettatore. Quelli che non credono che Jack La Motta o Don Birman (*Giorni perduti*) possano venirne fuori, si stancano presto. Tutti gli altri possono apprezzare questo tipo di opera.

Abbiamo toccato così uno dei tasti più dolenti del mestiere di autore drammatico: quello di essere capaci di dosare gli ostacoli.

li. Qualitativamente, bisogna che ce ne siano abbastanza, il più possibile, ma non troppi.

## IL DEUS EX MACHINA

All'inizio della sua carriera, negli anni '30, Hergé scriveva le storie di Tintin per un settimanale, *Le Petit Vingtième*. Forniva due piccole tavole a settimana e si sforzava di finire la seconda tavola con un aggancio – gli anglosassoni lo chiamano "cliff-hanger", ci ritorneremo nel capitolo 5. Ciò significa che metteva Tintin in una situazione estrema e conflittuale per spingere il lettore a comprare la rivista anche la settimana successiva. Il problema era che non aveva idea, da una settimana all'altra, di come avrebbe poi tirato Tintin fuori dai guai in cui l'aveva messo. E, immancabilmente, Hergé era costretto a utilizzare, all'inizio della tavola successiva, quel che si chiama un *deus ex machina*.

*Tintin in America* ne è strapieno. Un vero festival. (Le numerazioni seguenti corrispondono all'album rimaneggiato, così come lo si trova oggi. Il principio e le peripezie sono però gli stessi delle tavole originali).

- Tavola 23, ultimo riquadro: Tintin cade in un precipizio. Tavola successiva: un arbusto lo trattiene e lo deposita su di una piccola piattaforma.
- Tavola 35, ultimo riquadro: Tintin sta per essere impiccato. Tavola successiva: la corda si spezza.
- Tavola 40, ultimo riquadro: Tintin è legato ai binari e una locomotiva si sta avvicinando. Tavola successiva: una passeggera tira il freno a mano perché ha visto un puma (una tigre nella versione del 1932!) attaccare un daino.
- Tavola 53, ultimo riquadro: Tintin è precipitato in un tritacarne industriale. Tavola successiva: la macchina viene spenta da operai in sciopero.
- Tavola 59, ultimo riquadro: Tintin viene gettato in acqua con dei pesi da sollevamento ai piedi. Tavola successiva: i pesi sono finti, galleggiano.

E questi sono solo cinque esempi su una quindicina buona. Certo, un tale accumulo dà a *Tintin in America* un tono insostituibile e un certo fascino. Ma contribuisce anche a rendere la storia surreale e poco credibile. D'altra parte è interessante notare come le facilitazioni abbondino nei fumetti. Poiché quest'arte è meno generatrice di emozioni rispetto al teatro o al cinema, lo spettatore rimane meno deluso quando il protagonista se la cava troppo facilmente. C'è forse bisogno, però, di dire agli autori di fumetti che questa non è una buona ragione per approfittarsene? Quanto a Hergé, smetterà di abusare di *deus ex machina* quando le avventure di Tintin non saranno più *feuilleton* a puntate, ma rimarrà sempre qualche traccia di quest'abitudine.

## Una provvidenza da bandire

Il *deus ex machina* è quindi quell'avvenimento inatteso e improbabile.



le che viene a risolvere all'ultimo momento i problemi del protagonista. L'espressione significa "il dio uscito dalla macchina" e fa riferimento alla drammaturgia greca, nella quale a volte, alla fine dell'opera, un dio faceva la sua apparizione, per mezzo di una gru. In questo modo Medea veniva portata via da Apollo dopo aver compiuto la sua vendetta (*Medea*). Anche Ifigenia veniva salvata allo stesso modo da Artemide, invece di essere sacrificata (*Ifigenia in Aulide*).

Ma quel che valeva per i Greci, che vivevano in sintonia con i loro dei molto più di quanto non facciamo noi, oggi non è più valido. Inoltre, se è vero che i greci accettavano volentieri i *deus ex machina* nel senso letterale del termine (gli dei), il modo in cui hanno scritto i loro lavori teatrali dimostra che i *deus ex machina*, nel senso figurato del termine, non erano già più ben visti. Nel ventesimo secolo per lo spettatore il *deus ex machina*, qualunque esso sia, è difficile da mandar giù. I miracoli e le facilitazioni sono anti-drammaturgiche. L'autore deve quindi bandire l'insperata eredità (*L'ultima risata*), l'attacco di cuore improvviso, l'improbabile guarigione (*Il ladro*), la coincidenza straordinaria (*Le furberie di Scapino*), la notizia che risolve tutto (*Ifigenia* di Racine), il fulmine provvidenziale che abbatte il cattivo nel momento cruciale, il treno che investe il cattivo (*Labbra proibite*), o ancora l'incubo. Ne *La donna del ritratto* il protagonista è messo al muro da un ricattatore e finisce col suicidarsi. Fortunatamente per il protagonista (ma non per lo spettatore) non era che un sogno. Stesso risultato in *Io ho ucciso* e in tanti altri lavori dimenticati – forse perché non erano firmati Fritz Lang.

### Il rifiuto del *deus ex machina*: perché?

Sono tanti i motivi del rifiuto del *deus ex machina*.

Prima di tutto una ragione profonda: non si risolvono i propri problemi aspettando che una coincidenza fortunata venga a sistemare tutto. Soprattutto se questa coincidenza non è stata sollecitata, in maniera più o meno consapevole, dalla persona che ne trae beneficio.

Altro motivo: lo spettatore sa, in fondo, che sta assistendo a una finzione. Ma, al tempo stesso, non ama che glielo si ricordi, soprattutto al cinema. Vuole lasciarsi trasportare. Se in un'opera drammatica accade un miracolo, lo spettatore sa (per lo meno nel suo inconscio) che questo miracolo non è frutto di una coincidenza – le coincidenze dopo tutto esistono nella vita – ma semplicemente della volontà dell'autore. E se è interessato al modo in cui il protagonista raggiungerà il suo obiettivo, non vuole che avvenga con l'aiuto dell'autore.

Per finire, può succedere che lo spettatore percepisca il *deus ex machina* come frutto dell'incompetenza dell'autore. Non ha tutti i torti. Mettere il proprio protagonista nei guai richiede meno ingenuità che fare in modo che se ne tiri fuori con le proprie forze. Risultato: l'autore fa spesso ricorso a delle agevolazioni.

All'inizio di *Trois places pour le 26*, Marion (Mathilda May) cerca di

vedere il suo idolo, Yves Montand (nella parte di se stesso). Pensiamo che il camerino dell'artista non è sicuramente accessibile al primo venuto. E invece sì! Marion entra nel teatro, non si imbatte in nessun ostacolo e quando Montand la trova nel proprio camerino, non la manda via. Troppo facile, dice inconsciamente lo spettatore a se stesso.

Ne *La dea dell'amore*, Jerry Weinrib (Woody Allen) cerca di ottenere informazioni della madre del proprio bambino da una segretaria. Quest'ultima però rifiuta categoricamente e Jerry è costretto ad andarsene a mani vuote. Non fa neanche a tempo a prendere l'ascensore, che la segretaria non trova di meglio da fare che lasciare la sua postazione per andare in bagno, e questo permette a Jerry di frugare nelle sue cartelle. Troppo facile, si dice ancora inconsciamente lo spettatore.

L'esempio più classico di come l'autore agevoli i suoi personaggi è l'incompetenza costernante dei tiratori nei western o nei polizieschi. *Dans les cordes* ci offre un esempio notevole. Navarro (Roger Hanin) sta discutendo con un pugile sudamericano in un appartamento. All'improvviso, una soggettiva attraverso un mirino circolare ci fa capire che il pugile è sotto la mira di un tiratore appostato. Suspense. Dopo qualche minuto di discussione, finalmente parte un colpo. Infrange un vetro proprio accanto al pugile! Come può un individuo munito di un fucile con cannocchiale incorporato, mancare il bersaglio in modo così grossolano? Poiché il protagonista (il pugile) doveva cavarsela, gli autori avrebbero dovuto giocare la carta della sorpresa piuttosto che quella della suspense.

In questo caso, la nozione di *deus ex machina* si ricongiunge con quella dell'insufficienza di ostacoli (vedi sopra, in particolare per quanto riguarda i serial televisivi). Seppure i *deus ex machina* peggiori siano quelli che intervengono alla fine di una storia, quando si ha comunque la sensazione che non ci saranno più ostacoli, ce ne possono essere alcuni di minor intensità, nel corso dell'azione, che sono anch'essi poco raccomandabili. Vedremo come riuscire ad evitarne alcuni nel capitolo dedicato alla preparazione.

### *Deus ex machina* accettabili

Detto questo, esistono *deus ex machina* assolutamente accettabili, anche se del tutto eccezionali. Sono quelli delle fiabe (le madrine di *Pinocchio*, di *Cenerentola* o di *La bella addormentata nel bosco*, per esempio). La ragione è semplice: sono destinate ai bambini. Infatti questi, per forza di cose, sono esseri dipendenti, la cui vita è fondamentalmente diretta dagli adulti. Non li disturba quindi il fatto che i protagonisti, con i quali si identificano, beneficino di aiuti esterni. Anzi, è naturale. Per i bambini non c'è niente di più normale di un cacciatore che, passando di lì per caso, senta il lupo ruggire, decida di aprirgli la pancia e liberi così Cappuccetto rosso e sua nonna (*Cappuccetto rosso*). Per un pubblico di adulti invece, la soluzione ai nostri problemi deve venire da noi stessi.

**Il deus ex machina, il caso e il "mollare la presa"**

È successo a tutti noi di smarrire qualcosa (una chiave, una penna, un documento...), di cercarla per un'ora e di trovarla poi "per caso", soltanto dopo aver abbandonato le ricerche. In *Tintin in Tibet*, Tintin, Haddock e Tharkey cercano una grotta avvistata da Tintin il giorno precedente. Ma è nevicato e non riescono a ritrovarla. Haddock ci rinuncia quasi subito. Decide di sedersi e sprofonda proprio nell'entrata della grotta.

Abbiamo forse a che fare con un deus ex machina, visto che la soluzione è venuta per caso e non attraverso l'agire dei protagonisti? Non credo. Primo perché quest'aiuto interviene in quel che chiameremo presto il terzo atto dell'azione, e cioè dopo che il protagonista ha abbandonato il suo obiettivo. Un deus ex machina è un aiuto che interviene mentre il protagonista sta ancora cercando. Secondo, perché questa coincidenza non è completamente esterna, né poi così fortuita. È ancora più evidente riguardo all'esempio dell'oggetto smarrito. Se ritroveremo la nostra chiave o la nostra penna, è perché il nostro inconscio sa dov'è. E non perché per puro caso si aggiusta tutto.

Questo fenomeno è definito "mollare la presa". Il mollare la presa consiste nell'abbandonare, a favore delle forze inconscie, il controllo conscio degli avvenimenti della nostra vita. Per gran parte degli esseri umani è molto difficile da fare, ma porta a risultati eccellenti. È difficile perché ci aggrappiamo al potere della volontà come a un sostegno e perché abbiamo paura di affidarci al nostro inconscio. Porta a eccellenti risultati perché l'essere umano ha una parte inconscia che sa cosa è meglio per lui. Inoltre, come dimostra Watzlawick (153), le soluzioni che mettiamo all'opera per risolvere i nostri problemi tendono spesso a nutrirci più che a sistamarli. Facciamo l'esempio semplice semplice di un mal di testa: più ci pensiamo e più lo sentiamo, più cerchiamo di resistergli e più ci attacca. Quando finalmente l'accettiamo, quando molliamo la presa, sparisce.

Ben pochi sono gli esempi del mollare la presa nel repertorio drammatico, a parte qualche gag come quella di *Tintin in Tibet*. Forse perché un personaggio che ne ha fatto il proprio stile di vita non ha più così tanti problemi da risolvere (soltanto qualche difficoltà) e perché la sua storia mancherebbe stranamente di conflitti.

**Un celebre esempio: Il Tartufo**

*Il Tartufo* contiene un esempio celebre di deus ex machina. Molière ha concepito ostacoli troppo grandi per i propri protagonisti, che si ritrovano, impotenti, nelle mani di Tartufo. Unico modo di tirarli fuori dalla situazione: l'intervento dell'ufficiale reale. Molière è solito trovare di queste soluzioni. Le sue opere finiscono spesso con dei colpi di scena inverosimili. Anche quando potrebbe evitarli, non può fare a meno di metterne. Alla fine de *Le donne saccenti*, Ariste annuncia all'improvviso che la famiglia è rovinata. Il sinistro

Trissotin, che era interessato a sposare la protagonista, decide allora di ritirarsi. Questo fallimento che cade a fagiolo è quindi un deus ex machina. Dopodiché veniamo a sapere che Ariste ha mentito. Non era che uno stratagemma. Che cosa tratteneva Molière dall'avvertircene prima? Probabilmente la poca considerazione che manifestava (avendo torto) per i deus ex machina. Troviamo un effetto simile in *Witness for the prosecution*: una giovane donna spuntata dal nulla viene ad aiutare il protagonista. Si capisce soltanto molto più in là che questa giovane donna non è proprio spuntata dal cappello dell'autore.

In certi casi (*L'avarò* o *La scuola delle mogli*), i colpi di scena inverosimili funzionano un po' meglio che ne *Il Tartufo*, per la semplice ragione che vanno contro e non a favore del protagonista (Arpagone o Arnolfo). Non sono degli aiuti - mentre il deus ex machina è un aiuto - ma degli ostacoli, sorti dal nulla. Potremmo così qualificarli "diabolicus ex machina".

**Il diabolicus ex machina**

Il diabolicus ex machina è un ostacolo gratuito, spesso possibile, ma mai probabile. Questo neologismo, ricalcato da "deus ex machina" è utilizzato da George Bernard Shaw, nella sua *Premessa a Santa Giovanna* (133), ma è possibile che quest'espressione sia esistita anche prima del 1924.

Nell'Atto primo de *La force du destin*, una pistola viene gettata a terra in segno di resa, ma parte un colpo incidentalmente e una persona viene uccisa. Anche *Il Tartufo* ci offre un bell'esempio di diabolicus ex machina: la cassetta. Nel momento in cui Orgone decide finalmente di mandare via Tartufo, questi parla di una cassetta compromettente, venuta, sfortunatamente, da non si sa dove. E ciò costringe Molière, a cose fatte, a trovarle una giustificazione.

In genere, i diabolicus ex machina non sono molto più raccomandabili dei deus ex machina. Le uniche eccezioni, l'abbiamo visto, sono gli ostacoli che costituiscono le premesse di un'opera. Il camion impazzito di *Duel*, per esempio. Ma nel corso della storia o, peggio ancora, alla fine, gli ostacoli non devono spuntare dal nulla. Sul finale di *Bassa marea*, il protagonista muore inaspettatamente, strangolato da una tenda. Per chiunque non veda nella tenda il simbolo del destino e della colpevolezza (e cioè per la maggior parte della gente) questa fine è grottesca.

Il fatto che i diabolicus ex machina siano di poco interesse si spiega molto facilmente: sono percepiti come degli ostacoli puramente esterni, degli ostacoli da melodramma. Mentre invece gli ostacoli resi logici dall'azione del protagonista sono percepiti come degli ostacoli direttamente o indirettamente interni. D'altra parte, per Shaw (133), che detesta il melodramma, ogni ostacolo esterno è un diabolicus ex machina. "Il crimine, così come la malattia, non sono interessanti", dice.

## L'ANTAGONISTA

L'antagonista è una particolare forma di ostacolo. Si tratta di un personaggio che possiede molte delle caratteristiche del protagonista, anzi, così tante che spesso possiamo confondere l'uno con l'altro. Proprio come il protagonista, l'antagonista:

- è onnipresente;
- ha un obiettivo generale chiaro e unico;
- determina l'azione.

La grande differenza è che costituisce, attraverso i tentativi che fa per raggiungere il suo obiettivo, l'unica fonte di ostacoli per il protagonista. È dunque il confronto tra il suo obiettivo e quello del protagonista che produce l'azione. Può avere peraltro anche lo stesso obiettivo del protagonista: vincere un incontro di pugilato o sedurre una giovane donna, per esempio.

Attenzione però: non è indispensabile che ci sia un antagonista in una storia. Tanto più che gli ostacoli più interessanti sono – l'abbiamo visto – quelli direttamente o indirettamente generati dallo stesso protagonista. È per questo che la maggior parte delle opere drammatiche non prevede un antagonista, nel senso in cui l'ho appena definito: per il semplice motivo che le fonti degli ostacoli sono le più disparate. Naturalmente, non è affatto un problema. Un personaggio può, tra l'altro, fare le veci dell'antagonista anche solo per una parte della storia. Contrasta quindi un obiettivo secondario o un obiettivo a breve termine. Il principio è lo stesso che per un antagonista generale.

### Chi è il protagonista?

Nel caso di una situazione protagonista contro antagonista, i ruoli sono raramente intercambiabili. Nella stragrande maggioranza dei casi, lo spettatore identificherà con sicurezza il protagonista, anche se l'antagonista è simpatico. Sarà:

- prima di tutto, colui che s'imbatte in più ostacoli: Otello contro Iago (*Otello*), David (Cary Grant) contro Susan (Katherine Hepburn) in *Susanna*, Milan (Lino Ventura) contro Pignon (Jacques Brel) ne *Il rompiballe*, l'Uomo 2 contro l'Uomo 1 in *Pour un oui ou pour un non*;

- se poi c'è uguaglianza di conflitti, quello che ha l'obiettivo più simpatico: i bambini de *La morte corre sul fiume* contro Harry (Robert Mitchum), Antigone contro Creonte (*Antigone*);

- se infine c'è sia uguaglianza di conflitti che di simpatia, il primo ad aver avuto quell'obiettivo: la Bestia contro la Bella (*La Bella e la Bestia*) o Pupkin (De Niro) contro Langford (Lewis) in *Re per una notte*. In questo caso, il protagonista è attivo e l'antagonista è reattivo.

In realtà, è bene che il protagonista sia identificabile. Lo spettatore ha infatti bisogno di prendere posizione. Se non ci riesce – come ne *La guerra dei Roses* – in cui marito e moglie si strapaz-

zano a vicenda, vivendo lo stesso conflitto, o in *Le souper*, in cui i personaggi sono tutti antipatici e vivono la stessa dose di conflitti, o ancora come in *Buddy Buddy*, il suo sguardo resta esterno e il suo interesse per la storia è debole.

### Un caso di equilibrio interessante: *Tribunal*

Il serial televisivo *Tribunal* sembra offrirci un esempio dannoso di equilibrio tra protagonista e antagonista. Vedremo però che in realtà si tratta di qualcosa di più sottile. Ogni episodio propone un processo in pretura: divorzi, conflitti di vicinato, affidamento di minori, ecc. La struttura è sempre la stessa: interviene prima colui che cita in giudizio, poi colui che è citato, il testimone del primo, il testimone del secondo, l'avvocato del primo e infine l'avvocato del secondo. All'inizio, la bilancia pende dalla parte di quello che ha avviato la causa. È chiaro che è stato vittima dell'altro e siamo tentati di considerarlo come il protagonista. Ma il secondo intervento riequilibra la situazione. Scopriamo che l'accusatore non ha detto tutto, che l'accusato aveva le sue buone ragioni di agire in quel modo. Poi arriva il primo testimone che fa di nuovo pendere la bilancia dall'altra parte. E così di seguito. Alla fin fine, se l'episodio è stato ben scritto, l'equilibrio tra i due partecipanti è perfetto ed è molto difficile scegliere, tra loro due, il protagonista. Allora è lo spettatore ad essere condannato a rimanere fuori dalla storia, come ne *La guerra dei Roses*? No. C'è un protagonista a sua disposizione: il giudice Garonne (Yves Vincent). È lui in realtà il protagonista di tutti gli episodi di *Tribunal*. Il suo obiettivo? Dare un giudizio equo. Ostacolo: proprio l'equilibrio tra i due interventi. Faccio notare che questo schema era l'unico modo per rendere interessante il serial. Se ogni episodio avesse avuto un protagonista evidente tra le due parti, la nostra fiducia nella giustizia francese – per lo meno quando viene drammatizzata – non ci avrebbe consentito di emozionarci troppo per il protagonista, e questo avrebbe smorzato la suspense.

### Inversione della coppia protagonista/antagonista

Può succedere che, in un caso di confronto protagonista/antagonista in cui il protagonista è identificabile in modo chiaro, i ruoli si invertano nel corso dell'azione e l'antagonista diventi protagonista e viceversa – naturalmente senza che ciò modifichi l'azione o la sua unità. Succede nella seconda parte di *Psyco* (vedi analisi nel capitolo 5). Ma è un caso rarissimo.

## IL CRESCENDO DRAMMATICO

Se proviamo a confrontare gli ostacoli con dei muri e l'azione con il superare una serie di muri, è chiaro che il muro più alto (che sarebbe l'ostacolo più grande) debba trovarsi alla fine dell'opera.



Se abbiamo visto il protagonista oltrepassare un muro di tre metri, come potremmo poi interessarci al suo tentativo di oltrepassarne uno di due metri? Bisogna quindi che s'inizi dal più piccolo, per finire poi con un'apoteosi. Chiameremo crescendo drammatico questa gradazione.

Il principio del crescendo è un principio molto frequente nelle attività umane. Per esempio, lo troviamo spesso nella musica, quando un pezzo accelera o s'intensifica (per esempio il *Bolero* di Ravel). Il linguaggio filmico ne fa un uso altrettanto frequente. Le inquadrature si rimpiccioliscono o si riavvicinano, per esempio. Anche la maggior parte dei numeri circensi vengono costruiti intorno a un crescendo: la loro difficoltà va aumentando. Gli ideatori di videogiochi come *Dome* o *Lode runner* hanno afferrato bene questo principio del crescendo: più si va avanti nel gioco e più diventa dura. Nel coito, sono in genere il piacere e il ritmo che vanno crescendo. Certo, il superamento di una serie di muri è una raffigurazione schematica. La maggior parte delle azioni sono fortunatamente molto più complesse e molto meno monotone. Ma rende bene l'idea dell'effetto che si deve cercare di creare quando si costruisce un'azione: i conflitti devono andare crescendo. *L'inquilino del terzo piano*, *Misery non deve morire*, *Rambo* o *L'inferno di cristallo* ci regalano degli esempi molto belli di crescendo. Anche un buon numero di cortometraggi e di lungometraggi di Stanlio e Ollio sono costruiti in crescendo. *Uomini d'affari* comincia per esempio con Stanlio e Ollio che cercano di vendere, con molta insistenza, un albero di Natale a un californiano. Costui, esasperato, finisce con il fare a pezzi l'albero. È l'inizio di un'escalation che si concluderà con la distruzione di una macchina e di una casa. In *Amedeo o come sbarazzarsene*, è la crescente dimensione dell'ingombrante cadavere che determina il crescendo.

In *West Side Story*, invece, la scena più conflittuale si trova nel bel mezzo dell'azione e il film ne soffre. Pur essendo un adattamento da *Romeo e Giulietta*, la sceneggiatura non rende chiaro che i protagonisti sono Maria (Natalie Wood) e Tony (Richard Beymer) e dà troppa importanza ai due capi banda, Riff (Russ Tamblyn) e Bernardo (George Chakiris). A metà del film, si confrontano in un combattimento che si conclude con la morte di tutti e due. Dopo di che, l'attenzione da parte nostra va calando.

Alcuni lavori non propongono nessun crescendo, come se tutti i muri fossero della stessa altezza. Accade in *Tandem* o in *Rain man*, nei quali lo stesso conflitto è riproposto più volte sotto forme diverse. Questo stanca molto. Prima di tutto perché è ripetitivo e poi perché ci si assuefa all'intensità del conflitto. Un autore ha l'obbligo di aggiungere sempre più elementi, sia qualitativi che quantitativi, per tenere alta l'attenzione dello spettatore.

Un'altra eccezione: il decrescendo. È un caso rarissimo. Cechov pensava che *Il gabbiano* fosse costruito in questo modo: "A dispetto di tutte le regole dell'arte drammatica, ho cominciato la mia opera con un forte e l'ho conclusa con un pianissimo. Sono piuttosto

scontento di questa cosa, e realizzandola non posso che constatare ancora una volta che non sono affatto un drammaturgo" (137). Cechov esagera. Non soltanto è un drammaturgo, ma la sua opera non è interamente costruita al di fuori di tutte le regole: il suicidio di Costantino è un muro piuttosto alto e si trova alla fine. Se proprio dobbiamo cercare un difetto ne *Il gabbiano*, è di non scegliere in modo chiaro un protagonista tra Nina, Costantino e sua madre.

### Un crescendo molto particolare

Eccezionalmente, certe azioni si avvicinano di più alla scalata di una montagna che non al superamento di una serie di muri. Più si va avanti nel racconto, più ci si avvicina alla meta, anche se la scalata è a zig zag. Succede in *Bagdad café*, nel quale Jasmine più agisce, più si va sgretolando l'antipatia di Brenda. Succede anche in *Anna dei miracoli*: più la protagonista si occupa della giovane handicappata e più quest'ultima fa progressi.

In questo caso, possiamo considerare l'ultimo muro come il più facile, in quanto più vicino alla vetta. Per conservare la nozione di crescendo, l'autore ha allora due possibilità:

- farci credere fino all'ultimo momento che la vetta è irraggiungibile. In *Anna dei miracoli*, i genitori della sordomuta cieca minacciano d'interrompere la terapia e di mandare via la giovane donna che si occupa della loro figlia;
- informarci che un pericolo attende "l'alpinista" una volta che avrà raggiunto la vetta. In *Edipo Re*, Edipo, più va avanti l'azione, più si avvicina alla verità. Ma noi sappiamo che la soluzione dell'enigma lo tramortirà. Abbiamo quindi timore nei confronti della "vetta della montagna".

## ESEMPI

### Ostacoli specifici

Nel paragrafo riguardante gli ostacoli, sia interni che esterni, ho menzionato molti ostacoli generali, che servivano l'intera opera. Per buona parte dell'azione, Otello è vittima di lago e della sua stessa gelosia (*Otello*), Chimene invece del suo orgoglio (*Il Cid*), Cyrano del suo naso e della sua debolezza sentimentale (*Cyrano de Bergerac*). D'altra parte, ogni obiettivo a breve termine viene contrastato da ostacoli specifici, che possono, anch'essi, essere interni, esterni o esterni di origine interna. Eccone qualcuno.

In *Notorious - L'amante perduta*, Alicia (Ingrid Bergman) e Devlin (Cary Grant) decidono di andare a rovistare nella cantina di Sebastian (Claude Rains), durante un ricevimento a casa di quest'ultimo. Sperano che il maggiordomo abbia portato su bottiglie a sufficienza e che non avrà da ridiscendere per prenderne altre e, così facendo, venire a disturbarli. Ostacoli: la quantità di bottiglie prese dalla cantina e gli invitati, che bevono più o meno velocemente. Ma

uno di essi altri non è che Alfred Hitchcock che ha scelto di fare la sua leggendaria apparizione sotto forma di ostacolo esterno!

Ne *La grande illusione*, i prigionieri hanno finito di scavare il tunnel. L'evasione è prevista per la sera. Dopodiché vengono a sapere che, quel giorno stesso, verranno trasferiti in un'altra prigione.

In *E Johnny prese il fucile*, Johnny (Timothy Bottoms) torna dalla guerra orrendamente mutilato. I medici lo considerano un corpo allo stato vegetativo. Ma Johnny non ha perso la sua coscienza. Ha come obiettivo quello di riuscire a comunicare, di far sapere che non è una pianta. Ostacoli: non ha più membra, né bocca.

Ne *La casa del sorriso*, per impedire ad un'anziana inquilina, un'ex Miss Sorriso (Ingrid Thulin), di amare un vecchio, un'infermiera le confisca la dentiera.

In *Monsieur Verdoux*, il protagonista (Chaplin) decide di sbarazzarsi della sua ennesima moglie, Annabella Bonheur (Martha Raye). La porta in barca in mezzo a un lago, lega una pietra a un capo della corda e tenta di passare l'altro capo intorno al collo di lei, tutto questo dovendo evitare di attirare la sua attenzione. Ostacolo: la maldestria di Verdoux e la scomodità della situazione. Il cinema ci ha regalato un discreto numero di tentativi di omicidio in barca. In *Aurora*, l'ostacolo è la donna che si mette a pregare. In *Un posto al sole*, la futura vittima capisce le intenzioni del marito, che non trova più il coraggio di passare all'azione. Ne *Gli amanti crocifissi*, Osan (Kyoto Kagawa) tenta di annegare quando, all'improvviso, Mohei (Kazuo Hasegawa) gli rivela il suo amore. In *Per favore, non toccate le vecchiette*, l'obiettivo di Leo Bloom (Gene Wilder) e Max Bialystock (Zero Mostel) è di guadagnare un mucchio di soldi. In che modo? Allestendo una commedia musicale spaventosa (intitolata *La primavera di Hitler!*), vendendone tutte le parti e facendone un colossale fiasco per evitare, essendo loro i produttori, di dover rimborsare i finanziatori.

In *Taxi Driver*, Travis (Robert de Niro), che ha per obiettivo generale di metter fine alla propria solitudine, cerca, a un certo punto, di sedurre Betsy (Cybill Shepherd). È uno degli obiettivi parziali. Ostacolo interno: non trova nulla di meglio da fare che portarla a vedere un film pornografico.

In *L'amore e il diavolo*, il diavolo (Jules Berry) tramuta gli innamorati in statue, ma, all'interno delle statue, si sente ancora battere il loro cuore. L'amore è più forte. È un ostacolo per il diavolo.

### L'amore-ostacolo

L'amore che può provare un protagonista, e che così spesso fornisce le motivazioni sottostanti all'obiettivo, può quindi essere utilizzato come ostacolo. Una sorta di muro psicologico. E quale muro! Accade in *Fedra* o in *Alice*, in cui la protagonista soffre (si sente in colpa) perché prova dell'amore per qualcuno che non è il suo sposo legittimo. Accade anche in *Victor Victoria*. La protagonista, Victoria (Julia Andrews), è una cantante disoccupata che si traveste per poter lavora-

re. Si sente sedotta da King Marshan (James Garner). Ma questi disapprova questo travestimento. Chiede a Victoria di smetterla con quest'imbroglio. L'amore di Victoria nei confronti di King è quindi un ostacolo al suo obiettivo professionale. *Tootsie*, pur conservando qualche somiglianza con il film di Blake Edwards, non sviluppa però un ostacolo simile. Ne abbiamo già parlato (cfr. capitolo 1). Diversamente da quello di Victoria, l'amore di Michael Dorsey per Julie non mette in discussione il suo obiettivo, né lo contrasta. *Casablanca* ci offre un altro esempio di amore-ostacolo (cfr. capitolo 5).

### Il muro più alto possibile

*58 Minuti per morire* ci regala un bellissimo esempio di ostacolo, forse il più bel muro (fisico, non psicologico) del repertorio. A metà del film, McClane (Bruce Willis) si lascia incastrare dai cattivi nella cabina di pilotaggio di un aereo inchiodato al suolo. Lo mitragliano violentemente e deve appiattirsi al suolo per non essere colpito. Improvvisamente, i cattivi smettono di sparare e decidono di lanciare nella cabina delle bombe a mano. McClane vede arrivare tutt'intorno a sé una ventina di bombe a mano. Esploderanno da un secondo all'altro. L'obiettivo di McClane è chiaro: salvare la pelle, ma l'ostacolo è così grande (la morte tra cinque secondi), che stentiamo a pensare che se la caverà. La suspense è insostenibile. All'improvviso, McClane nota una scritta su di un sedile dell'aereo: "espulsione". Si precipita su quel sedile; allaccia la cintura in un millesimo di secondo, preme il pulsante di espulsione e viene catapultato in aria proprio nel momento in cui la cabina esplode. Come vediamo, difficilmente il muro poteva essere più alto senza obbligare gli autori a ricorrere a un *deus ex machina* - pur non essendo la presenza di un seggiolino di espulsione nella cabina di pilotaggio di un aereo un miracolo provvidenziale.

### Un esempio limite di ostacolo: Amleto

Abbiamo già visto in precedenza che il protagonista deve avere una volontà di ferro di raggiungere il proprio obiettivo. È il caso di Amleto. Appena dopo l'incontro con il fantasma, decide di lasciar perdere tutto per consacrarsi a una sola cosa: vendicare il padre. In quell'istante sembra pronto a tutto. Ma il suo entusiasmo si spegne rapidamente. Non tanto perché stenta a raggiungere il suo obiettivo, quanto perché lo rimette in discussione. Esita, si chiede se il fantasma non gli abbia mentito, se sia una buona idea quella di voler vendicare il padre. Freud (52) spiega che Amleto ha in realtà difficoltà ad uccidere quella persona (Claudio) che ha appena fatto ciò che ogni bambino sogna di fare: uccidere il padre per sposare la madre.

Così come in molte altre opere di buona qualità, l'ostacolo principale del protagonista è il protagonista stesso. Si tratta del principio dell'ostacolo interno. Ma con Amleto abbiamo a che fare con un

esempio limite, perché quest'ostacolo interno non contrasta l'obiettivo, spezza le gambe alla volontà ferrea del protagonista di raggiungerlo. In un certo senso è proprio questo che rende la tragedia di Shakespeare e il personaggio di Amleto così affascinanti, ma rende anche l'identificazione da parte dello spettatore più problematica. Abbiamo allora l'impressione che l'azione non si evolva affatto e ci viene una voglia incontrollabile di dare un bel calcio nel sedere al principe danese. Questo tipo di ostacolo è dunque da maneggiare con cura. È piuttosto sconsigliato agli autori che non si chiamano William Shakespeare. Si noterà, d'altra parte, che gli autori che si chiamano William Shakespeare non lo utilizzano molto spesso (una pièce su 35).

## INTERROGATIVO DRAMMATICO E SUSPENSE

### L'INTERROGATIVO DRAMMATICO E LA RISPOSTA DRAMMATICA

La coppia protagonista/obiettivo invita lo spettatore a porsi una domanda: raggiungerà il protagonista il suo obiettivo o no? Chiameremo questa domanda interrogativo drammatico, e ad esso corrisponderà la risposta drammatica (sì o no). Le opere che non propongono nessuna risposta drammatica sono rarissime. Prima di tutto perché lo spettatore esige questa risposta, e poi perché rappresenta uno dei veicoli fondamentali del punto di vista dell'autore. Non ha senso privarsene, è come parlare tanto per parlare. Ci ritorneremo nel capitolo dedicato alla metodologia.

In genere, l'interrogativo drammatico riguarda sia il protagonista che lo spettatore. Può succedere, peraltro, ma raramente, che la risposta drammatica venga data al secondo (lo spettatore naturalmente) e non al primo. Accade in *Aspettando Godot* (vedi analisi nel capitolo 5).

### Un interrogativo drammatico senza un protagonista chiaro

Secondo la nostra definizione, è la coppia protagonista/obiettivo a determinare l'interrogativo drammatico, e questo è abbastanza logico. Ma può succedere che un'opera ponga chiaramente un interrogativo drammatico senza però indicare altrettanto chiaramente un protagonista. In *Tempesta su Washington*, l'interrogativo drammatico è: il senato americano approverà la nomina di Leffingwell (Henry Fonda) a Ministro degli Esteri? Il capo della maggioranza (Walter Pidgeon) ci appare come il primo protagonista, sostituito però ben presto dal presidente (Franchot Tone) e infine da Leffingwell stesso. Tutti naturalmente sperano che la risposta sia positiva. Si può dunque dire che sono co-protagonisti, ma il film suggerisce un'identificazione chiara con uno di loro. In *Tempesta su Washington*, il film funziona lo stesso perché l'interrogativo drammatico basta a creare interesse. Ma in altri casi può non essere sufficiente.

## LA SUSPENSE

L'interrogativo drammatico è direttamente collegato alla suspense, nel senso classico del termine, e cioè quello di "angosciosa attesa". Più incerta è la risposta drammatica, più lo spettatore vuole conoscerla e più c'è suspense – si può parlare anche di tensione. Numerosi fattori contribuiscono a rendere più pregnante l'interrogativo drammatico, a renderlo cioè il più incerto possibile e quindi ad aumentare la suspense:

- 1- la volontà ferrea del protagonista di raggiungere il suo obiettivo;
- 2- un obiettivo ben motivato;
- 3- i più grandi ostacoli possibili, vale a dire – ripetiamolo ancora una volta – un dosaggio corretto degli ostacoli. Se gli ostacoli sono troppo deboli, si intuisce troppo presto che la risposta drammatica sarà sì. Se gli ostacoli sono troppo grandi, si intuisce che sarà no. In entrambe le situazioni la tentazione è di disinteressarsi;
- 4- uno spettatore ben informato degli elementi del dramma;
- 5- un protagonista simpatico. Non è una condizione indispensabile, abbiamo visto che anche un protagonista antipatico può creare empatia, ma può aiutare.

È da notare che il distacco dello spettatore può avvenire per dei motivi indipendenti dal talento o dalla volontà dell'autore. Se la maschera, furiosa perché non ha ricevuto la mancia, vi rivela la risposta drammatica, la suspense si smorza subito. Ancora più grave è quando è il titolo stesso a dare la risposta drammatica. Il titolo *Anna dei miracoli* lascia chiaramente intendere che nel film di Arthur Penn avviene un miracolo e questo costituisce una risposta all'interrogativo drammatico. Il titolo originale dell'opera teatrale, come anche del film, è *The miracle worker*, che significa, facendo riferimento alla protagonista, "l'operatrice di miracoli". Stessa situazione per *Fort Apache*, il cui titolo italiano *Il massacro di Fort Apache* svela chiaramente un elemento importante del racconto. Stessa cosa ancora con *La bisbetica domata*, che lascia intendere che la bisbetica in questione finisce col lasciarsi addomesticare, mentre il titolo originale (*The taming of the shrew*, vale a dire "l'addomesticazione della bisbetica") dà maggior peso all'operazione senza annunciare il risultato. William Gibson, Arthur Penn, Frank Nugent, John Ford, William Shakespeare, ma anche molti altri autori, possono ringraziare i traduttori e i distributori francesi! Tuttavia, per fortuna loro, lo spettatore tende a dimenticare questo tipo d'informazione quando è preso dall'azione, poiché le sue emozioni prevalgono sulla ragione.

### Tre esempi classici di suspense

In *2001 Odissea nello spazio*, Bowman (Keir Dullea) lotta contro un computer eccezionalmente evoluto, chiamato Hal, che ha già ucciso il suo compagno. Bowman rimane bloccato in una capsula spa-

ziale, all'esterno della navicella e Hal gli impedisce di tornare dentro. La spunterà nello scontro con Hal? Raggiungerà il suo obiettivo? Suspense...

Ne *La grande fuga*, i protagonisti hanno finito di scavare il tunnel e sono pronti a fuggire dal campo di prigionia tedesco. Il loro obiettivo: uscire dal campo. Ostacoli: le sentinelle tedesche, il fatto che il tunnel sia troppo corto (ostacolo esterno di origine interna), l'improvvisa paura da parte di alcuni co-protagonisti (ostacolo interno). Riusciranno a uscire senza farsi prendere, raggiungeranno il loro obiettivo? Suspense...

In *Psyco*, Lila Crane (Vera Miles) e Sam Loomis (John Gavin) hanno deciso di indagare al Bates Motel. Cercano la sorella di Lila. Hanno stabilito che, mentre Sam tratterà Norman Bates (Anthony Perkins) alla reception, Lila entrerà nella casa in cui si dice si nasconda un'anziana signora. Il loro obiettivo: trovare degli indizi. Ostacoli: Norman Bates che s'insospettisce, l'incapacità di Sam Loomis - che finirà col tradirsi - l'ignoranza di Lila. Sappiamo infatti che un temibile criminale si trova nella casa. Per questo lo spettatore "presta" a Lila un secondo obiettivo: non farsi ammazzare. Lila si dirige prudentemente verso la casa. Troverà degli indizi senza farsi ammazzare? Raggiungerà i suoi obiettivi? Suspense...

### L'onnipresenza della suspense

In questi tre esempi i protagonisti hanno, tra l'altro, come obiettivo quello di non farsi ammazzare. Temiamo quindi per la loro vita. È questo che rende così forte la suspense. La morte è infatti una prospettiva di conflitto molto intensa. Per questa ragione, una grande scena classica di suspense è quando una persona lotta contro la morte.

Ma la suspense non c'è soltanto in *2001 Odissea nello spazio*, *La grande fuga* o nei film di Hitchcock. Non c'è suspense soltanto quando la vita di qualcuno è in pericolo. Ce n'è in tutte le opere in cui un protagonista cerca di raggiungere un obiettivo, incontrando però una giusta dose di ostacoli.

Riuscirà la famiglia di Orgone (*Il Tartufo*) a sbarazzarsi di Tartufo? Suspense... Riuscirà Nora (*Casa di bambola*) a mantenere il suo segreto? Suspense... Riuscirà Higgins (*Pigmalione*) a trasformare Elisa? Suspense... Riuscirà Cyrano (*Cyrano de Bergerac*) a conquistare Roxane? Suspense... Riuscirà Galileo (*Vita di Galileo*) a far valere le sue teorie? Suspense... Sfuggerà Garcin (*A porte chiuse*) al tormento che lo lacererà? Suspense... ecc.

Il maestro della suspense, Hitchcock, spiega a Truffaut (66) che, contrariamente a quel che una credenza molto diffusa fa pensare ai più, la suspense non c'è soltanto quando c'è un effetto di paura. Egli fa l'esempio della centralinista di *Virtù facile* che ascolta una conversazione telefonica: "accetterà la donna che è all'altro capo del filo di sposare l'uomo che le ha telefonato?". In altri termini, raggiungerà l'uomo il suo obiettivo, che è quello di ottenere il consenso della

donna? Suspense... Una scena di *Sotto gli ulivi* ci offre una bella esemplificazione del pensiero di Hitchcock. Hossein è innamorato di Tahereh. I due giovani partecipano, in veste di attori, alle riprese di un film. Mentre la troupe sta regolando dei dettagli tecnici, Hossein cerca di ottenere da Tahereh una risposta alla sua richiesta di matrimonio, ma senza grande successo poiché la ragazza resta sorda alle sue richieste. Senza guardarlo, legge un libro. Hossein finisce per proporle di girare una pagina in segno di assenso. Kiarostami riprende allora la ragazza. I secondi si allungano. Girerà o no la pagina? Suspense...

### Tempo + suspense = urgenza

Il tempo svolge un ruolo importante nella creazione di suspense. L'interrogativo drammatico quindi non è più: "riuscirà il protagonista a raggiungere il suo obiettivo?", ma "riuscirà il protagonista a raggiungere il suo obiettivo in tempo?". La mancanza di tempo diventa quindi un ostacolo in più che produce un sentimento di urgenza e rafforza l'intensità dell'interrogativo drammatico. È un ostacolo terribilmente efficace perché è legato a una delle dimensioni fondamentali della drammaturgia: la durata. E non è per caso che è stato usato di frequente al cinema, mezzo che può facilmente dilatare o comprimere il tempo, grazie al montaggio. È probabile che l'urgenza ci riconduca anche all'impazienza e alle ingiunzioni dei genitori ("Sbrigati!") che esigono non soltanto che il bambino svolga un compito, ma che lo svolga in un tempo determinato. È per questo che troviamo degli esempi di urgenza nelle favole. Ne *La sirenetta*, Ariel ha tre giorni di tempo per farsi baciare dal principe. Allo stesso modo, Cenerentola (*Cenerentola*) deve tornare a casa prima di mezzanotte altrimenti verrà smascherata.

Questo fenomeno dell'urgenza è così efficace che uno degli espedienti consigliati agli sceneggiatori americani si chiama "start the clock", che si potrebbe tradurre con "far partire il cronometro". Consiste nell'introdurre un'urgenza in una scena o in una sequenza che manchi di nerbo. Può trattarsi di una bomba che esploderà a una determinata ora (vedi le scene finali di *Dr. Stranamore, A prova d'errore* o *Guerre stellari*) oppure di un concorrente che cerca di raggiungere l'obiettivo prima del protagonista (vedi il finale de *La stella misteriosa*). Può trattarsi anche di qualcosa di più sottile. Per esempio, in una scena in cui un personaggio deve annunciare una cosa molto delicata a un altro personaggio, si può inserire un treno che parte due minuti dopo o un terzo personaggio che sta per arrivare, ma che non deve sapere nulla. In questo modo diventa molto più divertente. Alla fine di *Un pesce di nome Wanda*, l'avvocato (John Cleese) cerca di raggiungere dei fuggitivi. Ha fretta. Ma non ha idea di dove siano andati. Cerca di ricevere delle informazioni da Ken (Michael Palin) che però balbetta e non riesce ad articularle. Per metterlo a proprio agio, l'avvocato mantiene la calma e gli assicura che c'è tutto il tempo!

Vediamo così che questo procedimento può essere usato in una scena, in una sequenza o nel complesso dell'azione.



**Qualche esempio di urgenza**

Uno degli esempi più classici di suspense temporale ci è dato dalla scena, vista migliaia di volte al cinema, in cui un personaggio in pericolo cerca di mettere in moto una macchina. Il grippaggio del motore è un ostacolo soltanto perché l'obiettivo a breve termine deve essere raggiunto rapidamente. *Atto di forza* stravolge, non senza un certo umorismo, un altro classico del cinema, producendo in questo modo una suspense simile. Quaid (Arnold Schwarzenegger) è inseguito dai cattivi. Si precipita in un taxi e lancia la consueta ingiunzione: "Presto! Metta in moto!". Ostacolo: il tassista è un robot che si muove solo se gli si ordina una destinazione da raggiungere. E, nel frattempo, i cattivi si avvicinano.

In una delle scene di *Indiana Jones e il tempio maledetto*, il protagonista non soltanto deve riuscire a neutralizzare un colosso che lo sta malmenando, ma lo deve anche fare prima che il tapis roulant sopra il quale stanno lottando non lo faccia finire in una macchina trituratrice. Spielberg ha ripreso qui una classica scena da serial d'avventura. Nel finale di *Dumbo*, Dumbo si butta dall'alto di un edificio in fiamme. All'improvviso perde la piuma che egli crede magica. Il topo che lo accompagna deve convincerlo che può volare anche senza di essa. Ma lo deve fare prima che Dumbo si sfracelli al suolo. Ne *Le sette probabilità*, James (Buster Keaton) deve trovare una sposa entro le 19. Citiamo per finire una gustosa esibizione di urgenze: *Speed*.

**In extremis**

Si sarà notato che, nella stragrande maggioranza dei casi di urgenza, il protagonista raggiunge il suo obiettivo all'ultimissimo momento. Quando, per esempio, un personaggio legato ai binari di un treno cerca di slegarsi, ci riesce soltanto all'ultimo secondo, proprio nel momento in cui sta passando il treno. Questo meccanismo non si applica soltanto alle scene d'azione hollywoodiane, in cui la vita di un personaggio è in pericolo. Alle fine di *Dov'è la casa del mio amico?*, il maestro di scuola fa il giro della classe per correggere i compiti. Ma uno dei bambini, Mohamad Réza, non ha potuto fare i compiti sul suo quaderno. Rischia di essere rimandato. Si angoscia - e anche noi per lui. Sappiamo che è il suo amico Ahmad ad avere il quaderno, ma Ahmad non c'è. Il maestro si sta avvicinando al banco di Mohamad quando, all'improvviso, arriva Ahmad e dà il quaderno a Mohamad un attimo prima della correzione. Meno male!

Perché la soluzione deve sempre arrivare all'ultimo secondo? Probabilmente perché una scena deve sempre rifarsi alla regola del conflitto massimo. Se il nostro protagonista si slegasse dai binari molto prima dell'arrivo del treno, diremmo che se l'è cavata troppo facilmente. In una situazione di urgenza, l'autore ha dunque l'obbligo di giocare con i nostri nervi. Che questo ci possa servire a sopportare anche i contrattempi propri della vita di tutti i giorni?

**Suspense e drammatizzazione**

La suspense esiste naturalmente anche al di fuori del teatro e del cinema. Un incontro sportivo, una partita di tennis, per esempio, può essere stracolma di suspense. Perché questo avvenga, è necessario che lo spettatore si auguri la vittoria di uno dei giocatori (spesso un compatriota). In quel caso ha il suo protagonista, il quale ha un suo obiettivo (vincere) e gli ostacoli sono palesi: i difetti e i problemi del giocatore, la forza del suo avversario (l'antagonista) ed eventualmente anche il vento, la pioggia, gli arbitri, il pubblico, ecc. È necessario inoltre che il risultato della partita sia incerto - e ciò equivale a dosare bene gli ostacoli. Infatti, appena la partita sembra aggiudicata all'uno o all'altro, la risposta drammatica è praticamente già conosciuta e crolla la suspense.

A questo proposito, il tennis è un notevole generatore di suspense. L'esito di una partita di tennis può infatti dipendere da un solo scambio, perciò da ben poca cosa. Gli appassionati si ricordano sicuramente ancora della Coppa Davis del 1996, in cui la Francia affrontò la Svezia in casa. Le prime quattro partite si erano concluse con due vittorie e due sconfitte. L'ultimo match (Boetsch-Kulti) avrebbe dunque portato le due squadre allo spareggio. Fu qualcosa di epico. Kulti, nell'ultimo quarto d'ora, giocò soffrendo di crampi alle gambe. In ogni istante, il punteggio poteva oscillare a vantaggio dell'una o dell'altra squadra. La Francia finì col prevalere, dopo momenti di suspense infernale. D'altronde, i cronisti non facevano che riempirsi la bocca con un unico nome: Hitchcock!

In alcuni sport (football, rugby, ecc.) il fattore tempo può aumentare la tensione: il protagonista ha tot minuti per ottenere la vittoria. Inoltre l'animosità - per non dire l'odio - che suscita a volte l'antagonista (la squadra avversaria) può far aumentare la suspense. Essa può persino diventare talmente insostenibile da spingere lo spettatore all'aggressività (cfr. il fenomeno degli hooligans o la recrudescenza del fenomeno delle donne malmenate durante la finale di football americano). I tiri in porta, nel calcio, sono un bel l'esempio di suspense insostenibile.

Si sarà notato anche che lo spettatore si identifica con uno dei giocatori (o una delle squadre) e se la suspense è grande, la partita non ha neanche più bisogno di essere spettacolare per essere appassionante. Questa è un'ulteriore prova dell'efficacia della drammaturgia e della sua superiorità sulla spettacolarità. Il fenomeno è lo stesso con le serate elettorali. Sono molto meno noiose quando le stime danno risultati al limite della parità: 49,5 % - 50, 5%.

Più in generale, anche nella nostra vita, un importante interrogativo - riuscirò a trovare un impiego? Andrà bene il parto? Passerò l'esame? Riuscirò a vendere la macchina a un buon prezzo? Riuscirò a scrivere un capolavoro senza conoscere le regole? - può coinvolgerci in un'angosciosa attesa. È suspense.

Mettere suspense in un soggetto, una situazione, un lavoro, una trasmissione televisiva - porre cioè un interrogativo drammatico, scegliendo preferibilmente un personaggio, dandogli un obiettivo e una



giusta dose di ostacoli – non è altro che drammatizzazione. In questo modo si può arricchire considerevolmente uno spettacolo. Al circo, per esempio, gran parte dei numeri si basa sulla sorpresa e la spettacolarità. Gli artisti entrano, non si sa cosa faranno e, improvvisamente, fanno un numero spettacolare. Stesso problema con i mimi e i ventriloqui che si accontentano spesso della prodezza della loro arte. Se questi artisti vi aggiungessero un po' di drammaturgia, i loro spettacoli guadagnerebbero in interesse e emozione.

Ciò avviene (ma è un caso raro purtroppo) nel numero con le scodelle cinesi, in cui l'artista, in equilibrio su un monociclo, si fa passare delle scodelle dalla punta del piede sulla testa. Comincia con una scodella. Sorprendente! Spettacolare! Poi due scodelle. Meno sorprendente ma più spettacolare. E poi, all'improvviso, si mette sei scodelle sul piede. Alla sorpresa si sostituisce il coinvolgimento emotivo del pubblico. Conosciamo il suo obiettivo, gli ostacoli (la quantità di scodelle) e ci domandiamo, febbrilmente, se ci riuscirà. Tratteniamo il respiro. Suspense... Sempre nello stesso spirito, può succedere che Mr Loyal annunci al microfono l'obiettivo degli artisti: "Signore e signori attenzione, i Vrilloes effettueranno davanti a voi un triplo salto mortale all'indietro! Un po' di silenzio, per favore". È drammatizzazione. Viene così illustrato uno dei cavalli di battaglia di Hitchcock (66): "(...) è indispensabile che il pubblico sia perfettamente informato di tutti gli elementi in gioco. Altrimenti non c'è suspense". D'altra parte questo diventa spesso un problema al circo: lo spettatore difficilmente si rende conto della complessità degli esercizi. Gli artisti sono talmente abili che danno l'impressione che la loro arte sia facile. Per dare allo spettatore la giusta misura della difficoltà dell'esercizio, gli artisti del circo usano talvolta un trucco che consiste nel fare il loro numero una prima volta senza riuscirci. In questo modo introducono suspense nel secondo tentativo e, questa volta, lo portano a termine felicemente senza risparmiarsi.

Si sarà notato che la spettacolarità del circo è collegata in modo diretto alla difficoltà di esecuzione e quindi alla grandezza degli ostacoli. È un tipo di spettacolarità molto più nobile rispetto all'ambientare una scena alle Seychelles o al metterci diecimila comparse. In quest'ultimo caso non si parla più d'impegno personale, ma semplicemente di finanze.

### **C'è drammaturgia e drammaturgia**

Se anche nella vita c'è drammaturgia, ciò significa che il dramma non c'è solo in drammaturgia. Questo ci porta ad estendere la definizione della parola "drammaturgia". In senso stretto, si tratta dell'imitazione artistica di un'azione umana. Nel senso esteso invece, si tratta di una situazione, reale o fittizia, in cui un organismo vivente cerca di raggiungere uno scopo senza che l'esito sia chiaro già in precedenza. In questo senso, per esempio, si può quindi dire che c'è drammaturgia nella vita o nella letteratura.

### **UN PRINCIPIO DOPPIAMENTE UNIVERSALE**

Abbiamo visto, nel capitolo 1, che il principio protagonista-obiettivo-ostacoli generava necessariamente frustrazione, un sentimento condiviso da ogni essere umano. Questo stesso principio, se ben utilizzato, se gli ostacoli sono cioè ben dosati, genera un altro sentimento universale: l'ansietà. E ancora una volta ritorniamo qui a uno dei sentimenti più importanti nell'essere umano. Fin dall'infanzia, questi prova molteplici angosce: essere abbandonato, essere punito, essere colpevole, non essere all'altezza, morire di fame, non essere più amato, non essere preso sul serio, non essere accettato per quello che è. Da adulto, ha paura di essere giudicato, di essere smascherato, di sbagliare, di soffrire, ecc. E anche di sentirsi frustrato. In realtà, l'idea di dover subire questo sentimento così spiacevole della frustrazione genera ansietà. Abbiamo spesso paura che i nostri bisogni o desideri non vengano soddisfatti.

Ma allora, che piacere potremo ricavare nell'andare a vedere un'opera che ci farà vivere ansietà e frustrazione? Prima di tutto, noi sappiamo nel profondo di noi stessi che "non è vero", che il cattivo non ci farà del male e che fra due ore sarà tutto finito. In confronto alla vita vera, questo è terribilmente rassicurante, per non dire piacevole. E poi, soprattutto, la drammaturgia ha di straordinario che permette di sfidare e di dominare questi due sentimenti. Questo spiega l'interesse per i film dell'orrore o quelli detti di "suspense" o ancora delle favole, che cercano di decuplicare la paura dello spettatore. Questi sa che il disagio iniziale creato dall'angoscia si trasforma in piacere, una volta che l'angoscia è stata affrontata e domata. È in parte per questo motivo che i bambini amano tanto riascoltare o rivedere una favola. Ciò consente loro di addomesticare il lupo, l'orco o la strega.

È evidente che questo fenomeno si applica soltanto alle favole o ai film dell'orrore, che non sono altro che delle favole per adulti. Abbiamo appena visto infatti che ogni racconto drammatico ben scritto è un'opera di suspense e che quindi consente allo spettatore di sfidare e di dominare l'ansietà e la frustrazione.

Questo fenomeno spiega il motivo per cui lo spettatore non sopporta le storie che non hanno una fine, soprattutto quando hanno un inizio e un centro. Una storia senza risposta drammatica è una storia deludente e sgradevole. Lo spettatore preferisce una risposta negativa alla totale assenza di risposta. Questo è vero anche nella vita di tutti i giorni. Quando inviamo una lettera di presentazione a un datore di lavoro (o una sceneggiatura a un produttore!), non vi è nulla di più spiacevole del non ricevere alcuna risposta. Certo, una risposta drammatica negativa è frustrante ma ha, almeno, il vantaggio di mettere fine all'ansietà.

Note

1. Non voglio esprimere giudizi. So per esperienza che il mestiere di genitore è il mestiere più difficile del mondo e, paradossalmente, anche l'unico che non sia oggetto di altra formazione, se non quella che abbiamo ricevuto noi stessi, e che raramente porta ad un successo. Mi sforzo semplicemente di chiarire dei giusti rapporti di causalità.
2. La parola "vigliaccheria" è da intendersi nel senso di "mancanza di coraggio". Non si tratta di un giudizio di valore.
3. I difensori accaniti del libero arbitrio leggeranno con interesse il *Piccolo trattato sulla manipolazione ad uso della gente onesta* (75).
4. A queste condizioni si potrebbe aggiungere inoltre l'effetto "casting". Una storia d'amore recitata da Julia Roberts e Richard Gere (*Pretty Woman*) ha più carte vincenti rispetto ad una storia d'amore, magari anche scritta meglio, recitata da Betsy Blair e Ernest Borgnine (*Marty, vita di un timido*).
5. I lettori allettati da queste parole e pronti a precipitarsi sulle loro programmazioni televisive per vedere questo serial dovranno aspettare. Per quanto ne so io, *The Peter Principle* è stato trasmesso solo sulla BBC all'inizio del 1997.
6. Non per questo c'è bisogno di farlo pesare più di tanto a Molière, né di credere che fosse così negligente. Sappiamo che *Il Tartufo* è stato riscritto più volte, in condizioni sempre difficili che non hanno sicuramente giovato all'armonia dell'opera.
7. *Venerdì 13* è per esempio una versione impoverita e spettacolarizzata dei *Tre porcellini*; *Radiazione BX distruzione uomo* o *Tesoro, mi si sono ristretti i ragazzi* riprendono il principio e il tipo di ostacoli di *Pollicino*. Nel suo articolo sulla critica, Truffaut (144) faceva giustamente notare che si ritrovano in *Psyco*, come in *La fontana della vergine* dei motivi di *Cappuccetto rosso*. Per finire, Eric Berne (13) pensa che tutte queste tematiche facciano parte della finzione semplicemente perché fanno parte della vita degli esseri umani, compresa la loro vita psichica. Molte donne, per esempio, sposano dei bruti pensando che il loro amore trasformerà i loro mariti come ne *La bella e la bestia*.

## Capitolo quarto

### Caratterizzazione

- La conoscenza dell'essere umano è la base di qualsiasi successo.*  
Charlie Chaplin (26)
- Quell' autore drammatico che conoscesse l'uomo come Balzac e il teatro come Scribe, sarebbe il più grande autore mai esistito.*  
Alexandre Dumas figlio (40)
- È attraverso le azioni degli uomini che si delineano i loro caratteri.*  
Aristotele (4)
- Il modo di agire è il modo di essere.*  
Lao-Tse (88)
- Il programma di vita funziona come un cilindro di pianola meccanica, che produce reazioni in un ordine previsto, molto tempo dopo però che coloro che hanno fatto i buchi, hanno lasciato la scena.*  
Eric Berne (13)
- A seconda del modo in cui le si guarda, le persone hanno o molti problemi o molte soluzioni.*  
Dominique Megglé (98)

La drammaturgia consiste nell'imitare azioni umane e quindi nel creare personaggi, cominciando dal protagonista. L'arte di creare dei personaggi si chiama caratterizzazione. È un elemento basilare della drammaturgia.

Ma è anche uno dei lavori di artigianato più delicati. È un po' come per il senso dell'umorismo: la sensibilità adatta per creare dei personaggi viventi o la si ha o non la si ha. Le osservazioni di questo capitolo sono dunque delle piste di riflessione e di scrittura, eventualmente anche suggerimenti di regole. Ma che non ci si aspetti di trovarvi delle formule belle e pronte.

## ELEMENTI DI CARATTERIZZAZIONE

### Caratterologia, caratteristiche e caratterizzazione

Le teorie della personalità abbondano. Sociologi, antropologi, psicologi, morfologi, ognuno propone una classificazione. Alcune scuole di drammaturgia (in particolare, alcune scuole di sceneggiatura americane) ne hanno ripreso il principio e, dopo aver suddiviso le caratteristiche umane in un certo numero di campi, invitano gli autori a definire, in ogni rubrica, sub-rubrica e sub-sub-rubrica, i parametri dei loro personaggi. Per creare un essere umano in una fiction è sufficiente rispondere alle 37 o 82 domande di un accurato questionario. Forse l'influenza mal digerita di Stanislavskij. Tutti questi sistemi hanno infatti un grosso inconveniente: sono statici. Sapere per esempio che un personaggio è del tipo pensiero, emotivo attivo secondario a tendenza chimerica non ci dà alcuna indicazione su ciò che porterà ad un'opera teatrale o ad un film. Così come il fatto che abbia due sorelle, un'automobile sportiva e un diploma di farmacista non gli impedirà di fare una cosa e il suo contrario.

### CONFLITTO, OBIETTIVO, AZIONE

In realtà, l'esame del repertorio drammatico dimostra che quel che caratterizza maggiormente un personaggio sono sia le sue azioni che le sue relazioni con gli altri in una situazione conflittuale. In drammaturgia, è il modo di agire di un individuo che permette di conoscerlo meglio e di distinguerlo nel modo migliore dal suo vicino. In quest'ottica, la drammaturgia è più vicina all'esistenzialismo, all'analisi transazionale o ai Principi sistemici di Palo Alto (secondo i quali l'essere umano esiste soltanto in una situazione, in movimento e in rapporto agli altri), che non a certe scienze umane che hanno tendenza a classificare e ad affibbiare delle etichette. Ne *La scuola di Palo Alto* (96), Edmond Marc e Dominique Picard scrivono:

"In psicologia, alcuni hanno considerato per parecchio tempo la mente come un insieme concreto di attributi di cui l'individuo era più o meno dotato. Ora, in un'ottica sistemica, si considera che gli attributi non possiedono realtà se non in rapporto agli altri: un movimento non può venir colto che in rapporto con un riferimento fisso, la rugosità di una materia solo se le si sposta sopra il dito, il comportamento di un individuo attraverso quello dei suoi interlocutori...".

Ma, l'abbiamo visto, le azioni sono motivate da conflitti. Questo ci porta a considerare come principali strumenti di caratterizzazione di un personaggio:

- il suo modo di essere in una situazione conflittuale, statica o dinamica;
- il suo obiettivo generale o i suoi obiettivi specifici;
- i motivi del suo obiettivo, vale a dire le sue motivazioni, i suoi desideri;
- e i mezzi che sceglie per raggiungere l'obiettivo.

Come presentare, per esempio, una madre paranoica e invadente? Mostrandola mentre asciuga con cura le stoviglie? No. Mostrandola mentre sistema l'arredamento a casa di sua figlia e del genero, pur non avendo questi ultimi chiesto nulla. Woody Allen lo fa all'inizio di *Interiors*.

Come dimostrare che qualcuno è veramente caritatevole? Mostrandolo mentre dà una monetina a un mendicante? No. Facendogli mangiare fino in fondo dei cioccolatini ripugnanti e puzzolenti, ma che gli vengono offerti di tutto cuore. È quel che fa Thérèse (Anémone) in *Le père Noël est un ordure*.

Come fare il ritratto di un maggiordomo ossessionato dal desiderio di servire alla perfezione il proprio padrone? Mostrandolo mentre serve in condizioni normali? No. Facendone morire il padre nel bel mezzo di un ricevimento mondano e facendolo vedere che si rifiuta di andare a vedere il corpo del defunto per via del lavoro da fare. In due parole, mettendolo in condizioni altamente conflittuali, proprio come fa la sceneggiatrice di *Quel che resta del giorno*.

### Importanza del nome o del fisico?

Accanto agli elementi legati al conflitto e alle interazioni, il resto della caratterizzazione è aneddotica. Il fisico per esempio, salvo eccezioni (la cecità di Tiresia in *Edipo Re*, la gobba di Riccardo III in *Riccardo III* o di Triboulet in *Le roi s'amuse*, il naso di Cyrano in *Cyrano de Bergerac*) ha pochissima importanza. Amleto può essere interpretato da Gérard Desarthe, Vittorio Gassman, Mel Gibson, John Gielgud, Laurence Olivier o Peter O'Toole, ma rimane sempre Amleto. Eugene O'Neill si spingeva anche oltre: suggeriva di interpretare l'*Amleto* con delle maschere - come si faceva nel teatro greco - affinché cessasse di essere una vetrina per le star e riaffiorasse il carattere universale del personaggio.

Nemmeno chiamando i propri personaggi Mme Malaprop, Mr Absolute o Mr Surface, come fa Sheridan (cfr. *The rivals* o *The school of scandal*) si dà loro un'identità drammatica. Sheridan ha abbastanza talento per far corrispondere le azioni dei suoi personaggi ai loro patronimici evocatori ma potrebbero anche chiamarsi tutti John Doe o Joe Smith e le sue pièce non sarebbero certo diverse.

Secondo lo stesso ordine di idee, un ruolo di seduttore - se è ben scritto! - non ha bisogno di essere interpretato da Alain Delon o

Robert Redford. Un individuo dal volto sgraziato può essere estremamente seducente. Non per niente Jacques Brel è pienamente convincente, come fusto pieno di fascino, in *L'uomo dal mantello rosso*. Sempre per le stesse ragioni, il teatro concepito per le marionette – che non hanno la ricchezza fisionomica degli attori viventi – può perfettamente distrarre e commuovere il pubblico. Per questo, scrivere un'opera drammatica avendo in testa un attore può rivelarsi un puntello pericoloso. Un ruolo magnifico dovrebbe poter essere interpretato da chiunque (che sia competente, naturalmente).

### Qualche esempio di azioni caratterizzanti

L'atteggiamento di un personaggio di fronte a un conflitto, sia per prevenirlo sia per scamparne, è spesso un eccellente strumento di caratterizzazione. Prendiamo per esempio un individuo dal naso enorme, al quale viene fatta un'osservazione alquanto scortese sulla sua appendice nasale. Può reagire in mille modi diversi: piangere, sorridere in modo forzato, scoppiare a ridere, schiaffeggiare il proprio interlocutore, ammazzarlo, insultarlo, sputargli in faccia prima di scappare, sfidarlo a duello, nascondersi, tagliarsi il naso, girare i tacchi senza dire nulla, andare dritto dritto da un chirurgo estetico, fare finta di non aver sentito... o ancora insistere su con ironia e spirito. È quest'ultima soluzione ad essere adottata da Cyrano di fronte al Visconte (*Cyrano de Bergerac*) – e ciò dà vita alla famosa "tirata sul naso" – e questa reazione ci dà più informazioni sul personaggio che una lista di caratteristiche psicologiche. Allo stesso modo, l'atteggiamento di Galileo davanti all'Inquisizione – ricordiamo che si tira indietro, piuttosto che morire da eroe – è un elemento molto forte di caratterizzazione. Del resto, in parte, è proprio perché Galilei aveva avuto questa reazione che Brecht volle fare una pièce sui suoi insuccessi professionali (*Vita di Galileo*). Il suo Galileo detesta chiaramente gli eroi e preferisce piegare piuttosto che rompere. "Dinnanzi a degli ostacoli, la via più breve da un punto all'altro può essere una linea curva", gli fa dire Andrea. Difatti, lo studioso aspetta tranquillamente per otto anni la venuta di un nuovo papa per riprendere le sue discusse ricerche. Ma Galileo può essere ancora più ambiguo. Non esita a sfidare la peste per non perdere tre mesi di lavoro. È un altro elemento importante della sua caratterizzazione. Alla luce anche del resto, ciò che potrebbe sembrare eroismo o incoscienza (di fronte alla peste) è, in realtà, soprattutto una dimostrazione di passione, della sua volontà di convincere le autorità e di far trionfare la verità. Ne *Il giardino dei ciliegi*, Lioubov deve affrontare due problemi gravi: la mancanza di soldi e la scomparsa del suo giardino di ciliegi. Il suo atteggiamento dinnanzi a questi ostacoli la caratterizza fortemente: il giorno in cui il terreno viene venduto, non trova nulla di meglio da fare che spendere soldi e fare baldoria. Ne *Il misantropo*, Alceste si deve confrontare con un personaggio molto affettato, Oronte, che si vanta di essere poeta. Costui, dopo

averlo ampiamente lusingato, gli chiede il suo parere a proposito di un sonetto mediocre. Molti lascerebbero correre dando risposte evasive. Alceste dice invece tutto il male che pensa della poesia, facendosi in questo modo un nemico in più. Più avanti nell'opera non esiterà a rimproverare la donna che ama. Queste azioni o reazioni caratterizzano fortemente Alceste.

Ne *Il fascino del delitto*, Frank Poupart (Patrick Dewaere) si trova in un bar. Si fa notare però da una banda di balordi. Uno di loro gli si avvicina e beve la sua birra tutta d'un fiato. Poupart fa un sorriso forzato e gli chiede: "Prende qualcosa?". Il balordo gli dà allora un bacio appassionato. Poupart se ne va. Cyrano o Alceste avrebbero forse reagito così?

Ancora un altro esempio: tre uomini diversi fra loro non hanno le stesse reazioni (e quindi neanche gli stessi obiettivi) di fronte all'improvvisa comparsa di un neonato nella loro vita. Non dovrebbero avercele in ogni caso. In *Tre uomini e una culla*, Coline Serrault ha avuto un'ottima occasione di tracciare tre ritratti maschili, di mostrare tre atteggiamenti diversi nei confronti della paternità e dell'educazione. È un peccato che se la sia lasciata sfuggire. Infatti, Pierre (Roland Giraud), Jacques (André Dussolier) e Michel (Michel Boujenah) hanno, malgrado qualche litigio, lo stesso atteggiamento nei confronti del neonato. Non è certo il fatto che uno sia steward, l'altro disegnatore e il terzo architetto, che li caratterizza. Già in *In nome di Dio*, parabola su Cristo e i Re Magi, nella quale tre banditi raccolgono un neonato, il regista John Ford e gli sceneggiatori Frank Nugent e Laurence Stallings avevano ugualmente mancato la caratterizzazione. Anche in questo caso, non è per via del fatto che uno dei banditi sia protestante, l'altro irlandese e il terzo messicano che le cose cambiano, se il loro atteggiamento è fondamentalmente lo stesso. Al limite, se tre uomini devono proprio avere le stesse reazioni nei confronti di un neonato, sembra più giudizioso renderli i più diversi possibili: uno potrebbe essere un prete ortodosso, il secondo un bandito messicano e il terzo uno steward di passaggio.

Insomma, attribuirgli qualche caratteristica o compilare una scheda di caratterizzazione come si compila un curriculum non è sufficiente per far vivere un personaggio. Cyrano (*Cyrano de Bergerac*) è vigliacco, abile e pieno di brio. Ma ci sono mille modi di essere vigliacchi, abili e pieni di brio. Cyrano, per esempio, è vigliacco in amore ma coraggioso in altre situazioni. La sua vigliaccheria – o, se si preferisce, la sua mancanza di coraggio – non è uguale a quella di C.C. Baxter (*L'appartamento*), di Cordier (*Colpo di spugna*), di Garcin (*A porte chiuse*), di Amleto (*Amleto*), di Hedda Gabler (*Hedda Gabler*) o di Macbeth (*Macbeth*).

D'altra parte, se ci si riflette bene, la maggior parte degli esseri umani è vigliacca, poiché la fuga è, insieme all'aggressività, una delle reazioni più umane di fronte alla paura. E quest'ultima, l'abbiamo visto, è un sentimento condiviso da tutti. Dire dunque che Cyrano è un vigliacco è largamente insufficiente per caratterizzarlo.

Per differenziarlo dalle migliaia di individui che sono vigliacchi, abili e pieni di brio, bisogna metterlo in una situazione conflittuale e dargli degli obiettivi. Ci rendiamo conto allora che Cyrano non adotta, nei riguardi delle sue angosce sentimentali, soltanto la fuga, ma anche la manipolazione (terzo grande metodo umano di risolvere i propri problemi). E tutto ciò ne fa un personaggio molto completo.

### Falsi personaggi

È proprio perché l'obiettivo è così importante nella caratterizzazione di un personaggio che certi autori o critici hanno torto a considerare un oggetto, un luogo o un elemento estetico (il suono, il bianco e nero) come un personaggio. Una caratteristica, per esempio, può essere un elemento importante di una storia (vedi *Il giardino dei ciliegi* o *Rebecca, la prima moglie*) ma non può avere un obiettivo. Tranne che per gli animisti. E questo prova, una volta ancora, che i bambini costituiscono un pubblico a parte. Facendo affidamento sul loro animismo, *Aladino, La bella e la bestia* (Disney) o *Un maggiolino tutto matto* fanno di un tappeto, di un candelabro o di una macchina dei personaggi. Ma si tratta, chiaramente, di eccezioni.

### Personaggi senza obiettivo

Se è meglio dare un obiettivo a tutti i personaggi di una storia, anche minori, succede che certi personaggi non ne abbiano. Questi personaggi non hanno altra utilità allora che quella di ascoltare un personaggio più importante. Vengono creati per funzionare nei dialoghi, evitando all'autore, soprattutto al cinema, di far monologare i loro personaggi.

È così per la madre di Christine (Annie Duperey) in *Les compères - noi siamo tuo padre*. Il figlio di Christine se ne è andato. Dopo aver constatato che suo marito "non ha spina dorsale", per ritrovarlo Christine ha deciso di mettere sulle sue tracce un suo ex-compagno. È allora necessario che parli di questo progetto a qualcuno, altrimenti lo spettatore non capirà ciò che ha in mente. Ma difficilmente può parlarne a suo marito. Francis Veber le dà allora una madre, alla quale, in due brevi scene all'inizio del film, Christine espone le sue intenzioni. E non è un caso se la madre sparisce definitivamente una volta esaurita la sua funzione.

Il personaggio interpretato da Bill Murray in *Tootsie* ha più o meno la stessa funzione. Divide l'appartamento con il protagonista (Dustin Hoffman) e si accontenta di stare ad ascoltarlo quando gli sceneggiatori ne sentono il bisogno. Racine, in *Andromaca*, si spinge ancora più in là. Dà un confidente a ognuno dei quattro personaggi principali: Cephise per Andromaca, Phoenix per Pirro, Pilade per Oreste e Cleone per Ermione.

### Un obiettivo per tutti i personaggi

Può succedere tuttavia che questo tipo di personaggi abbiano comunque un obiettivo. Ne *Il Tartufo*, Molière aveva bisogno di

qualcuno che si opponesse al protagonista, nella prima scena dell'opera. Non poteva trattarsi né di Orgone, né di Tartufo. Creò così il personaggio di Mme Pernelle, madre di Orgone, che ha la stessa caratterizzazione di suo figlio e che ha in effetti un obiettivo: difendere Tartufo. Stesso procedimento in *Wargames*, il cui protagonista è un genio dell'informatica (Matthew Broderick). Per paura che lo spettatore non potesse capire le manipolazioni fatte dal protagonista, gli sceneggiatori decisero di affiancargli una compagna, Jennifer (Ally Sheedy), per far la parte dell'ingenua. La sua caratterizzazione è debole ma ha un obiettivo: capire quel che fa il suo ragazzo. Incontra però pochi ostacoli poiché il protagonista risponde a tutte le sue domande. All'inizio di *Terra e libertà*, il personaggio di Kit serve essenzialmente a farci capire le motivazioni di David Carr (Ian Hart). Ha un obiettivo: convincerlo a non far scoppiare la rivoluzione in Spagna.

In genere, è preferibile dare un obiettivo a tutti i personaggi, da quelli che rispondono soltanto alle semi-comparsate. Prima di tutto, questo conferisce dinamismo alle scene. E poi aiuta molto gli attori a recitare la loro parte. Per un attore è più piacevole, per non dire più facile, far la parte di Jennifer (*Wargames*) piuttosto che quella della madre di Christine in *Les compères - noi siamo tuo padre*.

## AZIONE E CARATTERIZZAZIONE

### Chi ha la priorità?

L'importanza dell'obiettivo nella caratterizzazione di un personaggio dimostra che azione e caratterizzazione sono strettamente connesse. A questo proposito, da venticinque secoli è in atto una vecchia controversia: deve l'azione precedere la caratterizzazione, come afferma Aristotele (4), o è la caratterizzazione ad avere la priorità?

La questione non si pone, se la parola "azione" fa riferimento al conflitto. Abbiamo appena visto che un personaggio si definirà sempre meglio in una situazione conflittuale. Azione e caratterizzazione sono quindi connesse. Se invece la parola "azione" fa riferimento alla costruzione di una storia, la questione si pone e la risposta dipende da ciò che si vuole fare. È chiaro per esempio che in Bergman, Sautet o Cechov, è la caratterizzazione ad avere la priorità, mentre in Hitchcock, Lubitsch o Scribe, è l'azione a catturare tutta l'attenzione. Non ci sono quindi regole in proposito. Spetta ad ogni autore determinare le proprie priorità.

### Il racconto in rapporto alla caratterizzazione iniziale

A questo punto, può essere forse importante distinguere i diversi tipi di caratterizzazione in funzione del racconto. All'inizio di una storia l'autore comincia spesso con il presentare (e quindi caratterizzare) i propri personaggi principali e soprattutto il suo futuro pro-



tagonista. Il risultato spesso è ciò che gli americani chiamano una scena di "routine di vita". Dopodiché il racconto può partire in tre direzioni diverse.

- 1- Non s'interessa più alla caratterizzazione del protagonista. Quest'ultimo è stato presentato una volta per tutte e ora viene coinvolto in un intreccio. Esempi: *Un cappello di paglia di Firenze* o *Cameraman*.
- 2- Fa dipendere l'intreccio dalla caratterizzazione iniziale, e ciò consiste sia nel trattare le conseguenze di questa caratterizzazione, sia nel trattare l'ostacolo interno al protagonista. Esempi: *Casa di bambola* o *Ricomincio da capo*.
- 3- Arricchisce la caratterizzazione iniziale senza però veramente sviluppare un solido intreccio. L'opera diventa allora un ritratto. Esempi: *Don Giovanni* o *Il sorpasso*.

A mio parere, non vi è una direzione migliore dell'altra. In ognuna si possono trovare delle opere mal riuscite e delle opere ben fatte. È evidente però che la caratterizzazione non ha la stessa importanza nella categoria 1 e nelle categorie 2 o 3.

### Vari modi di discorrere sulla natura umana

È da notare tuttavia che una ricca caratterizzazione, e il teatro ce ne ha regalate tante (vedi gli esempi più avanti), non è l'unico modo per presentare un punto di vista o per discorrere sulla natura umana. Anche un'azione ricca e ridondante, caratterizzata in modo fiacco o conciso, può svolgere questa funzione.

*Il bicchiere d'acqua ovvero gli effetti e le cause*, per esempio, mostra molto bene come grandi decisioni politiche, che fanno la Storia, possano avere come causa dei dettagli insignificanti, come, per esempio, la cuffia della regina.

*Il viaggio di Mr Perrichon* mostra in modo astuto come noi preferiamo le persone cui possiamo fare dei favori a quelle che fanno dei favori a noi. In altre parole, preferiamo essere creditori piuttosto che debitori nei confronti degli altri.

In realtà, tutti gli elementi di un'opera possono indicare un punto di vista. Un dialogo, un gesto, una scena, una concatenazione di scene possono dire, sulla natura umana, delle cose altrettanto profonde di una caratterizzazione. Più in generale, tutti gli aspetti di un'opera drammatica sono portatori di senso. È bene che un autore ne abbia coscienza, se vuole essere sicuro che il suo lavoro concordi con il proprio pensiero e non con ciò che ha immagazzinato involontariamente, senza rendersene conto e che porta spesso al cliché. Ci ritorneremo nel capitolo dedicato alla metodologia.

## IL LAVORO DI CARATTERIZZAZIONE

### Marionetta, ruolo e personaggio "vero"

Cominciamo con il fare una distinzione che s'intreccia con quella del paragrafo precedente. In molte opere, i personaggi sono fonda-

mentalmente delle marionette, non avendo l'autore intenzione di soffermarsi sulla loro caratterizzazione. Una volta ancora, non si tratta necessariamente di un procedimento scorretto. Molti racconti, a cominciare dalle favole, s'impegnano ad esplorare un obiettivo più che un personaggio. Una seconda categoria di opere si preoccupa di caratterizzare i personaggi, ma si accontenta di un unico tratto caratteriale per ogni personaggio. Anche qui, lo scopo del gioco non è di fare un ritratto, ma di esplorare una caratteristica umana. Ciò che conta è il ruolo. Si tratta allora di fare il ritratto dell'avarizia, della bigotteria o dell'ambizione. Alcune opere poi propongono un ritratto particolareggiato. Si sforzano cioè di mostrare varie sfaccettature di uno stesso personaggio. A volte si danno il tempo di farlo (come in *Don Giovanni* o in certi serial), a volte invece qualche tocco sparso qua e là è sufficiente (come per Ouiser - Shirley McLaine - in *Fiori d'acciaio*). Queste opere ci danno spesso l'impressione di mostrarci dei veri esseri umani.

I ritratti particolareggiati sono spesso gratificanti per questa ragione, ma è da notare che un personaggio può essere estremamente coinvolgente senza che la caratterizzazione sia necessariamente approfondita. Non si può certo dire che i co-protagonisti di *Grazie, signora Thatcher* o il protagonista di *Dov'è la casa del mio amico?* siano riccamente caratterizzati, ma come sono strazianti! Questo dipende dal fatto che vivono conflitti forti e quotidiani (contrariamente ai conflitti vissuti da James Bond).

Queste tre categorie, marionetta, ruolo e personaggio "vero", sono naturalmente solo delle tendenze. Su queste basi arbitrarie, ogni opera aggiunge delle sfumature. Diciamo che sono state concepite per meglio riflettere sulla caratterizzazione.

### Elogio della caricatura

In ognuna di queste tre categorie, si può essere credibili oppure no, e mi sembra che la credibilità dipenda molto dalla filosofia dello spettatore. Molte caratterizzazioni che comportano l'adesione del pubblico, anche a teatro, mi sembrano artificiali. A volte perché i personaggi cambiano troppo facilmente (cfr. l'esempio di Rodrigo nel *Cid* affrontato nel capitolo 3), a volte perché sono troppo sfumati (cfr. più avanti l'esempio di Georges - Gérard Depardieu - in *Green Card - matrimonio di convenienza*). Ho l'impressione che, nella vita, l'essere umano sia troppo prigioniero dei propri automatismi per non essere più caricaturale di ciò che ci viene proposto nella fiction.

Prima di sviluppare questa intuizione, cerchiamo di metterci d'accordo sulla parola "caricatura". Per definizione, la caricatura è un tratto caratteriale esagerato. Ma può anche avere un senso un po' diverso: quello di tratto caratteriale unico. Molière caricaturizza il sessismo di Arnolfo ne *La scuola delle mogli* ma ci mostra anche altri aspetti del personaggio, in particolar modo la sua generosità finanziaria. Il tratto caratteriale dell'Indiano (Will Sampson) in

*Qualcuno volò sul nido del cuculo* invece non è forzato, ma in lui non si riesce a notare nient'altro che il suo mutismo. La caricatura, nel senso di tratto caratteriale unico, si ricongiunge infatti con la nozione di ruolo o di etichetta. L'etichettare, al quale noi tutti ci prestiamo nella vita, ha un lato pratico, ma può anche fare danni (soprattutto per quanto riguarda i bambini).

È forse per questa ragione che non è affatto apprezzato in drammaturgia. Etichettare un personaggio, si tratti della vita o della finzione, significa rinchiuderlo in un ruolo e impedirgli di rendersi autonomo. L'essere umano vorrebbe credere di essere più libero e più unico. Io trovo tuttavia che l'etichetta – quando si riferisce a un adulto – e ancora di più la caricatura, abbiano un fondamento. Prendiamo per esempio quella madre di famiglia che va a consultare uno psicologo perché ha dei problemi con il suo bebè. Lo psicologo le spiega con delicatezza che non è una buona idea quella di dare le botte al suo bambino quando si mette a piangere. E la madre lo capisce. È d'accordo con lo psicologo. E ritorna a casa. E il bambino si mette a piangere. E lei gli dà le botte. Perché? Perché integrare un'informazione nella sua ragione e integrare un'informazione nel suo sangue, nel suo cuore, nelle sue budella, sono due cose ben distinte. Una cosa è capire, l'altra è imparare. La prima richiede qualche secondo e relativamente poco sforzo (anche se...), la seconda richiede del tempo (a volte una vita intera) e un bel po' di energia.

C'è una spiegazione scientifica per questo. Il cervello di un essere umano si sviluppa tra la vita all'interno dell'utero e l'età di otto anni. Secondo le stime, un bambino di otto anni possiede l'80% delle sue capacità intellettuali. Per quasi una decina d'anni dunque, le cellule nervose chiamate neuroni si connettono tra loro. Queste connessioni neuronali sono dei circuiti privilegiati per la trasmissione delle informazioni. Dalla loro configurazione dipende il comportamento di un individuo. Questa maturazione cerebrale avviene però in funzione degli stimoli dell'ambiente. Un bambino che si sente dire tutti i giorni: "Che noioso che sei!" non creerà gli stessi circuiti neuronali di un bambino il cui comportamento sia accettato dagli educatori senza esprimere giudizi. Un bambino i cui genitori non sopportano la paura creerà, giorno dopo giorno, delle connessioni neuronali che terranno conto di questo fattore. Finirà con il sostituire le sue autentiche paure con altri sentimenti più "accettabili" che diventeranno dei sentimenti "parassiti".

Anche se alcuni esseri umani soffrono più di altri di costrizioni durante la loro infanzia, praticamente nessuno ha la fortuna – ma si tratterebbe poi di una fortuna vera e propria? – di vivere i primi anni della propria vita in ambienti socio-affettivi molto vari. In altri termini, abbiamo tutti i nostri automatismi ed è molto più difficile sfuggir loro nella vera vita biologica che non nella finzione.

### Si può cambiare?

Prima di chiedersi se si può cambiare, ci si potrebbe chiedere se la domanda si pone o meno. Mi sembra di sì. Mi sembra anzi che sia una domanda fondamentale. La vita umana è fatta di permanenza e di cambiamento e una parte di questo cambiamento è dovuta all'evoluzione naturale. Cambiare (e in meglio) è chiaramente una preoccupazione basilare dell'essere umano. Questo è per esempio uno dei maggiori argomenti elettorali in democrazia. Ed è anche, come stiamo per vedere, uno dei maggiori argomenti drammaturgici.

Penso che si possa cambiare in profondità, ma che sia molto più difficile nella vita che nella finzione. Anche se, nella vita, le persone hanno l'impressione di cambiare, c'è cambiamento e cambiamento. I transazionalisti pensano che quasi ogni essere umano si crei un progetto di vita inconscio nei primi anni della propria vita, che essi chiamano la sceneggiatura (!) e che egli si sforzerà (inconsciamente) di rispettare nel corso della propria esistenza. Privilegerà così gli incontri, i giochi psicologici, gli avvenimenti che gli permetteranno di procedere nella propria sceneggiatura. Questa teoria s'interseca con quella neurologica degli automatismi. In una sceneggiatura, soprattutto una sceneggiatura detta da perdente, la vita tende a ripetersi più che cambiare. I perdenti riproducono le stesse sconfitte di anno in anno, litigano con i propri congiunti nello stesso modo per quarant'anni. E non si può dire che queste persone cambino. Certo, succede che nelle sceneggiature siano previste delle evoluzioni. Un tale, per esempio, si sposerà una prima volta per poi rapidamente divorziare (proprio come i suoi genitori) e si risposerà una seconda volta per poi vivere con il coniuge fino alla fine dei suoi giorni (diversamente dai suoi genitori). In un certo senso, si può dire che sia cambiato. Da instabile nel matrimonio diventa stabile. Ma si tratta poi proprio di un cambiamento di personalità, se questo tipo di evoluzione era iscritto nella sua sceneggiatura? Nell'analisi transazionale, cambiare consiste nell'uscire dalla propria sceneggiatura, non evolversi al suo interno. Non vedo quaranta metodi per cambiare in profondità. E sarò anche più drastico: o si fa un lavoro terapeutico efficace, o si cerca di arrivare a un passo dalla morte – si fa quel che gli anglosassoni chiamano una NDE (near death experience) – ciò che permette, dopo un coma più o meno lungo, di godersi la vita in modo nuovo. Non si diventa misogini soltanto perché si è passati attraverso una grande delusione d'amore. Non ci si suicida semplicemente perché si è subito un controllo fiscale o perché si è stati appena licenziati. Non si cambia profondamente perché si è appena visto un film, per quanto possa essere sconvolgente. Dieci anni dopo l'uscita de *L'attimo fuggente*, qual è l'adolescente che oggi "coglie l'attimo"? Tuttavia, molti autori tendono a stabilire questo tipo di rapporto causale rapido nelle loro storie: due, tre piccole prove e ecco fatto! Il protagonista subisce una metamorfosi. Nel *Cid*, i cambiamenti repentini di Don Sancho e di Rodrigo sono di quest'ordine. *La gatta sul tetto che scotta* propone un esempio simile di lieto fine. Così

come nel *Cid*, i personaggi hanno l'aria di essere nevrotici a tal punto che si fa fatica a credere che si possano riconciliare così facilmente.

A mio parere, *Ricomincio da capo* propone una versione più plausibile del cambiamento. Infatti, Phil Connors (Bill Murray) cambia – da cinico e sprezzante diventa caloroso e autentico – ma cambia dopo aver rivissuto la stessa giornata per centinaia di volte e, in particolare, dopo aver attraversato a ripetizione due esperienze: il suicidio e il fallimento amoroso. Si potrà obiettare che questa ripetizione è fantastica, ma il messaggio non cambia se la metafora è giusta.

### La filosofia umana dei generi

È in parte per tutte queste ragioni che ho più simpatia per la tragedia e la commedia pura, piuttosto che per la tragi-commedia o il melodramma. Nella commedia, l'essere umano è intransigente fino in fondo (*Il misantropo*), perso fino in fondo (*Il fascino del delitto*), vagabondo fino in fondo (Charlot). Alla fine di *Bal poussière*, Demi-Dieu (Bakary Bamba) che ha avuto dei dissapori con la sua sesta moglie decide di non sposarsi mai più e di accontentarsi per sempre delle sue prime cinque spose. Due secondi dopo questa bella risoluzione, una giovane donna attira la sua attenzione e rieccolo all'opera. Nella tragedia, come spiega anche Walter Kerr (80), l'essere umano ha un difetto tragico e lo esercita fino alla fine. Kerr sostiene che esso sia dovuto all'espressione del suo libero arbitrio. Io penso, al contrario, che sia la conseguenza dei suoi automatismi, che spesso rappresentano più la prigione che la libertà. Ma il risultato è lo stesso: Antigone è intransigente fino in fondo (*Antigone*), Macbeth è assetato di potere fino in fondo (*Macbeth*), Don Giovanni è blasfemo fino in fondo (*Don Giovanni*), ecc.

Anche se non assomiglia a una tragedia, poiché il protagonista non muore dopo aver raggiunto il suo obiettivo, *Quel che resta del giorno* fa un ritratto altrettanto credibile di quelli di Antigone o di Macbeth. Stevens, il maggiordomo (Anthony Hopkins) è essenzialmente caratterizzato da due aspetti: è ossessionato dalla perfezione del suo lavoro e non osa dichiarare il suo amore alla governante (Emma Thompson). La prima parte del film è un ritratto senza un'azione vera e propria che sviluppi il primo aspetto (vedi più su) e la seconda crea, in maniera più o meno evidente, una piccola suspense intorno all'interrogativo: il maggiordomo riuscirà a dichiararsi? La risposta è negativa e qualcuno la trova sconcertante, come lo era quella di *Cyrano de Bergerac*. È probabilmente per questa ragione che buona parte delle opere drammatiche danno una risposta drammatica positiva ai quesiti che pongono e permettono ai loro protagonisti di trasformarsi (in meglio, naturalmente). Non perché questo sia più credibile psicologicamente, ma perché lusinga di più lo spettatore.

Si assiste del resto da qualche anno a una tendenza di massa verso

questo tipo di filosofia drammaturgica. Per gli americani, si tratta anzi di un aspetto fondamentale del protagonista: alla fine del film egli deve trasformarsi.

### Realtà e pertinenza

È evidente che la trasformazione del protagonista, anche se è poco credibile, piace al pubblico. E piace ancora di più se è positiva. Anche se non si diventa sentimentalmente stabili sposandosi una volta per tutte perché si è avuto a che dire con delle spie (cfr. *Intrigo internazionale*), anche se non si diventa un "Mensch", un uomo, semplicemente perché ci si è fatti accettare dal proprio capo e dalla donna amata (cfr. *L'appartamento*), i cambiamenti di Roger Thornhill (Cary Grant) e di C.C. Baxter (Jack Lemmon) funzionano. Sono psicologicamente poco credibili, ma siamo contenti per loro. Perché? Dipende probabilmente dal fatto che tra la realtà psicologica nuda e cruda e il senso simbolico di ogni opera drammatica, c'è un gran distacco che permette di forzare un po' le cose. Le teorie della personalità proposte dalla neurologia o dall'analisi transazionale, malgrado il loro aspetto ludico, hanno un carattere freddo e implacabile. Si potrebbe dire che sono tanto poco pertinenti quanto pertinenti. E molti esseri umani questo non lo sopportano. Preferiscono credere che si possano trarre sempre delle lezioni dai propri errori, che si possa cambiare (in positivo, naturalmente) vivendo un po' di conflitti, ma pochi pochi. Insomma, che non soltanto c'è speranza, ma che non si devono neanche fare troppi sforzi – e ciò assomiglia più a un'illusione che a una speranza. Certo che c'è speranza. La maggior parte delle teorie della personalità e delle procedure terapeutiche sono piene di speranza. I transazionali sono i primi a dire che l'essere umano può cambiare. Ma aggiungono che questo non si fa senza aiuto o senza sforzo. Ne abbiamo già parlato nel capitolo 3.

### Realtà e realismo

C'è probabilmente un'altra ragione alla base dell'artificialità dei personaggi della finzione. Si tratta del fatto che un personaggio è una rappresentazione artistica. Non è concepito per assomigliare esattamente a un essere vivente, ma piuttosto per evocarlo. Un personaggio non deve essere vero ma verosimile, come direbbe Boileau (18), non deve essere reale ma piuttosto realistico. Fellini (43) va nella stessa direzione quando dichiara: "Il cinema-verità?... lo sono piuttosto per il cinema-bugia... La finzione può andare nella direzione di una verità più acuta della realtà quotidiana e apparente. Non è necessario che le cose che vengono mostrate siano autentiche. (...) Ciò che deve essere autentico è l'emozione che si sente nel vedere e nell'esprimere".

Al tempo stesso, perché i personaggi facciano pensare a degli esseri viventi, non potendo copiarli, è importante non imbrogliare trop-

po con la psicologia. Tra tutti i territori del dramma, è quello che necessita di più veridicità. Cinema-bugia, speranza, illusione, iperrealismo... i ritratti che la drammaturgia ci mostra oscillano quindi tra due poli. A ciascuno (all'autore come allo spettatore) il compito di stabilire i propri dosaggi.

### Personaggi viventi artificiali

Anche se i suoi personaggi rimarranno artificiali, l'autore drammatico dovrebbe conoscerli come se fossero dei veri esseri umani, dei suoi familiari. Dovrebbero addirittura essere un po' come i suoi figli: l'autore li ha fatti, li conosce bene e al tempo stesso finiscono col diventare abbastanza vivi (vale a dire coerenti e indipendenti) da non poterne più fare quello che si vuole.

Può inoltre essere utile per l'autore porsi qualche domanda sui propri personaggi:

- Perché lui e non un altro?
- Cosa lo rende interessante?
- Provo della simpatia nei suoi confronti?

Procedendo così, l'autore avrà la possibilità di creare dei personaggi efficaci dei quali saprà molte cose, molte più di quelle che potrà mai mettere nella sua opera.

Un'opera drammatica è infatti troppo breve per esporre tutta la ricchezza di un essere umano. Persino Don Giovanni (*Don Giovanni*), che è una delle caratterizzazioni più ricche del repertorio (grazie ad un'azione abbastanza leggera), non mostra tutte le sfaccettature di un essere umano. Ma, d'altra parte, nella vita di ogni giorno, che cosa possiamo sapere di una persona dopo aver passato appena due ore con lui, anche se discutendo per due ore della sua personalità, cosa molto poco frequente? I personaggi di finzione hanno molto meno pudore dei nostri vicini o colleghi d'ufficio. In questo modo, malgrado i suoi limiti, la drammaturgia a volte, rispetto a buona parte dei nostri rapporti sociali, ci fa conoscere molto meglio le persone. E soprattutto, ci mette molto meno tempo.

### Il lavoro di caratterizzazione

Prima di lanciarsi in un lavoro di caratterizzazione, l'autore può forse chiedersi che tipo di caratterizzazione lo emozioni, che tipo di caratterizzazione abbia voglia di scrivere e anche, perché no, che tipo di caratterizzazione sia capace di scrivere. Mettere in scena delle marionette non richiede un particolare sforzo di caratterizzazione. Ma richiede in compenso non volgare la verosimiglianza psicologica a favore della struttura, e questa è una trappola abbastanza frequente per i tessitori di trame.

Se un autore è interessato a presentare dei personaggi accurati, dovrebbe, secondo me:

- 1- conoscerli bene. Questo non vuol dire sapere cosa beveva la nonna del personaggio a colazione. L'analisi transazionale forn-

sce eccellenti strumenti per definire un personaggio. Conoscere il suo progetto di vita, i suoi due o tre giochi psicologici preferiti e i ruoli che interpreta può essere molto utile. Anche la vita, i nostri amici, i nostri vicini, i membri della nostra famiglia sono delle formidabili fonti d'ispirazione. Si può immaginare che gli autori di *Aria di famiglia* si siano ispirati a dei personaggi che conoscono per creare questo gustoso quadretto familiare;

- 2- sapere, in ogni momento dell'azione, ciò che hanno in mente. Questa regola vale per tutti i personaggi, compresi i cattivi o i personaggi marginali. Ogni individuo cerca prima di tutto di soddisfare i propri bisogni personali. Mettersi nei panni di qualcuno significa essere capaci di dargli ragione, nel suo sistema personale. Tutto ciò si ricongiunge con la regola seguente, ben nota agli autori:
- 3- amare i propri personaggi, tutti i propri personaggi - non avendo qui la parola "amare" il significato di "voler essere amato da" o di "provare amore per", ma, in modo più profondo, di "capire", di "accettare". L'amore incondizionato, la cosa più preziosa al mondo, si dà semplicemente accettando l'altro. "L'umanità", ricorda Chaplin nell'epigrafe a *La donna di Parigi*, "è composta, non da eroi o da traditori, ma da uomini e donne (...). L'ignorante condanna i loro errori, ma il saggio prova compassione per loro". Alla domanda "Cos'è un cattivo?", André Comte-Sponville (32) risponde: "È come tutti gli altri. Cerca di aumentare il proprio piacere e di diminuire la propria sofferenza. È colui che, per far ciò, è pronto ad aumentare la sofferenza dell'altro". L'atteggiamento di Ibsen nei riguardi di Krogstad, il cattivo di *Casa di bambola*, o quello di Shaw nei riguardi dei cattivi di *Santa Giovanna* illustrano bene i punti di vista di Chaplin e di Comte-Sponville;
- 4- far vedere i tratti caratteriali che hanno importanza nella storia e l'intenzione voluta. E per far ciò, non c'è che un unico mezzo: il conflitto. L'obiettivo di un personaggio, in mancanza delle sue motivazioni, deve essere chiaro allo spettatore;
- 5- non essere incoerente. Far sentire cioè che, dietro a questi brandelli di caratterizzazione, si trova un essere umano vero e proprio, complesso, al limite anche ambiguo e contraddittorio ma, malgrado tutto, coerente;
- 6- se i personaggi sono importanti nella storia e se il principio dell'etichetta sciocca l'autore, si può anche far sentire che sono unici, come lo sono tutti gli individui nella vita. In altri termini, che si distinguano dalle migliaia di personaggi che hanno le loro stesse caratteristiche di base;
- 7- quanto a sapere se i personaggi debbano essere caricaturali o no, questo dipenderà dalla filosofia di ogni autore.

### Qualche regola empirica

L'autore prova a volte la sensazione di sentirsi bloccato su di un



personaggio. Non lo afferra bene. Risultato, il personaggio stona. Alcuni trucchi possono essere d'aiuto:

- mettere in rapporto il personaggio con qualcuno che si conosce;
- mettere in scena il personaggio, scrivere cioè delle scene che lo caratterizzino, anche se queste scene non appariranno nell'opera, e anche se non hanno niente a che vedere con l'azione;
- se si tratta di un personaggio che non piace all'autore, può essere che questi gli ricordi qualcosa che non ama in se stesso. Accettare questa parte di sé (compito arduo!) può aiutare di rimando a sbloccare il personaggio;
- a volte, anche sostituire il personaggio con un altro completamente diverso e vedere che effetto fa, può essere d'aiuto. Con la possibilità di ritornare al primo personaggio in condizioni migliori.

### Il ruolo dell'attore

Nella lista qui sopra manca una condizione importante: è necessario che il ruolo venga interpretato bene, recitato cioè da un buon attore, ben diretto. Certo, usciamo qui dalle competenze dell'autore. Tuttavia non è del tutto inutile che un autore abbia delle nozioni di arte drammatica o, almeno, sappia ciò di cui ha bisogno un attore per recitare.

Probabilmente non è un caso che un numero impressionante di autori drammatici e di registi sono o sono stati anche attori. Conosciamo tutti gli autori-attori (Allen, Chaplin, Molière, Shake-speare, Sofocle, Welles, ecc.) e gli autori più conosciuti come tali ma che qualche volta hanno recitato (Billetedoux, Cassavetes, De Sica, Grumberg, Huston, Pialat, Polanski, Renoir, ecc.) senza parlare poi degli attori diventati autori (Laughton, Redford, Eastwood, ecc.). Ciò che si sa di meno è che Bergman, Feyder, Forman, Kazan, Lubitsch, Mizoguchi, Ophüls e molti altri hanno cominciato come attori. Questo non significa che un autore debba essere necessariamente un commediante per avere talento, né che un commediante sia necessariamente adatto a comporre della drammaturgia, ma ciò può essere d'aiuto.

### ESEMPI DI CARATTERIZZAZIONE MALDESTRA

Il repertorio è strapieno di caratterizzazioni inesistenti. Ne abbiamo parlato a proposito delle "marionette". Gli esempi che seguono riguardano delle caratterizzazioni esistenti, accompagnate da uno dei casi più sorprendenti di goffaggine: l'incoerenza. I personaggi fanno una cosa e poi il suo contrario.

A metà di *Green Card - matrimonio di convenienza*, Georges (Gérard Dépardieu) è invitato da alcuni amici di sua moglie, persone molto chic. Poiché asserisce di essere un compositore, gli viene chiesto di suonare un pezzo al pianoforte. Lui si rifiuta. Lo sentiamo a disagio, addirittura incastrato. Al punto che lo immaginiamo rigorosamente incapace di mettere insieme tre note. Ma, di fronte

all'insistenza dei suoi ospiti, finisce con l'accettare e si siede al pianoforte. Dopo un lungo momento di concentrazione, si mette a martellare brutalmente lo strumento, provocando uno choc e poi un evidente disgusto tra i suoi ascoltatori. Certo, finito il "pezzo", questi ultimi fingono di apprezzare la musica "contemporanea" e l'applaudono. La scena provoca un'enorme risata e Peter Weir poteva fermarsi qui. Improvvisamente Georges si mette a suonare (alla perfezione) un pezzo blues molto grazioso, e recita insieme una poesia. Questa seconda scena è in sé molto bella, abbastanza emozionante e anche efficace, poiché la poesia aiuta la moglie di Georges (Andie McDowell) a ottenere gli alberi di cui si era parlato prima. Sfortunatamente viene dopo la prima scena che aveva stabilito, pareva in modo abbastanza chiaro, che Georges non sapesse suonare il pianoforte. Impressione rafforzata da tutto l'inizio del film durante il quale Georges è molto evasivo sulle sue competenze di musicista. Apparentemente, Peter Weir non ha avuto il coraggio di scegliere tra due belle scene e ha preferito metterle l'una dietro l'altra, col rischio di nuocere alla caratterizzazione.

Bisogna riconoscere però che è molto doloroso per un autore separarsi da una bella scena. Poiché non sempre si decide a farlo, si ritrova con delle scene che non rispettano l'unità d'azione o la caratterizzazione. *Lo specchio della vita* e *Harry ti presento Sally* offrono due esempi simili.

All'inizio de *Lo specchio della vita*, facciamo la conoscenza di una donna nera, Annie Johnson (Juanita More), la cui figlia è bianca. Ci viene presentata come una donna sensibile e attenta. Ma ciò non le impedisce, qualche scena più avanti, di non trovare di meglio da fare che svelare maldestramente a tutte le compagne di classe della figlia che quest'ultima ha una madre di colore. Il conflitto è terribile e lacerante - gli sceneggiatori non hanno saputo resistere - ma la sua causa è discutibile.

In *Harry ti presento Sally*, Harry (Billy Cristal) e Sally (Meg Ryan) stanno pranzando al ristorante. Harry asserisce di saper sempre riconoscere quando una donna finge di godere. Sally è persuasa che lui si stia vantando. Harry insiste. Sally decide allora di fingere un orgasmo davanti a lui, proprio dentro al ristorante. Lo fa con una convinzione sorprendente, davanti allo sguardo sbalordito dei clienti e quello, imbarazzato, di Harry. Alla fine della scena, il cameriere si avvicina a un tavolo vicino per prendere un'ordinazione. "La stessa cosa che ha preso lei", dice la cliente indicando Sally. Non c'è da discutere, la scena è bella. Ma non corrisponde veramente alla caratterizzazione di Sally, che è stata presentata come una donna piuttosto riservata e sensibile, per non dire chiusa.

In *Topaze*, il protagonista, da ingenuo e ignaro che era all'inizio della pièce, diventa un temibile e cinico uomo d'affari. Pagnol ricobbe di aver un po' forzato le cose e spiegò che la sua opera teatrale andava interpretata da un uomo giovane, per essere credibile. Ma ciò non gli ha impedito di scegliere Fernandel (a 48 anni) per la versione filmata del 1951!



**Protagonista idiota e protagonista intelligente**

In *Ho ucciso mia moglie*, Michel Simon interpreta il ruolo di un orticoltore della Normandia, Braconnier, che desidererebbe sbarazzarsi di sua moglie, ma non sa da dove cominciare. Un giorno, l'intervista a un celebre e brillante avvocato (Jean Debu-court) gli dà un'idea geniale: va dall'avvocato facendogli credere che ha appena assassinato la propria moglie. L'avvocato prende qualche appunto e, soprattutto, senza rendersene conto, gli dà un bel po' di consigli. Braconnier li applica allora alla lettera per assassinare veramente sua moglie. Qualche tempo dopo, nel corso del processo, fa sfoggio di una pungente prontezza di replica e si difende brillantemente senza l'aiuto del suo avvocato.

È evidente che Braconnier è più astuto e intelligente di quanto dovrebbe essere. È Guitry infatti a prestare la sua intelligenza al suo protagonista, contraddicendo così la caratterizzazione iniziale. Guitry era d'altra parte conscio del problema: "Noto una cosa straordinaria, e cioè quanto il fatto di aver commesso un crimine possa sviluppare l'intelligenza". Ciò significa che invece di schivarlo, l'autore prende atto del suo problema per risolverlo.

Questo difetto nella caratterizzazione è, in realtà, estremamente frequente. I personaggi hanno spesso l'intelligenza dei loro autori (vedi i servitori di Molière o di Beaumarchais, o la maggior parte dei personaggi di Shaw). Si può considerare che questo faccia parte delle convenzioni di produzione del dramma. Lo spettatore le accetta così facilmente che è difficile, in un dramma serio, presentare un protagonista stupido. Questo si ricongiunge con l'idea che un protagonista debba fare di tutto per raggiungere il suo obiettivo. Se il protagonista, che dovrebbe trovarsi nei guai, manca di astuzia e d'immaginazione, perde in dinamismo. Anche i personaggi più miserabili non ce la fanno ad essere stupidi. Willy Loman (*Morte di un commesso viaggiatore*) ha fatto dei grandi errori, ma è successo in passato e non vengono mostrati, ne vediamo soltanto il risultato. Ne *Il fascino del delitto*, Frank Poupert (Patrick Dewaere) uccide e rapina la vecchia padrona di una casa chiusa. Poi prova a far ricadere il delitto su qualcun altro. La sua idea è di far credere che lei abbia sparato al suo aggressore prima di uccidersi cadendo dalle scale. Uccide quindi un poveretto, che servirà da falso aggressore. Al momento della piccola messa in scena, Poupert sistema la pistola nelle mani dell'aggressore, mentre invece dovrebbe metterla in quelle della vecchia. È una gran scemenza. Ma non dura a lungo. Pur non essendo affatto il prototipo del criminale perfetto, Poupert non ci mette molto a realizzare il suo errore e lo corregge.

In breve, un protagonista non può sbagliarsi a lungo, altrimenti lo si accetta male. Certo, questo non è vero nella commedia, trattamento privilegiato della stupidità. Essa è, insieme alla goffaggine, uno dei grandi difetti comici del clown (vedi Stanlio e Ollio, l'ispettore Clouseau, Jerry Lewis, Dingo/Pippo, ecc.).

**Esempi di caratterizzazioni discutibili**

Gli esempi che seguono riguardano delle caratteristiche poco verosimili. Ma, come vedremo, non per tutti sono discutibili. Dipende tutto dalla filosofia dello spettatore. Il lettore è invitato perciò a considerare ciò che segue come delle piste personali di riflessione. In *Arriva Fra' Cristoforo*, Pierre e Marie Martin (Julien Carette e Françoise Rosay) sono chiaramente vili, furbi, brutali e amorali. Ciò non impedisce loro di avere una figlia adorabile ed equilibrata. Ci si chiede se è stata proprio educata dai suoi genitori. Certo, questo serve alla storia ma, senza voler arrivare a fare una riflessione di psichiatria infantile, gli autori avrebbero potuto portare l'artificio un po' meno in là.

I mostri fisici presentati in *Freaks* o in *Elephant Man* mi sembrano molto discutibili. Corrispondono ad una visione romantico-giudeo-cristiana della mostruosità, che lascia intendere che la mostruosità sia redentrice. John Merrick e i protagonisti di *Freaks* sono incredibilmente buoni. La realtà è molto meno rosea. La mostruosità rende le persone amare e spiacevoli. Inoltre, la maggior parte di loro ha talmente sofferto dal punto di vista affettivo durante l'infanzia che difficilmente può traboccare di amabilità. Certo, la neurofibromatosi di John Merrick (*Elephant Man*) non deve essere apparsa che verso i cinque anni e sembra che sua madre, istituttrice, fosse molto amorevole. Ma quando si vive un incubo, si è sistemati presso l'assistenza pubblica a undici anni e poi si viene raccolti da un vile espositore da fiera, si hanno poche possibilità di essere dolci e amabili. Si potrebbe obiettare che *Elephant Man* non è che cinema e che ciò non ha molta importanza. Anche *Dietro la maschera* e *Cyrano de Bergerac* sono "cinema" e danno un'immagine più giusta, più psicologica, della disgrazia fisica. Inoltre questi film accreditano l'idea che spetti ai mostri fare uno sforzo di bontà. Non spetterebbe più alle persone cosiddette "normali" di fare un passo verso di loro? Si può, ciononostante, dipingere dei mostri più veridici e continuare a farsi portatori del punto di vista celebre (e nobile) di *Freaks*, e cioè che i veri mostri non sono quelli che ci si aspetta? Sì. *La bella e la bestia* ci riesce molto bene. Il mostro viene presentato come un tipo rude e irascibile (nella versione Disney ancora di più che nella versione di Cocteau). Si noterà, una volta di più, che è la favola a mostrarci la via. Dice la favola: perché una cosa diventi amabile, bisogna che prima di tutto venga amata. Il fenomeno si può osservare nei bambini. Un bambino non deve forse ricevere amore prima di poterne dare?

In *Paris, Texas* Travis (Harry Dean Stanton) ritrova suo figlio. Ha otto anni ed è stato tirato su dai suoi zii. Il padre se lo riprende dai suoi genitori adottivi e se ne va sulle strade per ritrovare sua moglie. In nessun momento il bambino viene colpito da questa separazione. Nessuna crisi, nessun incubo. Il bambino lascia i suoi veri genitori (affettivi, in mancanza di quelli naturali) e non ha neanche un attimo di paura! Il punto di vista del bambino non sembra interessare gli autori. Succede spesso. La psicologia dei

personaggi infantili lascia spesso a desiderare. Il colmo si raggiunge con *Mamma ho perso l'aereo* in cui un bambino di otto anni, abbandonato dai suoi genitori e alle prese con dei criminali, fa prova di un'immaginazione e di un sangue freddo del tutto inverosimili. Il fatto che sia divertente giustificava forse la cosa? Si potrebbe anche ribattere che *Mamma ho perso l'aereo* è una favola e che Kevin (Macaulay Culkin) non è più abile di Pollicino (*Pollicino*) o il gatto con gli stivali (*Il gatto con gli stivali*). È vero. Ma il film è troppo iperrealista per situarsi su di un piano simbolico. Si farà notare che queste riserve non hanno impedito al film di funzionare. *Mamma ho perso l'aereo* è uno dei più grandi successi della storia del cinema. A parte il fatto che sarebbe interessante conoscere l'età media degli spettatori che hanno portato a questo successo (sei anni o dodici?), si può concludere che la psicologia dei bambini interessa agli spettatori altrettanto poco che agli autori. E questo forse non è poi così sorprendente. Molti esseri umani non cercano di capire perché capire significa correre il rischio di cambiare – soprattutto quando si tratta di capire l'infanzia. E il cambiamento fa paura...

In *Otello*, l'ingenuità di Desdemona è sbalorditiva. Suo marito è diventato pazzo e lei se ne rende appena conto. Tanto meno cerca di sapere il perché, anche quando finisce col capirlo. Così, gli raccomanda Cassio nel momento peggiore. Certo, un personaggio ha il diritto di essere ingenuo. Ma Shakespeare avrebbe dovuto presentarcela in questo modo prima che questo gli servisse. L'inaspettata ingenuità di Desdemona si avvicina a un diabolicus ex machina. L'inizio di *Re Lear* pone un po' lo stesso problema. Lear fa prova, in un momento fondamentale, di un trasporto e di un accecamento anormali. Deciso a dividere il suo regno tra le sue tre figlie, a seconda dell'affetto che gli dimostrano, non vede l'evidenza: Goneril e Regan fanno le ipocrite mentre Cordelia si rifiuta di lusingarlo. Risultato: spoglia la sua figlia migliore di una parte dell'eredità. Quando si pensa di non far reagire in modo normale un personaggio, è preferibile farlo sapere prima della scena in cui il suo tratto caratteriale svolge un ruolo nell'azione. Questo vale anche quando il suo atteggiamento smentisce ciò che è stato precedentemente stabilito sul suo conto. Se gli autori di *Harry ti presento Sally* ci avessero fatto capire che la timida Sally sapeva lasciarsi andare, la scena in cui finge l'orgasmo (vedi sopra) sarebbe sembrata più logica, senza peraltro perdere la sua forza. In altre parole, le incoerenze nella caratterizzazione sono a volte soltanto un problema di preparazione.

### MESSA IN SCENA DELLA CARATTERIZZAZIONE

*Lo spettro del passato* propone un altro esempio di mancanza di abilità. All'inizio del film, Jean-Jacques Sauvage (Louis Jouvet) entra nella stanza vuota di François, che non conosce. "Ma sì che

lo conosco", dice al padre di François, "assomiglia alla sua stanza: vanitoso (in camera ci sono delle cravatte), generoso (si vedono dei soldi sparsi), tormentato (un cranio), un po' bambino (un giocattolo), disordinato (la stanza non è in ordine), romantico (il *Werther* di Goethe) e sentimentale (un fiore nel *Werther*". Inutile dire che tutti gli elementi riguardanti la caratterizzazione di François non vengono colti dallo spettatore. Per due motivi: il tutto è troppo veloce e viene detto invece di essere mostrato.

In *Piramide di paura*, il primo incontro tra il giovane Sherlock Holmes e il futuro Dr Watson ricorda un po' questa scena. Appena incontrati, Holmes ha già indovinato una mezza dozzina di caratteristiche riferite a Watson. Come in *Lo spettro del passato*, questo non ci dice granché su Watson ma, al contrario di *Lo spettro del passato*, ci dice qualcosa sullo spirito deduttivo di Sherlock Holmes.

L'esempio di *Lo spettro del passato* mostra bene come non sia sufficiente determinare le caratteristiche di un personaggio, bisogna anche informarne in modo efficace lo spettatore. In altre parole, il lavoro di caratterizzazione è duplice e non si limita alla conoscenza di un personaggio. Sempre questo eterno problema del pensiero e della sua trascrizione, dell'idea e come la si usa. Quando Hitchcock (66) afferma "Tutto quel che è detto invece che essere mostrato, per lo spettatore è perduto", fa soprattutto riferimento agli elementi della caratterizzazione. Si può benissimo comunicare un avvenimento senza farlo vedere. "Tua madre è morta" o "Ho vinto al lotto", per esempio. Comunicare un tratto caratteriale invece è vano. Non serve a niente dire che Mme Dupont sia sadica e golosa, bisogna farlo vedere e farlo vedere bene. Altrimenti lo spettatore si dimentica dell'informazione. Ragion per cui, essere un "caratterologo" competente è una condizione necessaria ma non sufficiente per essere un buon autore drammatico.

### LA CARATTERIZZAZIONE, FONTE DI OSTACOLI

Abbiamo visto nel capitolo dedicato agli ostacoli che gli ostacoli più belli sono quelli interni. Sono quindi strettamente legati alla caratterizzazione del protagonista. Allo spettatore piace che un personaggio sia la causa dei suoi stessi problemi, tenda la corda per impiccarsi. E quando non ha da battersi contro i propri difetti, è meglio che sia vittima degli altri piuttosto che del caso. Curare bene la caratterizzazione di tutti i personaggi non significa soltanto renderli vivi e credibili, significa anche curare la qualità degli ostacoli.

### ESEMPI DI CARATTERIZZAZIONI NOTEVOLI

Se c'è un campo in cui i gusti personali dello spettatore vengono presi in considerazione, è proprio quello della caratterizzazione. È

per questo che la scelta di personaggi notevoli menzionati qui sotto è pervasa dei miei gusti e della mia soggettività e deve essere considerata unicamente come una pista d'interesse. Ogni lettore correggerà questa lista a suo piacimento.

### PERSONAGGI PRINCIPALI:

- Alceste (*Il misantropo*);
- Alice (*Alice*), sopraffatta dalla vita, come molti personaggi di Woody Allen;
- Antigone (*Antigone*);
- Antonietta (Sofia Loren) e Gabriele (Marcello Mastroianni), reietti della società mussoliniana in *Una giornata particolare*;
- Arnolfo ne *La scuola delle mogli* (cfr. capitolo 16);
- Azdak, il falso bieco giudice de *Il cerchio di gesso del Caucaso*;
- Charlotte (Charlotte Gainsbourg) in *Sarà perché ti amo*;
- Cordier (Philippe Noiret) in *Colpo di spugna*;
- Daniel Coulombe (Lothaire Bluteau) in *Jesus of Montreal-Gesù di Montreal*. Da accostare a un altro attore che s'identifica con un martire: Genest in *Le véritable Saint Genest*;
- Cyrano de Bergerac (*Cyrano de Bergerac*);
- Fred (Guillaume Depardieu) e Antoine (François Cluzet) in *Les apprentis*;
- Galileo (*Vita di Galileo*);
- Gardner (Peter Sellers) in *Oltre il giardino*;
- Hector (*La guerra di Troia non ci sarà*);
- Iago (*Otello*);
- Jack e Junon in *Giunone e il pavone*;
- Oscar Jaffe (John Barrymore), megalomane arrivato in *Ventesimo secolo*;
- Willy Loman (*Morte di un commesso viaggiatore*);
- Oscar Madison (Jack Klugman) e Felix Unger (Tony Randall) nel serial *La strana coppia*;
- Sir Thomas More (*Thomas More*);
- Nora (*Casa di bambola*);
- Obelix (*Asterix*);
- Ozedron (Christian Clavier) in *Je vais craquer*;
- Perrin (Pierre Richard), sfortunato cronico, ne *La capra*;
- Peter Duffley (Jim Broadbent) in *The Peter principle*;
- Poupart (Patrick Dewaere) ne *Il fascino del delitto*;
- Jimmy Ringo (Gregory Peck), tiratore scelto perseguitato dalla sua reputazione in *Romantico avventuriero*;
- Romano (Marcello Mastroianni), sia divertente che commovente per la sua vigliaccheria in *Oci ciornie*.

### Sautet, Dabadie e Montand

In *È simpatico, ma gli rompereì il muso*, *Garçon* e *Tre amici, le mogli e (affettuosamente) le altre*, scritti tutti e tre da Claude Sautet

e Jean-Loup Dabadie, Yves Montand interpreta lo stesso tipo di personaggio, strapieno di debolezze e al tempo stesso estremamente coinvolgente. Egli è all'occorrenza millantatore, egoista, scaltro, affascinante, ipocrita, fragile. Vorrei ricordare due scene che lo presentano. In *Garçon*, Alex (Montand) va dalla sua ex-moglie (Rosy Varte) per salutarla. In verità ha bisogno di soldi. Facendo finta di niente la manipola e la convince a firmargli un assegno. E, al tempo stesso, si sente in colpa. E poi c'è quella scena, in *È simpatico, ma gli rompereì il muso*, in cui César (Montand) raggiunge David (Samy Frey) e Rosalie (Romy Schneider) su una spiaggia del Sud della Francia, mentre poco prima si era mostrato odioso con loro. Fa un numero talmente straordinario di seduzione e di ravvedimento che David e Rosalie ne rimangono annientati. Ogni volta che rivedo questa scena, mi chiedo se Samy Frey e Romy Schneider stessi non fossero rimasti annientati davanti al fenomeno Montand.

### Stan Laurel e Oliver Hardy

"Non è idiota?... Eccoci qui, due adulti, stare così ad accapigliarci, come dei bambini", dice Oliver Hardy a Stan Laurel in *Towed in a hole*. Ci vuole una bella umiltà a fare gli imbecilli per venticinque anni. Se, tra tutti i clown, Stanlio e Ollio appaiono come i più coinvolgenti, i più umani, è perché illustrano perfettamente la definizione che dà Freud della comicità (51). Il clown, dice, ci ricorda i modi di fare del bambino. Ci ritorneremo nel capitolo 9.

Stanlio e Ollio sono inoltre una perfetta illustrazione della classica coppia dominante-dominato, così come i transazionalisti, e in particolare Fanita English (42), l'hanno messa in luce. Il dominato, che ha una tendenza inconscia a sentirsi inferiore agli altri, cerca per natura la compagnia dei dominanti che invece hanno una tendenza inconscia a sentirsi superiori. Questi due complessi sono in realtà due posizioni difensive, estremamente frequenti nelle relazioni umane. In questo modo, Stanlio e Ollio non si accontentano di divertirci – e questo è già piacevole – ci parlano di noi stessi, della vita. Tanto di cappello (bombetta)!

### Louis de Funès

Il personaggio irascibile, autoritario, vile e falso creato da Louis de Funès in gran parte dei suoi film è un personaggio notevole. È stato un atto di forza rendere così popolare un personaggio così negativo. È anche un caso unico vedere un attore interpretare sistematicamente lo stesso ruolo da un film all'altro senza stancare nessuno (insomma, quasi...), talmente ampio è il suo registro. È tutta da godere in particolar modo la performance di De Funès in *Colpo grosso, ma non troppo*; *Mania di grandezza*; *Chi ha rubato il Presidente?*; *Jo e il gazebo*; *I tre affari del Signor Duval* e *Oscar* – sia in scena, per quelli che hanno avuto la fortuna di vederlo dal vivo, che sullo schermo.

### Macbeth e i criminali sereni

Mostrando un Macbeth (*Macbeth*) che muore di paura e torturato dai sensi di colpa, Shakespeare ha visto giusto. Non ha aspettato la psicanalisi per capire che un criminale soffre. A mio parere, non ci sono criminali sereni, al contrario di quel che ci vogliono far credere Scorsese in *Quei bravi ragazzi*, Coppola ne *Il padrino* e tanti altri cineasti che hanno reso romantica l'immagine del malvivente. Da accostare a Macbeth: i protagonisti de *La furia umana*, Roberto Zucco o *L'occhio che uccide*.

### I rompiscatole

Che bei personaggi gli imbroglioni! Sono insopportabili, eppure ci piacciono. Notiamo prima di tutto che costituiscono delle ottime fonti di conflitto. Con loro non ci si annoia. O, per lo meno, non ci si dovrebbe annoiare. Soprattutto però provocano una duplice identificazione da parte dello spettatore: con lo scocciato... e con lo scocciatore. Essendo una delle più grandi difficoltà della vita quella di doversi adattare all'altro, siamo tutti al tempo stesso scocciati da qualcuno e scocciatori di qualcun altro. "Il Cielo vuole che qui giù ognuno abbia i propri importuni", dice La Montagne in *I seccatori*.

Alcuni gustosi esempi:

- Pignon (Jacques Brel), ne *Il rompiballe*,
- Mardukas (Charles Grodin) in *Prima di mezzanotte*,
- Felix Unger (Tony Randall) ne *La strana coppia*,
- Nelly (Catherine Deneuve) ne *Il mio uomo è un selvaggio*,
- Séraphin Lampion e Bianca Castafiore in *Tintin*,
- Pupkin (Robert de Niro) in *Re per una notte*,
- Guy (Michel Blanc) in *Viens chez moi, j'habites chez une copine*.

Attenzione però a non confondere lo scocciatore con il perturbatore professionista come Detritus ne *La zizanie* o con colui che si potrebbe chiamare lo/a scocciatore/trice legittimo/a. In questa categoria metteremmo Susan (Katherine Hepburn) di *Susanna* e Judy (Barbara Streisand) di *Ma papà ti manda sola?*. In questi due film infatti, il protagonista - rispettivamente David (Cary Grant) e Howard (Ryan O'Neal) - è una persona chiusa in se stessa che deve essere scocciata. E questo li differenzia da Martin (Yves Montand) ne *Il mio uomo è un selvaggio*.

### Il fanfarone

Ne *Il sorpasso*, Bruno (Vittorio Gassman) è uno sbruffone senza vergogna e sicuro di sé che si rivela essere un perdente e allo stesso tempo un irresponsabile. Risi diceva di lui (123): "Bruno è uno che distrugge perché non ha saputo costruire, è un tipico italiano, superficiale, fascista. È un impotente velleitario, il suo potere sta tutto nella sua presenza fisica, una forza d'urto ma senza qualità profonde, né morali".

Queste righe ci ricordano che un grande autore deve conoscere l'es-

sere umano. Ma, l'abbiamo già detto, questo non è sufficiente, bisogna anche farlo conoscere allo spettatore. Ne *Il sorpasso*, Risi ci dimostra ciò che aveva affermato. Il suo Bruno non è soltanto un personaggio interessante, è anche coerente e leggibile. La riuscita di Risi è completa - in ogni caso per quanto riguarda la caratterizzazione; vedremo però che la costruzione del suo film è un po' fiacca.

### Salieri e la condizione umana

Contrariamente agli altri compositori della corte austriaca, Salieri (*Amadeus*) ha talento musicale a sufficienza per poter apprezzare l'arte di Mozart nella giusta misura, ma non abbastanza per uguagliarla. È quindi combattuto tra l'ammirazione e l'invidia. Di fatto, è come l'uomo di fronte a Dio, né angelo, né bestia, ma a metà tra i due. Sfortunatamente, è uno status di cui l'uomo difficilmente si accontenta. E l'impossibilità di assomigliare a Dio, di essere sempre al meglio di sé non fa che accrescere la sua sofferenza. Salieri è una metafora dell'essere umano. In diversa misura, i mortali sono quasi tutti dei Salieri. E ci rifiutiamo di ammetterlo. Non siamo dei Salieri nel senso che ci spingiamo fino ad uccidere il nostro "Dio", ma semplicemente perché non ci accontentiamo della nostra condizione.

Lo sport offre una bella esemplificazione del "salierismo". Un velocista, per esempio, non arriva mai alla stessa identica performance. Le sue prestazioni oscillano tra due livelli, e il migliore si chiama record. Tuttavia, il velocista si rifiuta di ammettere che il livello più basso gli appartenga. Si ostina a credere che vale il suo record. I giornalisti sportivi, che fanno anch'essi del "salierismo", non danno mai la media delle dieci ultime performance di un velocista quando lo presentano, lo caratterizzano attraverso il suo record. Anche alcuni tifosi sono molto "salieristi". Se la loro squadra preferita vince è normale. Se perde in modo regolare essa viene derisa.

### Hedda Gabler

Hedda Gabler (*Hedda Gabler*) è troppo pigra e insoddisfatta per poter intraprendere qualsiasi cosa. Finché l'invidia nei confronti della dinamicità di una vecchia amica la incita finalmente ad agire. Ma tutto quel che poi si limita a fare è distruggere il successo della sua amica. Ancora un'altra metafora del genere umano: Hedda Gabler distrugge ciò che non può ottenere. Mi fa pensare, tra l'altro, a quegli adolescenti che infastidiscono le ragazze perché non sono capaci di farsi amare da loro. *Le secret* ci presenta un personaggio simile a Hedda Gabler, ma essa ci ricorda soprattutto Salieri (*Amadeus*).

### Don Giovanni

Il Don Giovanni di Molière è un personaggio molto ricco e, ciononostante, coerente. Viene caratterizzato attraverso le sue discusso-



ni con Sganarello (sul farfallonismo, sulla conquista di cuori femminili, sulla fede). Ma sono soprattutto le scene in cui Don Giovanni passa all'azione ad arricchire il personaggio. Di fronte ad Elvira (la prima volta) è vile e ipocrita. Di fronte a Carlotta e Maturina o al Sig. Dimanche, è abile. Di fronte al povero è crudele e giocatore. Di fronte ai ladri è coraggioso. Di fronte a suo padre è molto silenzioso, poi mente.

E poi, Don Giovanni è anch'egli una metafora del genere umano. Cerchiamo tutti di ottenere ciò che non abbiamo e una volta che ce l'abbiamo, non ci interessa più minimamente. E così, passiamo all'oggetto seguente. E l'obiettivo rimane sempre lo stesso: possedere questo nuovo oggetto. In *Don Giovanni*, il nuovo oggetto in questione può anche essere una vecchia proprietà, a condizione che sia ridiventata inaccessibile. Si tratta della scena, così bella, in cui Elvira, dopo aver portato il lutto per il suo amore - ha persino sostituito Don Giovanni con Dio! - viene a chiedere a Don Giovanni di pentirsi. E costui, invece di ascoltarla, ricomincia a desiderarla.

### Madre Coraggio e il teatro epico di Brecht

C'è una scena in *Madre Coraggio e i suoi figli* che dà i brividi. È quella di cui parla George Steiner (136) (cfr. capitolo 1): Madre Coraggio scopre il cadavere di suo figlio e deve fare finta di non riconoscerlo. Questo momento è doppiamente terribile perché porta a compimento un lungo passaggio durante il quale, a forza di trattare per poter tenere la propria carretta, Madre Coraggio perde suo figlio. Questa scena, insieme ad altre, fa di Madre Coraggio uno dei personaggi più patetici e più coinvolgenti del repertorio. Si vede che ci tiene ai suoi figli: fa di tutto perché la guerra non li tocchi. Ma, al tempo stesso, c'è il commercio. E il suo amore per il commercio le crea dei grandi problemi.

Brecht ha espresso sorpresa e anche disappunto in proposito constatando come gli spettatori amassero Madre Coraggio, la trovasse commovente, quando lui invece cercava di condannare l'atteggiamento di una donna che approfitta della guerra per fare affari, col rischio di perdere i figli. Mi sembra che sia una prova, tra le tante, dei limiti del teatro epico. Brecht trovava la drammaturgia aristotelica troppo fascista per i suoi gusti, nel senso che sconnette l'intelletto dello spettatore facendogli provare delle emozioni. Insieme al suo regista, Erwin Piscator, si sforzava quindi di ricordare sempre al pubblico di essere a teatro e di dover conservare spirito critico, usando vari artifici, quali i riferimenti diretti al pubblico, o le scritte che riassumono la scena prima che avvenga (*Vita di Galileo*) o che stabiliscono un parallelismo tra la scena e un episodio della Storia (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*). Sfortunatamente per lui, ma non per noi, Brecht aveva fin troppo talento aristotelico per poter veramente riuscire a sopprimere qualsiasi emozione nel suo pubblico. Inconsapevolmente o meno, dando a Madre

Coraggio un obiettivo, anche se sgradito, e mettendole davanti begli ostacoli, non ha potuto impedire agli spettatori di provare empatia per il suo personaggio.

È da notare che Brecht stabiliva un'altra distinzione tra teatro drammatico (o aristotelico) e teatro epico. Il primo insiste sullo sviluppo di un intreccio e sulle connessioni organiche tra le diverse parti dell'opera. Il secondo, per riprendere la definizione dello scrittore Döblin (citato da Brecht), può essere suddiviso in più parti, ognuna delle quali indipendente. Anche qui, c'è chiaramente il Brecht teorico e il Brecht drammaturgo. Certo, alcuni dei suoi drammi si avvicinano di più a un susseguirsi di pezzettini (*Terrore e miseria del terzo Reich* o *Schweyk nella seconda guerra mondiale*). Ma *Madre Coraggio e i suoi figli*, *Vita di Galileo*, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, *L'eccezione e la regola*, *L'anima buona del Sezuan*, ecc. sviluppano chiaramente degli intrecci nei quali ogni scena è in relazione con le precedenti così come con le seguenti. Ne *La resistibile ascesa di Arturo Ui* o in *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, l'evoluzione organica delle parti è addirittura indicata nel titolo! È da notare, nel caso de *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, che questa evoluzione organica ha un'origine molto semplice: la realtà storica (la vita quindi). Di fatti, la pièce di Brecht descrive, in modo metaforico, l'ascesa al potere di Hitler.

### Charlot

In *The silent clowns* (79), Walter Kerr propone un'analisi pertinente del personaggio di Charlot. Prende in considerazione l'insieme dei film, corti, medi o lunghi, in cui appare il vagabondo creato da Charlie Chaplin e comincia col constatare che questo reietto sa fare di tutto. Quando fa il soldato, cattura il Kaiser (*Charlot soldato*). Quando fa il pattinatore, sembra Nijinski su rotelle (*Charlot a rotelle*). Quando fa il prete, il suo sermone è così bello che torna tre volte a farsi applaudire (*Il pellegrino*). Quando si traveste da donna, diventa seducente (*La signorina Charlot*), ecc.

Charlot può fare tutto alla perfezione e nel giro di un secondo: violinista, padre di famiglia, miliardario, cuoco, pugile, muratore, funambolo, ecc. Quindi, in un certo senso, Charlot ha tutte le qualità, tutte le capacità e tutti i difetti. Vale a dire tutto il contrario di ciò che definisce un individuo. Sono solo certe qualità e certi difetti che caratterizzano un essere umano. Se ce le ha tutte, non ne ha nessuna. Insomma, il fatto di non avere limiti è un limite sconcertante. Charlot non può interpretare un ruolo troppo a lungo perché la sua abilità gli permette di attraversare tutti i ruoli. È quindi condannato a rimanere un eterno vagabondo. Alla fine de *La febbre dell'oro*, Charlot è diventato milionario. Non può fare a meno però di raccogliere un mozzicone di sigaro. Ridiamo di questo automatismo così umano. Ma è più di una gag. È l'occholino che ci fa Chaplin: "Non lasciatevi imbrogliare", sembra dire, "sono milionario solo per la fine del film". È forse per questo che ha così tanto bisogno di stare con noi.



In realtà, la posizione così particolare di Charlot si ricongiunge con quella dello spettatore in sala. Quando ci si siede davanti a un film, non si è più panettiere o filosofo, insegnante o agricoltore, clown o infermiera, e neppure ebreo o cattolico, nero o bianco, giovane o vecchio, uomo o donna, si è come il proprio vicino, un essere umano con gli stessi bisogni fondamentali. Se la storia è scritta bene e commovente, lo è per il dilettante e per il professionista, per chi ignora le regole e per chi le conosce. È per questo che la drammaturgia, quando si sforza di essere accessibile, quando cioè i suoi meccanismi si basano sul fondo comune dell'umanità, è un medium così democratico. Questo è anche il motivo per cui Chaplin – il cui linguaggio è tra l'altro così visuale – fra tutti gli artisti drammatici è il più universale. È l'esperanto del ridere, come diceva Cocteau.

### Bip e Marceau

Esiste un altro personaggio di finzione le cui caratteristiche sono vicine a quelle di Charlot: si tratta del Bip del mimo Marcel Marceau. Per certi versi, è anche più universale di Charlot, poiché si esprime esclusivamente con i gesti. Ma l'arte di Marceau si basa molto sull'abilità del mimo nel ricreare personaggi, oggetti, un universo che non si vede in scena. In realtà, non è Bip che, come Charlot, sa fare di tutto, è Marceau. Ragion per cui l'identificazione da parte dello spettatore con Bip non è della stessa natura di quella con Charlot.

### Topolino, Arlecchino, Tintin e "l'individuo universale"

Altri due personaggi celebri hanno anch'essi la facoltà di fare di tutto: Arlecchino e Topolino. Ma, anche qui, l'impatto non è lo stesso che con Charlot. Arlecchino è un valletto la cui caratterizzazione cambia a seconda delle necessità degli spettacoli di commedia dell'arte. Gli aspetti della sua personalità sono variegati quanto i colori del suo vestito. Perciò, nel linguaggio ricercato, la parola Arlecchino si riferisce a una persona che cambia spesso opinione e Goldoni, Lesage o Marivaux gli hanno fatto interpretare vari ruoli. Charlot invece non ha che un'unica caratterizzazione.

Quanto a Topolino, anche se Disney si è ispirato a Charlot per crearlo, si potrebbe dire che non ha caratterizzazione. Se Pluto è ingenuo, Paperino collerico e vanitoso, Pippo imbranato e maldestro, Topolino è piatto come un bicchier d'acqua. Non era così per il primo Topolino, che, alla fine degli anni Venti, era piuttosto crudele e pericoloso. Ma ha rapidamente messo giudizio e questo ha permesso a Disney di fargli interpretare ruoli di ogni genere, in situazioni di ogni genere, a seconda delle necessità: pompiere, direttore d'orchestra, turista, reporter, pescatore, meccanico, apprendista stregone (*Fantasia*), ecc. Abbiamo addirittura visto Topolino sostituire i protagonisti di numerose favole, Gulliver

(*Gulliver Mickey*), Jack (*Mickey and the bean stalk*), Cratchit (*Le Noël de Mickey*), *The brave little tailor*, *The prince and the pauper*, ecc. In un manuale di istruzioni distribuito agli stagisti reclutati per la preparazione di *Biancaneve e i sette nani*, un animatore, Tead Sears, scriveva (128): "Topolino non è un clown (al contrario di Pippo, nda)... La sua comicità dipende interamente dalla situazione in cui si trova. La sua età varia: è a volte quella di un ragazzo, ma può essere anche più maturo, soprattutto nei film di avventura". Non si può essere più espliciti sull'assenza di caratterizzazione di Topolino.

Questa affermazione è da accostare alla caratterizzazione di Tintin, così come la esprime Serge Tisseron (140): "... non esibisce nessun tratto caratteriale, nessuna abitudine, nessun vizio... Del resto il suo nome, in francese, significa "niente di niente"!... Il carattere "neutro" di Tintin ne fa il supporto ideale per la nostra identificazione e la nostra proiezione, il vestito dentro al quale possiamo infilarsi con facilità per vivere, il tempo di un album, le sue avventure". Tisseron nota tuttavia che Tintin ha un tratto caratteriale che lo avvicina al suo autore: è portatore di un segreto.

Ognuno a modo suo, Charlot, Bip, Arlecchino, Topolino e Tintin assomigliano a tutti noi. Ma questo è vero soltanto se si prende l'insieme dei loro lavori. D'altra parte, è da notare che in alcune opere è stata esaminata quest'ossessione a cambiare identità, alla maniera di un attore che voglia interpretare tutti i ruoli: *Zelig* (su di un uomo camaleonte), *Il mattatore* (su di un attore mancato, nonché maestro della truffa, che si traveste in continuazione), *L'uomo dai mille volti* (su Lon Chaney, attore, specialista nel truccarsi e nel trasformarsi). Quest'interesse degli autori per gli uomini camaleonti è profondamente umano. Per gli junghiani, l'acquisizione dell'autonomia, che chiamano l'individuazione, consiste sia nel diventare più unici, che nel diventare più universalmente umani.

### Il cittadino Kane e i bambini cresciuti

La caratteristica fondamentale di Kane è di fare tutto di testa sua. Questo è uno degli aspetti fondamentali dell'infanzia. I bambini subiscono talmente tante frustrazioni – sia naturali, poiché nascono dipendenti, sia ambientali, poiché la maggior parte degli adulti abusano del loro potere su di essi – che non hanno che un unico desiderio: fare quello che vogliono, non importa se è una scemenza. Certo, molti adulti tendono a fare la stessa cosa. Si può addirittura avanzare l'ipotesi che più un bambino si è sentito frustrato ed è stato vittima di abusi di potere, più sarà rigido e caparcioso da adulto. Infatti, Kane è stato proprio vittima della peggior frustrazione: non ci si è accontentati di sottrarlo alla sua slitta, ma gli si è anche impedito di tornare a trovarla. Questo vuol dire che, decisamente, gli è stata rubata la sua infanzia. E così, per tutta la vita, resterà un bambino cresciuto. In maggiore o minor misura, siamo tutti dei Kane, poiché il film di Welles parla del sentimento più con-

diviso del mondo: la frustrazione. E il fatto di essere miliardario e celebre non elimina il problema. Dopo aver conosciuto tutte le fortune possibili, l'ultima immagine impressa nel cervello al momento della morte è quella dell'infanzia perduta.

Un giorno (alla fine degli anni '30), mentre visitava gli studios della RKO e i loro impressionanti macchinari, Orson Welles (158) esclamò: "È il più grande trenino elettrico che un bambino abbia mai avuto!". Proprio come il suo protagonista, che dichiarava all'amministratore di beni: "... deve essere divertente dirigere un giornale". Welles era un Kane, un bambino cresciuto.

È forse interessante notare come i grandi personaggi del repertorio, gli archetipi, siano tutti dei bambini cresciuti. Edipo (*Edipo Re*), Don Giovanni (*Don Giovanni*), Hedda Gabler (*Hedda Gabler*), Madre Coraggio (*Madre Coraggio e i suoi figli*), Salieri (*Amadeus*) hanno conservato un difetto proprio dell'infanzia, uno di quei difetti che dovrebbero idealmente sparire quando l'essere umano diventa adulto, quando la sua personalità è compiuta e che, sfortunatamente, spesso sussistono e si trasformano in nevrosi. Uno dei drammi dell'essere umano non è del resto spesso proprio quello di perdere le qualità dell'infanzia (autenticità, allegria, creatività, curiosità, intimità, spontaneità, ecc.) e di conservarne i difetti?

### PERSONAGGI SECONDARI

- Cabrissade (Michel Simon), vecchio sostituto di un attore che non si è mai ammalato, in *Prigionieri del sogno*;
- Dobtchinsky e Bobtchinsky ne *Il revisore*. Si noterà che sono serviti da modello ai Dupont di Hergé (*Tintin*);
- nello stesso registro, si possono menzionare i domestici Gregorio e Sansone in *Romeo e Giulietta*;
- Donna Elvira in *Don Giovanni*;
- Haddock in *Tintin*;
- il luogotenente Hawk (Bruno Kirby), che si crede divertente e dà lezioni di umorismo in *Good Morning Vietnam*;
- Helen (Dianne Wiest) madre sopraffatta dagli avvenimenti e che, malgrado tutto, tiene duro, in *Parenti, amici e tanti guai*;
- Larry (Tom Hulce), stupido giovanotto incorreggibile e ipocrita nello stesso *Parenti, amici e tanti guai*;
- Marcantonio in *Giulio Cesare*. Sia il ruolo che il miglioramento che vi apporta Marlon Brando nel film di Mankiewicz;
- il Marchese di Pontcallec (Jean-Pierre Marielle), nobile senza illusioni in *Che la festa cominci...*;
- Ginny Moorehead (Shirley McLaine), piccola prostituta dal cuore grande, e sensibile alla poesia, in *Qualcuno verrà*;
- Perrin (François Perrot) che cerca disperatamente il corpo di un soldato morto da onorare come "milite ignoto" ne *La vita e niente altro*;

- Mr Stamper (Pat Hingle) in *Splendore nell'erba*, che sogna grandi cose per suo figlio e gli impedisce così di realizzarsi;
- la moglie dell'avvocato (John Cleese), che non smette mai di lamentarsi, in *Un pesce di nome Wanda*;
- Detritus, perturbatore ne *La zizanie*. I precursori di Detritus sono abbastanza rari. C'è Basile ne *Il barbiere di Siviglia*, che elogia le virtù della calunnia in una tirata dell'atto II, ma non lo si vede proprio all'opera (come Detritus) e, per di più, viene ridicolizzato da Figaro;
- il colonnello Erhardt (Sig Rumann) in *Vogliamo vivere*. Erhardt si sente bene quando gli altri lo temono. Ne ride di soddisfazione ("Allora, così mi chiamano 'Campo di concentrazione- Erhardt'? Ah, ah, ah!"). In compenso, ha una paura matta di non saper fare le cose. Le sue risate diventano forzate e, quando viene colto in fallo, accusa violentemente Schultz (Henry Vidor), il suo luogotenente - anche quando fallisce il suo stesso suicidio! Dietro un tono da commedia, Lubitsch mostra molto bene come anche i boia abbiano paura;
- Ouiser (Shirley McLaine) in *Fiori d'acciaio*. Nel film, più ancora che nell'opera teatrale da cui è tratto, Ouiser è un personaggio molto coinvolgente. Non solo la sua caratterizzazione si arricchisce nel corso del film, ma anche il nostro modo di guardarla si trasforma di pari passo. E questo fa di lei un esempio abbastanza raro nel repertorio. All'inizio del film, Ouiser è presentata come un'irascibile attaccabrighe. Poco a poco, capiamo che in fondo è buona, è spiritosa e, per di più, che è cosciente del suo caratteraccio. Alla fine, l'adoriamo;
- il cattivo in *Intrigo Internazionale* è una bella idea di personaggio. Come Hitchcock (66) spiega a Truffaut, questo cattivo è in realtà composto da tre personaggi: Vandamm (James Mason) che ne incarna l'aspetto seducente, la facciata soave e colta, Leonard (Martin Landau), il braccio destro lucido, pragmatico e anche un po' geloso, e Valerian (Adam Williams), il manesco, muto, brutale e stupido. Un po' come se ognuno rappresentasse una delle componenti della psiche umana: Superlo, Io e inconscio. Del resto, quest'idea di separare fisicamente i differenti aspetti di un personaggio è vecchia quanto il racconto. Bettelheim spiega, per esempio, che il lupo travestito da nonna, in *Cappuccetto rosso*, non è un vero lupo travestito da nonna, ma l'aspetto negativo della nonna, quel lato cattivo e aggressivo che ogni essere umano possiede e dal quale il bambino rimane sempre sconvolto quando lo vede comparire negli adulti che ama.

Molte caratterizzazioni, e non soltanto quelle delle favole, potrebbero essere interpretate in modo simbolico. Tintin e Milou, per esempio, e poi più in là nel tempo (*Tintin*) Tintin e Haddock rappresentano i due volti di un unico bambino: quello adattato e quello libero. Altro esempio: quei western in cui sceriffo e fuorilegge fanno causa comune di fronte agli Indiani o ai banditi (cfr. *L'occhio caldo del cielo* o *Quel treno per Yuma*) mi fanno sempre pensare

all'essere umano che possiede in sé uno sceriffo e un fuorilegge, e che preferisce "andare nel territorio indiano" – e fare di tutto per farsi attaccare – piuttosto che risolvere i problemi che ha con se stesso. Nella vita, l'"andare in territorio indiano" può presentarsi sotto forme diverse: militare, traslocare, abbrutirsi di lavoro, educare i propri figli, ecc., avere insomma abbastanza problemi per non doversi esaminare e confrontare con il proprio "fuorilegge".

### **OMAGGIO AGLI ATTORI**

In tutti gli esempi cinematografici citati, bisogna sottolineare l'importanza dell'interpretazione dell'attore nei miei apprezzamenti. Frank Poupart (*Il fascino del delitto*) non sarebbe ciò che è senza Patrick Dewaere. Stessa cosa per Ouiser (*Fiori d'acciaio*) senza Shirley McLaine, Felix Unger e Oscar Madison (*La strana coppia*) senza Tony Randall e Jack Klugman, ecc. Per non parlare poi di Louis de Funès che dava vita e furore a delle marionette.

Jean Gili (56) fa notare che gli altri principali attori della commedia all'italiana hanno interpretato ripetutamente gli stessi ruoli, da un film all'altro. Nino Manfredi appare spesso dolce e riservato, Ugo Tognazzi aggressivo e grottesco, Alberto Sordi piccolo e cinico. Così anche *Il sorpasso* deve molto a Vittorio Gassman, che interpreterà spesso questo ruolo da sbruffone superficiale.

Sottolineare l'importanza dell'interpretazione dell'attore non è in contraddizione con il discorso sviluppato in precedenza, e cioè che un bel ruolo dovrebbe poter essere interpretato da chiunque. Non soltanto questo "chiunque" deve essere un bravo attore ma è evidente che il farsi carico di un personaggio di finzione da parte di un essere umano arricchisce considerevolmente il ruolo. I due fattori (caratterizzazione brillante e attore ispirato) non sono quindi incompatibili. È anzi spesso proprio quando sono riuniti che l'attore si fa notare. Marcello Mastroianni è eccellente in tutti i suoi film. Ma è soltanto quando entra in un ruolo magnifico (Romano in *Oci ciornie*) che si fa premiare al Festival di Cannes.

### *Note*

1. *Des scénarios et des hommes* (135) e *Qui suis-je face à toi?* (18) sono degli ottimi strumenti per questo tipo di lavoro.
2. Parlo qui di modelli tecnici. Sembrerebbe che i modelli psicologici dei Dupont siano stati il padre e lo zio di Hergé, che erano fratelli gemelli.

## PARTE SECONDA

### I MECCANISMI STRUTTURALI

*Chi coglie un fiore disturba una stella.*

Il poeta

*Tutte le cose sono causate e causanti, aiutate e aiutanti, mediate e immediate e tutte si tengono unite attraverso un legame naturale e impalpabile che lega tra loro le più lontane e le più diverse...*

Pascal (112)

**N**elle sue *Oeuvres mathématiques et physiques* (112), Pascal osserva il collegamento che la natura, alla ricerca di unità, stabilisce tra le cose apparentemente più lontane.

Non è soltanto la natura ad essere profondamente unitaria. Se un'opera drammatica narra i tentativi di un protagonista di raggiungere un unico obiettivo, è logico che ogni parte dell'opera sia protesa verso quest'obiettivo e mantenga con le altre un legame più o meno percettibile.

Vedremo ora che tutti i meccanismi relativi alla struttura discendono in modo logico dai meccanismi fondamentali. Vedremo anche che l'unità organica di un'opera drammatica è strettamente legata alle sue proprietà sintattiche. Per finire, analizzeremo un meccanismo essenziale: l'ironia drammatica, che è un particolare uso del linguaggio drammatico la cui origine si trova sia nella composizione della psiche umana che nel modo di percepire la drammaturgia.

## Capitolo quinto

### Struttura

*Un'opera teatrale deve finire, e finire nel suo punto culminante.*

Arthur Miller (100)

*...in generale vi sono più opere con dei bei dialoghi che opere strutturate bene. La genialità che dispone gli incidenti sembra più rara di quella che trova dei discorsi veri.*

Denis Diderot (36)

*Gli "strutturatori" di tempo sono da annoverare tra i membri più ricercati e meglio retribuiti di ogni società.*

Eric Berne (15)

### I TRE ATTI

**S**e ammettiamo che un'opera drammatica narri dei tentativi di un protagonista di raggiungere un obiettivo generale, che quest'obiettivo debba essere conosciuto dallo spettatore e che difficilmente possa essere conosciuto fin dal primo secondo dell'opera, è logico allora suddividere un'opera in tre parti:

- prima che l'obiettivo sia percepito dallo spettatore,
- durante la percezione dell'obiettivo
- e dopo la percezione dell'obiettivo.

Queste tre parti le chiameremo atti.

Questa suddivisione in tre parti è vecchia come il mondo. Ha conosciuto diversi appellativi: protasi/epistasi/catastrofe in Aristotele (4), nascita del conflitto/choc e parossismo/conciliazione

in Hegel [62]. Frank Daniel definiva queste tre parti nel modo seguente: "Dite quel che farete, fatelo, dite che l'avete fatto". In realtà, il principio è sempre lo stesso: inizio, parte centrale, fine, o ancora presentazione, azione, conclusione.

### Atto drammatico e atto logistico

La parola "atto" può creare confusione. Nel teatro classico, gli atti corrispondevano più o meno ai cambiamenti di scena o di periodo e rispondevano a delle considerazioni che non avevano nulla di drammaturgico (come ad esempio la durata di una candela). Si trattava quindi di atti logistici. In un'epoca ormai lontana, era consuetudine scrivere le opere teatrali in cinque atti logistici, ma è evidente che anche queste opere, se erano ben scritte, erano strutturate in tre atti drammatici.

Il teatro moderno si è curato poco degli atti logistici e della regola dei cinque atti. Le lunghe opere di Cechov sono in tre atti. *Strano interludio* è in nove atti. *Aspettando Godot* in due atti: non ne sopravvivono di più. *Sei personaggi in cerca d'autore* non ha né atti né scene – ci avverte Pirandello. Molti lavori teatrali sono in un unico atto (*A porte chiuse* e le opere teatrali di Nathalie Sarraute). I drammaturghi del XX secolo si sono infatti interessati più che altro ai quadri (le opere di Brecht, *Santa Giovanna*, *Un tram chiamato desiderio*, dramma in 11 scene, *Les mains sales*, pièce in 7 tavole). *Il rinoceronte* è una pièce in 3 atti e 4 quadri.

Il cinema invece ignora completamente gli atti logistici: per suddividere un film sono tre i termini ricorrenti: atti (drammatici), sequenze (che corrispondono un po' ai quadri in teatro) e scene. In breve, oggi gli unici atti che contano sono quelli drammatici, che sono 3 nel 99% dei lavori di qualità, quelli cioè che propongono un'azione e si curano di dare informazioni allo spettatore. Salvo precisazioni (scena 3 dell'atto IV, per esempio, o IV/3), la parola atto farà quindi riferimento all'atto drammatico.

### IL PRIMO ATTO

Il primo atto presenta tutto quel che succede prima del momento in cui l'obiettivo del protagonista diventa chiaro (coscientemente o inconscientemente) nella mente dello spettatore. Questo momento, vissuto come una sorta di rivelazione dallo spettatore, coincide il più delle volte con il momento in cui il protagonista definisce il suo obiettivo. Può accadere tuttavia che il protagonista abbia già il suo obiettivo fin dall'inizio della storia, ma finché lo spettatore non ne è a conoscenza, si è sempre nel primo atto. Fin dal primo attimo di *Cyrano de Bergerac*, Cyrano ha già il suo obiettivo: sedurre Roxane. La conosce e la ama prim'ancora che inizi la pièce. Ma noi ignoriamo il suo obiettivo. Il primo atto si protrae quindi fino al momento in cui ne veniamo informati, nella scena in cui si confida con Le Bret.

In genere il primo atto fissa l'ambientazione, presenta la maggior parte dei personaggi, tra cui naturalmente il protagonista, e descrive gli avvenimenti che porteranno il protagonista a volere qualcosa, a definire un obiettivo.

### IL SECONDO ATTO

Nel secondo atto si svolgono i tentativi del protagonista di raggiungere il suo obiettivo: è quel che chiamiamo azione ed è, naturalmente, la parte più lunga dell'opera. Il secondo atto si conclude nel momento in cui non c'è più obiettivo, o perché il protagonista l'ha raggiunto, o perché vi ha rinunciato: nel momento, quindi, in cui viene data la risposta drammatica e in cui la suspense (nel senso ampio del termine) scompare.

Attenzione però: il fatto che il protagonista non abbia raggiunto il suo obiettivo non è sufficiente per considerare chiuso il secondo atto. Bisogna anche che egli l'abbandoni chiaramente.

### L'inizio del secondo atto

Nelle scuole di cinema che si occupano di sceneggiatura, ci si esercita a volte a determinare l'inizio del secondo atto – o la fine del primo, è la stessa cosa – nei film che vengono proiettati, spesso con pareri discordanti. Questo dipende dal fatto che il passaggio tra il primo e il secondo atto si presenta raramente come una rottura evidente, come nel caso di quel che chiameremo presto l'incidente scatenante. Succede persino che si entri sommessamente in un secondo atto, che a sua volta ha al suo interno un proprio primo atto. L'azione viene cioè avviata, lo spettatore sa dove si sta andando, ma è necessaria una piccola preparazione supplementare per entrare nel vivo del tema (ad esempio la presentazione dei naufraghi di *Prigionieri dell'oceano*). Talvolta è l'inserimento di un subplot a fungere da inizio del secondo atto (come in *Les compères-noi siamo tuo padre*). Altre volte si ha l'impressione di dover cominciare due volte prima di entrare veramente dentro l'azione (come in *Intrigo internazionale*, cfr. analisi completa nel capitolo 15).

Tutte queste combinazioni possono funzionare. Quel che conta, tuttavia, è la presenza della rivelazione che fa dire allo spettatore: "Ah, ci siamo, incomincia! È questo il senso". È per questo che all'autore conviene sempre curare la fine del primo atto e anzi, a volte, ideare una scena specifica per questo. Ci ritorneremo in seguito.

### IL TERZO ATTO

Generalmente, la volontà ostinata di un individuo di fare qualcosa mette in moto tutto un universo e lascia dei segni. Il terzo atto descrive le ultime conseguenze dell'azione. Talvolta dà un'idea di che fine faranno i personaggi. Ne *Il rompiscatole*, Pignon (Jacques



Brel) fa sapere a Milan (Lino Ventura) che si è dato da fare perché stiano tutti e due nella stessa cella. Capiamo quindi che egli continuerà a rompergli le scatole.

Il terzo atto è anche una fase di stallo, una transizione tra la fine del secondo atto, che è in genere un momento emozionalmente intenso, e la luce del giorno. È un momento di decompressione. Nella vita, i terzi atti sono spesso anche dei momenti di inattività. È per questo che si cerca di essere permanentemente occupati, di avere cioè uno o più obiettivi da perseguire.

### Durata del primo atto

Non esistono regole rigide riguardo alla durata di ciascuno dei tre atti. S'impone tuttavia qualche regola dettata dal buon senso.

Il primo atto non può essere troppo lungo. All'inizio di uno spettacolo, lo spettatore è ben disposto, indulgente, ma non si può approfittare di questo stato mentale troppo a lungo. Si deve rapidamente catturare la sua attenzione. Al cinema, il primo atto dura mediamente tra i dieci e i venti minuti.

I primi atti un po' più lunghi sono delle eccezioni. In *Alien*, il primo atto dura quasi tre quarti d'ora. Perché possa durare così a lungo, ci sono dei forti elementi conflittuali. Ne *La pazza di Chaillot* il primo atto dura metà dell'opera, e questo è veramente troppo. La stessa cosa in *Brutti, sporchi e cattivi*. Scola si sofferma troppo a lungo a presentare la sua bidonville e l'azione decolla solo dopo un'ora, quando Giacinto (Nino Manfredi) incontra la Signora Cibebe. Quando un primo atto è fuori dalla norma per la sua lunghezza, può essere utile dare al pubblico un osso da rosicchiare. I protagonisti de *Gli uccelli* chiariscono il loro obiettivo (proteggersi dagli uccelli) solo tardivamente nel film, ma Hitchcock ci mantiene impegnati mostrandoci un gabbiano schiacciato contro la porta di casa dell'istitutrice, oppure un attacco isolato. Fin dall'inizio de *Il sipario strappato*, è evidente che Michael (Paul Newman) ha un obiettivo, ma noi non lo conosciamo. Anche questo è oggetto di un piccolo mistero. La sua compagna, Sarah Sherman (Julie Andrews), è nella stessa nostra posizione: ignora ciò che Michael ha in mente. Il primo atto si conclude con la scena del contadino sul suo trattore: è in quel momento che capiamo che Michael vuole ottenere un'informazione scientifica preziosa "nascosta" nel cervello di un fisico della Germania dell'Est. Questa scena arriva però dopo quaranta minuti di film. Nel frattempo, Hitchcock si è dato cura di inserire un obiettivo diverso da quello dell'azione principale: lo ha Sarah ed è, semplicemente, di conoscere l'obiettivo di Michael.

Questo metodo si può però rivelare pericoloso se lo spettatore non capisce che questo primo obiettivo è provvisorio e lo scambia per quello dell'azione. Ne *Il sipario strappato* il meccanismo funziona perché è chiaro che il vero protagonista sarà Michael Armstrong. Come anche in *Pour un oui et pour un non*, in cui il protagonista del primo atto (l'Uomo 1) ha l'obiettivo di ottenere una spiegazione

da parte dell'Uomo 2. In *Delitto perfetto*, è un po' meno evidente chi sia il protagonista. Il primo personaggio ad avere un obiettivo e a cercare di raggiungerlo è Tony (Ray Milland). Vuole vendicarsi di sua moglie che l'ha tradito. Perciò ingaggia un killer. Siamo tanto più tentati di considerarlo come il protagonista in quanto Hitchcock ha la perversità di mettere degli ostacoli sulla sua strada e di creare suspense su questa morte annunciata: andrà Margot (Grace Kelly) a rispondere al telefono dove l'aspetta l'assassino? Ma, dal momento in cui Margot uccide Lesgate (Anthony Dawson) e suo marito ne approfitta per incastrarla, è chiaramente lei a vivere un conflitto maggiore e ad avere l'obiettivo più pregnante: venirne fuori. Abbiamo quindi un primo atto un po' lungo nel quale il protagonista non è quello del secondo atto.

Al contrario può succedere (ma raramente) che il primo atto sia inesistente. *Re Lear* comincia con una scena cortissima tra Kent, Gloucester e Edmund; poi arriva Lear e dichiara subito il suo obiettivo (ritirarsi pacificamente). *Histoire sans héros* narra, sotto forma di fumetto, le disavventure dei sopravvissuti ad un disastro aereo. La storia comincia proprio quando si sono appena schiantati nella giungla. Poiché non è molto difficile indovinare il loro obiettivo fin dalla prima tavola, possiamo affermare che il primo atto non ci sia. È da notare che, per raccontare la stessa storia, il cinema non resisterebbe alla tentazione di far vedere lo schianto e anzi, ancora prima di presentare, nel primo atto, i futuri sopravvissuti (cfr. *Il volo della fenice*). Citiamo infine gli episodi di *Mission impossible*, in cui la scena d'apertura (spesso addirittura prima dei titoli) dà sempre a Jim Phelps (Peter Graves) un obiettivo: si entra cioè nel secondo atto già dopo un minuto e mezzo.

### Durata del terzo atto

Neanche il terzo atto può essere troppo lungo. È abbastanza logico: se non c'è più obiettivo, non c'è più domanda drammatica e quindi la suspense (nel senso ampio del termine) è finita. L'interesse dello spettatore si spegne subito. È per questo che così spesso il terzo atto è praticamente inesistente: da *A porte chiuse a L'importanza di chiamarsi Ernesto*, da *Re Lear a Così è se vi pare*, passando per *Duel*, *Il sorpasso* o *Ho ucciso mia moglie*.

Shakespeare sapeva bene che, una volta finito il secondo atto, era ora di concludere. In *Amleto* il secondo atto si chiude logicamente con la morte di Claudio: a quel punto Amleto ha vendicato suo padre. Subito dopo assistiamo:

- alla morte di Laerte,
- alle ultime raccomandazioni di Amleto ad Orazio,
- alla morte di Amleto,
- all'annuncio che Fortebraccio prenderà il potere,
- all'annuncio che Rosencratz e Guildenstern sono morti,
- alla certezza che la morte di Amleto sarà onorata.

E il tutto in cinque minuti!

**Un terzo atto un po' più lungo**

Le opere nelle quali la risposta drammatica non risolve tutto giustificano talvolta un terzo atto un po' più lungo. Il secondo atto di *Casablanca* si conclude quando Rick (Humphrey Bogart) abbandona il suo obiettivo di restare neutrale. Poiché ciò comporta una nuova azione, quest'ultima diventa oggetto del terzo atto che dura sedici minuti (vedi analisi dettagliata più avanti). Stesso principio in *Intrigo internazionale* (vedi analisi dettagliata nel capitolo 15). Analizzeremo più in là, insieme al principio della struttura modificata, un'altra causa particolare di terzo atto allungato. Ma è importante capire che, in tutti questi casi di terzo atto maggiormente sviluppato, il secondo atto è pur sempre finito. La risposta drammatica è stata infatti chiaramente fornita.

**Un secondo secondo atto**

Alcune opere non rispettano queste regole: concludono il secondo atto troppo presto, oppure s'imbarcano in una nuova azione troppo lunga nel terzo atto. Si ritrovano allora con un problema ancora più grosso. Succede in film come *Strade di fuoco*, *Mosquito coast* o *Lui portava i tacchi a spillo*.

Stesso problema in *Lolita*. L'obiettivo di Humbert Humbert (James Mason) è di sedurre Lolita (Sue Lyon). Egli raggiunge il suo obiettivo a metà film e subito la nostra attenzione crolla, come un soufflé che si sgonfia. Così abbiamo una certa difficoltà ad interessarci alla seconda parte che narra i fallimenti di Humbert con Lolita.

Se il terzo atto è costituito da una nuova azione abbastanza lunga, che l'autore non può evitare, la soluzione consiste nel presentare questa seconda parte della storia come diretta conseguenza della prima e, soprattutto, nel pre-annunciarla. È quel che fa Shaw in *Pigmalione*. Alla fine dell'atto III, Higgins raggiunge il suo obiettivo: far passare Eliza Doolittle, piccola e volgare fioraia, per una distinta principessa. Ma si pone allora un problema e Shaw si è curato di illustrarlo a più riprese prima della fine del secondo atto: che fare di Eliza, dopo averla trasformata? Gli atti IV e V trattano di questo problema.

*Pigmalione* è costruito come quei film in cui i protagonisti hanno dapprima l'obiettivo di evadere da una prigione, ammazzare qualcuno o compiere una rapina e, in seguito, di non farsi arrestare. Il secondo obiettivo è una conseguenza logica del primo, talmente logica che, quando il primo obiettivo è raggiunto, lo spettatore non si dice che il racconto è finito. Proprio come se l'obiettivo fosse costituito da due parti indissociabili.

Anche *Casa di bambola* ha un terzo atto troppo lungo, ma è un caso a parte: il suo terzo atto non è costituito da una nuova storia, è semplicemente prolisso.

**Altre teorie (americane) sui tre atti**

In *Screenplay* (44), celebre volume del 1979 e che ha influenzato

buona parte degli sceneggiatori americani contemporanei, Syd Field afferma fin dalla seconda pagina che una buona sceneggiatura è costituita da tre atti, che egli chiama impostazione, confronto e risoluzione e che dovrebbero essere rispettivamente di 30, 60 e 30 pagine. È evidente che il terzo atto di Field non corrisponde alla mia concezione di terzo atto, poiché 30 pagine di terzo atto, così come io l'ho definito, sarebbero insopportabili – sarebbero circa trenta minuti privi d'azione! In realtà, il terzo atto di Field contiene due parti molto importanti e molto diverse tra loro: la risoluzione – che presto chiameremo il climax – e l'epilogo, che invece corrisponde al terzo atto così come lo concepisco io. Queste due parti sono talmente diverse che un altro teorico, Robert McKee, ha creduto necessario decretare l'esistenza di 4 atti, vale a dire 3 atti e un epilogo. Non ho ancora capito quale interesse ci possa essere nel separare quel che Field chiama secondo atto, da quel momento culminante in cui l'azione si risolve. E continuo a pensare che la rottura "durante la percezione dell'obiettivo – dopo la percezione dell'obiettivo" sia molto più forte, più evidente, della rottura "secondo atto di Field – terzo atto di Field", che del resto l'autore di *Screenplay* curiosamente non giustifica mai. Secondo Field, per esempio, la fine del secondo atto di *Rocky* è rappresentata dal momento in cui Rocky (Sylvester Stallone) sale le scale del museo e fa il segno di vittoria sulle note di *Gonna fly now!* Mentre l'incontro di pugilato si trova nel terzo atto. Allo stesso modo, osservando il repertorio drammatico precedente al 1980, non mi sembra di trovare esempi molto eloquenti che illustrino la suddivisione di Field. Dopo il 1980 invece si cominciano a trovare film americani che vi si ispirano, come è abbastanza logico. È interessante notare come questo porti alle volte a dei terzi atti "fieldiani" un po' lunghi (come in *Ricomincio da capo*). Posso capire che tra tutte queste teorie strutturali – che spesso si riferiscono agli stessi esempi – il lettore si senta un po' spaesato. Ho già visto due persone discutere sul terzo atto, quando nemmeno ne dividevano la definizione. Per un semplice osservatore della drammaturgia, tutto ciò è irrilevante. Quel che conta, dopo tutto, è che l'opera funzioni. Ma per gli autori desiderosi di strutturare una storia, questi punti di divergenza possono essere fastidiosi. Mi sembrava importante segnalarne l'esistenza, affinché fossero ben compresi. Spetta ad ogni autore poi adottare la teoria in cui trova maggior riscontro e che gli renda il miglior servizio.

**IL NODO DRAMMATICO****Definizione**

Il nodo drammatico è un evento che fa balzare in avanti l'azione, che aggiunge una pietra all'edificio. Ci sono nodi drammatici di piccola entità ed altri più grandi. Spesso concludono ciò che precede e annunciano ciò che segue. In un certo modo si può dire che una storia passa di nodo drammatico in nodo drammatico.

Il più delle volte, il nodo drammatico costituisce un ostacolo per il protagonista. Ma non sempre. Si può trattare anche di un'informazione importante, che modifica l'azione del protagonista, altera la sua corsa, senza però interromperla. Un nodo drammatico può anche essere percepito come tale dallo spettatore, ma non dal protagonista o da altri personaggi, perché essi sono in ritardo o in anticipo rispetto allo spettatore.

## IL CLIMAX

Il nodo drammatico più importante di una storia è quindi logicamente anche l'ostacolo più grande, quello che abbiamo schematicamente chiamato il muro più alto. È l'evento finale, e in genere parossistico, che fornisce una risposta definitiva all'interrogativo drammatico. Si trova dunque alla fine del secondo atto e lo conclude. Gli anglosassoni lo chiamano "climax", in francese si dice "clou" (dal verbo "clouer"=inchiodare) oppure "bouquet" (che vuol dire fuoco d'artificio, oltre che mazzo di fiori), e significa punto culminante e, in un altro contesto... orgasmo.

È da notare che in linguistica la parola "climax" ha un altro significato, la cui origine si trova nella parola greca "klimaks" (scala): sta a significare "graduazione ascendente", e cioè quel che, in drammaturgia, chiamiamo il crescendo. C'è dunque un nesso tra i due concetti: il "climax" dei linguisti sbocca in un "climax" del drammaturgo.

### Le funzioni del climax

Il climax non è soltanto il momento topico che si trova verso la fine della storia. Deve anche risolvere le problematiche poste durante il secondo atto. Spesso rappresenta anche l'ultimo tentativo o l'ultima tappa del protagonista per raggiungere il suo obiettivo.

Nelle opere in cui il protagonista incassa, resiste e urta contro un muro prima di capire finalmente di aver imboccato una strada sbagliata, il climax è l'ultima goccia che fa traboccare il vaso, l'elemento che provoca l'abbandono dell'obiettivo e spesso comporta la trasformazione del protagonista.

### Climax e conflitto

Qualche esempio di climax conflittuali:

- un incendio (*Bambi, Fa' la cosa giusta, Il mio uomo è un selvaggio*, ecc.),
- un duello, un massacro, una sparatoria, una rissa, una battaglia (*Alexander Nevskij, Un uomo tranquillo, Kagemusha - l'ombra del guerriero*, ecc.),
- un inseguimento (*Il sipario strappato* e molti film comici muti come *Tutte e nessuna, Un comodo posto in banca* o *La palla numero 13*),

- l'incerto funzionamento di un nuovo sistema d'irrigazione (*Nostro pane quotidiano*).

### Climax e morte

Il climax più frequente del repertorio è la morte di uno dei personaggi. La lista è interminabile. È forse abbastanza logico, poiché la morte è il grande climax nella vita di un individuo.

In questa categoria di climax, il suicidio occupa un ruolo considerevole. Giudicate pure: *Aida, Aiace, Alibi, Antigone, L'aquila a due teste, Il bandito della Casbah, I baroni della medicina, Con l'amore non si scherza, Cyrano de Bergerac, Il diritto del più forte, La donna del ritratto, Hedda Gabler, È nata una stella, Falbalas, Fedra, Il gabbiano, Germania anno zero, L'inafferrabile, L'inquilino del terzo piano, Jules e Jim, Magia, Il marito della parrucchiera, Masquerade, Morire d'amore, Morte di un commesso viaggiatore, La morte in diretta, Non si uccidono così anche i cavalli?, L'occhio che uccide, Ragazze folli, Romeo e Giulietta, Ruy Blas, Sammy e Rosie vanno a letto, Scarpette rosse, La signora della porta accanto, La signorina Giulia, Il tagliagole, Thelma e Louise, Tosca, L'uovo del serpente*, ecc.

Il suicidio affascina gli autori a tal punto che finisce per costituire il tema stesso di molte opere, nelle quali i protagonisti desiderano morire o dichiarano l'intenzione di uccidersi: *Di chi è la mia vita?, Fuoco fatuo, La grande abbuffata, Harakiri*. Ma, considerando la lista tutt'altro che esaustiva qui sopra - che oltretutto non tiene conto dei suicidi d'inizio opera o di terzo atto (vedi *Alba tragica, Amadeus, Ifigenia, Luci d'inverno* o *Otello*) - mi sono detto che il suicidio deve aver perso un po' del suo impatto in drammaturgia. In generale, un individuo si suicida perché la sua sofferenza psichica gli è divenuta insopportabile e non vede altra soluzione per porvi fine. Troppo spesso, a teatro e al cinema, il suicidio è un gesto romantico. Gli autori farebbero forse meglio a trovare qualcos'altro per concludere le loro opere.

### Climax ed evento

Poiché il climax è un nodo drammatico, è logico che gli autori scelgano un evento importante, spesso un evento conclusivo e il più delle volte davanti ad un pubblico:

- una rappresentazione (*Dumbo, Luci della ribalta, Una vampata d'amore*, ecc.),
- un matrimonio (*Alexandre... un uomo felice, Il laureato, La sirenetta*, ecc.),
- Natale (*I Gremlins, L'immorale, Miracolo sulla 34esima strada*, ecc.),
- una prova (*Babe - un maialino coraggioso, Battling Butler, Momenti di gloria*, ecc.),
- un processo (*Alba di gloria, Al di là di ogni dubbio, L'eccezione e la regola*, ecc.),
- una conferenza stampa (*The american president*).

### Climax e spettacolarità

Vediamo così che gli autori cercano spesso di far finire in bellezza il secondo atto. Del resto ciò li spinge anche, a volte, ad aggiungere spettacolarità senza che questa crei conflitto o significato (e quindi senza che sia indispensabile). Un fuoco d'artificio per esempio (*Blow out, Henriette, Réjeanne Padovani*), una giostra impazzita (*L'altro uomo*), una pista da circo gotica immersa nei gas fumogeni (*Roselyne e i leoni*), una galleria di specchi (*La signora di Shangai*), una galleria di specchi in un cinema dove stanno proiettando *La signora di Shangai* (*Misterioso omicidio a Manhattan*), la cima di una torre (*King Kong, I vichinghi*), un disastro ferroviario (*L'agente segreto, Numero diciassette, Wagon-lits con omicidi*) o il classico temporale (*La bella e la bestia* di Disney, *Freaks, Il settimo sigillo*, ecc.).

Ancor peggio, accade che il climax sia soltanto spettacolare e non costituisca affatto l'ostacolo più forte per il protagonista. In *Sabotatori*, il climax avviene in cima alla Statua della Libertà. È chiaro che non si tratta dell'ostacolo più forte per il protagonista poiché, in questa scena, non è lui che rischia di cadere, ma il cattivo. Del resto Hitchcock (66) ritiene, e a ragione, che sia un grandissimo errore. Avrà cura di non ripeterlo quando scriverà *Intrigo internazionale*. Qui sono proprio il protagonista e la sua compagna a mettere a repentaglio la loro vita in cima al Monte Rushmore.

Ancora una volta: attenzione alla spettacolarità! La volontà di proporre un climax spettacolare può indurre l'autore a sabotare questo nodo drammatico così importante. Alla fine de *Il Maestro di musica*, ha luogo un duello canoro tra Jean (Philippe Volter), l'allievo di Joachim (José Van Dam), e un rivale. Il protagonista di questa scena è chiaramente Jean. Non può essere Joachim, che è assente, né la compagna di Jean che, come noi, assiste al duello senza poter far niente. L'unico che ha tra le mani il potere di raggiungere l'obiettivo di questa scena (vincere il concorso), è Jean. Affinché la giuria non venga influenzata, si decide di far portare una maschera ai due concorrenti. Essi sono dunque mascherati e in costume. E bisogna riconoscere che sono splendidi! È addirittura il manifesto del film. Sfortunatamente, quando il duello canoro ha inizio, non ci viene data alcuna indicazione che ci permetta di identificare Jean. In altri termini, lo spettatore è stupidamente tenuto fuori dalla scena. Aspettiamo quindi il risultato del duello così come si attende l'estrazione del lotto. Sarebbe stato sufficiente far cantare i concorrenti a viso scoperto, alle spalle della giuria, per permettere allo spettatore di partecipare al climax. Solo che si sarebbero dovute sacrificare quelle maschere così belle.

### Cinque climax particolari

Un celebre climax conflittuale e privo della minima traccia di spettacolarità è quello di *A porte chiuse*. Garcin capisce di essere condannato in eterno a torturare i suoi due compagni e ad esserne torturato. Pronuncia allora un breve monologo che comincia con:

"Ebbene, ecco il momento...", per finire con: "L'inferno sono gli altri". E abbandona il suo obiettivo.

Sempre nel genere conflittuale, ma per niente spettacolare, si possono menzionare anche i climax di *A trenta secondi dalla fine* e di *Butch Cassidy*, alla fine dei quali si capisce che i protagonisti moriranno di morte violenta, senza che ciò venga mostrato.

Può succedere che il climax non sia né molto conflittuale, né spettacolare. Lascia allora una strana sensazione, come se al film mancasse qualcosa. È il caso di *Notorious - L'amante perduta*. Alicia (Ingrid Bergman) viene avvelenata a piccole dosi dal marito. Dev'essere (Cary Grant) se ne rende conto. Si reca a casa del marito e porta via Alicia, senza che il marito possa reagire. Facile, no?!

Per concludere sul climax, citiamo quello di *Green card-matrimoni di convenienza*, che è molto bello. Per tutto il film, Georges (Gérard Depardieu) e Brontë (Andie McDowell), che hanno fatto un matrimonio di convenienza, hanno cercato di conoscersi meglio per prepararsi ad un colloquio richiesto dal servizio di immigrazione americano. Non sono però mancate le difficoltà dato che i due non si capiscono e sono l'uno l'opposto dell'altra. Il climax è, chiaramente, la scena del colloquio. Uno alla volta parlano del loro coniuge. E poiché devono far credere che il loro matrimonio sia autentico, parlano bene l'uno dell'altro, trovandosi a vicenda delle qualità. Così, poco a poco, si scoprono - a distanza, visto che ci sono due colloqui separati e paralleli - si capiscono meglio di quanto non avrebbero creduto e finiscono per rendersi conto di amarsi.

### L'INCIDENTE SCATENANTE

Secondo nodo drammatico, in ordine d'importanza: l'incidente scatenante. È l'evento che spezza la routine quotidiana del futuro protagonista e che lo determina a darsi un obiettivo. Si trova quindi logicamente all'inizio della storia, nel primo atto. Quando si racconta una storia oralmente, o quando la si riassume, arriva spesso il momento in cui il narratore dice: "Fino al giorno in cui...". L'incidente scatenante è l'evento introdotto da questa espressione.

L'apparizione del fantasma all'inizio di *Amleto* e l'incidente automobilistico all'inizio di *Colpo grosso, ma non troppo* sono due celebri incidenti scatenanti.

In molte opere, l'incidente scatenante è rappresentato da un incontro (spesso il classico "lui-incontra-lei"), per esempio tra:

- Romeo e Giulietta (*Romeo e Giulietta*),
- Don José e Carmen (*Carmen*),
- Eliza e Higgins in *Pigmaliione*,
- Luke (Buster Keaton) e Sally in *Cameraman*,
- David (Cary Grant) e Susan (Katharine Hepburn) in *Susanna*,
- Garance (Arletty) e Debureau (Jean-Louis Barrault) in *Les enfants du paradis*,

- Phyllis (Barbara Stanwyck) e Walter Neff (Fred McMurray) in *La fiamma del peccato*,
- Marie (Simone Signoret) e Manda (Serge Reggiani) in *Casco d'oro*,
- Karin (Ingrid Bergman) e Antonio (Mario Vitale) in *Stromboli, terra di Dio*,
- Guy (Farley Granger) e Bruno (Robert Walker) in *L'altro uomo*,
- Isaac (Woody Allen) e Mary (Diane Keaton) in *Manhattan*,
- Frank Poupart (Patrick Dewaere) e Mona (Marie Trintignant) in *Il fascino del delitto*,
- Bob (Gérard Depardieu) e Antoine (Michel Blanc) in *Lui portava i tacchi a spillo*,
- Anna (Elena Sofonova) e Romano (Marcello Mastroianni) in *Oci ciornie*.

Spesso l'incidente scatenante è una morte: omicidio in *La bandiera*, *L'infemale Quinlan*, *Io confesso*, *Nodo alla gola*, *Ombre malesi*, *Un dollaro d'onore* e in molte altre opere, suicidio in *Europa 51* o *Sciopero*, morte naturale in *Quarto Potere*, *Milou a maggio* o *Oltre il giardino*, ecc.

### Incidente scatenante e fine del primo atto

L'incidente scatenante non si trova necessariamente alla fine del primo atto. Questo è già evidente se il futuro protagonista non ne fa parte. All'inizio de *I tre giorni del Condor*, Turner (Robert Redford) lascia il suo posto di lavoro per andare a prendere dei panini. In quel momento, tutti i suoi colleghi vengono misteriosamente massacrati. È l'incidente scatenante. Turner torna e trova la carneficina. Ma non ha ancora un obiettivo. Torna a casa e capisce che due loschi individui lo stanno cercando. Telefona ai suoi superiori che gli tendono una trappola. Soltanto in quel momento Turner si dà un obiettivo: chiarire tutta questa faccenda.

Ma anche se il futuro protagonista fa parte dell'incidente scatenante, ci può mettere un po' di tempo a darsi un obiettivo e quindi a porre fine al primo atto. L'incontro tra Eliza e Higgins avviene nell'Atto I di *Pigmalione*. In quel momento Higgins si vanta di poter trasformare una ragazza di strada in principessa. Ma non ha intenzione di farlo. Soltanto nell'Atto II, quando Eliza lo va a trovare, si decide. In *Casa di bambola*, l'incidente scatenante è rappresentato dal ricatto di Krogstad. Ma Nora ci mette un po' a rendersi conto della gravità del problema e a decidersi di passare all'azione. Soltanto in quel momento termina il primo atto.

### Opere senza incidente scatenante

Alcune opere non contengono nessun incidente scatenante, cosa che non impedisce loro di funzionare. Può succedere anche che non ci sia propriamente alcun incidente scatenante né anteriore, né posteriore all'inizio del racconto. Un individuo può volersi sba-

razzare della moglie perché gli è diventata a poco a poco insopportabile e non perché un avvenimento preciso, puntuale, ha fatto precipitare le cose. Anche se si può immaginare che un'ultima goccia abbia finito per far traboccare il vaso. È questo il caso di Braconnier (Michel Simon) in *Ho ucciso mia moglie*.

Può accadere, d'altra parte, che un evento importante non venga mostrato ma narrato al protagonista. In *Edipo Re* non si vedono le devastazioni della peste, se ne parla soltanto. Non si vede neanche il cavallo di Fadinard mangiare un cappello all'inizio di *Un cappello di paglia di Firenze*. Allo stesso modo, l'assassinio di Amleto Senior (Amleto) non è messo in scena, è riferito dal fantasma. In queste condizioni, cosa dobbiamo considerare come incidente scatenante? La peste o il suo annuncio? L'assassinio o la sua notizia? Ha poca importanza. L'autore ha interesse a mostrare le cose, piuttosto che a raccontarle ma, in entrambi i casi, sopraggiunge un evento nella vita del protagonista che lo spinge a darsi un obiettivo.

### Uno strumento molto pratico

L'assenza totale d'incidente scatenante (mostrato o narrato) può essere tuttavia un handicap, poiché l'incidente scatenante è estremamente utile per aiutare lo spettatore a comprendere l'obiettivo e le motivazioni del protagonista. Se, per esempio, all'inizio di una storia, un personaggio evade di prigione o viene licenziato o si fa rubare i documenti, non è necessario poi spiegarci nei dettagli quale sarà il suo obiettivo. In *Nevada Smith*, il protagonista (Steve McQueen) ha come obiettivo quello di uccidere tre banditi. Ci potremmo chiedere il perché, se non avessimo visto l'incidente scatenante nel corso del quale i genitori di Nevada Smith vengono massacrati dai banditi in questione.

Se Eric Rochant avesse messo un incidente scatenante in *Un mondo senza pietà*, ci avrebbe con ogni probabilità permesso di capire perché all'improvviso al suo protagonista viene voglia di fare colpo sulla sua ragazza dirottando un pulmino della scuola.

Ne *La sposa in nero*, Truffaut aveva un incidente scatenante già pronto (l'uccisione del marito di Julie Kohler - Jeanne Moreau) ma, invece di metterlo all'inizio del film, lo inserisce abbastanza tardi nell'azione, sotto forma di flashback. Soltanto allora capiamo che Julie sta cercando di vendicare l'omicidio e possiamo finalmente interessarci alla sua storia - a parte il fatto che ella non incontra nessun ostacolo. All'inizio de *Le relazioni pericolose*, Mme de Merteuil (Glenn Close) chiede a Valmont (John Malkovich) di vendicarla del suo amante, il Conte di Gercourt. E gli propone di sedurre la giovane Cécile de Volanges, che Goncourt deve sposare. Le ragioni di questa vendetta rimangono abbastanza oscure. In *Valmont*, invece, le motivazioni di Mme de Merteuil (Annette Bening) sono molto più chiare, semplicemente grazie alla presenza dell'incidente scatenante. Gercourt (Jeffrey Jones), l'amante di Mme de Merteuil, appare evasivo sui loro futuri appuntamenti. Sembra che non voglia più vederla. Nella



scena successiva, lei viene a sapere che è promesso a Cécile de Volanges. Ferita nell'orgoglio, Mme de Merteuil decide di vendicarsi. Stranamente, però, il seguito del film non mantiene le promesse di quest'inizio. Le motivazioni di Valmont e di Mme de Merteuil cadono nel seguito in una certa confusione – potremmo dire complessa sottigliezza. Il film di Frears invece diventa più leggibile.

Un confronto analogo può essere fatto tra *La timida* e *Grandi manovre*, i cui protagonisti hanno entrambi come obiettivo quello di ottenere i favori di una donna scelta a caso. Nel film di Christian Vincent, le motivazioni del protagonista sono molto chiare ed è l'incidente scatenante che ci aiuta a comprenderle: Antoine (Fabrice Lucchini) soffre per una delusione sentimentale, che gli ha fatto venire voglia di vendicarsi delle donne.

Il film di René Clair è molto più oscuro. Il luogotenente di Laverne (Gérard Philipe) ci viene presentato come un seduttore impenitente, che ha fatto innamorare e soffrire tutte le belle donne della città – l'inizio del film è peraltro un notevole lavoro di presentazione e di caratterizzazione di una buona decina di personaggi. Ma Laverne è triste. Vorrebbe amare per davvero, vivere un colpo di fulmine. Un civile, Chartier (Jacques François), sostiene che non si amano i militari, ma le loro uniformi. E aggiunge: "Ecco come sceglierei la mia prossima amante se fossi al posto del luogotenente Laverne". Proprio in quel momento, arriva un'ellissi. Ritroviamo Laverne e Chartier insieme e capiamo allora che i due hanno fatto una scommessa: Laverne deve sedurre una certa Signora X. Ma perché? Se è stato Chartier che ha provocato la scommessa, questa dovrebbe stabilire che Laverne non deve usare la sua uniforme. Invece non è così. E perché poi Laverne ha accettato? Perché forse vuole conoscere il colpo di fulmine? Non è certo con questo tipo di scommesse che riuscirà a raggiungere i suoi scopi. Insomma, un piccolo incidente scatenante, o semplicemente meno ellissi in quel momento cruciale della storia, ci avrebbero aiutato a partecipare di più al film.

### L'incidente scatenante come generatore di azione

L'incidente scatenante ha un potere tale che può addirittura lanciare l'azione, senza che questa sia definita da un obiettivo molto chiaro. Ne *Il sorpasso*, l'azione viene generata dall'incontro tra Bruno (Vittorio Gassman) e Roberto (Jean-Louis Trintignant). Ne *La rosa purpurea del Cairo*, un personaggio cinematografico esce dallo schermo ed entra nella realtà. Tutte le peripezie che seguono derivano da quest'incidente. Ne *La caccia*, l'evasione di Bobby Reeves (Robert Redford) dà fuoco alle polveri. Spesso invece è l'arrivo di un individuo in un mondo in equilibrio che provoca una generale agitazione: Saint-Clair (Louis Jouvet) che arriva in una casa di riposo per attori (*Prigionieri del sogno*), un ospite (Terence Stamp) in una ricca famiglia milanese (*Teorema*), McMurphy (Jack Nicholson) in un istituto psichiatrico (*Qualcuno volò sul nido del cuculo*) o una domestica particolarmente sveglia in una casa privata (*Le don d'Adèle*).

### Il carattere fortuito dell'incidente scatenante

Succede raramente che l'incidente scatenante venga generato dallo stesso futuro protagonista, come la nomina di Cassio da parte di Otello (*Otello*). È così ne *La rosa purpurea del Cairo* dove, a forza di vedere e rivedere lo stesso film, Cecilia (Mia Farrow) finisce coll'incorrere uno dei personaggi del film, e in *La bella brigata*, dove i protagonisti vincono alla lotteria, o infine in *Green card-matrimonio di convenienza*, dove l'incidente scatenante è il matrimonio di convenienza tra Brontë (Andie McDowell) e Georges (Gérard Depardieu).

Ma nella maggior parte dei casi, l'incidente scatenante è un evento fortuito, a volte (e non sempre) conflittuale, che sconvolge la vita di un personaggio. Abbiamo visto, studiando gli ostacoli esterni e il deus ex machina, che il caso non veniva accolto molto bene dallo spettatore. Unica eccezione: l'incidente scatenante. Probabilmente perché l'azione non è ancora iniziata. L'incidente scatenante fa parte delle premesse di una storia e ce ne sono alcuni di veramente tirati per i capelli, senza che ciò comporti dei problemi.

Gli incontri citati come esempio sopra sono degli elementi fortuiti. A proposito dell'incontro con Mozart (*Amadeus*), Salieri dice: "Quella serata doveva cambiare la mia vita". Molti protagonisti potrebbero dire altrettanto dei loro incidenti scatenanti, per esempio quelli il cui incidente scatenante è un'eredità o una promessa di eredità (vedi *Le sette probabilità* o *È arrivata la felicità*).

### Un altro incidente fortuito

Invece, quando un incidente fortuito non genera l'obiettivo del protagonista, ma il mezzo che userà per raggiungerlo, le cose non vanno tante bene. In *Ho ucciso mia moglie*, Braconnier (Michel Simon) vuole sbarazzarsi di sua moglie ma non sa da dove cominciare. Ha già di fronte, quindi, un obiettivo e anche un primo ostacolo: la mancanza di idee. Inaspettatamente, ascolta alla radio l'intervista di un avvocato, che gli offre su un vassoio d'argento proprio il modo ideale di raggiungere l'obiettivo. Questa trasmissione radiofonica non può essere considerata l'incidente scatenante e il suo carattere fortuito ne fa piuttosto un deus ex machina.

Tale tipo di concatenazione funziona meglio ne *L'appartamento*. L'obiettivo di CC Baxter (Jack Lemmon) è di sedurre Fran Kubelik (Shirley McLaine), che egli conosce già, nel momento in cui inizia il film. Ciononostante, CC Baxter non cerca di raggiungere il suo obiettivo fin dall'inizio del film, perché non pensa di avere i mezzi per farlo. Soltanto quando si vede offrire, nello stesso momento, una promozione e dei biglietti per il teatro, si decide a passare all'azione. Contrariamente al caso del film *Ho ucciso mia moglie*, questo nodo drammatico che gli fornisce i mezzi per raggiungere l'obiettivo non è un deus ex machina, poiché CC Baxter ha dato molto di suo per ottenere quella promozione.

**Routine e bisogno drammatico**

L'inizio del primo atto serve a presentare i personaggi. Spesso, il futuro protagonista viene mostrato in quella che gli americani chiamano "tran-tran quotidiano", espressione il cui significato è sufficientemente evidente. Poi arriva l'incidente scatenante, che spezza questa routine e spinge il futuro protagonista nella direzione del suo obiettivo. *Amleto* e *La finestra sul cortile*, per prendere due esempi tra migliaia, sono costruiti in questo modo.

Talvolta, la routine del futuro protagonista rivela un problema che sarà trattato nel secondo atto. I teorici allora dicono che il personaggio ha un "bisogno drammatico". All'inizio di *Mi sdoppio in quattro*, gli sceneggiatori ci presentano Doug (Michael Keaton), manager oberato dagli impegni, che soffre perché non ha un minuto per se stesso. Il suo bisogno drammatico è evidente. Arriva allora l'incidente scatenante: Doug incontra uno scienziato che sa clonare l'essere umano e gli propone una clonazione per risolvere il suo problema. Sfortunatamente, quest'incontro è casuale e, l'abbiamo già visto, il caso, nella finzione, porta la firma dell'autore. Risultato: ci viene da dire che gli sceneggiatori hanno sistemato troppo bene le cose per Doug.

In altri termini, quando all'inizio del primo atto un personaggio è presentato con il suo "bisogno drammatico", è preferibile che l'incidente scatenante che segue venga dal personaggio stesso piuttosto che dal caso.

*Parents à mi-temps* riesce molto bene in questo delicato esercizio. Esaminiamo i fatti. Noémie (Salomé Stevenin) è la figlia unica di Alice (Charlotte de Turckheim) e di Paul (Robin Renucci), che sono separati da sei mesi. Noémie soffre nel passare alternativamente una settimana con uno e una settimana con l'altra. Le prime tre scene del film presentano la sua routine di vita e il suo bisogno drammatico. La prima scena fa vedere Noémie insieme alla sua istitutrice: a quanto pare, il fatto di avere due case le crea dei problemi materiali. Lei però non fa la vittima. La seconda scena illustra una crisi tra Paul e Alice nel giorno del compleanno di Noémie e permette di mostrare come la ragazzina passa il suo tempo. Terza scena: Noémie sogna: "Vorrei che tutto tornasse come prima, quando si baciavano...". Capiamo che, non potendo arrivare alla riconciliazione, i genitori di Noémie potrebbero almeno smettere di litigare. Poco dopo sopraggiunge l'incidente scatenante: nel bel mezzo di una recita scolastica, Noémie dichiara il suo desiderio di vivere sotto un solo tetto con i suoi genitori. Questa crisi in pubblico trascina Paul e Alice dallo psicologo della scuola. Si capisce che sentono la necessità di fare qualcosa, ma non vogliono rimettersi insieme. Noémie trova allora la soluzione: lei abiterà nel loro appartamento e i suoi genitori verranno a viverci una settimana sì e una no. È andata, ha inizio il secondo atto. Nel caso di *Parents à mi-temps*, l'incidente scatenante è originato dal bisogno drammatico del futuro protagonista.

**IL PASSAGGIO PRIMO ATTO/SECONDO ATTO**

Come abbiamo visto prima, il passaggio tra il primo e il secondo atto è a volte discreto – molto più discreto dell'incidente scatenante – quando i due non coincidono. Eppure si tratta di un nodo drammatico e anzi di un nodo drammatico essenziale che merita molta attenzione da parte degli autori.

Può trattarsi semplicemente della dichiarazione di un obiettivo, come in *Amleto*, *Edipo Re* o opere in cui un personaggio viene investito di una missione (per esempio *La capra*). Può essere il termine di una presa di coscienza come in *Casa di bambola*. Oppure può essere la prima rottura di un equilibrio dopo l'arrivo di un intruso, come in *Qualcuno volò sul nido del cuculo*. Ma, qualunque ne sia la forma, il passaggio primo atto/secondo atto è necessario. Talvolta è evidente e discende logicamente da ciò che è stato introdotto. Talvolta deve essere oggetto di un'intera scena.

**IL COLPO DI SCENA**

Un colpo di scena, o sorpresa, è un nodo drammatico inaspettato per lo spettatore (attenzione però, non necessariamente lo è per i personaggi della narrazione). Anche qui, ve ne sono di piccoli e di grandi, e tutta la gamma intermedia. Ritorniamo sul meccanismo della sorpresa, di cui lo spettatore è abbastanza ghiotto, nel capitolo dedicato all'ironia drammatica. Un nodo drammatico però non è sempre una sorpresa. La nascita di un bambino è un grande nodo drammatico, ma raramente è una sorpresa. Se qualcuno gioca al lotto e vince 300 milioni, si tratta ugualmente di un nodo drammatico – non si è più gli stessi dopo aver vinto una tale somma – ma è una sorpresa solo per metà, perché ci si sperava.

**Tre tipi di colpi di scena**

Distingueremo tre tipi di colpi di scena:

- 1- nel corso dell'azione. La maggior parte delle opere ne contiene almeno uno o due di grossi. *La moglie del soldato*, *Vertigine*, *Intrigo internazionale*, *Prigionieri del passato*, *Psyco*, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* contengono, ciascuno, almeno un colpo di scena molto bello – che non svelerò, come del resto quelli che seguono, per non rovinare il piacere dello spettatore. Alcune opere però ne sono piene e ne fanno il loro principale principio di funzionamento (cfr. *Gli insospettabili*, *Trappola mortale* o *Invito a cena con delitto*). Gli autori di "pièces ben fatte" ne hanno abusato. *Il bicchiere d'acqua ovvero gli effetti e le cause* ne fa una vera e propria esibizione, molto stancante. Le opere teatrali di Feydeau ne sono infarcite. Ancora più insopportabile è che questi colpi di scena sono gratuiti: dei personaggi sbucano all'improvviso dal nulla, con il solo scopo di mantenere vivo lo spettacolo e aumentare gli ostacoli esterni per il protagonista. I colpi di scena vengo-

no spesso usati nei film dell'orrore o d'avventura, nei quali la sorpresa è destinata soprattutto a far paura (vedi *Alien*, *Baby Killer*, *Carrie* - *Lo sguardo di Satana*, *Duel*, *The hitcher* - *La lunga strada della paura*, *Indiana Jones e il tempio maledetto*, *Misery non deve morire*, *Il silenzio degli innocenti*, *Lo squalo*, ecc.);

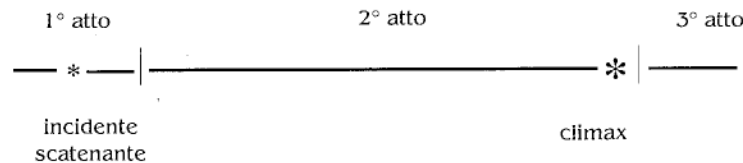
- 2- nel finale del film. È l'ultimissima rivelazione che non comporta molto per l'azione - poiché essa è finita - ma che gratifica lo spettatore a cui piace sempre essere sorpreso, nei limiti della plausibilità. *L'ultimo metrò* o *Per favore... non mordermi sul collo* ci offrono questo tipo di ammiccamento. In certi casi questa rivelazione ha una portata più profonda. All'improvviso rischiarà di una nuova luce tutto quello che abbiamo appena visto. Accade in *Al di là di ogni dubbio*, *Che fine ha fatto Baby Jane?*, *Homicidal*, *Il pianeta delle scimmie* o *La stangata*. Alla fine di *Testimone d'accusa*, ci sono tre colpi di scena successivi, che si susseguono così rapidamente che non si ha il tempo di digerirne la portata. Così anche ne *I diabolici*, ma qui la concatenazione è meno rapida.

Questo colpo di scena finale viene chiamato a volte "caduta". Ne forniscono dei bellissimi esempi la fine di *Humulus le muet* (cfr. capitolo 13), gli sketch de *I mostri* o de *I nuovi mostri*, gli episodi della serie *A.H. presents*, come in *The chrystal trench*, in cui una donna dedica tutta la sua vita a ritrovare il corpo del suo defunto marito per scoprire, alla fine, che lui amava un'altra. Troviamo anche molte "cadute" nei cortometraggi. Il principio è lo stesso delle cadute di certi racconti in letteratura o di certe storielle divertenti. Poiché la parola "caduta" può creare talvolta confusione - a seconda dei casi può anche indicare il climax o l'aggancio (vedi più avanti) - non la utilizzeremo qui.

- 3- all'inizio del terzo atto (vedi sotto).

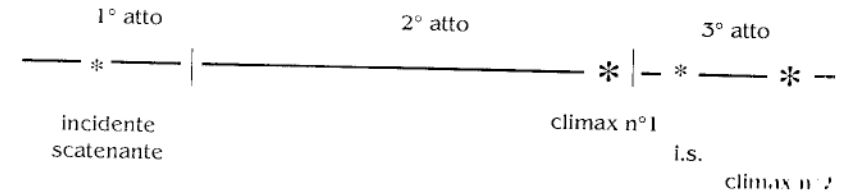
### UN SINGOLARE NODO DRAMMATICO

La stragrande maggioranza delle opere teatrali possiede una struttura semplice: primo atto - secondo atto - terzo atto, con un incidente scatenante nel primo atto e un climax alla fine del secondo atto. Questo dà il seguente schema:



Le "pièces ben fatte" hanno evidenziato poco a poco una struttura un po' diversa, una modificazione della struttura semplice, che poi è stata sviluppata soprattutto dal cinema - ma questo non vuol dire

che tutti i film la utilizzino. Essa consiste nell'introdurre un colpo di scena all'inizio del terzo atto, in modo da rilanciare l'azione. Come se l'autore dicesse al pubblico: "Alt! Non ve ne andate! Forse la risposta drammatica non è quella giusta, succederà qualcosa che rimetterà tutto in gioco e spingerà il protagonista a inseguire nuovamente il suo obiettivo (attenzione! Lo stesso obiettivo!)". Ciò comporterà quindi una seconda risposta allo stesso interrogativo drammatico. Il terzo atto di questa struttura modificata può essere allora un po' più lungo di quello della struttura classica. Se la suddivisione dei tre atti semplici è all'incirca 20-75-5 pagine (o minuti), quella della struttura modificata è 20-70-15 pagine (questi numeri sono delle medie). E il terzo atto modificato è costruito come il tutto di cui fa parte: esso presenta un suo incidente scatenante (il colpo di scena), un suo climax, che dà la seconda risposta allo stesso interrogativo drammatico, e un suo terzo atto. E il risultato è:



E.T. (*E.T.*) muore. È finita. Si conclude il secondo atto. All'improvviso, ci si rende conto che c'è in lui ancora un soffio di vita. Il suo obiettivo (tornare a casa) ridiventa d'attualità. Tenta di nuovo di raggiungerlo con l'aiuto di Elliot (Henry Thomas). E questa volta ci riesce.

Il quindicesimo giorno, Tintin e Haddock non hanno ancora trovato il tesoro (*Il tesoro di Rakam il rosso*). Abbandonano l'impresa e tornano in Europa. Fine del secondo atto. Colpo di scena: il castello di Moulinart è in vendita e ciò riporta Tintin sulle tracce del tesoro. E, questa volta, lo trova.

Faccio notare che questo secondo incidente scatenante non può essere fortuito, contrariamente a quello del primo atto. Altrimenti si tratterebbe di un *deus ex machina* o, nella migliore delle ipotesi, di un *diabolicus ex machina*. Bisogna quindi che discenda in modo logico da quel che è successo prima - pur sorprendendoci, naturalmente.

### Due risposte drammatiche opposte

Molto spesso la seconda risposta drammatica è l'inverso di quella data alla fine del secondo atto. In molti film hollywoodiani, per esempio, il protagonista fallisce alla fine del secondo atto e ha suc-

cesso alla fine del terzo (vedi sopra i casi di *E.T.* e de *Il tesoro di Rakam il rosso* e, più avanti, le costruzioni di *Asterix e il paiolo* e de *L'appartamento*).

A volte la risposta drammatica è la stessa (in genere positiva), ma viene data due volte. È così in *Alien* o *Alien-scontro finale*. Crediamo che il mostro sia finalmente morto. Sorpresa: è ancora vivo! E via con un altro giro.

Gli esempi in cui la risposta è dapprima sì e poi, dopo il colpo di scena all'inizio del terzo atto, no, sono abbastanza rari. *La minaccia* è uno dei pochissimi film che osano deludere fino a questo punto lo spettatore. Anche *Les enfants du paradis* funziona così. Alla fine del secondo atto, Baptiste (Jean-Louis Barrault) ha finalmente raggiunto il suo obiettivo: è ricambiato da Garance (Arletty) e possono amarsi. Colpo di scena: arriva Nathalie (Maria Casarès) e fa una scenata. Garance decide allora di farsi dimenticare. Baptiste cerca di riaverla, ma invano. Il secondo climax, quello del terzo atto, avviene in un boulevard affollato durante il Carnevale.

### Colpi di scena su colpi di scena

Alcune opere non finiscono mai. Crediamo di essere arrivati alla fine del secondo atto e all'improvviso, ecco un colpo di scena. Crediamo allora di essere arrivati alla fine del secondo atto del terzo atto, e di nuovo un colpo di scena. *Il bicchiere d'acqua ovvero gli effetti e le cause* e *Cape Fear - Il promontorio della paura* sono costruiti così. Certo, in questi casi è difficile dire dove finisce il secondo atto e dove comincia il terzo. Ad ogni modo, secondo me, è stancante.

### Colpi di scena e climax simultanei

Può succedere che il colpo di scena del terzo atto e il climax che dovrebbe derivarne siano confusi. Abbiamo allora un nodo drammatico che rilancia l'azione e al tempo stesso la risolve. In seguito all'esito del climax de *La caccia*, Calder (Marlon Brando) è riuscito a salvare la vita a Bobby (Robert Redford). Si appresta a metterlo in prigione quando, colpo di scena, un abitante della città ammazza Bobby proprio alla fine. Questo nodo drammatico cambia la risposta drammatica senza peraltro rilanciare l'azione (cfr. anche gli esempi, più avanti, de *Il Tartufo* e di *Vita di Galileo*).

### Motivazione della struttura modificata

La struttura modificata ha già un primo interesse: essa propone un nuovo, importante e gratificante sviluppo. Ma nel caso in cui la prima risposta drammatica è no e la seconda è sì, è probabile che la struttura modificata abbia un significato più profondo. In genere, infatti, consiste nel far passare lo spettatore dalla delusione alla gioia, pur rendendo questo passaggio logico. In un certo senso, la

struttura modificata di tipo (1.no, 2.si) ci ricorda che non tutti i mali vengono per nuocere, che da un momento di disperazione può sorgere il piacere o il successo. In altre parole, non può esserci rinascita, con tutto quel che comporta di positivo, se non c'è stata prima la morte (in senso figurato: fallimento, depressione, rinuncia...). E non c'è niente di più vivo della rinascita.

La struttura modificata di tipo (1.no, 2.si) denoterebbe un pensiero positivo. Forse non è un caso che Frank Capra – soprannominato da Truffaut (144) il "guaritore" – l'abbia usata così spesso (vedi, più avanti, l'analisi de *La vita è meravigliosa*).

### IL CLIMAX MEDIANO

Alcuni teorici insistono sull'esistenza di un terzo importante nodo drammatico, chiamato talvolta "mid-act climax" o "first culmination" (primo punto culminante), e che si trova nel bel mezzo del secondo atto. Si tratterebbe di un forte nodo drammatico che rilancia l'azione (senza cambiarla) in una nuova direzione.

Il repertorio non offre abbastanza esempi degni di nota di climax mediano, ma possiamo trovargli comunque una giustificazione. Dopo un po' di tempo – diciamo un'ora – lo spettatore di un film o di un'opera teatrale si abitua al tono e allo stile dell'opera e persino alla potenza degli ostacoli. Per mantenere alta l'attenzione l'autore è allora costretto ad accentuare l'intensità dei conflitti, e questo non è sempre possibile. Un'altra soluzione consiste nell'inserire un nodo drammatico a metà del secondo atto, che getti di colpo una luce nuova sull'azione e ravvivi l'interesse dello spettatore. Questo nodo deve essere sorprendente, se non può essere conflittuale. In altre parole, il climax mediano permette di evitare di coniugare tutto il secondo atto in un solo modo, di trattare la stessa azione sotto diversi punti di vista, insomma di evitare la monotonia.

Un delitto può servire da climax mediano. Quando un protagonista ha l'obiettivo di uccidere qualcuno (vedi *Ho ucciso mia moglie* o *La liamma del peccato*), è raro che l'omicidio costituisca il climax della storia (tranne nelle storie di vendetta). La seconda parte dell'obiettivo viene trattata nella seconda metà dell'opera: venirne fuori. L'omicidio viene allora logicamente piazzato a metà. La stessa cosa avviene spesso con le rapine o le evasioni – quando hanno successo.

L'importante è che il climax mediano si trovi all'interno di un'azione già assestata. La scena 3 dell'Atto III di *Lorenzaccio*, nella quale veniamo a sapere che Lorenzo condivide i vizi di Alessandro de' Medici per ottenere la sua fiducia e poterlo uccidere, poteva essere un climax mediano. Solo che questo nodo drammatico serve anche da dichiarazione di obiettivo per l'insieme dell'opera. Fino a questa scena, sospettiamo che Lorenzo abbia un'idea in testa, pur non essendo ancora entrati nel secondo atto. La scena 3 dell'Atto III si trova quindi a metà dell'opera ma non a metà del secondo atto.

In breve, il climax mediano è uno strumento a cui vale la pena pensare. Può, tra l'altro, aiutare l'autore a riempire il secondo atto. Ma deve essere maneggiato con cura. Infatti, se è scelto male, rischia di chiudere l'azione - ovvero diventa un vero e proprio climax - e introdurre un'altra.

## L'AGGANCIO

Un aggancio (cliff-hanger in inglese) è un nodo drammatico conflittuale posto alla fine di un'opera e destinato a suscitare, nello spettatore, la voglia di conoscere il seguito. Si tratta quindi di un conflitto che resta irrisolto. In altre parole, l'aggancio pone un interrogativo drammatico.

L'aggancio viene usato soprattutto negli episodi dei feuilletons televisivi o radiofonici, i cui antenati erano, nel cinema degli anni '10 e '20, il serial o film a episodi (vedi *Judex*, *Fantomas* o *Les vampires* di Louis Feuillade).

Anche i fumetti lo usano molto, nella maggior parte degli album che prevedono un seguito. Il grande specialista dell'aggancio è Jean-Michel Charlier, sceneggiatore di *Barbe-Rouge*, *Blueberry*, *Buck Danny*, *Tanguy et Laverdure*. L'ultima tavola di *Khair le More* è eloquente: il protagonista sta per essere giustiziato e l'ultima vignetta non esita a ricapitolare gli interrogativi drammatici: "Sfuggirà Eric alla corda? Scomparirà Caroline, vittima delle macchinazioni dell'"uomo nero"? Riuscirà il diabolico piano di Spada? Lo saprete presto se leggerete le nuove avventure di *Eric e Barbarossa: La captive des Mores*".

Più sottile invece l'ultima vignetta di *A la poursuite du prince charmant*. La protagonista, Hélène Cartier, è bigama. Parte alla ricerca del primo marito in compagnia del secondo, che lei spaccia per suo cugino. Dopo svariate peripezie, lo ritrova in India. L'episodio è finito, ma non le avventure di Hélène Cartier. Per rilanciarle, Christian Perrissin introduce senza esitare tre agganci nello stesso disegno: un giornalista si appresta a svelare lo scandalo, il principe di Coprah ha in mente di recuperare il suo tesoro e il marito di Hélène si sorprende delle relazioni che la moglie intrattiene con il "cugino".

Con *Tintin en Amérique* abbiamo visto che un aggancio poteva anche essere piazzato nel bel mezzo dell'album, per esempio alla fine di una tavola. Nel teatro classico molti atti logistici si concludono con un aggancio, appena prima della chiusura del sipario. Alla fine dell'Atto III di *Orazio*, il vecchio Orazio proferisce delle minacce contro il figlio. Alla fine dell'Atto II di *Casa di bambola*, Nora si appresta a giocare la sua ultima carta. Oggi, in televisione, il sipario viene spesso sostituito da quel che poeticamente viene chiamato una "pausa pubblicitaria", che, naturalmente, sopraggiunge proprio dopo un aggancio.

## La crisi

Secondo alcuni teorici, tra cui Edward Mabley (94), il climax è il momento preciso in cui viene data la risposta drammatica. È un punto di equilibrio. Alla situazione instabile che precede immediatamente il climax, essi danno allora il nome di crisi. Si tratterebbe quindi del momento in cui la risposta drammatica è ancora incerta. Brevemente, secondo Edward Mabley e alcuni altri quel che ho chiamato climax si scompone in crisi+climax.

Non solo mi sembra che questa distinzione non sia di grande aiuto per l'autore, ma in certi casi la crisi è molto distante dal climax e talvolta non fa neanche parte dell'opera. È il caso per esempio dei racconti che presentano il corso inesorabile del destino. Poiché questo corso è inesorabile, non c'è che un'unica via d'uscita. In questo modo, sempre secondo quel che dice Mabley, le crisi di *Edipo Re* o de *Gli spettri* sono avvenute prima dell'inizio dell'opera. Quest'idea è da ricongiungere ad altre teorie secondo cui la crisi potrebbe essere collegata al libero arbitrio del protagonista. Si tratterebbe del momento in cui il protagonista ha ancora la possibilità (o libertà?) di fare marcia indietro. Ma se, in un'opera, qualunque essa sia, il protagonista è fortemente determinato nel voler raggiungere il suo obiettivo, una volta che l'azione ha avuto inizio, non dovrebbe poter tornare indietro più di quanto non facciano Edipo o la Signora Alving. In qualsiasi opera la crisi dovrebbe quindi rappresentare l'incidente scatenante o il momento in cui il protagonista si dà un obiettivo, e cioè il passaggio primo atto/secondo atto.

E poi ecco che viene messa in causa ancora una volta questa famosa (e lusinghiera) nozione di libero arbitrio. Se si è scambiati per un altro e rapiti dalle spie (*Intrigo internazionale*), non ci si chiede "Che si fa adesso?", ma si cerca di uscirne fuori in qualche modo. I lavori che trattano di questa scelta, della libertà di adottare o meno un obiettivo, sono molto rari. Mi viene in mente soltanto *Amleto*, seppur Amleto discuta sulla fondatezza del suo obiettivo dopo esserlo posto senza la minima esitazione e dubbio che Freud (52) evochi il minimo libero arbitrio parlando di lui. In *Tintin au Tibet*, Tintin potrebbe rifiutarsi di andare a cercare Chang, Kane (Gary Cooper) potrebbe partire in viaggio di nozze e rinunciare ad affrontare Miller (*Mezzogiorno di fuoco*). Ma questi momenti di scelta, che per alcuni teorici costituiscono la crisi, non vengono mai sviluppati.

È un peccato ed è forse anche una pista da esplorare ma, al punto in cui siamo, la crisi mi sembra una nozione che crea confusione. Penso che l'autore possa farne a meno per strutturare il suo lavoro.

## ESEMPI DI COSTRUZIONI

Per tutte le opere che seguono, indico la natura del protagonista, del suo obiettivo e degli ostacoli, la struttura in tre atti e i principali nodi drammatici. Come vedremo, la maggior parte delle opere non rispettano alla lettera il modello sintetico. È normale. Prima di



tutto, non ho scelto le più ovvie. E poi, i capolavori sono generalmente delle eccezioni. Ma la domanda che allora ci poniamo è...: fino a che punto si tratta di eccezioni?  
Per apprezzare ognuna di queste analisi, è indispensabile che il lettore conosca bene l'opera corrispondente.

**AMADEUS** (l'opera teatrale)

Incidente scatenante: la serata in cui Salieri fa la conoscenza di Mozart uomo e musicista.

Protagonista: Salieri. Certo, Mozart vive anch'egli il conflitto ma non quanto Salieri che, per di più, è il motore dell'azione. Mozart è l'antagonista.

Obiettivo: sfuggire all'invidia che lo divora. Mezzo: provocare la morte di Mozart.

Passaggio primo atto/secondo atto: si capisce qual è l'obiettivo di Salieri in due tempi. Nel momento in cui l'opera si apre e i Venticelli parlano dell'assassinio di Mozart per mano di un certo Salieri. E poi in chiusura della scena terribile in cui Mozart riscrive la marcia di Salieri, quando questi dice: "È stato forse già in quell'istante che ho cominciato a pensare a un omicidio?". È chiaro che, dopo questa scena, sappiamo dove va l'azione.

Ostacolo interno: la mediocrità del suo talento e il suo orgoglio. L'ammirazione di Salieri per la genialità di Mozart è anche un ostacolo interno. Salieri ha dei rimorsi di coscienza nel distruggere un musicista così brillante. Quest'ostacolo non è stato sfruttato veramente, ma in alcuni momenti avvertiamo che Salieri è combattuto.

Ostacolo esterno: il genio di Mozart

Climax: Mozart impazzisce. (Nel film di Forman, il climax è rappresentato dalla morte di Mozart).

Risposta drammatica: positiva. Alla morte di Mozart, Salieri non è più divorato dall'invidia.

Terzo atto: Mozart muore. È in quel momento che – colpo di scena – Salieri si rende conto che il suo problema non è stato risolto. Mozart gli sopravviverà con la sua musica. Salieri rimarrà quindi per sempre invidioso.

Climax del terzo atto: 35 anni dopo la morte di Mozart, Salieri si taglia la gola. (Nel film, più che l'invidia sono i rimorsi di coscienza a provocare il suo suicidio).

Seconda risposta drammatica: negativa.

**AMLETO**

Incidente scatenante: Amleto e il fantasma (scena 5, Atto I).

Protagonista: Amleto.

Obiettivo: vendicare la morte del padre.

Passaggio primo atto/secondo atto: Amleto dichiara: "...solo vivrà il tuo ordine (vendicarmi) nel libro del mio cervello".

Ostacoli esterni: Claudio e i suoi sospetti, Gertrude, l'esilio, Laerte che vuole anche lui vendicare la morte di suo padre.

Ostacoli interni: il dubbio – Amleto non è sicuro che il fantasma fosse autentico –, la paura – quando Amleto ha una buona occasione per uccidere Claudio, questi sta pregando –, la cecità – Amleto uccide Polonio al posto di Claudio – ma soprattutto la tendenza a rimettere sempre in causa quest'obiettivo così particolare (cfr. capitolo 3).

Climax: il duello.

Fine del secondo atto: Claudio muore.

Risposta drammatica: positiva.

Terzo atto: morte di Laerte, ultime raccomandazioni di Amleto a Orazio, morte di Amleto, annuncio che Fortebraccio prenderà il potere, annuncio della morte di Rosencrantz e Guildenstern, certezza che la memoria di Amleto verrà onorata. Sulla durata di questo terzo atto vedi oltre.

**L'APPARTAMENTO**

Incidente scatenante: inesistente.

Protagonista: C.C. Baxter (Jack Lemmon).

Obiettivo: sedurre Fran Kubelik (Shirley McLaine). Bisogna riconoscere che quest'obiettivo non è molto evidente. Per due motivi: 1- manca un incidente scatenante; quando inizia la storia, Baxter ha già incontrato Fran e già l'ama, come Cyrano e Roxane (*Cyrano de Bergerac*); 2- Baxter ha altri obiettivi all'inizio del film: sbarazzarsi del problema dell'appartamento e ottenere una promozione. Raggiunge questi due obiettivi abbastanza rapidamente all'inizio della storia.

Passaggio primo atto/secondo atto: Baxter invita Fran ad uscire insieme una sera.

Ostacoli interni: essenzialmente la disponibilità. Baxter addirittura cerca di riconciliare Fran con il suo amante. Si può anche pensare che sia un po' pauroso.

Ostacoli esterni: Fran, che ama un altro, Sheldrake (Fred McMurray), Miss Olsen.

Climax: le dimissioni di Baxter. Rinuncia al suo obiettivo.

Risposta drammatica: negativa.

Colpo di scena: Fran ha la prova del coraggio di Baxter.

Climax del terzo atto: Fran va a "giocare a carte" da lui.

Seconda risposta drammatica: positiva.

**ASPETTANDO GODOT**

Incidente scatenante: inesistente.

Protagonista: Vladimir e Estragon. Tuttavia, quest'ultimo è un po' come Obelix, è lì più per tenere compagnia al suo amico che per raggiungere un qualche obiettivo. Tanto che è sempre disposto ad andarsene. Vladimir deve ricordargli regolarmente che stanno aspettando Godot.

Obiettivo: vedere Godot (e non aspettarlo, cfr. capitolo 2).

Passaggio primo atto/secondo atto: la prima volta che Vladimir rammenta a Estragon che cosa stanno facendo lì. Non è il momento in cui si danno un obiettivo – poiché ce l'hanno fin dall'inizio – ma è il momento in cui noi ne veniamo a conoscenza. Finché non lo conosciamo, siamo nel primo atto.

Ostacolo esterno d'origine interna: Godot non arriva. È chiaramente un ostacolo d'origine interna poiché 1- ci sono sicuramente sistemi migliori per vedere Godot – se esiste – piuttosto che aspettarlo, 2- Godot forse neanche esiste. È da notare che la noia provata dai due personaggi non è un ostacolo. Non è la noia infatti che impedisce loro di raggiungere l'obiettivo. Al contrario, è un conflitto in grado di indebolire la loro volontà e dunque ci fa capire fino a che punto hanno voglia di vedere Godot. È un bell'esempio di conflitto statico.

Climax mediano: arriva il ragazzo e annuncia che Mr Godot stasera non verrà, ma domani sicuramente sì.

Climax: arriva il ragazzo e annuncia, per la seconda volta, che Godot stasera non verrà.

Risposta drammatica: negativa. Eppure i protagonisti non rinunciano al loro obiettivo. Ma, alla seconda apparizione del ragazzo, abbiamo capito che non lo raggiungeranno mai, l'abbandoniamo noi per loro. Finisce la suspense. È da notare che, come in *Quarto potere*, la risposta drammatica non è la stessa per il protagonista e per lo spettatore.

Terzo atto: Vladimir e Estragon decidono di tornare l'indomani. La loro storia continua, quella di Beckett si conclude. È in parte questo che fa di *Aspettando Godot* una pièce così unica e così affascinante: racconta una storia che non ha, per i personaggi, né inizio né fine (forma aperta) mentre per lo spettatore ha chiaramente tre atti (forma chiusa).

#### ASTERIX E IL PAIOLO

Incidente scatenante: la scoperta del furto (pagina 10).

Protagonista: Asterix.

Obiettivo: rimborsare il debito d'onore del villaggio.

Passaggio primo atto/secondo atto: pagina 11 ("Ritorno...").

Ostacoli interni: Asterix non ha fiuto per gli affari. Si può anche considerare la sua ingenuità come un ostacolo. Se fosse più furbo, indovinerebbe che Moralélastix ha raggirato tutti.

Ostacoli esterni di origine interna: Obelix è buono ma è meglio non contare su di lui. Moralélastix (vedi sopra).

Ostacoli esterni: i ladri non sono né i Romani, né i pirati. Le statuette non valgono nulla. Le casse della banca sono vuote.

Climax: la rapina (pagine 40-41).

Fine del secondo atto: pagina 42 ("Non credo..."). Asterix rinuncia al suo obiettivo.

Risposta drammatica: negativa.

Colpo di scena: pagine 42-44, l'esattore con dei soldi che puzzano di cipolla.

Climax del terzo atto: il duello (pagina 47).

Seconda risposta drammatica: positiva

Terzo atto del terzo atto: pagine 47-48, a partire da "Il nostro debito è saldato...". I pirati si arricchiscono e i galli banchettano.

#### CASABLANCA

Si è discusso molto sul fatto che *Casablanca* non avesse sceneggiatura. L'idea che un grande successo, sia commerciale che artistico, possa fare a meno delle regole, dà conforto a coloro a cui danno fastidio le regole. La realtà è più banale: *Casablanca* deve il suo successo a fattori affettivi e spettacolari (l'atmosfera, l'esotismo, l'opposizione al nazismo e, naturalmente, la coppia Bergman-Bogart) ma anche ad una struttura classica, ben nascosta (da un obiettivo singolare e qualche sottotrama) ma comunque molto reale. Del resto, non è anedddotico il fatto che il film sia l'adattamento di un'opera teatrale.

Protagonista: Rick (Humphrey Bogart). *Casablanca* è, tra le altre cose, il ritratto di un uomo. Fin dall'inizio, Rick ci viene presentato come una persona indifferente ad ogni presa di posizione. Si rifiuta d'impegnarsi politicamente. Non dice del resto più volte: "Oh! Io non m'impiccio per nessuno!"? Quando, in seguito, Rick si comprometterà per la coppia bulgara, lo farà senza clamore e rifiuterà ogni segno di stima.

Obiettivo: restare neutro (emotivamente, politicamente e anche commercialmente). È un obiettivo un po' singolare ed è in parte per questo che

*Casablanca* è così difficile da afferrare. Restare neutri non è infatti un obiettivo che genera un'azione, semmai una reazione. In altre parole, sono gli ostacoli che vanno incontro a Rick e non il contrario. Tuttavia, quando il lavoro di scavo è cominciato, Rick diventa più attivo. Il suo obiettivo si trasforma in: resistere alla tentazione di impegnarsi politicamente. È da notare che, benché sia piuttosto raro nel repertorio, si può già trovare questo tipo di obiettivo reattivo in *Edipo a Colono*, dove il vecchio Edipo si rifiuta di prendere partito e persino di sentirsi responsabile nella battaglia che mette i suoi figli a confronto. Diversamente da Rick però, Edipo resiste fino all'ultimo alle pressioni e poi muore serenamente.

Passaggio primo atto/secondo atto: l'arrivo di Ilsa (Ingrid Bergman) non può essere considerato come un incidente scatenante visto che non è il nodo drammatico che spingerà Rick verso il suo obiettivo. Comunque, possiamo ritenere Rick in equilibrio stabile fino all'arrivo di Ilsa. Egli incontra degli ostacoli al suo obiettivo ma sono deboli e servono soprattutto a caratterizzarlo. Quando arriva Ilsa, la pressione diventa molto più forte. Di modo che, se il primo atto si conclude quando abbiamo capito l'obiettivo di Rick, l'azione comincia veramente solo con l'arrivo di Ilsa.

Ostacoli esterni: sono tanti gli ostacoli che intaccano la resistenza di Rick: le varie minacce e istanze, la chiusura del suo locale, ma il più bello ostacolo è di gran lunga Ilsa. Vedi sotto.

Ostacolo interno: l'amore di Rick per Ilsa. Questo amore comincia con il commuovere Rick e poi lo obbliga a prendere una posizione.

Climax: Rick e Ilsa si baciano. Egli accetta finalmente di aiutare Victor Laszlo (Paul Henreid) ma vuole tenere Ilsa per sé.

Risposta drammatica: negativa.

Terzo atto: è abbastanza lungo (16 minuti). È normale: Rick ha accettato di aiutare Laszlo e questo gli dà un obiettivo locale. Nel terzo atto sono perciò compresi:

- l'arresto di Laszlo,
- le trattative con Renault (Claude Rains),
- la vendita del locale a Ferrari (Sydney Greenstreet)
- e il climax del terzo atto: uccisione di Strasser (Conrad Veidt) e partenza dell'aereo.

#### CASA DI BAMBOLA

Incidente scatenante: la minaccia di Krogstad.

Protagonista: Nora.

Obiettivo: impedire a suo marito di venire a sapere ciò che lei ha fatto a sua insaputa.

Passaggio primo atto/secondo atto: dopo aver tergiversato per un bel po', Nora dichiara: "Devo venire fuori da questa storia... tutto questo deve finire".

Ostacoli esterni di origine interna: la volontà di Krogstad, la schiettezza di Helmer, che non sopporta la menzogna, il realismo della signora Linde. Tutti questi ostacoli hanno senso soltanto perché Nora si è messa la corda al collo da sola (soprattutto sposando Helmer). È per questo che sono di origine interna.

Ostacoli interni: la goffaggine di Nora, che a più riprese rischia di tradirsi. Nora è anche vittima della sua cecità. Non vede: 1- che il marito è accondiscendente nei suoi confronti, 2- che non c'è bisogno di nascondergli il suo segreto. Quest'ostacolo non è legato al suo obiettivo, ma a ciò che si chiama l'ironia drammatica. Ci ritorneremo nel capitolo 8.

**Climax:** la scena in cui la signora Linde offre il suo amore a Krogstad. Questo climax è insolito per tre motivi. Prima di tutto, non conclude definitivamente il secondo atto. Alla fine di questa scena, Krogstad decide di lasciare la sua lettera di spiegazioni nella cassetta della posta di Helmer. Nora non ha più speranze. Rimane solo da aspettare il momento in cui Helmer scoprirà la verità. Ma tra il climax e questo momento passano una decina di minuti. Ibsen fa "durare il piacere". E, poiché non siamo del tutto sicuri che Nora abbia abbandonato il suo obiettivo, siamo ancora nel secondo atto. Poi, sempre durante questa scena, la signora Linde raggiunge il suo obiettivo a breve termine (ottenere il sostegno di Krogstad). Ci si aspetta che ne approfitti e domandi a Krogstad di recuperare la lettera. Colpo di scena: non lo fa, pensando sia meglio dire la verità. Infine, caso rarissimo per un climax, il protagonista non prende parte a questa scena. Mentre la signora Linde tenta di annullare la minaccia di Krogstad, Nora cerca di trattenere suo marito dai vicini del piano di sopra. Certo, è attiva e partecipa al climax, ma non così direttamente come la signora Linde. Fine del secondo atto: Helmer legge la lettera di Krogstad.

**Risposta drammatica:** negativa.

**Terzo atto:** la furia di Helmer, il quale si placa quando legge il secondo biglietto di Krogstad. È un nodo drammatico molto importante, perché permette a Nora di capire che viene sfruttata. Vedremo, nel capitolo dedicato all'ironia drammatica, che si tratta di una scena "obbligatoria". Ma questo nodo non rilancia l'azione - cosa che del resto sarebbe impossibile poiché Helmer è adesso al corrente di tutto. In compenso, spinge Nora a dire quel che ha nel cuore e ad andarsene.

#### CYRANO DE BERGERAC

**Incidente scatenante:** inesistente. Cyrano ha già il suo obiettivo prima dell'inizio dell'opera, ma noi non lo conosciamo.

**Protagonista:** Cyrano, che ha deciso di essere ammirevole in tutto, tranne che nei confronti di Roxane. Teme una cosa sola: che Roxane gli rida in faccia.

**Obiettivo:** essere amato da Roxane (vedi a questo proposito, nel capitolo 12, il paragrafo sui problemi d'interpretazione).

**Passaggio primo atto/secondo atto:** scena V dell'Atto I, quando Cyrano confessa a Le Bret il suo amore per Roxane.

**Ostacoli interni:** i primissimi ostacoli, che impediscono a Cyrano di passare all'azione, sono la vergogna (di avere un naso grosso) e la mancanza di coraggio. È chiaro che questo genere di ostacoli non può essere sfruttato molto a lungo, perché impedisce al protagonista di agire.

**Ostacolo esterno:** è il secondo ostacolo in ordine cronologico: Roxane ama un altro, Christian. Ma è anche un deus ex machina (camuffato abilmente sotto forma di intenso conflitto), poiché Christian offre a Cyrano il mezzo che gli mancava: Christian sarà il suo strumento di seduzione.

**Ostacolo esterno d'origine interna:** l'amore tra Roxane e Christian, che è rafforzato dall'abilità di Cyrano. Si tratta di un magnifico esempio di circolo vizioso alimentato dal protagonista.

**Climax:** Cyrano ha finalmente ottenuto di essere amato per la sua anima, di far dire a Roxane che amerebbe Christian anche se fosse brutto, sfigurato, grottesco. Sta per rivelarle tutto e per raggiungere il suo obiettivo, quando la morte di Christian (probabilmente un suicidio) lo fa tacere per sempre. È l'ultimissimo ostacolo. Cyrano abbandona il suo obiettivo.

**Risposta drammatica:** negativa.

**Terzo atto:** tutto l'Atto V. Quindici anni dopo, Cyrano è povero e vicino alla morte. Roxane si è ritirata in convento e finalmente scopre che era lui l'autore delle lettere. Cyrano muore. Questa rivelazione era indispensabile. È ciò che chiameremo una "scena obbligatoria" (cfr. capitolo 8). È da notare tuttavia che questa scena non rilancia l'azione. In questo terzo atto Cyrano non cerca più di sedurre Roxane.

#### EDIPO RE

**Incidente scatenante:** la peste che regna a Tebe.

**Protagonista:** Edipo.

**Obiettivo:** debellare la peste. Scopriamo rapidamente che Edipo aveva quest'obiettivo fin dall'inizio, poiché aveva mandato Creonte dalla Pizia. In seguito all'intervento dell'Oracolo, quest'obiettivo equivale a ritrovare l'assassino di Laio per bandirlo.

**Passaggio primo atto/secondo atto:** la dichiarazione di Edipo al ritorno di Creonte.

**Ostacoli interni:** la cecità e l'ira di Edipo. Se Edipo fosse più ragionevole, raggiungerebbe il suo obiettivo fin dall'inizio del secondo atto, quando Tiresia gli dà la soluzione. Ma si può essere ragionevoli, quando ci si sente colpevoli?

**Ostacoli esterni:** il rifiuto di Tiresia di dire ciò che sa, la paura del pastore, l'annuncio della morte di Polibio, le ingiunzioni di Giocasta. Ma questi sono piccoli ostacoli momentanei. Se guardiamo più da vicino, Edipo non incontra poi così tanti ostacoli. In realtà, sono gli ostacoli legati a ciò che chiameremo ironia drammatica che fanno funzionare l'opera (vedi capitolo 8).

**Climax:** la rivelazione del vecchio pastore (chiamato anche il servitore). Fine del secondo atto: Edipo capisce tutto e si precipita dentro al suo palazzo. Se ci fosse il minimo dubbio sul fatto che Edipo se ne andrà in esilio, il secondo atto finirebbe dopo.

**Risposta drammatica:** positiva.

**Terzo atto:** Giocasta s'impicca; Edipo si cava gli occhi, chiede di essere esiliato e dice addio alle figlie, che affida a Creonte.

#### I GIOIELLI DELLA CASTAFIORE

**Incidente scatenante:** il telegramma che annuncia l'arrivo della Castafiore e causa una storta al capitano Haddock.

**Protagonista:** Haddock e non Tintin, che nelle prime 40 pagine non vive praticamente nessun conflitto e che vediamo tra l'altro ben poco.

**Obiettivo:** ritrovare la tranquillità. E, al riguardo, ci si mette anche il dottore: raccomanda a Haddock "riposo assoluto per quindici giorni".

**Passaggio primo atto/secondo atto:** pagina 8. Haddock è immobilizzato. Non ha più modo di sfuggire alla Castafiore.

**Ostacolo interno:** il caratteraccio di Haddock.

**Ostacoli esterni:** la Castafiore e tutto ciò che la circonda (gioielli, pianista, paparazzi, pappagallo, ecc.), la sordità di Tournesol, la civetta, la gatta ladra, lo scalino rotto, Séraphin Lampion, il telefono, i Dupont, i marmi, i giornalisti, ecc.

**Climax:** la partenza della Castafiore.

Questo album poteva essere un capolavoro di comicità e rigore se Hergé avesse spinto la sua audacia fino in fondo. Oppure la sua serenità (vedere in proposito, l'interpretazione di Serge Tisseron (140)). Purtroppo, probabilmente preoccupato di non fare svolgere a Tintin il classico ruolo di deci-

fratello di misteri, lo fa entrare in azione dopo una quarantina di pagine. La svolta è a pagina 43. S'incomincia con un'ellissi ("I giorni passano..."). All'improvviso, un nuovo incidente scatenante: la Castafiore ha perso il suo smeraldo. E, questa volta, Haddock mantiene la calma. Capiamo che alla fine si è abituato alla presenza della Castafiore. In compenso, Tintin s'interessa al problema. A partire da questo momento, diventa lui il protagonista. Obiettivo: risolvere il mistero del gioiello scomparso. Non ci riesce, se non proprio alla partenza della Castafiore. All'inizio del terzo atto, il titolo di un'opera fa venire un'idea a Tintin ed egli raggiunge allora il suo obiettivo.

Risposta drammatica: positiva per Tintin. Per Haddock, è un po' meno chiaro. Ma se consideriamo che l'aver accettato la presenza della Castafiore è un principio di saggezza, allora la risposta è positiva.

#### LUCI DELLA CITTA'

Incidente scatenante: l'incontro tra Charlot (Charlie Chaplin) e la fioraia cieca (Virginia Cherrill). In realtà, ci sono altri due incontri nel primo atto: con il miliardario, che Charlot salva dal suicidio, e di nuovo con la fioraia alla quale Charlot, diventato ricco, compera tutti i fiori. È solo a questo punto che Charlot si dà un obiettivo. Ne risulta un primo atto abbastanza lungo. Ma il talento di Chaplin ci impedisce di annoiarci.

Protagonista: Charlot.

Obiettivo: aiutare la fioraia. E non sedurla. Certo, verosimilmente Charlot cerca di aiutarla perché l'ama. Ma in nessun momento ci appare deciso a conquistarla. Due elementi importanti confermano quest'ipotesi: la caratterizzazione di Charlot stesso, l'eterno vagabondo, che non può fermarsi in nessun posto, e la sua riluttanza, alla fine, ad essere riconosciuto dalla fioraia. Charlot sa, fin dall'inizio, che piace alla fanciulla nascondendo la sua identità, che l'aiuto del miliardario non durerà a lungo, e che alla fine lei scoprirà la verità. D'altra parte egli fa di tutto per arrivare a questo, poiché le paga un'operazione agli occhi.

Passaggio primo atto/secondo atto: Charlot compra tutti i fiori della fioraia. Ostacolo interno: la fierezza (o la vergogna, a scelta). Infatti, Charlot non osa confessare che è un barbone e preferisce far credere che può risolvere tutti i problemi con uno schiocco di dita. Solo che, dopo lo schiocco di dita, si devono trovare i soldi.

Ostacoli esterni: il suo amico miliardario, ritornato sobrio, non lo riconosce. E poi i pugili, i ladri, la polizia, il valletto, l'assenza del miliardario. Anche la povertà può essere considerata come un ostacolo esterno. È anzi un ostacolo classico del melodramma.

Ostacolo esterno d'origine interna: il capo, che licenzia Charlot perché è in ritardo. Certo, il licenziamento non è giustificato, ma Charlot era stato avvisato. L'ostacolo ha quindi un'origine interna.

Climax: Charlot è inseguito dalla polizia.

Fine del secondo atto: Charlot dà i soldi alla fioraia.

Risposta drammatica: positiva.

Terzo atto: Charlot viene arrestato e passa qualche mese in prigione. La fioraia ha riacquistato la vista. Ha un negozio di fiori. Incontra Charlot e lo riconosce toccandolo. Questa scena di rivelazione è ciò che chiameremo scena "obbligatoria" nel capitolo dedicato all'ironia drammatica. Benché il secondo atto sia terminato, il film non può finire senza questa scena, e lo spettatore lo sa (inconsciamente).

#### QUARTO TOTTRE

Per il racconto esterno, o presente:

Incidente scatenante: la morte di Kane.

Protagonista: Thompson (William Alland).

Obiettivo: scoprire il significato della parola "Rosebud".

Passaggio primo atto/secondo atto: la scena in cui Rawlston (Philip Van Zandt) incarica Thompson della missione.

Ostacolo: nessuno conosce il significato della parola "Rosebud".

Climax: Raymond, il maggiordomo, dice di sapere qualcosa. Egli acconsente a parlare in cambio di mille dollari. In realtà, non sa granché. Thompson abbandona il suo obiettivo.

Risposta drammatica: negativa.

Terzo atto: viene bruciato uno slittino con l'iscrizione "Rosebud", un colpo di scena che cambia la risposta drammatica per lo spettatore, ma non per Thompson.

Per il racconto interno, o passato (i flashback):

Incidente scatenante: il momento in cui strappano Kane, 7 anni, alla sua slitta, per condurlo in collegio.

Protagonista: Kane (Orson Welles).

Obiettivo: condurre una vita come piace a lui, ovvero, vista la caratterizzazione di Kane: fare di testa propria (come un bambino).

Passaggio primo atto/secondo atto: non è facile da individuare. In parte perché l'obiettivo, che è molto generico, prende corpo mano mano che il racconto va avanti. Del resto è proprio per sorreggere questa struttura un po' vaga che c'è una struttura esterna. È da notare tuttavia che, due scene dopo l'incidente scatenante, l'amministratore dei beni Thatcher (George Coulouris) riceve una lettera da Kane in cui dice: "I pozzi di petrolio e le miniere d'oro non m'interessano, ma dirigere un giornale deve essere divertente". La parola "divertente" è eloquente.

Ostacolo interno: la mancanza di discernimento e l'ansia di potere.

Ostacoli esterni d'origine interna: l'ambiente di Kane, e in generale la vita che non si piega facilmente alla capricciosa volontà di un uomo.

Climax: Kane mette a soqquadro la stanza di Susan, dopo la sua partenza.

Contempla la palla di vetro e mormora: "Rosebud". Comprende allora che non si può sempre far fare agli altri ciò che si vuole e abbandona il suo obiettivo.

Risposta drammatica: negativa.

Terzo atto: inesistente. In realtà, il terzo atto del racconto di Kane si trova all'inizio del film, quando Kane muore dicendo "Rosebud", nel senso che il terzo atto del racconto interno serve da incidente scatenante per il racconto esterno.

#### IL TARTUFO

Incidente scatenante: Orgone decide di dare Marianna in sposa a Tartufo.

Protagonista: la famiglia di Orgone (vedi il capitolo 2), alla quale si unisce in seguito Orgone stesso (nel terzo atto).

Obiettivo: sbarazzarsi di Tartufo. Fin dall'inizio, la famiglia di Orgone considera Tartufo un importuno e vorrebbe sbarazzarsene. Ma non si muove in questa direzione, a parte il tentativo di convincere Mme Pernelle. È soltanto quando si parla del matrimonio con Marianna che il vaso trabocca. Marianna è addirittura pronta ad uccidersi - e tutti passano all'azione.

Passaggio primo atto/secondo atto: verso 683. Dorine rassicura Marianna: "Non dovete affatto tormentarvi, si può abilmente impedire...".

Ostacoli esterni: la cecità di Orgone e l'abilità di Tartufo. Quando Orgone finisce coll'associarsi al protagonista, il primo ostacolo diventa interno e il secondo esterno di origine interna.

Climax: scena in cui Orgone, nascosto sotto il tavolo, capisce finalmente la vera natura di Tartufo (Atto IV, scena 5).

Fine del secondo atto: fine dell'Atto IV e inizio dell'Atto V. Tartufo sostiene che la casa gli appartiene. Il protagonista si rende conto di essere incastrato e rinuncia quindi al suo obiettivo.

Risposta drammatica: negativa.

Terzo atto: le laboriose delucidazioni sulla cassetta, l'ordine di espulsione e, soprattutto, il deus ex machina (vedi il capitolo 3) che rilancia l'azione e immediatamente la risolve, e che costituisce quindi un nuovo climax.

Seconda risposta drammatica: positiva.

Terzo atto del terzo atto: molto corto. Cleante invita Orgone a non inferire troppo su Tartufo e Orgone pensa di dare sua figlia in sposa a Valerio.

#### VITA DI GALILEO

Incidente scatenante: inesistente.

Protagonista: Galileo.

Obiettivo: far valere le sue teorie. Non è un obiettivo chiaro e netto fin dall'inizio, in gran parte a causa dell'assenza d'incidente scatenante. Nonostante ciò, Brecht ci indica fin dalle primissime pagine in che direzione vada la storia. Galileo dichiara ad Andrea che lavora per essere capito. Dopo un po', si lamenta di non poter fare delle ricerche. E soprattutto dice alla Signora Sarti: "Abbiamo fatto alcune scoperte che non possiamo più a lungo tenere celate al mondo". Si tratta, né più né meno, di una dichiarazione di obiettivo. L'unico problema perché lo spettatore lo percepisca è il fatto che questa dichiarazione emerga in mezzo a piccoli conflitti.

Passaggio primo atto/secondo atto: vedi sopra.

Ostacoli esterni: la stupidità e la diffidenza dell'ambiente scientifico e religioso. È da notare che la peste non è un ostacolo, poiché non impedisce a Galileo di raggiungere il suo obiettivo. È un pericolo destinato a dimostrare la determinazione di Galileo (cfr. fine del capitolo 1).

Ostacoli interni: la difficoltà di ottenere delle prove. Ma l'ostacolo maggiore (esterno di origine interna) è il pericolo corso da Galileo, dovuto all'intolleranza religiosa di quell'epoca. Finché lo scienziato non perde la sua libertà, più che di un vero e proprio conflitto si tratta di una prospettiva di conflitto. Ma Brecht è attento a prepararlo, fin dall'inizio e a più riprese. Si fa spesso allusione, in particolare, alla morte sul rogo di un altro uomo di scienza, Giordano Bruno. La mancanza di coraggio di Galileo non è un ostacolo interno. Anzi. È proprio perché sa tacere per otto anni e, dopo, ritrattare, che egli raggiunge il suo obiettivo.

Climax: quadro 13. Galileo ritratta. Come in *Casa di bambola*, il protagonista non fa quasi parte del climax. Ma l'effetto non è lo stesso. Il vero climax non è il quadro 13, ma l'udienza di Galileo davanti all'Inquisizione, di cui il quadro 13 ci dà il risultato.

Risposta drammatica: positiva.

Terzo atto: Galileo viene tenuto a domicilio coatto. Colpo di scena: all'insaputa di sua figlia e dei guardiani, egli ha continuato a lavorare e completato un libro. Andrea riesce a passare la frontiera con il volume.

Seconda risposta drammatica: positiva.

Rispettando pur sempre la verità storica, Brecht è riuscito a costruire un dramma di grande impatto, profondo e emozionante. Questa è grande arte.

#### LA VITA È MERAVIGLIOSA

Incidente scatenante: inesistente. La morte del padre somiglia ad un incidente scatenante, ma non lo è nella misura in cui essa non determina l'obiettivo del protagonista. La morte del padre è il primo ostacolo.

Protagonista: George Bailey (James Stewart).

Obiettivo: George lo dichiara all'inizio del film: vuole realizzare qualcosa di grande. Ma ci sono mille modi per realizzare qualcosa di grande. Per George Bailey realizzare qualcosa di grande equivale a viaggiare e concepire opere d'arte e, soprattutto, non ammuffire a Bedford Falls. Quando muore il padre, rimanda il suo viaggio per potersi occupare della successione. Poi difende la memoria di suo padre. Infine, per contrastare Potter (Lionel Barrymore), si vede costretto a restare a Bedford Falls e a riprendere in mano la società di credito immobiliare di suo padre. A questo punto, potrebbe avere un nuovo obiettivo: tenere in vita la società del padre. Ma la scena in cui George Bailey prende questa decisione non esiste. Non appena ha accettato di restare a Bedford Falls, un'ellissi ci porta avanti di quattro anni e veniamo a sapere che George ha aspettato il ritorno del fratello per poter finalmente partire. Il primo obiettivo è quindi sempre attuale e il secondo (mantenere la società del padre) è un ostacolo per il primo. Detto questo - ed è la difficoltà che pone il film di Capra, non tanto allo spettatore quanto a chi lo analizza - George Bailey dedica molto più tempo al secondo obiettivo, piuttosto che al primo. Almeno, così sembra. Un po' alla volta infatti la struttura del film si chiarisce: salvando la società del padre, George realizza qualcosa di grande. Egli raggiunge quindi simultaneamente i suoi due obiettivi, che all'inizio gli apparivano incompatibili.

Passaggio primo atto/secondo atto: vedi sopra.

Ostacolo interno: la bontà d'animo e la coscienza di George Bailey, che preferisce rinunciare ai suoi viaggi (tra cui il viaggio di nozze) piuttosto che vedere annullato il lavoro del padre.

Ostacolo esterno: l'infame Potter, la morte del padre, il matrimonio del fratello, il panico dei clienti e l'assurda sbadataggine dello Zio Billy (Thomas Mitchell) che perde stupidamente ottomila dollari. Questa sbadataggine è un diabolicus ex machina.

Climax: Potter si rifiuta di aiutare George e decide anzi di rovinarlo.

Risposta drammatica: negativa.

Colpo di scena: l'intervento dell'angelo Clarence che distoglie astutamente George dal suicidio.

Terzo atto: George vede come sarebbe diventata Bedford Falls senza di lui.

Climax del terzo atto: gli abitanti della città fanno una colletta per George.

Seconda risposta drammatica: positiva.

#### VOGLIAMO VIVERE

Incidente scatenante: a Londra, il Professore Siletsky (Stanley Ridges) confessa di non conoscere la grande attrice polacca Maria Tura. Questo fa insospettire Stanislav (Robert Stack).

Protagonista: Maria e Joseph Tura (Carole Lombard e Jack Benny). In realtà, il primo ad avere un obiettivo è Stanislav. Paracadutato in Polonia, riferisce il suo obiettivo a Maria. Poi Joseph, messo al corrente, decide di prendere in mano la situazione. Gli attori della troupe sono co-protagonisti.

Obiettivo: impedire alla Gestapo di appropriarsi dei documenti di Siletsky. A quest'obiettivo, si accosta la sua diretta conseguenza: riuscire a cavarsela.

Passaggio primo atto/secondo atto: gli ufficiali alleati decidono di inviare Stanislav in Polonia.



Ostacoli interni: la gelosia di Joseph, l'esibizionismo (poco sfruttato), la mancanza di talento nell'improvvisazione, la mancanza di un accordo concertato.

Ostacoli esterni: la sorte avversa (il cambiamento di orario).

Ostacolo esterno d'origine interna: il pericolo rappresentato dalla Gestapo.

Climax: a teatro "Hitler" viene messo a confronto con "Shylock".

Fine del secondo atto: l'aereo dei protagonisti vola verso la Scozia.

Risposta drammatica: positiva.

Terzo atto: "Hitler" viene paracadutato in Scozia; gli attori vengono intervistati; Joseph recita Amleto.

### **LE ECCEZIONI: FINO A CHE PUNTO INFRANGERE LE REGOLE?**

Naturalmente, non tutte le opere drammatiche rispettano la struttura classica. Come tutte le regole, anche il modello sintetico è fatto per essere infranto. Eugene O'Neill (110) specificava tuttavia che, prima di infrangere le regole, bisogna conoscerle. In breve come dice Robert Venturi (149) a proposito di un'altra arte (l'architettura), bisogna trasgredire le regole di proposito, e non per debolezza o per ignoranza, come succede purtroppo nella maggior parte dei casi.

Peraltro, sarebbe interessante sapere fino a che punto artisti come Brecht, Beckett o altri abbiano infranto le regole. E fino a che punto questa violazione sia auspicabile nella drammaturgia... Le opere senza capo né coda come *La cantatrice calva* o le opere sperimentali come *L'autunno* la prima volta sono divertenti. Possono essere utili agli altri creatori. Ma quale spettatore ha voglia o bisogno di vederne una alla settimana? Insomma non si può sacrificare lo spettatore. Per Hubert Japelle (73), la caratteristica dominante dell'arte moderna, è precisamente:

"La rottura del legame sociale, l'affermazione della negazione della tradizione per mezzo di linguaggi nuovi ma inintelligibili. Linguaggi creati per se stessi che, richiudendosi su se stessi, si sottraggono alla necessità di essere capiti dall'altro... Il problema è di sapere se l'arte potrà ancora per molto trarre qualcosa da una libertà acquisita al prezzo della perdita del legame sociale".

In effetti deve essere la forma drammaturgica considerata fine a se stessa o semplicemente un mezzo, destinato a servire un'intenzione, un pensiero, un universo? È un problema che riguarda tutte le arti discorsive, e "condannate" a restare tali, in opposizione alle arti astratte o a quelle che hanno dentro di sé l'astrazione, come la musica, la pittura, l'architettura e a volte persino il linguaggio filmico. In breve, non sono un po' vane, alla fin fine, in drammaturgia, le ricerche sulla forma per la forma?

In ogni caso, invece di piegare le regole, per adattare ai loro propositi, alcuni autori sono arrivati al punto di buttarle via. Perché? Forse per il gusto dell'avanguardia, o per superbia, o magari perché non avevano nulla da dire. Fatto sta che l'hanno fatto, nella maggior parte dei casi, a proprie spese. Oppure, come Godard,

hanno sedotto gli aderenti al loro club esclusivo. Ma nel caso di Godard, si può ancora parlare di opera drammatica? Si può apprezzare il suo linguaggio filmico, eventualmente la sua audacia, ma a nessuno verrebbe in mente di chiedergli di raccontare una storia. D'altronde, lui stesso riconosce: "Non ho il genio di Feydeau" (59). Boutade, eufemismo o ammissione d'impotenza?

Inoltre, Godard, come pochi altri, acquista tutto il suo valore solo perché è un'eccezione. Gli autori di rottura fanno sempre un po' impressione e hanno il vantaggio di soddisfare il bisogno di distinguersi di alcuni. Ma ci si può accontentare di campare sulla propria originalità e sul proprio successo di critica? Se tutti gli autori se ne infischiassero delle regole, la drammaturgia morirebbe. È da notare che, su una ventina di opere, Ionesco ha scritto una sola *Cantatrice calva*. E per di più, era la sua prima opera. Come se avesse avuto bisogno di una piccola sferzata per farsi conoscere e poter in seguito scrivere cose sempre più classiche. Ionesco ha avuto forse la fortuna di non rinchiudersi, come altri, in un ruolo marginale.

Queste riflessioni non costituiscono per nulla un processo a quella che al cinema fu chiamata la "Nouvelle Vague". Per la semplice ragione che essa era costituita principalmente da narratori di storie. D'altra parte, è interessante constatare, con un certo distacco, che Truffaut, Chabrol, Rohmer o Malle erano dei classici come gli altri, anche se tono e tecnica erano diversi. Godard è chiaramente un caso a parte. In realtà, la "Nouvelle Vague" era costituita soprattutto da giovani artisti che volevano prendere il posto dei loro fratelli maggiori. Proprio come dice Jacques Prévert per bocca di Anselme Debureau (Etiénne Decroux) in *Les enfants du paradis*: "La novità è vecchia come il mondo".

Nello stesso momento in cui i rappresentanti della "Nouvelle Vague" spingevano i vecchi a mettersi da parte facendo credere che avrebbero cambiato il mondo, un sessantenne giovane almeno quanto loro, Alfred Hitchcock, tentava nuovi esperimenti. Non era la prima volta: il soffitto trasparente de *Il pensionante - Una storia della nebbia di Londra*, gli undici piani-sequenza di *Nodo alla gola*, il flashback ingannatore di *Paura in palcoscenico*, il rilievo ne *Il delitto perfetto*, ecc., dimostrano che Hitchcock aveva già sperimentato in tutti i campi della tecnica e dell'estetica. Ma questa volta, cercava di allontanarsi dal modello classico. Con *La donna che visse due volte*, si è ritrovato con un problema ancora più grosso. Con *Psyco*, è riuscito in uno straordinario tour de force, probabilmente unico nel repertorio cinematografico.

### **Un'eccezione che non coglie nel segno:**

#### ***La donna che visse due volte***

*La donna che visse due volte* inizia con un nodo drammatico intenso: un inseguimento al quale partecipa l'ispettore Scottie Ferguson

(James Stewart) e che va a finire male. Il poliziotto Scottie soffre di vertigini e questa sua fobia causa la morte di un altro poliziotto. È l'incidente scatenante del film. Tuttavia, in seguito a questo incidente, Scottie si dimette ma non sa cosa farà. Non ha un obiettivo. Si ritrova fornito di un obiettivo quando un vecchio compagno di scuola, Gavin (Tom Helmore), approfitta della sua inattività e gli chiede di seguire sua moglie, Madeleine (Kim Novak). Gavin sostiene che sua moglie è perseguitata da una figura del passato e vorrebbe sapere dove si reca ogni giorno. Scottie si mette a seguirla. Siamo a tredici minuti dall'inizio del film e comincia il secondo atto. Tuttavia, l'obiettivo di Scottie non è definito chiaramente. Ne ha diversi: seguire Madeleine (nessun ostacolo), capire cosa faccia, capire chi sia questo personaggio del passato che la perseguita (pochi ostacoli). Dopo 39 minuti Madeleine tenta il suicidio. Scottie la salva. Da questo momento, sentiamo che è attratto da lei. Gli vengono affidati allora vari obiettivi: sedurla, proteggerla e guarirla dai suoi incubi. Raggiunge il primo obiettivo dopo 60 minuti. Non raggiungerà invece mai gli altri, poiché Madeleine tenta di nuovo di suicidarsi e, questa volta, ci riesce. È il climax. Sopraggiunge al 70° minuto. Essendo Madeleine morta, crolla la suspense (comunque piuttosto debole) ed entriamo nel terzo atto. Un processo libera Scottie da ogni responsabilità legale ed egli finisce in una clinica per malati di nervi - cosa che consente di mostrare qualche immagine psichedelica.

Il film dovrebbe, a rigor di logica, finire qui, dopo 80 minuti. Ma non è così. Pur essendo calata la nostra attenzione, Hitchcock ci chiede di interessarci ad una nuova storia. I commenti di un medico della clinica ("Ne avrà per sei mesi, forse un anno") associati a uno sfondo nero e ad una lunga panoramica su San Francisco, ci fanno capire che è passato un po' di tempo. Scottie è uscito dalla clinica. Ritorna sui luoghi dove ha conosciuto Madeleine e gli sembra persino di vederla. Questo però non gli dà un obiettivo, poiché non c'è pericolo che Madeleine resusciti. Al limite, gli si potrebbe attribuire l'obiettivo di liberarsi dalla sua ossessione. Improvvisamente (all'85° minuto del film), s'imbatte nella sosia di Madeleine. Si chiama Judy. È l'incidente scatenante della nuova storia che, come vediamo, è conseguenza della prima solo per caso, ovvero per la volontà arbitraria dell'autore. Scottie invita Judy a cena e abbiamo la sensazione che egli avrà come obiettivo quello di amare Madeleine attraverso Judy. Ma, colpo di scena, scopriamo, subito dopo, che Judy e Madeleine sono la stessa persona. La morte di Madeleine era stata una messa in scena. Veniamo a sapere anche che Judy/Madeleine ama ancora profondamente Scottie. Da questo momento, protagonista non è più Scottie, ma Judy. È lei infatti a soffrire di più. Il suo obiettivo: essere amata in quanto Judy e non in quanto Madeleine. Ostacolo: l'ossessione patologica di Scottie. La donna ha anche l'obiettivo accessorio di non essere smascherata. Il climax di questa seconda storia è chiaro: il momento in cui Scottie capisce chi è Judy. Al fine di

collegare questa rivelazione con il problema dell'acrotobia di Scottie, la scena si svolge nel luogo in cui Madeleine doveva essere uccisa. Un colpo di scena finale, e mal introdotto (per non dire in modo grottesco), sopraggiunge nel terzo atto. È evidente che *La donna che visse due volte* è un film menomato. Per prima cosa, non c'è abbastanza conflitto, e questo rende la prima parte un po' dispersiva. Ma soprattutto, l'unità d'azione non è rispettata: ci sono due azioni, con un lungo intervallo in mezzo. È un peccato, tanto più che il soggetto è bello. D'altra parte, se cerchiamo un film come esempio del divario che separa la critica cinematografica dal pubblico, *La donna che visse due volte* fa bene al caso nostro. La critica, come al solito, si è interessata soltanto al tema de *La donna che visse due volte* e, siccome è appassionante, ha classificato il film di Hitchcock tra i grandi capolavori del cinema. Il pubblico, che è innanzitutto - non unicamente, ma come prima cosa - sensibile alla costruzione, non è stato intrattenuto abbastanza per apprezzare il film. Che bisognava fare? *La donna che visse due volte* era forse condannato a rimanere quel che Truffaut chiamava un grande film malato? Non necessariamente. Una prima soluzione poteva essere quella di accorciare drasticamente la prima parte e farne un (lungo) primo atto. L'incidente scatenante sarebbe stato rappresentato dall'incontro tra Scottie e Judy. Scottie avrebbe avuto l'obiettivo di amare Madeleine attraverso Judy. Eventualmente, qualche flashback ci avrebbe dato qualche informazione in più sulla storia d'amore tra Scottie e Madeleine, e anche sulla morte di lei. A metà del secondo atto, avremmo potuto scoprire che Judy e Madeleine sono la stessa persona, e questo avrebbe costituito un climax mediano. Non solo questa soluzione si poteva percorrere, ma avrebbe anche rispettato l'interesse di Hitchcock per la storia di Boileau-Narcejac. "Quel che m'interessava", diceva (66), "erano gli sforzi che faceva James Stewart per ricreare una donna, partendo dall'immagine di una morta". In altri termini, era la seconda parte de *La donna che visse due volte* che interessava Hitchcock. Difatti, è la parte più affascinante. Ma torneremo su una seconda possibile soluzione al problema strutturale de *La donna che visse due volte* nel capitolo dedicato all'ironia drammatica.

### Un'eccezione di successo: *Psyco*

Attenzione: l'analisi che segue svela tutti i nodi drammatici del film di Hitchcock. Chiunque non lo conoscesse è vivamente invitato a vederlo prima di leggere quanto segue. *Psyco* comincia come un film normale. C'è un incidente scatenante (i 40.000 dollari di Cassidy), un protagonista (Marion Crane - Janet Leigh), un obiettivo (scappare con i soldi rubati) e degli ostacoli, interni (la paura, la fatica, la mancanza di abilità, la colpevolezza) e esterni di origine interna (il principale di Marion, il poliziotto, il

rivenditore di macchine). Ci identifichiamo quindi con Marion, abbiamo paura quando qualcuno sospetta di lei, capiamo il perché dia un nome falso presso il Bates Motel, insomma, ci chiediamo se se la caverà e in che modo. Suspense...

Di colpo, dopo più di tre quarti d'ora di film, la protagonista viene assassinata. Lo choc è terribile. Prima di tutto perché si tratta di un omicidio particolarmente violento, e poi soprattutto perché la nostra protagonista, la sua storia, l'interrogativo drammatico a lei connesso, tutto ciò scompare brutalmente. Ci sentiamo spiazzati. Sappiamo – seppur solo in modo inconscio – che una storia non può funzionare senza protagonista. Che faremo ora? A chi ci appi-glieremo? Il compito di Hitchcock, a questo punto, è immenso: non soltanto deve fare di tutto per evitare il nostro distacco, ma deve anche riuscire a trasferire la nostra attenzione da un protagonista all'altro. Per far ciò, Hitchcock usa allora diversi metodi.

- 1- Prima di tutto si assicura che non ci sia ambiguità sulla scomparsa del primo protagonista. Se Marion sparisse misteriosamente o se ci fosse un'incertezza qualsiasi sulla sua morte, non cesseremmo di pensare che potrebbe riapparire da un momento all'altro. Qui invece, è proprio morta. Non abbiamo altra scelta che quella di dimenticarcela. Prima di interessarci ad una nuova storia, Hitchcock ci costringe a liberare la nostra mente dalla prima.
- 2- Poi, prima dell'omicidio stesso, Hitchcock inserisce degli elementi misteriosi. Chi è questo giovane che impaglia gli uccelli, sembra provare amore e odio per sua madre e fa un buco nel muro per osservare i suoi clienti? E, soprattutto, chi è l'assassino? Quando sentiamo Norman dire: "Mamma! Mio Dio mamma, che hai fatto? Cos'è tutto questo sangue?", siamo sicuri che l'assassino è la madre di Norman, ma non l'abbiamo ancora vista. Hitchcock suscita quindi nello spettatore una curiosità al tempo stesso intellettuale (mistero) ed emozionale (angoscia) che accende in lui il desiderio di saperne di più.
- 3- Poi ancora, Hitchcock crea un legame molto forte tra l'azione che è appena finita e quella che inizia. Questo legame altro non è che l'omicidio. È al tempo stesso il climax della prima storia e l'incidente scatenante della seconda. È evidente che il trasferimento d'identificazione da parte dello spettatore sarebbe stato più difficile, e forse anche impossibile se, dopo la morte di Marion, Hitchcock ci avesse chiesto di interessarci ad una nuova storia, priva di rapporto con questa morte. Ci si può addirittura spingere fino a sostenere che l'omicidio sotto la doccia sia più un incidente scatenante, che chiama un seguito, che un climax. Se infatti è vero che mette fine all'azione di Marion, non rientra però nella sua logica.
- 4- Per finire, ci offre immediatamente un protagonista, ovvero dà un obiettivo al nostro bisogno d'identificazione. Il problema è che si tratta di farci passare da un personaggio piuttosto simpatico al complice dell'assassino. Come riuscirci? Hitchcock sa – ne

abbiamo già parlato – che basta far vivere un conflitto a qualcuno, anche a un ladro, un criminale, per far sì che, immediata-mente, lo spettatore s'identifichi con lui. Quindi è molto semplice: Hitchcock non si accontenta di dare un obiettivo (nascondere il crimine) al suo nuovo protagonista, ma gli pone anche degli ostacoli davanti.

Queste quattro funzioni vengono svolte, naturalmente, dall'omicidio, ma, soprattutto, da una scena inaudita, prodigiosa, in cui colui che sta diventando il nuovo protagonista nasconde le tracce del crimine. Questa scena è di un'eccezionale lunghezza: tra il momento in cui Norman Bates si precipita nel bagno per scoprire l'omicidio e il momento in cui la macchina di Marion scompare nello stagno, trascorrono più di dieci minuti! Più di dieci minuti! È tantissimo. Di questi dieci minuti, sette sono dedicati alla pulizia del bagno. Eppure, non ci si annoia neanche per un istante. Chi avrebbe scommesso che lo spettatore sarebbe rimasto sette minuti senza sbadigliare dinanzi allo spettacolo di una persona che sta pulendo un bagno?!

La lunghezza di questa scena era necessaria. Svolge un ruolo essenziale nel transfert da un protagonista all'altro. Intanto, ci fa vedere tutto. Non c'è neanche un'ellissi. Tutti i cambiamenti d'inquadratura sono collegati con i precedenti. Perché? Perché dobbiamo essere sicuri che Marion sia morta e sepolta, che non ci sia un trucco, e anche che non si tratti di un incubo. Se Hitchcock aveva inserito un'ellissi, anche minima, avremmo sospettato qualcosa. Inoltre, la scena suscita il nostro interesse perché supponiamo che Norman si dimenticherà di un indizio che poi lo tradirà. Difatti rischia di dimenticarsi i soldi avvolti in un giornale. Allora, quando lo guardiamo con attenzione se cancella bene tutte le tracce. Per tutto ciò la scena ci permette di digerire l'omicidio. Dopo un simile choc, Hitchcock sa che abbiamo bisogno di riprendere fiato e che non può riattaccare subito con un conflitto intenso. È per questo che il resto che, per buona parte della scena, Norman non s'imbatta che in piccoli ostacoli: la momentanea dimenticanza del giornale e l'arrivo di una macchina.

E poi, alla fine di questa scena, sopraggiunge il colpo di scena: quel momento straordinario di drammaturgia pura che, in qualche secondo, al tempo stesso l'essenza e il potere drammatico del dramma. Norman ha spinto la macchina di Marion in lo stagno fangoso dello stagno e la guarda mentre affonda lentamente. All'improvviso, la macchina smette di affondare. Ostacolo. Norman è preso dal panico. Anche noi. "Oh, no!" pensiamo. Norman si affrettava per vedere se l'ha visto qualcuno. E poi, alla fine, la macchina comincia ad affondare. Norman tira un sospiro di sollievo. E noi? Meno male! In questo preciso istante, senza che ce ne rendiamo conto, Hitchcock ci ha fatto sposare la causa del suo nuovo protagonista. E la sua storia può ripartire nel modo classico. Ma le prodezze non si fermano qui. Nella seconda notte infatti

Hitchcock riesce a cambiare ancora una volta di protagonista. All'inizio dell'azione N°2, il protagonista è chiaramente Norman. Il suo obiettivo: tenere nascosta l'uccisione di Marion. Ostacoli interni: la sua goffaggine e la sua colpevolezza. Ostacolo esterno: il detective privato ingaggiato dal principale di Marion. Dal momento però in cui il detective viene ucciso e Lila (Vera Miles) e Sam (John Gavin) riprendono ad indagare, abbiamo una situazione di protagonista-antagonista. Poiché abbiamo capito che Norman segue un metodo drastico per arrivare al suo obiettivo, il pericolo più grande non lo corre Norman, ma lo corrono Lila e Sam che, da antagonisti, diventano protagonisti. È facile per noi identificarci con loro, tanto più che hanno l'obiettivo di scoprire la verità. È infatti proprio questo l'obiettivo che noi, già da un po', abbiamo. Vogliamo sapere quanto loro chi è questa madre misteriosa. In questo modo, passiamo da un protagonista all'altro senza cambiare azione – come invece era successo la prima volta. Naturalmente anche l'azione N°2 finisce in un climax: la scoperta cioè delle "due signore Bates". Il film si conclude con un terzo atto un po' verboso e psicanalizzante, che talvolta viene contestato a Hitchcock. Quest'atto ha però, suo malgrado, due funzioni importanti. Prima di tutto, costituisce quasi un momento di decompressione tra l'emozione del climax e la luce in sala. E poi, dà delle motivazioni scientifiche a tutti gli orrori ai quali abbiamo appena assistito. Nel 1960, questa scena era necessaria per ottenere il visto di censura. Oggi, se ne potrebbe fare a meno. È assai poco probabile invece che Hitchcock abbia voluto offrirci una lezione di psicanalisi. Nonostante l'accanimento di buona parte dei critici a volergli far dire cose di ogni genere, Hitchcock ha avuto sempre un solo obiettivo: sfruttare al massimo le possibilità della drammaturgia e del linguaggio filmico per produrre un'emozione (la paura in particolare) nello spettatore. Sono del resto proprio le parole "paura" e "emozione" che ricorrono più spesso nella sua conversazione con Truffaut (66). Contrariamente a Brecht, Capra, Chaplin, Ibsen, Molière, Renoir, Shaw e altri, Hitchcock non era un grande umanista desideroso di cambiare il mondo e di comunicare il suo punto di vista al pubblico. Certo, come tutti, aveva le sue nevrosi – tra cui un bel po' di fobie acute, è per questo che Hitchcock era fatto per il dramma e viceversa – ed è normale quindi ritrovarle nei suoi lavori. Ma da qui a farne delle esegesi...

Nonostante tutta l'ammirazione che si può provare per l'exploit di Hitchcock, bisogna dire però che non ha osato andare proprio fino in fondo. Per prima cosa, l'omicidio non è una sorpresa totale, assoluta. Diversi elementi inquietanti lasciano presagire un pericolo: l'ostilità della madre, il fatto che il motel sia deserto, il voyeurismo di Norman, senza dimenticare poi la musica di Bernard Herrmann. Poi, il secondo protagonista non sembra essere il criminale, ma soltanto il suo complice. È sempre più facile identificarsi con un personaggio relativamente simpatico, piuttosto che con un personaggio antipatico, con un Romeo (*Romeo e Giulietta*) piuttosto

che con un Macbeth (*Macbeth*). Per finire, nella lunga discussione che precede l'omicidio, Marion riconosce di aver sbagliato e di voler tornare da dove è venuta per togliersi dai guai. Si tratta di un semi-climax nell'azione di Marion, poiché, pur non risolvendola completamente, ne affievolisce la suspense.

Forse Hitchcock avrebbe potuto spingersi oltre e far funzionare comunque il suo film? È difficile dirlo. Arriva sempre il momento in cui, a furia di piegarle, le regole si spezzano. Sta forse proprio in questo il genio di Hitchcock (o di Beckett in *Aspettando Godot*) e cioè nel sapersi fermare in tempo.

### Alcune imitazioni

Il confronto tra *Psyco* e *Aspettando Godot*, per quanto possa sembrare strano, è interessante per più di un motivo. Oltre ad avere entrambe giocato con le regole, le due opere hanno anche esercitato una grandissima influenza su molti altri autori. È in Brian De Palma che troviamo la più evidente filiazione da Hitchcock, pur non essendo la migliore. E così Brian De Palma ha tentato di rifare "il colpo grosso di *Psyco*" – e cioè uccidere il protagonista a metà del film – in un film intitolato *Vestito per uccidere*. Come vedremo, le differenze dal modello originale sono edificanti. Dimostrano che non si manipola un meccanismo a orologeria senza correre rischi.

Il film comincia con una scena di stupro. Kate Miller (Angie Dickinson) è sotto la doccia (sigh!), intenta ad insaponarsi lascivamente mentre suo marito si sta radendo a qualche metro di distanza. All'improvviso, viene aggredita da uno sconosciuto. Sotto la doccia... Fortunatamente, veniamo a sapere che non si trattava che di un'allucinazione. Kate Miller, che si confida al suo psichiatra (Michael Caine) nella scena seguente, ha in effetti due problemi: la madre le dà sui nervi e suo marito è uno zotico, incapace di fare l'amore con lei come si deve. Perciò lei simula l'orgasmo. Poi, in un museo, incontra un uomo. È l'incidente scatenante. La donna tenta di attirare la sua attenzione. Dopo un'interminabile partita a nascondino, ci riesce. Prendono un taxi, fanno l'amore lì dentro, poi passano la notte nell'appartamento dell'uomo. È lo sbaglio in versione Brian De Palma, il corrispondente del furto dei 40.000 dollari in *Psyco*. All'alba, Kate Miller abbandona il suo amante prima che si svegli. Ma, prima di andarsene, viene a sapere, frugando tra le carte, che il suo amante ha una malattia venerea. Prende l'ascensore, un po' sconcertata. Di colpo, si rende conto di aver dimenticato il suo anello nell'appartamento. Decide di tornarci, ma nell'ascensore, uno sconosciuto l'aggredisce a colpi di rasoio. Muore, in presenza di un testimone (Nancy Allen). È dunque l'equivalente dell'omicidio sotto la doccia. Siamo al 31° minuto del film. La scena che viene immediatamente dopo l'omicidio si svolge dallo psichiatra di Kate. Egli ascolta i messaggi alla segreteria telefonica. Uno dei suoi clienti, che afferma di essere un transessuale, si autoaccusa dell'omicidio e dice di aver rubato il rasoio dello psichiatra.

Come si vede, *Vestito per uccidere*, è ben lontano dal rigore e dall'efficacia del suo modello. Ci sono molteplici problemi:

- lo sbaglio di Kate Miller non è della stessa natura di quello di Marion Crane. Un adulterio non è passibile degli stessi procedimenti penali di un furto e non ha la stessa connotazione etica;
- anche gli ostacoli sono di natura diversa: Kate Miller non è minacciata dalla polizia. In compenso, ha contratto una malattia venerea;
- come corollario a quel che precede, Kate Miller non ha un vero e proprio obiettivo a lungo termine. Nel momento prima che lei muoia, non sappiamo davvero cosa accadrà. Cercherà di nascondere il suo sbaglio? Si vendicherà del suo amante? Si farà curare? In realtà, muore troppo presto;
- a dire la verità, l'equivalente del primo secondo atto di *Psyco* in *Vestito per uccidere* è troppo corto. Risultato: abbiamo più che altro un primo atto di 31 minuti con l'omicidio di Kate Miller come incidente scatenante;
- e il colmo è che Brian De Palma non ci propone, dopo il delitto, un unico protagonista/obiettivo. Abbiamo l'imbarazzo della scelta. Il figlio di Kate e un ispettore di polizia hanno l'obiettivo di sapere chi è l'assassino. Poiché è anche il nostro obiettivo, è soprattutto in base a questo che si orienterà la storia. Ma lo psichiatra, che doveva essere il nuovo protagonista, ha anche lui degli obiettivi: proteggere un suo malato e impedirgli di nuocere ancora. E la ricerca di questi obiettivi è oggetto di molte scene. E, per finire, la testimone del delitto non è certo a riposo: cerca di discolarsi - è sospettata di essere lei l'assassina - e poi cerca di salvarsi la vita.

Insomma, con *Vestito per uccidere*, siamo ben lontani dal tour de force di *Psyco*. Il primo sta alla bottarga come il secondo al caviale. Certo, non sorprende constatare che non sia Hitchcock a volerlo. Ma non è questo il punto. Hitchcock è un eccezionale professore di cinema. Al contrario di De Palma, a me sembra più giudizioso ispirarsi all'abilità artigianale di Hitchcock piuttosto che ai suoi temi personali, in altre parole fare come Hitchcock piuttosto che dell'Hitchcock.

## Note

1. Nel programma informatico *Dramatica*, che dovrebbe essere d'aiuto per scrivere una sceneggiatura, gli autori raccomandano di suddividere l'opera drammatica in 3 atti dinamici e 4 atti strutturali.
2. Si deve rileggere il celebre articolo di Truffaut "Una certa tendenza nel cinema francese" (146), pubblicato nel 1954, per constatare come la preoccupazione principale di Truffaut non sia, negli anni '50, lo squilibrio sceneggiatore/regista, né l'assenza del cinema cosiddetto d'autore, ma il fatto che i film di Renoir, Ophüls o Cocteau - con i quali s'identificava - fossero meno apprezzati dal pubblico dei film di Allégret, Autant-Lara o Delannoy. E Truffaut, riguardo ai cineasti che ammira, commenta: "...sono degli autori che spesso scrivono i dialoghi dei loro film e alcuni s'inventano da soli le storie che dirigono".
3. Può sembrare che io dica che *Psyco* debba tutta la sua efficacia alla qualità della sua drammaturgia. Naturalmente non è così. Hitchcock non si è accontentato soltanto di scrivere una sceneggiatura straordinaria, l'ha anche filmata in modo magistrale. Ma usciamo qui dall'ambito di questo volume. Per maggiori precisazioni sulla ricchezza del linguaggio filmico di Hitchcock, invitiamo vivamente il lettore a consultare i due libri di Stefan Sharff, esperto in linguistica cinematografica: *The elements of cinema* (130) e *Alfred Hitchcock's high vernacular* (129).
4. Sono rarissime le opere in cui il protagonista viene ucciso nel corso dell'azione. È comprensibile. Si può menzionare *Furia*. Anche se...



## Capitolo sesto

### Unità

*Che in un luogo, in un giorno, un unico fatto compiuto tenga il teatro pieno fino alla fine.*

Boileau (18)

*... per dirvi, cari spettatori, che la nostra opera salta i vani balbettamenti di queste dispute e comincia da metà.*

Troilo e Cressida

*Ma la legge veramente inviolabile è quella dell'unità d'azione.*

Hegel (62)

### LE TRE UNITÀ

La regola delle tre unità (tempo, luogo, azione) non ci viene da Aristotele (4) – che insiste soprattutto sull'unità d'azione – ma da alcuni teorici italiani del XVI secolo e francesi del XVII. Certo, gli autori greci, nella maggior parte dei casi, rispettavano queste tre unità. Aristotele però non le aveva assolutezzate. Oggi, le unità di tempo e di luogo non vengono necessariamente rispettate, soprattutto al cinema, anche se mantengono una certa fondatezza. In compenso, l'unità d'azione continua ad essere essenziale e non deve essere trasgredita, se non con cognizione di causa.

### L'UNITÀ DI TEMPO

Ne *La poetica* (4), Aristotele si limita ad evocare "una rivoluzione intorno al sole" come durata per una favola. Alcuni teorici classici si sono spinti fino a sostenere che la storia non dovesse superare la durata dell'opera teatrale corrispondente. In realtà, se si vuole ad ogni costo stabilire una regola, si potrebbe dire semplicemente che la storia deve durare il tempo necessario al protagonista per raggiungere il suo obiettivo.

Poiché nella stragrande maggioranza dei casi gli obiettivi non richiedono una vita intera per essere raggiunti, è naturale che l'azione si svolga entro un lasso di tempo piuttosto corto. Possiamo immaginare che Amleto non passerà anni interi a tentare di vendicare suo padre (*Amleto*), né Keaton a tentare di sedurre una donna (*Cameraman, Collee*, ecc.). È per questa ragione che le opere che raccontano la vita di un personaggio hanno spesso un problema di unità d'azione. Nella vita infatti, si ha tempo di avere una moltitudine di obiettivi. Probabilmente perché coscienti di questo handicap, Herman Mankiewicz e Orson Welles hanno deciso di accostare all'azione del cittadino Kane un'azione esterna, quella del giornalista Thompson, che costituisce una sorta di filo conduttore e rispetta l'unità di tempo (*Quarto potere*).

Eccezionalmente, può succedere che l'azione si dilunghi, perché è così nel soggetto dell'opera. In *Sentieri selvaggi*, Ethan (John Wayne) ha l'obiettivo di ritrovare la sua nipotina, rapita dagli Indiani. Per mostrare il suo accanimento e il suo odio per gli Indiani, era necessario fargliela cercare per anni. L'unità di tempo non viene quindi rispettata, ma l'unicità dell'obiettivo sì.

### Cominciare il più tardi possibile

Rispettare l'unità di tempo – condensare cioè l'azione in una durata limitata, qualche ora o qualche giorno – obbliga l'autore a cominciare la sua pièce il più vicino possibile alla fine della storia. E questo dà una maggiore forza d'impatto all'opera. È per questa ragione che si consiglia di far iniziare qualsiasi racconto il più tardi possibile nella vita del protagonista, quando sono già successe parecchie cose. Il caso di *Edipo re* è esemplare. La tragedia di Sofocle comincia quando Edipo già:

- è stato abbandonato dai suoi genitori,
- è stato raccolto dai sovrani di Corinto,
- è cresciuto a Corinto,
- ha saputo che avrebbe ucciso suo padre e sposato sua madre,
- è fuggito da Corinto, credendo di fuggire dai suoi veri genitori,
- ha incontrato e ucciso uno sconosciuto (Laio, suo padre),
- ha risolto l'enigma della Sfinge,
- è salito al trono di Tebe,
- ha sposato la vedova di Laio, Giocasta,
- ha avuto quattro figli,
- ha deplorato le devastazioni della peste.

Ne *La macchina infernale*, Cocteau fa iniziare il dramma prima, subito dopo l'omicidio di Laio, e questo gli toglie forza. Del resto non è un caso isolato. La maggior parte delle rivisitazioni di *Edipo re*, da Voltaire a Pasolini, passando da Corneille, non hanno il rigore, e quindi la bellezza, dell'originale.

Così come *Edipo re*, molte opere fanno partire il racconto tardi nella storia del protagonista. *Amleto* inizia quando il re è già stato ucciso. *Il Tartufo* comincia quando Tartufo è già nella casa. *Don Giovanni* allorché Don Giovanni ha già sposato e abbandonato Donna Elvira. *Casa di bambola* quando Nora ha già preso in prestito dei soldi di nascosto da suo marito. Gli esempi si moltiplicano anche nel repertorio moderno e contemporaneo. *La guerra di Troia non ci sarà* ha inizio quando Paride ha già rapito Elena. *A porte chiuse* comincia allorché Garcin, Ines e Estelle sono già morti. *Un tram chiamato desiderio* con l'arrivo di Blanche Dubois a New Orleans, quando ha già perso la piantagione di famiglia, ha già avuto una storia con un alunno e ha acquisito una reputazione ambigua. *Morte di un commesso viaggiatore* comincia alla fine della vita di Willy Loman, quando ha finito di educare i suoi figli. Il lavoro di Miller, del resto, è in un certo senso il bilancio di vita di un sessantenne. *Aspettando Godot* comincia allorché Vladimir e Estragon stanno già aspettando da un numero indefinito di giorni. *Pour un oui ou pour un non* inizia con i due personaggi che hanno già litigato e per qualche tempo non si sono più visti. Ci sono, naturalmente, delle eccezioni: *Il rinoceronte* per esempio. Ma, per essere precisi, tutto l'Atto I della pièce non è molto movimentato e se ne potrebbe fare a meno.

Allo stesso modo, quando Andrzej Wajda decide di raccontare la storia del pedagogo Janusz Korczak (*Dottor Korczak*), non passa in rassegna tutta la sua vita, ma sceglie di far iniziare il film poco tempo prima che Korczak e i "suoi" bambini finiscano in un campo di sterminio.

### L'unità di tempo parziale

La regola che consiste nel cominciare il più tardi possibile vale sia per il tutto che per le parti, e cioè per le scene. Al cinema, è abbastanza semplice cominciare una scena nel vivo della situazione, evitare per esempio che i personaggi s'incontrino, si salutino e si servano da bere. Se non si è preoccupato di farlo il regista, talvolta è il montatore che taglia l'inizio della scena. Il teatro non ha questa facilitazione, ma può comunque eliminare i preamboli di una scena.

Proprio all'inizio di *Pain de menage*, Marthe ha la faccia stupita e ride di una donna che non vuole credere a quello che le è stato appena detto. E chiede al suo interlocutore: "Da quando siete sposato, non avete mai avuto un'amante?". Non si può dire che Jules Renard abbia perso molto tempo ad entrare nel vivo dell'argomento. Una delle scene di *Mamie Ouate en Papôsie* inizia con Mamie

Ouate che dice al suo compagno: "E io ti dico di no!". Stesso principio proprio all'inizio de *Il medico per forza*: "No, ti dico che non se ne fa niente e che spetta a me parlare ed essere il padrone".

Nella maggior parte delle sue opere, Shaw eccelle nel far iniziare le scene nel vivo della situazione. La scena prima di *Santa Giovanna* comincia con Robert de Baudricourt furioso, che urla al suo servitore: "Le uova no! Le uova no!! Diamine! Villano che non sei altro, che significa questo?!". All'inizio della scena II, La Trémouille si rivolge all'arcivescovo di Reims: "Diavolo! Cosa vuole il Dauphin che ci fa aspettare così tanto!".

### L'UNITÀ DI LUOGO

All'epoca dei Greci, la scenografia dei teatri era sempre la stessa: la facciata di un palazzo. L'unità di luogo era dovuta a delle restrizioni tecniche. Queste più o meno sussistono nel teatro, che incontra più difficoltà del cinema nel cambiare luogo. Questo non ha impedito a Ibsen di far viaggiare Peer Gynt (*Peer Gynt*) in tanti luoghi diversi, o a Claudel di sviluppare una storia che si svolge nell'arco di quarant'anni un po' dappertutto nel mondo (*Le soulier de Satin*). Spetta ai registi poi trovare le soluzioni più adatte!

Al cinema, c'è piena libertà – tranne quando il produttore ha un budget limitato – e i personaggi si evolvono negli scenari necessari all'azione.

Rispettare l'unità di luogo non è quindi un obbligo. Tuttavia, come per l'unità di tempo, dà una certa compattezza e quindi anche efficacia all'opera e contribuisce così a rinforzare l'azione. È per questa ragione che Hitchcock (66) raccomandava di non creare nuovi spazi per un'opera teatrale (cambiando le scenografie, girandola in esterno, ecc.) se la si adatta per il cinema.

Nei casi in cui i personaggi importanti sono numerosi e il protagonista non salta agli occhi subito, è spesso utile rispettare le unità di tempo e di luogo. Lo hanno fatto gli autori de *La caccia*, la cui azione si svolge tutta un sabato sera in una piccola città. *L'atelier* si svolge in un atelier di moda, *Fiori d'acciaio* nel salone di un parrucchiere, *Prigionieri dell'oceano* e *Abandon ship* in una scialuppa di salvataggio, *Distretto 13 – le brigate della morte* in un commissariato di polizia, *Marie Octobre* in una dimora, *Nodo alla gola* in un appartamento, *Alien* in un'astronave, *U-boat 96* e *I maledetti* in un sottomarino, ecc.

### L'UNITÀ D'AZIONE

"...La storia, che è rappresentazione d'azione, deve esserlo di un'unica e sola azione, che formi un tutto; e le parti che costituiscono i fatti devono essere sistemate in modo tale che, se una di esse viene spostata o soppressa, il tutto diventi slegato e sconvolto. Poiché quel che viene annesso o soppresso senza alcuna conseguenza visibile, non è parte di un tutto".

Questo celebre passaggio de *La poetica* (4) definisce il principio dell'unità d'azione. Quest'ultima impone che tutte le scene siano incentrate sul problema posto dall'obiettivo del protagonista. Essa è anche strettamente e direttamente legata all'unicità dell'obiettivo. Si giustifica quindi (oggi, come anche 25 secoli fa) attraverso il fatto:

- 1- che non si ha il tempo di trattare più storie,
- 2- che si richiede allo spettatore un'attenzione continua e che non bisogna turbarlo con delle digressioni. Una digressione infatti attenta al bisogno di ordine dello spettatore. Un'opera coerente è un'opera rassicurante. Ritorniamo su questo bisogno fondamentale nel capitolo 7 e nella conclusione.

Alcuni autori (Kurosawa per esempio) tentano di raccontare tutta la storia dell'umanità in una sola opera, come se scrivessero un romanzo di 800 pagine. In *Dodes'ka-den* per esempio, il risultato è un film confuso, malgrado alcune bellissime scene, di cui si rimpiange che non siano oggetto di un completo sviluppo. Stesso problema con *Intolerance*, che narra quattro storie diverse, collegate tra loro soltanto dall'argomento. Inevitabile conseguenza: queste opere sono lunghe generalmente più di tre ore e sono deludenti per via della loro stessa ricchezza.

### Unità d'azione e protagonista unico

L'unicità dell'obiettivo implica che il protagonista debba avere un solo obiettivo, ma anche che non ci siano diversi protagonisti, ognuno con il suo obiettivo. Molte opere risentono di non aver scelto chiaramente un'unica coppia protagonista/obiettivo.

Nonostante tutte le sue qualità (tra cui una filosofia seducente e spettacolare), *L'attimo fuggente* è zoppo proprio per questa ragione. Gli autori esitano tra due protagonisti: Keating (Robin Williams) che cerca di insegnare il "carpe diem" ai suoi allievi e Neil (Robert Sean Leonard) che vuole fare teatro. Il primo obiettivo, più originale e più legato al tema del film, sarebbe stato più interessante da trattare. Il film infatti fa vedere bene come gli allievi in realtà non comprendano il significato di "carpe diem". Per loro, significa "fate di testa vostra", invece che "sappiate godervi ciò che avete oggi". Non basta quindi lanciare un "carpe diem" alle persone per renderle felici. Keating avrebbe potuto (dovuto) sforzarsi di far capire la sua filosofia e di aiutare i suoi allievi ad applicarla. Purtroppo, quest'obiettivo non viene veramente sviluppato da Tom Schulman, che si concentra di più sui problemi di Neil. E il fatto che ci sia un parallelismo tra il conflitto di Keating con gli altri professori e il conflitto di Neil con suo padre, non cambia nulla al fatto che abbiamo a che fare con due protagonisti.

Gli autori fanno male a pensare che la scelta di un unico protagonista li condanni a trattare pochi personaggi. Innanzitutto, abbiamo visto che il protagonista poteva essere multiplo (cfr. *Les compères - Noi siamo tuo padre, Prigionieri dell'oceano, Grazie signora*

*Thatcher, I sette samurai o Quella sporca dozzina*). Poi, il protagonista può confrontarsi con molti personaggi, come in *Barberousse* o *La parola ai giurati*, in cui Davis (Henry Fonda) è un giurato che si oppone ai suoi undici colleghi. O ancora, *Tre amici, le mogli e (affettuosamente) le altre*, in cui Vincent (Yves Montand) è chiaramente il protagonista. Ciò non vieta a Sautet di tralleggiare una moltitudine di personaggi. Stesso principio in *Certi piccolissimi peccati*, il cui protagonista è Etienne (Jean Rochefort) o in *Quattro matrimoni e un funerale*, il cui protagonista è Charles (Hugh Grant). Per finire, un uso giudizioso dei subplot (vedi più avanti) permette di moltiplicare i personaggi senza nuocere all'unità d'azione (cfr. *La caccia, Les enfants du paradis o Fiori d'acciaio*).

### L'unità d'azione nelle scene

L'unità d'azione, essendo importante per il tutto, lo è anche all'interno delle parti (scene). Non c'è niente di peggio di una scena che sembra finita e che si mette a trattare una nuova azione. "A proposito...", dice allora uno dei personaggi per introdurre un secondo tema. Esempi se ne trovano facilmente nei teleromanzi francesi a basso budget in cui, per via delle ristrettezze di mezzi, le scene devono durare 4 minuti, ossia il doppio della durata media di una scena.

Si potrebbe controbattere che Corneille l'ha fatto nel *Cid*. Nella scena VI dell'Atto II, il Re commenta insieme a Don Arias e a Don Sanche l'offesa da parte del Conte. Poi però Corneille, che ha bisogno di cambiare argomento, gli fa dire: "Non ne parliamo più. Per il resto..." e, nella stessa scena, ha inizio una nuova azione. Perché farsi dei problemi, si diranno alcuni, se lo stesso Corneille l'ha fatto? Perché è un fare maldestro. Se, come succede spesso nel teatro, non si può fare a meno di affrontare due argomenti nella stessa scena, bisogna cercare di collegarli l'uno all'altro. Oppure se ne fanno due scene, facendo entrare o uscire un personaggio, per esempio.

### Sottotrama e unità d'azione

Ogni teorico ha la sua personale definizione della sottotrama. Chiameremo sottotrama un'azione meno importante e meno presente dell'azione principale, sviluppata parallelamente a quest'ultima, e che ha - e questo è importante - una certa incidenza sull'intreccio principale e quindi collabora in modo indiretto all'unità d'azione.

La maggior parte delle volte, il protagonista della sottotrama è diverso dal protagonista principale, e questo è abbastanza logico. Se il protagonista dell'opera segue una seconda azione, c'è allora un problema di unità d'azione, tanto più grave se le due azioni non incidono abbastanza l'una sull'altra. Esempio: *Good morning Vietnam*. L'azione principale è quella di Adrian Cronauer (Robin

Williams), il cui obiettivo è di condurre a modo suo la trasmissione di una radio militare. Al tempo stesso, fa amicizia con una vietnamita e suo fratello. Obiettivo di questo subplot: sedurre la ragazza. Poiché è difficile immaginare un nesso tra le due trame, l'unità d'azione non viene rispettata, tranne che nella parte finale, in cui il secondo intreccio ha ben due incidenze diverse sul primo. Il fratello rovina il piano del responsabile della radio salvando la vita ad Adrian Cronauer e, soprattutto, si rivela essere un terrorista viet cong, e questo implica per Cronauer di essere mandato via dall'emittente.

È da notare che dare a dei personaggi, diversi dal protagonista, un obiettivo non significa necessariamente attribuire loro un subplot, soprattutto se non hanno difficoltà a raggiungere il loro obiettivo o se costituiscono degli ostacoli diretti per il protagonista. È per questa ragione che, contrariamente a quel che affermano alcuni teorici, le opere di Shakespeare non pullulano di intrecci. *Amleto*, *Otello* o *Macbeth* non contengono sottotrame.

A meno di non considerare ogni problematica dei personaggi secondari, anche minima, come un subplot. In *Die hard - Trappola di cristallo*, McClane (Bruce Willis) è in contatto radio con un poliziotto nero di nome Powell. Ad un certo punto del film, Powell spiega che ha messo la pistola al chiodo dopo aver incidentalmente ucciso un bambino. Alla fine del film, è costretto a (ri)tirare fuori la sua arma per uccidere l'ultimo cattivo. La problematica di Powell si è dunque evoluta. Questo ne fa necessariamente un subplot? In questo modo, si potrebbero in effetti trovare molte sottotrame in un'opera. Non ne vedo l'interesse.

### Qualche esempio di sottotrama

*Re Lear* contiene una sottotrama (e una sola): i problemi di Gloucester con Edmond, il suo figlio illegittimo. Ma questa storia annessa è lungi dall'essere inutile. Primo, offre un parallelismo tematico tra due paternità difficili, quella di Lear e quella di Gloucester. Secondo, finirà per avere influenza sull'intreccio principale.

Stesso principio ne *La regola del gioco*. L'intreccio principale è quello di Robert de la Chesnaye (Marcel Dalio), il cui obiettivo è di riconquistare sua moglie (Nora Gregor), poiché ha un debole per un certo Jurieux (Roland Toutain). Il subplot è quello del guardiacaccia Schumacher (Gaston Modot), la cui moglie flirta con un bracconiere (Julien Carette). Non solo, come vediamo, i due intrecci sono collegati tematicamente, ma l'uno finisce coll'aver delle ripercussioni sull'altro. Detto questo, bisogna riconoscere che *La regola del gioco* risente un po' dell'interessarsi a troppi personaggi contemporaneamente. Renoir (121) stesso ammetteva di non sapere chi fosse il suo personaggio principale!

In breve, i subplot validi sono quelli che, in un modo o nell'altro, finiscono coll'aver ripercussioni sull'azione, il più delle volte generando degli ostacoli per il protagonista. L'azione principale de *La*

*caccia* è quella dello sceriffo Calder (Marlon Brando), il cui obiettivo è di dimostrare la sua indipendenza da Val Rogers (E.G. Marshall), un grosso magnate locale. Parallelamente, gli sceneggiatori descrivono i problemi di una mezza dozzina di altri personaggi, problemi esacerbati dall'evasione di un giovane detenuto (Robert Redford). Com'era opportuno, tutte queste sottotrame finiscono col convergere nel climax, i cui protagonisti sono Calder e l'evaso.

*Les enfants du paradis* offre un esempio simile. Il protagonista è Baptiste (Jean-Louis Barrault). Il suo obiettivo: farsi amare da Garance (Arletty). Contemporaneamente, Prévert e Carné sviluppano più sottotrame, che corrispondono a tre personaggi: Frédérik Lemaitre (Pierre Brasseur) il cui obiettivo è diventare un grande attore, Lacenaire (Marcel Herrand) che pure ha l'ambizione di diventare celebre, ma attraverso il crimine, e Edouard (Louis Salou) che vorrebbe essere amato da Garance. Questi tre subplot sono tematicamente connessi, poiché tutti e tre i personaggi sono innamorati di Garance, ognuno a modo suo.

E poi, costituiscono degli ostacoli indiretti per l'intreccio principale. Pertanto, alcune scene che, a priori, non sembrano d'interesse per l'azione, finiscono col nutrirla. L'esempio più notevole è il colpo organizzato da Lacenaire per derubare un esattore. Lo vediamo mentre prepara il furto insieme ad Avril (Fabien Loris), il suo collaboratore. Poi il colpo avviene, nella pensione di Mme Ermine (Jane Marken), ma fallisce. Poiché Mme Ermine non ama molto Garance, la coinvolge nel misfatto. Accusata dalla polizia che già le aveva dato del filo da torcere, Garance è costretta, per cavarsela, a cedere alle avances di Edouard. Risultato: va a vivere all'estero e abbandona Baptiste. Come vediamo, le sottotrame s'incastrano le une nelle altre e agiscono sulla trama principale.

L'unico momento, ne *Les enfants du paradis*, che non rispetta l'unità d'azione è l'inizio della seconda parte. Qui Frédéric litiga con gli autori di un brutto lavoro teatrale e fa la conoscenza di Lacenaire - e questo, d'altra parte, è un fatto un po' imbarazzante: due personaggi che frequentiamo da novanta minuti non si conoscono ancora. È un inizio lungo. Fortunatamente, Prévert ha abbastanza talento per rendercelo comunque gustoso. È anche da notare che si tratta in fondo del primo atto della seconda parte. Gli autori ne hanno approfittato.

### Sottotrame ben integrate

Una sottotrama può quindi arricchire e rendere più complessa una storia, a condizione che rispetti l'unità d'azione. Se questo non è il caso, si può avere l'impressione che si tratti di una seconda storia arbitrariamente aggiunta alla prima. Nei film hollywoodiani, si tratta spesso di una storia d'amore (cfr. *Gli uccelli*, *La magnifica preda* oppure gli intrecci romantico-musicali dei film dei Fratelli Marx, di W.C. Fields o di Stanlio e Ollio). Ma se ne trovano anche nei film francesi. *Albergo nord* risente di aver mescolato due intrecci che

non sono abbastanza collegati tra loro: quello di Pierre (Jean-Pierre Aumont) e Renée (Annabella), e quella di Edmond (Luois Jouvet) e di Raymonde (Arletty). Ciò deriva forse dal fatto che, riscrivendo la sceneggiatura di Jean Aurenche, Henri Jeanson ha dato più importanza ai personaggi secondari (Edmond e Raymonde). Problemi del genere si trovano anche nel teatro classico: nel suo *Edipo*, Corneille s'interessa agli amori di Dirce e Teseo e tenta, con alterna fortuna, di collegarli alla tragedia di Edipo.

## ALTRE UNITÀ

### L'unità di stile

Il tempo, il luogo e l'azione non sono gli unici fattori in grado di tenere unita un'opera drammatica. Il tono e l'atmosfera possono anch'essi svolgere un ruolo da non sottovalutare. Succede in *I bas-sifondi*, *Die Weber* o nei drammi di Cechov. In un certo senso, succede in tutte le opere. Ma l'unità di tono è più percepibile in quelle che mettono in scena un universo più originale. *Amarcord* o *Fellini Roma* soffrono per la mancanza di unità d'azione, poiché sono costituiti soprattutto da sketch, ma questa viene parzialmente compensata dallo sviluppo molto personale dell'autore. Inoltre, qualsiasi opera possiede un elemento supplementare di unità per degli spettatori che vengono da un'altra cultura. È una delle attrattive dell'esotismo (un film giapponese per degli europei, o un film francese per degli americani, ad esempio).

Anche il genere o lo stile sono fattori unificanti. A priori, non è necessario nessuno sforzo particolare. Non si è mai sentita una sinfonia iniziare da un movimento barocco, proseguire con un movimento romantico e concludersi nella dodecafonia. Anche se... un film come *Tutto in una notte* comincia come una commedia e finisce in un bagno di sangue, provocando così una sconcertante rottura. Ciò che funziona ne *Il sorpasso* o in *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, perché è stato preparato, non funziona nel film di Landis.

*Ragtime* pone un doppio problema di unità (azione e stile). Il principio del film è quello di sovrapporre più intrecci, un po' come in un teleromanzo. All'inizio, seguiamo alternativamente diversi personaggi:

- Harry Thaw (Robert Joy) la cui moglie Evelyn (Elisabeth McGovern) ha posato nuda, e che chiede quindi un risarcimento;
- un borghese (James Olson) che vive con la moglie (Mary Steenburgen) e suo cognato (Brad Dourif) e fabbrica fuochi d'artificio. Si ritroveranno ad accogliere un bebè nero e sua madre;
- e poi Coalhouse Walker (Howard Rollins), pianista di cinema muto alla ricerca di un lavoro.

Il destino di questi personaggi s'incrocia. Coalhouse si rivela essere il padre del bebè nero mentre il cognato s'innamora di Evelyn. Il

film poteva continuare e finire sulla base di questo principio. Non potendo rispettare l'unità d'azione, avrebbe almeno rispettato un certo stile. Ma non è così. Dopo 90 minuti (su un totale di 155), gli autori s'interessano praticamente soltanto a Coalhouse, che chiede un risarcimento per un'umiliazione. Tranne che per una scena, soffocata in mezzo all'azione di Coalhouse, non si parla più di Evelyn. Ancora meno di suo marito, scomparso in prigione dopo che il film gli aveva dedicato buona parte dell'inizio. Nonostante alcune qualità, il film di Forman illustra bene i problemi che pone l'adattamento di un romanzo fiume dai molteplici intrecci. *Ragtime* avrebbe funzionato meglio come serie televisiva.

### L'unità tematica

Un'altra possibile rottura di stile: i film a episodi, i cui autori sono diversi. Ne *I sette peccati capitali*, tra un episodio di Godard e uno di Demy, c'è chiaramente una mancanza di unità, parzialmente compensata però da un argomento comune.

Di fatto, l'unità può anche essere tematica. È il caso di molte opere a episodi, che si tratti de *I mostri*, *Le troiane* o *Terrore e miseria del Terzo Reich*, nei quali gli episodi sono collegati da un tema comune, ma in cui non ci può essere unità d'azione poiché ogni episodio costituisce un mini-racconto a sé, indipendente dagli altri per via della natura del suo protagonista.

È il caso anche di *Parenti, amici e tanti guai*, il cui titolo originale è *Parenthood* (che significa "genitorialità" nel senso di "qualità di essere genitore"). L'intreccio principale è quello di Gil (Steve Martin) il cui obiettivo è risolvere i problemi del figlio di 10 anni. Contemporaneamente, gli autori ci propongono altri tre intrecci: Helen (Dianne Wiest) che ha dei problemi con i suoi due figli adolescenti, Nathan (Rick Moranis) e Susan (Harley Kozak) che discutono sul modo di educare la figlia di quattro anni e il patriarca (Jason Robards) che deve risolvere i problemi del suo prediletto di 25 anni, Larry (Tom Hulce). Questi tre intrecci non possono essere considerati come dei subplot visto che non hanno nessuna influenza sull'intreccio principale che, da parte sua, non può essere considerato come l'azione. Ma, si sarà capito, tutti questi intrecci sono doppiamente interconnessi. Prima di tutto, i personaggi fanno parte della stessa famiglia - si riuniscono ben tre volte. Poi, tutti i loro problemi sono problemi di educazione. È l'argomento del film. Gli autori hanno voluto svilupparlo prendendo dei bambini di età e di ambienti diversi. Non avrebbero potuto essere così esaurienti con un unico protagonista.

Il caso di *Parenti, amici e tanti guai*, tuttavia, è un'eccezione. E se il film funziona è anche perché propone dei bei ritratti, molti conflitti e tanto umorismo, che aiuta sempre.



## Capitolo settimo

### Preparazione, linguaggio e creatività

*Aiutati, che il ciel ti aiuta.*

Proverbio celebre

*Chi semina il vento, raccoglierà la tempesta.*

Proverbio celebre

*Non bisogna far vedere sulla scena un fucile, se nessuno ha intenzione di servirsene.*

Cechov (138)

*L'arte del teatro è l'arte delle preparazioni.*

Alexandre Dumas figlio (40)

*Soltanto i pochi individui che, nella loro storia, ce la fanno a non far morire il bambino che è in loro, riescono a creare qualcosa.*

Françoise Dolto (39)

#### IN FUNZIONE DELLA MOTIVAZIONE

#### PREPARAZIONE E DEUS EX MACHINA

Che cosa avrebbe dovuto fare Hergé, in *Tintin en Amérique*, per evitare che gli aiuti di cui beneficia Tintin venissero percepiti come dei deus ex machina? O Molière, per evitare che la comparsa dell'ufficiale reale, ne *Il Tartufo*, venisse considerata

Preparazione, linguaggio e creatività

alla stregua di un intervento miracoloso?... Avrebbero dovuto preparare - si dice anche seminare (planting in inglese) - questi aiuti. Chaplin lo ha fatto ne *Il grande dittatore*. Ad un certo punto, il barbiere ebreo è in una brutta situazione; dei soldati tomanensi lo stanno perseguitando. Viene salvato soltanto dall'intervento in extremis di un ufficiale tomanense. Deus ex machina? No. Il barbiere aveva salvato la vita all'ufficiale all'inizio del film. Allo stesso modo, in *Un cappello di paglia di Firenze*, il cappello che alla fine salva Ferdinando era stato "seminato" con cura all'inizio. In breve, se un autore ha bisogno, nel corso dell'azione, di far intervenire un elemento significativo, qualunque ne sia la forma - un oggetto, un avvenimento, una parte di dialogo, l'intervento di un personaggio, ecc... - e se questo elemento rischia di essere accolto male dallo spettatore, è necessario prepararlo. Se, per esempio, nel corso di una storia, un personaggio si dirige dritto dritto verso il suo mobile bar e offre da bere ai suoi invitati, lo spettatore non si stupirà del fatto che lui sappia dove sono riposte le sue bevande. Se invece un personaggio si mette a usare un computer in un momento cruciale (come l'adolescente di *Jurassic Park*) allora sarà necessario annunciare in precedenza che ne era capace - cosa che non hanno saputo fare in maniera abbastanza chiara gli sceneggiatori di *Jurassic Park*. Altro esempio: alla fine di *Babes in Toyland/March of the wooden soldiers*, Stanlio (Laurel) respinge degli orchi sparandogli contro delle freccette con l'aiuto di un mestolo. È ovvio che quest'abilità deve essere preparata prima nel film.

#### Un meccanismo in due fasi

Nel momento in cui l'elemento viene preparato, esso è, generalmente, di poca importanza per lo svolgimento della storia. Quando interviene la seconda volta, al momento di quel che viene chiamato raccolta (pay-off in inglese), è allora che l'elemento acquisisce importanza nell'azione. È da notare che la parola "preparazione" si riferisce quindi sia al meccanismo generale, sia alla prima fase di questo meccanismo, essendo la seconda la raccolta. La preparazione non può svolgersi contemporaneamente alla raccolta. Sembra del tutto logico, eppure *Il segreto del mio successo* offre un bell'esempio del tipo di errore maldestro da non commettere. Bradley (Michael J. Fox) è appena arrivato a New York, dove pensava di poter far fortuna. Invece, si trova piuttosto in difficoltà. Allora tira fuori un foglio dalla giacca. Flashback: torniamo in Kansas, dove la madre gli dà, prima della partenza, l'indirizzo di suo zio Howard a New York, nel caso potesse servire... Ritorno all'azione: a Bradley non rimane che telefonare a suo zio.

#### Uno strumento delicato

Proprio come tutti gli altri meccanismi, la preparazione richiede di essere sviluppata correttamente. *L'uomo che volle farsi re* offre un

esempio classico, eppure insoddisfacente, di deus ex machina camuffato attraverso la preparazione.

Dei sacerdoti hanno catturato Dravot (Sean Connery) e vogliono verificare che sia veramente, come si sostiene, un dio in terra. Si apprestano a sbudellarlo quando un medaglione sul petto di Dravot li ferma. Questo medaglione è stato, naturalmente, introdotto prima. Nonostante questo sforzo di preparazione, bisogna riconoscere che questo tipo di salvataggio in extremis stride un po'. Dietro di esso si percepisce troppo distintamente il deus ex machina preparato, l'artificio dello sceneggiatore. D'altra parte quando, più avanti nel film, Dravot crederà veramente di essere un dio in terra, evocherà quest'episodio quale segno del cielo. Peachey, il suo compagno (Michael Caine), vedrà in esso giustamente soltanto un evento molto fortunato. Il problema deriva dal fatto che la preparazione e, soprattutto, il pay-off del medaglione, sono abbastanza gratuiti. Senza un motivo apparente, all'inizio del film, Rudyard Kipling (Christopher Plummer) dà questo medaglione a Dravot ed è per caso che i sacerdoti lo scoprono. Nel momento in cui sta per essere sbudellato, Dravot dovrebbe provocare, in un modo o nell'altro, la scoperta del medaglione.

Hergé usa un effetto simile ne *Il tempio del sole* ma se la cava meglio. Un indiano consiglia a Tintin di non partire alla ventura, col rischio di correre gravi pericoli. Tintin non demorde. L'indiano gli dà allora un medaglione per allontanare il male. In seguito, Tintin darà il medaglione al suo compagno (Zorrino) e questo salverà la vita a lui (ma non la salverà a Tintin).

Altro esempio di deus ex machina non soddisfacente, e visto migliaia di volte al cinema: il proiettile bloccato da un oggetto (spesso un libro) miracolosamente posto sul cuore.

### Una preparazione impossibile

Può succedere anche, in via del tutto eccezionale, che un deus ex machina sia impossibile da preparare, data la sua inverosimiglianza. *La missione* narra le disavventure dell'equipaggio di un bombardiere, il cui carrello d'atterraggio è rotto. Per di più, il mitragliere, che si trova sotto la carlinga dell'aereo, è bloccato nella sua cabina. Morirà schiacciato al momento dell'atterraggio di emergenza. La suspense è tremenda. All'improvviso, all'ultimo momento, delle ruote animate sostituiscono il carrello e salvano la vita del mitragliere! Per preparare un deus ex machina tale, Spielberg e il suo sceneggiatore fanno del mitragliere, fin dall'inizio della storia, un disegnatore fuori del comune. Alla fine, si mette a disegnare un bombardiere con le ruote, concentrandosi per far sì che il suo desiderio si realizzi. E questo, all'interno della storia, funziona - delle ruote da cartone animato spuntano da sotto il bombardiere (come in *Chi ha incastrato Roger Rabbit?*) - ma non funziona in sala. Per lo spettatore, la delusione è in agguato.

### Deus ex machina camuffati

Alcuni deus ex machina invece, soltanto poco più nobili del medaglione de *L'uomo che volle essere re*, sono oggetto di una preparazione talmente onnipresente, che poi non appaiono più come dei deus ex machina. Accade per la pozione magica in *Asterix* o per gli spinaci di Braccio di ferro (*Braccio di ferro*). In un certo senso, accade per tutti quegli eroi del genere avventuroso, che hanno sempre i muscoli, il cervello e gli accessori adatti per cavarsela in tutte le situazioni (vedi Superman, Batman, Rambo, James Bond, McGyver o Martin Riggs in *Arma letale*). Ciò significa che prima di mettere i loro protagonisti in situazioni incresciose, gli sceneggiatori cercano di arrangiarsi in modo da dotarli di caratteristiche che faciliteranno loro il compito. Mel Brooks e Buck Henry si sono fatti beffe di questo tipo di facili attributi nella loro serie televisiva *Gel smart*. Certo, quando ciò che dovrebbe facilitare la vita dei protagonisti si presenta subito come una fonte di ostacoli, lo spettatore se la gode. Accade in *Alice* o in *Ghost*, dove l'invisibilità dei protagonisti, più che un aiuto, è un peso.

In conclusione, per evitare che un elemento che aiuta il protagonista venga percepito come un deus ex machina, bisogna:

- 1- prepararlo;
- 2- rendere il protagonista attivo. Il protagonista non deve farsi aiutare passivamente, anche se quest'aiuto può essere reso logico dalla preparazione. Le coincidenze esistono nella vita, ma non in drammaturgia. Lo spettatore sa che il caso non è altri che l'autore. E quest'ultimo ha interesse a farsi dimenticare.

### Un'alternativa alla preparazione del deus ex machina

Abbiamo appena visto che il procedimento più comune per evitare un deus ex machina è quello di prepararlo. Un altro metodo consiste nel posizionare il deus ex machina prima del conflitto, ossia la soluzione prima del problema o contemporaneamente ad esso. Ne *I tre giorni del condor*, Turner (Robert Redford) rientra a casa. Viene fermato dalla portiera, che gli rivela la presenza d'individui nel suo appartamento. Turner intuisce che gli individui in questione non gli vogliono certo fare del bene e decide di scappare. Evita quindi un ostacolo grazie alla portiera. Ma quest'aiuto non viene percepito come un deus ex machina, perché interviene nel momento stesso in cui veniamo a sapere dell'ostacolo. È evidente che se fossimo stati informati della presenza minacciosa dei sicari nell'appartamento prima che Turner rientrasse, non avremmo accolto così bene l'intervento della portiera.

Certamente, questo procedimento non può essere usato in modo sistematico, poiché equivale a rispondere all'interrogativo drammatico specifico nel momento in cui viene posto. Non si possono risolvere tutti i conflitti prim'ancora che avvengano, altrimenti non succede più nulla.

**Da Scilla a Cariddi**

Un'altra alternativa alla preparazione del deus ex machina consiste nel salvare il protagonista per metterlo in una situazione ancora più terribile, o che perlomeno sembri tale – mentre in realtà, sarà più facile da risolvere (sia per il protagonista che per l'attore). In altri termini, far credere che il protagonista passi da Cariddi a Scilla, come quelle navi che, nello stretto di Messina, si scontravano contro le rocce di Scilla per evitare l'abisso di Cariddi. Se, per esempio, il nostro protagonista crolla dalla fatica nel bel mezzo del deserto – cfr. la fine de *La tigre di Eschnapur* – l'arrivo non previsto di una carovana di mercanti all'inizio dell'episodio seguente (cfr. *Il sepolcro indiano*) è un deus ex machina. Ma l'arrivo non previsto di un elicottero pieno zeppo di cattivi che non vedono l'ora di mettere le mani sul nostro eroe per poterlo torturare è un deus ex machina camuffato.

In *The love nest*, il protagonista (Buster Keaton) è in un canotto che si riempie d'acqua e non tarderà ad affondare. Improvvisamente, emerge un sottomarino proprio nel punto dove si trova lui e gli salva la vita. Ma il sottomarino in realtà è un bersaglio contro il quale un'armata di cacciatorpediniere si appresta a sparare!

**L'ANTICIPAZIONE: ANNUNCIO ED EFFETTO "TELEFONATO"**

Abbiamo visto che la prima fase di preparazione non ha generalmente nessuna influenza sulla storia. Succede tuttavia che lo spettatore si dica: "Ah! Servirà in seguito". Egli anticipa. Si può avere la sensazione di questa anticipazione in due modi:

- se lo spettatore sente che quest'elemento di preparazione (un gesto, un dialogo, un oggetto, un personaggio, una scena, ecc.) aiuterà il protagonista, allora quest'anticipazione non è auspicabile. Si dice che l'effetto è "telefonato". Questo tipo di preparazione deve essere celato;
- se invece lo spettatore sente che ciò genererà ostacoli per il protagonista, c'è prospettiva di conflitto e l'effetto anticipativo non è un problema. Allora si dice che c'è annuncio. Gli anglosassoni parlano di "advertising".

**Un esempio di effetto "telefonato"**

All'inizio di *Tre uomini in fuga*, alcuni membri della resistenza preparano un attentato all'Opéra di Parigi, contro dei dignitari tedeschi – siamo nel 1942. Per far ciò, nascondono una bomba in un'aiuola di garofani. Ad un tratto uno degli uomini dice: "C'è un garofano che spunta fuori". "Disgraziato, non toccarlo!" risponde il suo compagno, "è lì sotto che sono connessi i fili". Inutile dire che questo garofano che spunta fuori servirà in seguito. Anzi, salverà la vita a Augustin (Bourvil).

**Due tipi di annuncio**

Quando il protagonista di *Gremlins* si vede regalare una strana creatura e il padre lo avverte che "non bisogna assolutamente bagnarla, esporla alla luce o darle da mangiare dopo mezzanotte", lo spettatore si dice subito che questo servirà più tardi. Quando, all'inizio de *Il grande dittatore*, constatiamo che il piccolo barbiere ebreo è il sosia del tiranno Hynkel, ci diciamo subito che questa somiglianza non sarà senza conseguenze. Quando, in *Appuntamento al buio*, il protagonista si vede affidare una giovane donna, con la missione imperativa di impedirle di bere, già ci viene l'acquolina in bocca. Quando, all'inizio de *Gli uccelli*, alcuni volatili danno prova di un comportamento strano, ci diciamo che succederà qualcosa.

Altro esempio classico di annuncio: la messa in guardia. "...Impar da me, che sono il suo valletto, che il Cielo prima o poi punisce gli atei..." dice Sganarello al suo padrone all'inizio di *Don Giovanni*. A più riprese, all'inizio di *Vita di Galileo*, si parla di Giordano Bruno, che è stato bruciato dall'Inquisizione perché aveva diffuso le teorie di Copernico. In *Sir Thomas More*, Sir Thomas More si rifiuta di approvare il divorzio di Enrico VIII. Sua moglie, Alice, lo prega di acconsentire, perché teme per la sua vita. All'inizio de *Gli amanti crocifissi*, Mizoguchi ci mostra due amanti incatenati portati alla croce. Ci annuncia cosa succederà ai protagonisti se peccano – o se si crede che abbiano peccato.

Questo tipo di annuncio, come vediamo, riguarda essenzialmente l'inizio di un'opera. Un autore non può accontentarsi di prospettive di conflitto. Arriva il momento in cui il conflitto deve essere sviluppato. Ma esiste un secondo tipo di annuncio che può sopraccogliere in qualsiasi momento. Negli esempi che precedono, l'annuncio consiste nel dire: "Soprattutto, non fate questo" e, ben inteso, la cosa viene fatta lo stesso. Un altro annuncio consiste nel dire: "Ecco cosa faremo". È una delle innumerevoli e magistrali spettacoli di Stanlio e Ollio. Ollio spiega il suo piano a Stanlio e, naturalmente, Stanlio lo distrugge. Molti numeri di clown si basano su questo principio. Il clown bianco racconta un indovinello o fa uno scherzo al primo pagliaccio che tenta di rifare il colpo alla spalla o al secondo pagliaccio.

Altro esempio: *You're telling me*, nel quale W.C. Fields interpreta il ruolo di uno stupido inventore. Egli ha messo a punto una trappola per ladri. E ha un piano: simpatizzare con il ladro, poi proporgli di sedersi sulla trappola. Una sfera d'acciaio si abatterà quindi sul suo capo e lo ucciderà sul colpo. Tutto è sistemato, arriva il ladro.

**Una forma particolare di annuncio: il titolo**

Il titolo di un'opera è spesso una forma di annuncio. *Anna e il marito* o *Anna Christie* portano il nome di un personaggio e non aggiungono altro granché. In compenso, titoli come *Molto rumore per nulla*, *Il malato immaginario* o *Una vita difficile* – gli esempi abbondano – stanno già

un'idea di quello che sarà l'opera. Nel capitolo 3, abbiamo visto che un titolo poteva addirittura annunciare la fine. Talvolta, un titolo aiuta lo spettatore ad accettare delle premesse per lo meno strampalate. È il caso di *Tesoro, mi si sono ristretti i ragazzi*. D'altronde è per questo che tutta la preparazione, all'inizio del film, della macchina per restringere, è inutile (e quindi laboriosa). E poi un titolo dà un'idea del genere, dello stile, dell'atmosfera di un'opera. Ragion per cui i distributori di film stranieri hanno una certa responsabilità. Quando "traducono" *The sure thing* – che significa "il colpo sicuro" – con *Sacco a pelo a tre piazze*, cambiano completamente l'annuncio del titolo e mettono il pubblico su una falsa pista. Purtroppo, in questo campo, ci sono centinaia di esempi.

Si potrebbe considerare effetto d'annuncio il manifesto (soprattutto al cinema) o quel montaggio di spezzoni proiettati nelle sale cinematografiche e chiamato precisamente trailer, o anche il passaparola, come degli elementi di preparazione. Lo sono indiscutibilmente, ma, contrariamente al titolo dell'opera, raramente sono di competenza dell'autore.

### Un'anticipazione delusa

Immaginiamo un giocoliere che arriva sulla pista di un circo con un cestino. Nel suo cestino s'intravedono palle, racchette da tennis e torce. Il giocoliere fa un numero con le palle, poi un numero con le racchette da tennis. Poi rimette a posto le sue cose e se ne va. Che si dice il pubblico?

È chiaro che un annuncio deve essere sfruttato. Impone obbligatoriamente una soddisfazione (preferibilmente conflittuale). Cosa penserebbe lo spettatore se la strana creatura di *Gremlins* non venisse mai bagnata o esposta alla luce? O se il barbiere ebreo non incrociasse mai Hynkel (*Il grande dittatore*)? O se la giovane donna di *Appuntamento al buio* non ingurgitasse mai una sola goccia d'alcool? Insomma, se un'opera desse delle informazioni narrative allettanti, omettendo di mantenere le promesse? Eppure, questo hanno fatto gli autori de *Il silenzio degli innocenti*, di *Terminator 2* e de *Il canto della balena abbandonata*.

Ne *Il silenzio degli innocenti*, Clarice (Jodie Foster) è un'allieva dell'FBI che deve condurre un'inchiesta sui delitti di un pericoloso psicopatico. Per capire meglio la mentalità di quest'ultimo, il suo superiore (Scott Glenn) le suggerisce di andare a trovare un altro criminale, Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), un ex-psichiatra imprigionato in un carcere di massima sicurezza. Lecter ha la reputazione di essere un manipolatore così diabolico, che Clarice riceve un avvertimento dal suo superiore: "Mi raccomando, non riveli nulla di se stessa o del suo passato a Lecter". Sottinteso: "Se lo fa, le costerà caro". Poco tempo dopo, veniamo a sapere che Lecter è riuscito ad uccidere a distanza il suo vicino di cella. E ci diciamo che, effettivamente, a Clarice conviene essere prudente. Quando, fin dalla loro prima conversazione, Lecter le chiede informazioni

sulla sua vita privata, temiamo il peggio. E invece niente! Clarice si confiderà con lui e non ci saranno conseguenze. L'avvertimento del superiore e l'atteggiamento di Clarice non saranno soddisfatti.

Già siamo delusi perché scompare così una buona occasione di conflitto supplementare. Nel caso de *Il silenzio degli innocenti* c'è di più. Se gli sceneggiatori avessero collegato in maniera diretta le confidenze di Clarice all'evasione di Lecter – che le une abbiano reso possibile l'altra, per esempio – non soltanto il film ne avrebbe guadagnato in rigore e nell'unità d'azione, ma avrebbe anche mostrato come, per arrestare un pericoloso psicopatico, la stagista dell'FBI sia stata indotta a lasciarsene sfuggire un altro, ancora più pericoloso. In breve, il messaggio sull'impotenza della società americana sarebbe stato un po' più profondo.

In *Terminator 2*, John Connor (Edward Furlong), sua madre (Linda Hamilton) e il robot buono (Arnold Schwarzenegger) sono perseguitati da un robot trasformista, cattivo, il T-1000 (Robert Patrick). Dopo un inseguimento, il T-1000 lascia un pezzo di metallo (la sua "carne") sulla macchina dei protagonisti. John Connor lo prende a mani nude e lo getta sul selciato. Il T-1000 arriva sul luogo. Il metallo allora comincia a fondersi e si reintegra con il suo proprietario. Era stata già presentata (planting) – peraltro in un modo inutilmente insistente – la facoltà del T-1000 di somigliare a tutti gli esseri umani che ha avuto modo di toccare. Quando John Connor tocca il pezzo di metallo, ci diciamo che il T-1000 ne approfitterà per trasformarsi in... John Connor e, quindi, creare confusione tra i co-protagonisti. Niente di tutto questo. Il T-1000 prende infatti le sembianze di uno dei protagonisti, ma non di John Connor, bensì di sua madre. E, purtroppo – altra debolezza – il conflitto si risolve subito. Si potrebbe osservare che il T-1000 non ha niente da guadagnare a trasformarsi in John Connor, poiché cerca semplicemente di ucciderlo. In questo caso, che bisogno c'era di farcelo venire in mente, di annunciarcelo?

Per finire, ne *Il canto della balena abbandonata*, Yves Lebeau fa vedere a più riprese un fucile ma, contrariamente al precetto di Cechov citato in epigrafe, non se ne serve. È un peccato, tanto più che una fine logica per la sua opera (vedi il soggetto nel capitolo 1) sarebbe stata, mi sembra, l'assassinio della madre da parte dei suoi tre figli (con il famoso fucile, naturalmente). Loro che volevano sbarazzarsene mandandola in un ospizio, si sarebbero ritrovati con un cadavere tra le mani!

Che gli autori di queste opere non siano riusciti a sfruttare meglio questi annunci è un fatto. Non si può dire che fosse facile. Lungi da ciò! Ma altra cosa è che abbiano scelto di lasciare una preparazione senza soddisfazione e, quindi, di deludere lo spettatore. Dinnanzi all'impossibilità di mantenere le promesse, una soluzione meno brutta avrebbe potuto consistere nell'eliminare la promessa stessa dall'opera, nel togliere le torce dalla cesta. In altre parole:

- ogni informazione deve servire;
- non si deve promettere nulla che non si possa mantenere.

**ECCESSO DI MOTIVAZIONE**

Può succedere anche che, a furia di voler dare una motivazione a tutto, un autore faccia abuso della preparazione e anticipi tutto ciò che seguirà. Certo, lo spettatore non si spinge fino ad indovinare il resto della storia, ma quando sopraggiungono i nodi drammatici, non se ne stupisce, se lo "aspettava". Ora, la sorpresa è un effetto estremamente gratificante, che è bene diluire in modo equilibrato – senza necessariamente accumulare grossi colpi di scena.

In *Victor Victoria*, King Marshan (James Garner), dato che si è innamorato di Victoria (Julie Andrews), decide di mandare via la sua amante, Joanna Cassidy (Lesley Ann Warren), spedendola a Chicago. Lei è gelosa e furiosa di essere trattata in questo modo. Non soltanto viene scaricata dal suo amante, ma pure per un travestito. Fa anche una scenata davanti alla guardia del corpo di Marshan che l'accompagna alla stazione. Tutto questo era ampiamente sufficiente a giustificare l'arrivo, alla fine del film, dei soci di Marshan a Parigi. Un arrivo importante poiché provoca il climax del film. Ciò nonostante, Blake Edwards ha creduto necessario inserire un'ulteriore scena di giustificazione, nella quale si vede Joanna, a Chicago, lamentarsi con uno dei soci di Marshan. È inutile. Ed è un peccato, perché indebolisce la sorpresa finale.

**Una preparazione "lussuosa"**

*A qualcuno piace caldo* offre un esempio un po' diverso di eccesso nella preparazione. Qui non si tratta di dare una motivazione ad un ostacolo, poiché questo riguarda il primo atto, ma di spiegare bene le circostanze che portano i protagonisti a definire il loro obiettivo. Tutta la prima metà del primo atto di *A qualcuno piace caldo* è costituita da un lusso di preparazione e potrebbe essere tolta senza nuocere al film – che del resto dura due ore. Giudicate voi. Le prime sei scene di *A qualcuno piace caldo* sono le seguenti:

- 1- siamo a Chicago ai tempi del proibizionismo. Si scatena un inseguimento con sparatoria tra la polizia e un falso carro funebre.
- 2- La polizia si appresta a fare una retata in un night-club camuffato in agenzia di pompe funebri. Spats (George Raft), il proprietario del night, ci viene presentato. Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon) suonano nell'orchestra (sassofono e contrabbasso). Stasera devono prendere la loro prima paga. Arriva la polizia. Spats viene arrestato. Joe e Jerry scappano.
- 3- Joe e Jerry hanno impegnato i loro cappotti per puntare su un cavallo sbagliato. Sono al verde. E nevica!
- 4- Joe e Jerry vengono a sapere per caso che un'orchestra in Florida cerca due ragazze che suonino, guarda caso, il sassofono e il contrabbasso! A Jerry viene l'idea di travestirsi ma Joe la trova ridicola, non funzionerà mai. Il loro agente propone loro un lavoretto a San Valentino.

- 5- Mentre vanno a riprendere una macchina, Joe e Jerry sono testimoni di un massacro, perpetrato da Spats. Costui si vendica del tizio che lo ha denunciato per il night-club. Joe e Jerry vengono visti, ma riescono a scappare.
- 6- Joe e Jerry sono disperati. Joe ha un'idea (!): travestirsi da donna e accettare il lavoretto in Florida. Obiettivo: sfuggire ai malviventi.

A che servono le scene 1 e 2 – che durano circa 10 minuti?

Il proibizionismo non ha bisogno di essere presentato con una scena-inseguimento. È sufficiente mettere una scritta all'inizio del film: "Chicago, 1929" e lo spettatore sa dove si trova. In realtà, non sarebbe neanche necessario. Quando lo spettatore (nella scena 5 per esempio) vede delle mitragliatrici a tamburo e dei macinini anni '20, ha capito.

L'incidente scatenante (il massacro di San Valentino) non ha bisogno di essere giustificato. Ne abbiamo già parlato riguardo agli incidenti scatenanti e al McGuffin. Spats è un malvivente e all'inizio del film ha sicuramente le sue buone ragioni per uccidere qualcuno.

Il fatto che Joe e Jerry suonino in un night-club gestito da Spats è sfruttato nella scena 5: Spats si chiede se non li ha già visti da qualche parte. Tutto qui. Per riconoscere Joe e Jerry in un momento successivo del film, Spats non ha bisogno di vederli due volte. Bastava la scena 5.

La scena 2 mostra fino a che punto fosse difficile, a quell'epoca, per due musicisti, trovare lavoro. Le rare possibilità erano nei night-club illeciti e poi la polizia faceva una retata prima ancora che si potesse prendere la prima paga. Ma, una volta avvenuto l'incidente scatenante, il problema della disoccupazione non si pone più, non ha bisogno quindi di essere "seminato", e viene sostituito da quello di salvarsi la vita.

Si sarà notato che il lavoretto in Florida (scena 4) è "telefonato". Quando sopravviene, ci diciamo che presto sarà d'aiuto ai protagonisti. Non è una cosa ben fatta. Certamente, la scena 4 serve a preparare quel che altrimenti sarebbe apparso come un deus ex machina. Ma Wilder avrebbe potuto fare di meglio. Avrebbe potuto per esempio trasformare il "telefonato" in annunciato. E il dibattito sarebbe stato più o meno questo: Joe e Jerry arrivano dall'agente che dice loro di non riuscire a trovare due ragazze per suonare in un'orchestra. Ragion per cui, ha pensato a loro. Avranno solo bisogno di travestirsi. I nostri protagonisti, ben inteso, rifiutano categoricamente. "Mai e poi mai!" dichiarano all'unisono. E, nella scena 6, invece che decidersi a travestirsi sorridendo, ci si riesce solo a bere sospirando. Meglio ancora: si potrebbe passare direttamente dalla loro fuga dalle grinfie di Spats al momento in cui (già travestiti da musiciste, raggiungono la troupe).

Ma questa tendenza a far vedere troppo, a preparare degli elementi che possono essere capiti più in là (attraverso la motivazione stessa o qualche dialogo) si ritrova in molti lavori in particolare



nelle commedie cinematografiche. E ciò riguarda spesso delle scene d'azione. Gérard Oury lo fa sempre all'inizio dei suoi film, e questo rimanda l'inizio dei suoi secondi atti. Ne *Le folli avventure di Rabbi Jacob*, per esempio, ci mostra il rapimento di un militante arabo; dura cinque minuti, non è divertente e se ne potrebbe fare a meno senza che il racconto ne risenta.

### **TRASMETTERE UN'INFORMAZIONE**

L'autore, dinnanzi a un'informazione narrativa, non ha tanta scelta. Può:

- 1- rivelarla in modo chiaro allo spettatore, di modo che venga percepita come probabile ma non prevedibile;
- 2- tenerla completamente nascosta (sempre allo spettatore) per poterla utilizzare come sorpresa al momento opportuno;
- 3- "telefonarla" o annunciarla in modo eccessivo;
- 4- farne un mistero del tipo: "Ho un'informazione interessante, ma non vi dirò di che si tratta".

Le prime due scelte sono più efficaci delle altre due, anche se l'annuncio è necessario in qualche rara occasione. Avremo modo di ritornare sulla banalità del mistero nel capitolo dedicato all'ironia drammatica.

### **IN FUNZIONE DELLA PARTECIPAZIONE DEL PUBBLICO**

#### **Annuncio e coinvolgimento**

Gli esempi di annunci che abbiamo appena visto sono specifici. Ma esiste una forma di annuncio più generale, che consiste molto semplicemente nell'informare lo spettatore, in modo da coinvolgerlo nella storia. Il caso più notevole di annuncio in questo senso riguarda l'obiettivo. Quando un autore fa in modo che lo spettatore prenda coscienza dell'obiettivo del protagonista, crea un annuncio, ci dice: "Ecco quello che il protagonista cercherà di fare".

#### **PREPARAZIONE DELL'AUTORE = COINVOLGIMENTO DELLO SPETTATORE**

Ne *L'uomo che sapeva troppo*, Hitchcock prepara a più riprese il fatto che l'omicidio del diplomatico deve avvenire durante un concerto sinfonico, nel momento di un forte colpo di piatti. Si sforza persino di renderci familiare lo spartito, affinché possiamo avere un'idea abbastanza precisa del momento in cui il colpo dovrà essere battuto. La preparazione porta così al massimo coinvolgimento del pubblico. Hitchcock (66) aveva un solo rimpianto: che il pubblico non sapesse leggere uno spartito. La cosa avrebbe ottimizzato ancora di più la partecipazione.

La primissima scena di *Dov'è la casa del mio amico?* è una bella scena di preparazione. Tramite un conflitto tra un bambino, Mohamad Réza, e il suo istitutore, veniamo informati che i compiti devono essere svolti su un quaderno, altrimenti c'è il rischio di essere rimandati, che Ahmad, un altro bambino, è un buon amico di Mohamad Réza, che quest'ultimo abita a Pochté, che ha un cugino, tutte cose che avranno importanza nel resto del racconto. Questa scena serve anche a dare una motivazione al futuro obiettivo di Ahmad, che sarà di riportare il quaderno al suo amico.

Come vediamo, la preparazione permette di coinvolgere lo spettatore nella storia. Talvolta - l'esempio è classico - ci informa sulla portata del dramma che verrà. In *Four o'clock*, il protagonista prepara una bomba artigianale. Per darci un'idea della potenza della bomba, Hitchcock gli fa fare una prova, all'inizio della storia, con una piccola quantità di prodotto.

Due esempi un po' più sottili. All'inizio de *La capra*, Perrin (Pierre Richard) si dirige con passo deciso verso una porta automatica. La porta non si apre e ci sbatte la faccia contro. Affinché la gag funzioni senza ambiguità, è necessario far vedere, un attimo prima dell'arrivo di Perrin, che la porta si apre normalmente. Veber lo fa, nella stessa inquadratura, con l'aiuto di un passante. È preparazione. In uno degli episodi de *I nuovi mostri* intitolato *Tantum ergo*, un cardinale (Vittorio Gassman) sproloquia davanti a un comitato parrocchiale in rivolta. Cita Cristo come più gli fa comodo. Per farci capire bene che si tratta di una mostruosità, gli sceneggiatori gli fanno citare Cristo una prima volta correttamente. Il suo sagrestano china allora il capo in segno di approvazione. La seconda volta, il sagrestano aggrotta le sopracciglia. L'esempio del crepitio dei flash alle Nazioni Unite in *Intrigo internazionale* è una preparazione dello stesso tipo (cfr. i dettagli nel capitolo 15).

#### **Un generatore di emozioni**

La preparazione aiuta lo spettatore a capire la storia nei suoi minimi particolari, a provare le emozioni del protagonista, o anche semplicemente a provare un'emozione. I momenti emozionanti (alla fine dell'opera in particolare) sono sempre dei pay-off.

Alla fine de *Il fantasma e la signora Muir*, la signora Muir (Gene Tierney) muore e raggiunge finalmente il fantasma (Rex Harrison) che la ama da anni. È commovente, è un pay-off.

Alla fine de *L'attimo fuggente*, John Keating (Robin Williams) viene mandato via dal college. Va a dire addio ai suoi allievi. Essi si mettono in piedi sui banchi, come aveva insegnato Keating, e questo malgrado la presenza di un altro professore. È commovente, è un pay-off.

Alla fine di *Cyrano de Bergerac*, Cyrano recita a memoria una lettera d'amore che Christian doveva aver scritto. Roxane capisce che egli ne è l'autore. È commovente, è un pay-off.

Alla fine di *Luci della città*, la fioraia scopre che il suo benefattore è

quel vagabondo che ella ha appena preso in giro. È commovente, è un pay-off.

Alla fine di *Anna dei miracoli*, Anna ottiene finalmente da Helen il segnale di un progresso. È commovente, è un pay-off.

Alla fine di *È nata una stella*, Esther (Judy Garland) si presenta quale Signora Norman Maine, dal nome di suo marito (James Mason) scomparso tragicamente dopo una lunga agonia. È commovente, è un pay-off.

Alla fine de *La vita è meravigliosa*, gli abitanti di Bedford Falls vengono a salvare George Bailey (James Stewart) dal fallimento, restituendogli i soldi che egli aveva prestato loro. È commovente, è un pay-off. Un finale simile si trova già ne *La follia della metropoli*, dello stesso Capra, che è una brutta copia *La vita è meravigliosa*.

### Un'emozione mancata

Esistono certamente dei contro-esempi, quei momenti che dovrebbero essere commoventi e che non lo sono, in mancanza di preparazione. Ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, il cane di Teresa (Juliette Binoche) e Tomas (Daniel Day-Lewis) muore. Essi sono commossi. Purtroppo, lo sceneggiatore ha ommesso di farci affezionare a questo cane. Lo conosciamo appena. Questa mancanza di preparazione ci impedisce di condividere il dolore dei protagonisti. Per tutta la durata de *La bella e la bestia* (Disney), familiarizziamo con la Bestia. Insieme a Bella, ci mettiamo ad amarla. Alla fine, la Bestia si trasforma in un bel principe praticamente scialbo quanto il cattivo del film (Gaston). L'effetto è un po' strano. Ci siamo talmente affezionati alla Bestia, che quasi ci dispiace che non rimanga com'è. Ciò deriva forse dal fatto che non è abbastanza brutta o che il bel principe non è abbastanza splendido, ma si tratta soprattutto di un problema di preparazione. Se gli autori si fossero curati di prepararci al nuovo volto, la nostra partecipazione alla fine del film sarebbe stata di maggiore efficacia. Questa semina poteva essere fatta, per esempio, sotto forma di ritratti del principe appesi in una stanza dall'ingresso vietato, e ammirati da Bella. Una brutta soluzione invece sarebbe stata farci vedere il principe all'inizio della storia, prima che venisse trasformato in Bestia. In quel momento infatti, avrebbe dovuto essere una persona senza cuore. Nella versione di Cocteau alla fine il volto del principe ci è familiare, poiché è anche quello di uno degli abitanti del villaggio, Avenant (l'equivalente di Gaston), interpretato da Jean Marais. Il problema è che è antipatico. Quando la Bestia si trasforma, il suo nuovo volto, anche qui, non è del tutto soddisfacente.

### UN CASO PARTICOLARE: LA FALSA PISTA

Il desiderio di coinvolgere lo spettatore nella storia può anche portare alla sua manipolazione. È un modo come un altro di tenere

conto del pubblico, che gradisce di essere manipolato. La preparazione può allora servire a distogliere l'attenzione da qualcosa per rafforzare un effetto di sorpresa. È il principio di quel che gli americani chiamano il "red herring", riferendosi all'aringa rossa usata per depistare il fiuto dei cani. (L'aringa rossa non ha proprio nulla a che fare con il McGuffin).

La falsa pista consiste dunque nel far credere una cosa, senza ambiguità, e provocarne un'altra, inaspettata. In *The wrong trousers*, il protagonista, il cane Gromit, ha seguito con discrezione un pinguino sospetto. È nascosto in uno scatolone e osserva il pinguino attraverso un buco fatto da lui. Improvvisamente il pinguino si gira verso di lui, lo fissa e si avvicina. Siamo convinti che Gromit sia stato scoperto. Finché non capiamo che è stato il disegno di un cane sullo scatolone (con gli occhi nello stesso punto di quelli di Gromit) ad attirare l'attenzione del pinguino. In *Speed*, un autobus attraversa le vie di Los Angeles a tutto gas mentre, attraverso il montaggio parallelo, si vede una donna con una carrozzina che si appresta ad attraversare la strada. Naturalmente ci aspettiamo che l'autobus sfiori di poco l'urto con la carrozzina. Prima sorpresa abbastanza sconvolgente: la investe per davvero. Seconda sorpresa: la carrozzina era piena di lattine.

D'altra parte la falsa pista gioca abbastanza spesso con i clichés, ossia con quelle situazioni viste così spesso da poterle anticipare. In *Rupture*, il protagonista (Pierre Etaix) che ha appena ricevuto una dolorosa lettera di rottura, apre lentamente un cassetto e tira fuori una pistola... un accendino con il quale si accende una sigaretta. Ne *I predatori dell'arca perduta*, un cattivo nazista con la faccia da carnefice tira fuori dalla tasca un aggeggio metallico inquietante che si rivela essere... un porta abiti smontabile.

Ne *La vita è bella*, gli autori ci presentano un cliente dell'hotel dove lavora Guido (Roberto Benigni): il Dr. Lessing (Horst Buchholz). È un appassionato di indovinelli e Guido ha con lui un rapporto amichevole. Si divertono di tanto in tanto a porsi degli indovinelli. Più avanti nel film, quando constatiamo che il Dr. Lessing è un medico del campo di concentramento, siamo convinti che aiuterà Guido, così come l'ufficiale tomanense de *Il grande dittatore* aveva aiutato il piccolo barbiere ebreo. Si può avere l'impressione che sia un aiuto telefonato, in altri termini che il deus ex machina che ci si aspetta non sia camuffato molto bene. In realtà si tratta di una superba falsa pista e il pay-off è ammirevole. Nel momento in cui Guido ha disperatamente bisogno d'aiuto, il Dr. Lessing lo va a trovare e gli sottopone un enigma irrisolvibile dicendogli: "Aiuto! Ti prego, aiutami a risolverlo, non ci dormo la notte". La reazione di Guido a quel punto, piuttosto simile alla nostra, è un gran momento di cinema.

L'esempio più celebre di falsa pista è la prima parte di *Psycho* - invito ancora una volta i lettori che non conoscono il film di Hitchcock a saltare questo paragrafo. Per rendere l'omicidio di Marion Crane il più brutale e sorprendente possibile, Hitchcock decide di sviluppa-

re l'intreccio che la riguarda (il furto dei soldi) facendo credere così allo spettatore che sarebbe stata lei la protagonista di tutta la storia. È per questo che fece aggiungere dal suo sceneggiatore delle scene che nel romanzo di Robert Bloch non esistevano, come la scena del poliziotto che, sul ciglio della strada, perquisisce Marion. Il romanzo di Bloch, d'altra parte, comincia subito con Norman Bates e introduce il furto dei soldi da parte di Marion sotto forma di flashback. Inoltre, per il ruolo di Marion, Hitchcock decise di scegliere un'attrice all'epoca abbastanza conosciuta, comunque più conosciuta di tutto il resto del cast. In questo modo, lo spettatore non poteva intuire neanche per un solo istante che lei sarebbe scomparsa dopo 45 minuti. La scomparsa improvvisa di Marion è quindi una risoluzione inaspettata di tutto l'inizio del film. Questi primi 45 minuti rappresentano la falsa pista di *Psyco*.

Se *Psyco* è l'esempio più celebre di falsa pista, *Schindler's list* offre probabilmente la falsa pista più discutibile del repertorio. Verso la fine del film, le operaie di Schindler (Liam Neeson) vengono mandate ad Auschwitz per errore. Vengono tagliati loro i capelli, vengono spogliate e mandate a fare la doccia. Chi non pensa in quel momento che si tratti di una camera a gas?... Ebbene no, sorpresa: è una vera doccia! Non mi verrebbe in mente di tacciare Spielberg di revisionismo, ma devo dire che non capisco l'interesse di questa falsa pista.

Si potrebbero moltiplicare gli esempi, nella misura in cui tutto quel che precede un colpo di scena può essere considerato come una falsa pista. Così come per le sorprese, ce ne sono di piccole e di grandi.

In quanto preparazione ingannevole, la falsa pista è quindi tutto il contrario dell'effetto "telefonato", o anche dell'annuncio. Hitchcock (66) dichiara in proposito:

"Il pubblico cerca sempre di anticipare e gli piace poter dire: so quel che accadrà adesso. Bisogna tenere conto di questo... Girare e rivoltare il pubblico, mantenendolo il più lontano possibile da quello che accadrà".

È questo grazie alla preparazione. Questa dichiarazione giustifica l'uso della falsa pista ma è in contraddizione con quel che Hitchcock sviluppa altrove, ossia che bisogna avvantaggiare gli spettatori rispetto ai personaggi. In realtà, vedremo che entrambi i tipi di coinvolgimento del pubblico sono auspicabili.

### Falsa pista e contrasto

Un'altra forma di falsa pista consiste nell'introdurre una scena gioiosa o divertente appena prima di un colpo di scena conflittuale, in modo tale da rafforzarne l'effetto. *Fiori d'acciaio* funziona interamente secondo questo principio: l'alternarsi di commedia e di dramma intenso. L'opera teatrale di Robert Harling – e ancora di più il film che ne è stato tratto – riesce anche nel "tour de force" di provocare una risata nel bel mezzo di un momento triste

(cfr., nel film, la scena del funerale). È un caso rarissimo. È molto più facile spegnere una risata in gola allo spettatore, piuttosto che il contrario.

In modo circostanziato, *Alien* e *Lo squalo* offrono due esempi classici. Nel film di Ridley Scott, i protagonisti stanno ridendo e mangiando tranquillamente quando, all'improvviso, Kane (John Hurt) si sente male e "partorisce" il mostro. Nel film di Spielberg, Mattia Brody (Roy Schneider) sta buttando in mare delle esche inquantando – e questo ci fa sorridere – quando, all'improvviso, lo squalo spunta fuori dall'acqua.

Alla fine di *Bagdad café*, l'intervento conflittuale del poliziotto è reso ancora più brutale dal fatto che è in contrasto con le scene di gioia che lo precedono.

### Contrasto e spazio di riposo

È chiaro che la forza di un ostacolo dipende in gran parte da quel che precede. Ragion per cui a un autore conviene sempre ritagliare degli spazi di riposo all'interno dell'azione. Questi spazi di riposo possono essere dei momenti di gioia o di divertimento, ma possono anche essere dei momenti di successo. Ciò rilassa lo spettatore, permette di evitare la monotonia, nutre la suspense e, per contrasto, dà più peso agli ostacoli che vengono dopo. Questo contrasto si crea attraverso lo scarto d'intensità tra semina (plant) e raccolta (pay-off). È da notare che gli spazi di riposo hanno talvolta un'altra funzione: permettono allo spettatore di digerire un conflitto.

### STRUMENTO SINTATTICO

Partendo dall'applicazione pratica e molteplice della preparazione, che abbiamo appena visto, estenderemo adesso il campo e constateremo che la preparazione è in realtà l'applicazione di un processo fondamentale: il linguaggio drammatico.

### UN PRODUTTORE DI SENSO

Si sarà capito, la preparazione (o semina) serve a conferire ad alcuni elementi (un oggetto, un gesto, un dialogo, un evento, un personaggio, ecc.) un valore, un'importanza, un significato che non avrebbero se non fossero stati preparati. Questo fenomeno esiste, ben inteso, anche nella vita. Quando una coppia ascolta "la sua canzone", ciò rappresenta la conseguenza logica (il pay-off) di qualcosa che ha vissuto prima. *L'appartamento* e *Green card* – *Matrimonio di convenienza* offrono un effetto simile: la canzone è sostituita da uno spaghetti in una racchetta da tennis o da piante di pomodori.

**Un esempio notevole: L'appartamento**

*L'appartamento* costituisce, da solo, come la maggior parte dei film di Billy Wilder, una vera festa di preparazioni, una scuola. CC Baxter (Jack Lemmon) presta regolarmente il suo appartamento a Sheldrake (Fred McMurray), il capo del personale, che ha bisogno di un luogo appartato e intimo per ricevere la sua amante. Ma CC ignora che l'amante di Sheldrake non è altri che Fran Kubelik (Shirley McLaine), la donna di cui è innamorato. Un giorno, egli riporta a Sheldrake uno specchietto che ha trovato nel suo appartamento. Il vetro è spaccato. Sheldrake lo ringrazia e spiega scorridando che la sua amante gliel'ha lanciato in faccia. Qualche scena dopo, CC parla del suo nuovo incarico a Fran. Egli ha comprato una bombetta per l'occasione e si chiede se la deve portare dritta o calcata da un lato. Per aiutarlo a prendere una decisione, Fran tira fuori dalla borsetta uno specchietto e glielo porge. CC lo apre: il vetro è spaccato. CC capisce allora che Fran è l'amante di Sheldrake ed è distrutto. Un semplice oggetto, preparato come si deve, ci aiuta a capire ciò che prova.

Certo, questo breve riassunto non dà ragione dell'efficacia di questo procedimento nel film di Wilder. Nel momento in cui CC dà lo specchietto a Sheldrake, lo spettatore non sospetta neanche per un istante che servirà più tardi. Innanzitutto perché è stato seminato, in una scena precedente, dato che CC trova spesso degli oggetti nel suo appartamento, e poi perché la nostra attenzione è rivolta all'osservazione conflittuale di Sheldrake: "Sa com'è, s'immaginano che divorziamo per andare a vivere con loro". Quanto al momento in cui CC si guarda nello specchietto spaccato, è una scena rivelatrice molto efficace che dà i brividi.

**Qualche esempio di pay-off significanti**

In *Io e Annie*, Alvy Singer (Woody Allen) fa conoscenza con la famiglia di Annie Hall (Diane Keaton). In particolare, incontra il fratello Duane (Christopher Walken). Duane trascina Alvy in disparte per spiegargli il suo problema: quando guida, ha delle pulsioni suicide terribili che gli fanno venire voglia di lanciarsi contro la prima macchina che incrocia. Alvy lo ascolta costernato, abbozza un sorriso pieno di comprensione e chiude la scena dicendo: "Ti saluto adesso, Duane, perché devo tornare sul pianeta Terra". Nella scena successiva, Duane, Alvy e Annie vanno all'aeroporto. È... Duane a guidare. C'è bisogno di descrivere le smorfie di paura di Alvy?

Alla fine di *Asterix e il paiolo*, Asterix capisce di essere stato raggirato perché i soldi che ha appena rubato all'esattore sanno di cipolla. Ora, i soldi che gli erano stati affidati e che poi gli erano stati rubati all'inizio della storia, erano stati depositati in un paiolo che aveva contenuto della zuppa di cipolle. Per tutto il libro, questo fatto è ampiamente preparato. Se infatti era indispensabile che i soldi fossero identificabili, alla fine (pagina 44), bisogna anche

motivarlo, questo metodo d'identificazione. E Goscimny lo fa varie volte (pagine 7-8-10-12-42).

In *Al fuoco, pompieri!* i pompieri hanno organizzato una festa per rendere omaggio al loro vecchio presidente. Josef (Josef Kolb) è incaricato della tombola. La sua unica ossessione è che i premi raccolti su di un tavolo non spariscono. Purtroppo, mano a mano che la festa va avanti, i premi si smaterializzano. Josef trova addirittura uno dei premi (un paté di cervella) nella borsa di sua moglie. Verso la fine della storia, un guasto alla corrente fa piombare la sala delle feste nell'oscurità. Quando torna la luce, sul tavolo sono rimasti soltanto tre o quattro premi. Il presidente propone di spegnere la luce e di lasciare che i ladri rimettano sul tavolo quello che hanno preso. La luce viene spenta. Una volta riaccesa, sul tavolo non c'è più nulla. Il presidente chiede a tutti di riprendere il controllo di sé e fa nuovamente spegnere la luce. Quando si riaccende, si vede Josef che si dirige verso il tavolo. Sorpreso dalla luce, lancia il paté di cervella in direzione del tavolo e sviene.

Ne *La grande illusione*, l'aristocratico francese, De Boieldieu (Pierre Fresnay), e l'aristocratico tedesco, Von Rauffenstein (Eric von Stroheim), simpatizzano. In una scena durante la quale il tedesco esterna le sue paure di veder scomparire l'aristocrazia, De Boieldieu esprime la sua ammirazione per il geranio del suo ospite, l'unico fiore ad essere spuntato nella fortezza, in mezzo all'edera. Alla fine del film, dopo la morte di Boieldieu, Von Rauffenstein taglia il geranio.

Ne *La Kermesse eroica*, la moglie dell'albergatore fa delle avances ad un invasore spagnolo. Così, gli propone di ricucire il suo farsetto. Egli accetta e finiscono a letto. Più tardi, lo spagnolo la reclama: ha ancora un punto da far cucire. La moglie dell'albergatore accorre. Ancora più tardi, è l'albergatore stesso che chiede a sua moglie di ricucirgli uno strappo. "Ah no!", risponde quindi lei esausta, "non ho più filo".

All'inizio di *Terra e libertà*, la nipote di David Carr trova tra le cose di suo nonno un foulard rosso con dentro della terra. Mistero. Incomincia un lungo flashback. Ci si dimentica del foulard rosso. Improvvisamente, durante il funerale della donna che ha amato, si vede David (Ian Hart) prendere un pugno di terra e metterla nel suo foulard. Ritorno al presente: la nipote di David butta questa terra sulla tomba di suo nonno.

Nel tredicesimo quadro di *Vita di Galileo*, un individuo viene ad annunciare ai parenti di Galileo che il ricercatore è davanti all'Inquisizione e che ci si aspetta da lui che alle cinque ribatti. A quell'ora suonerà la campana di San Marco. I colleghi di Galileo sono convinti che non ritratterà. Alle 5 e 30, non avendo sentito la campana, si congratulano tra di loro. All'improvviso, la campana si mette a suonare. Rimangono pietrificati e con loro lo spettatore. Questo suono di campana è commovente perché significativo. È stata la preparazione ad attribuirgli un senso specifico. Un effetto sonoro simile si trova in *Madre Coraggio e i suoi figli*.

In *Z-l'orgia del potere*, un giudice istruttore (Jean-Louis Trintignant)

indaga sulla morte di un deputato (Yves Montand). Egli è caratterizzato come neutro e integro. Così, ogni volta che un testimone parla di omicidio, il giudice rettifica: "Si tratta di un incidente". Fino al giorno in cui pronuncia, senza rendersene conto, la parola "omicidio". Si sarà capito che il pay-off è necessariamente significativo. Non deve essere confuso con la ripetizione di immagini, che è un procedimento tipico dei videoclip ed è, per la conduzione di un racconto, quel che il ritornello è per la canzone. In *Toto le héros-un eroe di fine millennio*, si vedono cadere da uno scaffale dei soldatini di piombo. La prima volta, il fatto è significativo. In realtà, è più che altro simbolico. Ma la seconda o la terza volta, non significa più nulla. È destinato solo a creare atmosfera.

### IL LINGUAGGIO DRAMMATICO

In tutti gli esempi che precedono, il pay-off ha un significato che non avrebbe se lo si togliesse dal suo contesto, se non si tenesse conto della preparazione. Ora, questo è il principio stesso di ogni linguaggio. Tutti gli esempi di preparazione che abbiamo appena visto, sono collegati in modo diretto al linguaggio della drammaturgia, quello che consiste nel mettere degli elementi narrativi, e più in particolare delle scene, gli uni dietro agli altri.

Ricordiamo che un linguaggio è un sistema di segni (più in generale, di unità di senso), la cui concatenazione o giustapposizione permette di creare senso, di dare delle informazioni. Questi segni possono essere delle lettere, delle parole, dei gesti, delle note musicali, delle macchie di colore, dei contrasti di luce, ecc. Possono anche essere delle scene. Un'opera drammatica è composta da tante scene che sono disposte l'una dietro l'altra. Questa concatenazione non è arbitraria. Contribuisce a dare delle informazioni narrative che non si trovano in nessuna scena presa singolarmente, ma nel fatto stesso che le scene si susseguano.

*Romeo e Giulietta* ci fornisce un facile esempio - al quale si potrebbero aggiungere, naturalmente, tutti gli esempi che precedono. Nella scena 3 dell'atto V, Romeo si suicida. Questa scena, separata dal suo contesto, porta un certo insieme di informazioni, e la principale è che Romeo si uccide davanti al cadavere di Giulietta per raggiungerla nella tomba. Se consideriamo adesso la scena nel suo contesto, se teniamo conto cioè della scena precedente (3 dell'atto IV) nella quale Giulietta assume un narcotico per fingere di essere morta, compaiono due informazioni supplementari: il corpo steso di Giulietta non è un cadavere e Romeo sta commettendo un tragico errore. Questa seconda informazione non si trova né nella scena V/3 né ancora meno nella scena IV/3, ma nel fatto che queste scene siano l'una dietro l'altra.

Certo, la disposizione delle scene - e delle informazioni che contengono - non costituisce l'unico linguaggio delle arti drammaturgiche. Il dialogo (il linguaggio dei vocaboli), i gesti, la musica all'ope-

ra, la scelta delle inquadrature e la loro concatenazione al cinema (il linguaggio cinematografico) sono, tra i tanti, quattro possibili linguaggi della drammaturgia o delle arti che la utilizzano. Ma quello che ci interessa qui, il linguaggio delle scene, è il più importante linguaggio della drammaturgia e, stranamente, quello a cui gli autori prestano meno attenzione. Forse perché, pur essendo il generatore di senso più potente, è anche il più discreto, il più impercettibile. Forse anche perché è quello che richiede più talento.

### In drammaturgia tutto è preparazione

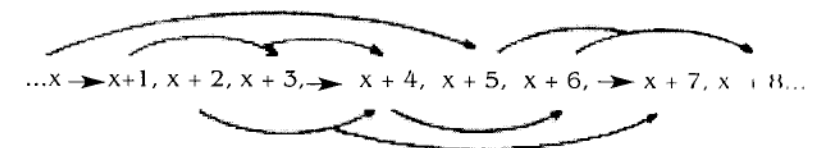
In quanto unità di senso di questo linguaggio, una scena non può essere considerata separatamente dalle scene che la precedono e da quelle che la seguono. Le scene si susseguono non senza una certa logica. La scena  $x$  provoca la scena  $x+1$ , che provoca a sua volta  $x+2$ , ecc. In questo modo, la scena  $x$  è una preparazione delle scene  $x+1$ ,  $x+2$  ecc., pur essendo essa stessa un pay-off rispetto alle scene  $x-1$ ,  $x-2$ , ecc. Nell'insieme quindi, lo svolgimento sintattico di un'opera drammatica è una gigantesca operazione di preparazione. Come vedremo adesso, sono tanti gli effetti e le applicazioni di questo fenomeno.

Certo, la concatenazione delle scene non è mai così semplice e rigorosa:

... $x \rightarrow \dots x+1 \rightarrow \dots x+2 \rightarrow \dots x+3 \rightarrow \dots x+4 \rightarrow \dots x+5 \rightarrow x+6 \dots$

ossia: ...la scena  $x$  prepara la scena  $x+1$ , che prepara la scena  $x+2$ , che prepara la scena  $x+3$ , ecc.

Sarebbe noioso. Se si vuole schematizzare un tipo di concatenazione ideale, si ottiene qualcosa come:



ossia: ... $x$  prepara  $x+1$  e  $x+5$ ,  $x+1$  prepara  $x+3$  e  $x+4$ ,  $x+2$  prepara  $x+4$  e  $x+7$ ,  $x+3$  prepara  $x+4$ , ecc.

### IL PRINCIPIO DI CAUSALITÀ

Lo svolgimento sintattico di un'opera drammatica è legato al principio della causalità e della logica temporale. Dipende cioè dal fatto che ogni cosa è l'effetto di una causa e che esistono delle concatenazioni cronologiche. Si può intavolare una discussione sulla fondatezza del principio di causalità, ad ogni modo lo spettatore ne è goloso. E, più che ad un piacere, è probabile che questo corrisponda, in lui,



a una necessità fondamentale. L'essere umano è un animale religioso, nel senso etimologico del termine, ha bisogno cioè di senso, di ordine, di nessi. Non c'è dubbio che questo libro risponda a questo bisogno di ordine. Anche la religione soddisfa questo bisogno, per alcuni. Claudel (30) affermava che, per l'uomo di fede, la vita non è una serie incoerente di gesti vaghi e incompiuti, ma un dramma preciso che comporta uno scioglimento e un senso.

Altri, che non riescono a trovare un senso metafisico alla vita, si rivolgono alla scienza e constatano che la vita è fortemente diretta dalla causalità. Ci sono centinaia di esempi. Quando si lancia un sasso in aria, l'effetto è sempre lo stesso: ricade. Quando uno spermatozoo incontra un ovulo, comincia a formarsi un essere umano. Quando si abusa del proprio potere su di un bambino, egli sviluppa delle nevrosi e/o delle psicosi.

Vediamo, in ogni caso, quel che può avere di fondamentalmente religioso il dramma, sia per il credente, che per l'agnostico o l'ateo.

### La causalità nel bambino

Questo bisogno di spiegazione logica si sente in modo molto forte nei bambini, che adorano verificare che le stesse cause (una smorfia, per esempio) producono gli stessi effetti (la faccia indignata dell'adulto). E quando cominciano a nutrire la loro coscienza, nel momento dell'acquisizione del linguaggio, i bambini hanno una sola parola sulla bocca: "Perché?". Questa è anche una delle ragioni per cui i bambini hanno così tanto bisogno di storie e, in particolare, di storie strutturate e non – come si vede purtroppo troppo spesso negli spettacoli per bambini – di un susseguirsi di sketch più o meno spettacolari.

Uno degli esercizi classici proposti ai bambini dell'asilo consiste nel mettere in ordine una serie di disegni che rappresentano varie attività: lo schiudersi di un uovo, la crescita di un fiore, la preparazione di un dolce, ecc.

### La filastrocca

Allo stesso modo, uno dei più vecchi tipi di storia è la filastrocca, che non è altro che un modello di classificazione causale. Esso è costruito sempre allo stesso modo: il gatto piange perché il gallo gli ha fatto male a un occhio, il gallo ha fatto male all'occhio del gatto perché il ramo l'ha colpito, il ramo ha colpito il gallo perché la capretta ha brucato le sue foglie, ecc. ecc.

Una bellissima favola popolare, chiamata alle volte *L'être le plus puissant du monde*, è un incrocio tra una favola e una filastrocca. Il re impedisce a sua figlia di sposare il ragazzo che ama. Vuole che lei sposi l'essere più potente del mondo. Fa quindi venire il sole e gli chiede se è proprio lui l'essere più potente del mondo. "No", risponde il sole, "la nuvola è più potente di me perché mi copre". Allora viene chiamata la nuvola. Comincia così un susseguirsi di scene costruite alla stessa maniera: la nuvola afferma che il vento la scaccia, il vento che la montagna lo ferma, la montagna che la

vacca la consuma, la vacca che la corda la trattiene, la corda che il topo la rosicchia, il topo che la trappola lo cattura e la trappola che finisce col dire che l'essere più potente del mondo è il ragazzo che l'ha fabbricata – e che è, naturalmente, l'innamorato della puledra pessa. Lei sposa quindi l'uomo che ama e il re è contento.

Un fumetto abbastanza corto, *La vengeance*, adotta un principio strutturale simile. Jérôme Le Hixe, giovane, bello e ricco, è investito da una macchina. L'incidente lo lascia atrocemente sfigurato. È deciso a trovare il responsabile e a fargliela pagare. Il guidatore della macchina che l'ha investito è morto ma sembra che il veicolo sia stato revivificato male. Le Hixe si reca quindi dal meccanico. Costui gli spiega che un brutto scherzo (una falsa richiesta di soccorso) gli ha impedito di finire la macchina prima che il proprietario la recuperasse. Le Hixe si reca quindi dall'autore dello scherzo. Quest'ultimo ha anch'egli una scusa. E così via. Tutti i potenziali responsabili hanno una buona scusa. Finché Le Hixe arriva alla conclusione che il vero responsabile è il principale che ha ingiustamente licenziato il penultimo anello della catena. Ma questo principale si chiama Jérôme Le Hixe.

*La vengeance* ricorda per certi versi l'indagine di Edipo in *Edipo re*. L'insieme della leggenda di Edipo è d'altra parte una filastrocca e, sicuramente, uno dei più begli esempi di concatenazione causale, una successione quindi di semine e di raccolte. Giudicate voi:

- Laio e Giocasta sono il re e la regina di Tebe;
- un oracolo predice che Laio verrà ucciso dal suo stesso figlio e che quest'ultimo sposerà sua madre;
- Laio ordina la morte del figlio Edipo, tre giorni dopo la sua nascita;
- Giocasta affida il bambino ad un pastore perché quest'lo abbandoni;
- il pastore disobbedisce e dà il bambino a uno di Corinto. Questo tema del bebè minacciato e raccolto da altri, che corrisponde ad una delle angosce dei bambini, ritorna spesso nei miti e nelle fiabe (cfr. la storia di Mosè o *Biancaneve e i sette nani*);
- Edipo viene adottato e tirato su da Polibio e Merope, il re e la regina di Corinto;
- un oracolo predice a Edipo che egli ucciderà il padre e possederà sua madre;
- Edipo lascia Corinto per evitare di uccidere colui che crede essere il suo vero padre;
- sul suo cammino, incontra Laio, non lo riconosce e lo uccide;
- la Sfinge viene mandata a Tebe (governata adesso da Creonte) per punire la città per questo crimine. Diventa un problema per il paese;
- Edipo affronta la Sfinge e risolve il suo enigma;
- Creonte proclama Edipo re di Tebe;
- Edipo sposa Giocasta.

A questo punto della leggenda, ciò che l'oracolo aveva predetto si è realizzato, il cerchio si è chiuso. È la prima parte del ciclo di cui Laio e Giocasta sono i co-protagonisti. Ma, certamente, la storia di

Edipo non è finita. Si può anzi dire che comincia, con Edipo come protagonista. Così, è il seguito del mito che viene narrato nella tragedia di Sofocle. Quando fa inizio, il male è fatto, la leggenda si è conclusa. È per questo che non è del tutto giusto dire che *Edipo re* tratta unicamente di destino. Edipo è vittima tanto del suo rifiuto di vedere in faccia la realtà quanto del suo destino. Preferisce rinnegare il suo passato piuttosto che affrontarlo.

Quanto alla forza del destino, buona parte dei teorici, tra cui Paul Watzlavick (1953), si spinge fino a sostenere che tutta questa tragedia non sarebbe successa se Laio e Giocasta non avessero fatto l'errore di consultare l'oracolo. Credendo alle predizioni e volendo ad ogni costo impedire la loro realizzazione, alla fine hanno fatto di tutto perché diventassero realtà. Oggi, l'oroscopo ha sostituito l'oracolo di Delfi. In uno dei suoi sketch, Raymond Devos descrive molto bene questo fenomeno ironico che consiste nel mettersi la corda al collo da soli. Il suo sketch s'intitola *L'horoscope* ed è anche un bell'esempio di concatenazione causale:

"Non so se leggete l'oroscopo, io lo consulto tutte le mattine. Otto giorni fa, leggo nel mio oroscopo: "Discussioni e disaccordi nel vostro ménage". Vado da mia moglie:

- Che cosa ti ho fatto?
- Niente!
- Allora cosa hai da discutere?

Da allora, siamo in rotta! Questa mattina leggo il mio oroscopo: "Rischio di incidenti". Allora, per tutto il giorno, al volante della mia auto, stavo lì... attento a destra... attento a sinistra... Niente di niente!... Mi dico: "Forse mi sono sbagliato". Il tempo di dare un'occhiata al giornale che era sui sedili posteriori della macchina e bum! Patatrac! L'altro guidatore è sceso e mi ha detto:

- Lei mi poteva evitare!
- Macché, era tutto previsto!
- Sarebbe a dire?
- L'incidente sta sul giornale!
- Il nostro incidente è già sul giornale?
- Nel suo non so, ma nel mio sì!
- Il suo giornale è anche il mio!
- Ehi! Ehi! Un momento! Di che segno è lei?
- Bilancia.
- Bilancia?

Guardo sotto Bilancia e gli dico:

- Infatti non c'è, lei non ha incidenti oggi! Ha torto vecchio mio!

Allora arriva un vigile e mi fa:

- Non ha visto il mio segno?
- Prenda il giornale e guardi da sé! Non posso mica leggere il segno a tutti!

### Le strutture a sketch e i road-movie

Il principio di causalità drammatica spiega il magro interesse per i film a sketch, e ancora di più per le opere che non sono presen-

tate come tali e la cui struttura può essere assimilata ad un susseguirsi di sketch. Allo spettatore infatti non piace avere l'impressione che si può prendere la scena x, metterla al posto della scena x+9 e ottenere lo stesso risultato. È il problema di buona parte dei "road movie", in cui si passa casualmente da un incontro all'altro. È anche il problema di *Asterix e il paiolo*. Per riempire il suo paiolo, il protagonista passa da un tentativo all'altro senza che ci sia un forte nesso tra i due. Altro esempio: i primi Tintin. E abbiamo visto i problemi che si ponevano quando l'autore allineava gli episodi senza sapere dove stesse andando. Il sorpasso, *La crisi!* o *Peer Gynt* risentono ugualmente dell'allineamento di un susseguirsi di piccole storie senza un nesso abbastanza forte. Gli sceneggiatori italiani sono peraltro degli specialisti della struttura a sketch. Le loro caratterizzazioni sono spesso brillanti, il loro umorismo è notevole, ma le strutture dei loro film non sono unitarie.

È da notare che ciò che caratterizza il road-movie non è tanto il fatto che l'azione si svolga sulla strada, quanto il fatto che la struttura sia a episodi. *Easy rider* è un road-movie (nei due sensi del termine), ma non *Thelma e Louise*, eppure la parte essenziale dell'azione si svolge sulla strada. L'obiettivo di *Thelma e Louise* non è di andare da un punto all'altro, ma di sfuggire alla polizia. Più l'azione procede e più la morsa si stringe. C'è sia crescendo che evoluzione (vedi sotto). Stesso principio in *Vite vendute*.

### L'epico e il tragico

Talvolta si fa una distinzione tra due tipi di racconti: quello in cui i personaggi si spostano, come nell'*Odissea*, e quello in cui i personaggi rimangono fermi, come nell'*Iliade*. Anche se la letteratura e la drammaturgia si sono occupate indifferentemente delle due forme di racconto, sembra che la prima rimandi più all'epopea e al campo della letteratura, mentre la seconda rimanda alla tragedia e si addice di più all'espressione drammatica. È forse questa considerazione che ha spinto così tanti drammaturghi a rispettare l'unità di luogo ed è forse per questa ragione che il road-movie è un genere che funziona meglio nella letteratura che al cinema.

### L'EVOLUZIONE

In breve, un'opera drammatica dovrebbe avere l'effetto di un ingranaggio, di un'evoluzione di scena in scena. Questo bisogno si fa sentire ancora di più nel caso di opere dal trattamento serio. In effetti, le strutture a episodi, anche se non sono consigliabili, nella commedia funzionano meglio (cfr. *Io e Annie*, *Les bronzés*, *Les frères Zénith*, *Le vacanze di monsieur Hulot*, *L'acero più pazzo del mondo*, le commedie all'italiana o la maggior parte dei film di WC Fields o dei Fratelli Marx). L'umorismo ha delle qualità che com-

pensano da un lato ciò che la mancanza di concatenazione fa perdere dall'altro.

Le opere nelle quali due personaggi imparano a conoscersi propongono un esempio classico di evoluzione, che corrisponde alla trasformazione della loro relazione.

Tutte le opere che presentano un grande lavoro di preparazione tra le scene sono naturalmente dei begli esempi di evoluzione: *L'appartamento*, *A qualcuno piace caldo*, *Cyrano de Bergerac*, *Intrigo internazionale*, *Ritorno al futuro*, *Vogliamo vivere*, *Un cappello di paglia di Firenze* e tre recenti gioiellini in materia di evoluzione: *Toy story*, *Ricomincio da capo* e *La cena dei cretini*. Tutte queste opere meritano attenzione e rispetto, primo perché rappresentano una buona scuola e secondo perché sono molto difficili da scrivere.

### L'effetto "valanga"

Quando l'evoluzione di scena in scena è associata al crescendo, si ottiene l'effetto di una valanga che s'ingrossa man mano che avanza. Questo effetto è auspicabile.

*La caccia* offre un magnifico esempio di effetto valanga. I sette o otto personaggi principali vengono presentati all'inizio del film. La loro caratterizzazione è chiara. Ognuno di essi ha un problema e una motivazione diversi. L'evasione, poi l'arrivo imminente di Bobby Reeves (Robert Redford) sono gli elementi scatenanti e poi gli eventi si susseguono con una logica e una fatalità implacabili. Anche *Edipo re* è un esempio di effetto "valanga": più si procede nel racconto, più Edipo si avvicina alla terribile verità.

Attenzione a non confondere crescendo ed evoluzione. Il crescendo consiste nell'inserire nell'opera conflitti sempre più intensi, mentre l'evoluzione consiste nel creare un nesso logico tra le scene e le sequenze. È consigliabile averli tutti e due, ma la gran parte delle opere non possiede che l'uno o l'altra. In *Asterix e il paiolo*, c'è un crescendo poiché Asterix e Obelix fanno cose sempre più difficili per guadagnare soldi. Cominciano coll'interrogare pirati e romani, cosa che sanno fare molto bene e alla fine fanno un gesto disperato: rapinano una banca. Non c'è però evoluzione da un episodio all'altro. In *Notorious - L'amante perduta*, al contrario, c'è un'evoluzione, in particolare nei rapporti tra Alicia (Ingrid Bergman) e Sebastian (Claude Rains), ma non c'è un vero crescendo. Tanto che il climax è abbastanza fiacco.

### Motivazione dell'orrore, dell'assurdo o del paradosso

La concatenazione logica delle scene permette anche agli autori di cominciare con una situazione normale e di finire, passo dopo passo, in una situazione terrificante, stravagante o paradossale, resa logica dalla preparazione. Una scena alla fine di *Desiderio sotto gli olmi* ci fa vedere una donna che, pur mostrando amore e desiderio nei suoi confronti, uccide il suo bambino appena nato.

Considerata così, al di fuori cioè dal suo contesto, la scena è di grande atrocità. Ma nella pièce, tutto quello che la precede la rende logica, e quindi meno scioccante.

Le famose scene in cui un personaggio tenta di raccontare ad uno sconosciuto scettico le strane avventure che ha appena vivente funzionano sulla base dello stesso principio.

Una barzelletta famosa illustra abbastanza bene questo classico effetto. È la storia di una giovane donna che compra un armadio smontabile. Arrivata a casa, lo monta e lo mette al suo posto. All'improvviso, quando in strada passa un autobus, l'armadio crolla. Stupefatta, la giovane donna rimonta l'armadio. Sembra che tenga. Ma, all'improvviso, passa un altro autobus e l'armadio crolla di nuovo. Furiosa, la donna telefona al negozio e spiega il suo problema. Le mandano un tecnico. Questi arriva, monta l'armadio e non nota nulla di strano. "Aspetti che passi un autobus", dice la giovane donna, "e vedrà". Difatti passa un autobus e l'armadio crolla. Il tecnico non crede ai suoi occhi: è la prima volta che succede una cosa del genere. Decide di montare di nuovo l'armadio e, questa volta, mettersi dentro per vedere da vicino cosa succede nel momento in cui l'armadio crolla. Proprio in quel mentre il marito della giovane donna torna a casa, scopre il tecnico nell'armadio e esige una spiegazione. "Non mi crederà", risponde il tecnico, "sto aspettando l'autobus".

La costruzione di questa storiella comica merita un breve esame. Comincia con un evento del tutto improbabile: l'armadio crolla al passaggio di un autobus. Ma, siccome c'è conflittualità e soprattutto un incidente scatenante, siamo pronti ad accettare anche questo. Poi, tutto il resto della storia è logico e deriva da queste premesse assurde. Quando arriva la battuta, il ricevente sente, con suo gran piacere, che ci è cascato proprio bene.

Una parabola abbastanza celebre, che non manca di ricordare l'incontro tra il Piccolo Principe e l'uomo d'affari (*Il piccolo principe*), utilizza lo stesso procedimento. È la storia di un occidentale in vacanza su di un'isola del Pacifico. Incontra un indigeno che dorme sulla spiaggia.

- Che fai tu qui? chiede l'occidentale.
- Dormo al sole.
- Non lavori?
- No.
- E come fai per mangiare?
- Quando ho fame, pesco.
- Quanto tempo ti ci vuole?
- Il tempo di cui hai bisogno tu per arrivare in fondo alla spiaggia.
- Cinque minuti! Ma con un talento simile potresti pescare molti pesci in una giornata.
- A che pro? Non li potrei mangiare tutti.
- No, ma potresti venderli.
- Che cosa me ne farei dei soldi?
- Potresti comprare delle barche e prendere ancora più pesci.

- Da solo?
- No. Avresti dei dipendenti. Diventeresti ricco.
- Ma cosa me ne farei di tutti quei soldi?
- Ebbene, potresti prenderti delle vacanze, venire in spiaggia, dormire al sole.
- Ah sì - risponde quindi l'indigeno, prima di riaddormentarsi.

### **SIMMETRIA E PARALLELISMO**

La preparazione serve anche a creare degli effetti di simmetria o di parallelismo.

In *Quando muore una stella*, viene scelta un'attrice per incarnare una star scomparsa: s'identifica così tanto con il suo modello che finirà per rivivere il suo stesso dramma.

Tutto l'Atto 2 di *Aspettando Godot*, dove vediamo ripetersi gli eventi dell'Atto 1, è un gigantesco pay-off, una simmetria dell'Atto 1.

All'inizio di *Eva contro Eva*, una giovane ammiratrice, Eve Harrington (Anne Baxter), viene a bussare al camerino dell'attrice Margo Channing (Bette Davis). Poco alla volta si insinua nell'intimità della vedette e finisce col diventare una star a sua volta. Alla fine del film, una giovane ammiratrice bussa alla porta del suo camerino.

In uno degli sketch de *I nuovi mostri*, intitolato *First aid*, Alberto Sordi interpreta la parte di un ricco aristocratico che, al volante di un'auto di lusso, trova per caso un individuo ferito e ansimante sugli scalini di un monumento. Lo raccoglie controvoglia e comincia a fare il giro della città alla ricerca di un posto per farlo curare. Ma gli ospedali sono chiusi, pieni o riservati ai militari. Alla fine, l'aristocratico riporta il ferito sugli scalini del monumento.

Ne *La tête des autres*, il procuratore Maillard viene presentato come un essere cinico, il cui più grande piacere è mandare i criminali al patibolo. Ad un certo punto dell'opera, si ritrova faccia a faccia con degli assassini pronti a freddarlo. Egli perora la sua causa e afferma: "Nessuna autorità umana ha il diritto di disporre della vita di un uomo...".

In *Rapina a mano armata*, la stessa azione (una rapina) è mostrata sotto angoli diversi, a seconda del punto di vista di ciascun malfattore, che ne ricorda un momento diverso. Altri effetti di parallelismo provocano lo stesso tipo di risonanza:

- uno stesso evento raccontato da più testimoni (*Les Girls*, *Rashomon*, *I saw the whole thing*);
- uno stesso personaggio che vive avventure diverse a seconda che sogni oppure no (cfr. *Come si distrugge la reputazione del più grande agente segreto del mondo* o *Sogni proibiti*);
- personaggi diversi interpretati dallo stesso attore. Ne *La bellezza del diavolo*, Faust è interpretato da Michel Simon e poi da Gérard Philipe e Mefistofele da Gérard Philipe e poi Michel Simon. Ne *La bella e la bestia* (Cocteau), Jean Marais interpreta sia la Bestia che Avenant. Quest'ultimo muore trasformandosi in

bestia mentre la Bestia si tramuta in Principe con l'Incanto del di Avenant. Ne *La palla numero 13*, il protagonista (che fa il produttore) si mette a sognare, entra nel film che proietta e si trova di fronte dei personaggi che assomigliano alle persone del suo ambiente reale. Ne *I racconti di Hoffmann*, succede che i fratelli (Lindorf, Coppelius, Dappertutto e Dr Miracolo) come anche i tre amori di Hoffmann (Olimpia, Giulietta, Antonia) vengono interpretati dallo stesso cantante. Nella rappresentazione del marzo 1948, data al Teatro Champs-Élysées, Bourvil interpretava i quattro ruoli da servitore;

- uno stesso personaggio interpretato da due attori diversi (cfr. *Quell'oscuro oggetto del desiderio*);
- due storie originate dallo stesso punto di partenza, diverse l'una dall'altra a causa di un insieme di circostanze (un granello di sabbia), e mostrate parallelamente (cfr. *Destino cieco* o *L'houla della sorte*). J.B. Priestley ha scritto varie opere teatrali sulla relatività degli eventi in funzione delle circostanze e del caso (cfr. *I have been here before*, *Il tempo e la famiglia Conway*).

I primi 45 minuti di *Gambit-grande furto al Semiramis* mostrano l'esecuzione senza errori di una rapina. Tutto fila liscio, sembra di essere in un episodio di *Mission impossible*. All'improvviso, lo spettatore capisce che quel che ha appena visto è il piano del protagonista e il suo svolgimento ideale. La vera rapina comincia in quel momento. Naturalmente, non va tutto come previsto. La seconda parte è quindi un enorme raccolta della prima (e quest'ultima è un bellissimo esempio di annuncio). Stesso principio ne *L'houla symphonique*. Si assiste in un primo momento alla prova perfetta di un concerto, poi alla sua catastrofica esecuzione.

Alla fine de *La vita è meravigliosa*, un angelo offre a George Bailey (James Stewart) l'occasione di vedere ciò che sarebbe stata la vita dei suoi concittadini se lui non fosse esistito. Quel che vediamo allora e che contrasta con quel che sappiamo della realtà è un pay-off di tutto quel che precede.

Citiamo infine il più grande carosello di effetti di parallelismo: *Ricomincio da capo*, nel quale Phil Connors (Bill Murray) rivive per una sessantina di volte la stessa giornata (o alcuni momenti di essa), e questo dà vita a molteplici sviluppi e questi pay-off. Tutti i tipi di racconto appena menzionati mettono all'opera un bel po' di preparazione e quindi di raccolte.

### **DA UN'OPERA ALL'ALTRA**

La preparazione può anche agire da un'opera all'altra. In *Attorno al futuro 2* e *Ritorno al futuro 3*, certe allusioni (al fatto che non si possono apprezzare se non si è visto il N°1. La sequenza è in un film, la raccolta nei seguenti. In *Yoyo Hillel* (Pierre Hillel) imita Charlot. È un pay-off ironico per chi ha visto *Il grande dittatore*. *Psyco* e *Psyco 2* offrono un esempio divertente di quadruplica del

cerchio. In *Psyco*, Norman Bates (Anthony Perkins) va a finire in un ospedale psichiatrico per aver ucciso e poi impagliato sua madre e ucciso alcune ragazze. All'inizio di *Psycho 2*, ha scontato la sua pena ed esce di prigione, ben deciso a reinserirsi nella società. Sfortunatamente, dei delitti simili ai suoi vengono commessi non lontano dal posto dove vive e riceve delle lettere da sua madre (morta!) che gli intimano di lasciar perdere la cameriera con la quale ha fatto amicizia. Non soltanto si sospetta di lui, ma egli comincia a perdere (di nuovo) la ragione. Viene fuori poi che il vero responsabile non è Norman, ma la madre di una delle sue vittime di un tempo, che cerca di farlo ricadere in trappola. Colpo di scena: la donna viene pugnalata. Da chi? Dalla vera madre di Norman, che spiega che l'altra, quella impagliata da Norman, non era la sua vera madre! Non ci voleva altro per turbare definitivamente il povero Norman, che uccide la sua vera madre e si ritrova nella stessa situazione iniziale di *Psyco*. Per certi versi *Psycho 2* = *Psyco*. Ma, invece che fermarsi qui, i produttori hanno finanziato ancora due seguiti del capolavoro di Hitchcock: *Psycho 3* è una sorta di remake di *Psyco* (vent'anni dopo) e *Psycho 4* racconta l'infanzia di Norman Bates con l'aiuto di flashbacks. Quando si ha in mano un filone di successo...

### Il principio del plusvalore

Storicamente, il primo esempio di risonanza da un'opera all'altra ci è fornito dalle trilogie e tetralogie antiche delle quali, purtroppo, è arrivato fino a noi soltanto un esempio: l'*Oresteia*. Si tratta di opere che si susseguono, i cui eventi si richiamano gli uni con gli altri. Questo fatto spesso permette di arricchire la caratterizzazione dei personaggi. L'esempio più famoso è *Falstaff*, da *Enrico IV* a *Enrico V* passando per *Le allegre comari di Windsor*.

Questo fenomeno di arricchimento della caratterizzazione potrebbe funzionare con le serie. Purtroppo, a parte il caso di *Charlot*, la cui caratterizzazione, come abbiamo visto, acquista tutto il suo valore solo qualora si consideri l'insieme delle sue avventure (cfr. capitolo 4), la stragrande maggioranza dei personaggi ricorrenti non si muove di un dito. James Bond, Rambo, Indiana Jones, Asterix, Gaston Lagaffe o Tintin<sup>2</sup>, ai quali si possono aggiungere la maggior parte dei personaggi televisivi che restano rigorosamente uguali dall'episodio 1 e all'episodio 36.

È un peccato, per la semplice ragione che una serie, con tutto lo spazio che offre, è l'occasione tanto desiderata per arricchire una caratterizzazione – senza necessariamente spingersi fino a parlare di evoluzione. Gli autori ne dovrebbero approfittare. Infatti, le serie i cui episodi costituiscono delle storie compiute, sono delle fantastiche occasioni per creare plusvalore. Una serie degna di questo nome dovrebbe rispettare il principio delle collezioni di oggetti, così come è formulato dalle compagnie assicurative: l'insieme deve avere più valore della somma delle parti. Purtroppo, non è quasi

mai così. X episodi di *Mao et Sophie* o dei *Weekends de Léo et Léa* valgono X volte il valore di un episodio e niente di più. È un peccato, tanto più che la fiction televisiva non ha molti altri vantaggi o specificità rispetto al cinema o al teatro. Il principio del plusvalore è uno dei pochi vantaggi, meriterebbe di essere sfruttato.

Ci sono tuttavia tre eccezioni da rilevare: il già citato *La strana coppia*, i cui 114 episodi permettono di illustrare i molteplici aspetti dei due personaggi principali, Felix Unger (Tony Randall) e Oscar Madison (Jack Klugman), e due collane di fumetti che contengono la rarità di far invecchiare i loro personaggi: *Buddy Longway* e *Thorngal*. Da un album all'altro, il protagonista si sposa, ha il primo figlio, ecc.

### UN'APPLICAZIONE FONDAMENTALE: LA TRIADE

Le serie o gruppi di tre elementi (le triadi) svolgono un ruolo importante nella vita di un uomo e, in particolare, nella finzione. Vedremo che costituiscono un'applicazione del fenomeno semina/raccolta.

#### La triade spaziale

Fin dalla più tenera età, l'essere umano ha a che fare con il numero 3 e con la triade. Forse è per questo che li ritroviamo così frequentemente nei racconti, a partire dalle favole. Il nucleo familiare di base contiene tre elementi: la madre, il padre, il bambino. E questo si traduce, al momento dello stadio edipico, in: bambino, amante edipico, genitore. E dopo qualche tempo: individuo, coniuge, genitore di sesso opposto, o marito, moglie, amante, triangolo celebre. O infine, a mo' di parabola: Adamo, Eva, il Serpente.

Quando il bambino ha un fratello o una sorella, e quindi un concorrente affettivo, vede la luce una trilogia simile: bambino, genitore, fratello/sorella. E tutti i fratelli e sorelle si eguagliano in quanto a gelosia affettiva. Così, Cenerentola (*Cenerentola*) ha due sorelle, ma la loro caratterizzazione è identica. Stessa cosa con Cordelia in *Re Lear*: Gonerilla e Regana, le sue due sorelle, si eguagliano in quanto a egoismo, ingratitudine e crudeltà. Stessa cosa ancora per Eben in *Desiderio sotto gli olmi*: i suoi due fratelli sono caratterizzati allo stesso modo. *Lilly e il vagabondo* propone un'immagine eloquente per illustrare questi rapporti affettivi: i due animali con i quali Lilly deve dividere per un po' la sua cuccia sono dei gatti siamesi.

È da notare che Cenerentola, Cordelia o Eben hanno ciascuno due fratelli o due sorelle, né più, né meno. Nella mente del bambino, 1 e 2 rappresentano i suoi genitori o i suoi fratelli. Si considera quindi il terzo. E poco importa che sia il maggiore, il cadetto o l'ultimo-genito. La battaglia che si scatena tra i personaggi di *A porte chiuse* è anch'essa sotto forma di 2 contro 1. In *Deux contre un* (22), Theodore Caplow studia questo fenomeno di coalizione e dimostra



che ogni situazione dove ci sia interazione può essere ricondotta ad una relazione triadica.

In *Il mondo incantato: uso importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (15), Bettelheim cita un'altra triade che compare abbastanza presto nella vita di un bambino: i tre livelli della psiche umana, l'Es, l'Io e il Superlo. Nell'analisi transazionale, Eric Berne (12) distingue tre stati dell'io per l'individuo: Genitore, Adulto, Bambino. A seconda dei momenti, il nostro atteggiamento corrisponde ad uno di questi tre stati. Karpman (77), un altro transazionale, ha sviluppato l'idea che noi possiamo svolgere tre ruoli nei giochi psicologici che instauriamo con i nostri simili: vittima, persecutore o salvatore<sup>3</sup>.

A tutto questo si possono aggiungere, in natura, le tre dimensioni dello spazio (lunghezza, larghezza, profondità) e i tre stati fisici: liquido, solido, gassoso. In molte favole (cfr. *Blanchette et Rosette* o *Pitou, l'enfant roi*), vengono svolte tre prove o accadono tre eventi, ciascuno legato ad un elemento: la terra, il mare o il cielo, che corrispondono ai tre stati fisici.

### Triade temporale

Tutte le triadi appena citate sono spaziali. Esistono simultaneamente. Ne esistono anche di temporali. La più comune è prima-durante-dopo, le cui varianti sono numerose:

- ieri, oggi, domani;
- passato, presente, futuro;
- mattino, mezzogiorno, sera (da qui la celebre domanda della Sfinge: "Che cosa ha quattro zampe il mattino, due a mezzogiorno e tre la sera?);
- bambino, adulto, vecchietto (la non meno celebre risposta alla Sfinge);
- nascita, vita, morte;
- inizio, parte centrale, fine;
- inferiore, uguale, superiore;
- 1°atto, 2°atto, 3°atto.

### La triade A-A-A'

Il secondo gruppo di triadi temporali riguarda il principio di ripetizione secondo cui uno stesso evento – chiamiamolo A – viene ripetuto una volta prima di essere alterato (A') alla sua terza apparizione. A può essere un gesto, un dialogo, una scena o addirittura una sequenza intera (vedi più avanti l'esempio di *Aspettando Godot*).

Ne *I tre porcellini*, i due primi porcellini vivono la stessa tragedia: non essendo la loro casa abbastanza solida, vengono mangiati dal lupo. Solo con il terzo porcellino la storia non si ripete. Ne *La guardiana d'ocche*, una stessa scena si ripete due volte – la principessa si rivolge al suo cavallo decapitato e Conrad cerca di strapparle i capelli – ma alla terza volta, la scena si ripete in presenza del Re. Lo

schema quindi è: A-A-A'. A' designa una scena che comincia come la scena A, che le assomiglia, ma che comporta un'alterazione.

La ripetizione rigorosa dalla prima alla seconda volta (A-A) dà, inconsciamente, un'idea di un gran numero, di abitudine. Lo spettatore (o l'ascoltatore di una fiaba) dice a se stesso che se un evento si ripete rigorosamente nello stesso modo, vuol dire che accade spesso. Non c'è due senza tre, si è soliti dire. Ne *I tre porcellini* o *La guardiana d'ocche*, il bambino capisce, inconsapevolmente, che è passato tanto tempo, probabilmente anni, tra la prima e la seconda volta. In *Aspettando Godot*, la ripetizione tra l'Atto I e l'Atto II ci aiuta a capire che l'attesa dei protagonisti si ripropone tutti i giorni. Certo, nel dramma di Beckett non c'è nessun A', poiché l'intenzione dell'autore è quella di mostrare una situazione senza fine. Non c'è neanche un terzo A. Beckett sa che due A sono sufficienti.

All'inizio de *La rosa purpurea del Cairo*, Cecilia (Mia Farrow) va più volte al cinema a vedere lo stesso film. Woody Allen ci fa vedere diverse scene di questo film. Ce ne è una sola che ci fa vedere due volte: quella in cui l'egittologo (Jeff Daniels) visita un appartamento newyorchese. Questa ripetizione ha una prima funzione puramente tecnica, quella di renderci familiare la scena chiave, poiché è in quel momento del film nel film che l'egittologo uscirà dallo schermo. Ma serve anche a far vedere che Cecilia non la smette mai di guardare e riguardare il film. E per far ciò, Woody Allen sa che basta un'unica ripetizione. Ci offre quindi A-A. La terza volta che ci fa vedere la scena, è alterata – l'attore esce dallo schermo –, è A'.

### Tutto è in tutto

In moltissime fiabe, i due fratelli maggiori della famiglia falliscono nel superare una prova (A-A) mentre l'ultimogenito, spesso un povero allocco, ci riesce (A'). Come vediamo, la triade temporale A-A-A' si ricongiunge con la triade spaziale di *Cenerentola* o di *Re Lear*.

In realtà, queste distinzioni tra spaziale e temporale sono più o meno arbitrarie e vengono fatte per ragioni di chiarezza. Le due nozioni sono spesso collegate e i simbolisti si spingono fino a dimostrare che le triadi madre/bambino/padre, Es/Io/Superlo, passato/presente/futuro, tristezza/rabbia/paura o mare/terra/cielo formano un tutto (la famiglia, l'essere umano, il tempo, le emozioni, lo spazio) e sono aspetti diversi della stessa cosa: la vita.

### Una forma di comicità per ripetizione

Nella drammaturgia, questo principio di ripetizione rigorosa spesso serve a creare un effetto comico, chiamato del resto comicità da ripetizione. In genere, la scena (o il gesto, o il dialogo) provoca una prima risata, poi viene ripetuta una volta, provocando una seconda risata, poi, alla terza apparizione, subisce un'alterazione, provocando una terza risata. La risata non è ogni volta la stessa. Non si ride

che ogni situazione dove ci sia interazione può essere ricondotta ad una relazione triadica.

In *Il mondo incantato: uso importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (15), Bettelheim cita un'altra triade che compare abbastanza presto nella vita di un bambino: i tre livelli della psiche umana, l'Es, l'Io e il Superlo. Nell'analisi transazionale, Eric Berne (12) distingue tre stati dell'io per l'individuo: Genitore, Adulto, Bambino. A seconda dei momenti, il nostro atteggiamento corrisponde ad uno di questi tre stati. Karpman (77), un altro transazionale, ha sviluppato l'idea che noi possiamo svolgere tre ruoli nei giochi psicologici che instauriamo con i nostri simili: vittima, persecutore o salvatore<sup>3</sup>.

A tutto questo si possono aggiungere, in natura, le tre dimensioni dello spazio (lunghezza, larghezza, profondità) e i tre stati fisici: liquido, solido, gassoso. In molte favole (cfr. *Blanchette et Rosette* o *Pitou, l'enfant roi*), vengono svolte tre prove o accadono tre eventi, ciascuno legato ad un elemento: la terra, il mare o il cielo, che corrispondono ai tre stati fisici.

### Triade temporale

Tutte le triadi appena citate sono spaziali. Esistono simultaneamente. Ne esistono anche di temporali. La più comune è prima-durante-dopo, le cui varianti sono numerose:

- ieri, oggi, domani;
- passato, presente, futuro;
- mattino, mezzogiorno, sera (da qui la celebre domanda della Sfinge: "Che cosa ha quattro zampe il mattino, due a mezzogiorno e tre la sera?");
- bambino, adulto, vecchietto (la non meno celebre risposta alla Sfinge);
- nascita, vita, morte;
- inizio, parte centrale, fine;
- inferiore, uguale, superiore;
- 1°atto, 2°atto, 3°atto.

### La triade A-A-A'

Il secondo gruppo di triadi temporali riguarda il principio di ripetizione secondo cui uno stesso evento - chiamiamolo A - viene ripetuto una volta prima di essere alterato (A') alla sua terza apparizione. A può essere un gesto, un dialogo, una scena o addirittura una sequenza intera (vedi più avanti l'esempio di *Aspettando Godot*).

Ne *I tre porcellini*, i due primi porcellini vivono la stessa tragedia: non essendo la loro casa abbastanza solida, vengono mangiati dal lupo. Solo con il terzo porcellino la storia non si ripete. Ne *La guardiana d'ocche*, una stessa scena si ripete due volte - la principessa si rivolge al suo cavallo decapitato e Conrad cerca di strapparle i capelli - ma alla terza volta, la scena si ripete in presenza del Re. Lo

schema quindi è: A-A-A'. A' designa una scena che comincia come la scena A, che le assomiglia, ma che comporta un'alterazione.

La ripetizione rigorosa dalla prima alla seconda volta (A-A) dà, inconsciamente, un'idea di un gran numero, di abitudine. Lo spettatore (o l'ascoltatore di una fiaba) dice a se stesso che se un evento si ripete rigorosamente nello stesso modo, vuol dire che accade spesso. Non c'è due senza tre, si è soliti dire. Ne *I tre porcellini* o *La guardiana d'ocche*, il bambino capisce, inconsapevolmente, che è passato tanto tempo, probabilmente anni, tra la prima e la seconda volta. In *Aspettando Godot*, la ripetizione tra l'Atto I e l'Atto II ci aiuta a capire che l'attesa dei protagonisti si ripropone tutti i giorni. Certo, nel dramma di Beckett non c'è nessun A', poiché l'intenzione dell'autore è quella di mostrare una situazione senza fine. Non c'è neanche un terzo A. Beckett sa che due A sono sufficienti.

All'inizio de *La rosa purpurea del Cairo*, Cecilia (Mia Farrow) va più volte al cinema a vedere lo stesso film. Woody Allen ci fa vedere diverse scene di questo film. Ce ne è una sola che ci fa vedere due volte: quella in cui l'egittologo (Jeff Daniels) visita un appartamento newyorchese. Questa ripetizione ha una prima funzione puramente tecnica, quella di renderci familiare la scena chiave, poiché è in quel momento del film nel film che l'egittologo uscirà dallo schermo. Ma serve anche a far vedere che Cecilia non la smette mai di guardare e riguardare il film. E per far ciò, Woody Allen sa che basta un'unica ripetizione. Ci offre quindi A-A. La terza volta che ci fa vedere la scena, è alterata - l'attore esce dallo schermo -, è A'.

### Tutto è in tutto

In moltissime fiabe, i due fratelli maggiori della famiglia falliscono nel superare una prova (A-A) mentre l'ultimogenito, spesso un povero allocco, ci riesce (A'). Come vediamo, la triade temporale A-A-A' si ricongiunge con la triade spaziale di *Cenerentola* o di *Re Lear*.

In realtà, queste distinzioni tra spaziale e temporale sono più o meno arbitrarie e vengono fatte per ragioni di chiarezza. Le due nozioni sono spesso collegate e i simbolisti si spingono fino a dimostrare che le triadi madre/bambino/padre, Es/Io/Superlo, passato/presente/futuro, tristezza/rabbia/paura o mare/terra/cielo formano un tutto (la famiglia, l'essere umano, il tempo, le emozioni, lo spazio) e sono aspetti diversi della stessa cosa: la vita.

### Una forma di comicità per ripetizione

Nella drammaturgia, questo principio di ripetizione rigorosa spesso serve a creare un effetto comico, chiamato del resto comicità da ripetizione. In genere, la scena (o il gesto, o il dialogo) provoca una prima risata, poi viene ripetuta una volta, provocando una seconda risata, poi, alla terza apparizione, subisce un'alterazione, provocando una terza risata. La risata non è ogni volta la stessa. Non si ride

due volte per la stessa cosa. La seconda volta, in particolare, non è più la trovata che ci diverte, ma il fatto che sia ripetuta in modo identico e che suggerisca l'idea che ciò accada spesso.

Ne *Il prigioniero di Amsterdam*, si scatena un inseguimento tra due macchine che dà modo a Hitchcock di creare una gag da ripetizione. Siamo in un piccolo villaggio dell'Olanda. Un vecchio signore si appresta ad attraversare la strada. All'improvviso, la prima macchina attraversa il paesino a tutto gas e lo costringe a risalire sul marciapiede. Sta di nuovo per attraversare quando la seconda macchina produce lo stesso effetto. Al suo terzo tentativo, è addirittura una mezza dozzina di mezzi della polizia ad impedirgli di andare avanti. E così, rinuncia ad attraversare e torna a casa. La trovata è resa ancora più divertente dal fatto che la comparsa della polizia costituisce una sorpresa (per il vecchio signore naturalmente, ma anche per lo spettatore).

Ne *La guerra lampo* dei fratelli Marx, Firefly (Groucho Marx) sale nel side-car di Pinky (Harpo Marx) e gli chiede di mettere in moto. Pinky dà gas ma soltanto la moto se ne va e Firefly resta sul ciglio della strada. La scena viene ripetuta una seconda volta nello stesso identico modo. La terza volta, Firefly decide di salire sulla moto e di mettere Pinky nel side-car (alterazione). Accade allora che il side-car parte e lascia Firefly sul ciglio della strada.

Un pesce di nome Wanda gioca molto abilmente con il principio A-A-A' e le attese dello spettatore. Ken (Michael Palin) dovrebbe ammazzare una vecchia signora. Il suo primo tentativo fallisce: non uccide la signora ma uno dei suoi tre cani. Peraltro con suo grande dispiacere, perché adora gli animali. Secondo tentativo: stesso insuccesso. Ma qui, contrariamente agli esempi precedenti, la ripetizione di A non è una sorpresa. Difatti, quando lo spettatore ha visto i tre cani per la prima volta, ha indovinato che i primi due tentativi sarebbero andati a vuoto e il terzo in porto – poiché, naturalmente, nel suo inconscio, lo spettatore conosce perfettamente il principio A-A-A'. Se non vuole "telefonare" il suo effetto e quindi deluderci, l'autore è costretto a proporci qualcosa di diverso da A' la terza volta. E lo fa. Invece di uccidere la vecchia signora, come "previsto", Ken uccide il cane rimasto. Abbiamo quindi A-A-A. Il terzo A è una sorpresa, quindi una gag. Ma c'è un problema: manca l'alterazione. L'autore ci ha colpito, ma non può fermarsi qui. E, infatti, propone un'alterazione a scoppio ritardato: la vecchia signora è rimasta talmente scioccata dalla morte del suo terzo cane che ha un infarto e muore.

### Concatenazioni e alterazioni

È chiaro che una concatenazione del tipo A-A-A-A' funziona meno bene di A-A-A' perché il terzo A è inutile. Il secondo A è sufficiente per darci la sensazione dell'abitudine o della ripetizione su grande scala. A-A' funziona ancora meno bene visto che la scena (o il gesto, il dialogo, ecc.) viene ripetuta prim'ancora di aver acquisito

il suo carattere ripetitivo. La combinazione A-A-A' A'' può invece funzionare – essendo A'' un'alterazione di A, ma diversa da A'. In *Vent'anni dopo*, Stanlio è seduto su un letto. Spinto da una moglie con la quale sta litigando, Ollio ci si siede sopra. Stanlio balza così in aria. La gag si vede due volte: A-A. Stanlio decide di andarsi a sedere su un altro letto, completamente distaccato dal primo. Lo stesso movimento di Ollio lo sbalza via nuovamente. A. Stanlio si siede allora su una poltrona, che in realtà è un personaggio ricoperto da un lenzuolo. Naturalmente, anche in questo caso fa un balzo. Ma le condizioni, come in A', sono diverse. Si tratta quindi di A''.

### Altre forme di comicità per ripetizione

È da notare che esistono altri principi di comicità da ripetizione, ma non hanno niente a che vedere con la triade. Gli americani li chiamano "running gags", ossia delle gag che durano per tutta la storia (o per una scena).

Uno di essi, basato sull'accumulo, consiste nel ripetere più volte la stessa cosa (A-A-A-A-A...). Uno degli esempi più conosciuti è il "che diavolo andava a fare in quella galera?" di Geronte ne *Le tubette di Scapino*. Molière del resto era uno specialista di queste cose. In *Il malato immaginario*, Torinetta ripete più volte "Polmone polmone" a "Ignorante" a Argano. Ne *Il Tartufo*, Orgone s'informa sulla salute di Tartufo, Dorina gli dà informazioni con ironia e Orgone commenta: "Pover'uomo", il tutto ben quattro volte.

Altro principio: la concatenazione di tipo A-A' A'' A''' ecc. Ollio Griebling, celebre clown americano, faceva un numero basato su questo principio. Arrivava sulla pista, all'inizio dello spettacolo con un piccolo vaso di fiori (o un pacchetto postale) per la signora Smith. Ma, poiché nessuna signora Smith si faceva viva, ritornava dietro le quinte. Poi, durante tutto lo spettacolo, ritornava a chiedere della signora Smith. Solo che, ad ogni nuova apparizione la pianta era cresciuta e Griebling finiva lo spettacolo pontandomo dietro un albero (o un pacchetto postale quasi distrutto). La gag è stata ripresa in *Hellzapoppin'*.

Si noterà che l'ordinamento delle scene ne *I tre porcellini* è basato sia sulla combinazione A-A-A' – di cui abbiamo appena parlato – sia sulla combinazione A-A'-A''. Da un porcellino all'altro infatti le case sono sempre più solide e il lupo ha sempre più difficoltà ad abatterle, anche se con la casetta di legno ancora ci riesce. *I tre porcellini* dice in maniera simbolica al bambino in tema per ripetizione, che è meglio mettere il divertimento (A) dopo il lavoro (A') non anche che, crescendo, diventa più forte e più quotissimo, o per diventare un bambino di 5 anni (A''), bisogna un lavoro in modo simbolico quello di 4 anni (A'), così come quello di 4 anni aveva ucciso in modo simbolico quello di 3 (A). Certo, quando si tratta solo nella versione de *I tre porcellini* in cui i porcellini non vengono uccisi, versione difesa appassionatamente da molti bambini (A).

Anche l'esempio tratto da *La kermesse eroica*, citato precedentemente, è un misto di A-A-A' e di A-A'-A''.

### Il numero 7

A proposito di numeri, s'impone una piccola parentesi sul 7 e gli insiemi di 7 elementi, che sono stati utilizzati anche in certi racconti. Pollicino (*Pollicino*), per esempio, ha 6 fratelli identici, proprio come le due sorelle di Cenerentola. Ma non hanno la stessa funzione. Non c'è gelosia affettiva tra Pollicino e i suoi fratelli. Quindi, come in *Hansel e Gretel*, che racconta all'incirca la stessa storia, un solo fratello sarebbe bastato. In realtà, Perrault è stato vittima del fascino che da trenta secoli esercita, sugli esseri umani, il numero 7, che molti credono o credevano magico. Precisiamo che il 3 non è più magico del 7. Non credo, del resto, ci sia un numero magico. Il 3 è un numero basilare, simbolico e sacro per alcuni, ma non magico.

Benché ingiustificato, il fascino che esercita su di noi il numero 7 ha tuttavia una spiegazione. Nell'antichità, gli astronomi babilonesi avevano notato che 7 astri facevano un movimento diverso da quello delle stelle. Si trattava del Sole, della Luna e dei 5 pianeti visibili ad occhio nudo (Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno). A quell'epoca, il cielo era considerato come uno schermo, un quadro, sul quale gli dei scrivevano i messaggi indirizzati ai mortali. Il numero 7 era quindi, per forza di cose, magico. Certo, gli astronomi si sbagliavano, poiché mettevano insieme a sproposito una stella, cinque satelliti di questa stella - dei nove che in tutto esistono, mancava la Terra, Urano, Nettuno e Plutone - e un satellite di uno dei satelliti (la Luna). Per non parlare poi degli asteroidi, che dipenderebbero o dall'esplosione di un decimo pianeta, o dalle condensazioni della nebulosa originaria che non sarebbe riuscita ad aggregarsi.

Eppure fu così che nacquero i 7 giorni della settimana, che non si adattano molto bene al mese lunare (29 giorni e 12 ore in media) e ai quali gli astronomi dettero i nomi dei 7 astri conosciuti: Lunedì (Luna), Martedì (Marte), Mercoledì (Mercurio), Giovedì (Giove), Venerdì (Venere), Sabato (Saturno), Domenica/Sunday/Sonntag (Sole). E fu così che apparvero serie di 7 di ogni genere.

Perciò abbiamo avuto i 7 peccati capitali, le 7 meraviglie del mondo, i 7 anni di sventura, il settimo cielo, la crisi del settimo anno (*The 7 year itch - Quando la moglie è in vacanza*), il gioco delle 7 famiglie, i 7 colori dell'arcobaleno, gli stivali delle 7 leghe, i bambini dai 7 ai 77 anni, ecc. ecc. Potremmo riempirne 7 pagine. Certo, i racconti e, in particolare, le favole hanno utilizzato molto di più il numero 3, che ha un senso, del numero 7. È per questo che la presenza del 7 non aggiunge niente alla storia. I 7 samurai potrebbero essere 8 e la loro avventura non cambierebbe affatto. Stessa cosa con le 7 sfere di cristallo. Ne *I 7 contro Tebe*, conta soltanto il combattimento fratricida tra Eteocle e Polinice. Il com-

battimento dei sei argivi contro i sei tebani e accendendo i monti di Biancaneve, come i fratelli di Pollicino, potevano essere un solo personaggio. È per questo del resto che Bettelheim l'ha disapprovato a Disney di aver caratterizzato in maniera diversa, nel suo cartone animato, ciascuno dei nani, mentre nella favola hanno tutti la stessa caratterizzazione. Tuttavia, quando il numero 7 fa riferimento al numero dei giorni in una settimana, come ne *I sette viaggi di Sinbad*, può simboleggiare ogni giorno della vita.

### L'ELLISSI

L'ellissi, per definizione, è un'omissione sintattica. Tra A e B manca qualcosa che viene ricostruito dalla mente. A e B possono essere delle parole, possono anche essere delle scene. In quanto linguaggio delle scene, la drammaturgia utilizza l'ellissi molto spesso e il repertorio ne offre molteplici esempi. A partire dai fumetti, dove il linguaggio è molto ellittico.

L'ellissi può servire a nascondere qualcosa d'importante per preparare una sorpresa (vedi la fine de *La stangata*, la sequenza di *Dai sbirro!* analizzata nel capitolo 8 o la scena dell'aeroporto di *Intrigo internazionale* analizzata nel capitolo 15). Può anche servire a non mostrare ciò che non si può far vedere. In *M - il mostro di Düsseldorf*, l'assassino M (Peter Lorre) regala un palloncino ad una bambina. Taglio. Si vede il pallone che vola via nel cielo. Tuttavia, la stragrande maggioranza delle ellissi è rappresentata da ellissi temporali, che vogliono dire: è passato del tempo. Tra l'Atto III e l'Atto IV de *Il giardino dei ciliegi*, capiamo che sono passati due mesi. Tutto qui. Durante questi due mesi, non è successo nulla di diverso da quello che avevamo previsto. In *Luci della città*, Charlot viene messo in prigione. I mesi passano, esce di prigione. È un'ellissi temporale. L'effetto è lo stesso quando si vede un individuo lasciare il suo appartamento per passare subito dopo al momento in cui arriva in ufficio. O ancora quando un personaggio dice: "Adesso ti racconto..." e ci viene risparmiato un racconto che già conosciamo. Il cinema è solito usare questo tipo di ellissi. Ogni cambiamento di inquadratura, se non è ricordata con la precedente, può produrne una. Una casa comincia a bruciare, taglio, si passa alle ceneri. Due persone si baciano, taglio, le troviamo a letto la mattina dopo. Un'ellissi classica molto efficace consiste nel saltare l'inizio di una scena e passare direttamente all'essenziale. In *Les compères-noi siamo tuo padre*, Christine (Annie Duperey) vuole ritrovare suo figlio. Non considerando suo marito all'altezza, decide di affidare l'indagine a un suo vecchio compagno. Ma che motivazione dargli? Dichiarò allora (a sua madre): "Gli dirò che è suo figlio". Taglio. Si passa direttamente ad un primo piano di Jean (Gérard Dépardieu) che dice stupefatto: "Oh?!?". Questo principio rimanda a quello che consiste nel far iniziare un'azione (generale o particolare) il più tardi possibile (cfr. capitolo 6).

**Ellissi narrativa versus ellissi temporale**

Ma esiste anche un tipo di ellissi più ricca, e più rara, di questa, che si potrebbe chiamare ellissi narrativa. Non significa cioè soltanto: è passato del tempo e i personaggi hanno fatto quello che si presumeva facessero. Contiene anche un'informazione narrativa nuova, che non viene, naturalmente, né detta né mostrata, poiché è oggetto di un'ellissi. Questo tipo di ellissi è gratificante. Un classico del genere è il personaggio che dice: "Ah no, questo mai!" e che invece poi lo fa nell'inquadratura successiva. Si salta il momento in cui cambia idea. L'inizio di *Tintin au Tibet* ne contiene un bell'esempio.

Ne *La carne e il diavolo* si scatena un duello tra il marito e l'amante di Felicitas (Greta Garbo). Taglio. Non ne vediamo la fine. Passiamo direttamente ad una scena nella quale Felicitas si prova sorridendo degli abiti da lutto.

All'inizio de *La grande fuga*, Hiltz (Steve McQueen) sottopone un piano di evasione al consiglio di ufficiali che deve decidere della validità dei piani. Il consiglio dà il via libera. Taglio. Si passa direttamente a Hiltz, con gli abiti sporchi di terra, che viene spinto in una cella da un soldato tedesco.

Questo tipo di ellissi è ancora più gratificante quando è accompagnato da una sorpresa. All'inizio di *Nathan*, vediamo delle immagini in Super 8 che mostrano un bambino e suo padre in diverse situazioni. Una voce off ci dice: "Se siete un bambino e siete angosciati o avete un problema da risolvere o una domanda da fare, c'è qualcuno che è sempre presente dietro di voi: papà. È lui l'uomo più intelligente del mondo, il più forte, il più spiritoso. È sempre lui che vi consola la notte quando avete un incubo. E se c'è una cosa di cui siete sicuri con un papà così favoloso, è che non vi abbandonerà mai". Taglio. Una bara viene calata nella terra.

In *Parenti, amici e tanti guai*, Gil (Steve Martin) e Karen (Mary Steenburgen) sono in macchina. Guida Gil. È a disagio, dice di essere teso. Karen ha un'idea. Capiamo – perché è stato preparato in una scena precedente tra Karen e Susan – che vuole provare a fare una fellatio a suo marito. Naturalmente, la scena non ci viene fatta vedere, l'ellissi era d'obbligo. Ma, se dopo l'"atto", avessimo ritrovato Gil al volante della macchina, un po' meno teso di prima, avremmo avuto un'ellissi classica. Il film di Howard ci propone qualcos'altro. Appena abbiamo capito quello che Karen cerca di fare, taglio, l'inquadratura scompare e passiamo all'inquadratura di una macchina accidentata, che un carro attrezzi sta caricando. Gil e Karen sono lì accanto, con aria sconsolata. Un vigile si avvicina a loro e chiede: "Allora, raccontatemi cosa è successo". È un'ellissi narrativa.

In *Asterix e gli elvezi*, Asterix e Obelix vengono accolti a bordo di una nave appartenente a dei Tirolesi. All'improvviso, questi intonano a squarciagola il loro tradizionale canto. Nella vignetta immediatamente successiva, si vede Asterix che si rivolge a qualcuno dal ponte della nave: "Obelix! Risali a bordo immediatamente!".

È un peccato che questo genere di ellissi non venga utilizzato più di tanto dagli autori. È vero che a teatro è di difficile impiego. Ma il cinema e i fumetti possono interrompere o far partire una scena quando più gli piace. Le ellissi narrative sono efficaci per l'autore, perché economiche, e gratificanti per lo spettatore, perché gli chiedono di ricreare una parte importante del racconto. Aumentano la sua partecipazione, quindi rafforzano il suo legame con l'autore e la sua storia.

**Inconveniente dell'ellissi**

È chiaro però che non per questo se ne possa abusare. Una storia non può accontentarsi di far vedere i punti di partenza e di arrivo. Deve mostrare spesso come si passa da uno stato di equilibrio A a uno stato di equilibrio B. Inoltre, quando non lo fa, deve essere chiara. È per questo che un'ellissi non deve creare ambiguità sul suo contenuto.

Fin dal 1981, molti cinefili si chiedono come è possibile che, ne *I predatori dell'Arca perduta*, Indiana Jones (Harrison Ford) s'imbarchi sul ponte di un sottomarino e lo si ritrovi, indenne, nella stessa posizione, molte ore dopo, come se il sottomarino non si fosse immerso. Più divertente ancora: ne *Il fantasma del palcoscenico*, Winslow Leach (William Finley) è in prigione, vittima di un'ingiustizia. Lavora ad una catena di montaggio. All'improvviso s'imbestialisce perché sente alla radio una canzone che gli è stata rubata. Salta dentro ad un enorme scatolone, che viene trasportato da un nastro scorrevole. Taglio. Ritroviamo lo scatolone mentre viene spinto fuori da un camion, sul selciato, in città. Leach è libero. È ovvio, in questi casi, che gli autori non avevano voglia di dilungarsi su queste azioni. Ma quando s'imbrogliano, a volte è meglio nascondere.

Succede, per finire, che un'ellissi riguardi un punto delicato della storia che l'autore non ha avuto voglia o coraggio di trattare. L'ellissi è allora un modo di evitare qualcosa. Inutile dire che in questo caso non è affatto auspicabile.

**Un'ellissi singolare**

*Gli anni in tasca* contiene un'ellissi classica di cui Truffaut fa un uso molto curioso. Esaminiamo i fatti. I fratelli De Luca hanno bisogno di soldi. Li chiedono a un compagno di classe che ne ha un po', ma suo padre glieli ha dati per andare dal barbiere. Il maggiore dei De Luca si mette quindi a riflettere: "Il barbiere... il barbiere". Taglio. Rivediamo il compagno dei De Luca con i capelli massacrati. L'ellissi è chiara.

Ma Truffaut non si ferma qui. Il padre è furioso e porta suo figlio dal barbiere per fare una scenata. Alla fine, il figlio dà spiegazioni. Ci sorbiamo allora un flashback in cui si vedono i fratelli De Luca che gli tagliano i capelli in modo maldestro! Era proprio necessario questo flashback?



## PREPARAZIONE E CREATIVITÀ

### Sfruttamento e milking

Da tutto quel che precede, appare chiaro che tutto quel che si mette in un'opera è preparazione, nel senso che deve servire più avanti. Ma nulla vieta, al contrario, che un elemento serva due volte invece che una. Difatti, il meccanismo di preparazione è collegato a quello dello sfruttamento massimo. Ogni elemento deve essere sfruttato e più lo è, più è gratificante. Gli americani dicono che una scena deve essere "milked", dal verbo "to milk" che significa "mungere". Una scena deve dare più latte possibile. Un limone deve essere spremuto fino alla scorza. Le uova devono essere sbattute a neve.

Sfruttare una situazione consiste nell'utilizzare tutti gli elementi presenti perché diano maggiore plusvalore e coerenza all'opera. È il principio stesso della creatività, ossia la capacità umana di creare un elemento nuovo a partire da due elementi interdipendenti.

Hitchcock (66) sostiene che se si decide di ambientare una storia in Svizzera, bisogna usare tutti gli elementi tipici dell'ambiente svizzero: le banche, gli orologi, il cioccolato, ecc. Altrimenti non vale la pena andare in Svizzera. In altri termini, suggerisce che l'ambientazione è una promessa che deve essere mantenuta. Il principio di sfruttamento massimo non si applica soltanto alle scenografie. Anche una situazione, un tratto caratteriale, devono essere oggetto di milking. Se un macellaio ha un appuntamento, è normale che porti come regalo un cosciotto invece che un mazzo di fiori (cfr. *Il tagliagole*). Se un fotografo viene aggredito, è normale che si difenda con i flash (*La finestra sul cortile*). In *Upwardly mobile*, Peter Duffley (Jim Broadbent) ha convinto un cliente ad aprire un conto nella sua banca dandogli il numero di telefono del suo cellulare come servizio clienti 24 ore su 24. Qualche tempo dopo, è a un ricevimento durante il quale si esibisce un pianista. All'improvviso, durante l'esecuzione di un Valzer di Chopin, squilla il telefono: è il cliente. Peter risponde imitando un'impiegata di un centralino. La padrona di casa rimane scioccata. Gli chiede di troncicare la conversazione. Peter dice allora al suo interlocutore: "Mi scusi, la metto in attesa" e dirige il telefono verso il pianoforte.

### Sviluppare le premesse

Al livello generale dell'opera, il milking consiste nello sfruttare al massimo alcuni elementi introdotti all'inizio del racconto. E non ne servono poi così tanti. Il clown Buffo per esempio, riesce a fare uno spettacolo con una mezza dozzina di accessori: una scopa, un registratore, un microfono, un cestino della spazzatura e degli strumenti a corde. In confronto ai tanti film d'azione americani zeppi di esplosioni e di colpi di scena (*Mission impossible*, per esempio), un film come *Speed* è un bell'esempio di milking generale. La situazione è semplice: un poliziotto della squadra antiterrorismo

(Keanu Reeves) si ritrova su un autobus che rischia di esplodere se va a meno di 80 km/h. Il cattivo (Dennis Hopper) è identificato fin dall'inizio e tutto il resto della storia deriva logicamente (e creativamente) da questo punto di partenza. Diversi album della serie *Lucky Luke*, compresi quelli prima della collaborazione con Goscinny, sono scritti così: un punto di partenza sviluppato il più a lungo possibile. All'inizio di *Les Dalton se rachètent*, la corte suprema degli Stati Uniti decide di rilasciare i Dalton per vedere se riescono a comportarsi onorevolmente. Se stanno buoni per un mese, saranno liberi. L'incarico di sorvegliarli ce l'ha Lucky Luke. E si comincia. L'azione sviluppa le conseguenze conflittuali e umoristiche del nuovo atteggiamento dei Dalton, nella città di Tortilla Gulch. All'inizio, tutti li temono. Si pensa anche che Lucky Luke sia in combutta con loro. Poi i Dalton provano a metter su un commercio onesto: aprono una banca! Nel frattempo, gli abitanti della città che hanno capito che i Dalton sono diventati inoffensivi, ne approfittano per umiliarli. Poi è una banda rivale che approfitta della situazione per commettere dei crimini col nome dei Dalton. Etcetera.

Come vediamo, le opere con un buon milking rispondono alla domanda: quali potrebbero essere tutte le conseguenze di tali o tal'altre premesse? Sono a modo loro i precursori dei cd rom interattivi attraverso i quali gli utenti possono esplorare tutte le piste possibili a partire da una determinata situazione. Con un vantaggio rispetto ai cd rom: c'è un'evoluzione tra una pista e l'altra; non si vagabonda. *Due fuggitivi e mezzo*, *La rosa purpurea del Cairo* o *Ricomincio da capo* offrono una bella illustrazione di questo meccanismo.

### Qualche esempio di milking nelle scene

Nella parte centrale de *I predatori dell'Arca perduta*, la scena nella quale Indiana Jones (Harrison Ford) s'impadronisce di un canton neutralizzandone tutti gli occupanti è un esempio di milking. A partire dal nulla (un avventuriero determinato e un canton pieno di soldati tedeschi) Spielberg fa un miracolo e ci regala una scena memorabile.

All'inizio di *Oltre il giardino*, Gardner (Peter Sellers), che conosce il mondo esterno solo attraverso la televisione, si ritrova nelle vie di Washington. Dei teppisti lo malmenano. Per difendersi tira fuori dalla tasca un telecomando, lo punta sui teppisti e spinge un pulsante.

Ne *Il viziato dell'onorevole*, il politico Martial Pertia (Michel Serrault) è stato rapito. Viene così chiamato a sostituirlo durante un incontro elettorale il suo cugino e sosia, Gilbert Bressand (Michel Serrault). Solo che Gilbert non è capace di fare un discorso. Fosse solo questo: si può riprodurre un discorso pre-registrato e Gilbert non avrà che da mimarne le parole. La situazione è di per sé divertente, ma è chiaro che l'autore non può limitarsi ad essa.

Un milking ovvio consiste nel rallentare o accelerare il nastro, in modo da costringere l'oratore a seguire il ritmo. È quello che fa Jean Poiret e ciò dà vita a un numero irresistibile di Michel Serrault. Si noterà che questo sfruttamento del playback è vecchio quanto il music-hall. Si ritrova, tra l'altro, in *Cabaret Cami*.

In *Parenti, amici e tanti guai*, Nathan (Rick Moranis) e sua moglie Susan (Harley Kozak) cercano di far diventare la figlioletta di 4 anni un genio. Ma Susan pensa che la figlia non sia una persona molto equilibrata e che Nathan si spinga troppo oltre. Comincia quindi a distaccarsi dai principi educativi di suo marito. Soltanto che è talmente occupato che non riesce a parlargliene. Un giorno, mentre Nathan sta facendo decifrare alla figlia dei simboli chimici scritti su dei cartoncini, Susan gli propone un nuovo gioco con i cartoncini. Molto interessato, Nathan si mette a leggere:

- Questo è
- l'unico modo
- per attirare la tua attenzione

Nathan protesta: la figlia è ben al di sopra di questo genere di cartoncini. Poi continua a leggere:

- Ti lascio.

Uno sceneggiatore non creativo avrebbe concepito una scena di rottura classica tra Susan e Nathan. Ganz e Mandell hanno sfruttato la caratterizzazione di Nathan e Susan. Hanno fatto del milking.

Ne *La palla numero 13*, Buster Keaton parte da una situazione un po' originale - un proiezionista entra nell'universo di un film - e la sfrutta a oltranza, dando così vita a delle gag divertenti. Il proiezionista, per esempio, vuole sedersi su una panchina in un giardino. Ma l'immagine del film cambia. Cade nel canaletto di scolo. All'improvviso, la strada diventa il bordo di un precipizio. Buster non ha il tempo di reagire che si ritrova in un altro ambiente, tutto circondato da leoni. Un po' più in là, si tuffa in acqua e atterra nella neve. Il principio è stato ripreso in uno sbalorditivo cortometraggio animato: *Flatworld*. Un operaio, che vive in un mondo grigiastro a due dimensioni (Flatworld), seziona accidentalmente un cavo video e acquisisce il potere di entrare nel mondo della fiction televisiva (Flipside), un mondo a colori e in tre dimensioni. I successivi sviluppi sono divertentissimi, c'è addirittura un duello con i telecomandi nel mondo dei western.

### Il topper

Il topper è una forma particolare di milking. Si trova all'interno di una scena, ed è un elemento (il più delle volte un gesto o un dialogo) che aggiunge un tocco finale, che corona il tutto. Senza il topper la scena funzionerebbe lo stesso perfettamente, ma esso comporta un'aggiunta preziosa. Il topper più semplice, più ovvio, più classico, è quell'ultimo mattone che cade sulla testa di Oliver Hardy, due secondi dopo tutti gli altri. Si vede spesso lo stesso effetto nei cartoni animati alla *Tom e Jerry*.

All'inizio di *J.F.K.*, Jim Garrison (Kevin Costner) interroga David Ferrie (Joe Pesci). Costui parla a vanvera, ritorna su quel che ha detto cinque minuti prima, insomma, fa una bella confusione. Alla fine dell'interrogatorio, Garrison gli fa sapere che lo terrà in stato di fermo. Egli non trova credibile la sua storia. "Ah sì?" fa Ferrie con sincerità, "Quale parte?". Questa replica è un topper. È importante notare come la scena vada a chiudersi sulla domanda di Ferrie. Oliver Stone non ci dà la risposta di Garrison, sempre che si sia preoccupato di darne una. Questo procedimento è tipico del topper che, per definizione, non rilancia l'azione.

In *Monty Python*, il cavaliere nero impedisce a Re Artù (Graham Chapman) di passare. Si scatena un duello, durante il quale Artù taglia braccia e gambe al cavaliere. Diventato un tronco, il Cavaliere Nero proclama allora: "Pareggio!".

La scena di *Parenti, amici e tanti guai* menzionata prima finisce con un topper. Quando Nathan legge l'ultimo cartoncino, guarda sua moglie, incredulo e stupefatto, e chiede: "Mi lasci?!". Lei gli mostra allora un quinto cartoncino: "Sì".

In *Due fuggitivi e mezzo*, Pignon (Pierre Richard) e Lucas (Gérard Dépardieu) sono latitanti. Sono ricercati dalla polizia. Pignon viene incaricato di uscire a comprare una cosa. Chiede consiglio a Lucas: cosa deve fare per non farsi riconoscere? Lucas gli risponde che non deve guardare nessuno negli occhi. Appena fuori, Pignon tiene la testa troppo abbassata. Proprio nel momento in cui incrocia due poliziotti, va a sbattere violentemente contro un palo. Subito i poliziotti si fermano, incuriositi, e gli chiedono se va tutto bene. Pignon risponde "sì, sì!" senza guardarli, cosa che incuriosisce i poliziotti ancora di più. Questa scena, divertentissima, è una scena di milking. Finisce con un topper. Dopo aver provato a rassicurare i poliziotti, Pignon s'incammina di nuovo e ribecca il palo.

*Vogliamo vivere* offre un magnifico esempio di topper. L'attore Joseph Tura (Jack Benny) è in una brutta situazione: travestito da Professor Siletsky, è chiamato dalla Gestapo e messo a confronto con il cadavere del vero Siletsky. Riesce comunque a farlo passare per un impostore, radendogli la barba e mettendogli una barba finta. Ridicolizza così il colonello Ehrhardt (Sig Ruman). È in quel momento che sopraggiunge il topper. Mentre il Colonello Ehrhardt si scusa e si appresta a rilasciare Tura, i colleghi di quest'ultimo fanno irruzione, travestiti da ufficiali della guardia di Hitler, dinnanzi a Ehrhardt che Tura è un impostore strappandogli la sua barba finta e portandolo via!

Nella scena già menzionata di *Harry ti presento Sally* in cui Sally finge un orgasmo, l'ultima battuta, quella della cliente, è un topper. L'avrete capito, il topper equivale a spingere una scena o una situazione fino al limite delle sue possibilità. È il coronamento di una situazione, la ciliegina sulla torta. In genere, può essere tolto senza danneggiare la scena o la storia, ma è sempre gratificante. In un certo senso, possiamo sostenere che il topper è un pay-off del pay off. È da notare anche che spesso è fonte di umorismo. Ha qualcosa d'ironico.

Il celebre "Nessuno è perfetto" che conclude *A qualcuno piace caldo* non può essere considerato come un topper dell'ultima scena, perché è indispensabile. Può essere invece il topper dell'intero film, come lo sono spesso gli ammiccamenti finali.

### Lo scrimmage

Ultimo esempio di sfruttamento: lo scrimmage che in inglese significa "mischia" o "ressa". Lo scrimmage è una scena nella quale tutti i personaggi della storia si ritrovano, ognuno per risolvere il proprio problema personale (e non certo solo per bellezza).

Attenzione, non è sufficiente che ci sia tanta gente per avere lo scrimmage. Il fatto di riunire dei personaggi nello stesso luogo, come fa Lelouch in alcuni dei suoi film, non porta necessariamente allo scrimmage. La celebre scena di *Una notte all'opera*, nella quale una ventina di personaggi si ammassa in una cabina, non è scrimmage, nella misura in cui questo ammassarsi è completamente arbitrario. Non è stato reso logico dalla preparazione. In *A qualcuno piace caldo*, una mezza dozzina di ragazze invadono l'esigua cuccetta di Jerry (Jack Lemmon). Non si tratta neanche qui di scrimmage, in quanto le ragazze vengono tutte per lo stesso motivo (farsi un gocchetto).

Inoltre, queste due scene sopraggiungono a metà del film. È un dettaglio, ma la maggior parte degli scrimmage buoni si trova alla fine della storia, di cui anzi spesso costituiscono il climax. Nel repertorio, gli scrimmage non abbondano. Si trovano soprattutto nelle commedie americane o in certi vaudeville. L'esempio più conosciuto è quello di *Susanna*, dove alla fine tutti si ritrovano in prigione, comprese le due pantere. Così pure in *Ma papà ti manda sola?*, dove alla fine tutti i personaggi importanti della storia si ritrovano prima in una casa dove i quattro proprietari delle borse scambiate regolano i conti fra loro, e poi in un tribunale, per porre fine ad un susseguirsi di peripezie che hanno messo in subbuglio una parte della città.

### Omaggio agli animatori

Insieme ai clown del muto, gli specialisti incontestati del milking sono gli autori di cartoni animati. Saranno forse le possibilità infinite del cartone animato ad ispirarli, oppure la follia e l'estrema fantasia di chi vuole far carriera in questo campo, fatto sta che le loro opere sono di una creatività straordinaria. Accendono il fuoco con qualunque tipo di legna, fanno fruttare tutto ciò che hanno a disposizione, e questo è precisamente il principio del milking (vedi sopra l'esempio di *Flatworld*).

Citerò due esempi particolari. In *Cenerentola*, c'è una scena in cui Cenerentola lava il pavimento col sapone e canta. Una prima bolla viene fuori dal secchio e l'immagine di Cenerentola ci si riflette. Si sente allora l'eco della sua voce. Una seconda bolla, poi una terza, poi una quarta si mettono ad ondeggiare nell'aria, riflettendo ognun-

na l'immagine della ragazza. Ad ogni nuova apparenza, una nuova voce viene a fare eco alla canzone. In funzione della dimensione della bolla, formando così un discorso come *È una scena lo libed ma*. In *The magical maestro*, un cantante lirico sta intonando l'aria di Figaro, quando un pelo appare sullo schermo. Come se della sporcizia si fosse introdotta nella finestra di proiezione. Il pelo vibra, si muove, passa da un punto all'altro dello schermo. Siamo sicuri che il proiezionista si sia dimenticato di pulire il suo apparecchio e che, certo, il pelo non fa parte del film. Inaspettatamente il cantante s'interrompe, esasperato. Si china, acciappa il pelo e lo strappa con un rumore di molla. Questa gag favolosa ha dato molto filo da torcere ai proiezionisti americani, quando uscì in sala il cortometraggio di Tex Avery, nel 1952.

### La questione della creatività

Un lettore attento avrà notato che quasi tutti gli esempi di milking menzionati sopra sono di matrice anglosassone. C'è una ragione per questo? Una volta, una coincidenza mi ha aiutato a rispondere meglio a questo interrogativo. Avevo appena visto, nel giro di pochi giorni, tre film molto diversi: *Jumanji*, *Senti chi parla adesso!* e *Les roseaux sauvages*. Ci tengo a precisare subito che nessuno dei tre mi ha entusiasmato.

I primi due sono ciò che comunemente viene chiamato un puro prodotto d'intrattenimento. Ciascuno di essi contiene due momenti sorprendenti e rivelatori. Nel film diretto da Joe Johnston, Alan (Robin Williams) rimane intrappolato in un asse del pavimento. Ricorda allora che c'è un'ascia in una rimessa in fondo al giardino e chiede a uno dei co-protagonisti di andare a prenderla. Il co-protagonista esce e si precipita verso la rimessa. Purtroppo però è chiusa con un lucchetto. Febbrilmente, si guarda intorno e trova un'ascia per terra. L'acchiappa e comincia a sfondare il lucchetto quando, all'improvviso, s'interrompe, lancia un'occhiata verso la cinepresa, alla Oliver Hardy, e riparte correndo con l'ascia in mano. In *Senti chi parla adesso!*, James (John Travolta) e Mollie (Kirstie Alley) si ritrovano ognuno in un sogno. James balla con una donna voluttuosa che fa ingelosire Mollie. Ad un tratto, Mollie si rende conto di essere in un sogno e quindi di poter fare qualunque cosa come, per esempio, far sparire la sua rivale. Ed è quello che decide di fare. Si vede allora il corpo della rivale che sfuma e due protesi di silicone afflosciarsi al suolo! E Mollie commenta: "Lo sapevo". In questi due esempi, gli sceneggiatori si divertono con la drammaturgia e il cinema e, di conseguenza, anche con lo spettatore. Il risultato è che danno prova di creatività.

Niente di tutto questo ne *Les roseaux sauvages*. In una scena piuttosto rappresentativa dello stile del film, uno degli adolescenti fa il bagno in un fiumiciattolo insieme a un'amica. Non osa uscire dall'acqua perché ha un'erezione. L'idea è divertente e delicata. Ma il trattamento è di una povertà strabiliante. La ragazza gli chiede perché rimanga nell'acqua. E l'adolescente risponde. Tutto qui! La

cosa viene detta in modo esplicito, al primo colpo, senza goffaggine, senza esitazione. Nessun gioco, niente spirito, nessuna suspense e quasi nessun conflitto. Si potrà osservare che non si è obbligati a sfruttare ogni situazione. Certamente. Ma qui si ha un bell'esempio di debolezza drammaturgica che sfocia nell'inverosimiglianza. Quale adolescente bloccato in acqua per via di un'erezione, ne parlerebbe così, di punto in bianco, alla ragazza che lo accompagna?!

Non mettiamo sotto processo un film in particolare. Si potrebbe fare la stessa analisi con molti film francesi. Quando si fa un film per raccontare i propri ricordi dell'adolescenza o i propri problemi sentimentali, si hanno spesso parecchie difficoltà a mantenere un certo distacco e la creatività scompare. Ecco infatti la parola chiave: creatività.

### Chi scrive: l'Adulto o il Bambino Naturale?

La creatività umana è prodotta dal Bambino che si trova in ciascuno di noi. Questa parola, "Bambino", rappresenta un concetto generato dall'analisi transazionale. I transazionalisti distinguono tre modi di essere in ogni individuo: tre modi di pensare, di sentire o di comportarsi. Quando si riproducono i modi di essere delle figure genitoriali della propria infanzia, si è nello stato dell'io Genitore. Quando si pensa, si sente o ci si comporta come quando si era bambini, si è nello stato dell'io Bambino. Infine, quando si reagisce a quel che succede attorno a sé utilizzando le proprie capacità di adulto, si è nello stato Adulto. L'essere umano è sempre, qualunque cosa faccia, pensi o senta, in uno dei suoi tre stati dell'io: Genitore, Adulto o Bambino. Nel Genitore e nel Bambino, si distinguono più sottocategorie. La parte del Bambino che è chiamata Libera è il luogo della spontaneità, dell'intimità, dell'autenticità, della curiosità e della creatività.

Per ritornare ai film citati prima, *Jumanji* e *Senti chi parla adesso?* sono concepiti fondamentalmente dal Bambino Naturale degli autori e si rivolgono al Bambino Naturale dello spettatore mentre *Les roseaux sauvages*, è concepito fondamentalmente dall'Adulto degli autori e si rivolge all'Adulto dello spettatore. Questo è, a mio parere, uno dei problemi del cinema francese: è troppo Adulto e non abbastanza Bambino Naturale. Chiaramente, essere sempre nel proprio stato Bambino non ha soltanto delle conseguenze positive. Questo è uno dei drammi della società americana la cui puerilità non ha bisogno di essere dimostrata. Ma quando si tratta del cinema, è una grande qualità. Tanto più che rivolgersi al Bambino Naturale dello spettatore non implica necessariamente che gli si propini un giro in giostra fatto di polvere negli occhi o un dolce di plastica.

### Un discorso da Adulto con dei modi da Bambino Naturale

Mettiamo bene le cose in chiaro, non si tratta di porre un cinema

contro l'altro, come si è visto fare ("Alla mia sinistra: Abbas Kiarostami, alla mia destra: Ron Howard"), tanto per mettersi in mostra dando torto a una parte del pubblico o degli autori. Tanto più che, lo ripeto, non apprezzo *Jumanji* più de *Les roseaux sauvages*. Non si tratta neanche di catalogare il cinema americano come sistematicamente ludico e fantasioso e il cinema francese come sistematicamente serio e chiuso in se stesso. Diciamo che è una tendenza generale con molte eccezioni (per esempio Francis Veber). Si tratta di svelare le forze e le debolezze degli uni come degli altri, nella speranza di arricchire il genere, nell'interesse di tutti. Il mio ideale rimane sempre quel film che combina il senso, l'umanità e la profondità con il ludico, la creatività e lo svago. Esiste? È possibile parlare in maniera intelligente della natura umana pur divertendosi con lo spettatore? Si può ottenere un discorso ricco da Adulto con dei modi da Bambino Naturale? Mi sembra che Molière abbia risposto spesso a queste domande. E in seguito, Labiche con *Il viaggio di Mr Perrichon*, Rostand con *Cyrano de Bergerac* o Chaplin in film come *Il circo*, *Luci della città*, *La febbre dell'oro* e *Tempi moderni*. Più di recente, film come *Amadeus*, *L'appartamento*, *C'eravamo tanto amati*, *La vita è meravigliosa* o *Grazie, signora Thatcher* riescono a creare questa alchimia.

E poi questo film che continua a tornarmi in mente e che è apparentemente modesto: *Ricomincio da capo*. Nessuno avrà da ridire sul fatto che la storia di Danny Rubin e Harold Ramis dia prova di un'astuzia e di un'immaginazione costanti. Ma si spinge anche oltre. Con la scusa della "leggerezza", *Ricomincio da capo* descrive i fenomeni di continuità e cambiamento inerenti alla natura umana. Del resto una scena del film illustra benissimo quest'idea. Phil (Bill Murray), che comincia ad esasperarsi per via della ripetizione continua di una giornata infausta della sua vita, ha familiarizzato con due derelitti - che però non vivono lo stesso suo problema. Sono seduti al bar di un bowling e Phil, fissando il bicchiere, domanda loro: "Vi è mai capitato di svegliarvi la mattina e notare che sta cominciando esattamente lo stesso giorno di ieri?". E uno dei due derelitti risponde: "Questo riassume esattamente la mia vita". *Ricomincio da capo* illustra questa mania che hanno gli uomini di rinchiudersi sempre negli stessi schemi, nelle stesse routine, negli stessi giochi psicologici, e ci suggerisce una via di uscita: l'autenticità. Per scappare di prigione, bisogna essere pienamente se stessi.

Il problema di *Ricomincio da capo*, che gli impedirà forse di rimanere nella storia, alla pari di *Amadeus* o *Quarto potere*, è che ha due grossi "difetti": è una commedia ed è anche fantastica. Ciò è doppiamente poco serio. Non abbastanza Adulto. Possiamo sognare di un cinema francese che conceda di più al ludico, che si diverta insieme agli spettatori. Come dice un proverbio inglese e scrive all'infinito Jack Torrance (Jack Nicholson) in *Shining*: "All work and no play makes Jack a dull boy". A forza di lavorare senza giocare, Jack si abbrutisce. E gli spettatori vanno a giocare altrove.

Ci si chiederà forse che cosa possono fare gli autori per essere più

creativi. I transazionalisti risponderanno: coltivate il vostro Bambino Naturale. Facendo cosa? Ebbene, giocando, ridendo, facendo l'amore, penetrando le proprie emozioni. I laboratori di scrittura forniscono spesso un'altra risposta a questa domanda. Ho notato spesso, infatti, che il fatto di poter nominare i meccanismi del racconto in modo consapevole, permetteva di sfruttarli meglio e quindi di stimolare la creatività. Ciò conferma accessoriamente che la conoscenza delle regole non ostacola la spontaneità della creazione.

### FATTORE DI UNITÀ ORGANICA

Da tutto ciò che abbiamo appena visto risulta che la preparazione è un meccanismo drammatico di capitale importanza. Aiuta lo spettatore a partecipare alla storia; permette di rendere plausibili gli eventi, ossia probabili e non soltanto possibili. Inoltre, quando lo spettatore ha l'impressione che ogni scena derivi logicamente, che sia un pay-off, dalle precedenti e che insieme generino, preparino le seguenti, si dà una coesione organica all'opera che, naturalmente, rafforza l'unità d'azione. In alcune opere a episodi che, abbiamo visto, soffrono per mancanza di unità d'azione, la preparazione può essere utilizzata per creare un nesso tra le diverse storie. *Girotondo*, per esempio, è costituito da dieci quadri, che hanno tutti il tema delle relazioni sentimentali. Il primo quadro presenta una prostituta e un soldato, il secondo un soldato (quello del primo quadro) e una donna delle pulizie, il terzo una donna delle pulizie (quella del secondo quadro) e un giovane, ecc... per finire con la prostituta, cosa che crea un effetto simmetrico. Il cerchio è chiuso. Gli episodi de *Il fantasma della libertà* si concatenano in modo simile. Alla fine del secondo episodio, per esempio, Foucauld (Jean-Claude Brialy) va dal suo medico, che è assistito da un'infermiera. La storia cessa allora di interessarsi a Foucauld per seguire l'infermiera ed entrare così nel terzo episodio. Certo, questo tipo di nesso è sempre molto tenue. In nessun caso può produrre l'effetto di un accurato lavoro di preparazione. Per finire, il meccanismo della semina e della raccolta è perfettamente attinente alla creatività umana. Non foss'altro per questo, merita attenzione e pratica.

### Note

1. Mi si potrà rimproverare di cercare dei difetti in Billy Wilder. È vero che *A qualcuno piace caldo* è un tale carosello di umorismo e di maestria che si potrebbero tralasciare le sue rare imperfezioni. Ma chi molto ama, molto fustiga. Si rimane sempre un po' delusi nel non vedere un'opera bella raggiungere la perfezione. Questo è vero per *Il Cid* o per *Il Tartufo* e anche per *A qualcuno piace caldo*. E poi, questo spiega bene l'attività dello script doctor. Per poter correggere una sceneggiatura, è necessario che questa sia, un minimo, di qualità. Si deve poter capire quel che l'autore ha voluto dire o fare, anche se non l'ha fatto correttamente. In altri termini, gli script doctor praticano la chirurgia estetica piuttosto che la rianimazione o l'accanimento terapeutico.

2. Anche se Tintin non cambia da un album all'altro, Serge Tisseron (140) ha dimostrato che l'insieme delle sue avventure produce un plusvalore.

3. Nel campo della "psicologia", bisogna notare che la psicanalisi junghiana insiste invece sul numero 4. Per Jung, ci sono 4 tipi di individui e 4 funzioni della coscienza. Tuttavia, in *L'interpretation des contes de fée* (47), Marie-Louise Von Franz riconosce che il 4 è spesso composto da 3+1 (spazio + tempo, 3 figli + padre, ecc). Il tre sarebbe legato al movimento della vita e il 4 a una "nuova dimensione". Ad essere sinceri, trovo la classificazione junghiana troppo arbitraria. Certo, tutte le classificazioni sono arbitrarie. L'essere umano ha bisogno di fare delle distinzioni e crearsi delle griglie per capire. Ma se la triade si trova molto più spesso della tetrad nei racconti di ogni genere, è probabilmente perché il numero tre trova un riscontro migliore nell'essere umano. Ma la reale pertinenza di un numero o dell'altro conta meno del suo impatto psicologico. Non basta spiegare a un bambino che il sole non si muove e che è la terra a girare su se stessa, perché sparisca l'impressione della rotazione del sole. In *La réalité de la réalité* (154), Paul Watzlawick distingue le realtà di prim'ordine, che sono le realtà scientifiche, dalle realtà di second'ordine, che sono delle realtà soggettive. Tuttavia, da sempre, sono esistite delle realtà di second'ordine comuni all'insieme degli esseri umani. Un autore deve tenerne conto.

4. Nel Genitore, si distinguono il Genitore Critico e il Genitore Putativo. Nel Bambino si distinguono il Bambino adattato (che può essere Sottomesso o Ribelle) dal Bambino Naturale. Ognuno di questi cinque stati dell'io, i due Genitori o i tre Bambini, possono avere degli aspetti positivi o negativi. Il Genitore Critico può tirar fuori il cartellino giallo per un calciatore che non rispetta le regole, come può denigrare sistematicamente il figlio. Il Genitore putativo può consolare un bambino, così come può soffocarlo fino ad inibirlo. Il Bambino Adattato Sottomesso può rispettare le regole sociali ma può anche impedire al proprio essere di esprimere i propri sentimenti. Il Bambino Adattato Ribelle può reagire ad un'ingiustizia così come può essere sistematicamente contro. Il Bambino Naturale può scoppiare a ridere o fare all'amore, così come può guidare una macchina a tutta velocità in una strada affollata. Non c'è quindi uno stato dell'io migliore degli altri. Dipende tutto dalle circostanze. Ogni volta che due individui comunicano, c'è una transizione tra uno stato dell'io dell'uno e uno stato dell'io dell'altro. Se chiedo a qualcuno che ore sono, sono nel mio Adulto e a priori mi rivolgo al suo Adulto. Il mio interlocutore può rispondere da Adulto ("sono le 18 e 15"), da Genitore Critico ("Comprati un orologio, scemo!") o da Bambino Naturale ("È l'ora di ieri alla stessa ora!").