

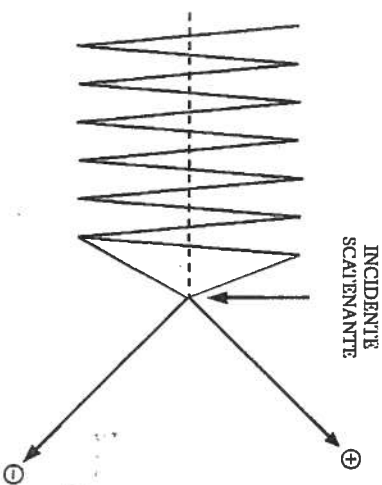
L'INCIDENTE SCATENANTE

Partendo da una qualsiasi premessa collocata in qualsiasi momento cronologico della storia ciò che avviene è che le nostre ricerche alimentano l'invenzione di eventi e, a loro volta, gli eventi danno un nuovo indirizzo alla ricerca. In altri termini, noi non progettiamo una storia iniziando necessariamente dall'evento principale. Però, a un certo punto della creazione del vostro universo, dovrete rispondere a queste domande: «Come metto in moto la mia storia? Dove inserisco l'evento cruciale?».

Quando si verifica un incidente scatenante deve trattarsi di un incidente scatenante pienamente sviluppato e non di un qualcosa di statico o di vago. Facciamo un esempio di evento non dinamico: una studentessa che ha abbandonato gli studi vive nei pressi di un campus universitario vicino alla New York University. Una mattina si sveglia e dice: «Che vita noiosa. Penso che mi trasferirò a Los Angeles». Carica la sua Volkswagen e si dirige a ovest; ma il fatto di cambiare luogo di residenza non modifica sostanzialmente nulla nel valore della sua vita. Non sta facendo altro che trasferire la propria apatia da New York alla California.

Se invece lei creasse una ingegnosa carta da parati per la cucina ricavandola da centinaia di multe per divieto di sosta; se, dopo un improvviso picchiare alla porta, irrompesse la polizia sventolandole davanti un mandato di arresto per diecimila dollari di multe non pagate e se lei fuggisse per le scale antincendio dirigendosi verso occidente: questo potrebbe costituire un incidente scatenante in quanto serve tutti gli scopi che deve servire.

L'INCIDENTE SCATENANTE sconvolge radicalmente l'equilibrio delle forze nella vita del protagonista.



All'inizio di una storia il protagonista conduce un'esistenza più o meno equilibrata; con normali successi e fallimenti, alti e bassi. Chi non ne ha? La vita è però relativamente sotto controllo. Poi, forse improvvisamente e comunque in modo decisivo, si verifica un evento che sconvolge radicalmente questo equilibrio spostando la carica dei valori della realtà del protagonista o verso il negativo, o verso il positivo.

Negativo: la nostra ex studentessa raggiunge Los Angeles, ma evita di accettare un lavoro regolare quando le chiedono il suo numero di previdenza sociale. Temendo che il mondo computerizzato della polizia di Manhattan possa raggiungerla attraverso il sistema tributario, cosa fa? Diventa una clandestina? Vende droga? Diventa una prostituta?

Positivo: forse chi bussava alla porta le reca la notizia di un'eredità multimiliardaria lasciata a lei da un parente sconosciuto. Improvvisamente ricca, si sente oppressa da un terribile peso: ora non ha più scuse per i suoi fallimenti e quindi il cuore le scoppia di paura perché teme di rovinare questa nuova, fantastica realtà.

Nella maggior parte dei casi l'incidente scatenante è un unico evento che accade direttamente al protagonista o che viene causato dal protagonista. Di conseguenza il protagonista diventa immediatamente consapevole del fatto che la sua vita si è modificata, sia in meglio che in peggio. Quando due amanti si incontrano la prima volta questo evento modifica la loro vita, per il momento, in positivo. Quando Jeffrey abbandona la sicurezza della sua famiglia a Davenport per recarsi a Hollywood si espone consapevolmente a un rischio.

Qualche volta un incidente scatenante ha bisogno di due eventi: una "semina" (setup) e un raccolto (payoff). *Lo squalo*: uno squalo divorava una bagnante il cui cadavere giunge sulla spiaggia (setup). Payoff: lo sceriffo (Roy Scheider) scopre il corpo. Se la logica di un incidente scatenante richiede una semina lo sceneggiatore non può poi ritardare il raccolto - almeno non di molto - tenendo il protagonista all'oscuro del fatto che la sua vita si è modificata. Immaginate *Lo squalo* con questo sviluppo: vediamo lo squalo che divorava la ragazza e poi lo sceriffo che gioca a bowling, commina multe per divieto di sosta, fa l'amore con la moglie, partecipa agli incontri dell'Associazione Genitori e Insegnanti, va a trovare la mamma malata... mentre il cadavere si decompone sulla spiaggia. Una storia non è un sandwich imbottito di fette episodiche di vita per riempire lo spazio fra la semina e il raccolto di un incidente scatenante.

Prendiamo in considerazione lo sfortunato disegno de *Il fiume dell'ira*: il film si apre con la prima metà di un incidente scatenante: l'uomo d'affari Joe Wade (Scott Glenn) decide di costruire una diga sul fiume, sapendo che nel far questo allagherà cinque fattorie. Una di queste appartiene a Tom e Mae Garvey (Mel Gibson e Sissy Spacek). Però nessuno li avverte di quanto sta per avvenire. E così per i successivi cento minuti vediamo Tom che gioca a baseball, Tom e Mae che si danno da fare per far prosperare

la fattoria; Tom che va al lavoro in una fabbrica dove ci sono problemi fra i lavoratori; Mae che si rompe un braccio in un incidente col trattore; Joe che corteggia romanticamente Mae; Mae che va in fabbrica per far visita a suo marito che adesso è diventato un crumiro costretto a restare all'interno della fabbrica; Tom stressato che non riesce ad avere un'erezione; Mae che sussurra una parola gentile; Tom che riesce a farselo rizzare... e così via.

A dieci minuti dalla fine il film ci consegna la seconda metà dell'incidente scatenante: Tom capita per caso nell'ufficio di Joe, vede il modello della diga e dice in sostanza: «Se tu costruisci quella diga, Joe, mi inonderai la fattoria». Joe si stringe nelle spalle. Poi, deus ex machina, comincia a piovere e il fiume si gonfia. Tom e i suoi amici usano i bulldozer per rinforzare l'argine; Joe prende il proprio bulldozer e si dà da fare per abbattere l'argine. Tom e Joe si affrontano, bulldozer contro bulldozer, in una specie di sfida alla messicana. A questo punto Joe si ritira e dichiara che non aveva mai avuto intenzione di costruire la diga. *Dissolvenza.*

Il protagonista deve reagire all'incidente scatenante.

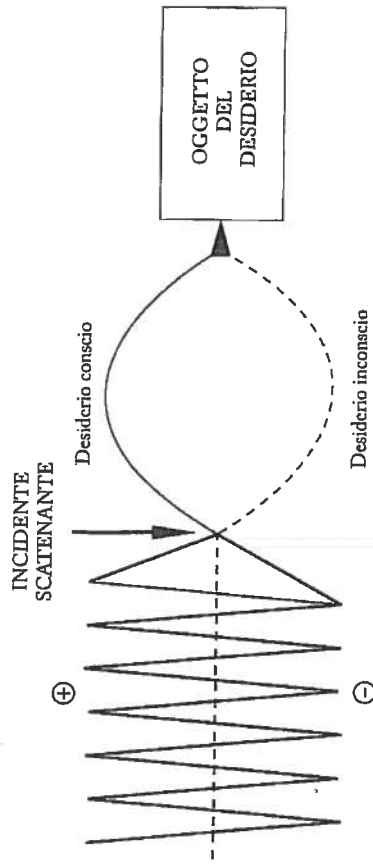
Vista però la natura infinitamente variabile dei protagonisti qualsiasi reazione diviene possibile. Per esempio, quanti western cominciano con i cattivi che entrano sparando in città e uccidono il vecchio sceriffo? I cittadini si riuniscono e si recano alle stalle, gestite da Matt, un pistolero in pensione che ha giurato di non uccidere mai più. Il sindaco supplica: «Matt, devi rimetterti il distintivo di sceriffo e venire in nostro aiuto. Sei l'unico in grado di farlo». Matt risponde: «No, no, ho appeso il fucile al chiodo tanto tempo fa». «Ma, Matt» supplica la maestra della scuola, «hanno ucciso tua madre». Matt finge indifferenza e afferma: «Beh... era vecchia, e credo che fosse arrivato il suo momento». Lui si rifiuta di agire, ma questa è una reazione.

A un cambiamento improvviso, in positivo o in negativo, intervenuto nell'equilibrio della sua vita, il protagonista reagisce in modo adatto al proprio carattere e al proprio mondo. Il rifiuto ad agire non può comunque durare per molto, persino nei protagonisti più passivi dei film minimalisti non-trama. Tutti noi, infatti, desideriamo essere ragionevolmente padroni della nostra esistenza e se un evento interviene per sconvolgere in modo radicale il nostro senso dell'equilibrio e del controllo, cos'è che vogliamo? Cosa vuole chiunque, compreso il nostro protagonista? Ripristinare l'equilibrio.

Di conseguenza l'incidente scatenante prima sconvolge l'equilibrio nella vita del protagonista, poi stimola in lui il desiderio di ripristinare tale equilibrio. A causa di questo bisogno - spesso istintivamente, a volte intenzionalmente - il protagonista concepisce poi un oggetto di desiderio: qualcosa di fisico, situazionale oppure attitudinale che sente di non avere, o di cui ha bisogno per raddrizzare lo scafo della propria esistenza. Per finire,

l'incidente scatenante induce il protagonista a perseguire attivamente questo oggetto o obiettivo. E per molte storie o generi questo è sufficiente: un evento sconvolge la vita del protagonista facendo insorgere in lui il desiderio consapevole di qualcosa che ritiene possa rimettere a posto le cose e di cui si pone alla ricerca.

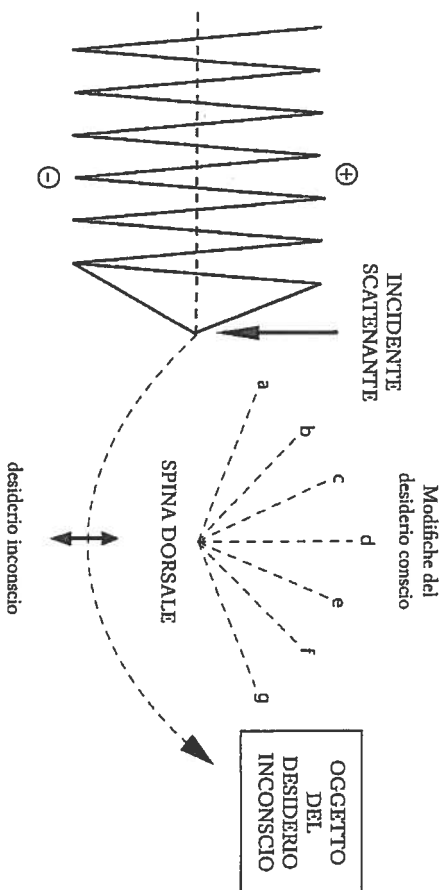
Ma in quei protagonisti che noi tendiamo ad ammirare maggiormente, l'incidente scatenante provoca non soltanto un desiderio conscio, ma anche uno inconscio. Tali personaggi complessi vivono intensi conflitti interiori perché questi due desideri sono direttamente in conflitto l'uno con l'altro. Independentemente da ciò che il personaggio ritiene consciamente di volere, il pubblico sente o si rende conto che, nel profondo, il personaggio desidera inconsciamente proprio l'opposto.



Conoscenza carnale: se dovessimo prendere da parte il protagonista Jonathan (Jack Nicholson) e chiedergli: «Cosa vuoi?», la sua risposta conscia sarebbe: «Io sono un bel-uomo con cui ci si diverte un sacco e guadagno benissimo come commercialista. La mia vita sarebbe un paradiso se potessi trovare la donna perfetta con cui dividerla». Il film segue la vita di Jonathan dagli anni del college fino alla mezza età; una ricerca trentennale della donna dei suoi sogni. Continua a incontrare donne belle e intelligenti, ma ben presto la storia romantica a lume di candela si trasforma in emozioni cupe, in atti di violenza fisica, e poi in rotture. Ogni volta interpreta il ruolo del grande romantico fino a che non ha del tutto conquistato e fatto innamorare la donna, poi le si rivolta contro, la umilia e la estromette dalla propria vita.

Nel climax Jonathan invita a cena Sandy (Art Garfunkel), un vecchio compagno del college. Per puro divertimento gli mostra le diapositive di tutte le donne della sua vita; uno spettacolo che Jonathan intitola «Sfilata di scassacazzi». Ogni volta che compare una nuova donna lui la distrugge agli occhi di Sandy e gli racconta «Quello che non

sarebbe un'opera semplice ma entusiasmante del genere *avventura superiore* mossa dalla monomania del capitano di distruggere la balena bianca. Ma aggirando l'altro protagonista, Ismaele, Melville ha arricchito la propria storia trasformandola in un classico e complesso racconto da *trama educativa*. In effetti la narrazione è guidata dal desiderio inconscio di Ismaele di dare battaglia ai propri demoni interni ricercando in se stesso le ossessioni distruttive che vede in Ahab - un desiderio che non soltanto contraddice la sua speranza conscia di sopravvivere al folle viaggio con Ahab, ma che, insieme a quest'ultimo, può distruggere anche lui.

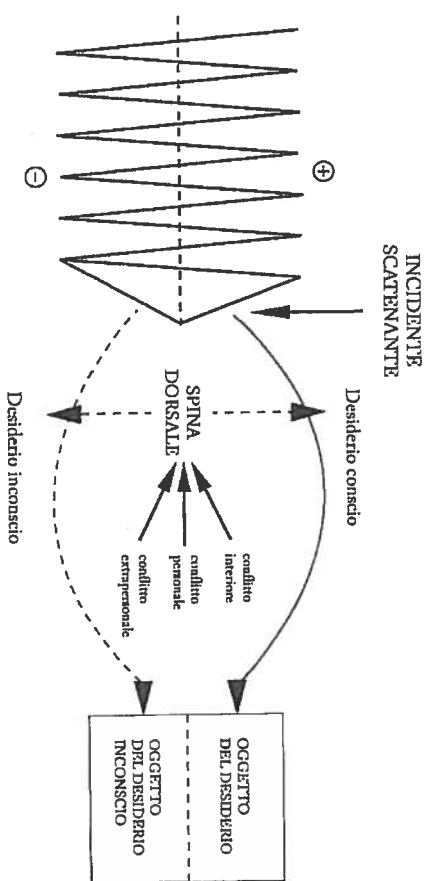


Ne *La moglie del soldato* Fergus si affanna dietro la politica, mentre è il suo bisogno inconscio di amare ed essere amato a muovere la narrazione. In *Conoscenza carnale* Jonathan è alla ricerca della "donna perfetta" e svoltazza di relazione in relazione, ma ciò che non varia mai è il suo desiderio inconscio di umiliare e distruggere le donne. Le contraddizioni nelle scelte razionali della signora Soffel sono enormi - dal salvare un'anima al dannarla - ma inconsciamente lei ricerca l'esperienza dell'amore romantico trascendente. Il pubblico avverte che gli impulsi cangianti di un protagonista complesso sono semplicemente i riflessi dell'unica cosa che non cambia mai: il suo desiderio inconscio.

LA RICERCA

Dal punto di vista dello sceneggiatore - che la osserva a partire dall'incidente scatenante, giù "lungo la spina dorsale" e fino al momento culminante dell'ultimo atto - esiste in realtà soltanto un'unica storia, nonostante quanto abbiamo detto sui generi e le varie forme dalla trama classica all'antitrama. In sostanza, sin dagli albori dell'umanità, ci siamo sempre raccontati la stessa storia, in un modo o in un altro, e questa storia potrebbe essere utilmente chiamata ricerca. Tutte le storie assumono la forma di una ricerca.

Un evento squilibra l'esistenza di un personaggio, in meglio o in peggio, facendo insorgere in lui il desiderio conscio e/o inconscio di ciò che ritiene ristabilirà l'equilibrio sponzandolo alla ricerca del suo oggetto del desiderio contro le forze antagoniste (interiori, personali, extrapersonali). Può riuscire o non riuscire a ottenerlo. In sintesi, una storia consiste in questo.



La forma essenziale delle storie è semplice. Ma questo è come dire che è semplice la forma essenziale della musica. Lo è: si tratta di sette note che si trasformano però in tutto ciò che noi abbiamo sempre chiamato musica. Gli elementi essenziali della ricerca sono l'equivalente delle sette note musicali, la melodia che ascoltiamo da una vita. Tuttavia, come il compositore che si siede al pianoforte, quando uno sceneggiatore prende in mano questa forma apparentemente semplice scopre quanto sia incredibilmente complessa ed estremamente difficile da concretizzare. Per comprendere che forma

La trama centrale viene portata avanti dal padre di Conrad, Calvin (Donald Sutherland). Sebbene apparentemente passivo, è per definizione il protagonista: un personaggio empatico con la volontà e la capacità di perseguire fino in fondo il proprio desiderio. Per tutto il film Calvin è alla ricerca del crudele segreto che perseguita la sua famiglia, e che rende impossibile la riconciliazione fra suo figlio e sua moglie. Dopo una lotta dolorosa lo scopre: sua moglie odia Conrad e non dal momento della morte del figlio maggiore, ma dalla nascita stessa di Conrad.

Al momento della crisi Calvin affronta la moglie Beth (Mary Tyler Moore) dicendole la verità: lei è una donna ossessivamente ordinata che voleva avere un solo figlio. Quando è arrivato il secondo bambino ha preso a nutrire risentimento per il bisogno di amore di questo piccolo in quanto lei poteva amare soltanto il primogenito. Ha sempre odiato Conrad, e Conrad questo lo ha sempre percepito. Ecco perché ha tentato il suicidio dopo la morte del fratello. È Calvin a imporre il climax: o lei impara ad amare Conrad oppure dovrà andarsene. Beth va verso l'arnadio, prepara la valigia ed esce di casa. Non è in grado di superare la propria incapacità di amare il figlio.

Questo climax risponde al principale quesito drammatico: riuscirà questa famiglia a risolvere i problemi al proprio interno o ne verrà spaccata? Procedendo a ritroso noi ricerchiamo l'incidente scatenante e cioè l'evento che ha sconvolto l'equilibrio della vita di Calvin e gli ha fatto intraprendere la sua ricerca.

Il film inizia con Conrad che torna a casa dall'ospedale psichiatrico, si suppone guarito dalla sua nevrosi suicida. Calvin sente che la famiglia è sopravvissuta alla perdita e che è stato ristabilito l'equilibrio. La mattina successiva Conrad, di pessimo umore, è seduto a colazione di fronte al padre. Beth mette sotto il naso del figlio un piatto di toast cucinati alla francese. Lui si rifiuta di mangiare. Lei gli toglie sgarbatamente il piatto, va verso il lavandino e getta nella spazzatura la colazione mormorando: «I toast alla francese non si mantengono».

La cinepresa del regista Robert Redford stacca sul padre, mentre la vita di quest'uomo va in pezzi. Calvin avverte immediatamente che l'odio è tornato, accompagnato dalla vendetta. Dietro si nasconde qualcosa di terribile. Questo evento raggelante provoca terrore nel pubblico, che reagisce pensando: «Guarda cosa ha fatto quella al proprio figlio! Lui è appena tornato dall'ospedale e lei lo tratta così!».

La scrittrice Judith Guest e lo sceneggiatore Alvin Sargent hanno dato a Calvin una caratterizzazione tranquilla, quella di un uomo che non scarta in piedi e non affronta con violenza moglie e figlio per farli riconciliare. Il suo primo pensiero è quello di dar loro tempo e incoraggiamenti affettuosi, come ad esempio nella scena della foto di famiglia. Quando poi viene a sapere dei problemi scolastici di Conrad gli trova uno psichiatra. Parla anche gentilmente con la moglie, sperando di poter capire.

Dato che Calvin è un uomo turbante e comprensivo Sargent ha dovuto costruire la

dinamica delle progressioni del film intorno alla sottotrama. La lotta che Conrad sostiene con il suicidio è assai più attiva della sottile ricerca di Calvin. Così Sargent ha messo in primo piano la sottotrama del ragazzo dandole particolare risalto e tempo sullo schermo, mentre accelerava cautamente la trama centrale sullo sfondo. Nel momento in cui la sottotrama termina nello studio dello psichiatra Calvin è ormai pronto a guidare la trama centrale fino al finale devastante. Il punto, comunque, è che l'incidente scatenante di *Gente comune* viene provocato da una donna che getta nel secchio della spazzatura dei toast alla francese.

Nelle prefazioni ai suoi romanzi Henry James ha scritto cose brillanti circa l'arte narrativa e una volta si è domandato: «Che cos'è, dopo tutto, un evento?». Un evento, disse, potrebbe essere un gesto minimo come quello di una donna che poggia la mano sul tavolo guardandoti in "quel certo modo". Nel giusto contesto, tale semplice movimento e uno sguardo potrebbero significare: «Non ti vedrò mai più», oppure «Ti amerò per sempre», e cioè una vita spezzata o realizzata.

La qualità dell'incidente scatenante (e, in effetti, di qualunque evento) deve essere consona al mondo, ai personaggi e al genere che gli ruotano intorno. Lo sceneggiatore, una volta che lo ha concepito, deve concentrarsi sulla sua funzione. Questo incidente scatenante sconvolge radicalmente l'equilibrio delle forze nella vita del protagonista? Fa insorgere nel protagonista il desiderio di ristabilire l'equilibrio? Gli ispira il desiderio conscio di quell'oggetto, materiale o immateriale, che si ritiene ristabilirà l'equilibrio? In un protagonista complesso dà vita al desiderio inconscio che contraddice il suo bisogno conscio? Sprova il protagonista alla ricerca del proprio oggetto di desiderio? Induce il principale quesito drammatico nella mente del pubblico? Proietta l'immagine della scena obbligatoria? Se riesce a fare tutto questo allora può anche essere una donna che poggia la mano sul tavolo guardandoti in "quel certo modo".

LA CREAZIONE DELL'INCIDENTE SCATENANTE

Il climax dell'ultimo atto è di gran lunga la scena più difficile da creare: è l'anima della narrazione e, se non funziona, non funzionerà la storia. Ma, dopo questa, la scena più ardua da scrivere è l'incidente scatenante della trama centrale. Questa scena va scritta molte volte, più di qualsiasi altra. Ecco alcune domande da porvi che dovrebbero aiutarvi a farvela concepire.

Qual è la peggior cosa che potrebbe succedere al mio protagonista? E come potrebbe poi rivelarsi invece la cosa migliore che poteva capitarli?

Kramer contro Kramer. La cosa peggiore: il disastro si abbatte sullo stakanovista Kramer (Dustin Hoffman) quando la moglie lo abbandona col figlio. La cosa migliore:

questo sarà lo shock necessario per soddisfare il suo desiderio inconscio di essere un uomo capace di amare.

Una donna tutta sola. La cosa peggiore: quando il marito le dice che la lascia per un'altra, Erica (Jill Clayburgh) vomita. La cosa migliore: l'allontanamento di lui è un'esperienza liberatoria che consente a questa donna maschio-dipendente di soddisfare il proprio desiderio inconscio di indipendenza e di autodeterminazione.

Oppure: qual è la cosa migliore che potrebbe succedere al mio protagonista? E come potrebbe trasformarsi nella peggior cosa possibile?

Morte a Venezia. Von Aschenbach (Dirk Bogarde) ha perso moglie e figli a causa della peste. Da allora si è immerso nel lavoro al punto di crollare fisicamente e mentalmente. Il dottore lo ha mandato a Venezia in vacanza per riprendersi. La cosa migliore: lì si innamora follemente e senza scampo... di un ragazzo. La passione per il giovane incredibilmente bello e l'impossibilità di portare avanti questa storia lo conducono alla disperazione. La cosa peggiore: quando una nuova pestilenza colpisce Venezia e la madre del ragazzo manda via il figlio in fretta e furia Aschenbach si attarda in attesa della morte per sfuggire al proprio tormento.

Il padrino - Parte II. La cosa migliore: dopo essere stato eletto Don della famiglia mafiosa dei Corleone Mike (Al Pacino) decide di portare la propria famiglia nel mondo della legalità. La cosa peggiore: la sua spietata applicazione del codice mafioso di lealtà lo porta a uccidere gli uomini a lui più vicini, ad allontanarsi dalla propria moglie e dai propri figli, e ad assassinare suo fratello, diventato un uomo svuotato e desolato.

Una storia può contenere più sviluppi di questo tipo. Qual è la cosa migliore? Come potrebbe trasformarsi nella peggiore? E come potrebbe questa di nuovo trasformarsi nella salvezza del protagonista? Oppure: la cosa peggiore? Come potrebbe diventare la migliore? Come potrebbe questa, a sua volta, portare il protagonista alla dannazione? Noi tendiamo tenacemente alle "cose migliori" e alle "cose peggiori" in quanto una storia - quando è arte - non tratta mai la fascia intermedia dell'esperienza umana.

L'impatto dell'incidente scatenante ci dà l'opportunità di raggiungere i limiti estremi della vita. È una specie di esplosione. Nei generi di azione può essere, in effetti, una vera e propria esplosione; in altri film può essere muta come un sorriso. A prescindere da quanto diretto o sottile sia l'incidente scatenante, il suo impatto deve sconvolgere lo status quo del protagonista e catapultare l'esistenza lontano dal modello preesistente, di modo che il caos invada l'universo del personaggio. Da questo sconvolgimento dovete far scaturire nel climax una soluzione che, rendendolo migliore o peggiore, rimetta in ordine questo universo.

IL DISEGNO DELL'ATTO

LE COMPLICAZIONI PROGRESSIVE

Il secondo elemento del disegno in cinque parti è rappresentato dalle *complicazioni progressive*; cioè da tutto quello che è contenuto nella storia fra l'incidente scatenante e la crisi/climax dell'ultimo atto. Complicare significa rendere la vita difficile ai protagonisti. Complicare in modo progressivo significa moltiplicare i conflitti mentre i personaggi affrontano forze antagoniste sempre più forti, creando così una successione di eventi che oltrepassa vari punti di non ritorno.

I punti di non ritorno

L'incidente scatenante spinge il protagonista alla ricerca di un oggetto di desiderio conscio o inconscio per ristabilire l'equilibrio nella propria vita. Volendo soddisfare questo desiderio intraprende inizialmente un'azione minima per provocare una risposta positiva da parte della sua realtà. L'effetto di questa prima azione è, invece, quello di svegliare, a livello di conflitto interiore, personale o socio/ambientale, le forze antagoniste che si frappongono alla realizzazione del suo desiderio, aprendo così un divario fra aspettativa e risultato.

Una volta aperto il divario, il pubblico si rende conto che questo è un punto di non ritorno. Ulteriori sforzi minimi non serviranno. Il personaggio non può ristabilire l'equilibrio nella propria vita attraverso azioni di questa portata. D'ora in poi devono essere eliminate dalla storia tutte le azioni analoghe alla prima compiuta dal personaggio, nonché tutte quelle di qualità e portata inferiore.

Rendendosi conto di essere in pericolo il protagonista ricorre alla forza di volontà e a capacità sempre maggiori per superare il divario e compie una seconda azione più difficile. Di nuovo, però, questo ha l'effetto di provocare le forze antagoniste, aprendo un secondo divario fra aspettativa e risultato.

Il pubblico si rende conto che anche questo è un punto di non ritorno. Anche azioni di calibro moderato, come la seconda, sono destinate a fallire. Di conseguenza devono ora essere eliminate dalla storia tutte le azioni di questo tipo.