

IL BUIO OLTRE LA SIEPE *TO KILL A MOCKINGBIRD*

(*Scheda a cura di Alessia Astorri*)

CREDITI

Regia: Robert Mulligan.

Soggetto: basato sul romanzo “Il buio oltre la siepe” (“*To Kill a Mockingbird*”) di Harper Lee.

Sceneggiatura: Horton Foote, Harper Lee (romanzo).

Fotografia: Russell Harlan.

Montaggio: Aaron Stell.

Scenografia: Henry Bumstead, Alexander Golitzen, Oliver Emert.

Musiche: Elmer Bernstein.

Costumi: Rosemary Odell.

Trucco: Bud Westmore, Frank Prehoda.

Effetti speciali: Don Wolz.

Interpreti: Gregory Peck (Atticus Finch), Mary Badham (Scout), Phillip Alford (Jem), Robert Duvall (Arthur “Boo” Radley), Brock Peters (Tom Robinson), Frank Overton (sceriffo Heck Tate), Estelle Evans (Calpurnia), Rosemary Murphy (“miss” Maudie Atkinson), James Anderson (Bob Ewell), Collin Wilcox Paxton (Mayella Violet Ewell)...

Produzione: Alan J. Pakula per Universal, Gregory Peck, Harper Lee, Robert Mulligan (non accreditati).

Distribuzione: Universal Pictures.

Distribuzione italiana: Universal Pictures.

Origine: USA.

Genere: drammatico, giudiziario, letterario.

Anno: 1962.

Durata: 129 minuti.

Sinossi

Storia di ordinaria ingiustizia nell’America della segregazione razziale e di un uomo fuori dall’ordinario che sfida l’ipocrisia osando illustrare gli eventi nella loro realtà, *Il buio oltre la siepe* è, sotto ogni aspetto, un classico: classico della letteratura americana, del cinema americano narrativo, della storia di Hollywood e delle sue major (anche se la Universal rientra tecnicamente nelle tre “minor” dell’epoca). Premiato agli Oscar, ai Golden Globe, al festival di Cannes, è stato inserito dall’American Film Institute nella lista dei migliori cento film della storia del cinema statunitense e il suo protagonista, Atticus Finch, interpretato da Gregory Peck, occupa attualmente il primo posto nella classifica dei personaggi più iconici ed eroici di tutti i tempi, a quasi 60 anni dall’uscita del film.

La vicenda si svolge in un’immaginaria cittadina dell’Alabama in cui l’afroamericano Tom Robinson viene processato per violenza sessuale, senza alcuna prova a suo carico. L’avvocato Atticus Finch, padre vedovo di due figli, lo difende a costo di mettere sé stesso e la propria famiglia a rischio, schierandosi contro l’ignoranza della morale dominante che vuole un nero prioritariamente responsabile di qualsiasi possibile delitto, per il semplice fatto di essere nero. Una tranquilla città-quartiere in cui bisogna in realtà guardarsi le spalle, diventa sineddotica raffigurazione di un’America socialmente iniqua e annichilita dalla Grande Depressione: dietro ogni anfratto c’è un pericolo, ogni casa può celare un mistero e ogni evento ha una versione ufficiale e una che appartiene alla coscienza di ciascuno.

ANALISI SEQUENZE

1. Sequenza di apertura (00:00':00" - 00:03':09")

Titoli di testa e immagini simboliche

Troneggia sullo schermo la scritta “Universal International”, in bianco e nero, in accordo con la pellicola scelta per filmare, trasmettendo un’immediata sensazione di film d’epoca, retrodatato rispetto all’effettivo anno di realizzazione. In basso a sinistra leggiamo il nome di Edward Muhl, “responsabile della produzione”, che ha mantenuto il suo ruolo dal 1953 al 1973, dopo essere entrato nell’azienda già nel 1927: un totale di 46 anni di attività.

Le note di un pianoforte anticipano la nenia, intonata da una voce infantile fuori campo, che accompagnerà le successive immagini che faranno da sfondo ai titoli di testa: immagini-simbolo, nonché indizi, della diegesi a venire, che si intrecciano con l’elemento extradiegetico dei credits.

A occupare tutto lo schermo, un oggetto che non comprendiamo immediatamente, che somiglia a una tavola di legno, o a una specie di pergamena, su cui si legge a stento la scritta ripetuta in serie “Santa Fe”; si svela essere il coperchio di una scatola ripresa simmetricamente dall’alto, nel momento in cui due mani di bambino (o bambina) lo sollevano, rivelandone il contenuto.

All’interno, le statuette di una figura maschile e di una femminile, biglie, monete, un coltellino portatile, una spilla da balia, un orologio da taschino (il cui significato comprenderemo in seguito), pastelli della celebre marca Crayola: frammenti di ricordi, di oggetti d’uso comune e di giochi infantili. Sull’inquadratura fissa compare il nome di **Gregory Peck**, con una priorità assoluta dettata dallo star system (Peck è, inoltre, fra i produttori del film).

Allo zoom sul contenuto della scatola, mentre permane il nome dell’attore sullo schermo, si sussegue la prima di una serie di dissolvenze incrociate che mostrano gli oggetti in dettaglio in macro: uno sguardo che supera la capacità di visione naturale dell’occhio umano ed entra nel merito di qualcosa di non immediatamente individuabile, metaforizzando il concetto di indagine, di approfondimento, di superamento della prima impressione. La mano infantile che afferra un pastello, e simula la stesura in ciclostile del titolo del film con un effetto speciale, salda mondo diegetico ed extradiegetico mentre rimanda alla scrittura, al romanzo, con una forte contrapposizione di bianco e nero.

La stessa mano che disegna, che colora, seppur in scala di grigi, la vocina in sottofondo che canticchia, sospira, abbozza parole, ci affacciano al mondo dell’infanzia e del gioco, come le biglie che si scontrano: precisamente, è una biglia bianca striata di nero a impattare quella totalmente nera, mentre su entrambe si riflette una finestra con le sbarre e il commento musicale diventa sinfonico, con un evidente aumento di volume sonoro. Seguono ulteriori dettagli di oggetti – punte di pennini, un fischietto, ancora l’orologio da taschino –, dunque la mano disegna un uccellino, con chiaro riferimento al “**mockingbird**” del titolo originale. Un nuovo zoom ci avvicina all’orologio con un suono di ticchettio che avevamo già sentito, ma che adesso si fa ancora più evidente, come la scritta “Ingersoll Yankee”, modello di orologio messo in commercio nel 1896 dalla Ingersoll Watch Company al prezzo di un dollaro: si trattava dell’orologio meno costoso dell’epoca (per approfondimenti, vai al seguente link: <https://rb.gy/fyxalo>).

Ecco l'orologio in un'immagine pubblicitaria d'epoca:



Scorgiamo anche la testa di una moneta, datata 1907.

In questi primi minuti di girato, comprendiamo subito di essere davanti a un materiale complesso che intreccia realtà, fiction e letteratura. Il film si sta dichiarando nella sua natura di film, di racconto per immagini, svelando poco alla volta la storia che andrà a narrare.

Uno strappo nel foglio di carta disegnato rivela un fondo buio, come se dietro vi fosse il vuoto: un'ultima dissolvenza incrociata lo riempie con i rami di un albero che arrivano a occupare l'intera inquadratura. Il movimento di macchina dall'alto verso il basso si svela come dolly, proseguendo lateralmente a rivelare la location; interviene la voce narrante a presentarci: la «*piccola vecchia città di Maycomb*». Siamo entrati nella fiction.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La Universal Pictures

Casa di produzione con sede a Los Angeles, fondata nel 1912, la Universal era considerata la principale fra le così dette Little Three, Piccole tre o minors, ovvero Universal, Columbia e United Artists, in contrapposizione con le Big Five, Grandi Cinque, cioè le major in senso stretto: Paramount, MGM, RKO, Warner Bros, 20th Century Fox. Quest'ultima fa ora parte, dall'anno 2019, della Walt Disney Company.

Il significato del bianco e nero

Nell'anno di produzione del film il cinema a colori esisteva già da oltre un trentennio, con la diffusione ampia e collaudata del procedimento a marchio Technicolor.

Il bianco e nero è dunque una precisa **scelta espressiva** che può avere vari e ampi significati: la collocazione della vicenda nel passato; il conferimento di un senso di atemporaliità ai temi

narrati; la contrapposizione simbolica fra due opposti (sul piano delle opinioni, dello scontro, della segregazione razziale); la vicinanza con la pagina scritta e la sua testimonianza, nero su bianco.

Il “mockingbird”

Letteralmente “uccello che prende in giro”, volgarmente detto, difatti, “tordo beffeggiatore”, è il Mimus polyglottos o Turdus polyglottos, caratterizzato da una capacità canora ampia e variegata, “poliglotta” per l'appunto, tale da farlo sembrare un imitatore di altri uccelli. Diffuso in tutti gli Stati Uniti, è l'uccello simbolo di diversi stati del sud, quali Florida, Arkansas, Mississippi, Tennessee, and Texas.

(Fonte: <https://rb.gy/vmojni>)

2. Luoghi, contesto e personaggi principali (00:03':10" - 00:07':12")

La trasversalità e la proporzionalità della crisi

La narratrice ci presenta, presumibilmente molti anni dopo, la vita monotona e ripetitiva di Maycomb nel 1932, quando aveva sei anni. Con poche accurate espressioni, satireggia i costumi del tempo, tempo di crisi: siamo nell'America della Grande Depressione, cominciata con il crollo della borsa di Wall Street, nel 1929, e protrattasi per circa un decennio.

Un uomo in abiti da agricoltore incede verso una dimora. Conosciamo Scout mentre la voce smette di narrare e le cede la parola: capiamo che si tratta della narratrice da bambina.

Dopo aver fatto riferimento a suo padre, corre a chiamarlo gridando due volte «*Atticus!*». Con questa presentazione, compare sul patio Gregory Peck in completo con gilet, cravatta, occhiali. Il confronto fra i due uomini evidenzia già dagli abiti due status sociali differenti. Difatti, Atticus sta ricevendo della merce come pagamento per una parcella non saldata, come spiegherà poco dopo a Scout. Dal dialogo padre-figlia emerge già un rapporto quasi alla pari, da adulto a adulto, nonostante la giovanissima età della bambina, cosa che ci racconta già molto del personaggio di Atticus e del suo modo di intendere l'educazione, la famiglia, la società.

«*È povero?*».

«*Sì*».

«*Noi siamo poveri?*».

«*Direi di sì*».

«*Siamo poveri come i Cunningham?*».

«*No, non esattamente. I Cunningham sono contadini, gente di campagna. E la crisi li ha rovinati*».

Senza ricorrere alle metafore con cui solitamente si spiegano cose non semplici ai bambini, Atticus illustra a sua figlia lo schietto quadro della realtà. Ciò evidenzia due elementi: la pedagogia dell'epoca che concedeva pochissimo spazio all'infanzia, per cui i bambini erano già dei piccoli adulti e, nel caso di contesti agricoli, costituivano forza lavoro, e il metodo educativo di Atticus, a cui già si faceva riferimento.

Dal punto di vista sociale, ci viene presentato un quadro di generalizzata povertà, nel quale permane comunque una gerarchia: qualcuno è costretto a rinunciare a qualcosa, o a molte cose; qualcun altro – probabilmente la maggioranza – non ha più niente.

Vita familiare e di quartiere

Difatti, nonostante la povertà, la famiglia di Atticus dispone dell'aiuto di una domestica, di colore, di nome Calpurnia. Viene dunque nominato Jem. Lo sguardo di Gregory Peck, nel chiamarlo, si rivolge stranamente verso l'alto. Ne segue una ripresa dall'alto che, pur essendo un'oggettiva, ricalca il punto di vista di Jem, che si è rifugiato su un albero e non ne scenderà

finché suo padre non gli prometterà di giocare a rugby per i metodisti. La sua ribellione si esprime come quella di Cosimo Piovasco di Rondò, meglio noto come “Il barone rampante”, romanzo di Calvino del 1957, storia di una lunga protesta contro la società cominciata con un litigio con i genitori e finita con un abbandono del vivere sociale, a favore di un’altra società e un’altra vita, che si sviluppano fra le chiome degli alberi, parallelamente e al di sopra degli eventi che si succedono sul suolo. Ma Atticus si ritiene troppo vecchio per giocare a rugby e non vuole correre rischi, «*dopotutto sono il solo padre che hai*», afferma, cominciando a delineare anche la sottile vena ironica che attraversa il film, subito ribadita dalla battuta «*c’è aria di tragedia*», pronunciata poco dopo da Scout.

Indossata la giacca, un panama adatto alle calde temperature, e una cartella in pelle, Atticus si dirige al lavoro. Alla protesta di Jem «*è vecchio per fare qualsiasi cosa*», la vicina replica «*oh no, sa fare un sacco di cose*», attestando la stima nei suoi confronti e mostrando un contesto di buon vicinato. «*Come avvocato vostro padre non ha rivali in tutta la città*» ci fa comprendere finalmente qual è il lavoro svolto dal protagonista.

N.B. Un altro indizio della persona con cui abbiamo a che fare è nell’ulteriore protesta di Jem: «*Non vuole comprarmi un fucile*». Nell’America rurale del sud degli Stati Uniti, terra conservatrice e di cacciatori che, ora come allora, ha a cuore il porto d’armi, Atticus ha deciso di non dotare il figlio maschio di un fucile, altra scelta che lo ritrae come un padre peculiare.

«*È vecchio davvero, mica ci fa*» è la conclusione di Scout: la bambina pronuncia le proprie osservazioni in totale spontaneità e siamo noi a percepirne l’ironia che proviene direttamente dal testo filmico; ovvero, il film instaura con lo spettatore adulto un rapporto privilegiato, permettendogli di partecipare alla realtà dei ragazzini, ai loro giochi, alle loro esplorazioni, ma con una consapevolezza che abbraccia un contesto e un significato più ampi. In questo senso, l’alternarsi di inquadrature dall’alto e dal basso descrive simbolicamente questo dialogo e questo scambio fra mondi paralleli e contigui.

3. L’incontro e il confronto fra i bambini (00:07':13" - 00:11':05")

La posizione di Jem e di Scout nella casa sull’albero diventa difensiva nel fare la conoscenza di Charles, nascosto fra i cavoli, che si vanta di saper leggere e si comporta da ometto di mondo (anche se sembra, in effetti, appena nato “sotto un cavolo”, per l’appunto). Notiamo come l’istruzione non sia data per scontata, ma rappresenti anzi questione di vanto fra i ragazzini. «*Scout sa leggere da quando è venuta al mondo*», afferma Jem (scaltramente escludendo se stesso dalla competizione e giocandosi la carta della sorella) e rincara la dose dando al bambino del “tappo”. «*Sono tappo ma sono vecchio*», replica Charles, per nulla offeso, riassumendo nel proprio comportamento un’ingenuità da bambino e un atteggiamento da adulto.

Jem e Scout scendono dunque dall’albero incuriositi dal racconto di Charles detto “Dill”, come lo chiameremo d’ora in poi: il discorso diventa alla pari. Un nuovo vanto di Dill è di aver ricevuto 5 dollari e di averli spesi per andarci ben «*venti volte al cinematografo*». Capiamo che il cinema, al tempo, era davvero qualcosa di magico, di speciale, che faceva parte della vivacità della vita cittadina. Qualcosa che, in tempo di crisi, in pochi potevano permettersi.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Appunti d’epoca

Consultando un quadro cronologico del potere d’acquisto del dollaro nel tempo, vediamo che un dollaro nell’arco dal 1931 al 1935, periodo di riferimento del film, valeva circa 12 lire in

media. Un biglietto del cinema negli Stati Uniti dell'epoca costava circa 20 centesimi di dollaro, quindi 2,4 lire, corrispondenti a un millesimo di euro odierno. Considerando la variazione del potere d'acquisto, si tratterebbe di circa due euro e mezzo per andare al cinema.

L'affermazione del ragazzino è dunque realistica: con il prezzo ribassato dei biglietti a 5 dollari, avrebbe potuto assistere a circa 25 proiezioni.

“Nel 1932, a tre anni dall'inizio del tracollo economico, l'afflusso di spettatori della nazione era calato da 90 milioni di ingressi a settimana a 60 milioni, e si era reso necessario ridurre il prezzo medio del biglietto di 10 centesimi, causando alle case cinematografiche una perdita di 56 milioni di dollari”.

(Cfr. Andrea Kaufman, “Escape to the Movies: Seattle Cinema in the Great Depression”, Civil Rights and Labor History Consortium / University of Washington, 2010)

Per approfondimenti ulteriori sull'argomento:

- https://depts.washington.edu/depress/seattle_cinema_great_depression.shtml
- <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Great-Depression-THE-DEPRESSION-AND-INDUSTRY-FINANCES.html>
- <https://inflationhistory.com/>
- <https://www.cronologia.it/potere.htm>

I bambini e Boo

Dal confronto fra i ragazzini emerge la disfunzionalità delle rispettive famiglie, se pure in modi diversi: la mamma di Jem e Scout è morta, il padre di Dill semplicemente è in giro da qualche parte. «*Se non è morto allora ce lo devi avere*» è l'affermazione impertinente di Scout che non trattiene mai i propri pensieri. La gara di meraviglie e disgrazie fra i bambini viene interrotta dal passaggio di un uomo in abito e cappello che vediamo allontanarsi di schiena, accompagnato da una musica over di tensione che subentra in coincidenza del suo arrivo, insieme al suono regolare dei passi. Jem ci presenta dunque Arthur “Boo” Ridley, figlio dell'uomo misterioso di passaggio, che lo tiene incatenato al letto in una casa proprio lì dietro.

Il tema sonoro vira su un susseguirsi più lieve di note di pianoforte mentre Jem e Dill partono all'esplorazione della famigerata casa e Scout li raggiunge. «*Boo esce soltanto di notte, mentre noi dormiamo e fa buio nero*», dice Jem, introducendo nel film la componente gotico-noir che, improvvisamente, trasforma il tranquillo quartiere in una fucina di storie da brivido, che esistono forse solo nella fantasia dei bambini, o nelle dicerie del vicinato; a meno che non sia tutto spaventosamente vero. Non ci è dato saperlo: siamo sullo stesso piano di conoscenza dei bambini, siamo con loro e come loro, inquadrati ora, appositamente, in un alternarsi di primi piani. «*Chissà che cosa fa. Chissà com'è fatto*», si chiede Dill, stimolando la fantasia di Jem che parte con una descrizione abominevole, «*a giudicare dalle orme*», delineando l'uomo come una specie di bestia selvatica che in pochi hanno avvistato. La musica, straordinariamente mutevole, prima tesa, poi precipitosa, poi magicamente sospesa, accompagna passo passo il susseguirsi di stati d'animo indotti dalla narrazione di Jem, fino all'arrivo della zia Stephanie che spezza l'incantesimo, secondo un espediente classico del cinema di tensione e molto tipico dell'horror. Tuttavia, la cara zia non solo conferma il macabro racconto, ma vi aggiunge del proprio con un tremendo aneddoto che vede Boo come un vero pazzo pericoloso da manicomio.

La sequenza si conclude sull'inquadratura, già ricorrente, della casa di Boo.

4. Il rapporto fra Atticus e i suoi figli (00:11':06" - 00:16':24")

Una dissolvenza incrociata ci riporta nello stesso luogo in cui eravamo: le giornate dei bambini trascorrono lentamente, fra giochi semplici, come fare l'altalena con un grosso copertone appeso a un albero. Alle 5 del pomeriggio Atticus torna dal lavoro e Jem e Scout corrono ad accoglierlo accompagnati da Dill. I tre sghignazzano seminascosti dietro la sua schiena mentre imbonisce l'anziana signora Dubose che sosta minacciosa sul patio: Jem ha appena detto che ha una pistola della guerra civile e che non si fa alcun problema ad usarla con chi apre bocca con lei e, naturalmente, questo è bastato perché Scout le rivolgesse la parola.

«*Lo sa che oggi lei somiglia tutta a un quadro?*», dice Atticus.

«*Già, ma non dice mica che quadro*», commenta sottovoce Scout.

Atticus presta le proprie doti avvocatesche alla difesa dei bambini.

«**Lawyers, I suppose, were children once**» (*«Gli avvocati, suppongo, sono stati bambini un tempo»*), è la citazione da Charles Lamb, scrittore, poeta e drammaturgo inglese, che apre il libro di Harper Lee da cui il film è stato tratto.

Nella sua efficace brevità, ironizza sulla professione di avvocato, sinonimo di scaltrezza e disposizione a scavalcare l'etica per raggiungere uno scopo, alludendo all'innocenza perduta nell'evocazione malinconica dell'età infantile.

Atticus, che si è già definito “troppo vecchio”, appare però già da diversi elementi un personaggio fuori dai canoni e la sua complicità con i piccoli è un rimando a quell'epoca remota che, a quanto pare, è forse ancora in grado di comprendere.

I suoi figli, chiaramente, lo amano e lo rispettano. In un campo lungo conclusivo vediamo Dill sulla destra che osserva i tre rincasare: un quadro domestico incompleto, come il suo, eppure felice.

L'orologio (00:13':12" - 00:16':24")

Un'altra dissolvenza incrociata, seguita da uno zoom che dalla finestra avanza verso la stanza di Scout a renderci dunque partecipi di un momento privato, ci conduce a una classica scena di lettura notturna prima di dormire. Uno stacco di montaggio e siamo dentro la stanza: è il nostro primo ingresso in casa dei protagonisti. Stiamo imparando a conoscerli, non sono più estranei e, poco alla volta, siamo stati “invitati” in casa loro. Ma lo zoom dall'esterno simula anche uno sguardo sconosciuto che spia, non visto, nascosto nel buio esterno, l'interno illuminato di una casa non propria. In una sola ripresa, familiarità e mistero coesistono.

Difatti, subito dopo Scout domanda: «*Tu credi che Boo Ridley venga qualche volta a guardarmi dalla finestra di notte?*».

La risposta di Atticus: «*Dovete lasciare in pace quella povera gente*», apre un'altra prospettiva sull’“abominevole Boo” descritto da Jem poco prima.

Prima di dormire, Scout chiede di “vedere l'orologio”. Forse proprio quello che noi abbiamo già visto, senza sapere esattamente cosa stessimo vedendo, forse senza neanche accorgercene, nei titoli di testa del film. Ma non leggiamo scritte al suo interno; potrebbe dunque trattarsi di un altro orologio, che quello mostrato all'inizio del film voleva solo rappresentare simbolicamente, con quell’“Ingersoll Yankee” e il suo rimando a un pezzo di storia d'America.

«*Ad Atticus, mio adorato marito*», è invece l'incisione che ci viene letta da Scout.

Apprendiamo che l'orologio, per tradizione, è destinato a Jem, in quanto figlio maschio.

Atticus, dunque, professionista stimato e padre amorevole, con una personale visione della vita, è anche figlio del suo tempo e rispettoso delle usanze.

La rievocazione materna

Era già contenuta nell'incisione sull'orologio. Ma, spente le luci, la notte lascia spazio ai pensieri e Scout interroga il fratello maggiore. Apprendiamo che alla morte della madre i ragazzi avevano 2 e 6 anni (l'attuale età di Scout). Le domande della bambina, tremenda di giorno e abbracciata stretta a un orsetto di notte, si susseguono, mentre la cinepresa si allontana, tornando all'esterno e, con una dissolvenza incrociata, ci riporta ad Atticus sotto il portico, seduto a pensare, mentre prosegue il dialogo fra i bambini e abbiamo l'impressione che lui ascolti. L'adulto e i bambini sono in due spazi diversi, ma affiancati nel ricordo che mette insieme l'immagine silenziosa dell'uno e le parole fuori campo degli altri.

5. Il dialogo con il giudice (00:16':25" - 00:18':06")

Un altro riferimento climatico ribadisce che il caldo delle giornate, evidentemente, si estende anche alla notte. Eppure, giudice e avvocato indossano almeno tre strati di vestiario ciascuno, con maniche lunghe e cravatte, a ribadire la natura formale del loro rapporto e, in generale, l'importanza del ruolo sociale che passa attraverso l'abbigliamento.

Il breve scambio di battute segna l'inizio della missione di Atticus, a partire da quello che viene presentato come nient'altro che un ruolo d'ufficio: difendere un tale Tom Robinson che non conosciamo, ma risulta invece noto ai personaggi. La condiscendenza di Atticus mostra quasi una passiva accettazione dell'incarico. Una dissolvenza incrociata ci porta al mattino successivo, conferendo all'incontro notturno un ruolo di parentesi in cui la vita adulta continua a svolgersi mentre i bambini dormono, la vita lavorativa prosegue mentre gli uffici sono chiusi, e la vita politica, in cui rientra l'amministrazione della giustizia, va avanti mentre dorme l'intera città.

6. I giochi e la realtà (00:18':07" - 00:23':41")

Sfide e iniziazioni

Parte del romanzo di formazione è il passaggio per gesti eclatanti che diano prova di coraggio. Ciò richiede una situazione di paura che, nel film, gravita intorno alla famosa casa di Boo, il personaggio misterioso reduce dal manicomio e capace di tutto. Per Jem tale gesto coincide con l'azione di soccorso nei confronti della sorella, finita nella "tana del lupo" rotolando suggestivamente nello pneumatico dall'uso multiforme – lo abbiamo già visto in veste di altalena –, testimone di un tempo in cui i giochi si inventavano a partire da oggetti d'uso comune, non specificamente ideati per il mondo dell'infanzia.

Dill alza la posta e propone di andare in città a vedere la stanza in cui Boo era rinchiuso, «*piena di pipistrelli*», dice la zia, e forse anche con una ruota della tortura, ipotizza il ragazzino, continuando ad arricchire il panorama di immaginazioni macabre che i due maschietti si rilanciano, in una sfida avvalorata da testimonianze di adulti che ne fanno già leggende metropolitane, senza neanche la metropoli. Anzi, è proprio la semi-ruralità a caratterizzare Jem e Scout, con le loro perenni salopette di jeans, rispetto al più urbano Dill in camicia e calzoncini, e vanterie di concorsi fotografici e visioni di film al cinema.

Al tribunale (00:20':11" - 00:23':41")

Appreso che il padre dei ragazzi si trova proprio in tribunale in quel momento, Dill chiede «*è stato arrestato?*» (in linea con la cifra ironica del film cui già si faceva riferimento) e corre all'interno, mentre Jem, sapendo che il padre non gradisce certe intrusioni, cerca di fermarlo con poca convinzione, ritrovandosi rapidamente a fargli la "scaletta" per spiare la seduta. La riprresa dal basso ci pone nuovamente all'altezza dei bambini, precisamente di Jem e Scout, incapaci anche noi di guardare cosa succeda in aula e messi in condizione di fidarci del racconto di Dill che non tarda a riferire «*ecco, vedo vostro padre e un negro*». «*Il negro sembra che stia per piangere*», aggiunge, «*chissà perché si mette a piangere*».

Ma nel momento in cui il “negro” in questione viene portato via, e Dill non vede più né lui né Atticus, un’inquadratura ce li mostra insieme, riportandoci dunque a una visione onnisciente del racconto. Ed è qui che, svelato il fuoricampo verso cui Atticus guarda e il percorso circolare lungo il quale si è mosso, gli “spioni” vengono sorpresi alle spalle, mentre noi acquisiamo al contempo totale consapevolezza dello spazio scenico, momentaneamente negato dal fuoricampo per produrre l’effetto sorpresa anche nello spettatore, allertato con lieve anticipo rispetto ai ragazzini. Questa mobilità di sguardo, data dalla variazione dell’angolo di ripresa e, naturalmente, dal montaggio, che sottraggono e aggiungono informazioni a seconda dei momenti, ci permette di aderire a più punti di vista, slittando dall’uno all’altro e rimanendo pur sempre esterni agli eventi narrati.

Fa dunque la sua apparizione un altro personaggio in salopette che, nel contesto del tribunale, risulta, anche per modi e linguaggio, totalmente fuori luogo: si tratta del vero antagonista della vicenda, del vero cattivo della storia, Bob Ewell. Il confronto con Atticus avviene nella medesima inquadratura, senza campo-controcampo, ad accentuare il distacco di Atticus che respinge da subito il tu-per-tu con Ewell, sottraendosi alle sue provocazioni.

Il primo piano di questi di profilo, gli occhi nascosti dal cappello, chiude dunque la sequenza trasformando quello che era apparso come un contadino adirato, e dal potenziale aggressivo, nella sagoma di un uomo minaccioso.

7. L’ombra di Boo (00:23':42" - 00:32':36")

Le avventure dei ragazzini si spingono oltre il tramonto, con il favore e il rischio del buio. Uno zoom alle loro spalle li mostra nuovamente “sorvegliati”, come se potessero essere sorpresi da un momento all’altro. «*Più cresci più ti comporti come una femmina*» è l’accusa di Jem alle paure di Scout, per la prima volta davvero timorosa, proprio mentre il fratello è per la prima volta meno protettivo: stanno effettivamente crescendo e, dove l’una mostra i tratti di una prudenza più autoconservativa, l’altro deve ormai dimostrare di non avere più paura dell’“uomo nero”. Dill ha ormai inaugurato in tal senso una gara che non può più essere interrotta.

Cenni horror e goticheggianti scandiscono la sequenza: un vecchio dondolo su cui non siede nessuno cigola sotto i rami spogli di un albero; la casa buia viene lentamente avvicinata con lo zoom (è dunque ancora osservata da lontano, ma si fa sempre più vicina). La dissolvenza incrociata che vede i tre bambini apparire tra le fronde a sinistra (00:25':13" ca.) produce il momentaneo effetto di una falsa soggettiva; anche se l’inquadratura della casa è tecnicamente oggettiva, infatti, riproduce simbolicamente lo sguardo dei piccoli protagonisti che, inaspettatamente, appaiono di lato. Le note del pianoforte accompagnano le immagini ora con tensione, ora con sviluppi melodici, ondeggiando tra la paura e la rassicurazione nel condurre il nostro avventurarsi insieme ai tre. Incursioni sottili e precipitose di archi simulano folate di vento, tornando a portare il brivido del mistero nella melodia dell’infanzia, in un’atmosfera musicale sempre mutevole, suggestivamente descrittiva di ogni passaggio.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Note su Elmer Bernstein

Musicista newyorkese, pianista di formazione, vide la carriera interrompersi con la Seconda Guerra Mondiale e si reinventò arrangiatore per il celebre Glenn Miller e la banda dell’aviazione, prima di diventare compositore per i programmi radio delle forze armate e, successivamente, approdare al cinema. Fra i più prolifici autori di colonne sonore, con la sua molteplicità di generi e il ricorso al jazz, portò durante gli anni Sessanta del Novecento alla compiuta realizzazione di un vero e proprio “suono americano” del cinema, in contrapposizione alle melodie, ai timbri e ai ritmi di stampo europeo che fino a quel momento

avevano continuato a segnare anche le pellicole statunitensi. A lui si deve inoltre l'invenzione di quel particolare mondo sonoro che divenne il corrispettivo musicale del genere western (basti pensare a *The Magnificent Seven - I magnifici sette*) e al quale solo Ennio Morricone riuscirà a portare delle innovazioni.

(Fonte: <https://www.treccani.it/enciclopedia/elmer-bernstein>)

Fra i molti titoli della sua filmografia: *I dieci comandamenti* (1956), *La grande fuga* (1963), *Il Grinta* (1969), *The Blues Brothers* (1980), *Ghostbusters* (1984), *L'età dell'innocenza* (1993), *Lontano dal paradiso* (2002), nonché il videoclip narrativo *Thriller* (1983) di Michael Jackson.

Mentre Jem spia dalla finestra della casa di Boo, un'ombra umana si avvicina lentamente, scorrendo lungo la facciata, e arriva spaventosamente a sovrapporsi alla sua figura, in una composizione memore della atmosfera sbieche dell'Espressionismo tedesco, ma con un referente già proto-noir in *M - Il mostro di Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931), di cui ricordiamo il dialogo fra l'ombra dell'assassino e la bambina furocampa che abbiamo appena visto giocare con una palla.

Il rallentamento della fuga per via degli indumenti impigliati nella rete sono un grande classico dei momenti di tensione, parte di un fitto catalogo di incidenti che nel cinema thriller e horror ostacolano la via verso lo scampato pericolo. In questo caso, l'imprevisto occupa un tempo così relativamente lungo da ottenere l'opposto effetto di allentare in parte la tensione drammatica, costruendo un momento di coraggiosa cooperazione fra i ragazzini che non lasciano Jem indietro, e una nota buffa per via di quest'ultimo che, alla fine della coraggiosa spedizione, si ritrova in pantaloncini intimi:

«*Adesso ti presenti a casa in mutande?*».

«*E che ne so io?*».

E il problema che ne consegue.

Il richiamo della zia riporta Dill a casa, con la promessa di tornare «*l'estate prossima*»: con la missione Boo si conclude dunque la villeggiatura iniziativa del ragazzino. Le vacanze estive, i giochi, un solo genitore, il pericolo, un saluto sommario che preludia a una lunga assenza: ingenuità e transizioni della crescita si mescolano al brivido, ibridando i generi dal romanzo di formazione, al dramma, al thriller, al *southern gothic*, con una venatura teneramente ironica e una grande malinconia di fondo.

«*Atticus non mi ha mai frustato e non voglio che cominci a frustarmi adesso*» dipinge ancora una volta l'immagine di un padre alternativo in una società in cui le punizioni corporali per impartire l'educazione non erano né uno scandalo, né una rarità. Tornare a casa in pantaloncini intimi è un'eventualità così poco decorosa che potrebbe, nelle parole di Jem, provocare una reazione anche nell'illuminato Atticus.

Scout che conta fino a dieci, davanti alla staccionata semiaperta da cui dovrebbe ricomparire il fratello in missione di recupero salopette, è in realtà già arrivata a tredici (che sono proprio gli anni di Jem) quando viene sbigottita da un colpo di fucile. Per fortuna Jem ricompare subito dopo. Il vicinato è stato svegliato: qualcuno ha sparato a una volpe, dicono.

Jem e Scout, vicini, ciascuno con la propria salopette-divisa, a favore di macchina da presa, le spalle al padre che si allontana, condividono il segreto su cosa è realmente accaduto quella notte, ora che tutto è finito bene. Ma, fra ombre e armi da fuoco, la misteriosa e cupa ruralità della cittadina in cui la storia si volge si è fatta strada, man mano che i ragazzini hanno fatto incursione in essa.

Sull'immagine ormai iterativa della casa di Boo si chiude la sequenza.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La “casa” nel cinema americano

Rifugio e prigione, sfondo e sede di vicende che spaziano dall'intimità all'estremità, dall'ordinario al sovrannaturale, dal rassicurante all'inquietante, la **casa** è location, archetipo e protagonista silenzioso del cinema americano e occidentale. È al tempo stesso «*il nido in cui trovare riparo, l'inferno da cui fuggire, l'espressione della nostra interiorità, l'archivio dei ricordi e delle inquietudini intrecciate nei fili del passato. La casa, nella psicologia e nella cultura occidentale, oscilla tra l'intimità e il perturbante. Cinema e letteratura hanno usato spesso la casa come hidden character: dalla Xanadu di Orson Welles alle case infestate delle atmosfere gotiche e horror, assumendo sempre più i tratti di metafora dello spazio psichico, di luogo in cui si manifesta il ritorno del rimosso. Quello gotico, ad esempio, è forse l'immaginario letterario più potente elaborato dalla cultura occidentale per mettere in discussione il senso di concetti come "familiare", "intimo" e "proprio"*».

(Simone Sauza, “La casa e il fantasma elettrico”, *Iltascabile.com*, 17 marzo 2020)

Infestata dall'interno, assediata dall'esterno, osservata come spettro del vissuto o del vivente, la casa è un elemento di destabilizzazione delle certezze d'Occidente, è il simbolo della realizzazione dell'American dream e il suo rovescio, l'incubo dell'incertezza, del fallimento, della sconfitta, della vulnerabilità, della violabilità che proietta sul presente le ombre del passato, che riporta al West, che risveglia dal sogno con un colpo di fucile.

8. Uccidere un usignolo - L'etica di Atticus (00:32':37" - 00:51':00")

La colazione (00:32':37" - 00:34':55")

A colazione, con la vicina Miss Maudie che si unisce alla tavola, ricostruendo un quadro familiare perduto, e Calpurnia che interagisce con i ragazzi con la spontaneità di una parente, siamo nuovamente dentro la dimora dei protagonisti. Scout, a testa bassa, in un misto di rabbia e disagio, compare nell'impaccio insopportabile di un vestitino da signorina. Ne tira il colletto come fosse un collare di cui liberarsi e reagisce con una specie di ringhio a Calpurnia che la redarguisce. Jem è decisamente più a suo agio in pantaloni, camicia e cravatta. È così che il declinare dell'estate mette fine alla libertà campestre e riporta sui banchi di scuola.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Appunti d'epoca

Miss Maude sfoggia un vestito leopardato, che il bianco e nero rende meno vistoso, poco coerente con il periodo della Grande Depressione in cui il film si svolge. *L'animalier*, che torna periodicamente di moda, nel 1925 era memorabilmente apparso indosso a Marianne Nixon, coordinato con un vero leopardo portato a spasso al guinzaglio per le strade di Hollywood; negli anni Trenta del Novecento compare negli inserti di pelliccia di abiti, cappotti e accessori; ma la sua diffusione comincia nel 1947 quando Dior trasforma la pelliccia in motivo stampato e porta in passerella una collezione dal carattere esotico e sofisticato. Gli anni Sessanta, periodo di realizzazione del film, vedono un boom di stampe e accessori maculati, indossati, fra gli altri, da Jacqueline Kennedy, che rese iconico il “cappello a tamburello”, alla cui versione leopardata Bob Dylan dedicò il brano “Leopard-Skin Pill-Box-Hat”.

Miss Maude sta dunque indossando, anacronisticamente, nell'epoca di ambientazione del film, un vestito che strizza l'occhio all'epoca della sua uscita in sala.

(Poppy Cory-Wright, “The history of leopard print in fashion”, *Culturewhisper.com*, 24 luglio 2018, link: rb.gy/hgazy0)

Per ulteriori approfondimenti:

- Fashion Research Italy (voce: animalier); link: <https://rb.gy/ju7x7r>
- Elisa Motterle, "Piccola storia del leopardato", *Elisamotterle.com* (blog); link: <https://rb.gy/dipwrk>

Il "pestaggio" (00:34':55" - 00:36':08")

All'uscita di scuola Scout si avventa su di un compagno che scopriremo essere il figlio di Cunningham, il contadino che pagava la prestazione di Atticus in merce, proprio all'inizio del film; Jem accorre a fermarla. La ragione del comportamento di Scout viene liquidata rapidamente: «*Io volevo soltanto spiegare alla maestra perché non ha i soldi per mangiare e quella se l'è presa con me*». La dinamica non è chiarissima e viene lasciata al nostro intuito: Scout ha detto qualcosa di troppo ed è stata punita.

Nel romanzo la vicenda è preceduta proprio dallo scambio di battute sulla povertà, dopo che Scout si è accorta che Atticus riceve sacchi di prodotti della terra da Cunningham. Tale narrazione nel film è stata spostata all'incipit, come immediato inquadramento della situazione sociale in cui ci troviamo, mentre l'avvenimento che vede protagonisti Scout, la maestra e il figlio di Cunningham è stato eliso. Ecco cos'è accaduto in classe: Cunningham non ha portato il pranzo, la maestra gli ha offerto in prestito una moneta per comprarlo, ma lui ha rifiutato. Scout, conscia del fatto che quella del ragazzino non è stata una dimenticanza, ma una conseguenza dello scarso cibo a disposizione e che non può accettare monete che non è in grado di restituire, interviene sottolineando la condizione del compagno di classe e come la maestra lo stesse mettendo in imbarazzo; il tutto, naturalmente, nel più ingenuamente insolente dei modi. Da qui, la punizione: colpi di righello sul palmo della mano che Scout avverte come blandi, oltre che del tutto inattesi, visto che di solito a Maycomb, spiega, si apre la mano per sputaci sopra, nel suggerire un accordo. Ecco l'umiliazione per cui Scout vuole farla pagare a un Cunningham del tutto incolpevole, come Jem facilmente intuisce, invitandolo a cena.

La vivida narrazione del romanzo, in prima persona, da parte di una Scout cresciuta, è ricca di particolari sugli usi del luogo e del tempo, un catalogo di abitudini quotidiane, di descrizioni di quadri familiari e sociali che rendono il racconto anche la testimonianza di un'epoca. Tale immediatezza è stata riassorbita nella narrazione classica del film, che conserva lo spirito e il contenuto del romanzo, ma in una forma cinematograficamente codificata.

Nell'invito a cena (00:35'.48" ca.) notiamo l'inquadratura leggermente ribassata che assume il punto di vista del ragazzino umiliato, a testa bassa, nella sua salopette e, al contempo, ritrae un Jem in camicia e cravatta, improvvisamente più adulto, mentre compie un'azione "giusta", memore dell'atteggiamento paterno (si prende infatti la libertà di invitare qualcuno a cena senza preavviso, perché evidentemente sa che il padre approverebbe).

La cena (00:36':08" - 00:41':16")

A tavola notiamo dettagli quali la difficoltà di Cunningham nel maneggiare le posate, tenute in modo scorretto, al contrario di Scout che gli siede di fronte; i bicchieri dei ragazzini riempiti di latte; l'abbigliamento e il portamento impeccabile di Atticus, la sua gentilezza nel servire i ragazzi, nel relazionarsi con Calpurnia e nel rievocare un ricordo di gioventù dal cruciale significato simbolico: suo padre gli aveva regalato un fucile quando aveva 13-14 anni (più o meno l'età di Jem), raccomandandogli di non puntarlo contro alcuno e di sparare solo alle scatole di latta, sebbene la tentazione di sparare agli uccellini prima o poi sarebbe arrivata e, a quel punto, avrebbe potuto sparare a tutti gli uccelli che voleva, se fosse riuscito

a colpirli, ricordandosi però che «era peccato sparare a un usignolo». Al prevedibile «perché?» di Jem, Atticus risponde:

«Beh, forse perché sono uccellini che non fanno niente di male, cantano e fa piacere sentirli. Non mangiano le sementi. Non fanno il nido nelle madie. Non fanno altro che rallegrarci con il loro cinguettio».

L'equivalente americano, “*it's a sin to kill a mockingbird*”: “è peccato uccidere un *mockingbird*”, fa riferimento a una specie di uccello (si veda il relativo paragrafo di approfondimento nell’analisi della sequenza di apertura) poco noto e non rappresentativo fuori dagli Stati Uniti d’America. L’usignolo è stato scelto come equivalente del carattere di innocenza assoluta, oltre che di piacevolezza, che si attribuisce a tale uccellino, per cui sparargli sarebbe di una tale immotivata crudeltà da costituire un peccato.

Tale **metafora** centrale racchiude tutto il **senso di ingiustizia** e di accanimento gratuito a danno di un innocente che costituisce il nucleo narrativo del film.

La cena procede e Scout ne combina una delle sue mettendo in ridicolo Walter Cunningham per la quantità di salsa versata e viene prontamente rimproverata, in disparte, da Calpurnia («*Scout, vieni di qua, ti devo dire una cosa*»), che mostra di aver acquisito un ruolo di autorità educativa nei confronti dei ragazzi. Siamo a quota due ramanzine per colpa dello stesso ragazzino, quanto basta per concludere: «*Atticus, non voglio più andare a scuola*». E qui Scout racconta un po’ di più della vicenda della maestra (notiamo come la sceneggiatura abbia distribuito il racconto in due momenti), subito minimizzata da Atticus che ragiona mettendosi sempre nei panni degli altri («*Non riuscirai mai a capire una persona se non cerchi di vedere le cose anche dal suo punto di vista*»). Scout esprime il timore di non poter più avere il tempo di leggere con suo padre la sera.

Segue un dialogo significativo:

«*Scout, sai che cos’è un compromesso?*».

«*Fregare la legge?*».

«*Ehm... No. È un accordo, è un venirsi incontro a mezza strada. Senti. Lo sai che facciamo? Tu accetti il principio che si deve andare a scuola. E io continuerò a farti leggere lo stesso tutte le sere, come abbiamo fatto finora. Affare fatto?*».

A un pausa di silenzio subentra la voce narrante over di Scout: «*Sembrava non ci fosse niente che Atticus non fosse capace di risolvere. Ma non è l’intelligenza che ci attira le simpatie della gente*».

L’episodio del cane (00:41':17'' - 00:44':18'')

Chiamato in soccorso da Calpurnia che, insieme ai ragazzi, ha notato un cane idrofobo che si avvicina minacciosamente all’abitazione, Atticus gli spara, dopo aver esitato perché non tira un colpo da anni. Fa subito centro, uccidendo il cane, sotto gli occhi stupiti di Jem che scopre un lato sconosciuto di suo padre che, a quanto pare, non è bravo solo a parole.

Tale episodio comporta un ulteriore incremento di stima verso Atticus che, in un solo colpo, letteralmente, non solo si mostra anche uomo d’azione capace di difendere fisicamente la propria famiglia, ma anche un uomo che ha adottato un’etica basata sul dialogo e non sulle armi per scelta, non per incapacità.

Il vero “uomo nero” (00:44':19'' - 00:48':40'')

L’atteggiamento responsabilizzante di Atticus si conferma anche nell’accettare di portare i figli con sé all’appuntamento con la moglie dell’imputato che sta difendendo.

Avviene così l’incontro e il saluto fra Jem e un coetaneo afroamericano, interrotto dal sopraggiungere rabbioso, nell’oscurità, di Ewell, che si mostra pericolosamente in grado di

agredire dei ragazzini (Scout che dorme aggiunge un ulteriore senso di vulnerabilità alla loro condizione). Atticus interviene e Ewell lo appella con disprezzo “amico dei negri”.

«*Non devi aver paura di lui, figliolo, è tutto un bluff*», dice Atticus con sicurezza.

È chiaro che alla naturalezza di un incontro alla pari fra i due ragazzi, il bianco e il nero, che quasi si specchiano nel salutarsi, si contrappongono i giochi di forza fra adulti, contaminati da un pensiero sociale deviato al quale Atticus si sottrae con la sua ormai proverbiale nobiltà d'animo.

L'incontro notturno, di cui Scout dormiente non si è accorta, è stata per Jem la scoperta della cattiveria, del **male**. Qualcosa da cui Atticus cerca di proteggere i propri figli, ma che non si può far finta che non esista.

Il buio oltre la siepe (00:48':41" - 00:51':00")

Il primissimo piano (00:49':00" ca.) di Jem solo sul patio mentre la musica cresce di intensità, evoca un fuori campo minacciosamente ignoto. Qualcosa si muove tra le fronde. Un verso di animale stride nella notte. Jem corre chiamando Atticus (nella versione doppiata notiamo che la voce è in inglese, quindi si tratta probabilmente di una scena aggiunta in un cut successivo).

Torna l'immagine del vecchio dondolo vuoto che ondeggiava al vento, cigolando.

Il dettaglio di una medaglietta nel tronco di un albero attira l'attenzione di Jem, che se ne impossessa. Il verso di animale, forse di un rapace notturno, non si interrompe. Il dondolo continua a oscillare. Jem corre via al suono di una musica che si fa precipitosa in senso avventuroso, rassicurandoci sulle sue sorti: è stata solo un'altra notte di suggestioni. O forse di pericoli reali scampati per un soffio. Dissolvenza al nero.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Il titolo italiano

“Il buio oltre la siepe”, già titolo della prima edizione del romanzo del 1960, per la traduzione di Amalia D’Agostino Schanzer, si discosta significativamente dall’originale inglese. Questo non solo perché, come si diceva, il “mockingbird” è un esemplare non presente nel territorio italiano (ed europeo), ma anche perché l’atto di sparargli proviene da una cultura molto legata alla caccia e alle armi da fuoco, come è quella americana, specialmente negli Stati del Sud. L’espressione proviene infatti, come abbiamo visto, da un ricordo infantile di Atticus relativo al fucile che suo padre gli aveva regalato.

Il titolo italiano fa invece riferimento all’atmosfera di mistero, di paura, di circospezione in una società in cui bisogna sempre guardarsi le spalle; ma anche al superamento di quella paura, come conclusione del romanzo di formazione. In questo senso, la frase viene ripresa alla fine del film, con una forte licenza rispetto alla sceneggiatura originale, al punto da costituire una parziale riscrittura del monologo conclusivo.

Versione inglese:

«*I was to think of these days many times, of Jem and Dill and Boo Radley and Tom Robinson. And Atticus. He would be in Jem's room all night. And he would be there when Jem waked up in the morning - (Ho pensato molte volte a quei giorni, a Jem e Dill e Boo Radley e Tom Robinson. E ad Atticus. Rimase nella stanza di Jem tutta la notte. Ed era lì quando Jem si svegliò la mattina)».*

Versione italiana:

«*Adesso che il buio non ci faceva più paura, avremmo potuto oltrepassare la siepe che ci divideva dalla casa dei Radley e guardare la città e le cose dalla loro veranda. Accadde tutto in una notte. La notte più lunga, più terribile... e insieme la più bella di tutta la mia vita».*

9. L'etica e i segreti (00:51':01" - 00:55':15")

Troppi piccoli per capire

Scout ha pestato un altro compagno, gli sforzi di Jem non bastano a contenere questa sua attitudine che, tuttavia, sembra innescata da ragioni comprensibili.

Stavolta, un compagno di scuola, Cecil Jacobs, ha accusato Atticus di “difendere i musi neri”, *niggers*, nell’originale. Atticus invita Scout a non parlare in quel modo, e spiega di aver semplicemente difeso “un negro”. Notiamo che il termine spregiativo è “*nigger*”, ma “negro” può essere comunemente utilizzato; da qui la scelta dell’adattamento italiano dell’espressione “musi neri” e non “negri”, che avrebbe reso contraddittorio da parte di Atticus rimproverare Scout per poi fare uso dello stesso termine, non esistendo in italiano un equivalente di “*nigger*”.

Il fatto che Atticus specifichi che non sta difendendo i neri, ma *un nero*, Tom Robinson, restituisce l’identità a un uomo riassorbito in una categoria, azzerato nella sua individualità dal concetto di razza.

Il motivo per cui, pur non essendo costretto a farlo, ha accettato di difenderlo è, come spiega, che altrimenti non potrebbe più andare a testa alta e dire a Scout e Jem di fare o non fare qualcosa: l’etica di Atticus in quanto uomo, padre e avvocato, gli impone un carattere di esemplarità e coerenza, per cui non potrebbe impartire un’educazione ai figli, né conservare la propria dignità, se venisse meno ai propri principi.

Al ritorno da scuola, Jem loda le grandi scoperte degli antichi Egizi, senza i quali non esisterebbero le mummie e la carta igienica: l’ingenuità del bambino è messa consapevolmente a servizio dell’ironia del testo.

Troppi grandi per capire

Nello stesso tronco dell’albero dal quale abbiamo visto Jem recuperare una medaglietta, sono comparse due bamboline di legno. Le vediamo in dettaglio. Dall’abbigliamento le riconosciamo come un maschio e una femmina e, dalla capigliatura scolpita, Scout deduce «*ma siamo noi*».

Un rapido zoom sul volto dell’uomo che riempie di malta la cavità lo ritrae, nella soggettiva di Jem, come figura antagonista, che mura la sua conca dei tesori (come presto scopriremo); e, in quanto tale, come rappresentante di quel mondo degli adulti che compie i propri gesti quotidiani, svolge il proprio mestiere, vive la propria vita senza comprendere gli scambi, i segreti, le avventure che si svolgono al piano di sotto, nel piccolo universo parallelo dell’infanzia.

Una dissolvenza incrociata ci porta in casa, dopo il tramonto, le bamboline sono sul davanzale davanti al letto di Jem.

10. La scatola (00:55':16" - 00:58':10")

Un jump cut ci mostra le bamboline più da vicino, con un effetto di *percezione dinamica*. Dunque viene inquadrato Jem, pensieroso, che un momento dopo le ripone in una scatola. Subentra Scout che non riesce a dormire e si accorge del gesto del fratello.

Jem nasconde la scatola sotto la trapunta, ma Scout insiste per vederla. Di nuovo viene costruita una dinamica di accordo di fiducia/giuramento fra bambini per la condivisione di un segreto.

Per lo spettatore lo svelamento è duplice: non solo, nei panni di Scout (che, ricordiamo, è anche voce narrante della storia), vogliamo sapere cosa la scatola contenga e veniamo accontentati, ma riconosciamo anche gli oggetti che avevamo visto durante i titoli di testa, prima di essere trasportati nella diegesi, che si confermano dunque come veri e propri “indizi diegetici”.

«Ho trovato tutto nel buco di quell'albero, un po' alla volta», afferma Jem da fuori campo. «Questa è una medaglia. Sai, di quelle che davano a scuola ai ragazzi più bravi, prima che nascessimo noi», aggiunge, suggerendo l'idea che quegli oggetti possano essere appartenuti a qualcuno che è stato bambino come loro e che non lo è più, e che probabilmente era uno studente promettente.

In sottofondo, riconosciamo il ticchettio dell'orologio, che presenta uno statuto sonoro ambiguo: incrementa quando l'oggetto viene avvicinato, ma in modo piuttosto innaturale, e con le lancette che risultano ferme; per cui si suppone la natura extradiegetica del ticchettio, con valore simbolico, come nella sequenza di apertura. Nelle pause di silenzio in cui ci vengono mostrati gli oggetti in dettaglio, il pianoforte del commento sonoro somiglia a un carillon, di cui riproduce la malinconia e la sensazione di ricordi passati che emergono.

«Scout, la sai un'altra cosa che non ti ho mai detto di quella volta che tornai a prendere i pantaloni?». «Un'altra cosa? Ma non mi hai mai detto niente di quella volta».

Jem confida così a Scout cosa accadde quella volta: i pantaloni che erano rimasti impigliati alla staccionata, al suo ritorno erano poggiati su di essa, come se lo stessero aspettando. Una presenza umana per la prima volta non minacciosa, ma complice, proviene dal terreno di Boo, senza tuttavia che questi venga nominato. Sarà la voce narrante di Scout adulta a farlo, subito dopo, ricorrendo alla modalità narrativa del futuro nel passato:

«Sarebbe passato parecchio tempo prima che io e Jem avessimo parlato ancora di Boo».

11. Una nuova estate e il processo a Robinson (00:58':11" - 01:43':26")

Passaggi temporali

(00:58':11" - 00:58':41")

Torna l'estate e torna anche Dill, con le sue innocenti vanterie da ragazzino di città a cui Scout reagisce con smorfie eloquenti, in una minisequenza-ponte che ricontestualizza la narrazione.

(00:58':42" - 00:59':20")

Ne segue subito un'altra in cui il passaggio di un'auto attira l'attenzione di Jem che chiede spiegazioni ad Atticus: a bordo c'è Tom Robinson che, trasferito in un'altra prigione per ragioni di sicurezza, è tornato per il processo.

Dove la precedente ribadiva le coordinate spazio-temporali e relazionali della narrazione, questa minisequenza ci aggiorna in merito alla situazione giudiziaria di Tom Robinson, suggerendone il lungo e faticoso svolgimento.

Il tentato assalto (00:59':21" - 01:07':15")

Ancora una volta, Atticus riceve una visita notturna, stavolta da parte dello sceriffo. [vedi Seq. 5. Il dialogo con il giudice (00:16':25" - 00:18':06")]

E, stavolta, qualcuno non sta dormendo: Jem, che ha comportamenti sempre più adulti, è pensieroso e vigile e non prende sonno. Si accorge che Atticus sta andando da qualche parte. Scopriamo che accanto a lui dorme – ancora per poco – Dill, che ormai è diventato una presenza di famiglia. Di colpo, i ragazzini sono tutti svegli e pronti a mettersi nei guai. L'inquadratura di una strada notturna silenziosa li vede apparire da destra, sul fondo: hanno rintracciato l'automobile di Atticus, dunque Atticus stesso, che presidia l'esterno della prigione, solo, seduto a leggere, accanto a una lampada che ha portato con sé.

Una fila di auto raggiunge la postazione. Una quantità di uomini armati scende e si dirige verso Atticus, che reagisce come chi aveva ipotizzato una situazione del genere. «Non vedo Atticus», dice Scout, prima di un'inquadratura tecnicamente oggettiva, ma che ci restituisce il suo punto di vista, quello di un assembramento di contadini – come intuiamo dall'abbigliamento – di schiena che oscura la vista del padre.

I ragazzini incedono e stavolta il loro farsi strada ci viene proposto in soggettiva, fino alla visione di Atticus inquadrato dal basso che li guarda severamente.

Jem si rifiuta di obbedire all'ordine paterno di tornare a casa, non per capriccio oppure ostinazione, ma per consapevolezza, almeno parziale, di quello che sta accadendo. I più piccoli, Scout e Dill, lo spalleggiano. Scout, con la dote dell'impertinenza che la caratterizza, mette in riga Cunningham, riconosciuto nel gruppo, evidenziando il debito nei confronti di suo padre, riuscendo così a ottenere la ritirata degli assalitori di Robinson, ciascuno dei quali probabilmente deve qualcosa a qualcuno e sa cosa significa. Anche i ragazzi, con la loro "ribellione" hanno in realtà restituito ad Atticus quanto ricevuto in termini di educazione, prendendo le sue difese in base a quanto imparato. Sono, sempre più, dei piccoli adulti.

In campo lungo, Atticus è di nuovo solo davanti alla prigione, con la sua lampada. A quel punto, sentiamo Robinson che gli chiede rassicurazioni: è soltanto una voce fuori campo che sussurra da dietro le sbarre, temendo per la propria incolumità. Dissolvenza al nero.

N.B.: Ciò a cui realmente fa riferimento la scena, in una versione soft adeguata alla fascia di pubblico destinataria del film, è la **pratica del linciaggio** di cui molti neri sono stati vittime negli Stati Uniti meridionali, in particolare tra la fine del XIX secolo e gli anni Venti del XX secolo. L'esito era spesso l'impiccagione sommaria. Fra le vittime, ricordiamo George Meadows in Alabama, Laura e suo figlio Lawrence Nelson in Oklahoma, Jesse Washington in Texas, insieme a molti altri.

Il processo (01:07':16'' - 01:43':26'')

L'altezza della cinepresa è, ancora una volta, al livello dei bambini: il susseguirsi di gambe, ruote di carrozze, zampe di cavalli, avviene dal loro punto di vista. Il viavai dal carattere domenicale è in realtà scatenato dall'attrattiva, purtroppo, del processo che si terrà a breve. Quando Jem si alza in piedi con un gesto di protesta contro il continuare a far nulla, come fanno i bambini nelle giornate d'estate, mentre tutti gli adulti vanno ad assistere a qualcosa di importante, l'inquadratura resta in basso, ritraendo lui, Scout e Dill come più grandi di quanto non siano.

In tribunale vediamo per la prima volta in volto Tom Robinson, finora nominato, ascoltato, presente fuori campo, di spalle, e adesso al centro dell'attenzione, tuttavia non in primo piano, in quanto presunto colpevole, non in quanto uomo. Non è però un imputato fra tanti, data la grande risonanza del processo. Robinson è, in realtà, un nero fra tanti e, come vedremo, solo Atticus avrà a cuore la sua persona, nella cui innocenza crede sinceramente. In un'aula gremita il giudice interrompe il fitto vociare con due colpi di martello.

Lo sceriffo Heck (01:09':21'' - 01:11':51'')

Una dissolvenza incrociata ci porta al primo piano di Jem che ascolta attentamente una testimonianza – intuiamo che è passato del tempo dall'inizio del processo. Per la prima volta, vediamo Atticus in azione, al centro di un'arena ostile.

A metà film tutto ciò che è stato finora evocato, raccontato per cenni, sbirciato, intuito, diventa visibile in corso d'opera, in una messa in scena corale, in cui tutti i personaggi in gioco sono contemporaneamente presenti (sono assenti Calpurnia e Maudie, che appartengono strettamente alla sfera domestica e famigliare).

Atticus pone allo sceriffo Heck alcune domande specifiche in merito alle lesioni della vittima e alla loro collocazione sul lato destro o sinistro del corpo: sul momento non ne comprendiamo la ragione e ciò produce un aumento della suspense.

Ewell (01:11':54'' - 01:15':38'')

In un'inquadratura a mezzo busto vediamo Ewell, che già conosciamo, e, seduta accanto a lui, una donna dall'aria fra il turbato e l'irrequieto. Chiamato a testimoniare, lo fa nel modo rabbioso che già abbiamo riscontrato, nominando "Mayella" che, inquadrata poco dopo in primo piano, intuiamo essere la donna che gli sedeva accanto (il primo piano acquista qui una funzione deittica). Ewell, al termine della testimonianza, urta volontariamente Atticus che, con il suo ormai noto *aplomb*, lo invita cordialmente a rispondere ad alcune domande. Ewell, con lo sguardo bieco, l'atteggiamento aggressivo, le provocazioni gratuite, la risata sguaiata, la postura sbilenco è, specialmente in contrasto con Atticus, il contrario dell'uomo tutto d'un pezzo, della "rettitudine", e si conferma come il cattivo della situazione, macchietticamente inconfondibile. In più, scopriamo che è mancino, caratteristica superstiziosamente associata al diavolo.

Mayella (01:15':38'' - 01:22':16'')

Viene chiamata a testimoniare la vittima e abbiamo la conferma che si tratta della donna che sedeva accanto a Ewell. Notiamo i dettagli di costume che la caratterizzano: il cappello di paglia tra le mani, il caschetto spettinato, a malapena sostenuto da un nastro legato sulla testa, l'abito a fiori con un ampio colletto a volant, le danno l'aspetto di una bambina nel corpo di un'adulta dallo sguardo inquieto. La gamma espressiva di Mayella non rende facilmente individuabile il suo stato d'animo, com'è ovvio che sia per una vittima di violenza, soprattutto posta al centro dell'attenzione collettiva. Ma in lei si intuisce già qualcos'altro, come una rabbia latente. Robinson, inquadrato lateralmente, dal basso, seduto accanto ad Atticus, emette il "sospiro" eloquente di chi sa quanto centrale sia la testimonianza che la corte si appresta ad ascoltare. Sulla sua testa si intravedono altri afroamericani seduti nel loggione.

N.B.: Notiamo come la **segregazione razziale** veda i bianchi in platea e i neri in alto, dove si fruisce di un punto di vista svantaggioso. Ma, fra di loro, inquadrati iterativamente nel montaggio-spiegazione (vedi link: <https://www.cinescuola.it/schemi-montaggio2/>) che mostra i vari punti di vista del tribunale, ci sono Jem, Scout e Dill: in disparte, perché, in quanto bambini e date le disposizioni di Atticus non dovrebbero essere presenti, ma in compagnia di un'intera porzione di società posta al margine. Neri e bambini si accompagnano, dunque, come parte fragile della struttura sociale.

La gestualità di Mayella, interrogata da Atticus, continua a tradire emozioni discordanti, che talvolta si traducono in testimonianze contraddittorie.

Sottoscena del bicchiere

Nel tribunale, che è a metà fra un'arena in cui ciascuno agisce per la propria salvezza e per la sconfitta di qualcun altro – Atticus è il solo ad agire per la salvezza di qualcun altro – e un teatro in cui ciascun attore è parte di un preciso schema di ruoli, la tensione è tutta giocata sulle misteriose domande dell'avvocato che, a un certo punto, lancia un bicchiere all'imputato perché questi lo afferra con la mano destra, e così avviene. Ma, alla richiesta di ripetere il gesto con la mano sinistra, Robinson ammette di averne perso l'uso in seguito a un incidente.

Nel brusio generale fuori campo, vediamo Mayella in primo piano, muta e sgomenta. Di colpo, capiamo la ragione dell'insistenza di Atticus nel chiedere "su quale lato del corpo" fossero stati osservati i lividi dai testimoni.

«*Ci vuol dire come sono andate realmente le cose?*».

Con queste parole Atticus incalza Mayella che si ostina ad accusare l'imputato, contro ogni evidenza.

Uno zoom ci avvicina al volto di Mayella fino al primissimo piano, mentre la donna, che finora ha avuto un atteggiamento turbato e sfuggente, dalla generale instabilità emotiva, ora si rivolge ai presenti con accuse e insulti, all'ipotesi che possano non crederle e, dunque, non fare nulla: messa alle strette, non trattiene più i propri reali sentimenti, ovvero la paura e la rabbia. Il suo sconvolgimento è rimarcato da un lieve fuori fuoco, a connotare mimeticamente la non completa lucidità del personaggio. Mayella dunque corre via, al centro della scena, e viene trattenuta e messa a sedere dal padre Ewil di cui, poco prima, Atticus ha ricordato il temperamento violento indotto dall'alcol.

Il quadro che abbiamo pur illustrato per cenni, è già chiaro. La narrazione ci ha offerto quanto basta per farci un'idea quasi inequivocabile della situazione ma, privandoci di una spiegazione completa, ne ha accresciuto in noi il bisogno e il desiderio di spettatori. Il modello narrativo del cinema classico americano, come sappiamo, eccelle nella costruzione di un meccanismo in cui il pubblico cerca e trova appagamento dalla conferma delle supposizioni che gli sono state indotte.

Robinson (01:22':16" - 01:31':42")

La testimonianza dell'imputato comincia con un'oggettiva che riprende dall'alto Atticus, di spalle, che interroga Robinson; si intravedono il giudice e altri personaggi presenti in aula. Robinson occupa la posizione più in basso e condivide il centro dell'inquadratura con Atticus: avvocato e imputato sono qui entrambi protagonisti, entrambi sottoposti a un sistema che li sovrasta, ma in misura differente.

Dunque, il mezzo busto di Robinson dà inizio al racconto che tanto attendiamo, la versione dell'imputato al cospetto di una platea ostile. Nel momento in cui la confessione comincia a rasentare lo scandalo per gli astanti, uno zoom avvicina il volto dell'accusato fino al primo piano, com'è avvenuto con la presunta vittima, Mayella.

«*Hai giurato di dire tutta la verità e devi dirla*», sollecita Atticus, dopo una pausa di silenzio di Robinson che, subito dopo, vediamo in primissimo piano, con la fronte sudata e in evidente difficoltà.

Il racconto cruciale avviene tutto in primissimo piano, permettendoci di leggere lo stato d'animo stravolto dell'imputato nel narrare l'inenarrabile per quel tempo e quel luogo.

«*Avevi compassione per lei, una donna bianca? Lei faceva compassione a te?*».

Sono le domande – provocatorie – che chiudono il controinterrogatorio dell'accusa con una forte contrarietà verso tutto quanto espresso da Robinson che, dicendo semplicemente la verità, raccontando della richiesta di attenzioni di una bianca nei suoi confronti, esprimendo compassione verso la sua solitudine, ha commesso forse il vero reato: quello di uscire dal ruolo subalterno a cui è relegato in quanto nero. Una dissolvenza incrociata marca il passaggio temporale.

Atticus (01:31':42" - 01:39':03")

È il momento tanto atteso dell'arringa dell'avvocato, che si trasforma in un'occasione per dipingere il quadro di arretratezza culturale di cui Mayella è realmente vittima, «*vittima della povertà e dell'ignoranza*» afferma Atticus, che prova pietà nei suoi confronti, ma non abbastanza da lasciarle mettere a rischio la vita di un uomo per scagionarsi dalla propria colpa. Spiega, dunque, che per “colpa” intende il “senso di colpa”, perché «*ella non ha commesso delitti. Ha semplicemente violato un rigido, severo e antico codice della nostra*

società. Una regola così severa che chiunque la violi viene cacciato dalla nostra comunità come un cane rabbioso. E lei doveva distruggere la prova del suo errore».

«Aveva fatto qualcosa che per la nostra società è imperdonabile. Aveva baciato un nero. Non un vecchio servo. Ma un uomo nero giovane e forte. Aveva dimenticato quel codice nel farlo. Ma immediatamente dopo ne sentì tutta la durezza».

In quello che è praticamente il monologo dell'attore principale, emerge la distorsione morale alla base dell'intera vicenda. Ovvero a 3/4 della sua durata complessiva, il film affida al suo protagonista ed eroe etico la denuncia della società messa in scena, e lo fa a distanza di un trentennio dall'anno di ambientazione della storia, ovvero negli anni Sessanta dell'attivismo di Martin Luther King, a distanza di 6 anni dalla dichiarazione di incostituzionalità della segregazione di passeggeri bianchi e neri sugli autobus dopo l'arresto di Rosa Parks.

L'arringa si conclude con l'invocazione di Atticus «*credete a Tom Robinson*», un personaggio, un nero, una vittima, che in questo momento assume valore di sineddoche per tutti gli appartenenti alla sua comunità: il film stesso diventa un appello ad ascoltare la voce degli afroamericani messi a tacere a priori da un sistema ancora iniquo.

La sentenza (01:39':03" - 01:43':26")

Una dissolvenza incrociata ci porta momentaneamente fuori dal tribunale. È buio, vediamo a distanza il pubblico di spalle – ne riconosciamo abiti e cappelli da lavoro – rientrare nel tribunale, in un'immagine dall'aria malinconica. Uno stacco ci riporta all'interno. Jem è stanco, ma in vigile attesa, Dill dorme sulla spalla del reverendo, Scout guarda attraverso la balaustra del loggione. Sono passate quasi due ore da quando la giuria si è ritirata per deliberare, ci informa il reverendo. «*Io credo che sia un segno buono. Non le pare?*», dice Jem. Non riceve risposta.

Il verdetto della giuria è, prevedibilmente, di colpevolezza. Robinson resta al centro dell'inquadratura, a mezzo busto, stavolta ripreso dal basso, dignitoso e ferito, prima di ricadere sulla sedia. Jem crolla con il volto sul braccio. Il tribunale tace. Al ritirarsi della corte sale un brusio progressivo.

«*Le avevo detto di non abbattersi e che andrà meglio in appello*» dice Atticus a un Robinson muto, in fondo già sconfitto fin dal principio. Nel tribunale vuoto, mentre l'avvocato raccoglie i documenti prima di andare via, gli unici astanti rimasti sono gli afroamericani – l'inquadratura oggettiva dell'aula dall'alto sta dunque riproducendo il loro punto di vista –; uno dopo l'altro si alzano in piedi, in segno di rispetto verso l'unico uomo bianco moralmente integro di tutta la comunità.

N.B.: Il film in lingua originale è fortemente connotato a livello di **accenti**, che dipingono i personaggi secondo la propria appartenenza sociale, oltre che la collocazione geografica, mostrando una maggiore aderenza al romanzo in cui la narratrice Scout riporta i dialoghi nella loro vividezza originaria, mescolando i ricordi di bambina alla consapevolezza dell'adulta che ora vede tutto con chiarezza. Mayella, per esempio, è dialettale e sgrammaticata, tendenzialmente aggressiva, ossessionata dall'idea che Atticus voglia farsi beffe di lei, ovvero ha l'atteggiamento della semi-analfabeta che non ha piena consapevolezza di cosa stia accadendo, anche se in fondo sa di mentire e, terrorizzata all'idea di essere scoperta, si pone sulla difensiva. La narrazione del libro non fa sconti su questo, anzi, il suo dipingere la crudeltà dell'arretratezza sociale non manca di sarcasmo.

Nel film l'ironia risulta molto più dosata, mentre il tono del processo è del tutto serio e tende piuttosto a enfatizzare il dramma dell'ingiustizia protratta a viso aperto, in totale assenza di prove.

Nella versione italiana, come spesso avviene, la **dizione** uniforma il linguaggio dei personaggi, per l'ovvia impossibilità di attribuire accenti regionali che nulla hanno a che vedere con gli Stati Uniti del Sud. Si opta piuttosto per una varietà di timbri e per una gamma di intonazioni al fine di delineare i personaggi.

12. La morte di Tom Robinson (01:43':27" - 01:47':55")

Di nuovo il mondo degli adulti e quello dei bambini appare in una cesura comunicativa: Atticus a distanza parla con lo sceriffo Heck, senza che possiamo udire i dialoghi, mentre ascoltiamo Maudie che conforta Jem, triste e assonnato.

La figura intera di Atticus, in piedi di schiena, fa da controcampo ai bambini seduti sui gradini del patio insieme a Maudie. La sconfitta sociale dell'ingiustizia e quella di Atticus in quanto uomo e professionista coincidono in questo momento di desolazione e solitudine.

«*Tom Robinson è morto*», afferma dunque sconsolato, a mezzo busto, continuando a volgere le spalle alla camera che, leggermente angolata dal basso, suggerisce il punto di vista di Maudie e dei bambini.

Tom, precisamente, è stato ucciso da un agente che intendeva fermarlo in un tentativo di fuga in cui, riporta, sembrava avesse perso la testa.

«*Gli avevo tanto raccomandato di non perdere la speranza, che avremmo vinto in appello. E c'era la speranza. Ero sicuro che ce l'avrei fatta*».

Di nuovo, il film sconfinà dalla vicenda narrata sottolineando l'importanza della lotta sociale per l'ottenimento di giustizia e diritti umani inviolabili.

Jem, che segue Atticus per accompagnarlo a dare la notizia alla famiglia di Tom, ormai non è più un bambino che chiede attenzioni e sale sugli alberi in forma di protesta, ma un piccolo adulto che segue le orme di un padre che stima.

Atticus ed Ewil (01:47':55" - 01:51':09")

Per soccorrere la madre di Tom che si accascia nell'apprendere la notizia della sua morte, Atticus entra in casa, uomo bianco circondato di neri. Sopraggiunge Ewil che, dopo averlo atteso fuori, gli sputa in faccia in segno di disprezzo (l'atto dello sputare è presente più volte nel romanzo, a delineare poco eleganti abitudini con valore simbolico. *Cfr.* Il "pestaggio", 00:34':55" – 00:36':08").

Atticus non reagisce alla provocazione fronteggiando Ewil, ormai conclamatamente l'antagonista della storia, senza abbassarsi ad atteggiamenti rissosi.

I due sono il simbolo di due opposte inclinazioni umane: sono il buono e il cattivo, il non violento e il violento, l'onesto e il disonesto; ma, essendo anche l'istruito e il non istruito, il loro confronto evidenzia il peso della cultura nel forgiare sentimenti e comportamenti.

13. La festa in maschera e l'apparizione di Boo (01:47':56" - 02:09':10")

La festa agricola (01:47':55" – 01:51':59")

La voce narrante di Scout torna a parlare di Boo, da quasi un'ora assente dalla narrazione. Dopo la scoperta della scatola di Jem, Scout aveva infatti concluso dicendo: «*Sarebbe passato parecchio tempo prima che io e Jem avessimo parlato ancora di Boo*». Il cuore del film si è concentrato sul processo a Tom e ora la casa misteriosa di Boo torna ad essere inquadrata, ma con un sentimento diverso dall'inizio: non più una casa stregata, ma un segreto accessibile a pochi.

Il totale della casa illuminata che con una dissolvenza incrociata diventa avvolta dal buio, è l'ellissi che racchiude inizio e fine della festa in maschera, dedicata ai prodotti agricoli della Contea, in cui Scout fa la parte del prosciutto (come racconta mentre la vediamo incedere con un ingombrante oggetto, presumibilmente di gomma, con su scritto "ham").
«E così cominciò il nostro viaggio più memorabile», annuncia.

L'aggressione (01:51':59" - 01:58':05")

È sera, Jem protesta per il ritardo di Scout nel rimettersi in marcia verso casa. Scout, che non riesce a trovare i vestiti, è costretta a indossare il costume ed entra in campo travestita da prosciutto. Fratello e sorella si incamminano nel bosco, li vediamo di schiena mentre l'accompagnamento musicale sinfonico incrementa. La difficoltà di Scout nel guardare dove mette i piedi con l'ingombro del costume, produce un misto di horror e comicità: nel buio la sua vista è limitata, ma lo è in un modo buffo che finisce per parodiare la ruralità del contesto.

Il bosco assume la funzione di topos del mistero e del pericolo. Stavolta, però, non si tratta di suggestioni: qualcuno aggredisce realmente i due ragazzini. Qualcun altro interviene a difenderli.

Lo sfruttamento del fuori campo in funzione di limite ci impedisce di osservare la scena, mettendoci nella condizione di Scout. Vediamo i suoi occhi in campo, senza il controcampo delle immagini che stanno osservando. La nostra visione è speculare alla sua, ma a noi dettagli di mani e ombre di memoria impressionista sono gli unici frammenti concessi.

La lotta si conclude, si intuisce che uno dei due contendenti ha avuto la meglio. In lontananza, qualcuno porta in braccio Jem dopo averlo raccolto dalla radura su cui era svenuto. Scout si toglie il costume e segue i due di corsa, finché, intercettato Atticus accorso fuori, lo abbraccia piangendo, spaventata.

Arthur Boo Radley (01:58':06" - 02:07':00")

Il sopraggiunto sceriffo annuncia il rinvenimento di Ewel, morto per accoltellamento. Il racconto di Scout sembra confermare l'ipotesi che Ewel fosse l'assalitore e che qualcun altro sia intervenuto contro di lui, difendendo i bambini e, alla fine, uccidendolo. «*Eccolo lì*», dice di colpo, mentre il controcampo interviene a mostrarci il totale della stanza in cui intravediamo qualcuno che si nasconde dietro a una porta.

Dall'ombra emerge la figura di un uomo dall'aria buona, sebbene schiva e spaventata. Il campo-controcampo che collega gli sguardi di Scout e del personaggio misterioso, inizialmente enfatizzati da uno zoom, sancisce finalmente la conoscenza di Boo, nel volto di un giovane Robert Duvall. La voce fuori campo di Atticus li presenta l'un l'altro concludendo in campo con: «...*Io penso che già ti conosca*». Il fantasma di Boo ha preso corpo, assumendo il ruolo di angelo protettore dei due bambini. Atticus lascia comprendere di averlo sempre saputo.

Boo sembra non sapere che ciò che grava su di lui ora è un omicidio, per quanto motivato dalle migliori intenzioni. Di nuovo la sfera infantile, alla quale Boo appartiene, essendo rimasto bloccato in un punto lontano nel tempo, giace su un piano diverso rispetto a quella adulta, rappresentata da Atticus e Heck. «*Sto perdendo la memoria*», dice Atticus, «*non riesco a ricordarmi se Jem ha 12 anni oppure 13*», mentre comincia a prefigurare la possibile difesa di Jem. Ma è chiaro che il colpevole è qualcun altro, come fa notare lo sceriffo, senza far nomi, mentre uno stacco di montaggio ci mostra Boo sul dondolo con Scout, dichiarando quanto non viene detto a parole.

Heck risolve diversamente: Ewil è caduto sul suo stesso coltello. «*C'è un nero morto senza ragione e ora il responsabile è morto. Lasciamo che i morti seppelliscano i morti*».

Aggiunge poi che, se si spargesse la notizia, Boo diventerebbe un eroe, tutte le signore di Maycomb verrebbero a portargli dolci e questo, data la sua timidezza, gli nuocerebbe e sarebbe un vero peccato, ricorrendo così nuovamente all'elemento ironico per mettere il punto su una vicenda drammatica che si è tuttavia conclusa con una sua forma di giustizia, una giustizia ancora in gran parte personale.

«*Sarebbe come sparare a un usignolo*», commenta Scout dopo l'uscita di scena dello sceriffo, tornando a citare il titolo originale del film.

Il finale (02:07':01" – 02:09':10")

«*Una volta Atticus mi aveva detto “non riuscirai mai a capire una persona se non cerchi di metterti nei suoi panni, se non cerchi di vedere le cose dal suo punto di vista”. Ebbene, io quella notte capii quello che voleva dire. Adesso che il buio non ci faceva più paura, avremmo potuto oltrepassare la siepe che ci divideva dalla casa dei Radley e guardare la città e le cose dalla loro veranda. Accadde tutto in una notte. La notte più lunga, più terribile... e insieme la più bella di tutta la mia vita*».

Con queste parole, la voce narrante over di Scout adulta conclude il racconto, citando le parole di Atticus e pronunciando quelle scelte per la traduzione letteraria e cinematografica italiana, mentre la ripresa dall'alto assume il punto di vista di uno sguardo esterno che abbraccia gli avvenimenti nel loro complesso, lo sguardo della Scout presente, appunto, ma anche il nostro di spettatori. Dunque, il silenzio lascia spazio al tema musicale, mentre un dolly ci allontana dalla finestra da cui si vedono padre e figlia abbracciati. La dissolvenza finale ci porta all'inquadratura fissa dall'alto della casa, le cui luci si intravedono tra le fronde degli alberi, mentre scorrono i titoli di coda.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Lo schema dei nomi del romanzo/film

Abbiamo più volte osservato come i personaggi del romanzo tendano a incarnare dei tipi umani ben definiti, che nel film assumono connotazioni estetiche di immediata riconoscibilità.

È interessante notare come i nomi dei protagonisti ne definiscano i ruoli. Ne citiamo alcuni.

Scout: dal verbo “scout”, perlustrare, ne descrive la natura curiosa, il legame “scoutistico” con la natura, l’indole pratica che le fa preferire la salopette ai vestitini.

Jem: pronunciato come “gem”, “gemma”, svela poco alla volta, nel corso della storia, crescendo, il proprio valore e la propria profondità d’animo, oltre alla propria scatola dei tesori.

Ewil: è in assonanza con “evil”, “malvagio”, ed è infatti il vero cattivo della vicenda.

Boo: onomatopea che rimanda allo spavento, è l'uomo misterioso del film, sorta di uomo nero che si svela poi come angelo protettore.

Atticus: oltre a rimandare, in generale, alla società greco-romana, origine della cultura filosofica e giuridica, fa probabilmente riferimento a Tito Pomponio Attico, nobile e retore del I secolo a.C., amico di Cicerone.

Calpurnia: altro nome di origine latina, è anche il nome della terza e ultima moglie di Giulio Cesare, figlia di Lucio Calpurnio Pisone. Virtuosa e fedele, non aveva e non ebbe figli propri.