

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**"You told me to change, but I can't". Sulla sceneggiatura di Fantastic Mr. Fox**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/146089> since

*Publisher:*

Edizioni Kaplan

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

«You told me to change, but I can't.»

Sulla sceneggiatura di *Fantastic Mr. Fox*

Ian Hamilton, nelle prime pagine della sua storia della comunità degli sceneggiatori dell'epoca classica, *Writers in Hollywood. 1915-1951*, mette in luce la differenza tra quegli sceneggiatori e quelli del periodo successivo:

Nowadays the Hollywood writers we know about are usually powerful, deal-fixing “hyphenates” (writer-producers, writer-directors). Figures like William Goldman, Paul Schrader, and Robert Towne are known to have real clout; they are bankable, like stars. And yet in no sense are these men fugitives from some more elevated literary zone. They are genuine “film people” in a way that very few of the old contract writers would have wished to be.<sup>1</sup>

Molti degli sceneggiatori dello *studio system* arrivarono alla scrittura per il cinema in modo fortuito, e praticarono quell'attività – anche per lungo tempo, anche con grande successo – sempre con la mano sinistra, quasi vergognandosi di lavorare per le *majors*<sup>2</sup>. Con l'avvento della New Hollywood, le cose sono cambiate in modo significativo. Come sottolinea Hamilton, gli sceneggiatori della New Hollywood, almeno alcuni, hanno avuto un peso e una visibilità che i loro colleghi dei decenni precedenti difficilmente hanno raggiunto. Anche perché la New Hollywood, se da un lato ha importato dall'Europa l'idea dell'*auteur*, dall'altro non ha sviluppato la diffidenza che il cinema d'autore del Vecchio Continente ha sovente nutrito verso il ruolo dello sceneggiatore professionista (si vedano le furiose polemiche dei Giovani Turchi dei «Cahiers» contro Aurenche e Bost, o lo scontro tra Fellini e Flaiano). Penso che non sia un caso se in inglese non esiste un'espressione analoga alla nostra “sceneggiatura di ferro”. In inglese, si tradurrebbe come “very detailed script”, che però è una formula più neutra. Nell'espressione “sceneggiatura di ferro”, in qualche modo è implicito un giudizio di valore, il sospetto che un copione troppo dettagliato, *ferreo*, soffochi la libertà del regista (per quanto, nella Hollywood classica, le poche sceneggiature davvero di ferro sono tutte frutto di una strettissima collaborazione tra scrittore e *metteur en scène*, e dunque non sono mai una violenza operata sul regista, ma semmai una sua libera scelta). La New Hollywood, benché abbia amato il neorealismo, non si è lasciata ammaliare dal mito rosselliniano del film fatto improvvisando, sulla base di pochi appunti. Al contrario, la nuova Hollywood ha condiviso la propensione di quella vecchia per uno script solido, prodotto con duro lavoro artigiano. Non per niente, diversi dei registi della New Hollywood, così come della stagione successiva, da

<sup>1</sup> Ian Hamilton, *Writers in Hollywood. 1915-1951*, New York, Carroll & Graf, 1991, pp. VIII-IX.

<sup>2</sup> Su questo tema, rimando al mio *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio, 2012.

Francis Ford Coppola a Oliver Stone, da John Milius a Lawrence Kasdan, arrivano alla regia dopo essersi fatti le ossa come sceneggiatori, un percorso peraltro già compiuto da alcuni dei grandi nomi della Hollywood classica (due casi per tutti: John Huston e Billy Wilder).

Il libro di Hamilton è del 1990. In questi ultimi vent'anni, la tendenza da lui descritta si è ulteriormente radicalizzata, anche grazie alla stagione fortunatissima che sta vivendo la serialità televisiva, i cui successi si devono largamente al lavoro degli scrittori (niente divi né effetti speciali, quello che attira il pubblico è solo la forza della storia). Lo sciopero di quattordici settimane, tra il novembre del 2007 e il febbraio del 2008, promosso dalle organizzazioni sindacali degli sceneggiatori americani, che sono riusciti a bloccare l'industria della fiction statunitense, è la prova più chiara di questa centralità. Non solo gli sceneggiatori di oggi sono rispettati e ben pagati, ma la loro attività è ormai divenuta oggetto di una florida industria parallela, fatta di una miriade di corsi e manuali di scrittura creativa. Il caso più eclatante è ovviamente quello di Robert McKee, uno dei più famosi guru dello *scriptwriting* americano, che gira il mondo con un fitto programma di conferenze e seminari, seguito e osannato come un santone di una chiesa New Age.

Al di là della dimensione più folcloristica, il cinema americano contemporaneo ha visto emergere figure di sceneggiatori dagli spiccati tratti autoriali. Innanzi tutto, penso a Charlie Kaufman, che ha scritto per registi diversi (Spike Jonze, Michel Gondry, George Clooney) film in cui il suo apporto, rappresentato dall'ideazione di meccanismi narrativi molto originali, è del tutto evidente, e per molti versi preponderante rispetto alla dimensione della messa in scena. Ma si possono citare anche Paul Haggis o Noah Baumbach. Sono tutti sceneggiatori "con il trattino", per ritornare al brano citato in apertura, sceneggiatori che fanno frequenti puntate nella regia e/o nella produzione. In tale quadro, una figura centrale è senza dubbio quella di Wes Anderson, innanzitutto regista, ma regista-sceneggiatore, che dimostra sempre un notevole interesse verso i problemi della costruzione del racconto. Ed è proprio su un film scritto e diretto da Anderson che intendo concentrarmi ora.

In una recensione dell'ultimo lavoro dell'autore, *Moonrise Kingdom* (*id.*, 2012), apparsa su «Sight & Sound», si sostiene che questo regista lavorerebbe con personaggi "in miniatura":

He is so chronically aware that his own imaginative world isn't real, and uses it like a model train set: scaled-down, delimited, inhabited by figurines. *Moonrise Kingdom* is Anderson's most explicit acknowledgment of his world as miniature. Set on an island, it opens on what could be a doll's house, whirling the viewer around a Bishop home in a series of ingenious cuts and pans. Then there are the Scouts and their camp: all playing at toy soldiers.

Anderson deals, obsessively, with surface depth. He doesn't do characterisation so much as character design. In keeping with his immaculately curated sets, his characters are like extensions of the wardrobe and props departments, defined by objects.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Sam Davies, *Moonrise Kingdom*, in «Sight & Sound», luglio 2012, p. 68.

Nell'ipotesi che il mondo di Anderson non sia "reale", e che i suoi personaggi siano entità prive di vita, piatte come soldatini di carta, si può scorgere una critica implicita. Per il gusto contemporaneo (nel senso "storiografico" del termine: dalla Rivoluzione francese in avanti), il protagonista di una storia deve essere "profondo" e deve "evolvere". Si potrebbe ribattere che ci sono modi diversi di costruire un personaggio, e che la volumetria psicologica dell'eroe è un tratto che può mancare, in ambito sia letterario sia cinematografico, senza inficiare le qualità estetiche dell'opera. Si pensi, ad esempio, al racconto epico. Scrivono Robert Scholes e Robert Kellogg, nel loro libro *La natura della narrativa*: «Omero e molti altri compositori di narrative eroiche primitive non aspirano a certe complessità di caratterizzazione che appariranno in seguito e che noi tendiamo a considerare come elementi essenziali per una caratterizzazione interessante. I personaggi sono, nelle storie primitive, invariabilmente "piatti", "statici" e assolutamente "opachi"»<sup>4</sup>.

Sulla questione della trasformazione del personaggio tornerò più avanti. Ciò che ora mi interessa è piuttosto l'idea dell'importanza che, nel cinema di Wes Anderson, riveste la riproduzione in scala, a fine ludico, del mondo reale. E' un'idea che mi pare produttiva. Nei primi minuti del primo lungometraggio di Anderson, *Bottle Rocket (Un colpo da dilettanti, 1996)*, c'è una scena assai significativa a questo proposito. Uno dei due protagonisti, Anthony (Luke Wilson), sta svaligiando un alloggio, che poi si scoprirà essere il suo, insieme all'amico Dignan (Owen Wilson)<sup>5</sup>. Anthony si muove rapido e sicuro per le stanze, pescando qua e là degli oggetti che infila in uno zainetto. A un certo punto si ferma a osservare un gruppo di soldatini schierati su una mensola. Non sono soldatini qualunque. Sono splendidi figurini di marca Britains degli anni Settanta, colorati a mano, *made in England*. C'è la banda del corpo dei *marines* degli Stati Uniti, insieme a due *royal marines* britannici in alta uniforme, della serie "Eyes-Right". E ci sono guardie della regina e fanti tedeschi della seconda guerra mondiale della leggendaria serie "Deetail", con la base di metallo rettangolare (niente a che vedere con i "Super Deetail" di oggi, prodotti in Cina, con le basi ovali). Anthony li fissa con aria pensosa per qualche istante, mette a posto un tamburino fuori asse rispetto alla direzione di marcia dei commilitoni, e riprende la sua attività di ladro di appartamento. E' un passaggio che contiene, *in nuce*, molto del futuro cinema di Wes Anderson. L'ironia spiazzante. L'impossibilità di tracciare un confine netto tra infanzia ed età adulta. I personaggi caratterizzati da tic ossessivo-compulsivi e/o manie nerd. L'autobiografismo e la passione per il *vintage* anni Settanta, il decennio in cui Anderson è cresciuto (non posso

---

<sup>4</sup> Robert Scholes e Robert Kellogg, *La natura della narrativa*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1970, p. 206.

<sup>5</sup> *Bottle Rocket* nasce da un cortometraggio del 1994 dallo stesso titolo, interpretato anch'esso dai fratelli Wilson, presenze ricorrenti nel cinema di Anderson. In particolare Owen ha avuto un ruolo importante negli inizi della carriera del regista (i due si sono conosciuti da studenti, alla University of Texas at Austin), come attore e co-sceneggiatore dei suoi primi film.

dimostrarlo, ma sono pronto a scommettere che quei soldatini sono proprio quelli con cui Anderson giocava da bambino; lo dico perché anch'io ho conservato i miei "Deetail"). E c'è, appunto, il fascino della miniaturizzazione del mondo. I modellini ritornano in diversi dei film successivi del regista. Il plastico del maremoto costruito da Max e l'aeroplano radiocomandato della sua compagna di scuola in *Rushmore* (1998). Il modellino per le scenografie della pièce della piccola Margot in *The Royal Tenenbaums* (*I Tenenbaum*, 2001). La nave di *The Life Aquatic with Steve Zissou* (*Le avventure acquatiche di Steve Zissou*, 2004), presentata come un modello in sezione.

Ciò che sto cercando di dire è che l'approdo di Anderson all'animazione, con *Fantastic Mr. Fox* (*id.*, 2009), e specificamente alla *stop-motion animation*, ossia l'animazione di pupazzi tridimensionali disposti all'interno di un diorama, è stato un passaggio naturale, preparato dalle "miniature" dei film precedenti. Non per niente, in *Fantastic Mr. Fox*, nella stanza di Ash, il figlio di Mr. Fox, c'è un plastico per il trenino elettrico, che la giovane volpe e suo cugino Kristofferson guardano girare. Successivamente, per ben quattro volte nel corso del film, un treno passa sullo sfondo, a sottolineare in maniera esplicita il fatto che il profilmico è fatto di modellini e diorami. E ancora più naturale appare l'incursione di Anderson nel territorio dell'animazione se osserviamo che, tra tutti i suoi film in *live action*, quello più in sintonia con il mondo dei cartoon è il film immediatamente precedente *Fantastic Mr. Fox*, ovvero *The Life Aquatic with Steve Zissou*, dove troviamo alcuni momenti in animazione (le varie creature marine) e un riferimento esplicito a quella tradizione (il mini-sommergibile del capitano Zissou è giallo, come lo *yellow submarine* del film dei Beatles a cartoni animati). Ed è per questo che, nel momento in cui abbraccia una modalità realizzativa completamente nuova, Anderson riesce a portarsi dietro tutto il suo bagaglio tematico e stilistico, nonché molti dei suoi collaboratori abituali, come gli attori-feticcio Bill Murray e Owen Wilson (che prestano la voce, rispettivamente, all'avvocato di Mr. Fox e all'allenatore della scuola), e Noah Baumbach, con il quale, prima di lavorare insieme allo script di *Fantastic Mr. Fox*, aveva già firmato il copione di *The Life Aquatic with Steve Zissou*<sup>6</sup>.

In *Fantastic Mr. Fox* troviamo gli stessi dialoghi elaborati, sempre sull'orlo del surreale, dei lungometraggi in *live action* di Anderson, spesso incentrati sui medesimi argomenti. Si pensi, ad esempio, al piccolo Ash, totalmente negato per lo sport, che parla con estrema serietà di essere un atleta, proprio come i due adulti-bambini al centro di *Bottle Rocket*. Oppure, si vedano i vezzi eurofili di Mr. Fox, il quale, quando la moglie gli dice che sono "poveri ma felici", mentre gli serve il caffè da un'italianissima moca, risponde: «Comme-ci, comme-ça»; così come, in *The Royal Tenenbaums*, i tre ragazzi prendono lezioni di italiano e in casa si beve acqua S.Pellegrino (ne

---

<sup>6</sup> Non a caso, dopo *Fantastic Mr. Fox*, Noah Baumbach ha lavorato alla sceneggiatura di un altro film di animazione: *Madagascar 3: Europe's Most Wanted* (*Madagascar 3 – Ricercati in Europa*, 2012).

vediamo una confezione in cucina, nella scena del litigio tra Gene Hackman e Danny Glover). Nel film di animazione di Anderson c'è un eroe che pianifica in dettaglio le sue azioni, con l'ausilio di schemi e diagrammi, come in *Bottle Rocket* e *Rushmore*. C'è il nodo del rapporto genitori/figli, come in *Rushmore*, *The Royal Tenenbaums* e *The Darjeeling Limited* (*Il treno per il Darjeeling*, 2007). C'è un adolescente inquieto, di cui seguiamo l'incerta carriera scolastica e sportiva, come in *Rushmore*. Ash viene spedito in panchina, durante la partita di *whack-bat* (una disciplina immaginaria, una specie di cricket, le cui regole vengono illustrate per mezzo di un elaborato diagramma), in quanto gode di scarsa stima da parte del suo allenatore, proprio come Max, che entra nell'incontro di lotta solo all'ultimo momento, come sostituto. *Fantastic Mr. Fox* inizia con l'immagine della copertina del libro da cui è tratta la sceneggiatura, l'omonimo romanzo di Roald Dahl del 1970, ricorrendo così a un vero e proprio *topos* del lungometraggio animato, che sin da *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Biancaneve e i sette nani*, 1937) spesso comincia con l'esibizione della fonte letteraria, per lo più un racconto per l'infanzia. E' una figura che sarà ribaltata in chiave ironica da *Shrek* (*id.*, 2001), dove l'orco usa come carta igienica una pagina del codice miniato su cui si apre il film. Ma nell'incipit di *Fantastic Mr. Fox* c'è un dettaglio interessante: il volume in questione appartiene a una biblioteca, come rivela l'etichetta sul dorso, e questo rimanda a *The Royal Tenenbaums*, che inizia con l'immagine di un libro, che porta lo stesso titolo del film, che viene preso in prestito in una biblioteca. In *Rushmore* è proprio un libro della biblioteca della scuola che fa incontrare Max e Miss Cross, dando il via alla vicenda. E il solo screscio che offusca l'amore tra i due protagonisti di *Moonrise Kingdom* è dovuto all'abitudine della ragazzina di rubare i volumi della biblioteca. Da ultimo, la presentazione dei tre terribili fattori di *Fantastic Mr. Fox*, con il personaggio al centro del quadro che guarda in macchina, e la voce over che ne illustra abitudini e caratteristiche psicologiche, assomiglia molto alla presentazione dei membri della famiglia Tenenbaum. In particolare, il più terribile dei tre, Frank Bean («possibly the scariest man currently living», lo definisce l'avvocato di Fox), con una sigaretta perennemente tra le labbra e un soprabito dagli ampi revers in stile anni Settanta, ricorda il Royal Tenenbaum interpretato da Gene Hackman.

Dunque, *Fantastic Mr. Fox*, per quanto sia un film di animazione, e pertanto "altro" rispetto al resto della produzione di Wes Anderson, è profondamente organico alla poetica e allo stile dell'autore. Passiamo ora a vedere com'è costruito il racconto. La sceneggiatura – lo abbiamo già ricordato – è tratta da un libro di Roald Dahl. Ma Anderson fa propria la storia di partenza, stravolgendola e trasformandola *pro domo sua*. La differenza tra il romanzo e il film è evidente sin dalla scena di apertura. In apparenza, i due testi iniziano più o meno nello stesso modo. Il libro comincia con la descrizione dei tre fattori, molto simile a quella del film, dopo di che si passa a Mr.

Fox in cima alla collina, come nella pellicola, ma qui Anderson aggiunge un elemento molto importante nell'economia del lungometraggio, il prologo, al termine del quale il protagonista promette alla moglie incinta di non rubare più il pollame. Nel libro, Mrs. Fox è assolutamente favorevole ai furti e quando la famiglia si trova a scavare per sfuggire ai fattori, lei loda le capacità di scavatore e di guida del marito in un momento difficile:

They all sat down, panting for breath. And Mrs. Fox said to her children, "I should like you to know that if it wasn't for your father we should all be dead by now. Your father is a fantastic fox."

Mr. Fox looked at his wife and she smiled. He loved her more than ever when she said things like that<sup>7</sup>.

Nel film, invece, Mrs. Fox investe violentemente il consorte, accusandolo di averli messi tutti in pericolo (non solo perché ruba ai fattori, ma anche perché li ha costretti a cambiare casa, andando a vivere accanto ai temibili umani, là dove nel libro la tana delle volpi sin dall'inizio è limitrofa alle proprietà dei tre fattori), e di essere venuto meno alla promessa che le aveva fatto all'inizio, nel summenzionato prologo assente nel libro, dove le due volpi fanno un'incursione in una fattoria, finiscono in una trappola e, con i minacciosi rumori fuori campo dei contadini che stanno arrivando per ucciderli, lei dice di essere incinta, facendo giurare al marito di smetterla con quella vita e trovarsi un lavoro rispettabile. Il nodo attorno a cui gravita tutto il film è proprio il dilemma tra essere un buon genitore che conduce un'esistenza pacata (al termine del prologo, Mr. Fox accetta di rinunciare alla sua carriera di predatore e diventa giornalista), oppure essere una fiera. Nella scena del caffè citata poc'anzi, dopo la battuta «Comme-ci, comme-ça», Mr. Fox divora selvaggiamente il *pancake* che ha nel piatto: per quanto parli francese e indossi una cravatta, è pur sempre una bestia. Sul dilemma tra essere un predatore o essere un genitore torneremo più avanti, qui però dobbiamo osservare che su questa dicotomia Wes Anderson ne proietta un'altra, quella tra Vecchio e Nuovo Modo. Mr. Fox, abbiamo detto, è un eurofilo, come molti personaggi del cinema di Anderson, ma è anche profondamente americano. Nella scena di apertura, quando lo vediamo per la prima volta, in cima alla collina, sta ascoltando da una radiolina portatile *The Ballad of Davy Crockett*, la sigla di un telefilm Disney degli anni Cinquanta, in cui si esaltano le capacità di muoversi nella natura selvaggia dell'eroe eponimo, «king of the wild frontier». Se Mr. Fox è stretto nella scelta tra essere selvaggio ed essere civile, non è solo perché è una volpe che porta la cravatta e firma una rubrica sul quotidiano del bosco, ma anche perché è americano. La contrapposizione tra il territorio *tame* ("addomesticato", "civilizzato") e quello *wild* ("selvaggio"), tra la società dei bianchi e il mondo primigenio al di là della Frontiera, infatti, rappresenta uno degli architrave della cultura americana. La cosa interessante è che Anderson fa collidere questo immaginario con

---

<sup>7</sup> Roald Dahl, *Fantastic Mr. Fox*, New York, Puffin Books, 2007, p. 19.

l'universo *British* di Roald Dahl, per cui i tre fattori sono spiccatamente inglesi, nel modo di vestire e nell'accento. Quando uno di loro si mette al volante di un'automobile, la guida è a destra. E sono inglesi il pub e la buca delle lettere della città in cui si svolge la battaglia finale. E allora, forse il cinema di Anderson non è così "poco profondo" come potrebbe sembrare a prima vista. In realtà, è un cinema che, nelle sue forme lievi e stralunate, riflette sull'anima americana. Non è un caso che il nome della scuola di elite che dà il titolo a *Rushmore* sia anche quello della montagna su cui sono scolpiti i volti di quattro presidenti degli Stati Uniti.

Così come fonde America ed Europa in un unico universo, Anderson fa anche coabitare epoche differenti. Infatti, alcuni dettagli dei costumi e degli oggetti di scena rimandano agli anni Settanta, dalla macchina da scrivere della segretaria dell'avvocato al soprabito di Bean, mentre altri elementi sembrano alludere a un'epoca più recedete, come il Mac OS X nell'ufficio del legale di Mr. Fox. E le allusioni – nella prima conversazione tra il topo e Mr. Fox – alla giovinezza "libera" di Mrs. Fox, in un tempo "diverso", unitamente all'abbigliamento di gusto hippy che la moglie di Mr. Fox sfoggia nel prologo, dovrebbero collocare la vicenda dopo gli anni Settanta. Così Mr. Fox spiega la "spigliatezza" della moglie da giovane: «She lived. We all did. It was a different time. Let's not use a double-standard. She marched against the...». Il protagonista viene interrotto dalla battuta di un altro personaggio, ma è chiaro che Mrs. Fox ha marciato contro la guerra in Vietnam o nelle manifestazioni femministe. A complicare le cose, però, interviene la differenza tra il tempo degli umani e quello delle volpi, come sottolinea ironicamente il cartello che segue il prologo: «Two years later (12 fox-years)».

Nel libro di Dahl la coppia di volpi ha quattro cuccioli, e manca il cugino Kristofferson. La figura di Kristofferson e le scene ambientate nella scuola, anch'esse assenti nel libro, servono ad Anderson per far emergere dei temi a lui cari, già menzionati, quali il conflitto genitori/figli e le inquietudini dell'adolescenza. Mentre l'eliminazione di tre dei quattro cuccioli dipende soprattutto da una necessità strutturale. Quattro piccoli, privi di caratterizzazione psicologica che ci permetta di distinguere uno dall'altro (nel libro non hanno neppure un nome), in un lungometraggio narrativo non funzionano. Possono andare bene in un cortometraggio, oppure in una fiaba, ma non in un film a soggetto di un'ora e mezzo. E' una scelta che ci rimanda alla critica mossa da Bruno Bettelheim a Walt Disney, colpevole, in *Snow White and the Seven Dwarfs*, di aver dato una personalità a ciascuno dei nani, i quali, nel racconto dei Grimm, sono figure prive di psicologia e, come i fratellini di Dahl, di un nome. Scrive Bettelheim: «L'attribuzione a ciascuno dei nani di un nome e di una personalità distinti – mentre nella fiaba sono tutti identici – come nel film di Walt Disney, interferisce gravemente con l'idea inconscia che essi simboleggiano una forma immatura e pre-

individuale di esistenza che Biancaneve deve superare»<sup>8</sup>. Bettelheim avrà pure ragione sul piano dell'analisi della fiaba, ma rimane il fatto che lo psicologo viennese non coglie il senso delle dinamiche che muovono un adattamento cinematografico, che implica – anzi, per molti versi necessita – uno stravolgimento del testo di partenza. Disney non era interessato a una lettura filologicamente corretta della fiaba, e meno che mai alla sua interpretazione psicanalitica. Prende il testo dei fratelli Grimm per farne una storia di stampo classico, e quindi *deve* dare una psicologia a ciascuno dei sette nani. E così anche Anderson, il quale non sa che farsene di quattro volpini anonimi, e li fonde in uno solo, che diventa una specie di versione animata del Max Fischer di *Rushmore*.

Ma torniamo alla questione della contrapposizione tra *tame* e *wild*. Da questo punto di vista, la scena chiave è certo il litigio tra marito e moglie durante la fuga, cui già ho fatto riferimento. «Why did you lie to me?», domanda Mrs. Fox. «Because I'm a wild animal», risponde il protagonista. All'inizio della vicenda, Mr. Fox promette di “mettere la testa a posto”, ma alla fine non ci riesce. Il film, dunque, è incentrato su un eroe costruito secondo i dettami dei manuali di sceneggiatura, un eroe che *deve* cambiare, che ha di fronte a sé una scelta difficile: essere un animale selvaggio oppure un buon padre di famiglia. Se osserviamo l'organizzazione del racconto, notiamo che si presenta quale esempio cristallino di quella che Robert McKee chiama l'architettura (in sostanza, il racconto classico)<sup>9</sup>, con un'armonica orchestrazione di punti di svolta, atti, e incontri tra trama principale e *subplot*, come si può ricavare dallo schema qui di seguito.

- «I'm pregnant» dice Mrs. Fox al marito, verso la fine della scena di apertura, mentre sono nella gabbia [4']. E' il primo colpo di scena, che fa procedere la storia e chiude il prologo, che si svolge in un'epoca precedente il blocco temporale principale del film. Peraltro, il colpo di scena era stato “seminato” all'inizio, quando, Mr. Fox aveva chiesto alla moglie: «What the doctor said?». Sul momento Mrs. Fox risponde che non si tratta di nulla di grave, ma alla fine del prologo rivela la verità su “quello che ha detto il dottore”.
- Nella scena successiva (la famiglia Fox attorno al tavolo della colazione), compare il personaggio di Ash e si annuncia l'arrivo del cugino Kristofferson. La scena è importante anche perché si viene a sapere qual è “il problema” del protagonista (non vuole vivere in un buco sottoterra), o meglio quale *sembra* essere il suo problema, perché in realtà quello vero è un altro (“chi sono: un padre o un animale selvaggio?”). In ogni caso, è questo problema

<sup>8</sup> Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2003, p. 202 nota.

<sup>9</sup> Cfr. Robert McKee, *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, New York, Regan, 1997.

che genera tutta la vicenda: Mr. Fox compra una casa nuova, vicino ai tre terribili fattori, e così inizia la sfida.

- Entrano in gioco altri due personaggi importanti per il prosieguo della vicenda – Kylie e l’avvocato – e poi arriva Kristofferson [10’]. Con l’arrivo del cugino termina il primo atto. Infatti, subito dopo parte il primo raid notturno di Mr. Fox in una delle fattorie. Dunque, il film ha un *setup* piuttosto breve, che si esaurisce in poco più di dieci minuti (contrariamente a quanto sostiene Syd Field, ideatore della formula I atto-30’/II atto-60’/III atto-30’, gli atti non sono sempre tra loro equilibrati sul piano quantitativo <sup>10</sup>).
- «Who am I?», si domanda Mr. Fox [12’]. Questa è la questione centrale ed è da qui che si genera il secondo atto, che ruota attorno al confronto con i tre fattori. Il protagonista non sa se accettare il proprio lato selvaggio, e comportarsi di conseguenza, oppure sopprimerlo, perché ormai è diventato padre. In fondo, *Fantastic Mr. Fox* è un film sulla difficoltà di diventare adulti, come *Bottle Rocket*, *Rushmore*, *The Royal Tennenbaums*.
- Confronto tra la moglie e il marito: «I’m a wild animal» – «You’re also a husband, and a father» [33’].
- Lo scontro tra uomini e animali ha un primo approdo: nonostante i potenti mezzi tecnologici degli uomini, gli animali si sottraggono alla cattura e rubano tutto il cibo dei tre fattori. Si tratta però di una vittoria momentanea. Dopo la cena sotterranea con le derrate rubate e la riconciliazione tra Mr. Fox e gli altri animali, che erano arrabbiati con lui per aver provocato gli umani, la lotta riprende [48’].
- Parallelamente all’offensiva dei tre fattori, che inondano le gallerie sotterranee dove si sono nascosti gli animali, c’è la missione di Ash e Kristofferson, i quali tentano di recuperare la coda di Mr. Fox, presa in precedenza da Bean. Ecco dunque che il *subplot* (la vicenda dei due adolescenti), che correva in parallelo con la vicenda di Mr. Fox, va a incastrarsi nel plot principale.
- E qui, tra 50’ e 53’, si passa dal secondo al terzo atto: Kristoferson viene catturato; Mr. Fox ammette la problematicità di essere al contempo un animale selvaggio e un padre; Mrs. Fox dice che lo ama, ma che avrebbe fatto meglio a non sposarlo. Mr. Fox sembra voler arrendersi, ma il ritorno del ratto – un bel colpo di scena, in quanto il personaggio non pareva destinato a comparire di nuovo – gli fa cambiare idea.
- Il terzo atto occupa l’ultima mezz’ora del film e vede la risoluzione del conflitto a favore di Mr. Fox, per quanto non si tratti di una vittoria totale (torniamo più avanti sulla questione).

---

<sup>10</sup> Cfr. Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, New York, Dell, 1979.

- E poi c'è il finalissimo, la battuta di Mrs. Fox: «I'm pregnant», che chiude il cerchio apertosi nel prologo con una frase identica.

Insomma, quella di *Fantastic Mr. Fox* è una struttura narrativa in linea con le “norme” del cinema (neo)classico. Probabilmente, si tratta di uno dei film dall'impianto più rigoroso di tutto il corpus andersoniano, ad esempio più di *Moonrise Kingdom*, dove l'arco drammatico dei protagonisti presenta uno sviluppo solo apparente, in quanto alla fine essi rimangono gli *outcasts* che erano all'inizio. Però ci sono anche degli scarti rispetto al *mainstream* hollywoodiano. Innanzi tutto, il film in più occasioni evidenzia ironicamente la propria natura finzionale, con riferimenti metanarrativi, alcuni dei quali proprio alle “regole” della sceneggiatura hollywoodiana. Quando il ratto, in punto di morte, rivela dove è imprigionato Kristofferson, aiutando così la causa degli animali, benché lui fosse al servizio degli umani, Mr. Fox tiene una piccola orazione funebre, che è un florilegio di luoghi comuni da *tough guy* di un film di genere («In the end, he's just another dead rat in a garbage pail behind a Chinese restaurant»), e soprattutto Ash usa una parola chiave per i personaggi hollywoodiani, “redenzione” («He redeemed himself»). Oppure, «This story is too predictable», si lamenta Mrs. Fox. Ancora, in un dialogo con Ash, il quale continua ad anticipare le parole del padre, Mr. Fox impiega una frase che userebbe un attore che si lamenta della scarsa correttezza di un collega: «You're stepping on my lines».

Inoltre, per quanto rispetti le regole di sceneggiatura del *mainstream* hollywoodiano, *Fantastic Mr. Fox* offre una soluzione al “problema” del personaggio più elegante e complessa di quanto non faccia di solito quel tipo di cinema. L'alternativa, abbiamo detto, è tra essere un animale selvaggio oppure un padre e un marito. Mr. Fox però non sa scegliere. Nella stesura della sceneggiatura del 4 marzo 2007, disponibile su internet, c'è una battuta, assente nel film, che è assolutamente esplicita: «You told me to change, but I can't», dice Mr. Fox alla moglie<sup>11</sup>. Però, alla fine Mr. Fox trova una soluzione ibrida, che coniuga l'essere una fiera con l'essere un genitore, nel momento in cui anche il figlio Ash (e qui ritorna l'importanza del *subplot*, che solo in apparenza è secondario, proprio come insegnano i manuali di sceneggiatura) si rivela anche lui una fiera. Ash, infatti, nella scena dello *showdown* con i fattori, dimostra di essere agile, coraggioso e avventato tanto quanto suo padre (corre sotto una tempesta di proiettili, senza farsi colpire, e riesce a liberare il cane rabbioso che mette in rotta gli umani). Tant'è che Mr. Fox fissa il figlio pieno di orgoglio e gli dice: «Ash, that was pure, wild animal craziness. You're an athlete». Se anche tuo figlio è un animale selvaggio, allora è possibile essere padre e fiera allo stesso tempo.

---

<sup>11</sup> La battuta è a p. 58 del copione, scaricabile dal sito [www.simplyscripts.com](http://www.simplyscripts.com). Sulla rete si trova anche una versione successiva della sceneggiatura, del 1° giugno 2009 (<http://rushmoreacademy.com/wp-content/uploads/2007/06/fmf.pdf>).

Dunque, Mr. Fox è una creatura selvaggia, e così il resto della sua famiglia, e più in generale tutti gli animali della loro comunità. Si veda la scena dove Mr. Fox parla con l'avvocato dell'acquisto della casa, all'inizio del film. Il legale cerca di dissuaderlo, perché l'immobile sorge in un quartiere pericoloso, troppo vicino ai tre odiosi fattori, ma Mr. Fox non vuole sentire ragioni. A un certo punto la discussione trascende, e i due, che fino a quel momento avevano parlato in modo urbano, seduti attorno a una scrivania, entrambi con camicia e cravatta, si mettono a ringhiare e a mostrare gli artigli, come bestie feroci. Solo il campanello della macchina da scrivere della segretaria, che li fissa con aria di rimprovero attraverso la porta a vetri, li riconduce alla ragione. Ma per quanto *wild*, Mr. Fox, e così gli altri animali che vivono nel bosco, possiede comunque molti tratti *tame*: cammina su due zampe, indossa vestiti, tiene una rubrica sul giornale, guida una motocicletta, ecc. In questo senso, una scena chiave, che fa emergere la natura non più – o non totalmente – selvaggia di Fox e dei suoi compagni, è quella dell'incontro con il lupo, un incontro annunciato (anche qui, come postulano i manuali di sceneggiatura), visto che in precedenza il protagonista aveva dichiarato di avere una fobia per i lupi. Mr. Fox, Ash, Kristofferson e Kylie sono appena sfuggiti alla furia degli umani, e percorrono una strada di campagna a bordo di un sidecar, guidato dall'eroe. Tutti e quattro indossano occhialoni da motociclista. All'improvviso, sul bordo della strada appare un lupo. Mr. Fox arresta la motocicletta. Il lupo, al contrario di Fox, è un'autentica creatura selvaggia: cammina a quattro zampe e non ha vestiti. E' un "vero" animale (come anche i cani da guardia e il pollame delle fattorie), non un animale antropomorfo. Il lupo è in cima a una spuntone di roccia, alle sue spalle c'è una catena montuosa innevata. E' un paesaggio di pura *wilderness*, che non ha nulla a che vedere con la campagna *tame* in cui corre la motocicletta (a fianco della strada asfaltata c'è anche una ferrovia). Il campo/controcampo tra il lupo e Mr. Fox mette in relazione due spazi che, benché contigui, appartengono a modi lontanissimi. A sottolineare la natura misteriosa, "magica", di questa apparizione, contribuisce anche il commento musicale vagamente New Age che accompagna la scena. Mr. Fox si rivolge al lupo prima in inglese (gli chiede da dove viene e che cosa fa lì), poi in latino (fa delle presentazioni con i nomi scientifici delle due razze: «*Canis lupus, Vulpes vulpes*»)<sup>12</sup>, ma il lupo non risponde. Allora Fox ricorre al francese e gli chiede se pensa che l'inverno sarà duro. Anche questa volta il lupo non replica. Le due fiere si fissano, quella nera, irsuta e solitaria, da un lato, e quella vestita con un completo di velluto, a cavallo di una motocicletta, dall'altro. Nonostante tutte le differenze che li separano, c'è un antico retaggio che li unisce. A Mr. Fox sfugge una lacrima, come un uomo che si commuove

---

<sup>12</sup> La passione per i nomi latini degli animali c'era già in *The Life Aquatic with Steve Zissou*, ma forse questo è anche un omaggio ai cartoon della serie "Roadrunner", che spesso si aprono con nomi "scientifici" in un latino maccheronico, come *Accelleratii Incredibus* (lo struzzo) e *Carnivorous Vulgaris* (il coyote).

davanti alla natura («What a beautiful creature», commenta, proprio come farebbe un umano), e alza un pugno al cielo, a sottolineare la comune volontà di resistenza. A questo punto, finalmente, il lupo risponde e solleva anche lui una zampa in aria. Gli animali sul sidecar augurano buona fortuna al “cugino selvaggio”, il quale scende dalla roccia e scompare tra gli alberi carichi di neve.

Mr. Fox non può cambiare, non può rinunciare del tutto alla sua natura animalesca, ma allo stesso tempo non è neppure un animale fino in fondo, non solo perché è anche un marito e un padre (se pure i tuoi famigliari sono selvaggi – lo abbiamo detto – le due cose non sono in contraddizione), ma perché ormai la Natura non esiste più, se non come apparizione misteriosa e fuggevole (il lupo delle montagne). La civiltà degli uomini è penetrata ovunque e gli animali devono adattarsi a queste nuove condizioni. In tal senso, il finale del film, ben più amaro e ambiguo rispetto a quello del libro, è indicativo. Nel romanzo, dato che non c'è il personaggio di Kristofferson, non c'è tutta l'operazione di salvataggio del cugino. Se si vuole, la chiusura di Dahl è più pulita in termini strutturali: la vicenda termina con il banchetto con il cibo e il sidro rubati nelle fattorie. Nel film, invece, lo schema viene ripetuto due volte: per resistere all'assedio, gli animali rubano da mangiare nelle fattorie, ma gli umani inondano le gallerie sotterranee dove si sono rifugiati gli animali e rapiscono Kristofferson, portando a un nuovo scontro, e a un nuovo furto, questa volta in un supermercato, grazie al quale Fox e gli altri possono continuare a far fronte all'accerchiamento dei tre fattori. Ma c'è una differenza tra il primo e il secondo pasto, e così tra il primo e il secondo discorso che Mr. Fox tiene mentre mangiano. Nel primo caso, banchettano con le leccornie sottratte agli allevatori, nel secondo, invece, si cibano di prodotti industriali, esplicitamente sintetici. Mr. Fox lo sottolinea, così come evidenzia lo squallore della luce artificiale del supermercato. E il brindisi finale, che propone alzando una confezione di tetrapak con cannuccia di succo di mela, là dove nell'altro brindisi stringeva una flûte di cristallo colma di champagne, è alla loro *sopravvivenza* (un'idea assente nel romanzo, che invece – lo ribadisco – ha un vero *happy ending*). Quella di Mr. Fox è una battaglia dall'esito incerto. Gli animali – la volpe antropomorfa o il lupo pienamente selvaggio – lungi dal riportare una vittoria definitiva sugli umani, possono solo sperare di tirare avanti con qualche escamotage, fino alla prossima offensiva dell'*Homo sapiens*.