

MATTADOR è il Premio Internazionale per la Sceneggiatura dedicato a Matteo Caenazzo, il giovane triestino, laureato in cinema all'Università Ca' Foscari di Venezia, scomparso prematuramente il 28 giugno del 2009. Rivolto a giovani sceneggiatori, registi, illustratori e concept designer dai 16 ai 30 anni, il Premio ha l'obiettivo di far emergere e valorizzare nuovi talenti che scelgono di avvicinarsi alla scrittura cinematografica. Gli autori selezionati possono esprimere la loro creatività e sviluppare i loro progetti lavorando a stretto contatto con tutor di rilevanza internazionale ed essere inseriti in un nuovo "network" di giovani professionisti del cinema e dell'audiovisivo.

[www.premiomattador.it](http://www.premiomattador.it)

L'importanza della sceneggiatura nella lunga filiera della produzione cinematografica ha motivato il Premio Mattador per la Sceneggiatura dedicato a Matteo Caenazzo, a dare inizio, insieme alle tradizionali sezioni di Concorso e alle altre attività progettuali, a una serie di incontri, "I Dialoghi di Mattador", nella forma di Convegni e Giornate di studio annuali intorno e dentro il variegato mondo della scrittura per il film e per le serie televisive nell'orizzonte del vitale rapporto cinema-letteratura in connessione anche con le altre arti.

Gli Atti che periodicamente saranno editati – a completamento delle pubblicazioni contenute nella collana "Scrivere le immagini", che ospita le migliori sceneggiature premiate insieme a saggi e riflessioni di più ampio respiro critico – riportano quest'anno le relazioni presentate al Convegno di Gorizia del 2023, dedicato alla sceneggiatura in ordine a uno degli aspetti determinanti della narrazione visiva, vale a dire il *plot twist*, il *colpo di scena* nelle sue diverse accezioni e realizzazioni, ovvero quella svolta, più o meno brusca e imprevedibile, che rompe la linearità espositiva segnando una forte sorpresa nello schema della narrazione.

Gli interventi di sceneggiatori professionisti, studiosi, critici, registi, docenti universitari, professionisti del settore, formatori culturali nella pratica della scrittura visiva, compongono qui un caleidoscopico mosaico utile a chi ama il cinema e, in special modo, a chi ama e sogna di *iniziare a fare il cinema*, soprattutto i giovani e i giovanissimi narratori per immagini, ai quali queste pagine sono prioritariamente dedicate.



9 788855 115094 >

Euro 14,00



STUDI 2023 | I DIALOGHI DI MATTADOR | LA SCRITTURA PER IL CINEMA

3

# La scrittura per il cinema

## *Il colpo di scena tra adattamento e nuove creatività*

### Atti del convegno 2023

a cura di  
Fabrizio Borin e  
Paolo Quazzolo

PREMIO INTERNAZIONALE PER LA SCENEGGIATURA MATTADOR

I DIALOGHI DI MATTADOR

– STUDI –

III  
2023



Le relazioni e gli interventi presentati al Convegno del 2023 dei "Dialoghi di Mattador", sono uno spazio di riflessione storico-critica ed estetica proposto dall'omonimo Premio per la Sceneggiatura al fine di fornire un sempre più ampio orizzonte culturale delle iniziative, non solo triestine, realizzate nel segno della scrittura cinematografica.

Questi Atti si costituiscono come una collana di Studi che periodicamente raccolgono analisi e spunti d'indagine sui differenti temi connessi alla Scrittura Visiva con interventi di varie competenze: sceneggiatori, studiosi, accademici, registi, critici, artisti del disegno e della grafica, professionisti del settore, formatori e tutor accomunati dalla consapevolezza che le pratiche applicative dello scrivere attraverso le immagini sono e saranno decisive nell'esperienza creativa, individuale e collettiva, nella società dello spettacolo contemporaneo.

Direttore della collana: Fabrizio Borin

Comitato editoriale: Fabrizio Borin, Pietro Caenazzo, Monica Delle Donne, Laura Modolo, Mauro Rossi

Fotografie: Archivio Associazione Mattador



MATTADOR Associazione Culturale

L'Associazione Culturale MATTADOR ringrazia Fabrizio Borin, Mojca Cerkenik, Mariapia Comand, Simone Dotto, Alexander Edwards, Armando Fumagalli, Enzo Monteleone, Fabrizio Oreti, Maria Pia Pagani, Paolo Quazzolo, Massimiliano Spanu, Sara Tongiani, Simone Venturini, Elisabetta Vezzosi e Martina Zanco per il loro indispensabile apporto.

Un sentito ringraziamento va a Fabrizio Borin e Paolo Quazzolo, curatori del Convegno. Una sincera gratitudine per il sostegno va a DISU Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste, DIUM Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Udine, Comune di Gorizia e Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura Sergio Amidei.

Infine, un profondo ringraziamento a Mauro Rossi ed EUT Edizioni dell'Università di Trieste per l'insostituibile collaborazione nella realizzazione di questo volume.

*Per vedere i video integrali delle due giornate del Convegno, inquadra i codici QR oppure vai sui link:*



**I Dialoghi di Mattador - 4° Convegno sulla Sceneggiatura 22.11.2023**

[https://www.youtube.com/watch?v=68ZIyJVsrhU&t=1s&ab\\_channel=PREMIOMATTADOR](https://www.youtube.com/watch?v=68ZIyJVsrhU&t=1s&ab_channel=PREMIOMATTADOR)



**I Dialoghi di Mattador - 4° Convegno sulla Sceneggiatura 23.11.2023**

[https://www.youtube.com/watch?v=Tjqj6KMgnsW&t=48s&ab\\_channel=PREMIOMATTADOR](https://www.youtube.com/watch?v=Tjqj6KMgnsW&t=48s&ab_channel=PREMIOMATTADOR)

*La versione elettronica ad accesso aperto di questo volume è disponibile al link:*



<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/27396>

Impaginazione  
Verena Papagno

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2024

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-509-4 (print)

ISBN 978-88-5511-510-0 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste

Via E. Weiss, 21 – 34128 Trieste

[cut@units.it](mailto:cut@units.it)

<http://cut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

PREMIO INTERNAZIONALE PER LA SCENEGGIATURA MATTADOR

I DIALOGHI DI MATTADOR

– STUDI –

III

2023

Il colpo di scena  
tra adattamento  
e nuove creatività

ATTI DEL CONVEGNO 2023

a cura di  
Fabrizio Borin e  
Paolo Quazzolo

# sommario

7	<i>Fabrizio Borin</i> Introduzione	77	<i>Armando Fumagalli</i> Colpi di scena nel finale: <i>Piccole donne</i> (2019) di Greta Gerwig
13	<i>Elisabetta Vezzosi</i>		
15	<i>Fabrizio Oreti</i>	101	<i>Massimiliano Spanu</i> Gender Twist
17	<i>Enzo Monteleone</i> Colpire al cuore: emozioni e trucchi del mestiere	115	<i>Paolo Quazzolo</i> Prima dello schermo: colpi di scena in palcoscenico
31	<i>Martina Zanco</i> Il colpo di scena nel cinema, una questione anche produttiva?	129	<i>Sara Tongiani</i> Riconfigurare il colpo di scena: social, media e piattaforme
43	<i>Alexander M. Edwards</i> Il Plot Twist: formule e prescrizioni	149	Le autrici e gli autori
53	<i>Maria Pia Pagani</i> Scene madri in <i>Cenere</i> con Eleonora Duse	155	Indice dei film
61	<i>Mojca Cerkvenik</i> L'utilizzo didattico dell'adattamento cinematografico e di potenziali colpi di scena nell'educazione letteraria	159	Indice dei nomi

# Prima dello schermo: colpi di scena in palcoscenico

PAOLO QUAZZOLO

Prima ancora che al cinema, il colpo di scena è stato ampiamente utilizzato, sin dalle origini del teatro occidentale, anche in palcoscenico. Non a caso di esso ne parla già Aristotele nella *Poetica*, mentre il termine, nel corso del tempo, è entrato in uso in numerose lingue, dal francese *coup de théâtre* all'inglese *theatre coup*, dal tedesco *theatercoup* allo spagnolo *golpe teatral*, sino alle lingue nordiche, come il norvegese e lo svedese, *teaterkupp*, a testimoniare quanto questa pratica drammaturgica sia stata ovunque ampiamente utilizzata.

La realizzazione del colpo di scena – o, come più spesso definito nelle altre lingue, “colpo di teatro” – è sempre stata legata a due diversi elementi: il testo drammatico e lo spettacolo. Proprio a tale proposito, ricorrendo ad Aristotele, è necessario operare una distinzione tra quello che già il filosofo greco, nella *Poetica*, indicava come *opsis*, ossia la dimensione visiva dello spettacolo, e ciò che definiva come *diánoia*, vale a dire l'aspetto letterario del teatro. E infatti, la realizzazione del colpo di scena può seguire strategie diverse e può dipendere sia dalla componente drammaturgica sia da quella spettacolare, a seconda che esso tragga origine dall'invenzione del drammaturgo oppure dalla fantasia interpretativa del regista e degli attori i quali, lavorando sulla messinscena, creano situazioni talora non previste dal testo drammatico.

Volendo dare una definizione di colpo di scena, è necessario ricorrere alla *Poetica* aristotelica e ad alcune affermazioni in essa contenute. Nelle prime pagine di quello che, a tutti gli effetti, può essere considerato come un trattato di drammaturgia, l'autore indica quali siano, a suo dire, i sei elementi necessari alla costruzione di un buon testo drammatico: la trama (*mythos*), ossia la storia che si vuole raccontare; i caratteri, cioè i personaggi (*ethos*) che andranno a popolare la storia; il pensiero (*diànoia*), vale a dire i contenuti che si vogliono trasmettere al pubblico attraverso il dramma; il linguaggio (*lexis*) utilizzato dai personaggi per esprimersi; la musica (*melopoiia*), intesa probabilmente sia in relazione agli interventi del coro sia ai monologhi lirici dell'eroe; e infine lo spettacolo (*opsis*), ciò che oggi definiremmo spettacolarità, ossia quella componente della messinscena capace di meravigliare e sorprendere lo spettatore. Peraltro, il concetto di spettacolarità è molto cambiato dall'epoca classica a oggi: per gli antichi tutto ciò che accadeva in palcoscenico era motivo di meraviglia, mentre oggi, abituati a messinscene molto più sofisticate, l'elemento di sorpresa si limita solo ad alcuni momenti della rappresentazione.<sup>1</sup>

È proprio in relazione all'ultimo dei sei elementi, la spettacolarità appunto, che si deve ricondurre il colpo di scena. Scrive il filosofo greco che esso «consiste nel capovolgimento dei fatti, sempre secondo necessità ovvero somiglianza».<sup>2</sup> Il termine utilizzato da Aristotele per indicare il colpo di scena è “peripezia” (*peripetèia*), cui dobbiamo attribuire il significato originale e più antico, quello appunto di improvviso e inaspettato mutamento di situazione. Da esso è disceso, per estensione, il significato moderno – ampiamente utilizzato anche a teatro – per indicare una vicenda piena di rischi e insidie e dalla quale, alla fine, si esce con difficoltà.

A sostegno della sua affermazione Aristotele cita un esempio tratto dall'*Edipo re* di Sofocle, ossia il momento in cui a Tebe giunge il Pastore per rivelare al protagonista che egli è solo figlio adottivo di Polibio, il re di Corinto, provocando così in Edipo la terribile scoperta della sua vera identità (ossia di essere figlio di Laio, l'uomo da lui ucciso nell'antefatto) e quindi un improvviso capovolgimento della situazione.<sup>3</sup> Si crea così un contrasto tra le azioni del protagonista e gli esiti imprevisi che esse producono, dando origine a una mutazione delle relazioni interpersonali: in questo caso la ricerca di un presunto colpevole messa in atto da Edipo, conduce a identificare nel protagonista stesso l'autore del misfatto, con un conseguente capovolgimento

---

1 È tuttavia opportuno precisare che la spettacolarità va messa in relazione alla tipologia dello spettacolo: per sorprendere il pubblico durante la rappresentazione di un melodramma o di un *musical*, generi di per se stessi molto articolati, sarà necessario elevare notevolmente il livello della spettacolarità; su un palcoscenico buio e interamente vuoto, l'improvviso accendersi di un fiammifero sarà sufficiente a creare sorpresa nello spettatore.

2 ARISTOTELE, *Poetica*, 1452a.

3 Aristotele cita anche un secondo esempio, tratto dal *Linceo* di TEODETTE, opera perduta, e quindi difficile per noi da valutare.

dei suoi rapporti con gli altri personaggi del dramma. Ma, come precisa acutamente Aristotele, tutto ciò deve sempre accadere secondo un principio di verosimiglianza, pena la non credibilità, da parte dello spettatore, del colpo di scena.

In seconda istanza, prosegue il filosofo, il colpo di scena provoca un riconoscimento (*anagnòrìsis*), ossia «un mutamento dall'ignoranza alla conoscenza, nelle direzioni dell'amicizia o dell'inimicizia di coloro che sono destinati alla felicità o all'infelicità». <sup>4</sup> Una delle conseguenze del colpo di scena è quindi l'ottenimento di nuove informazioni sul conto di un personaggio, con la conseguenza che queste provocano inevitabili cambiamenti delle relazioni all'interno del dramma; a loro volta le relazioni si possono evolvere verso un sentimento capace di avvicinare oppure allontanare tra loro i contendenti, causando quindi uno stato di felicità o di infelicità. Da ciò ne discende una conclusione positiva oppure nefasta della vicenda.

In terza istanza, conclude Aristotele, «dai colpi di scena e dai riconoscimenti [...] ne discenderanno il successo o l'insuccesso» <sup>5</sup> delle azioni compiute dai personaggi, che conducono a un ultimo elemento, ossia «la sciagura (*pàthos*), che è un'azione dolorosa o distruttiva, come per esempio la morte in scena, sofferenze, ferimenti e simili». L'affermazione è naturalmente posta in relazione allo spettacolo tragico di cui Aristotele, come è noto, tratta nella parte superstite della *Poetica*. Ma anche nel genere comico il meccanismo, pur non sfociando di solito in conclusioni violente, è il medesimo.

Dai concetti aristotelici di peripezia e riconoscimento è discesa una prassi drammaturgica ampiamente consolidata nel corso della storia del teatro occidentale e che trova espressione sia nel teatro comico latino sia in quello derivato dal modello classico. Gli espedienti più frequentemente utilizzati sono, per esempio, la scoperta della vera identità del protagonista, parentele inattese tra i personaggi, l'arrivo di fortune insperate che risolvono difficili situazioni economiche. Nel corso del Sei e del Settecento, in particolare, iniziarono ad andare di moda – in letteratura così come a teatro – storie di eroine maltrattate, ingiustamente costrette a ruoli subalterni, vittime di ingiustizie sociali e insistentemente perseguitate dalla sfortuna. Tuttavia, alla fine della vicenda, un inatteso colpo di scena consentiva il riconoscimento o, meglio, secondo il termine entrato allora in uso, l'agnizione, <sup>6</sup> che poneva fine alla serie di eventi sfortunati; si scopriva quindi la vera identità dell'eroina e si assisteva al suo riscatto attraverso un vantaggioso matrimonio che la ricollocava nella posizione sociale di appartenenza. Esempi celebri sono il romanzo *Pamela o la virtù premiata* di Samuel Richardson (1740) adattato per le scene da Carlo Goldoni nella *Pamela nubile* (1750) e *Pamela maritata* (1759); o la celebre fiaba di *Cenerentola* narrata

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ivi, 1452b.

<sup>6</sup> Dal latino *agnitio-onis*, riconoscere.

prima da Charles Perrault (1697) e in seguito dai fratelli Grimm (1812), più volte trasposta anche a teatro. In questi casi, secondo un modello che divenne ampiamente sfruttato, l'eroina doveva sottostare a una serie di avversità e di ingiustizie che talora la mettevano anche in pericolo di vita, dando così origine a quella che venne definita commedia lagrimosa: un genere di spettacolo che giocava sul patetismo, ponendo i personaggi in situazioni limite, presentando numerosi colpi di scena che alla fine si risolvevano felicemente tramite l'agnizione, offrendo allo spettatore anche un insegnamento di carattere morale.

Il colpo di scena diverrà uno degli ingredienti fondamentali della *pièce bien faite*, un genere nato in Francia a metà Ottocento, soprattutto sotto gli auspici di Eugène Scribe (1791-1861) e in seguito di Victorien Sardou (1831-1908). Si tratta di un componimento caratterizzato da una struttura perfettamente equilibrata in ogni sua parte, contraddistinta da un'azione serrata che non consente divagazioni collaterali e in cui lo spettatore viene tenuto costantemente in tensione. Ciò avviene attraverso l'utilizzo di equivoci, scambi di persona e, appunto, colpi di scena, resi ancora più efficaci dal carattere eminentemente realistico di questo genere. La struttura della *pièce bien faite*, fortemente meccanica, è bilanciata tra elementi di novità e prevedibilità mentre la conclusione, spesso organizzata attraverso colpi di teatro, è sempre liberatoria e consolatoria, con lo scopo di ristabilire, dopo svariate peripezie, i principi etici della società borghese, attraverso insegnamenti di ordine morale.

La doppia dimensione del colpo di scena di cui si è parlato, ossia l'essere legato sia all'aspetto testuale sia alla messinscena, si incrocia con uno dei problemi più a lungo dibattuti dagli studiosi attorno alla *Poetica* aristotelica. Vale a dire quel pregiudizio «in base al quale il fatto teatrale è stato indebitamente ridotto alla sua sola componente letteraria, il testo drammatico, misconoscendone la costitutiva pluralità linguisticoespressiva e l'autonomia estetica».<sup>7</sup> Da qui un diffuso concetto di "testocentrismo" che per lungo tempo ha in qualche modo «falsato la concezione dei rapporti dramma-scena e ha quindi ostacolato l'accesso a una considerazione piena, non amputata, del fatto teatrale».<sup>8</sup> Tale concezione troverebbe origine proprio nella *Poetica* che sembrerebbe sostenere una «riduzione alla sfera linguistica degli elementi extra-linguistici del teatro, col risultato di produrre un'idea libresca, indifferente alla performance».<sup>9</sup>

Non è questo il luogo ove dibattere l'intricata questione, che trae origine da una affermazione contenuta al termine del VI capitolo della *Poetica*, ove si dichiara che «lo spettacolo ha sì un grande fascino, ma è l'elemento più estraneo all'arte e meno

---

7 MARCO DE MARINIS, *Aristotele teorico dello spettacolo nella "Poetica"*, in "Drammaturgia.it", Firenze University Press, 2009, <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4275>

8 Ibidem.

9 GUIDO PADUANO, *Premessa* in *Aristotele, Poetica*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. XXVIII.



proprio della poetica».<sup>10</sup> Va per lo meno qui ricordato che le posizioni interpretative più recenti tendono a sottolineare che tale concetto è controbilanciato dalla successiva affermazione secondo la quale «per la riuscita degli spettacoli, il lavoro dello scenografo è più importante di quello del poeta»,<sup>11</sup> così come dall'idea, esposta all'inizio del medesimo capitolo, secondo la quale «poiché l'imitazione è realizzata da personaggi che agiscono, prima di tutto ne consegue necessariamente che una parte della tragedia sarà l'allestimento dello spettacolo». D'altra parte, gli studiosi oggi sottolineano come l'inserimento, tra i sei elementi, dell'*opsis* non sia casuale e rappresenti «un primo e importante riconoscimento della scena, dello spettacolo (della dimensione materiale del teatro, insomma) in quanto elemento non accessorio ma costitutivo, intrinsecamente legato alla definizione stessa del dramma».<sup>12</sup> D'altra parte, lo stesso successo delle rappresentazioni sceniche viene indicato da Aristotele quale riprova della validità delle tragedie. E in questo senso il colpo di scena di cui parla il filosofo greco, diviene uno dei mezzi più efficaci per dimostrare come l'aspetto testuale e quello scenico convivano strettamente, raggiungendo piena efficacia espressiva solo sul palcoscenico.

Individuato nel cosiddetto colpo di teatro uno degli elementi più spettacolari della rappresentazione, è tuttavia opportuno distinguere tra la tecnica del colpo di scena e quella della *suspense*, entrambe volte a sorprendere lo spettatore, a creare tensione, a capovolgere l'andamento della narrazione. Ed entrambi questi elementi possono avvenire sia sul piano scenico che su quello drammaturgico, laddove è spesso il testo, attraverso le didascalie, a prevedere azioni sceniche sbalorditive.

Tra i due, sicuramente il più raffinato e difficile da ottenere è la *suspense*. Questa tecnica consiste nel creare nello spettatore uno stato di apprensione crescente dovuto all'incertezza riguardo l'esito finale di una determinata situazione drammatica; esso si risolve nel momento stesso in cui, giunto il culmine della tensione, questa si scioglie con la rivelazione di quanto, sino a quel momento, era imperscrutabile. Tale rivelazione provoca una svolta nella situazione scenica, capovolgendo – secondo il modello aristotelico – una condizione preesistente. L'esito, naturalmente, può essere positivo o negativo, ma in ogni caso, rivela aspetti sino a quel momento sconosciuti della vicenda o del carattere dei personaggi, rimette in discussione ogni cosa, catturando così l'attenzione dello spettatore, che assiste con rinnovato interesse al prosieguo della vicenda. La *suspense* può essere ottenuta in due modi diversi: spettatore e personaggio sono all'oscuro di qualche informazione e quindi nessuno di loro potrà dire come si concluderà una certa situazione drammatica; viceversa, lo spettatore può essere messo al corrente di una determinata circostanza che viceversa

---

10 ARISTOTELE, *Poetica*, 1450b.

11 Ibidem.

12 DE MARINIS, *Aristotele teorico dello spettacolo nella "Poetica"*, op. cit.

è ignota al personaggio: il crearsi di una forte empatia tra spettatore ed eroe, così come l'impossibilità di sapere come quella situazione di partenza si evolverà, crea lo stato di apprensione che, anche in questo caso, si risolverà nel momento stesso in cui verrà rivelata l'incognita.

Il colpo di scena, tecnicamente parlando, è più semplice da ottenere in quanto non si tratta di mantenere lo spettatore, per un certo numero di minuti, in uno stato di ansia, quanto di creare un subitaneo e inatteso cambiamento. La difficoltà risiede piuttosto nel fatto che tale cambiamento deve essere allo stesso tempo sorprendente e plausibile. Quindi, ancora una volta, proprio come raccomandava Aristotele nella *Poetica*, il colpo di scena deve presentare caratteristiche di "necessità" e "somiglianza", ossia deve avvenire per un motivo saldamente collegato all'incedere della trama e soprattutto, per poter essere accettato dallo spettatore, deve essere credibile, ossia riconducibile alle casistiche dell'esperienza quotidiana. Ma, come insegna la prassi teatrale, non sempre ciò che è credibile riesce anche a ottenere un sicuro effetto drammatico. Nell'*Amleto* shakespeariano, il protagonista, dopo aver ricevuto dallo spettro del padre il compito di vendicare la morte, avrebbe potuto affrontare immediatamente re Claudio, fatto questo del tutto ragionevole e riconducibile a un normale sentire umano, ma drammaturgicamente non efficace, in quanto la storia si sarebbe conclusa in pochi minuti, non avrebbe presentato colpi di scena e soprattutto non avrebbe risvegliato alcun interesse nello spettatore. Viceversa, Shakespeare, prima di dare risposta alla domanda drammatica (... riuscirà Amleto a vendicare il padre?...) ha architettato una trama densa di eventi e di improvvise mutazioni, in cui gli spettatori sono costantemente tenuti in tensione o perché sono all'oscuro di quanto sta tramando Amleto o, viceversa, perché, una volta messi al corrente delle intenzioni del protagonista, temono che i suoi piani possano essere scoperti dalle spie di Claudio.

In tempi più recenti è stato il regista Alfred Hitchcock, riconosciuto da tutti quale insuperato maestro del brivido, a spiegare cosa fosse per lui la suspense: «Il mezzo più potente per tenere viva l'attenzione dello spettatore», una serie di situazioni presentate «con notevole abilità visiva», tali da spingere il pubblico a chiedersi «E ora, cosa sta per succedere?»<sup>13</sup>. Lo stesso autore aveva tuttavia posto una differenza tra *suspense* e quello che egli definiva più semplicemente "sorpresa". Quest'ultima è un evento assolutamente imprevisto, capace di impressionare gli spettatori solo per pochi secondi. L'esempio citato dal regista è quello celebre della bomba posta sotto un tavolo:

Noi stiamo parlando, c'è forse una bomba sotto questo tavolo e la nostra conversazione è molto normale, non accade niente di speciale e tutt'a un tratto: boom, l'esplosione. Il pubbli-

---

13 FRANÇOIS TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, Parma, 1985, p. 58.

co è sorpreso, ma prima che lo diventi gli è stata mostrata una scena assolutamente normale, priva di interesse.<sup>14</sup>

Ciò che intende dire Hitchcock è che in questo caso si crea una forte sorpresa, ma l'effetto svanisce in pochi secondi perché non esiste alcun collegamento tra lo scoppio della bomba e la situazione scenica. Se viceversa, in una scena precedente a quella menzionata, lo spettatore viene messo a conoscenza che qualcuno ha messo una bomba sotto il tavolo e che questa è stata programmata per esplodere a una determinata ora:

la stessa conversazione insignificante diventa tutt'a un tratto molto interessante perché il pubblico partecipa alla scena. [...] Nel primo caso abbiamo offerto al pubblico quindici secondi di sorpresa al momento dell'esplosione. Nel secondo caso gli offriamo quindici minuti di suspense.

In altre parole, come sosteneva il regista inglese, la *suspense* si ottiene con una "aggiunta" di spiegazioni, «si tratta di dare al pubblico un'informazione che i personaggi della storia non sanno ancora»,<sup>15</sup> e che consente quindi di provocare nello spettatore uno stato crescente di ansia.

Si è detto che il colpo di scena può essere legato all'aspetto drammaturgico oppure a quello visivo del teatro. Nel primo caso si tratterà, per esempio, di una rivelazione che viene fatta attraverso una dichiarazione di un personaggio: nel terzo atto di *Una casa di bambola* di Henrik Ibsen, è il momento in cui Nora comunica a Torvald che sta per abbandonare il tetto coniugale, intenzionata a rifarsi una vita; oppure la scena in cui Ifigenia, nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, dopo aver a lungo pregato il padre di non sacrificarla, accetta improvvisamente di essere immolata sull'altare della dea Artemide.

Nel secondo caso, il meccanismo, suggerito quasi sempre dalle didascalie poste dall'autore, funzionerà attraverso l'improvvisa entrata in scena di qualcuno (l'apparizione di Madama Pace nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello), o attraverso un dispositivo scenico (la caduta del lampadario al termine del primo atto di *The Phantom of the Opera* di Andrew Lloyd Webber o il crollo del tempio al termine del *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns).

Molto spesso il colpo di teatro è collegato alla cosiddetta "scena madre", ossia a quel momento – presente in tutti i drammi – generalmente collocato nella parte finale della rappresentazione e caratterizzato da una forte tensione emotiva: qui eroe e anti-eroe si scontrano per giungere, solitamente, a una rottura insanabile, da cui discende la soluzione del dramma. A esempio, nell'*Ipolito* di Euripide è il momento

---

14 Ivi, p. 60.

15 Ivi, p. 92.

in cui Tèseo accusa ingiustamente il figlio Ippolito di aver insidiato la matrigna Fedra, a seguito del rinvenimento di una lettera menzognera; in *Otello* è rappresentata dal drammatico dialogo tra il protagonista e Desdemona, prima che questa venga assassinata; in *Hedda Gabler* di Ibsen la scena in cui Hedda convince Lövborg a suicidarsi; nel *Gabbiano* di Anton Cechov il dialogo tra Nina e Konstantin, ove il protagonista chiede invano alla ragazza di rimanergli accanto. Da tutte queste scene madri deriva la conclusione dei rispettivi drammi, con altrettanti colpi di scena: Ippolito perirà a seguito della maledizione paterna ma, prima di morire, riuscirà a chiarirsi e riconciliarsi con Tèseo; dopo aver ucciso Desdemona, Otello scopre di essere stato ingannato da Jago e si suicida; Hedda, scoperta istigatrice del suicidio di Lövborg, vedendo persa la propria libertà, decide di togliersi la vita; Konstantin si sparerà un colpo di pistola dopo aver ricevuto l'ennesima delusione amorosa della sua vita.

La collocazione del colpo di scena all'interno di un dramma può essere variabile, ma solitamente gli autori prediligono due momenti strategici: il finale d'atto oppure la conclusione del lavoro con una rivelazione che capovolge a sorpresa ogni ipotesi formulata sino a quel momento.

La collocazione a fine atto è funzionale a mantenere viva la curiosità dello spettatore: l'intervallo a metà di una rappresentazione andrà sempre situato nel momento in cui le aspettative della platea e la tensione del dramma toccano il loro culmine. La tecnica è la medesima utilizzata dai narratori nei celebri *feuilleton* o romanzi d'appendice, pubblicati a puntate sui quotidiani dell'Ottocento e sul cui successo spesso si basava l'affermazione commerciale dei periodici. All'autore non solo veniva richiesto di scrivere capitoli della medesima lunghezza (per motivi legati all'impaginazione), ma soprattutto di concludere ogni singola puntata "sul più bello", ossia nel momento in cui stava per essere rivelato un segreto o accadeva qualcosa di cui si sarebbero scoperti gli effetti solo nel numero in edicola il giorno successivo. Era una tecnica che mirava a fidelizzare il lettore, così da indurlo a comperare il quotidiano anche all'indomani, per sapere "come sarebbe andata a finire". È la medesima tecnica che oggi ritroviamo nei serial televisivi o nelle fiction in più puntate, ove ogni singolo episodio deve terminare lasciando insoliti alcuni snodi drammaturgici, al fine di invogliare lo spettatore a proseguire la visione delle puntate successive.

Entrambe queste tecniche trovano origine in drammaturgia ove ogni singolo atto, pur essendo un'unità spazio-temporale in sé compiuta, tuttavia deve presentare una conclusione che lasci insolite alcune questioni o, addirittura, alle ultime battute, ne apra delle nuove, stuzzicando così la curiosità dello spettatore. In altre parole, l'intervallo se da un lato serve a offrire una pausa, dall'altro è un espediente a far sì che «l'eccitazione provocata da ciò che [gli spettatori] hanno appena visto cresca al punto da non vedere l'ora di scoprire cosa succederà quando il sipario si alzerà di nuovo».<sup>16</sup> Colpi di scena celebri collocati a fine atto sono, per esempio, lo

---

16 JEFFREY HATCHER, *Scrivere per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, 2002, p. 124.

svenimento di Mirandolina nella *Locandiera* goldoniana; l'arresto di Manon nella *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini; il violento incendio che scoppia al termine del secondo atto in *Spettri* di Ibsen; la scoperta della vera identità di Tartufo e la sua cacciata di casa alla fine del penultimo atto del *Tartufo* di Molière.

Molto più significativo è il colpo di scena collocato alla conclusione della rappresentazione. Tecnicamente un dramma – al pari di una sceneggiatura cinematografica – è composto da tre parti o movimenti, indipendentemente quale sia il numero degli atti in cui è suddivisa la vicenda. Schematicamente questi tre movimenti sono: l'inizio con la presentazione dei personaggi, l'enunciazione della domanda drammatica e l'avvio della vicenda; la parte centrale che presenta il “viaggio” dell'eroe, con prove da superare, conflitti da risolvere, rovesciamenti di situazione, fino a giungere al punto di crisi, ove il protagonista compie un'azione che avvia il dramma alla sua conclusione; nell'ultima parte infine, è collocato il *climax*, momento in cui eroe e anti-eroe giungono allo scontro decisivo: l'obiettivo che il protagonista si è prefisso è raggiunto o fallito, viene data la risposta alla domanda drammatica, emerge una nuova situazione di equilibrio. Dopo il punto di crisi, la tensione drammatica deve crescere progressivamente: è proprio all'interno di questo ultimo movimento del dramma che è molto efficace collocare il colpo (o i colpi) di scena. È ampiamente noto che la parte conclusiva di un testo teatrale è la più delicata: non è un mistero che opere di livello medio possono essere riscattate da un grande finale, mentre lavori di ottima fattura rischiano di essere rovinati da una conclusione insoddisfacente. Questo per due motivi: il primo perché il ricordo più vivido che rimane nella mente dello spettatore appartiene proprio agli ultimi minuti prima che cali il sipario finale; il secondo perché chi ha avuto la pazienza di restare seduto per tre o quattro ore (ma il ragionamento vale anche per uno spettacolo ben più breve), esige di ottenere risposte soddisfacenti a tutte le domande che sono state poste nel corso della rappresentazione. Per questo, un finale prevedibile è molto meno efficace di uno che propone un colpo di scena: pensiamo alla celebre conclusione del pirandelliano *Così è (se vi pare)*, ove la misteriosa moglie, unica che può risolvere il rompicapo relativo alla sua identità (...è la prima o la seconda moglie del signor Ponza?...), una volta giunta sulla scena, con un autentico colpo di teatro, afferma «io sono colei che mi si crede», confermando e smentendo allo stesso tempo tutte le ipotesi formulate sia dai personaggi sia dallo spettatore: un finale assolutamente non scontato e anticonvenzionale. Ma anche un epilogo altamente prevedibile come quello dello shakespeariano *Romeo e Giulietta*, riserva un colpo di teatro che lo rende assolutamente affascinante: pur intuendo che la storia non può finire se non in modo tragico, tutti speriamo che Giulietta si risvegli dallo stato di morte apparente in tempo utile per riabbracciare Romeo, ma ciò avviene solo pochi secondi dopo che il ragazzo, inconscio del filtro, si è ferito a morte. Epico il finale del *Macbeth* in cui vengono svelati in rapida successione i significati delle oscure profezie fatte dalle streghe nell'atto pre-

cedente: tre vaticini che il protagonista ha erroneamente interpretato – influenzando così la nostra opinione – come presagi favorevoli: “Guardati da Macduff”, “Nessun nato di donna potrà farti del male”, “Macbeth non sarà sconfitto fintantoché la foresta di Birnam non muoverà contro di lui”. Ma, poiché il linguaggio profetico è sempre incomprensibile agli uomini, lo svelamento dei vaticini capovolge, con un colpo di scena, la situazione in sfavore del protagonista: Macduff, durante la battaglia, si parerà fatalmente davanti a Macbeth e lo ucciderà; lo stesso Macduff afferma di essere stato strappato dal grembo materno tramite taglio cesareo; l’avanzata della foresta di Birnam altro non è che l’esercito mascherato con fronte d’albero, in cammino verso il castello di Macbeth.

Vi sono inoltre colpi di scena collocati nel finale che in verità più che capovolgere la situazione sono la logica conseguenza dell’intero intreccio drammaturgico. A questa casistica appartiene, per esempio, il suicidio di Hedda Gabler con cui termina l’omonimo dramma ibseniano. Le opere dell’autore norvegese sono il risultato di un perfetto meccanismo drammaturgico, laddove rivelazioni sorprendenti sul passato dei personaggi servono a condizionare gli sviluppi futuri della vicenda. In questo caso, la scena finale illustra le conseguenze estreme di quanto accaduto negli atti precedenti, per cui il suicidio di Hedda, più che essere un imprevisto colpo di teatro, è viceversa la conseguenza, perfettamente logica, di quanto accaduto nelle scene immediatamente precedenti. Nel sotto-finale, infatti, Ibsen colloca una serie di eventi imprevisti, in questo caso si tratta di veri colpi di scena, che capovolgono la situazione: il suicidio di Lövborg, che Hedda aveva immaginato simile a quello di un eroe romantico, una sorta di capolavoro artistico, si rivela accaduto in modo ben più squallido; la pistola con cui l’uomo si è sparato viene riconosciuta come appartenente a Hedda e quindi la donna potrebbe essere incriminata; il giudice Brack, al corrente di ciò, ricatta Hedda proponendole, in cambio del suo silenzio, un rapporto extraconiugale. La donna, come tutte le eroine ibseniane, fortemente emancipata e legata al concetto di libertà, comprendendo che qualsiasi sarà la sua scelta perderà per sempre l’indipendenza, decide per una soluzione estrema.

La buona resa del colpo di scena dipende infine da una serie di elementi tra loro saldamente collegati, volti a creare una sorta di basamento sul quale porre, alla fine, l’evento imprevisto e disorientante. In altre parole, si devono collegare tra loro una situazione a un conflitto, questo a un cambiamento e alla fine inserire l’elemento di spettacolarità, ossia il colpo di scena.

Ipotizziamo la più classica delle situazioni che ormai da metà Settecento – ossia dal momento in cui nasce il dramma borghese – ricorre sulle nostre scene teatrali: il salotto. “Due donne nel salotto borghese” suggerisce quindi una situazione di partenza. Ma poiché il teatro, come sosteneva Aristotele, è azione, all’interno di questo contesto è necessario inserire un conflitto. Per esempio “due donne nel salotto borghese stanno litigando per il possesso di un uomo”. Al fine di rendere più interessan-

te il conflitto è opportuno inserire un cambiamento che già di per se stesso potrebbe dare luogo a un piccolo colpo di scena: “due donne nel salotto borghese stanno litigando per il possesso di un uomo, portando una delle due a pensare di rompere il proprio matrimonio”. È a questo punto che va inserito il colpo di scena, ossia quell’elemento di spettacolarità e disorientante, che da un lato innalza la tensione drammatica e dall’altro produce una inattesa svolta nella situazione narrativa: “due donne nel salotto borghese stanno litigando per il possesso di un uomo, portando una delle due a pensare di rompere il proprio matrimonio, quando improvvisamente giunge l’uomo conteso e comunica di amare una terza donna”. Se poi tale ipotetica scena viene collocata al termine di un atto, poco prima dell’intervallo, l’effetto ottenuto è completo: una situazione, un conflitto, un cambiamento, un colpo di scena finale che oltre a capovolgere e a lasciare in sospeso la situazione, provoca nello spettatore sorpresa unitamente alla curiosità di sapere come quel nuovo contesto potrà evolversi all’inizio dell’atto seguente.

Quanto, infine, al tema delle nuove creatività, fermo restando che sul piano drammaturgico restano sempre validi tutti gli aspetti di cui si è parlato, sul piano scenico il teatro degli ultimi anni sembra essere tornato ad abbracciare il concetto barocco del meraviglioso. Questo soprattutto attraverso l’impiego di nuove tecnologie che consentono di riorganizzare l’aspetto visivo dello spettacolo, facendo ricorso, per esempio, alla scenografia digitale, al video mapping, a un utilizzo tecnologicamente molto avanzato dell’illuminotecnica. Da questo punto di vista, improvvise mutazioni, scenografie in movimento, atmosfere luminose particolari, effetti speciali, hanno in buona parte assorbito le funzionalità del colpo di scena, ponendo la platea dinanzi a imprevedibili situazioni visive che destano meraviglia e talora disorientamento. Ciò accade perché lo spettatore teatrale non si aspetta di vedere sul palcoscenico effetti che solitamente sono apprezzabili al cinema e che, proprio in quanto proposti su un palcoscenico, avvengono *hic et nunc*, davanti gli occhi degli spettatori, provocando grande sorpresa, nell’impossibilità di comprendere come questi siano stati architettati.

I tentativi di coniugare tra loro i tradizionali codici della scena con quelli provenienti dalle nuove tecnologie, fanno un primo ingresso sul palcoscenico già verso la metà del Novecento, quando era apparso chiaro a molti artisti che la sopravvivenza del teatro di fronte la concorrenza del cinema, della televisione e di tutte quelle tecnologie che si stavano rapidamente affermando, era fortemente legata alla capacità dello spettacolo dal vivo sia di rinnovarsi sia di assorbire e fare propri i linguaggi più moderni. Tutto questo, però, a patto che «sia l’arte a guidare e non viceversa»,<sup>17</sup> ossia che non si tratti di un gioco esclusivamente tecnico ed avulso dalla poetica teatrale, ma piuttosto di un meditato utilizzo di mezzi che consentano di esalta-

---

17 ANNA MARIA MONTEVERDE, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Audino Editore, Roma, 2020, p. 9.

re il linguaggio artistico della scena. Quindi la tecnologia può divenire un «utile strumento di “accompagnamento” per il teatro, quando non sia unicamente portatrice di stupore e meraviglia ma potenziale piattaforma di dialogo e di rinnovata socialità».<sup>18</sup>

Tra i primi tentativi operati in questo senso, può essere citata la messinscena del rossiniano *Viaggio a Reims*, presentata al Rossini Opera Festival del 1984, con la regia di Luca Ronconi e le scene di Gae Aulenti. Il motivo di meraviglia era costituito dal fatto che, per la prima volta, i protagonisti venivano ripresi da un gruppo di video-operatori presenti in scena al loro fianco, consentendo così di proiettare in diretta su grandi schermi i loro primi piani. Le riprese di quanto accadeva in palcoscenico si alternavano con le immagini, sempre proposte in diretta, del corteo regale che si snodava all'esterno del teatro lungo le vie della città. Il colpo di scena era ottenuto con l'arrivo del corteo nella sala teatrale, grazie a una originale intuizione che consentiva di passare, senza preavviso, da immagini proiettate alla presenza fisica dei figuranti. Un modo per duplicare lo spazio della rappresentazione, giocando sul concetto di presenza / assenza: presenza, in quanto lo spettacolo in atto sul palcoscenico avveniva secondo l'antica formula teatrale dell'*hic et nunc*; assenza, in quanto il corteo regale agiva in diretta ma in un luogo lontano dal palcoscenico, rispettando il *nunc*, ma non l'*hic*; in questo modo veniva evocata la formula della diretta televisiva, cui si aggiungeva il colpo di scena dell'inaspettato arrivo in palcoscenico del corteo, sovrapponendo linguaggio televisivo a linguaggio teatrale, presenza e assenza, fisicità e virtualità.

I passi successivi, avvenuti in rapida successione grazie all'altrettanto veloce evoluzione della tecnologia, hanno consentito di creare costanti colpi di scena esclusivamente visivi, ponendo lo spettatore in uno stato di costante meraviglia. Quindi la sostituzione della scenografia statica con proiezioni in costante movimento; il videoteatro con l'utilizzo di testimonianze videoregistrate che si combinano con le scene recitate dal vivo; la trasformazione del palcoscenico in una sorta di set cinematografico o televisivo, ove gli attori vengono costantemente ripresi, anche quando sono fuori scena, consentendo allo spettatore di vedere, attraverso schermi posti nella parte superiore del palcoscenico, ciò che accade nel dietro le quinte, offrendo una prospettiva visuale del tutto inedita.

L'ultima è più recente innovazione in ambito teatrale, capace di dare luogo a colpi di scena davvero sorprendenti, è il *video mapping*. Si tratta di un esempio di Realtà Aumentata, ossia un format in cui la percezione di chi guarda viene arricchita e manipolata da una serie di informazioni elaborate elettronicamente, che consentono di vedere immagini e movimenti non presenti nel mondo reale. I primi esperimenti, spesso nati in funzione di esigenze commerciali e pubblicitarie, hanno aperto la stra-

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 16.



da a un'autentica forma di spettacolo luminoso realizzato in ambiente urbano sulle facciate dei palazzi. Questo inedito prodotto artistico, che trova attuazione attraverso una complessa "mappatura" della superficie su cui avverrà la proiezione, consente di trasformare con effetti tridimensionali la reale composizione della facciata di un edificio, stravolgendone l'architettura, creando fantastici movimenti delle superfici, proponendo delle illusioni ottiche che non consentono più di distinguere la superficie su cui avviene la proiezione e la realtà virtuale cui essa dà luogo.

Il procedimento è stato proposto anche a teatro, dando vita a scenografie virtuali in cui gli spazi – spesso astratti e fantastici – sono evocati attraverso la proiezione o la retroproiezione su schermi piatti o su superfici tridimensionali. Il tentativo di far convivere, entro il quadro scenico, l'attore e lo spazio virtuale, ha condotto il video mapping teatrale a sondare varie possibilità di interazione tra il corpo umano e le superfici su cui vengono proiettate le immagini, sino a mappare il corpo dell'attore, che diviene esso stesso superficie sulla quale realizzare effetti di Realtà Aumentata.

Tutto questo ci riconduce, come si accennava poco sopra, al concetto barocco della meraviglia e dello stupore, ove il colpo di scena moderno non è più – o non è solo – una strategia drammaturgica legata alla parola e all'azione dell'attore, ma viene affidato soprattutto allo spazio scenico, alle sue improvvise e incredibili trasformazioni che, seppure realizzate con modernissime soluzioni tecnologiche, tuttavia si riallacciano concettualmente agli antichi precetti aristotelici di peripezia e riconoscimento: la peripezia, ossia il cambiamento improvviso e inaspettato di situazione, è dato dalla trasformazione degli spazi e della percezione visiva; il riconoscimento, ossia il mutarsi e il chiarirsi dei rapporti tra i personaggi, è dato dalle nuove relazioni spaziali, luminose e prospettiche nelle quali viene via via immerso il corpo dell'attore.