

Zelig (1983, Woody Allen)*

FABRIZIO BORIN

Se con “Io” si intende “Loro”, perché mai dovremmo ignorare il “Noi”? Un commento alla sceneggiatura

Per parlare del testo di quel piccolo capolavoro di scrittura – e di immagini – costituito dal film *Zelig*, qualche considerazione di carattere più generale si rende necessaria.

«Il *fool* professionale era, in genere, quel che si dice un po' tocco, una *half-wit*, una intelligenza dimidiata, un paranoico innocuo». ¹ Anche se Baldini si riferisce al buffone di re Lear, la sua definizione si attaglia perfettamente al *fool* alleniano, esponente privilegiato delle intelligenze divise a metà. Per moltissimi aspetti, il completamento dello *schlemiel* della tradizione ebraica nell'invenzione del *fool* shakespeariano è congeniale, per somiglianza fisica e morale, a Leonard Zelig, sorta di «principe del mondo di sogno» ² capace di adattarsi ad entrambe le tipicità. Che lo sia, non ci sono dubbi, perché il timido e sfortunato *schlemiel*, pur

* WOODY ALLEN, *Zelig*, Milano, Feltrinelli, 1990 (traduzione di Pier Francesco Paolini). [Copyright 1983 by Orion Pictures Company - Diogenes Verlag AG. Zürich, 1983].

1 GABRIELE BALDINI, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 448.

2 Cfr. HANNAH ARENDT, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1981.

vivendo in una dimensione immaginaria, invece di agire che cosa fa? *Pensa*. E dunque non è tanto uno sciocco quanto un “semplice” diverso, colui che, per così dire, sta sempre altrove. Se a questo aggiungiamo che al *fool* è concesso il privilegio della follia ironica contro un Potere – di cui peraltro, al pari di un *confidence man* – gode le simpatie, si finisce per ritrovarsi dinnanzi all'*Uomo di fiducia*, come suona il titolo italiano del romanzo di Herman Melville indicato quale precisa fonte di *Zelig*.³

E però la figura di *Zelig*, la sua stupenda maschera, non si può esaurire nel modello, certo più riconoscibile, dello *schlemiel* giacché si avvale anche delle caratteristiche delle altre figure trasformistiche della forte tradizione culturale del *jewish humour*.

Il clown ebreo è maldestro, goffo, uno sfortunato sognatore che non può intraprendere nulla perché tanto perderà. La figura dello *schlemiel* è la vittima o se si vuole il capro espiatorio sempre arbitrariamente sospettato di qualcosa, talvolta sopportato, ma mai pienamente compreso. La sola salvezza per lui può venire dall'occultamento/ribaltamento della sua immagine vera di ebreo, in una maschera tragicomica che deve poter esprimere ad un tempo angoscia e timore per se stesso e ironica ribalderia per la sua parte *jewish* che tale non può apparire. Lo *schlemiel* allora con una piroetta e appoggiandosi magari ad un bastoncino di bambù come Charlot/Chaplin, si rivolta come un guanto e mostra la sua vera natura “*altra*” che però va solo intuita, dedotta, immaginata giacché nell'istante in cui si manifesta non può far altro che ritrarsi, con giochi di parole, di mimica (penso a Danny Kaye o a Jerry Lewis), del disfrenarsi del caos intenzionale (i fratelli Marx).

In ogni caso l'ambiguità è centrale nella maschera dello *schlemiel*, un personaggio che fa ridere gli altri perché annulla se stesso, che deve dimostrarsi “diverso” per poter essere considerato “uguale”, un anti-eroe spesso, a suo modo, parzialmente vincente nel conflitto con gli oggetti e con la società. Una vittoria che però deve sempre dividere con l'altro se stesso, colui che vorrebbe essere e che non potrà mai godere dell'immagine della sua identità perché ne è privo; e in questo senso la lezione di *Zelig* si qualifica come da manuale per la lettura del film alleniano nel

3 Cfr. GUIDO FINK, *Lui è loro. Loro sono lui*, in «L'Indice», 9, novembre 1990 per il raffronto Allen/*Zelig*-Queneau/*Esercizi di stile* ed ENZO GOLINO, *Ma chi è il padre di Zelig?*, «la Repubblica», 9.12.1990.

quale il confine tra lo *schlemiel-personaggio* e quello incarnato dall'autore è sovente parecchio sottile.

La sua diversità è un fardello che deve portare su di sé e che diventa una seconda pelle da mettere in mostra pubblicamente per il mondo dello spettacolo hollywoodiano, in cui l'alienante "mostruosità" viene non solo tollerata ma anzi prodotta, esibita e consumata come "normalità".

Allora, se lo *schlemiel* è lo sfortunato che cadendo di schiena si rompe il naso oppure che, come i vampiri, non ha diritto di proiettare la sua ombra, questa assenza di ombra non è solo mancanza di identità, ma anche fantastica e prepotente affermazione di un contesto che non potrà non accettare come uguali i "normali" e i "diversi", le maschere e i sosia, i clowns e i *freaks*.

Anche se il modello dello *schlemiel* sembra essere quello in cui potersi specchiare Zelig in quanto maschera fondamentale dell'umorismo ebraico di derivazione teatrale nella sua contaminazione con lo show business americano, tuttavia l'orizzonte di Zelig è più complicato e stratificato perché contenendo anche altre tipologie di mascheramento, diviene la sintesi delle altre figure di riferimento. Vediamone alcune tra le più interessanti relativamente al carattere, al *dna* di Zelig.

C'è lo *chutzpa*, un audace che può rasentare l'insolenza ma lo fa con astuzia ed intelligenza; la sua classica definizione è quella di un giovane che prima ammazza i genitori e poi implora clemenza perché è orfano. Siamo parecchio distanti dall'indubbia dose di sfrontatezza riscontrabile in Charlot/Chaplin o nella improvvida "*giustificazione*" quantitativa delle donne uccise da monsieur Verdoux (poche in confronto agli omicidi di massa?), o per quanto riguarda la nostra sceneggiatura, le diverse donne frequentate e raggirate da Zelig sotto personalità "altre"?

Per quanto riguarda il *badchanim*, costui è una specie di "rallegatore", un "buffone" dotato di buona mimica, sa suonare uno o più strumenti, canta e balla unendo a tutto questo l'arguzia e l'ironia indispensabili per recitare (nella vita e sul palcoscenico) con improvvisazione e maestria.

Il *nebish* è una monotona, patetica figura di *loser*, di perdente, uno che, come lo *schlemiel*, è goffo, maldestro, vittima della vita e del mondo degli oggetti che di essa sono parte. La differenza tra le due figure appare consistere nel fatto che lo *schlemiel* perde perché non riconosce quel mondo come suo, e si rifugia nei sogni o nella menzogna come Zelig (che potremmo anche tentare di indicare come ulteriore – e provvi-

soria – nuova maschera da affidare alla sfida del tempo per la tradizione); il *nebish* perde poiché subisce passivamente e senza speranze una forma di violenza sociale per lui eccessiva.

Infine, considerando lo *schnorrer*, definito da Bernard Drew un «ebreo WASP [White, Anglo-Saxon, Protestant]» possono essere colte le seguenti indicazioni. Girovago, astuto vagabondo, accattono, pitocco ebreo, scroccone sono alcuni dei termini più usati per definire questo personaggio. Il suo scopo è il profitto, il suo linguaggio è arguto e le sue battute, i suoi motti di spirito sono essenziali per individuare alcuni elementi legati alla tradizione della comicità *jiddish*.

Se le suddette maschere – insieme ad altre segnate dal modello del “folle” o del “matto da legare” come il *meshugaas*, il *mayvin*, il *nudnik*, il *kieitzche*, per esigenze di spazio, sacrifichiamo anche al più elementare profilo – presentano caratteri generali validi per la cultura ebraica intesa nel suo insieme, esse sono però portatrici di spunti umoristici non privi del meccanismo del *rovesciamento* dei valori di linguaggio e sociali che non possono non essere ricondotte alla battute dei Marx Brothers o di Jerry Lewis o, più ancora, ai monologhi, alle storielle ed ai racconti di Woody Allen – fin dagli anni dell'apprendistato e dell'esperienza come *stand-up commedia* – dei quali in parte si fa un fugace cenno.⁴

4 Vale qui la pena segnalare i tre libri di racconti pubblicati in Italia: WOODY ALLEN, *Saperla lunga* (*Getting Even*, 1971), *Citarsi addosso* (*Without Feathers*, 1972), *Effetti collaterali* (*Side Effects*, 1980), Milano, Bompiani 1973, 1980, 1981. Si tratta di una vera miniera di spunti e pretesti, di esercizi di stile, di scoppietanti situazioni comiche, di *gags* a ripetizione, decisamente propedeutici alle sceneggiature dei film successivi. I due monologhi forse più riusciti e noti del repertorio alleniano della metà degli anni Sessanta sono molto probabilmente *Down South* (*Profondo Sud*) e *The Moose* (*L'alce*) dove la fantasia del linguaggio è strepitosa ed i cambi di situazione repentini ed inaspettati.

Nel primo, Woody, vestito da fantasma si sta recando ad un party in costume (quindi si trova in una situazione perfettamente plausibile e reale) quando riceve un passaggio sull'auto di tre tipi mascherati come lui, tre affiliati al Ku Klux Klan che hanno tutte le intenzioni di impiccarlo perché lui è ebreo (situazione di vittima, di *loser*). I suoi ultimi attimi di vita li spende in un'invocazione ai carnefici, riuscendo a convincerli e – puntuale inversione comica – a vendere loro dei Buoni del Tesoro di Israele per duemila dollari.

Ne *L'alce* l'incongruità degli eventi, degli accostamenti tra i personaggi è marcata da una gragnuola di battute che scandiscono ogni passaggio ad incastro sulle successive, caricate di un senso/*nonsense* via via raddoppiato; quasi una sottolineatura per porre in primo piano la logica dell'assurdo e insieme giustificare il gioco umoristico

Tornando alla nostra sceneggiatura, la semplice esposizione della storia è anche riflessione critica perché *Zelig*, sicuramente una metafora del cinema alieniano (almeno fino a tutti gli anni Novanta), si propone come un testo di scrittura cinematografica ricco, molto articolato e dall'architettura congegnata a mo' di dispositivo cronometrico, un oggetto atto alla misurazione dello spazio-tempo della narrazione letteraria foriera delle arcinote *gags*⁵ come delle figure retoriche qui precisamente riassunte dal personaggio Zelig. Insomma, un tessuto a maglie complesse in cui il consueto ed efficacissimo meccanismo della citazione plurima fornisce una chiave di lettura autoreferente.

mentale, giacché tutto ruota attorno ai motivi del mascheramento, della proibizione, dell'infrazione alle leggi, dei pregiudizi (e sembra di stare già dentro *Zelig*).

L'inizio è lapidario: «Un giorno ho ucciso un alce. Ero a caccia a nord dello stato di New York e lo caricai sul parafango dell'auto». Ma Woody non saprebbe uccidere una mosca – è di qualche anno dopo la battuta: «Sono un gangster mancato: da bambino volevo un cane e mi comprai una formica» – e infatti «non mi ero accorto che il colpo l'aveva soltanto sfiorato ed era solo stordito. In una galleria l'alce si riprende e vuole tornare indietro, ma esiste una legge nello stato di New York che proibisce di girare con un alce sul parafango di martedì, mercoledì e sabato». Woody ha quindi infranto la legge e insiste quando, preso dal panico, supera i limiti di velocità con l'alce che con le zampe segnala le curve nel traffico cittadino. La tensione umoristica si scioglie momentaneamente quando il protagonista ricorda di essere stato invitato ad una festa mascherata e decide di portare l'alce con sé. A questo punto riprende il movimento spiraliforme che inizia nell'istante in cui alce e cacciatore entrano nella casa degli ospiti. «Presento l'alce ai Solomon ed entriamo, l'alce si mescola tra gli invitati e se la cava benissimo. Un tizio, per un'ora e mezza, cerca di vendergli una polizza d'assicurazione finché, a mezzanotte, vengono distribuiti i premi per i costumi più originali. Vincono i Berkovitz, una coppia travestita da alce e l'alce si piazza al secondo posto. L'alce è furioso, incrocia le corna coi Berkovitz in mezzo alla sala e cadono tutti per terra privi di sensi». L'alce esce ora parzialmente di scena, ma non così il cacciatore che decide di approfittare dello svenimento per rimettere le cose a posto e rientrare nella “regolare” situazione di partenza. «Agguanto l'alce, lo metto sul parafango e torno verso la foresta. Ma ho preso invece i Berkovitz, così mi trovo con due ebrei sul parafango, il che è severamente vietato di martedì, mercoledì e particolarmente di sabato. L'indomani mattina i Berkovitz si svegliano nella foresta mascherati da alce. Mister Berkovitz è abbattuto da un cacciatore, impagliato ed esposto al New York Athletic Club, ironia della sorte perché gli era preclusa l'iscrizione».

5 Come ad esempio l'*anticlimax*: «Non solo Dio non esiste, ma provate a trovare un idraulico durante i weekend».

In una New York fine anni Venti, l'insignificante impiegato Leonard Zelig – insignificante al pari di uno che in *Provaci ancora, Sam (Play It Again, Sam, 1972, Herbert Ross)* si sarebbe beccato dalla bionda che balla, come succede a Felix, la nota interpellazione «sparisci sgorbio» a significazione della totale irrilevanza complessiva – dunque, si diceva, l'insignificante Zelig scompare lasciando di sé solo due fotografie, mentre nel quartiere cinese viene arrestato e ricoverato un cinese a lui molto somigliante.

Per arrivare a questo punto, il testo offre, già dall'*incipit*, un esempio di contaminazione cine-cromatica a montaggio alternato:

Le sequenze ambientate negli anni Venti sono in bianco e nero e – girate con una tecnica che arieggia alle pellicole di quell'epoca – si alternano a brani di documentari effettivamente ripresi fra le due guerre; le parti ambientate invece ai nostri giorni sono girate a colori.

All'inizio del film appare sullo schermo la seguente didascalia:

**I REALIZZATORI DI QUESTO FILM
DOCUMENTARIO ESPRIMONO UN PARTICOLARE
RINGRAZIAMENTO ALLA DOTTORESSA
EUDORA FLETCHER, A PAUL DEGHUEE E
ALLA SIGNORA MERYL FLETCHER VARNEY**

Appare quindi una tipica scena da cinegiornale anni Venti: a New York, la Quinta Avenue è in festa, una folta folla fa ala al passaggio di un corteo di macchine sul quale piovono, a mo' di coriandoli e stelle filanti, nastri da telescriventi e brandelli di cartastraccia. Si festeggia così l'eroe del giorno. Zelig siede sull'auto in testa al corteo, accanto a Eudora Fletcher. Entrambi rispondono, con gesti del braccio, all'ovazione della gente assiepata ai lati della strada e affacciata alle finestre.

Ai nostri giorni. Intervista alla scrittrice Susan Sontag, che nel film interpreta se stessa.

SUSAN SONTAG^[6] Fu *il* fenomeno dell'epoca. Se si pensa che allora, negli anni Venti, era celebre quanto Lindberg, c'è da restare davvero sbalorditi.

Torniamo al trionfale corteo di automobili e rivediamo Leonard Zelig e Eudora Fletcher che rispondono alle acclamazioni della folla.

Ai nostri giorni. Intervista a Irving Howe [7]. Udiamo prima la sua voce fuori campo, sulla scena del corteo, poi vediamo lui, nel soggiorno di casa sua, che risponde all'intervistatrice.

IRVING HOWE La sua storia fu emblematica, rispecchiò la natura della nostra civiltà, il carattere di questi nostri tempi, e, al contempo, fu la storia di un uomo, di un singolo individuo. Insomma, tutti i temi della nostra cultura ricorrono nella vicenda di Zelig: eroismo, volontà... e cose del genere. Ma, a ripensarci oggi, fu tutto molto strano.

Fin da queste prime righe si coglie, come detto poco sopra, il carattere duplice di sviluppo della vicenda, presentata appunto in alternanza di immagini d'epoca e attuali. Viene anche suggerito da Allen il carattere tipicamente americano – ma meglio sarebbe dire *jewish-american* o, in termini aggiornati, *american-jewish* a sottolineare la prevalenza statunitense sulla etnica originaria e generazionalmente derivata – di una vicenda individuale che assume a fatto epocale («fu *il* fenomeno dell'epoca» afferma la Sontag) e a «storia emblematica» come ricorda Howe, che però conclude in maniera sospensiva se non dubbiosa, inducendo il lettore ad aspettarsi sia la parabola ascendente d'una vita, sia la sua caduta: il conflitto è dunque, anche se in maniera soft, posto all'attenzione.

Ma lo sceneggiatore Woody Allen, per fornire l'impressione di tipo documentaristico-informativo nello stile televisivo, aggiunge ai due intellettuali, un terzo nome, attendibile ed autorevole esponente della letteratura e della cultura ebraica che, parlando alla tv, per l'appunto certifica la verità ed esattezza delle cose affermate – un po' come il regista Allen fa con

6 [Scrittrice e intellettuale americana].

7 [Critico letterario e accademico statunitense].

Marshall McLuhan nell'atrio del cinema in *Io e Annie* (*Annie Hall*, 1977) – non prima di essere rapidamente ritornato agli anni Venti. E allora:

Ancora un'inquadratura da cinegiornale d'epoca: pioggia di cartacce e acclamazioni, per un "trionfo" stile americano.

È lo scrittore Saul Bellow, adesso, a venir intervistato sul "fenomeno Zelig", nello studio di casa sua, a Chicago.

SAUL BELLOW È un'ironia della sorte, ch'egli sia stato dimenticato così rapidamente, cancellato dalla memoria, dopo tutto lo scalpore che fece a suo tempo. Risultò, s'intende, molto buffo, divertente, ma al tempo stesso toccò sul vivo i contemporanei. Forse... come dire? Forse li toccò là dove avrebbero preferito non venir toccati. Indubbiamente, si trattò di una storia molto bizzarra.

Avviato il meccanismo narrativo di doppio registro di scrittura in perenne oscillazione tra vero e falso, la vicenda si muove con l'introduzione di poche parole essenziali pronunciate dal romanziere autore de *Il dono di Humboldt* che aiutano ad entrare nel tono del film: *buffo, divertente, storia bizzarra.*

Dovete dunque aspettarvi, suggerisce lo sceneggiatore Allen, un racconto con queste caratteristiche, ma che, lo si è ben capito, avrà un esito diverso dal mantenimento della notorietà e della fama.

L'anello di congiunzione con la presentazione del personaggio principale, con l'intuizione coerente unita al linguaggio senza fronzoli della scrittura viva alleniana (nota per essere portatrice della cosiddetta *one line gag*, la battuta comica lunga una riga), è affidato ad un altro scrittore che dunque prende il testimone nella staffetta Sontag-Howe-Bellow. Si tratta di Francis Scott Fitzgerald, perfetto per gli anni Venti americani, quelli, tanto per dire, del *Grande Gatsby*, che:

[...] prende appunti su un curioso ometto, un certo Leon Selwyn o Zelman, da lui notato alla festa. Costui "sembrava essere, chiaramente, un aristocratico e scioglieva inni ai ricchi chiacchierando con la gente del bel mondo". [...]

E il cinecronista conclude il suo servizio televisivo: «E questa, appunto, fu la prima volta in cui Leonard Zelig venne notato da qualcuno».

Dopo essersi sorprendentemente reso visibile in alcune situazioni anomale - in un campo da baseball (perfetto sconosciuto ai critici e alla sua stessa squadra degli Yankees di New York), in un night alla moda nei panni di un gangster repentinamente diventato un trombettista jazz nero⁸ - l'uomo non si fa più vedere mentre la situazione si sposta in avanti di alcuni mesi, ma ancora a New York:⁹

CINECRONISTA La polizia sta indagando sulla scomparsa di un impiegato di nome Leonard Zelig. La sua scomparsa è stata denunciata sia dalla padrona di casa, sia dal datore di lavoro. [...] Entrambi lo descrivono come un ometto tranquillo e molto appartato. Soltanto due indizi sono stati trovati nell'appartamento di Zelig al Greenwich Village: una sua foto insieme al commediografo Eugene O'Neill e una da protagonista dei *Pagliacci*. [...] In seguito a una soffiata, la polizia segue le tracce di Zelig a Chinatown. E qui... nel retrobottega di una lavanderia cinese, viene trovato uno strano orientale, che corrisponde alla descrizione di Leonard Zelig. Insospettiti, gli agenti cercano di strappargli la maschera. Ma non è una maschera! Segue un parapiglia. L'uomo viene prelevato con la forza e condotto all'ospedale psichiatrico. [...] Quando scende dall'ambulanza, però, non è più cinese bensì - incredibile a dirsi - caucasico. Sbigottiti, i sanitari lo ricoverano al reparto neurodeliri, in osservazione. Alle 7 del mattino successivo, la dottoressa Eudora Fletcher, psichiatra, effettua il suo solito giro.

⁸ Cfr. pp. 14-17 della sceneggiatura.

⁹ Vale la pena qui richiamare, con le parole di un artista ebreo, il dato geografico-etnico: «Secondo me se vivi a New York o in qualsiasi altra grande città, sei ebreo. Non importa affatto che tu sia cattolico; se abiti a New York sei ebreo. Se vivi a Butte, Montana, diventerai "goyish" ["gentile", non ebreo] anche se sei ateo. [...] i negri sono tutti ebrei. Gli italiani sono tutti ebrei. Gli irlandesi che hanno rinnegato la loro religione sono ebrei». LENNY BRUCE, *On Jewish and Goyish*, in *How to Talk Dirty and Influence People*, Chicago, Playboy Press, 1972.

Lo snodo del racconto fa registrare, per un verso, la strabiliante capacità mimetica del piccolo uomo Zelig che però quando diventa qualcun altro, assume lo spessore di un essere umano portatore di un incomprensibile fenomeno quasi esterno a se stesso ed alla sua natura, cosa che lo fa diventare a suo modo “grande” mentre è pure inesplicabile; e, per altro verso, introduce il personaggio della psichiatra Fletcher, figura centrale nell’albero narrativo dei caratteri, inizialmente non particolarmente interessata al nuovo arrivato:

A tutta prima, quando mi dissero di questo tale che era stato ricoverato d’urgenza, non pensai nulla di particolare. Ma poi, quando lo vidi per la prima volta, fu... fu un tantino strano, perché... ecco, perché lo presi... lo scambiai per un medico.

Vediamo Zelig, in camice bianco, che parla con altri sanitari, all’ospedale.

FLETCHER ANZIANA (*fuori campo*) Aveva un fare molto professionale.

La dottoressa Fletcher giovane siede a un tavolo e osserva alcune cartelle cliniche insieme ad altri due medici.

CINECRONISTA La giovane psichiatra Eudora Fletcher resta subito affascinata da Leonard Zelig. Riesce a convincere il primario dell’ospedale, piuttosto restio alle novità, a consentirle di studiare il caso.

Il ritmo della sceneggiatura è tale che Allen può, in pochissime righe, passare dagli anni Venti, al colore, a Zelig che ora si sente psichiatra a suo completo agio insieme ad altri medici, al rapido fotogramma della Fletcher anziana. Quest’ultimo in particolare serve a rendere plausibile, alla stregua di quanto già fatto con la Sontag, Howe e Bellow, la figura, decenni dopo, della psichiatra invecchiata. Il colore e la forma dell’intervista ribadiscono la realtà della Fletcher al pari degli intellettuali – e di altre fittizie figure come vedremo – e invece alcuni sono *finti* personaggi *reali*, analogamente a come sono *fasulli* alcuni filmati “d’epoca” insieme ad altri di sicuro repertorio.

In ogni caso, adesso si è al punto in cui lo “psichiatra” Zelig verrà incastrato, ma forse è meglio dire smascherato, dalla vera psichiatra Fletcher con un trucco assai efficace, anticipato dallo scavo psicologico-terapeutico negli ascendenti familiari di Leonard e perfettamente in linea con i parametri ironici del *ribaltamento* e dell'*autodeprecazione* che, preceduti dall'*anticlimax*,¹⁰ sono tipici del *jewish humour*. Vediamo alcuni passaggi essenziali (sempre seguendo la linea espositiva del cinecronista, il *fil rouge* della sceneggiatura e poi del film) divenuti anche classiche *gags* alieniane da antologia:

CINECRONISTA Il secondo matrimonio del padre di Leonard Zelig fu sempre contrassegnato da violente liti in famiglia, tanto che, sebbene gli Zelig abitassero sopra un *bowling*, erano i clienti del *bowling* a lamentarsi continuamente del baccano.

Una vecchia fotografia della seconda moglie di Zelig-padre.

Foto di ragazzini che giocano in un vicolo del quartiere ebraico povero di Manhattan. Sullo sfondo, insegne a caratteri ebraici.

CINECRONISTA Da ragazzo, Leonard Zelig viene sovente maltrattato dagli antisemiti. I genitori non soltanto non prendono mai le sue difese, ma si schierano spesso dalla parte degli antisemiti. [...] Spesso, per punizione, lo rinchiudono in uno stanzino buio. Quando poi sono proprio arrabbiati, si rinchiudono in quello stanzino insieme a lui. [...]

Sebbene il fratello Jack soffra di nervi e la sorellastra Ruth sia un'alcolizzata cleptomane, Leonard Zelig sembra essersi invece adattato alla vita. In qualche modo si arrangia. Poi, d'improvviso, incomincia a comportarsi in modo sempre più strano.

E lo strano ed improvviso cambiamento – «Lo straordinario uomo cangiante» è il titolo di un giornale – viene immediatamente reso evidente dalla stampa che fiuta un argomento da sfruttare per il pubblico po-

10 «Non solo Dio non esiste ma provate a trovare un idraulico durante i weekend».

polare e morbosamente attratto da storie come questa. E segue con interesse le varie affermazioni e diagnosi dei medici che divergono naturalmente tra di loro senza peraltro cogliere, nessuna, il decisivo aspetto psichico della questione. Quello che la Fletcher ipotizza infatti è corretto:

CINECRONISTA In capo a diverse settimane, dopo tante analisi e congetture, Eudora Fletcher comincia a pensare che il paziente soffra, non già di un disturbo fisico, bensì di un qualche oscuro male psicologico. È l'instabilità emotiva, ella ritiene, a causare le metamorfosi di Zelig.[...] La dottoressa Fletcher prova con un altro metodo. E sottopone Zelig a ipnosi.

Fotogramma statico. Zelig in stato di trance, con un braccio teso in avanti, gli occhi chiusi.

VOCE DELLA D.SSA FLETCHER

(gracchiante, da un vecchio magnetofono)

Ebbene, mi dica perché lei assume le sembianze delle persone con le quali si trova.

VOCE DI ZELIG *(ipnotica, c.s.)*

Così mi sento... tr... tranquillo.

D.SSA FLETCHER

Cosa intende? Tranquillo in che senso?

ZELIG

Mi dà sicurezza... es...essere come gli altri.

D.SSA FLETCHER

Insomma... lei vuole sentirsi protetto? al sicuro?

ZELIG

Voglio che mi si voglia bene.

CINECRONISTA Scandagliando l'inconscio di Zelig, la dottoressa Fletcher, gradualmente, mette insieme i vari pezzi del puzzle, per arrivare a capire il comportamento di quest'uomo multiforme.

Intanto, parallelamente, il testo dà conto del fatto che il "caso" Zelig cresce sempre di più nell'interesse dei media e della gente: non passa giorno che sui giornali o alla radio non si parli di lui; vengono fabbricati dei gadgets con l'immagine dell'*Uomo camaleonte* e insieme ad una nuova danza, *Doin' the Chameleon (Fa' il camaleonte)* anche la canzone del camaleonte fa impazzire l'America che si diverte nel 1928, poco prima del dramma del crollo di Wall Street e della grande depressione.

La dottoressa Fletcher nel frattempo, certa che la sua tesi sia giusta, insiste nella sua linea delle sedute ipnotiche e avrà successo perché in una di queste emerge la motivazione di base dei cambiamenti nel comportamento di Zelig:

Fotogramma statico: Zelig in stato di trance, a occhi chiusi e con un braccio teso in avanti, in una stanza dell'ospedale.

VOCE DELLA D.SSA FLETCHER

(gracchiante, da un vecchio magnetofono)

Si ricorda della prima volta in cui cominciò a comportarsi come le persone che aveva intorno?

VOCE DI ZELIG *(ipnotica, c.s.)*

A scuola... una volta... non so chi... mi chiese se avevo letto *Moby Dick*.

D.SSA FLETCHER Ebbene?

ZELIG Io mi... mi vergognavo di confessare che non l'avevo letto.

D.SSA FLETCHER

Allora finse?

ZELIG

Sì.

D.SSA FLETCHER

Quando cominciarono, i mutamenti, a verificarsi in modo automatico?

ZELIG

Qualche anno fa.

[...]

La dispensa dell'ospedale, con scaffali pieni di barattoli e flaconi. Un tecnico di laboratorio è al lavoro sullo sfondo.

Primo piano di alcuni flaconi di medicinali.

CINECRONISTA Zelig viene adesso curato con un farmaco sperimentale chiamato idrato di Somadrill.

La stanza dell'ospedale dov'è degente Zelig. Mentre un assistente prende appunti, Zelig si alza dal letto e si mette a camminare su per una parete.

CINECRONISTA Zelig subisce profondi mutamenti d'umore e, per diversi giorni, non c'è verso di farlo scendere dai muri.

Una folla è raccolta davanti all'ingresso dell'ospedale. Zelig esce e si dirige verso un'automobile in attesa, insieme alla sorellastra Ruth e all'equivoco amante di lei, Martin Geist. Alcuni poliziotti tengono a bada i curiosi.

CINECRONISTA Poi, d'un tratto, proprio mentre la dottoressa Fletcher cominciava a fare progressi, il destino di Zelig giunge a una svolta. Ruth, la sorellastra, sorprende tutti prelevandolo dall'ospedale. Dice ai medici che lo si può curare meglio a casa. Spiega che se ne prenderanno cura lei e Martin Geist, il suo amante dall'aspetto equivoco, uomo di loschi affari ed ex impresario di lunapark. Il corpo sanitario non oppone soverchia resistenza, è un sollievo sbarazzarsi di un simile grattacapo. Solo la dottoressa Fletcher si interessa a Zelig come essere umano. Insiste a sostenere che il paziente ha un di-

sperato bisogno di cure speciali, ma non c'è niente da fare.

Dunque, il doppio livello espressivo di quella che potremmo chiamare la *narrazione dell'informazione anticipata* – un sistema di segnalazione e ripetizione della medesima esposizione che in parte si cercherà di applicare anche in queste nostre note di commento – insieme alla figura del Cinecronista dovrebbero togliere novità al racconto ed ai dialoghi e invece il testo riesce a presentare, una sezione dopo l'altra, le differenti situazioni e gli sviluppi secondo blocchi di racconto che trovano nelle descrizioni visive, la forma dell'adesione al *come* potrà presentarsi l'avventuroso destino dei personaggi e soprattutto di Zelig.

Come s'è detto, quando era stato sottoposto a svariati esami, quello che ancora era uno sconosciuto, era risultato affetto da una strana sindrome che gli fa assumere le sembianze e la personalità degli individui con cui entra in contatto, perché è colpito da una rarissima forma di camaleontismo che lo porta ad essere obeso con gli obesi, pellerossa con i nativi americani, suonatore negro in una band di colore e persino medico. E s'è anche detto che, preso in cura dalla giovane psichiatra Eudora Fletcher, egli confessa sotto ipnosi un disperato bisogno di sentirsi uguale agli altri e di essere accettato.

Nel frattempo il Paese, in preda ad un pernicioso conformismo di massa, prende a considerare Zelig alla stregua di una leggenda americana: la stampa non gli dà tregua e siamo arrivati al punto in cui persino la sorellastra Ruth, che l'aveva sempre ignorato, ora lo ha reclamato con il non tanto segreto intento di esibirlo come fenomeno da baraccone e farci sopra un bel po' di soldi:

Centinaia di macchine e migliaia di persone radunate davanti a un grande cartello che dice: Martin Geist e Ruth Zelig presentano il fenomeno del secolo.

Un poliziotto accanto a un'insegna su cui si legge: L'Uomo Camaleonte in carne e ossa. Ingresso 35 cents.

CINECRONISTA La massa di curiosi accorsi a vedere l'Uomo Camaleonte crea ingorghi di traffico spaventosi. Giungono turisti da ogni parte del Paese, tutti si accalcano, si prendono a spintoni e gomitate, pur di dare un'occhiata a questa ottava meraviglia del mondo.

Ruth Zelig, sull'ingresso del "baraccone", stacca i biglietti e vende souvenir, attorniata da una calca di spettatori.

CINECRONISTA Ma l'esibizione di Zelig a pagamento e la vendita di sue "reliquie" e souvenir è soltanto l'inizio per Ruth Zelig e Martin Geist.

Un cartello, all'ingresso di un recinto: Se vuoi vedere Zelig trasformarsi in te, prenotati qui: un dollaro. C'è Ruth a riscuotere le prenotazioni.

CINECRONISTA Due volte al giorno, Zelig viene esibito a pagamento nelle sue trasformazioni. Il pubblico non resta mai deluso. L'Uomo Camaleonte cambia aspetto a richiesta, in continuazione. Zelig ormai è diventato una grande attrazione, una novità senza precedenti, un fenomeno da baraccone.

[...]

Gli spettacoli e le feste arricchiscono e divertono la sorellastra di Zelig e il suo amante, ma la vita di Zelig è una non-vita. Privo di personalità - perdute ormai da tanto tempo le sue qualità umane nelle traversie di una sorte assurda - egli passa il tempo perlopiù da solo, con lo sguardo perduto nel vuoto, tranquillo, ridotto a un numero, una larva, una non-persona, un fenomeno da baraccone. Lui che voleva soltanto inserirsi, venir accettato, passar inosservato ai suoi nemici ed essere amato, non fa parte di nessun ambiente, nessuno lo accetta, è in balia di nemici; e non ha amici, non ha chi si prenda cura di lui. I medici dell'ospedale si sono scordati di lui. Soltanto la dottoressa Fletcher continua a battersi per riaverlo in cura.

Personaggio pubblico per eccellenza, fotografato con il presidente Coolidge ed il pugile Dempsey, ispiratore di musiche e canzoni, nonostante gli sforzi di Eudora, Leonard rimane sempre un *lonely guy*, un solitario, anche se è un *freak* esibito a pagamento.¹¹

¹¹ A titolo meramente esemplificativo del vasto fenomeno, si possono ricordare, anche se solo di sfuggita, l'essenziale saggio di LESLIE FIEDLER *Freaks*, Milano, Gar-

Un giorno, per una serie di circostanze favorevoli, Zelig riesce a sparire dalla circolazione. L'imprevedibile pretesto gli viene offerto, del tutto involontariamente, dalla sorellastra Ruth e dal suo amante Geist:

CINECRONISTA Quell'estate, l'intraprendente Martin Geist organizza una tournée in Europa, dove Zelig passa di trionfo in trionfo. Ultima tappa della tournée è Siviglia. Ma, a questo punto, i rapporti tra Martin Geist e Ruth Zelig si sono fatti tesi. Si annoiano a morte l'uno dell'altra e litigano spesso. La situazione peggiora allorché Ruth conosce Louis Martinez, un mediocre e codardo torero, e si innamora di lui.

Fotogramma statico: un gruppo di toreri in posa. Fra essi c'è Louis Martinez, che una zumata porta in primo piano.

Fotogramma statico: Martinez in azione nell'arena mentre esegue una maldestra veronica.

Ruth e Martinez che, insieme ad altri, camminano tra la folla.

CINECRONISTA Benché desideri far colpo su Ruth Zelig, nell'arena il torero Martinez seguita a far pesime figure. Ha però la fortuna dalla sua poiché il toro si procura da sé una grave commozione cerebrale.

Martinez in preda al panico durante una corrida. Tenta di eseguire una veronica ma, in preda a fifa, gira sui tacchi, scappa e scavalca il recinto. Portato dall'aire, il toro salta oltre la palizzata a sua volta e scompare. Martinez compie il giro d'onore, acclamato dal pubblico, quindi esce trionfatore dall'arena.

CINECRONISTA Martinez si attribuisce il merito per la morte del toro, e riscuote gli applausi della folla. Dopo aver tagliato un orecchio al toro, l'offre alla sua bella con fare smargiasso.

zanti; il film di David Lynch *The Elephant Man* (1980); quel cult-movie *maudit* che è *Freaks* - invisibile per censura per decenni - diretto nel 1932 da Tod Browning.

Veduta dell'albergo dove alloggiano Ruth e Martin Geist. Seguono diverse immagini statiche della camera dei due amanti. Infine un armadio dalla ante spalancate.

CINECRONISTA Quella sera, in preda a geloso furore, Martin Geist, rientrati in albergo, fa una scenataccia a Ruth Zelig. Esige che lei gli dia l'orecchio mozzato al toro. Ruth rifiuta. Geist insiste, dice che gli spetta. Segue una lite furibonda. Alla fine il torero Martinez viene scoperto nascosto nell'armadio. Geist estrae una rivoltella e gli spara.

Fotogramma statico: un poliziotto indica sopra la testiera del letto, il foro di un proiettile nel muro. Quindi, il pavimento della camera d'albergo cosparso di manifesti di Zelig.

Naturalmente, dato che il tono della sceneggiatura è comico-ironico, il linguaggio e il dispositivo drammatico necessari per far sparire Zelig e dunque arricchire la narrazione di ulteriori sorprese, sono paradossali e ricomprendono sia la sfera della tensione improvvisa, da cronaca nera, sia l'assurdità degli "oggetti" impiegati (l'orecchio del toro, assai simile, nei suoi effetti, alle corna dell'alce e alle sue segnalazioni stradali con le zampe), l'armadio (classico e scontatissimo effetto sicuro del caricamento e della relativa risoluzione passionale e mediterranea del tradimento: e proprio per questa ragione intenzionalmente usati nella circostanza, a scardinare lo stereotipo). Sia anche lo scenario conclusivo della tragedia della gelosia alieniana, indispensabile per far prendere congedo definitivo alla sorellastra, visto che la figura femminile essenziale è la dottoressa Fletcher, che deve dunque riprendere quota nell'attenzione dei giornali e dei media - e dunque del lettore - insieme a Leonard (i manifesti di Zelig, al pari della sua dignità, ormai calpestati dalla distrutta coppia):

CINECRONISTA Non contento di aver ucciso il torero, Martin Geist rivolge l'arma contro la sorellastra di Leonard Zelig, e stende anche lei. Infine si toglie la vita. E così, in un'orgia di gelosia e violenza, la vita di Zelig viene sconvolta.

Titolo cubitale, in prima pagina: triangolo d'amore finisce in tragedia.

Le foto sul giornale mostrano la pistola, i cadaveri coperti da un lenzuolo, Geist e Ruth e e Martinez in tenuta da torero.

Altri titoli di giornale. Zelig, l'Uomo Camaleonte, è irreperibile; Morte nel pomeriggio. Zelig si è dileguato.

Veduta notturna di Times Square a New York: macchine, passanti, insegne luminose.

CINECRONISTA Dapprima, la vicenda di Zelig appassiona il mondo intero. Poi prevale l'apatia.

[...] Altre notizie appassiano il pubblico sempre avido di sensazioni. Scoppiano nuovi scandali. Nuovi clamorosi fatti di cronaca occupano le prime pagine.

Ma se l'imprevisto è l'elemento caratteristico dell'esistenza del *little heb* Zelig, al suo autore Woody Allen occorre inventarsi un pretesto davvero clamoroso per ristabilire il contatto con l'ometto sparito a Siviglia e farlo tornare alla ribalta mediatica. Memore della lezione della rappresentazione del falso operata dal maestro Orson Welles - lo si accennerà più avanti - il regista sceneggiatore fa irrompere una notizia, inverosimile ma plausibilissima, senza preparazione alcuna chiudendo così anche il cerchio dell'imprevedibile sequenza spagnola:

Titolo del cinegiornale "Hearst Metrotone": Una folla enorme acclama il papa in Piazza San Pietro.

Veduta di Piazza San Pietro gremita di fedeli. Poi, veduta del balcone centrale della Basilica.

SPEAKER DEL CINEGIORNALE Oltre trecentomila fedeli, assiepati davanti alla Basilica Vaticana, attendono papa Pio XI per la benedizione pasquale. Ed ecco che, portato sulla sedia gestatoria, arriva il Santo Padre. Oh! Ma... che sta succedendo?

I dignitari pontifici, sul balcone, cominciano ad agitarsi, danno segni di stupore e sgomento.

SPEAKER DEL CINEGIORNALE C'è qualcosa che non va, lassù. Qualche intruso, forse. Riusciamo a vedere solo un gran trambusto, fra i dignitari intorno al Santo Padre. Accorrono le guardie svizzere. La confusione aumenta. È vero caos, adesso. Ecco Sua Santità Pio XI che cerca di scacciare l'intruso, a botte di pastorale. I fedeli non credono ai loro occhi.

La scena sul balcone si fa confusa.

CINECRONISTA Si tratta di Zelig, naturalmente. Tratto in arresto dalle autorità italiane, viene rimpatriato negli Stati Uniti e ricoverato, di nuovo, al Manhattan Hospital.

La dottoressa Fletcher, seduta a un tavolo, legge una dichiarazione, attorniata dai colleghi.

D.SSA FLETCHER Sono contenta dell'opportunità che mi si offre di tornar a curare Leonard Zelig, ora ch'egli è di nuovo ricoverato nel nostro ospedale. Sono grata al consiglio d'amministrazione che me lo consente. Sinceramente, spero di restituire alla società un cittadino utile e padrone di sé, non più un fenomeno da baraccone privo di vita propria.

CINECRONISTA La dottoressa decide di portarlo con sé nella sua casa di campagna. Qui creerà per lui un ambiente neutro, lontano dalla società. E cercherà la maniera migliore per curarlo e svelare il mistero della sua singolare malattia.

Dopo una veduta della casetta di campagna di Eudora Fletcher - un grazioso villino fra gli alberi - vediamo lei in soggiorno, insieme al cugino Paul Deghuae, il quale le mostra una cinepresa.

CINECRONISTA Consia dell'importanza del proprio lavoro, Eudora Fletcher si organizza per poter disporre di una documentazione cinematografica di tutte le fasi del procedimento. All'uopo, si rivolge al cugino, Paul Deghuae, inventore e fotografo a tempo perso.

Ai nostri giorni. Paul Deghuae viene intervistato in una trattoria, mentre sorseggia un caffè a fine pasto.

PAUL DEGHUEE ANZIANO Allora mi disse: "Voglio girare un documentario ad uso delle future generazioni e del mondo scientifico. Occorre che le riprese siano estremamente silenziose". E io le dissi: "Perché non ti limiti a prendere appunti, e poi scrivi un rapporto?" E lei: "Paul, quando un uomo muta aspetto fisico, lo si vuole vedere. Non basta leggerne. A parte questo, intendo passare alla storia".

Veduta della "Camera Chiara" dove avranno luogo i colloqui con Zelig e dove tutto è predisposto per le riprese cinematografiche. Vi sono dei microfoni nascosti, in diversi punti.

E da qui, per le prossime scene, si descrive la dimensione psicanalitica di Zelig e la messa in rappresentazione di una *rappresentazione dell'analisi* psichica, naturalmente sempre in chiave parodica, insieme a quella non meno importante – anzi, per alcuni aspetti del tutto sovrapponibile – del metacinema che Woody Allen realizza all'interno di un film che, lo si è segnalato, è contaminazione intenzionale di forme e figure retoriche connesse alle tipicità del linguaggio filmico:

CINECRONISTA Una stanza, la "Camera Chiara", viene predisposta con cura, per consentire la massima serenità. È uno studiolo con pochi arredi, nella casa della dottoressa Fletcher. Vi sono dei riflettoni da atelier, per avere un'illuminazione adeguata. Ci sono microfoni nascosti in punti strategici. La cinepresa è collocata in uno sgabuzzino, sì da risultare praticamente invisibile. Solo il ronzio del motore costituisce un problema, ma verrà attutito al massimo mediante una coperta a mo' di ammortizzatore. Dal suo angusto osservatorio, il cineoperatore Paul Deghuae filmerà i colloqui che si svolgeranno nella "Camera Chiara". Un documento che resterà nella storia della psicoterapia.

[...]

La dottoressa Fletcher e Zelig siedono faccia a faccia nella "Camera Chiara", ripresi da Paul Deghuet. Lei, taccuino in mano, interroga e lui risponde.

D.SSA FLETCHER

Leonard, lo sai perché sei qui?

ZELIG

Per... hm... parlare di psichiatria, giusto?

D.SSA FLETCHER

Tu sei un medico?

ZELIG

Sì, lo sono, lo sono. Hai letto il mio ultimo articolo sulla paranoia maniacale?

Risulta che si tratta di una vera e propria fissazione.

D.SSA FLETCHER

Ecco... metti ch'io ti dicessi che non sei un dottore?

ZELIG

Bè... direi che stai scherzando. A proposito, c'è sempre tanta luce qui?

D.SSA FLETCHER

È perché questi colloqui vengono filmati. Hai qualcosa in contrario?

ZELIG (*indicando la cinepresa*)

C'è qualcuno nascosto là dietro vero?

D.SSA FLETCHER

Sì, esatto.

ZELIG

(*salutando con la mano in direzione della cinepresa*) Quella è una cinepresa.

D.SSA FLETCHER

Senti, Leonard. Perché non partiamo da un dato di realtà? Leonard tu non sei un medico.

ZELIG

No?

D.SSA FLETCHER

No! Tu sei un paziente e io sono il medico.

ZELIG

Be'... non lo direi tanto in giro, se fossi in te. (*Si gratta la testa, imbarazzato*).

[...]

D.SSA FLETCHER

Ora, Leonard, vorrei che tu ti rilassassi e, respirando profondamente, seguissi con lo sguardo questa penna.

Gli tiene una penna davanti alla faccia e, pian piano, la muove qua e là.

ZELIG

Cosa... perché... hm...

D.SSA FLETCHER

Rilassati.

ZELIG

Stai cercando di ipnotizzarmi. È ovvio.

D.SSA FLETCHER

Hai qualcosa in contrario?

ZELIG

Sì, certo. Non mi sta bene. Sono un medico, io, e...

D.SSA FLETCHER

No, Leonard, tu non sei un dottore.

ZELIG

Sono un medico, ti dico.

D.SSA FLETCHER

Su, rilassati.

ZELIG

No! Io... hm... È che... Non posso. Devo scappare... Devo tenere le lezioni di masturbazione e... sono già in ritardo... Se non arrivo puntuale, quelli là cominciano senza di me.

Le sedute della Camera Chiara però si trascinano senza passi avanti e la dottoressa Fletcher è piuttosto sfiduciata quando, per caso, in compagnia del suo fidanzato, l'avv. Koslow (benvisto da sua madre ma per il quale lei è però decisamente tiepida), assistendo ad uno spettacolo nel quale una ragazza si produce in figure acrobatiche, ha un'idea che potrebbe risolvere il caso Zelig e con esso il suo mistero.

Possiamo intendere che la psichiatra fa una connessione ideale ed istintiva tra le acrobazie dello show e le acrobazie mimetico-mentali di Zelig che insiste ostinatamente a proclamarsi un dottore – nel senso che nella particolare fase in atto, è dottore perché il contesto è psicanalitico (gli appuntamenti – freudiani – con ipnotismo, il cinema per documentare l'attività medica...).

Il principio delle capriole psichiche dell'uomo – non va dimenticato che il clown ebreo, lo *schlemiel*, è un campione di acrobazie mentali con le quali si difende dalla società che lo espunge da sé – troverà di seguito applicazione sotto la forma ebraico-ironica del ribaltamento o se si vuole della sostituzione di persona(lità): e sarà questa trappola psicologica la chiave con la quale la dottoressa potrà imprimere una decisiva sterzata alla vicenda.

D.SSA FLETCHER

Dottor Zelig..

ZELIG

Mi dica.

D.SSA FLETCHER

Forse lei può aiutarmi, dottore, a risolvere un problema.

ZELIG

Volentieri. Cioè... mi ci proverò. Ma non posso prometterle niente, beninteso.

D.SSA FLETCHER

Ecco, dunque. Giorni fa, mi trovavo in compagnia di persone discretamente erudite e il discorso cadde, a un certo punto su *Moby Dick*. Io... mi vergognai di ammettere che non lo avevo letto. E così mentii.

ZELIG

Aha!

D.SSA FLETCHER

Vede, dottore, io... io desideravo terribilmente di essere all'altezza degli altri. Volevo riuscire simpatica. Volevo essere uguale, alla pari. Non sentirmi esclusa, ecco.

ZELIG

Ma questo è naturale.

D.SSA FLETCHER

Fatto sta che io esagero... mi spingo troppo oltre, pur di inserirmi, di... mimetizzarmi...

ZELIG

Mah! Lei è un medico. Quindi saprà da sé come regolarsi in questi casi.

D.SSA FLETCHER

D'accordo, ma... Sta di fatto che... in realtà... io non sono un vero medico.

ZELIG

Non lo è?

D.SSA FLETCHER

No, dottore, no. Faccio finta. Mi spaccio per medico allo scopo di... di inserirmi in un gruppo di amici, che sono dottori.

ZELIG

Accipicchia. Questo è... è proprio... accipicchia se è...

D.SSA FLETCHER

Lei che invece è dottore saprà darmi un consiglio. La prego! Lei deve aiutarmi!

ZELIG

Veramente, non saprei... Non so che dirle. Non mi sento tanto bene.

D.SSA FLETCHER

Lei non si rende conto. Io sono... La mia vita è un'impostura, dal principio alla fine. Non faccio che mentire. Che spacciarmi per quello che non sono.

ZELIG

(Via via sempre più agitato, dimenandosi sulla poltrona) Lei ha... ha bisogno di aiuto, signora... ecco quanto.

D.SSA FLETCHER

Appunto. La notte scorsa ho sognato che cadevo tra le fiamme. Cosa può significare?

ZELIG

(Si è tolto gli occhiali e si sta sfregando gli occhi, la faccia, con irritazione e angoscia) Oh, è terribile. Non lo so... ecco... io...

D.SSA FLETCHER

La prego, dottore! so che è un caso complicato, ma...

ZELIG

Gesù!... Non mi sento tanto bene.¹²

D.SSA FLETCHER

Mi dica di che soffro!

ZELIG

(Dimenandosi sulla poltrona) E che so! Mica sono un dottore!.

D.SSA FLETCHER

Non lo è?!

ZELIG

No. Macché.

D.SSA FLETCHER

E chi è allora, lei?

12 Per pura associazione, ripetuta, di idee, ma sarebbe meglio dire, per associazione di famose frasi alleniane – il comico che Umberto Eco ebbe a definire «delle torte sull'inconscio» a differenziarlo dalle commedie slapstick che prevedevano di routine il lancio delle torte in faccia sempre alle persone sbagliate – qui ci sta bene la seguente, che risale ad alcuni decenni fa ma che, per ben due volte, straordinariamente anticipa *Zelig*: «Dio è morto, Marx è morto e anch'io non mi sento troppo bene».

ZELIG

Come sarebbe, chi sono? Non lo so.
Queste domande sono difficili e...

D.SSA FLETCHER (*Interrompendolo*)
Leonard Zelig!

ZELIG

Sì, senz'altro. Ma chi è costui?

D.SSA FLETCHER

Sei tu.

ZELIG

No. Io non sono nessuno. Non sono
niente, io. (*Sempre più angosciato,*
sprofonda nella poltrona) Tienimi su...
sto cadendo.

La Fletcher afferra - sporgendosi - una penna e comincia a farla oscillare davanti agli occhi di Zelig.

CINECRONISTA Giocando sul disordine relativo all'identità di Zelig, la dottoressa Fletcher è riuscita a disorientarlo. Come lui abbassa un momento la guardia, lei procede a ipnotizzarlo. Usando la suggestione post-ipnotica, riuscirà ora a mandarlo in trance a comando.

La bellezza dello script è tale da offrire continuamente passaggi di scrittura, per dir così, da manuale di sceneggiatura. Senza perdere la tensione della storia, l'autore si può permettere delle leggere "digressioni" ironiche (storielline ebraiche alle quali evidentemente tiene in modo particolare) che però si motivano pienamente con l'aura complessiva della vicenda, ovvero con la questione dell'ipnosi, condizione dalla quale Zelig-Allen estrae vere e proprie perle comiche:

Zelig è in trance. Siede sulla poltrona, nella "Camera Chiara", ad occhi chiusi. La Fletcher prende appunti.

ZELIG (*In ipnosi*)

Mio fratello mi picchiava, mia sorella picchiava mio fratello, mio padre picchiava mia sorella, mio fratello e me. La mamma picchiava mio padre, mia sorella, me e mio fratello. I vicini di casa picchiavano la nostra famiglia. I dirimpettai picchiavano i nostri vicini e la nostra famiglia.

Un altro giorno. La stessa scena. Zelig seguita a parlare in trance, con un braccio teso in avanti.

ZELIG (*In ipnosi*)

Ho dodici anni. Vado alla sinagoga. Chiedo al rabbino qual è il significato della vita. Lui mi dice qual è il significato della vita. Ma me lo dice in ebraico. Io non lo capisco, l'ebraico. Lui chiede 600 dollari per darmi lezioni di ebraico.

Nella "Camera Chiara", la dottoressa Fletcher siede ai piedi di Zelig, che è in trance ipnotica, e gli tiene una mano per conforto.

D.SSA FLETCHER

Tu ora sarai assolutamente sincero. Sei in trance profonda. Adesso non sarai chi tu credi che io voglio che tu sia, ma sarai te stesso e basta. Dunque: come ti trovi qui?

ZELIG (*In ipnosi*)

È uno schifo di posto. Odio la campagna. Odio l'erba e le zanzare. Tu non sai cucinare. Si mangia da cani. Le tue frittelle sono incommestibili. Le butto nella mondezza, quando tu non guardi.

D.SSA FLETCHER

Hm... hm...

ZELIG E le barzellette che racconti... e che credi siano divertenti... non fanno invece ridere per niente. Sono lunghe, senza sugo e noiose, noiosissime.

D.SSA FLETCHER

Va bene. E cos'altro?

La dottoressa Fletcher cambia espressione, si scosta, molla la mano di Zelig. È chiaramente mortificata da queste rivelazioni.

ZELIG

Voglio andare a letto con te.

D.SSA FLETCHER (*Imbarazzata*)

Oh... questa poi! Non credevo che ti piacessi tanto.

ZELIG

Ti amo.

D.SSA FLETCHER

Sul serio?

ZELIG

Sei molto dolce. E poi... Ma non sei così brava come credi, sai. Macché. Sei un pastrocchio. Sei nervosa. E una pessima cuoca. Quelle frittelle... Oh... ti amo tanto. Voglio prendermi cura di te. Oh... basta... basta con le frittelle.

[...]

CINECRONISTA La Fletcher e il suo paziente si sono innamorati a vicenda e non è una sorpresa per nessuno quando lei pianta l'avvocato Koslow, ormai lancia-tissimo per conto suo, e annuncia la propria intenzione di sposare Leonard Zelig.

[...]

Ai nostri giorni. Intervista alla sorella di Eudora, Meryl Fletcher Varney.

MERYL ANZIANA

Era magnifico vedere mia sorella e Leonard insieme. Eudora traeva molta forza vitale da lui. Ed erano così innamorati l'uno dell'altra! Non l'avevo mai vista così felice. Mi ricordo che decisero di sposarsi a primavera. Poi, naturalmente, ci fu quel patatrac.

Ormai il meccanismo che si sviluppa in *Zelig* è ben noto: quando nell'esistenza di Zelig le cose cominciano a prendere una piega di normalità, di serena ricerca di qualcosa che si avvicini alla felicità, insomma delle ragioni vere e profonde della sua tormentata posizione nel mondo e nella società – «Mi dà sicurezza essere come gli altri. Voglio che mi si voglia bene» – in quel momento l'equilibrio instabile ed in precaria formazione, si spezza improvvisamente e, naturalmente, sempre in maniera conflittuale. Il pretesto è in questo caso l'imminente matrimonio, con conseguenze a ripetizione, anzi a cascata a sfondo *drammatico-ma-non-serio*, per dirla alla Flaiano, interessanti anche sul piano metacinematografico, più orientato sul modello di racconto dei *cartoons* che “reale”:

Fotogramma statico: primo piano di Lita Fox.

CINECRONISTA

Mancano due settimane alle nozze, quand'ecco un'ex ballerina di nome Lita Fox farsi avanti e asserire di esser sposata con Zelig. Non solo: dice anche di aver avuto un figlio da lui. Scoppia subito uno scandalo.

Titolo di giornale: Zelig è già segretamente sposato e padre, per giunta!

La prima pagina di un altro giornale, su cui spicca una foto di Zelig, con la didascalia: La ballerina indica nel Camaleonte il padre del suo bebè!

[...]

CINECRONISTA Zelig intende contestare le asserzioni di Lita Fox e dice che si batterà, in tribunale. Ma l'opinione pubblica già comincia a staccarsi da lui. [...] Abili avvocati dipingono Lita Fox come una sedotta e abbandonata. Il bambino negletto, povero e senza padre, impietosisce il pubblico. [...] Zelig ha venduto la storia della sua vita a Hollywood per una grossa somma di denaro. Quando scoppia lo scandalo, il produttore chiede indietro l'anticipo. Zelig può restituire solo la metà della somma, poiché ha già speso il resto. [...] Allora, la casa di produzione gli restituisce solo metà della sua vita. Si tengono loro i momenti più belli e a lui restano solo le ore trascorse a dormire e a mangiare. Zelig è scosso dallo scandalo, ma siamo soltanto agli inizi.

[...]

Salta fuori un'altra donna: Helen Grey, commessa in un negozio di articoli da regalo nel Wisconsin, la quale asserisce che Zelig è il padre dei suoi gemelli.

Insomma, volendo riassumere brevemente i fatti, che cosa è successo e succede nella parte finale di *Zelig*? Quando tutti l'hanno dimenticato, Zelig si fa notare in un cinegiornale accanto al Papa in Vaticano. Rispettato alle cure della dottoressa Fletcher se ne innamora ed è ricambiato: l'amore gli dà la sicurezza e il coraggio di mostrarsi nuovamente in pubblico con la fidanzata. Tutto sembrerebbe superato senonché, alla vigilia delle nozze, si fa avanti uno stuolo di donne con l'accusa di averle abbandonate.

Questi sgradevoli episodi provocano un repentino ribaltamento di umore e di opinione nei fans che adesso si dimostrano ostili rivelando tutta la loro avversione e condanna morale, spezzando il fragile equilibrio nervoso dell'"uomo camaleonte" Zelig, con la conseguenza di metterlo nuovamente in fuga, sia da se stesso che dal suo prossimo.

Infatti, quando il processo a suo carico per poligamia e truffa è alle battute finali, poco prima della sentenza, Zelig si rende irreperibile e scompare una volta di più dal suo mondo, dall'America e dall'amata Eudora.

CINECRONISTA Eudora Fletcher seguita a cercare Leonard Zelig, ma le speranze si attenuano di giorno in giorno.

EUDORA FLETCHER ANZIANA (*fuori campo*)
Non riescivo a pensare ad altro che a Leonard, e provavo una costante, profonda nostalgia di lui e dei magnifici momenti che avevamo trascorso insieme. Ne ero sempre più innamorata. Fu per me, veramente, un periodo molto, molto doloroso.

Una via di New York: cade la neve.

CINECRONISTA L'anno finisce e, di Leonard, nessuna traccia ancora.

Ai nostri giorni: un altro brano dell'intervista alla dottoressa Fletcher.

D.SSA FLETCHER ANZIANA
Non facevo che girare a vuoto e pian-gere. Una sera, dopo un momento veramente brutto, mia sorella Meryl mi disse: "Vieni, dà. Andiamo a cena fuori. Andiamo a un concerto". Io: "No, non me la sento". Ma lei insistette tanto che alla fine uscimmo insieme. E andammo a un cinema. Davano *Grand Hotel* e, insieme al film, c'era, al solito, un cinegiornale.

Una via di New York: l'ingresso del cinema dove si proietta Grand Hotel.

Titolo di cinegiornale: I nazionalsocialisti in ascesa in Germania.

Il cinegiornale mostra Hitler che - in divisa nazista, circondato da gerarchi - arringa la folla.

SPEAKER DEL CINEGIORNALE Adolf Hitler e il Partito nazionalsocialista vanno facendo sempre più prose-

liti in una Germania turbata da tumulti, in piena depressione economica. Denunciando il trattato di Versailles, i "nazi" fanno appello al patriottismo germanico. Promettono di ricostruire il paese...

Le immagini del cinegiornale mostrano una sfilata nazista per le vie di Berlino, con bandiere e vessilli. Camicie brune con la svastica. Hitler che risponde, felice, agli osanna della folla.

Nel prosieguo dell'avventura zeligiana e fino alla fine, nuovamente per mezzo del cinema, la storia di *Zelig* si avvia al suo esito. Per puro caso Eudora lo individua nel filmato e riesce a raggiungerlo a Monaco mentre Leonard presenzia ad un oceanico comizio accanto a Hitler. Come nelle scene più strappalacrime e romantiche del cinema americano, l'uomo la riconosce e dopo una rocambolesca fuga in aereo – si trasforma in pilota, fa il giro della morte, riesce a sfuggire ai caccia tedeschi inseguitori e guida il velivolo capovolto stabilendo anche il record della traversata dell'Atlantico a testa in giù! – i due raggiungono gli States dove ricevono un'accoglienza trionfale: Zelig naturalmente sposerà Eudora e, nell'anonimato, cercherà di riprendere una vita normale.

Ma vediamo, in conclusione, come si svolgono le ultime scene:

CINECRONISTA Dopo aver sbrogliato un'intera matassa di garbugli legali, Eudora e Leonard possono sposarsi. È una semplice festa di nozze, la loro, fra pochi intimi, che viene filmata alla buona.

[...]

Desiderando solo il piacere di essere benvoluto – ha scritto di lui Scott Fitzgerald – distorse se stesso oltre misura. Ci si chiede cosa sarebbe successo se, fin dall'inizio, Zelig avesse avuto il coraggio di parlar franco, e mostrarsi qual era, anziché fingere? Alla fin fine, non fu l'approvazione dei più, bensì l'amore di una singola donna, a cambiare la sua vita.

Si ode, in sottofondo, la canzone I'll get by. Eudora e Leonard si allontanano, tenendosi per mano e vanno ad appartarsi per dar inizio alla loro nuova vita insieme.

CANZONE I'll get by as long as I have you. / Though there be rain, and darkness too, / I'll not complain, I'll laugh it through. / Poverty may come to me, that's true, / But what do I care? I say: / I'll get by as long as I have you!

(Me la caverò, fintanto che avrò te. / Se anche pioverà e farà buio, / non mi lamenterò. Riderò, e via! Posso andar in miseria, d'accordo, / ma che me n'importa? Ripeto: / Me la caverò sempre, finché avrò te.)

Sullo schermo nero si srotola, lentamente, la scritta d'epilogo:

Leonard Zelig e Eudora Fletcher vissero, insieme, anni pieni e felici. Lei seguì ad esercitare come psicanalista e lui teneva, saltuariamente, lezioni sulle proprie esperienze. Le manifestazioni di "camaleontite" si fecero sempre più rare finché la malattia guarì del tutto, e i sintomi scomparvero completamente.

Sul letto di morte, disse ai medici che era contento di aver vissuto una buona vita. Gli dispiaceva solo di morire - disse - perché aveva cominciato a leggere *Moby Dick* ed era curioso di sapere come andava a finire.

Un ometto di stampo chapliniano chiamato Zelig che cerchi l'integrazione nell'immedesimazione totale con il prossimo non può più, come il già citato Felix, accontentarsi di copiare Humphrey Bogart, né tantomeno gettarsi nell'onda paranoico-ipocondriaca di Alvy Singer (*Io e Annie / Annie Hall*, 1977), di Isaac Davis (*Manhattan*, 1979) e Sandy Bates (*Stardust Memories*, 1980) o le sembianze degli altri personaggi a seguire e non ancora esaurirsi, ma deve scegliere l'unica strada consentita, ovvero assumere fisicamente il modello e seguire fino in fondo un percorso esclusivo in cui il doppio è sostituito dal multiplo, cioè dalla serialità della contaminazione psichica.

Sopra ogni suggestione politica o artistico-filosofica, Woody Allen adotta il camaleontismo per esaltare - e lo farà per l'intera sua carriera e soprattutto nei film degli ultimi due decenni - innanzitutto il sentimento d'amore, l'unico ad offrire una qualche risposta positiva al senso, a suo dire altamente irrazionale, della vita. Con questo stratagemma si

libera dei diversi strati di pelle indossati in precedenza (il vaudeville, il comico naturale, il dramma a vicolo cieco, il sesso, la Storia, la cultura), smette gli alienanti ed alienati abiti altrui e, oltrepassando le maschere del *fool* e dello *schlemiel*, si abbandona ad un “fregolismo” rigenerante che, attraverso l’identità di Leonard Zelig salvata dal sentimento amoroso, si estende al suo trasformismo personale legato all’accettazione di sé e al linguaggio del cinema, a suo modo una forma “zelighizzata” del linguaggio delle consuete immagini narrative in movimento.

A parte gli obiettivi personal-creativi, è interessante notare come il contesto storico e sociale di *Zelig* sostiene notevolmente lo sviluppo dell’intreccio, a tratti decisamente effervescente. È il caso della sequenza del litigio di Ruth con l’amante, geloso di un torero, un autentico pezzo di bravura, in qualche modo costruito sul vecchio schema della spassosa e già ricordata sfida dell’alce dei Berkovitz.¹³ La costruzione dei fatti comici, casuali e involontariamente caotici, contrapposti alla profonda solitudine del protagonista e all’onniscienza psicoanalitica, è tematicamente in funzione dei trucchi formali e degli elaboratissimi artifici. Basti pensare alla programmata falsificazione della pellicola rigata ed usurata, alla distorsione del sonoro, ai cinegiornali veri ed a quelli fasulli, ai montaggi impossibili, alle immagini d’epoca rigorosamente nuove, alle interviste, il tutto in una alternanza sempre efficacemente bilanciata del bianco e nero d’epoca con il colore contemporaneo. Per non parlare, appunto, delle interviste ai veri Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim, Susan Sontag («[Zelig] era più famoso di Lindberg» e della infinita galleria tipologica di autorità, esperti, commentatori, gente comune assolutamente *falsa* come la sorella della psichiatra e il cugino Paul Deghuee, inventore e fotografo a tempo perso, ripresi in gioventù e nella vecchiaia).

Un procedimento di commistione falsata – al quale verosimilmente non è estranea in Woody Allen l’influenza del lavoro di Orson Welles, il mago di *F come falso* (*F for Fake*, 1975) che a sua volta riprende il trucco della compresenza del personaggio storico (Mussolini) e del protagonista (Charles Foster Kane) già sperimentato dallo stesso Welles in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) – mirato ad impedire la riconoscibilità per capovolgere in qualche modo quanto aveva sostenuto Barthes nel suo saggio

13 Cfr. nota 5.

sulla fotografia¹⁴ ritenuta *falsa* a livello della percezione, ma *vera* per quanto riguarda il tempo. Tra i non pochi richiami alle fonti del film è citazionistico-storico-scientifica la (freudiana) stanza delle sedute psicanalitiche filmate dalla cinepresa seminascosta del cugino Paul, la Camera Chiara.

Zelig è quindi un personaggio artificiale che raggruppa le sue dissociate identità. Emblema della disgregazione dell'io, grande *freak* dei falsari, pirandellianamente parlando – e al drammaturgo siciliano Allen ha guardato molto spesso nel corso della sua intera carriera, non citandolo ambigualmente mai nelle moltissime interviste rilasciate nel corso degli anni – è uno, nessuno e centomila, ma è anche l'astratto e il simbolico.¹⁵ E non potrebbe essere altrimenti in quanto la sua sempre provvisoria “mostruosità” visibile non è altro che, come da collaudato schema del genere fantastico-horror, proiezione delle inquietanti forme mostruose create della mente. «Quando un uomo muta aspetto fisico» dice Eudora al parente fotografo, motivando con ciò stesso la genialità dell'idea e del soggetto che sostengono l'intera pellicola, «lo si vuole vedere. Non basta leggerne». Il potere magico e “furtivo” del cinema ha lasciato ancora un segno nella finzione della normalità (si pensi alla forma parodica delle “News on the March” del sopra ricordato *Quarto potere*) e dunque l'assidua frequentazione dell'Ironia e dell'Amore, senza certamente trascurare la lettura integrale di *Moby Dick*: la bugia di Leonard per non averlo letto diviene il fittizio pretesto scatenante l'alterità.

Ironia, Amore, Identità, dunque per leggere lo *script* di *Zelig*, elementi tutti e tre ricompresi all'interno del *pattern* d'una scrittura viva che nutre la rappresentazione di quello che potremmo chiamare *l'alienante disordine comico esistenziale alieniano*; un disordine programmato con i tempi comici perfetti in una pratica trasformistica che può risolvere, nell'illusione realistica e filmica del falsario Woody Allen – figlio, come lui stesso amava definirsi, della depressione e della televisione – le componenti di zeligismo di cui i suoi personaggi, e parimenti di cui nessuno di noi, *everymen* inconsapevoli e mutanti, sono e siamo mai totalmente privi: Zelig fa parte della nostra esistenza e davvero, dopo aver letto la sceneggiatura della sua vita, il vecchio “io” si trasforma in un inquietante e paradossale “Noi”.

14 ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2012 (1980), p. 115.

15 Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo* (1908) e, a puro titolo d'informazione minima, GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni 1974..