

BUMBLEBEE

(Scheda a cura di Alessio Brizzi)

CREDITI

Regia: Travis Knight.

Sceneggiatura: Christina Hodson.

Montaggio: Paul Rubell.

Fotografia: Enrique Chediak.

Musiche: Dario Marianelli.

Scenografia: Sean Haworth.

Costumi: Dayna Pink.

Trucco: Tanya Cookingham, Tina Roesler Kerwin, Kelvin R. Trahan, Lizbeth Williamson.

Effetti speciali: Jason Smith, Ron Ames.

Interpreti: Hailee Steinfeld (Charlie Watson), John Cena (agente Jack Burns), Jorge Lendeborg Jr. (Memo), John Ortiz (dottor Powell), Pamela Adlon (Sally Watson), Jason Drucker (Otis Watson), Rachel Crow (Celia), Kenneth Choi (Ken), Gracie Dzienny (Tina), Ricardo Hoyos (Tripp), Lenny Jacobson (Roy), Megyn Price (Amber), Stephen Schneider (Ron), Len Cariou (zio Hank), Glynn Turman (gen. Whalen)...

Casa di produzione: Allspark Pictures, Hasbro, Paramount Pictures.

Distribuzione (Italia): 20th Century Fox.

Origine: USA.

Genere: azione, commedia, fantascienza.

Anno di edizione: 2018.

Durata: 113 min.

Sinossi

Sul pianeta Cybertron è in atto una terribile guerra tra Decepticons e Autobots. Prima che gli Autobots abbiano definitivamente la peggio, il loro leader, Optimus Prime, manda il fedele soldato Bumblebee in avanscoperta sulla Terra per verificare la possibilità di una fuga sul nostro pianeta. Quando Bumblebee giunge in una cittadina balneare della California è il 1987. Sfuggito ai soldati americani, Bumblebee è costretto a combattere con un Decepticon, sul quale riesce ad avere la meglio. Rimane tuttavia ferito e perde completamente la voce, dunque la possibilità di comunicare. In queste condizioni, Bumblebee si trasforma in un vecchio e arrugginito Maggiolino Volkswagen giallo, finendo in un'officina. Qui incontra la neo diciottenne Charlie Watson, che da molto tempo cerca i pezzi di ricambio per riparare la macchina del padre defunto.

La ragazzina vuole andare via di casa, ancora soffre per la perdita del genitore e non riesce ad accettare la nuova vita che la mamma sta cercando, con difficoltà, di costruire assieme a un nuovo compagno che a lei sembra solo un imbranato. I piani di Charlie sono stravolti quando riceve come regalo proprio il Maggiolino giallo nel quale si è trasformato Bumblebee, in grado di comunicare con lei captando le trasmissioni satellitari.

ANALISI SEQUENZE

1. *Prologo: la guerra tra decepticons e autobots - Optimus Prime assegna la missione a bumblebee (00:00':35" - 00:03':49")*

Su un avveniristico scenario di guerra, inquadrato dall'alto e immerso in un buio da tragedia apocalittica, si staglia in sovrimpressione la didascalia "CYBERTRON", a indicare il luogo dell'azione. Le note incalzanti della colonna sonora musicale di **Dario Marianelli** da subito marcano il ritmo agitato delle riprese, amalgamandosi perfettamente con il fragore drammatico dell'apparato sonoro diegetico. La macchina da presa (m.d.p.), iperdinamica, si esprime in una danza fluidissima, un catalogo senza soluzione di continuità di tutti i movimenti di cui è capace, dalle carrellate acrobatiche a ogni tipo di panoramica, dagli zoom rapidissimi (in avanti e indietro) a travelling aerei in tutte le direzioni, fino a raggiungere primi e primitissimi piani per poi allontanarsi di nuovo in vorticosi campi lunghi e lungheggianti, oltre che attraverso inaspettati campi medi, piani medi e piani americani.

L'**action movie** qui è di casa. Il prologo (che si chiude con il titolo su fondo nero) serve a innescare la storia, con Optimus Prime che assegna all'autobot B-127 (destinato a diventare Bumblebee) la missione di andare sulla terra a stabilire una nuova base, e a ricordarci che siamo dentro un film di fantascienza, a una narrazione fantastica. Ma serve anche a creare un corto circuito visivo ed emotivo con quanto accadrà successivamente, quando lo spettatore sarà trasportato in luoghi dai ritmi più pacati e lontani dagli stereotipi del classico film basato essenzialmente sugli effetti speciali.

La sequenza d'apertura detta anche i due toni dominanti la storia: il drammatico e l'ironico, perfettamente bilanciati tra di loro. Basta ricordare la battuta di B-127 quando, mentre intorno infuria il più spaventoso dei combattimenti, si rivolge a Optimus Prime con un: «*Scusa il ritardo, c'era un po' di traffico!*». Segue, su sfondo nero, il titolo del film.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sull'action movie

Si tratta di un genere cinematografico caratterizzato da scene e sequenze movimentate che mettono a dura prova il protagonista della storia; solitamente, in questo genere di film i personaggi non vengono tratteggiati in modo approfondito a livello psicologico e la trama è prevalentemente lineare. L'**action movie** è nato negli USA ed è uno tra i generi maggiormente praticati. Tipici del genere in questione sono i momenti spettacolari, dove abbondano effetti speciali ormai sempre più sorprendenti.

2. *Caduta e inseguimento (00:03':50" - 00:09':05")*

Stacco netto. Le parole "Earth" e la data "1987" si stagliano su di un travelling aereo che fa planare la m.d.p. sopra una foresta oppressa da un cielo nuvoloso. Il dettaglio della canna di un mitra, inquadrato con un teleobiettivo su sfondo sfocato, introduce la scena del combattimento simulato tra due squadre di soldati americani impegnati in un'esercitazione, descritta con la stessa vorace mobilità dalla m.d.p., che utilizza campi e piani di tutti i tipi, abbinati ai più disparati movimenti (panoramiche e carrelli, in particolare). È evidente la speculare aderenza al prologo, nelle modalità descrittive, dell'inizio di questa seconda sequenza, come è evidente il ricorso alla medesima contiguità tra dramma e ironia: lo dimostra bene la scena in cui l'agente Jack Burns spara a più riprese al malcapitato commilitone, il soldato Bell, che si è fatto stupidamente catturare dalla squadra avversaria e pende a testa in giù appeso a un albero. I due sono ripresi tramite una serie di campi e controcampi, passando dal piano americano al primo piano, in pieno rispetto delle consuetudini di certo cinema di genere, specie il western: in fondo si sta raccontando un duello, soltanto ad armi impari e decisamente squilibrato nel suo "settaggio".

Bellissime alcune inquadrature dal basso e interessanti gli effetti visivi (controluce) ottenuti dal direttore della fotografia Enrique Chediak facendo filtrare i raggi del sole dagli alberi secondo stilemi classici dei film di azione.

Appena liberato dall'agente Burns, il soldato appeso a testa in giù, dopo un rovinoso volo a terra, si alza prontamente e rivolge lo sguardo in alto, a destra dell'inquadratura. È attirato da qualcosa.

La successiva immagine, in soggettiva, mostra una palla di fuoco che sta precipitando proprio verso lo spettatore, ovvero dove si trovano i militari. Scambiato per un missile, il proiettile incandescente impatta la terra causando un devastante disastro ben reso dagli effetti speciali: fuoco, fiamme e polvere, in sospensione nell'aria, determinano un'atmosfera di spettrale spaesamento. I soldati sono disorientati, alcuni feriti, tra cui Bell, adesso a terra ma non per un'azione di guerra simulata.

L'agente Burns, inquadrato a mezzo busto (o mezzo primo piano), chiede aiuto e spiegazioni ai superiori con la ricetrasmittente, mentre davanti a lui, accompagnato da un breve movimento verso l'alto della m.d.p., B-127 si alza in tutta la sua metallica possanza, occupando gran parte dell'inquadratura. L'incontro tra i due, raccontato con pochi ma incisivi campi e controcampi, la cui tensione visiva è enfatizzata dalla colonna sonora musicale e dai marcati rumori d'ambiente, termina con la soggettiva di B-127: uno schermo corrispondente al suo campo visivo diviso in tante celle esagonali che si attivano a seconda degli obiettivi selezionati. Distratto dalle grida dei militari che lo hanno individuato e stanno correndo verso di lui, l'autobot si allontana verso l'interno del bosco. Lo vediamo fuggire mentre Burns, di quinta sulla sinistra dell'inquadratura, lo osserva ancora sorpreso.

La m.d.p. si sposta verso il gigante di ferro per pochi istanti, andando poi a cercare, con panoramiche e carrelli in steadycam, Burns e i soldati che arrivano in massa, a piedi o su vari mezzi. La regia descrive la fuga di B-127 e l'inseguimento del robot da parte dei soldati ricorrendo al classico montaggio alternato: le immagini in movimento degli inseguitori e dell'inseguito si avvicendano a un ritmo reso serrato dai molteplici attacchi tra le numerosissime inquadrature ottenute da angolazioni e piani diversi, così da produrre nello spettatore la sensazione di essere al centro dell'azione. B-127 dà anche prova della sua capacità mimetica, trasformandosi nella jeep gialla che precedentemente aveva messo a fuoco, salvo poi tornare a correre con la sua mole inconfondibile. Grazie all'abbattimento di alcuni alberi da parte di B-127, la prima parte dell'inseguimento ha termine. Un carrello a seguire, realizzato con la steadycam, corre dietro a B-127 che fugge tra gli alberi, fino al campo totale di una miniera abbandonata, ambiente della scena successiva.

Domina la miniera una montagna, la cui imponenza è esaltata da un movimento fluido della m.d.p. che, alle spalle di B-127, la inquadra dal basso verso l'alto in una sorta di semi-soggettiva. Poco dopo, ecco arrivare i militari, ai quali la m.d.p. sta addosso senza tregua. B-127 cerca rifugio nella miniera, che vediamo anche attraverso alcune soggettive del robot. I soldati però bloccano l'accesso. Tra le numerose inquadrature di cui si serve il regista per fornire un'idea plastica del nuovo spazio dell'azione sono diverse quelle dall'alto: la visione d'insieme (totale) risulta particolarmente suggestiva e conferisce alla location un'energia di innegabile teatralità. Bumblebee, il cui punto di vista è letteralmente dichiarato attraverso le soggettive, prova a instaurare un dialogo con i soldati, fino a quando, preannunciato dal rumore del motore, sopraggiunge quello che sembra un aereo militare dell'aviazione statunitense e, invece, si rivela essere Blitzwing, un Cercatore Decepticon.

La m.d.p. lo segue nel suo volteggiare, assecondandone il movimento circolare e confermando la sua vocazione a essere parte attiva dell'azione, mai semplice spettatore. Come del resto ribadisce il punto di vista solidale con l'aereo, probabilmente ottenuto mediante un drone. Il bombardamento dello spazio antistante la miniera è un'ulteriore dimostrazione di effetti speciali ben diretti e orchestrati in pieno accordo con la colonna sonora. A questo punto l'aereo, mentre è ancora in volo, prende le sembianze di un Decepticon per atterrare con fragore davanti al suo obiettivo: B-127.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su Enrique Chediak, Direttore della fotografia

Classe 1967, Chediak è un direttore della fotografia di origini ecuadoregne. Tra i film a cui ha collaborato ricordiamo: *127 ore* (2010) di Danny Boyle, *The Maze Runner* (2014) di Wes Ball, *La quinta onda* (2016) di J. Blakson. Il ruolo del **direttore della fotografia** è quello di occuparsi dell'illuminazione del set e, conseguentemente, della qualità fotografica delle immagini, ovvero delle modalità tecniche delle riprese e, d'accordo con il regista, del loro valore espressivo.

3. Lo scontro con il Decepticon (00:09':06 " - 00:12':56")

La sequenza si concentra esclusivamente sullo scontro tra B-127 e il Deception giunto sulla Terra. È una sequenza tremendamente spettacolare, di cui indiscussi protagonisti sono gli effetti speciali. Volteggiando tra cielo e terra – in un continuum di virtuosismi che non sono solo un'esibizione stilistica e tecnica, ma una necessaria scelta espressiva per restituire con credibilità la crudezza del duello in atto – la m.d.p. si fa presenza invisibile eppure dominante, assicurando alle inquadrature una straordinaria forza di attrazione.

L'aspetto più emozionante, dal punto visivo, dell'intera sequenza è il movimento a caduta libera della m.d.p. quando precede B-127 scaraventato giù dal dirupo. L'accelerazione impressa a questa sorta di travelling in discesa verticale è impressionante, e davvero la partecipazione sensoriale dello spettatore raggiunge il diapason.

In questo ipercinetico succedersi di inquadrature e movimenti travolgenti, il focus drammaturgico trova il suo perno nel seguente scambio di battute tra i due contendenti.

Deception: «*Dimmi dove si nascondono i tuoi amici*».

B-127: «*Non parlerò mai*».

Deception: «*È questo che vuoi?*».

Dialogo in cui emerge la lealtà inattaccabile di B-127 verso i propri ideali e il suo popolo, insegnamento non secondario nell'economia narrativa del film. B-127 pagherà questo profondo sentimento dell'onore con la perdita della capacità di parlare. Proprio quello della menomazione sonora di B-127 è uno dei momenti significativo della sequenza. La scena in questione inizia con il dettaglio della mano a forma di lama perforante del Decepticon. Sollevata contro il cielo terso e inquadrata dal basso per imprimerle maggiore forza tragica, la mano assassina si abbatte violentemente sulla gola di B-127, che in una soggettiva di sofferta intensità si rende anche tecnicamente conto di quello che gli sta succedendo (più avanti, a scontro concluso, sul suo schermo-soggettiva apparirà la scritta "Memory Cell Failing" lampeggiante in rosso).

Grazie alla prontezza di riflessi, unita all'indiscutibile astuzia, il David robotico riesce alla fine a distruggere quel Golia d'acciaio apparentemente invincibile. Tra le immagini conclusive della sequenza troviamo una panoramica da destra a sinistra, a seguire B-127 che si aggira malconco tra i resti infuocati del combattimento, e una panoramica dall'alto verso il basso che rivela l'agente Burns ferito ma ancora in vita, stretto dalle lamiera di un blindato. Il militare si volta, prima in piano americano poi in primo piano e ancora di nuovo in piano americano, verso il robot vittorioso. B-127 si allontana vacillando in direzione della m.d.p.

Durante l'intera sequenza non viene mai meno la colonna sonora musicale (o commento musicale extradiegetico), la cui tonitruante epicità si sposa felicemente con la potenza delle immagini.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sulla colonna sonora musicale

Con tale definizione si indicano gli interventi musicali che accompagnano e/o commentano alcune scene dei film sottolineandone i valori emotivi o enfatizzandone il pathos. La **colonna sonora musicale** è parte integrante della **colonna sonora**, che raccoglie tutti i suoni prodotti in un film, dai dialoghi (parlato) ai rumori, dai silenzi ai brani musicali. Autore delle musiche di *Bumblebee* è il

musicista pisano **Dario Marianelli** (classe 1963), che nel 2007 ha vinto l'Oscar per le musiche del film *Atonement (Espiazione)*, diretto da Joe Wright. Tra le colonne sonore composte da Marianelli ricordiamo quelle delle seguenti opere: *I fratelli Grimm e l'incantevole strega* (2005) di Terry Gilliam, *Orgoglio e pregiudizio* (2005) di Joe Wright, *Agorà* (2009) di Alejandro Amenábar, *Paddington 2* (2017) di Paul King.

4. Fine memoria (00:12':57" - 00:13':36")

Ancora una volta il passaggio da una sequenza alla successiva avviene mediante uno stacco netto, utile a mantenere sotto controllo sia il ritmo narrativo del film che la scansione del diagramma emotivo. Così, dalla scena precedente del tumultuoso combattimento tra B-127 e il Decepticon si passa ad una rilassante panoramica da sinistra a destra che mostra un bellissimo paesaggio di montagna con lago, e l'entrata in campo del piede d'acciaio di B-12. Il robot cade rovinosamente sulla sabbia, la testa adagiata sull'acqua, in primitivo piano. Sul display-soggettiva appare in sovrimpressione la scritta lampeggiante "Memory Core Critical Failure", mentre il robot (sempre in soggettiva sul monitor elettronico) mette a fuoco alcuni particolari del nuovo ambiente in cui si trova: la riva del lago con un gruppo di campeggiatori, un caravan, un maggiolino giallo.

Lo *shutdown* (arresto) della memoria avviene proprio mentre l'immagine sul display è interamente occupata dalla Volkswagen Typ 1 gialla. Successivamente, lo schermo visivo di B-127 si spegne, riducendosi a un minutissimo punto rosso su fondo nero.

5. Io sono Charlie e questa è la famiglia che mi è toccata (00:13':37" - 00:16':22")

La sequenza si apre con il dettaglio di una sveglia sul cui display scatta l'avviso che sono le 8:00. Il raccordo tra i cristalli liquidi che segnano l'orario della sveglia elettronica e lo sfocato puntino rosso dell'ultima immagine presente nello schermo-monitor di B-127 (che chiudeva la precedente sequenza) è fin troppo facile, e molto legato alle convenzioni del cinema degli anni Ottanta. Segue la descrizione, ricca di eloquenti dettagli scenografici, della cameretta di Charlie, la protagonista femminile del film.

I dettagli sono individuati dalla m.d.p. attraverso movimenti molto fluidi, in particolare degli zoom a stringere appena abbozzati. Vediamo un walkman giallo con cuffiette, pile di cassette VHS, poster musicali alle pareti (spicca quello dei The Pretenders), modellini di auto tra cui una luccicante Corvette verde (prontamente messa a fuoco dopo un'iniziale, studiata sfocatura), una scatola con dei trofei dorati e diversi ricambi di motori di auto. Musica e auto, le due passioni dominanti di Charlie, sono dunque evidenziate con icastica chiarezza. Anche la colonna sonora musicale, platealmente anni Ottanta (sulle immagini scorrono le note della canzone che Charlie sta ascoltando, dunque si tratta di musica diegetica), oltre a contestualizzare la storia, serve a sottolineare l'interesse della protagonista verso la musica.

Importantissimo il dettaglio della fotografia sulla scrivania, che mostra la protagonista abbracciata a un giovane uomo. Seguita dalla m.d.p. mentre si dirige verso il bagno, Charlie lo saluta carezzando la foto: è suo padre. Subito comprendiamo quanta sia forte la mancanza che prova di lui, evidentemente morto.

La scena nella cameretta prosegue con una serie di primi e primitivi piani di Charlie, presi da varie angolazioni, che si prepara al bagno, lo specchio di fronte a sé. Si fa strada nello spettatore l'immagine di una ragazza un po' maschiaccia, ribelle, sicura di sé. Ma forse anche fragile.

Primi e primitivi piani continuano a essere le inquadrature prevalenti quando Charlie raggiunge in cucina la madre e il suo compagno. Anche a loro sono riservati dei primi piani e molti mezzi primi piani (o mezzi busto), come del resto al fratellino Otis (che arriva indossando il kimono da karate, a dichiarare subito una sua passione). La m.d.p. si muove nella cucina (ripresa naturalmente anche in totale) giostrandosi disinvoltamente tra i quattro personaggi (più un simpaticissimo cagnolino, Conan), con l'obiettivo di mostrare le dinamiche complesse che li attraversano: la madre che

vorrebbe dalla figlia maggiore disponibilità e toni più rispettosi, Charlie che sembra non sopportare né le pretese della madre né il suo nuovo compagno Ron (“nauseante”, dice, quando li vede a farsi tenerezze) e appare gelosa nei confronti del fratellino, il compagno della madre che fa di tutto per mostrarsi aperto a ogni soluzione in nome dell'armonia famigliare.

È a questo punto che la **sceneggiatrice Christina Hudson** fornisce attraverso i dialoghi alcune informazioni agli spettatori, tra cui quella che l'indomani Charlie compirà 18 anni e che il suo più forte desiderio (il *desire*, secondo le convenzioni della narratologia cinematografica) è quello che ricevere in regalo 500 dollari per poter mettere a posto un'automobile, simbolo della sua raggiunta indipendenza nonché ricordo concreto, come vedremo, del padre. Purtroppo la madre, infermiera, non ha attualmente le possibilità economiche per venirle incontro e a nulla valgono gli slanci di generosità del suo compagno. Charlie si conferma una ragazza ostile e ruvida, arrabbiata col mondo e profondamente insoddisfatta. In questa sequenza, oltre alla presentazione di Charlie abbiamo l'introduzione di un tema non secondario, quello della famiglia e dei valori che essa preserva, e coltiva, pur nell'inevitabilità degli attriti e dei conflitti che sono presenti al suo interno.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su scenografia

Con tale termine si designa tutto ciò che è visibile allo spettatore in relazione all'ambiente in cui si svolgono le vicende mostrate. Si tratta dell'insieme degli elementi (eccetto i personaggi) presenti in scena o nell'inquadratura, ovvero i paesaggi, i vari edifici, i locali, gli arredi in tutte le loro declinazioni, gli oggetti e via dicendo.

Sullo sceneggiatore

È colui che scrive la sceneggiatura, che consiste nello sviluppo puntuale della storia raccontata nel film compresi i dialoghi.

Sul desire nel racconto

Nello *storytelling* il *desire* corrisponde a ciò che il protagonista desidera, è il suo “obiettivo conscio”, quello verso cui rivolge tutti gli sforzi e le azioni. Il *need* è invece ciò di cui il protagonista avrebbe bisogno per cambiare in meglio. Generalmente, la natura del *need* è psicologica e/o morale, si tratta di una mancanza di cui il personaggio non è del tutto consapevole, ma che genera il suo difetto peggiore, nonché la sua infelicità.

(Estratto da: <http://www.glievidenziatori.it/need-desire-derivazioni-ed-usi/>)

6. Amori e delusioni (00:16':23" - 00:18':17")

L'apertura di sequenza è su di un luna park. La nuova location è presentata in totale con una ripresa dall'alto seguita da un movimento discendente della m.d.p., posizionata su di una gru o montata su sul jib (o crane: braccio meccanico). Il dettaglio successivo di un secchio inquadrato dall'alto dove Charlie, indossando l'uniforme del locale per cui lavora, pesta con uno strumento di metallo delle arance per spremere il succo, determina un coraggioso quanto originale salto nel taglio delle inquadrature, dal generale al particolare. Il resto della sequenza al luna park, condotta come al solito da una m.d.p. estremamente mobile, mette in gioco nuovi personaggi, uno su tutti: Memo, un ragazzo afroamericano dall'espressione dolcissima, avvicinato dalla m.d.p. con varie inquadrature e movimenti fluidi operati con la steadycam. Il giovane lavora nel vicino chiosco di Churros ed è evidente che gli piace Charlie, ma lei appare nei suoi confronti alquanto indifferente.

Poi facciamo la conoscenza di un bel ragazzo dal fisico prestante, Tripp (lo interpreta l'attore canadese Ricardo Hoyos), di cui Charlie è invaghita (le soggettive colme di desiderio dello sguardo di lei su di lui sono inequivocabili), con la sua corte di biondine tutte mossette e risolini d'ordinanza. Quando goffamente Charlie (seguita dalla steady) va a sbattere con il vassoio contro il bellimbusto in questione, rovesciandogli addosso le spremute, le biondine si prendono gioco di lei con i consueti modi dei bulli, e si allontanano lasciandola malinconica a osservare, in soggettiva, una di loro fare le fusa al ragazzo.

Seppure con una certa schematicità, qui viene introdotto un altro dei temi secondari, ma non meno importanti, del film, legato all'universo esistenziale di Charlie: quello del bullismo.

Dal primo piano della giovane, triste e pensierosa, si passa a un camera-car che la segue lateralmente, in campo medio e in primo piano, sopra a un motorino, cuffiette in testa e musica diegetica “a palla”, la stessa musica iniziata nella scena precedente e che dunque funge anche da raccordo. Accompagnata da una panoramica sinistra-destra, Charlie raggiunge un capannone in legno. Si tratta, come presto sapremo, dell'officina-garage dello zio Hank.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su diegesi e musica diegetica

Con il termine **diegesi** si indica la linea del racconto, l'universo narrativo di una storia e tutto ciò che ne fa parte; la musica è dunque diegetica quando viene udita (o prodotta) dai personaggi e la fonte sonora è identificabile e fa parte evidente del contenuto narrativo di una scena o di una inquadratura, come una radio, una televisione, un giradischi, uno strumento musicale o, nel caso specifico, un walkman.

7. Amore a prima vista (00:18':1 8" - 00:23'02")

È proprio l'icastico primo piano di zio Hank ad aprire la nuova sequenza. L'anziano signore che gestisce l'officina dove la ragazza va a comprare pezzi di ricambio ha un carattere burbero, ma Charlie sa comunque tenergli testa, come testimonia il rapido scambio di battute tra i due, ben ritmato da campi e controcampi.

Prima di congedarsi da zio Hanks, Charlie ha l'opportunità di mostrare le sue competenze meccaniche (e conseguentemente informare lo spettatore di questa sua abilità) consegnando a un dipendente dello zio una chiave da mezzo pollice (il dettaglio la evidenzia nel suo luccicare metallico) anziché quella da tre ottavi che lui le ha chiesto per un lavoro in cui è impegnato. La scelta di Charlie si rivela giusta, con sorpresa dell'uomo che, in primo piano, la ringrazia, per poi osservarla in soggettiva allontanarsi in campo lungo. Subito dopo fa il suo ingresso sonoro il pezzo dei Duran Duran “Save a Prayer” (1982), il cui entusiasmante sound è il commento più adatto alla descrizione di Charlie che, tra carrelli a precedere, laterali e altri movimenti della sempre dinamica m.d.p., si muove a proprio agio nel cortile della rimessa, affollato da vecchie imbarcazioni, cumuli di rottami e casse piene di pezzi di ricambio.

Il commento musicale si interrompe bruscamente quando Charlie avverte un rumore strano. È così che scopre, in una zona appartata della rimessa, semicoperto da un panno verde scuro, un Maggiolino Volkswagen giallo. La fascinazione provata dalla ragazza è immediata e viene introdotta da una trama sottile di note volte a creare un'atmosfera magicamente sospesa. Potremmo dire che è quasi amore a prima vista, un amore che si concretizza in un impasto visivo e sensoriale di soggettive, intensi primi piani (come quelli di Charlie riflessa dallo specchietto retrovisore), dettagli di particolari dell'auto avvicinati con morbidi movimenti di macchina e giochi di sfocature ben studiati. Charlie finalmente si scioglie in un sorriso liberatorio. Quello è il suo ambiente naturale, il suo rifugio, il suo spazio di fuga da una realtà con cui ancora non è sintonia.

La ragazza prova a girare la chiave dell'auto e subito la radio si accende con un gracchiare roco misto a un pulsare elettronico.

Di colpo la m.d.p. viene proiettata in alto, spinta all'indietro in una vertiginosa carrellata ottenuta digitalmente che le fa attraversare lo spazio come risucchiata da forze incontrollabili. La sua corsa si ferma con l'inquadratura in campo medio di due Decepticon. Su di un lontano pianeta stanno estorcendo informazioni su Optimus Prime, e i suoi prossimi progetti, a un tenente della resistenza degli Autobot sottoposto a un violentissimo interrogatorio (contraddistinto da serrati campi e controcampi).

I due Decepticon captano il segnale sonoro di B-127 proveniente dalla Terra e riescono a tracciarlo, quindi uccidono l'Autobot, che ha saputo resistere con onore e dignità, con un fendente che lo divide letteralmente in due. I Decepticon decidono di fare rotta verso la Terra, dove torna anche la m.d.p. inquadrando il dettaglio della radio del maggiolino prima che si spenga.

Nella scena successiva Charlie consegna trenta dollari a zio Hank per una scatola piena di pezzi di ricambio, poi gli domanda dove abbia preso il maggiolino, ma l'uomo non risponde, occupato a cercare di far funzionare la sua radio. Tramite gru, la m.d.p. segue dall'alto Charlie che rientra a casa in motorino. Dopo la vediamo nel garage dell'abitazione (descritto con poche ma sufficienti inquadrature) alle prese con la Corvette rossa del padre.

Inquadrata dall'alto, la ragazza esce da sotto l'auto scoraggiata: «*Ci rinuncio*», dice. Per poi aggiungere «*Non ce la faccio senza di te*», alludendo chiaramente al padre; una foto dell'uomo, ritratto mentre la abbraccia, è presente nel garage. La nostalgia del padre e il senso di vuoto di Charlie si acquiscono quando rientra in casa e vede la madre, Ron e il fratellino che stanno cenando sorridenti e felici davanti alla TV: un quadretto familiare, spiato da lontano in soggettiva, in cui lei non riesce ad inserirsi. Charlie va via senza farsi vedere.

8. «Ho deciso» (00:23':03" - 00:25':40")

La sequenza si articola in due momenti strettamente legati, che raccontano di una Charlie dapprima delusa e senza più energie, fortemente sfiduciata, poi animata da un ritrovato spirito di iniziativa. Emblematica l'inquadratura zenitale di inizio sequenza, che osserva dall'alto la ragazza distesa bocconi sul letto della sua cameretta: il senso di sconfitta e di impotenza è ben racchiuso in questa immagine assolutamente non gratuita.

Al suono della sveglia Charlie si alza svogliatamente e si reca al bagno con l'espressione di chi è assalita dallo sconforto. La macchina da presa le sta comprensibilmente incollata al volto con eloquenti riprese a mezzo busto e in primo piano. Per la seconda volta la ragazza si trova davanti allo specchio, situazione reiterata che riveste un significato fin troppo evidente, ovvero quello di alludere al suo stato di malessere e di faticosa ricerca introspettiva. Charlie si fa gli auguri di compleanno da sola e accarezza il padre nella fotografia in cui i due sono abbracciati. «*Mi manchi*», gli sussurra.

Non è un caso che la scena successiva si apra sul mezzo busto del compagno della madre, Ron, cui la donna sta sistemando la cravatta al collo. In quanto surrogato di un padre insostituibile, per quanto si dimostri affabile e affettuoso, Ron è ancora destinato a non incontrare i favori della ragazza. Anzi, i suoi auguri e il suo regalo (un libro su come reagire positivamente alla vita, intitolato "Smile For a Change") che l'uomo, in un impietoso primo piano, le porge accompagnandolo alla frase: «*Un sorriso è una cosa potente, rilascia endorfine*», non suscitano alcun interesse in Charlie. Come del resto il regalo della madre, un inadeguato e ipercolorato casco per il motorino, donato fuori tempo massimo anagraficamente parlando. Entrambi gli adulti non hanno capito i reali desideri della ragazza e quanto ormai sia proiettata irreversibilmente in un percorso di emancipazione e indipendenza (altro tema centrale del film), né sembrano comprendere, con i loro sorrisi ebeti stampati sui volti in primo piano, il tono ironico con cui lei risponde.

In una breve sequenza di montaggio, tenuta insieme da un arrabbiato pezzo di musica rock, Charlie è di nuovo nella sua cameretta: buttata sul letto e ripresa in campo medio, persa in un girovagare sfocato che la dice lunga sulla sua identità in crisi e sulla perdita di un orizzonte limpido; pronta a coprirsi il volto con le coperte per esprimere, una volta di più, la propria ansia ribelle e il rifiuto del mondo. Fino a quando non accade qualcosa: distesa sul letto, inquadrata in primo piano dalla m.d.p. ruotata di novanta gradi, Charlie ha un'intuizione, sul volto le brilla un'idea scintillante, un progetto ha preso forma nella sua mente. La macchina da presa ruota con lei che si alza decisa dal letto. Subito dopo, la protagonista è seguita da un carrello laterale che l'accompagna da un sorpreso zio Hank al quale chiede perentoria il Maggiolino.

Charlie ha preso in pugno la sua vita. La ragazza propone all'anziano un patto che Hank rifiuta, dopo uno scambio rapidissimo di battute ritmato da uno stringente corpo a corpo di campi e controcampi. Preferisce donare alla ragazza l'auto in un gesto di totale e disinteressata generosità. Charlie è al settimo cielo.

9. Charlie e il gigante di acciaio (00:25':41" - 00:32':13")

Dopo una veloce sequenza di montaggio, impostata zenitalmente, con dissolvenze incrociate a sottolineare il passaggio del tempo, impiegato da Charlie, per sistemare il Maggiolino e metterlo finalmente in moto, l'immagine chiave della prima parte di questa sequenza è quella della neo diciottenne che porta via l'auto dal garage, vista in soggettiva, in campo medio, e poi con un taglio più stretto, da zio Hank e dal suo dipendente. È una Charlie felice, in controtendenza con l'adolescente conosciuta finora.

Un drone che si alza morbidamente in alto la inquadra mentre entra nel garage di casa, dove la ragazza fa una scoperta sensazionale: il Maggiolino è qualcosa di vivo, in realtà è un robot capace di assumere le sembianze dell'auto. Il momento di maggiore tensione visiva ed emotiva di questa rivelazione si ha quando, trovandosi la ragazza sotto il Maggiolino a valutarne le condizioni meccaniche, il suo sguardo, in primitivo piano, incontra, sempre in primitivo piano, il volto mimetizzato di B-127 e gli occhi di quest'ultimo si accendono di un blu inquietantemente freddo. Due mondi sconosciuti entrano in contatto.

B-127 riprende la sua forma di Autobot, seguito nella trasformazione da una m.d.p. dai movimenti avvolgenti, mentre Charlie osserva la scena stupita piuttosto che impaurita: non scappa né lancia un urlo, ha capito da subito che ciò che ha di fronte non è un nemico. Due mondi sconosciuti che entrano in contatto, ma rifiutano la diffidenza come primo approccio relazionale: un altro insegnamento che la narrazione vuole consegnare allo spettatore. Conoscere e solo dopo giudicare, mai giudicare prima di conoscere. In quest'ottica, che a qualcuno potrà apparire troppo didascalica, si collocano alcune bellissime inquadrature: come quella che ritrae i due in campo medio mentre si scrutano nel tentativo di capirsi, oppure con B-127 che osserva in soggettiva, mediante un'inquadratura dall'alto (solidale con il suo punto di vista), il dettaglio delle mani aperte della ragazza, riconoscendo in quel gesto un segno di pace e di amicizia. Oltre alle parole, infatti, esiste un universo prossemico capace di rendere possibile la relazione tra persone, anche le più lontane e diverse. Del resto, quella sulle varie forme possibili della comunicazione tra esseri è un'altra tematica significativa del film, e non certo periferica.

Intenso anche il dettaglio della mano di Charlie che carezza il volto di B-127, con l'ingresso di un tema musicale la cui dolcezza contrasta con i precedenti ritmi metal. Altrettanto toccante il campo medio che li vede uno di fronte all'altro, in un confronto che annulla magicamente ogni differenza e ogni apparente conflitto tra i due (carne contro acciaio, umanità contro ipertecnologia, dimensioni contenute contro gigantismo).

Charlie tiene il volto del robot con entrambe le mani: «*Che cosa sei? Da dove sei arrivato?*» domanda con voce piena di calore. Il dito metallico di B-127, in dettaglio e puntato contro la ragazza, avanza una richiesta evidente, vuole sapere chi sia. «*Io sono Charlie, Charlie Watson*» risponde emozionata la protagonista, in primitivo piano, aggiungendo di avere appena compiuto diciotto anni. Poi, a sua volta, chiede al Transformer come si chiami, ma lui, colto in un primitivo piano che rivela tutta la sua antifrastica fragilità, dichiara, solo con l'espressione, di non saperlo. Siccome fa un verso simile a quello di un bombo, Charlie decide di chiamarlo Bumblebee. Nel dirlo, Charlie sorride inondando di luce il suo carismatico primitivo piano.

Sicuramente, però, la scena più toccante e rappresentativa della sequenza è quella del robot che, avendo paura della giovane umana, si rannicchia in un angolo del garage: qui il contenuto narrativo

della sequenza trova il suo reale peso specifico, nel mostrare cioè che non dobbiamo mai giudicare gli altri dalle apparenze e che siamo sempre degli sconosciuti agli occhi di chi ancora non ha avuto modo di entrare in contatto con noi, dunque, non ha senso averne paura o respingerlo preventivamente. Un travelling aereo all'indietro verso l'alto scopre l'occhio luminoso della luna, presenza quasi viva, muta testimone degli eventi in atto. E la sequenza si chiude.

10. Inizia la caccia (00:32':14" - 00:34':36")

L'occhio vigile della luna, quasi un foro nel manto nero del cielo notturno senza stelle, funge da raccordo con questa nuova sequenza, potremmo dire di snodo narrativo, che serve a raccontare l'arrivo dei due Decepticon cacciatori sulla Terra.

Una panoramica dall'alto verso il basso mostra, in campo lungo, una fatiscente stazione di servizio (Guzzlin'n Gas), affiancata da una casa-caravan da cui esce una coppia litigiosa, un uomo e una donna che stanno per divorziare a causa dei comportamenti poco corretti di lui. I due sono seguiti dalla steadycam e inquadrati in vari piani e campi. Nel vedere (soggettive) due palle di fuoco precipitare dal buio della notte verso di loro, la coppia comprensibilmente si spaventa.

L'uomo, tuttavia, manifestando scarsa preoccupazione verso la moglie, teme soprattutto per la propria auto, un'elegante spider rossa, e tira un sospiro di sollievo quando la palla di fuoco colpisce un camion che transita sulla vicina strada. Salvo poi assistere, in un tripudio di effetti speciali visivi e di strepitosi effetti sonori, alla distruzione della stazione di servizio, a quella della propria abitazione e alla trasformazione robotica della sua auto e di un'altra gemella, soltanto blu.

La drammaticità del racconto di questa discesa funesta dei due robot assassini, in larga parte filmata mediante steady, è stemperata dall'ironia crudele con cui uno dei due commenta l'uccisione dell'uomo: «*Scoppiano bene*», constata mentre lo fa esplodere come fosse una bolla di sapone.

Poco prima, il suo collega aveva affermato, sempre con l'ironia grossolana che di solito contraddistingue chi si crede superiore agli altri: «*La vita indigena è anche più primitiva di quanto pensassi*».

Intercettato il segnale di B-127, i due Decepticon decidono di dirigersi verso la costa ovest e, trasformati di nuovo nelle due auto sportive, sfrecciano via in un totale ripreso suggestivamente dall'alto. L'auto rossa e l'auto blu si mettono alla caccia di quella gialla per chiudere definitivamente, e simbolicamente, il cerchio cromatico. A modo loro, naturale.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sulla steadycam

Si tratta di un supporto meccanico, su cui viene montata una camera, sostenuto dall'operatore grazie a un sistema di ammortizzazione agganciato ad un "corpetto" indossabile. Consente di fare riprese in movimento mantenendo stabile l'inquadratura ed è stata inventata dall'americano Garrett Brown, nel 1978.

11. «Mamma mia fermati!» (00:34':37" - 00:37':16")

Nella corretta prospettiva drammaturgica di alternare timbri emotivi e visivi diversi, questa sequenza è tutta impostata sui toni leggeri della commedia.

Inizia con il riproporre l'inquadratura della sveglia di Charlie che lancia l'immancabile segnale elettronico delle otto, prima con il display fuori fuoco e, quindi, a fuoco. Prosegue con una Charlie propositiva che attraversa il soggiorno di casa indossando un buonumore che sorprende sia il compagno della madre che il fratellino; continua con la scoperta che il Maggiolino non è nel garage perché – lo spiega il piccolo Otis in un serrato confronto campo-controcampo con la sorella – lo ha preso la madre per portare Conan dal veterinario: ha inghiottito un guanto di gomma.

Quello che segue è un inseguimento mozzafiato, realizzato utilizzando tutti i crismi e le soluzioni visive di prammatica (montaggio alternato, camera-car, campi e piani di vario taglio, molteplici angolazioni di ripresa), con Charlie in motorino che cerca disperatamente di raggiungere il Maggiolino guidato dalla madre.

La prima risata ci assale quando vediamo il portellone posteriore dell'auto prendere parziali fattezze robotiche e salutare con la mano d'acciaio la giovanissima amica umana a pochi metri di distanza.

Il contrappunto sonoro di Conan che abbaia, eccitato da ciò che sta accadendo, rilancia il sorriso nello spettatore. Assicurano il divertimento finale: le giustificazioni addotte da Charlie per convincere la madre a farla guidare.

Si chiude così una delle sequenze più riuscite del film, che fra l'altro serve anche a rimettere lo spettatore in contatto narrativo con Memo, che apprendiamo essere vicino di Charlie: prima dell'inseguimento, infatti, notando l'agitazione di Charlie, il ragazzo esce di casa e si lamenta goffamente per non essersi ancora presentato. Lei però in quel momento non può dargli ascolto e Memo, per la seconda, volta rimane al palo. Come sempre nell'adolescenza e, più in generale, nella vita, gli amori e le amicizie nascono spesso da iniziali incomprensioni o mancanza di interesse.

12. «Andiamo in texas!» (00:37:17" - 00:37:41")

Brevissima sequenza che parte dal dettaglio di un fax, appena arrivato in quella che appare subito, grazie alla scenografia, come una base militare; fax strappato via dalla mano del giovane agente Simmons, il quale, con una baldanzosa corsetta enfatizzata sia dall'uso della steadycam che da un ritmo di marcia in sottofondo, lo consegna sollecito all'agente Jack Burns.

Il primo piano del superiore mostra sul lato destro del volto una vistosa, quanto estremamente credibile, cicatrice. Merito indiscusso del reparto di trucco e parrucco del film.

La sequenza si chiude con la battuta: «*Andiamo in texas!*», pronunciata dal Jack Burns. Secondo un 'oliatissimo' meccanismo narrativo, la storia viene ancora una volta rilanciata con forza dalla sceneggiatura, preannunciando futuri conflitti e scontri. L'attenzione dello spettatore è assicurata.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su trucco e parrucco

Mentre il trucco è l'insieme di tutti gli interventi utili a modificare la resa visiva della pelle (nel campo dello spettacolo il truccatore è anche denominato *make up artist*), l'acconciatura (parrucco) concerne l'insieme delle azioni che riguardano i capelli del personaggio, sia quelli veri che quelli posticci, ovvero le parrucche eventualmente indossate. Parrucchieri e truccatori lavorano in strettissima collaborazione con il costumista/la costumista.

13. Allenamento (00:37:42" - 00:39:06")

Il Campo lungo (CL), o Long Shot (LS), iniziale mostra lo scenario meraviglioso di una spiaggia ripresa dall'alto, dove Charlie ha condotto Bumblebee per istruirlo su come comportarsi in futuro.

«*La gente può essere terribile con le cose che non riesce a capire*» gli spiega, dopo che lui le ha scompigliato i capelli con un gesto di robotica tenerezza. È qui che il film ribadisce il tema del contatto fisico come forma di comunicazione incisiva e capace di abbattere ogni barriera (dopo sarà lei a toccarlo). Più avanti la ragazza lo invita a non farsi vedere da nessuno se non da lei, di cui deve fidarsi. Quello della fiducia tra le persone, inteso quale atto di reciproca responsabilità e rispetto, e più in generale come segno di civiltà, è un altro valore che nel film viene più volte enunciato e trova adesso la sua prima, potente formulazione.

Nel contesto della sequenza, la descrizione dell'allenamento cui Charlie sottopone l'obbediente robot – con gli evidenti rimandi cinefili a film come *Rocky* o *The Karate Kid* (pellicole rispettivamente del 1976 e 1984, entrambe dirette da John G. Avildsen) – risulta molto divertente, ma è la gag di Bumblebee che si nasconde non nascondendosi a far ridere lo spettatore.

Da un punto di vista delle inquadrature, oltre ai vari campi lunghi e piani, interessanti risultano i numerosi campi e controcampi dei due mentre dialogano: data la sensibile differenza di altezza, sembrano piuttosto dei plongée (ripresa dall'altro) e dei contre-plongée (ripresa dal basso), e contribuiscono a trasmettere allo spettatore la sensazione, piacevolmente spiazzante, di un dominio puramente visivo del grande rispetto al piccolo, compensato dal ruolo momentaneamente subalterno sul piano intellettuale di chi ha la stazza maggiore nei confronti di chi è più minuto. Nella vita siamo tutti complementari e quello di "inferiorità" è un concetto completamente sbagliato. «*Non fa niente, imparerai*» conclude Charlie, fornendo a tutti noi un insegnamento basilare.

14. *L'inganno Alieno* (00:39':07" - 00:41':16')

Anche questa sequenza si apre con un campo lungo, o meglio con un campo lunghissimo (CLL) o Extreme Long Shot (ELS) che mostra dall'alto, in travelling aereo, il deserto in cui i soldati americani stanno attendendo, in assetto di guerra, i due Decepticon da poco giunti nel nostro mondo. L'intera sequenza appare visivamente molto dinamica: la m.d.p. è in movimento continuo, gli angoli di ripresa sono molteplici così come i tagli di inquadratura (non mancano né dettagli, soprattutto delle armi dei soldati, né primi e primitissimi piani dei protagonisti della situazione narrata). Il coinvolgente ritmo dell'azione non cede mai ed è sostenuto da una incalzante colonna sonora musicale. Il focus della sequenza è quello dell'inganno messo in atto dai due robot: si professano forze di pace, inginocchiandosi di fronte agli umani e spacciando Bumblebee per un pericoloso criminale. In realtà, il loro intento (lo sussurrano *inter se*) è quello di ingraziarsi i terrestri per usare le loro infrastrutture tecniche al fine di rintracciare B-127, dal momento che il raggio d'azione dei loro scanner sulla Terra è limitato.

Il lodevole proposito dell'ufficiale medico, dottor Powell, dichiarato all'agente Burns a inizio sequenza con la battuta: «*Le ricordo che l'obiettivo è comunicare con loro*», si rivelerà un imperdonabile errore.

15. *Backstories* (00:41':17" - 00:44':31")

Passeggiando in un bosco, sotto il sole che filtra amichevole tra le fronde, Charlie e Bumblebee sono una accanto all'altro, prima inquadrati in campo lungo, poi in campo e controcampo. La ragazza vuole sapere qualcosa di più sul robot, ma in realtà ha bisogno di parlare di sé, soprattutto della famiglia. Per la prima volta Charlie rivela apertamente, anche a se stessa, la problematica principale che la logora dentro. Il suo inconscio si manifesta appieno quando arriva a definire la famiglia «*quella cosa con padre, madre e fratelli dove ci si ama o non ci si sopporta e non vedi l'ora di andare via e fare la tua vita*». Tutta la fragilità, tutto il bisogno di amore, tutte le contraddizioni di Charlie sono in questa spontanea emersione del profondo.

Quando Bumblebee si sdraia a terra su invito di lei che cerca di aggiustarlo, accade che dal petto del robot si sprigiona, in alto, un raggio che prende le forme ologrammatiche di Optimus Prime, in plongée. Charlie lo ascolta e osserva allibita, in contre-plongée, mentre il primitissimo piano di B-127, e a seguire il dettaglio dei suoi occhi di ghiaccio, introducono un flashback, in cui vediamo Optimus Prime rocambolescamente alle prese con i Decepticon.

Gli scontri sono duri, accompagnati dalle solite capriole esibizioniste della m.d.p. Lo spettatore è spasmodicamente catapultato sulle montagne russe del puro divertimento visivo e sonoro. In queste scene spettacolari, il film dispiega il proprio arsenale di prodigiosa macchina dei sogni, di mega prodotto di intrattenimento. E lo fa con tutti i crismi.

Quando si torna al primo piano di B-127 – molto espressivo nonostante la maschera di acciaio – Charlie capisce che il robot ha alle spalle una storia di guerra e di morte e che il Maggiolino Volkswagen è soltanto un travestimento, una sorta di copertura. B-127 indica la radio, il cui dettaglio viene subito inquadrato dalla m.d.p.: l'apparecchio è rotto, ma Charlie può aggiustarlo.

La sequenza si conclude così come era iniziata, con un totale in campo lungo del bosco a chiudere un cerchio narrativo che ha spinto comunque avanti la storia con nuovi tasselli.

La battuta finale è di Charlie e si riallaccia al tema della famiglia e degli affetti: « *Andiamo a casa* ».

16. Musica dal passato (00:44':32" - 00:49':35")

La sequenza inizia con l'immagine conclusiva di un video musicale, che più tardi scopriamo essere una soggettiva di Bumblebee. Siamo nel garage-officina di casa di Charlie. Con un'espressione contenta a illuminarne il bellissimo primo piano, la ragazza sta finendo di riparare la radio del robot. Esortato dall'amica a vedere un altro video, l'Autobot prende un VHS intitolato *Charlie dive meet* e lo mette nel videoregistratore. L'insistenza con cui la m.d.p. si sofferma sui dettagli del videoregistratore e delle videocassette (e più avanti degli LP e del giradischi) è modo per ribadire il contesto storico in cui si svolge l'azione, ma anche un omaggio affettuoso da parte del regista ai gloriosi agli anni Ottanta.

Quando Bumblebee fa partire la videocassetta, sullo schermo della TV appaiono Charlie e il padre in piscina. La ragazza non può fare a meno di fermarsi a osservare quelle immagini, in un intenso primo piano, mentre l'intervento discreto della colonna sonora musicale introduce una sensazione vagamente malinconica che rispecchia lo stato d'animo di Charlie.

È proprio la musica la protagonista delle sequenza, in particolare il brano “Unchained Melody” dei Righteous Brothers. Charlie sceglie il vinile e lo mette su piatto del giradischi con gesti lenti e misurati, che la m.d.p. inquadra con grande rispetto, in campo medio, conferendo loro qualcosa di sacro. Quel disco le ricorda il padre e per questo suscita in lei una forte reazione emotiva.

Il ricordo del padre è riproposto anche attraverso il dettaglio – raggiunto con un zoomata in soggettiva – della foto di lei abbracciata al genitore. Capiamo come mai la ragazza è così legata a quel garage e all'auto che sta cercando di mettere a posto. Lo spiega lei stessa a Bumblebee, ormai eletto suo privilegiato e unico confidente. «*Lavoravamo a quest'auto tutti i week end*», dice, raccontandogli che il padre è morto improvvisamente d'infarto senza che lei riuscisse nemmeno a salutarlo. Charlie, commossa e piangente, è convinta che se riuscisse e finire di aggiustare l'auto e a farla ripartire, lui la sentirebbe. Bumblebee si inginocchia davanti a lei, ripreso a mezza figura con la quinta a destra della ragazza. Il robot partecipa al suo dolore, in silenzio, con lo sguardo teso verso di lei, piegando appena la testa verso la spalla destra. È un momento molto emozionante, di sentimenti messi in scena con misura, senza inutile enfasi, alternando semplicemente i primi piani dei due e privilegiando, per ovvi motivi, quello della ragazza. Finire di aggiustare l'auto.

Di nuovo nella comunicazione tra i due si rivela fondamentale il contatto fisico, con lui che sfiora la spalla di lei e lei che lo abbraccia teneramente, ricambiata dopo un iniziale imbarazzo. Due zoomate suggellano questo momento topico: una che, alle spalle di Charlie ripresa a mezza figura, stringe l'inquadratura sul volto di Bumblebee mentre chiude gli occhi; l'altra, in controcampo, che stringe su di lei mentre si appoggia fiduciosa al petto d'acciaio dell'amico alieno.

Non tutta la sequenza si svolge nel garage: nella parte iniziale abbiamo un esterno notte con Memo, ripreso in campo medio sulla bici, che si ferma a osservare dalla strada il garage di Charlie, incuriosito dalle luci e dai rumori che provengono dal suo interno. Questo terzo ingresso del ragazzo nella narrazione, conferma un ruolo che sta progressivamente affermandosi.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su “Unchained Melody”

Si tratta di un brano musicale molto noto di Alez North su testo di Hy Zaret, dal celeberrimo refrain «*Oh! My love, my darling* ». È stato cantato in oltre 500 differenti versioni, la più famosa delle quali è senz'ombra di dubbio quella dei Righteous Brothers, del 1965. È stato, inoltre, impiegato con successo nel film *Ghost* (1990) di Jerry Zucker.

17. «È una cosa viva: wow!» (00:49:36" - 00:52:36")

Tre location per tre momenti narrativi distinti ma raccordati tra di loro. Prima di tutto il quartiere generale o una base segreta delle forze armate americane. I pezzi grossi, compresi l'agente Burns e il dottor Powell, discutono animatamente attorno a un tavolo su quale strategia adottare con i Decepticon. I militari sono ripresi da varie angolazioni, tutte al servizio della resa drammatica del confronto tra le varie posizioni in campo. Spicca il dissenso dell'agente Burns, per questo inquadrato più volte in primo piano.

Sempre all'interno del quartier generale, si passa dalla sala riunioni al Settore Sette (il totale ci mostra un ambiente ampio e scenograficamente occupato da schermi, computer e tavoli). Qui avviene l'incontro tra i soldati e i due Decepticon, la cui prospettiva dall'alto viene più volte adottata a sottolineare la loro posizione dominante. I militari americani (segnatamente nella figura del dottor Powell) e i due Decepticon si dichiarano reciprocamente "amici", ma lo spettatore, secondo il meccanismo tipico dell'ironia drammatica, sa benissimo che i robot alieni sono solo interessati ad avere accesso illimitato ai satelliti e a utilizzare tutta la tecnologia messa a punto dagli umani. La scena si chiude con l'inquietante primitivo piano del Decepticon rosso.

La seconda location è il garage di Charlie, dove si passa mediante l'immagine di raccordo della radio (in dettaglio) in dotazione a Bumblebee, da poco riparata dalla giovane meccanica.

Subito dopo siamo davanti alla porta d'accesso del garage, in esterno notte. Memo si è fatto coraggio e vuole dichiararsi a Charlie. Inquadrato a mezza figura e in piano americano, il ragazzo ripete a se stesso più volte di non essere un **nerd**. Per poi concludere: «*Va bene sei un nerd ma non farti vedere nerd*», provocando l'inevitabile sorriso nel pubblico. Entrato nel garage, Memo scopre la presenza di Bumblebee. Non c'è da stupirsi che rimanga sconvolto («È una cosa viva!» esclama sconcertato). Charlie gli intima di non rivelare a nessuno quello che ha visto. Per raccontare questo momento, il regista non può che concentrarsi sui primi e primitivi piani dei due ragazzi, ormai entrati in un contatto drammaturgicamente irreversibile. Del resto è quello che si immaginava lo spettatore e che, di solito, accade in tutte le storie: le linee narrative dei personaggi forti, anche se all'inizio procedono parallele, alla fine sono destinate a incontrarsi.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su "Nerd": è il classico ragazzo non troppo prestante fisicamente e di aspetto alquanto anonimo che compensa la debolezza estetica e le frustrazioni conseguenti con l'interesse smodato verso le nuove tecnologie.

Sull'"ironia drammatica": con tale espressione si intende lo scarto esistente tra ciò di cui è a conoscenza il pubblico e ciò che il personaggio sa in una storia. In questo specifico caso, gli spettatori conoscono più informazioni dei personaggi, e si tratta della forma di ironia drammatica più interessante.

18. Corse pazze (00:52:37" - 01:03:57")

La prima parte di questa lunga sequenza vede protagonista la strada. Come in un classico film *on the road*, Charlie e Memo, ripresi svariamente all'interno dell'abitacolo dell'auto, percorrono scenari ricchi di fascino catturati dalle tante oggettive della m.d.p., ora in camera-car, ora in travelling aereo. E come nel più esemplare *on the road movie* arriva puntuale il gesto di liberazione che diventa anche gesto di ribellione: Charlie si benda con la camicia di Memo e insieme si sporgono, in piedi, sui sedili oltre la capote improvvisata da Bumblebee, affidandosi completamente al robot. Per un momento (che dura un'eternità) niente più regole, niente più problemi, niente più fredda logica, solo il vento che carezza i corpi e i volti abbandonati all'euforia.

Lo scivolare del Maggiolino sull'asfalto diventa elemento visivo di raccordo per la scena successiva, che vede la m.d.p. procedere, con angolazione ribassata, lungo il percorso tracciato dai

numerossissimi fili elettrici che affollano il pavimento del Settore Sette, dove i due Decepticon, ripresi in un totale, stanno creando una rete di informazioni sotto lo sguardo contrariato dall'agente Burns: il suo profilo in primo piano, e che si staglia netto sullo sfondo, non lascia dubbi a riguardo, in forte contrapposizione con l'entusiasmo esagerato dal dottor Powell, ripreso a mezza figura. L'agente Burns esprime le proprie perplessità al superiore, che ha un piano: usare i due Decepticon per rintracciare B-127, quindi distruggerli. Burns sembra condividere tale strategia.

Si torna al Maggiolino, ripreso dal drone, nel medesimo, soleggiato esterno giorno: la contrapposizione con l'interno del Settore Sette, dominato dalla penombra, diventa anche simbolica, giustapponendo per l'appunto uno spazio e un'azione connotati dalla luminosa incoscienza dei giovani, avidi di libertà, a un luogo in cui si pianificano inganni e si ordiscono tradimenti.

Utilizzando varie musiche e canzoni trasmesse dalla radio (il cui dettaglio occupa più volte lo schermo), Bumblebee comincia a comunicare con Charlie e l'amico.

I due finiscono su di un alto promontorio a strapiombo sul mare, dove incontrano un mucchio di ragazzi che si sono riuniti là per assistere all'ennesima impresa di Tripp: buttarsi giù dalla scogliera. «*Nessuno ha le palle di fare questo tuffo con me?*» Tripp lancia la sfida. Nessuno si fa avanti se non, inaspettatamente, Charlie. In realtà la ragazza è stata spinta da Bumblebee. Il Trasformer vuole esortarla a non avere paura di mostrare le proprie qualità, e non esita a mandare in onda, a tutto volume, il brano "I've Got the Power" degli Snap. Il messaggio per Charlie è inequivocabile.

Tripp fa presente a tutti che adesso il contest si fa davvero interessante, perché Charlie è una campionessa di tuffi da grandi altezze. Poi il ragazzo prende la rincorsa (la m.d.p. lo inquadra perpendicolarmente dall'alto, seguendolo con una carrellata aerea) e si butta giù senza esitazioni. Facendo capolino dall'acqua, in campo medio, Tripp invita Charlie a tuffarsi: «*Non puoi fare marcia indietro con me*» afferma, sotto lo sguardo di quella folla trepidante, in cui spicca il terzetto di amiche già viste al Luna Park, inquadrato dal basso, in piano americano, per dare alle loro mise da squallido rotocalco, e alle loro espressioni taroccate, il massimo rilievo. Un rilievo evidentemente ironico. La suspense si impadronisce della scena quando Charlie si avvicina a passi lenti allo strapiombo, assecondata dai ritmi diluiti dalla m.d.p. e dal mantra «*Tuffo Tuffo Tuffo*» degli astanti. La tensione aumenta con il primissimo piano dal basso della ragazza, mentre prende il respiro e osserva (in soggettiva) il mare. Poi, contrariamente a quello che lo spettatore forse si immaginava, Charlie fa marcia indietro. La sua rinuncia viene espressa stilisticamente con la scelta di sfocare l'immagine. Charlie ha rinunciato perché crede che ogni scelta abbia i suoi tempi di attuazione, niente e nessuno deve decidere per lei, la scaletta della sua vita la stabilisce da sola, senza interferenze o pressioni. Tanto meno quelle di ragazzotti superficiale quali Tripp. La rinuncia della protagonista non è una sconfitta, bensì una vittoria.

Una delle ragazze del terzetto, per la precisione Tina, la bionda patinata, raggiunge Charlie quando è in auto. «*Che ti è preso, era il tuo momento di figaggine*» le dice, sfottendola. Rispettando la sintassi cinematografica più classica, il dialogo si muove tra campi e controcampi. Tina rincara la dose affermando che ha un'auto imbarazzante e chiamando in causa, provocatoriamente quanto irrispettosamente, il suo dolore: «*Devi dire a tuo padre di comprartene un'altra*».

Charlie ha l'intelligenza di non replicare, di non arrabbiarsi. Qui sta la sua forza. Sale in auto anche Memo. «*Come stai?*» le domanda. «*Sono delle cretine*» – la conforta – per poi aggiungere: «*Ma conosco una cosa che ti farà stare meglio*». «*Cosa?*» chiede l'amica. «*Vendeeetta*» sussurra lui con un sorriso sulle labbra che è tutto un programma. Charlie vorrebbe finirla lì, ma Memo e Bumblebee (che al solito parla attraverso le canzoni alla radio) sono invece d'accordo. Alleati di ferro, «*Ho un'idea*» dice Memo.

Stacco su casa di Tina, in campo lungo esterno notte. La mano di Charlie che tiene un rotolo di carta igienica entra in campo improvvisamente. Lo scherzo della carta igienica però non funziona, perché

Bumblebee si rivela incapace di attuarlo, dando luogo a una spassosa gag. A funzionare, anzi ad essere esilarante è soprattutto la gag successiva, quando Bumblebee non riesce a controllarsi e, imitando i due amici altrettanto incapaci di gestire la situazione, distrugge la macchina di Tina saltellandoci sopra a più riprese, in campo lungo. Anche la gag successiva di Bumblebee che tenta maldestramente di nascondersi, facendosi scudo dell'auto ormai distrutta di Tina, è molto divertente. Comunque i tre riescono a scappare nella notte, mentre Tina, richiamata dai rumori, esce fuori casa con una straniante maschera verde al volto, appena in tempo per vedere la propria auto ribaltarsi in posizione corretta sulle quattro ruote. La ragazza lancia un urlo disperato e, sconvolta e impotente, rientra in casa gridando: «*Mamma!*» a squarciagola .

Ma le scenette comiche non finiscono qui: un poliziotto, ripreso in primo piano nella sua auto, che sta controllando l'autovelox portatile, vede sfrecciare davanti a sé il Maggiolino giallo, in fuga dalla casa di Tina. Una panoramica segue l'auto del poliziotto che si immette sulla strada, lampeggianti e sirena in azione, all'inseguimento del Maggiolino.

Memo e Charlie sono ancora carichi di adrenalina per quello che è successo e vedere dietro di loro, sfocate, le luci dell'auto della polizia li mette in uno stato di estrema agitazione. Di sua iniziativa, Bumblebee spinge sull'acceleratore e cerca di seminare l'auto della polizia. Inizia una tesissima scena d'inseguimento dove si sprecano effetti speciali, inquadrature spericolate e incredibili movimenti di macchina. L'insolita miscela di tensione e comicità che è la cifra espressiva di questa scena raggiunge l'apice con la seguente battuta: «*Un veicolo giallo che si guida da solo*», pronunciata alla ricetrasmittente dal disorientato poliziotto quando riesce ad affiancare il Maggiolino senza però scorgere nessuno al suo interno. L'Autobot ha infatti provveduto ad abbassare i sedili, nascondendo Charlie e Memo alla vista.

Altra gag che funziona molto sul piano visivo è quella del Maggiolino che si restringe – si dimezza potremmo dire – obbligando i corpi dei due ragazzi ad avvicinarsi, quasi a sfiorarsi, preludio a quell'avvicinamento sentimentale che lo spettatore immagina che avvenga e, comunque, simbolo di un rapporto tra i due che sta facendosi sempre più stretto.

L'inseguimento finisce con le risate di Memo e Charlie fuori dal tunnel dove hanno seminato il poliziotto, risate che proseguono come elemento sonoro di raccordo nel garage della ragazza.

I due si danno la buona notte, lei in piano americano e lui, davanti, a mezza figura. Poi Charlie chiude il garage-officina e saluta il Maggiolino con un tenero «*Buonanotte Bee*», appoggiata dall'esterno, a mezza figura, al finestrino dell'auto. Nero del panno con cui la ragazza lo copre, come se fosse un fondu.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sulla suspense: la parola, di origine inglese ma derivata da un'espressione francese (*en suspens* = in sospenso), indica una condizione narrativa di attesa, il momento di una storia in cui prevalgono le incertezze, una situazione carica di tensione il cui esito è drammaticamente imprevedibile.

Sulla gag: al cinema, o in teatro, la parola “gag”, che deriva dal gergo colloquiale inglese, indica una “battuta divertente” oppure una “scenetta comica”. Esistono, infatti, le gag visive e le gag verbali. Una gag per funzionare deve essere folgorante, immediata, dunque di breve durata ma di grande effetto sul pubblico.

19. Hai fatto bel casino, Bumblebee! (01:05:58'' - 01:10:02'')

Ancora un passaggio di consegne tra sequenze basato su di un forte contrasto visivo: dal nero del panno che copre il Maggiolino si salta al dettaglio, in piena luce, di due toast che schizzano fuori (ben cotti!) dal tostapane: siamo nel soggiorno/cucina di casa di Charlie. La ragazza lo attraversa sorridente per raggiungere il garage. Da qui la narrazione, a ritmo sostenuto, ci porta sul posto di lavoro di Charlie, al luna park, dove il suo ottuso datore di lavoro si lamenta del fatto che mancano

gli stecchi per gli hot dog. Va detto che gli intermezzi di Charlie a lavoro sono molto importanti nell'economia del racconto: da un parte rimarcano il fatto che Charlie ha bisogno di autonomia, e dunque di soldi, dall'altra dimostrano che è una ragazza disposta a darsi da fare anche con lavoretti duri e non gratificanti pur di non dover pesare sulle spalle di una famiglia in difficoltà economica.

Si torna all'immagine al televisore del video musicale che tanto aveva attirato precedentemente l'attenzione di Bumblebee. Stavolta però la soggettiva è quella, inaspettata e comica, del cagnolino Conan seduto su di una poltrona del garage. Viene qui ribadito, seppure in modo indiretto, il concetto già evidenziato della forza comunicativa della musica, a qualsiasi livello e grado essa si esprima. Conan salta sul Maggiolino e Bumblebee si anima. Impaurito, il cane scappa in soggiorno attraverso la gattaiola. Bumblebee e Conan, uno al di qua e l'altro al di là della gattaiola, si confrontano a suon di occhiate indagatorie. Fanno sorridere le soggettive in campo-controcampo dei due, con prmissimi piani che denunciano al contempo curiosità, paura, spaesamento.

Seguono le soggettive di Bumblebee che dalla gattaiola osserva l'interno della casa: è un nuovo ambiente, è un territorio inesplorato ed è troppo forte la suggestione che esercita su di lui. Proprio come la post adolescente Charlie che ha il desiderio incontenibile di scoprire il mondo con le sue sole forze, Bumblebee non riesce a resistere al richiamo dell'ignoto ed entra.

Quella che segue è una scena drammaticamente divertente, che vede il robot alle prese con lo spazio inadeguato della casa sotto lo sguardo stranito di Conan e di una m.d.p. che, solidale con il robot nel suo rapportarsi con l'ambiente, ne descrive le impacciate movenze con intraprendenti inquadrature. Gag dopo gag la casa viene distrutta, fino al momento culminante in cui, secondo la migliore tradizione del cartoon, Bumblebee inserisce il dito d'acciaio nella presa del tritatutto e fa letteralmente scoppiare la rete elettrica, rivelando ai militari chiusi nel Settimo Settore la propria posizione. «*C'è un riscontro!*» esclama esaltato il dottor Powell.

Il trait d'union con la scena successiva, ovvero un camera-car che precede velocissimo i due Decepticon che, in versione auto sportiva, escono da un tunnel diretti in California seguiti dai mezzi militari, è dato dal pressante ritmo marziale della colonna sonora musicale.

Lo stacco seguente ci porta davanti alla casa di Memo: il ragazzo, ripreso in campo medio, bici in mano, guarda preoccupato davanti a sé: ha capito che sta per accadere qualcosa, come lascia intuire la soggettiva carica di inquietudine del suo sguardo (anche se non si vede niente di particolare, eccetto la strada e la sagoma indistinta di un ponte in lontananza). È comunque un rumore improvviso a farlo sobbalzare.

Nella scena successiva, Charlie, in divisa, viene chiamata dal datore di lavoro perché c'è qualcuno che la cerca al telefono. In un teso prmissimo piano, Memo la esorta a tornare subito a casa.

La risposta è nelle inquadrature successive, tutte giocate su una serie di dettagli che danno la misura dello stato di ansia della ragazza e della rapidità degli accadimenti: il dettaglio in primo piano della cornetta del telefono che oscilla senza essere stata riattaccata con, sullo sfondo, l'immagine sfocata di Charlie che scappa via, e i dettagli lucidamente a fuoco del motorino in corsa (catena, manopola, contachilometri). Ancora una volta, la m.d.p. si dimostra interessata a stare attaccata, con tenacia fenomenologica, a tutti gli aspetti degli eventi in atto, anche i minori e per così dire laterali. Quando Charlie entra in casa e scopre lo scempio compiuto da Bumblebee, la m.d.p. lo evidenzia con icastici totali del soggiorno. Il robot si nasconde dietro il divano, come un bambino che ha compiuto una marachella e non sa come affrontare la reazione dei genitori.

Dopo un comprensibile momento di rabbia, messo in scena privilegiando i piani a due, la ragazza si assume responsabilmente la colpa di quanto accaduto per aver lasciato da solo l'amico d'acciaio. Charlie sta progressivamente diventando adulta, emancipandosi anche attraverso il riconoscimento dei propri errori: una delle conquiste maggiori della maturità post adolescenziale.

Non potrà comunque fare a meno di dire, nel momento conclusivo della scena, in campo lungo: «*Sono rovinata*», provocando il sorriso negli spettatori.

In montaggio parallelo, ecco intanto i due Autobot procedere verso il loro obiettivo. La scena è brevissima, serve solo a dare il timing all'azione. Poi ci spostiamo all'interno dell'abitacolo dell'auto in cui sono ripresi da dietro, in campo medio, la madre di Charlie e il fratellino Ken, intento a esibire mosse di karate. La devastante sorpresa che si para davanti alla mamma allorché entra in casa (in piano americano, come i figli che la affiancano) è amplificata dall'espressione sconvolta del volto, ma soprattutto dal primo piano di Ken che lascia cadere a terra il Chupa Chups, tenuto fino ad allora in bocca.

Inevitabile lo scontro tra madre e figlia, reclamato come necessario anche dalla storia che sul conflitto generazionale ha imbastito una delle corsie narrative preferenziali: se Charlie dice di essere preoccupata per la sua auto, la madre le risponde a tono di averne abbastanza del suo atteggiamento disfattista. In un crescendo di serrati primi e prmissimi piani (proposti in vari tagli e articolati in rapidissimi campi e controcampi), l'accusa di essere sempre “scontrosa e imbronciata” e di mettere costantemente i bastoni tra le ruote in quella che vorrebbe essere una famiglia felice.

La replica di Charlie è quella di una ragazza che vuole imporre troppo schematicamente il proprio punto di vista e prendere le distanze dalla vita degli adulti e dei genitori. Tuttavia, quando dice alla madre: «*Tu hai trovato un sostituto per papà, io no e non lo troverò mai*», si capisce che la posizione di Charlie non è quella di una ragazza irrigidita nelle sue convinzioni, ma di una figlia scombuscolata dalla morte del padre il cui lutto è lontano dall'essere elaborato.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul timing: è la scadenza narrativa improcrastinabile, termine ultimo entro cui una data azione/impresa deve essere portate a termine altrimenti si è sconfitti in modo irreversibile.

Serve a dare tensione alla storia e a creare suspense.

20. «*La notte più oscura produce le stelle più splendenti*» (01:10:03" – 01:13:17")

Nell'abitacolo del Maggiolino, perso in un bellissimo paesaggio inondato dalla luce del sole e ripreso dall'alto con un arioso travelling aereo, Charlie e Memo stanno parlando. I piani a due dei ragazzi si alternano ai loro primi piani in campo-controcampo: il compito che il regista ha affidato alla m.d.p. è quello di registrare, con sintetica chiarezza, il nuovo grado di confidenza raggiunto dai due. Memo se lo è meritato grazie alla spontaneità e alla generosità mostrate, valori che Charlie sta sempre più apprezzando in lui. «*Ho la sensazione che dalla morte di mio padre sono diventata un peso per tutti quanti, ed è orrendo*» confessa la ragazza. Per tutta risposta, Memo riporta una suggestiva citazione: «*La notte più oscura produce le stelle più splendenti*» che subito provvede a sdrammatizzare affermando che sua mamma l'ha presa dalla *Weight Watchers*. Come non insiste troppo sul lato comico, il film tende a non calcare neppure i momenti drammatici, mantenendo un equilibrio di tono, vincente sia sul piano narrativo che emotivo.

Il filo intimo dei loro discorsi viene bruscamente interrotto da un posto di blocco militare. Costretti a scendere dall'auto, Charlie e Memo sono afferrati senza alcun riguardo dai soldati, provocando la reazione di Bumblebee. Il robot libera i due, quindi prende in braccio Charlie e scappa via, mentre in un energico primo piano, dopo aver intimato a Bumblebee di non scappare, l'agente Burns dichiara con tono sconfitto: «*È scappato*».

La precipitosa fuga di Bumblebee si interrompe quando incontra i due Decepticon, in un turbine inarrestabile di inquadrature e movimenti di macchina. È scontro nella migliore tradizione western, genere al quale il film sembra più volte ammiccare per le scelte di messa in scena. Sotto gli occhi di un impotente Charlie che più volte urla la sua rabbia in intensi primi piani – e i cui sforzi per aiutare

l'amico d'acciaio si rivelano inutili –, Bumblebee è in minoranza numerica e inferiorità di potenza. Finisce a terra, le sue soggettive su Charlie dimostrano che il suo interesse primario è che nulla accada alla ragazza. Con l'arrivo dei soldati che lo colpiscono con speciali armi elettriche, Bumblebee viene definitivamente reso innocuo.

L'inquadratura clou della scena è sicuramente quella che, con la m.d.p. in perfetto assetto perpendicolare, riprende Charlie e il robot dall'alto mentre le ombre dei soldati si avvicinano: atterrati, vicini, entrambi feriti, i due condividono un destino che è ancora ostile, che non li ha capiti, una sorte che li ha avvicinati nel dolore e nell'incomprensione.

Una dissolvenza in chiusura sul volto di Charlie sigilla la fine della sequenza.

21. «Facciamolo!» (01:13':18" - 01:16':21")

La sequenza si apre con una inquadratura già proposta in precedenza: Charlie, in primo piano, distesa sul letto della propria cameretta. La storia compie in apparenza un avvitamento su se stessa, solo che adesso i fatti accaduti conferiscono nuovo senso alle immagini. Anche la successiva inquadratura zenitale va letta in quest'ottica interpretativa: la ripresa dall'alto di Charlie rafforza il valore simbolico della precedente inquadratura perpendicolare, con Bumblebee e la ragazza distesi a terra alla mercé dei soldati. Si vuole sottolineare lo stato di impotenza della protagonista nei confronti di ciò che le sta accadendo.

La scena successiva, nel soggiorno di casa con l'agente Burns che la accusa davanti alla mamma e a Ron di essersi impadronita illegalmente di una proprietà dello stato (che poi sarebbe Bumblebee, definito “una macchina da guerra”), è la riprova indiscutibile che Charlie è di fronte a una difficoltà non più solo esistenziale e spirituale, ma a un problema oggettivamente, concretamente grave.

Charlie si difende e difende il robot con tutte le sue forze, ripresa in primo piano e a mezza figura da una m.d.p. non invasiva, seppure attenta a cogliere le sfumature emotive di tutti i presenti sulla scena. «*Lui non è una macchina da guerra, è mio amico*»: questa la battuta decisiva, pronunciata da Charlie a mezza figura. Bumblebee, l'essere alieno dalla forza sovrumana, il robot venuto da chissà dove, il “diverso” fatto di acciaio incapace di parlare, è amico di questa terrestre confusa e disillusa, fragile ma pronta a difendere ciò in cui crede con sempre maggiore convinzione.

L'agente Burns, anche lui a mezza figura, parla di “traumatica esperienza” subita dalla ragazza, ma dal piano a due della mamma e del compagno trapela qualche dubbio su quella comoda “versione ufficiale”. Burns insiste nel dire che la ragazza è disorientata, e la madre alla fine le ordina di tornare in camera. Ron, invece, l'imbranato e debole Ron, non appena Charlie se ne è andata prende le sue parti, e non per ingraziarsela. Il personaggio di Ron sta lentamente liberandosi della sua bidimensionalità e, malgrado la confessione del suo furto giovanile di marshmallow offrì la sponda per una battuta all'agente Burns («*Si, lo sappiamo*»), questa prima emersione da una sonnolenta passività è il chiaro segnale che non saremo più di fronte a una figura di servizio, a una piattina macchietta.

È la scena successiva a rilanciare la storia. Siamo nella cameretta di Charlie. L'immancabile foto del padre, inquadrata con la quinta della testa della ragazza a destra, fa scattare in lei qualcosa: una leggera zoomata indietro, la messa a fuoco del profilo, in primo piano, di Charlie illuminata da un nuovo pensiero, l'energico attacco musicale in corrispondenza dell'inizio del montaggio rapido di una successione serrata di shot che la vedono vestirsi da guerriera, una asciutta panoramica dall'alto verso il basso sulla sua mise riformata e Charlie, cambiata pelle, è pronta all'azione. Si reca subito da Memo, ma non da sola: il fratellino l'ha seguita e la costringe a prenderlo con sé. Otis indossa una maglietta rossa con l'immagine di Bruce Lee, rimando alla sua passione che la costumista, Dayna Pink, ha voluto giustamente ribadire.

La scena di Charlie che, in un piano a due con Otis, inquadrati a mezza figura davanti a casa di Memo, lo blocca e gli tappa la bocca per evitare che chiami la mamma, è divertente ed emblematica: lentamente, a suo modo, la famiglia si sta ricompattando e Otis è il primo tassello che

sta trovando la casella in cui inserirsi nel mosaico familiare destinato a ricomporsi. I due entrano in casa di Memo e lo seguono nella cameretta, che lo scenografo Sean Haworth ha voluto approntare con alcuni elementi caratterizzanti: il manifesto del remake del film *The thing (La cosa)*, diretto da Carpenter nel 1982, a testimonianza della passione del ragazzo per le storie forti; una foto dello Shuttle e una lampada ornata con l'immagine di un veliero, a suggerire il suo spirito avventuroso; l'immancabile TV accesa; i vari hairspray sulla scrivania che Memo, tra il timido e l'imbarazzato, afferma sono stati lasciati dalla sorella, vergognandosi di dire che li usa per curare la propria capigliatura. Dalla TV apprendono dove si trova Bumblebee e decidono di andare da lui. Charlie convince abilmente suo fratello, che vorrebbe unirsi a loro, a rimanere a casa, dove potrà comunque dare un aiuto importante. Prima di congedarsi, fratello e sorella – lei alla guida del motorino con Memo dietro, Otis in piedi accanto a lei a controllare che nessuno li veda, tutte e tre a mezza figura – si abbracciano. Charlie sta ritrovando la forza degli affetti familiari e la famiglia riparte proprio da quell'abbraccio con Otis. «*Facciamolo!*» dice la protagonista un attimo prima di spingere avanti il motorino.

22. In corsa verso la verità (01: 16':22" - 01:30':09")

L'interrogatorio di Bumblebee da parte dei due Decepticon, che occupa gran parte di questa sequenza, è di una brutalità insolita in un film per ragazzi, e sembra mutuato da scene analoghe diffuse in tanti film di guerra, di spionaggio oppure thriller e horror. Il fatto che qui non scorra sangue e non venga offeso un corpo umano, bensì una massa d'acciaio, non diminuisce il crudo impatto visivo della situazione. D'altra parte era necessario arrivare a un simile livello di crudezza, per rendere la conseguente reazione degli eroi ancora più giusta e condivisa e mettere lo spettatore, anche più piccolo, di fronte a una realtà che purtroppo i fatti di cronaca e i telegiornali non esitano a raccontare quotidianamente.

Siamo in un interno notte, uno spazio anonimo di una base aerea militare, un luogo dominato da ombre che lo rendono opprimente e cupo. Mentre Bumblebee, appeso per le mani finché più tardi non cadrà a terra, soccombe ai colpi assestati dai due nemici – che una impietosa m.d.p. riprende con disturbante efficacia da ogni angolo possibile di visuale –, il dottor Powell osserva sgomento dall'alto. In lui comincia a farsi strada l'idea che le cose non stiano come sembrano.

Intanto, in montaggio alternato, vediamo Charlie e Memo raggiungere la recinzione della base aerea, aprirsi un varco con una facilità che rappresenta una falla della sceneggiatura (ma ormai lo spettatore vuole arrivare al cuore del dramma e non è così importante rispettare la logica) ed entrare. Sempre in montaggio alternato i due amici osservano l'interrogatorio/tortura e sentono uno dei due Decepticon dire che le cellule della memoria di B-127 si stanno esaurendo. Quando un Decepticon colpisce al petto Bumblebee che è caduto a terra, dal corpo del robot si proietta in alto l'immagine in ologramma di Optimus Prime, il quale (in plongée e contre-plongée) rivela a tutti i presenti quella verità che solo lo spettatore conosceva (ironia drammatica).

Tra le inquadrature migliori della scena dell'interrogatorio/tortura sono senza dubbio da rilevare i primissimi piani di B-127 ormai allo stremo delle forze, con gli occhi che vanno dolorosamente restringendosi come lo zoom che lo inquadra, e il primissimo piano di Charlie che lo osserva angosciata da dietro il vetro della porta. Prima di essere ridotto a una vescica d'acqua dispersa nell'aria (morte vista in soggettiva da Memo e Charlie), il dottor Powell fa in tempo a mettersi in contatto con Burns grazie alla ricetrasmittente che tiene in tasca, il cui dettaglio è dunque fondamentale sul piano narrativo. Burns raccoglie la chiamata, in primo piano, dall'interno di un blindato in movimento, ripreso lateralmente.

Con stacco netto viene successivamente inquadrato il dettaglio di un divano lacerato. Siamo nel soggiorno di casa di Charlie, dove la madre e il compagno, nel totale della stanza, stanno valutando i danni subiti. Di nuovo, Ron mette in evidenza il suo lato naif dimostrandosi contento, di fronte a quella devastazione, del fatto che il registratore funzioni ancora. Il pubblico ovviamente sorride.

Arriva il piccolo Otis che cerca di depistare i due adulti ma il confronto serrato con la mamma lo fa crollare: incisiva, in tal senso la ripresa di madre e figlio a mezza figura in un piano a due, con la mamma che afferra la mascella del figlio e ascoltando il suo straniante discorso gli domanda se sia drogato, suscitando ilarità nel pubblico. La mamma capisce che Charlie è andata via e ne ha la conferma quando scopre che la finestra della sua cameretta è aperta.

Si torna allo spazio dell'interrogatorio all'interno della base militare. Tutto accade rapidamente, grazie al solito montaggio dai tempi strettissimi: a Bumblebee viene dato un ultimo colpo ferale, Charlie in primissimo piano lancia un grido di dolore soffocato da Memo che le tappa la bocca, i Decepticon, prima sotto sembianze di auto quindi di aerei, si allontanano, seguiti dallo sguardo preoccupato dei due giovani protagonisti.

L'immagine di Charlie che piange sul corpo inanimato di B-127 è di quelle strazianti. Il film tocca qui l'apice del dramma. Poi la ragazza ha un'intuizione e con il fucile elettrico spara addosso all'amico d'acciaio una serie di scariche. «*Ritorna da me*» implora, «*Non posso perdere anche te*» gli dice piangendo. Ripresi dall'alto, Memo, Charlie e B-127 steso a terra trasmettono un senso di sconfitta, evidenziato di nuovo dalla scelta zenitale dell'inquadratura. Quindi Accade qualcosa di inatteso, raccontato in un'inquadratura molto bella che è anche una sorta di piano sequenza a camera fissa, in cui vediamo, a sinistra, in primissimo piano, il profilo sconvolto di Charlie e, sullo sfondo, la sagoma sfocata di Bumblebee che si rialza e, nel riprendere vita, la m.d.p. lo rimette potentemente a fuoco.

Lo stratagemma di Charlie ha funzionato e ci piace pensare che il robot torni a vivere non solo per l'intelligente soluzione tecnica trovata dalla ragazza, ma anche grazie al suo amore, al suo profondo sentimento di affetto e di attaccamento verso l'alieno.

Il lungo abbraccio successivo tra Charlie e B-127 ha qualcosa di mitico, di ancestrale. È il suggello finale di un'amicizia ormai consolidata. Dura quanto deve durare, poi i tre devono andare via, stanno arrivando i militari condotti da Burns. L'agente avanza deciso in piano americano, anticipato da un carrello a precedere a enfatizzarne la risolutezza muscolare. È lo stereotipo classico del soldato tutto d'un pezzo.

Per entrare nella base i soldati fanno scoppiare alcune bombe al plastico. Per via dello spostamento d'aria, Memo e Charlie vengono sbalzati in aria compiendo un salto reso estremamente credibile dagli effetti speciali e dal lavoro degli stuntman. Si rialzano tra il fumo, le lingue luminose delle torce militari a ferire di bianco la densa nebbia rossastra che suggerisce uno scenario quasi infernale, frutto della bravura del direttore della fotografia, Enrique Chediak.

I soldati portano via i due ragazzi, ma le urla di Charlie e la spinta che le dà Burns, gettandola a terra (vediamo la scena anche attraverso la soggettiva di B-127), scatenano la rabbiosa reazione dell'Autobot. Seppure colpito da giganteschi arpioni collegati ai camion militari, B-127 ritrova, oltre alla memoria, lo spirito guerriero sorretto da una forza micidiale. Sullo schermo del suo computer, Bumblebee inquadra in soggettiva il volto di Burns, identificato come il nemico da abbattere.

«*O cazzo!*» esclama Burns, facendo sorridere gli spettatori con questa battuta sdrammatizzante, prima di essere colpito dal robot e scaraventato lontano (ancora una volta un applauso per gli effetti speciali e per il lavoro degli stuntman). Recuperando la sua potenza primigenia, B-127 ha ritrovato anche il suo sguardo critico (più volte evidenziato dai primi piani), perdendo quella sorta di aurorale ingenuità di quando aveva meno memoria: e così al posto del blu, i suoi occhi sono di un rosso che sa di sangue e di morte. Sembra in preda a una furia distruttiva incontenibile, da cui lo fa desistere solo la voce di Charlie, che lo chiama a più riprese «*Bee!*». I due sono uno di fronte all'altro come altre volte li abbiamo visti, gli occhi di B-127 tornano blu e i suoi gesti più lenti e tutt'altro che aggressivi. Lui si inchina davanti alla ragazza in un'inquadratura topica, che ha qualcosa di universale e epico, che rimanda addirittura alla “Creazione di Adamo” di Michelangelo, con la mano del gigante di ferro che, in campo medio, prende quella della ragazzina.

Sopraggiunge anche Memo, mentre in lontananza le luci dei fari delle auto dei militari consigliano la fuga. «*Dobbiamo andare via*» esorta Charlie. Bumblebee fa apparire l'ologramma della torre lì vicino di cui si serviranno i Decepticon per trasmettere il messaggio ai loro simili e invadere la terra. È lì che dovrà andare, anche se potrebbe costargli la vita, come gli ricorda Charlie. Ormai non si torna più indietro, fa capire il robot. «*Ok, allora combattiamo*» dice lei. B-127 torna ad essere un Maggiolino e Charlie sale nell'abitacolo, mentre Memo, in un gesto coraggioso, si assume l'impegno di trattenere i soldati. Charlie gli si avvicina e lo bacia sulla guancia. Entrambi sono ripresi in campo medio mentre sullo sfondo, tra i fumi del recente combattimento, si distingue la sagoma morbida della Volkswagen. «*Questo era un bacio?*», chiede un radioso Memo, avvicinato fino al primo piano sorridente dalla m.d.p. «*Sulla guancia*» precisa lei. «*Vale lo stesso*» conclude lui, per poi ripeterselo a bassa voce (inquadrato di profilo in un primo piano laterale) dopo che Charlie è andata via. Uno scambio di battute secco quanto efficace, come accade nelle migliori sceneggiature. Anche la ragazza sorride contenta, inquadrata in primo piano dentro l'auto. Il film spiazzava lo spettatore quando i 3 veicoli dei militari, in campo medio, anziché essere fermate da Memo che intima loro lo stop, lo ignorano del tutto costringendolo a rannicchiarsi impaurito per non essere investito. «*Non ha funzionato*» dice il ragazzo in primo piano. L'imperfezione dell'eroe è un altro tema messo in campo dal film: sono le intenzioni e i gesti nobili a dover essere valutati, non solo i risultati. Intanto una camera-car cui segue la soggettiva del Maggiolino ci riportano a Bumblebee e Charlie che forzano un posto di blocco ed escono dalla base. Va ricordato che in questa, come in tutte le scene d'azione, la musica non si arresta mai, galoppa a briglia sciolta senza mai cedere il passo.

Le tre auto dei militari si mettono alla caccia del Maggiolino. Inizia un nuovo, riuscitissimo inseguimento condotto da parossistici movimenti della m.d.p., complicati da saettanti camera-car e da un desultorio montaggio alternato: oltre a inquadrare Charlie sul Maggiolino e le auto dei militari comandati da Burns, la m.d.p. sta dietro all'auto dove si trovano Ron, Otis e le madre, inaspettata new entry che rende la scena uno sfrenato tour de force visivo.

Otis è eccitato, i due adulti inopinatamente impauriti. Comunque la notizia positiva è che hanno deciso di andare tutti insieme da Charlie a recuperare, con il cuore e con i fatti, il quarto elemento, quello sfuggente, necessario a dare forma completa all'idea di famiglia. Ron si rivela inaspettatamente intraprendente e sicuro di sé («*È tutto sotto controllo*»). Guidando con pericolosa avventatezza, l'uomo arriva perfino ad affiancare il Maggiolino permettendo alla madre di parlare a Charlie, da finestrino a finestrino, in un momento di grande virtuosismo registico.

«*Mamma devi fidarti di me, ti prego*», dice Charlie più tardi, sempre da finestrino a finestrino, dando ulteriore forza al tema delle fiducia ricorrente nel film. Fiducia che gli adulti e i genitori devono dare ai figli, ricevendone però altrettanta. Ron, per esempio, sta ottenendo il suo momento di riscatto e Charlie sa di dover cambiare il proprio giudizio su di lui («*Ottima guida*» è la sua valutazione). Ron è tanto abile nella sua incoscienza che riesce a intromettersi tra i Suv blindati dei soldati e il Maggiolino, facendo ondeggiare l'auto sulla strada come un serpente e permettendosi addirittura la battuta: «*L'ho visto su Miami Vice*» (altra citazione che fa battere il cuore ai nostalgici degli anni Ottanta). Fino a provocare uno spettacolare incidente che per fortuna non ferisce nessuno di famiglia, anche se alla domanda di Ron: «*State tutti bene?*», la compagna lo picchia in preda a un raptus che fa ridere il pubblico mentre Otis, sul sedile posteriore, dopo aver detto: «*È stato ganziissimo*» (facendo ridere una seconda volta gli spettatori) vomita senza ritegno, determinando l'ultima serie di una tripletta di risate ben preparate.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sullo stuntman: è una professione cinematografica; si tratta di una controfigura che ha il compito di interpretare le scene più pericolose al posto dell'attore, ovvero lanciarsi nel vuoto, camminare su tetti o cornicioni, cadere a terra, simulare combattimenti corpo a corpo, saltare da un'auto in corsa, da un cavallo, da un treno o da qualsiasi altro mezzo in movimento.

23. Scontri finali (01: 30':10" - 01:41':32")

Un travelling aereo, in esterno notte sul mare, mostra i due Decepticon intenti a scalare l'antenna precedentemente visualizzata negli ologrammi. Stanno predisponendo il necessario per trasmettere il messaggio agli altri Decepticon (come da dettaglio del display).

Un taglio di montaggio secco, abbinato a un camera-car, segue l'arrivo del Maggiolino, da cui, prima che prenda le forme di B-127, scende Charlie. Seguendo lo sguardo dei nuovi arrivati, la m.d.p., montata su una gru, inquadra con fluidità di movimenti i Decepticon. Bumblebee si rivolge a Charlie con una canzone del gruppo musicale inglese The Smiths, la solleva e la nasconde dentro un cassonetto della spazzatura. È un gesto protettivo, un gesto d'amore, "paterno" potremmo dire. Poi corre verso l'antenna, in direzione del punto di trasmissione, come evidenzia la soggettiva del suo display. Ha inizio il combattimento con il Decepticon blu, a suon di raggi di fuoco, volteggi incredibili, distruzioni varie, clangori amplificati al massimo, musica ridondantemente presente, vere e proprie giravolte della m.d.p. e corpi a corpo degni della migliore tradizione delle arti marziali. Il tutto osservato da Charlie, il cui primitissimo piano spunta dal cassonetto, più tardi centrato da un razzo che la sbalza fuori.

Approfittando del combattimento tra Bumblebee e il Decepticon, Charlie, in primo piano, attraverso una serie di soggettive, individua il trasmettitore verde sull'antenna (dettaglio) e perlustra con lo sguardo lo spazio intorno a sé alla ricerca di un modo per salire sull'antenna, mentre il montaggio alternato continua mostrarci il combattimento ciclopico tra i due robot.

Una stupefacente carrellata a precedere, molto probabilmente realizzata con la steadycam, abbinata più avanti a travelling aerei e carrelli a seguire, riprende la ragazza che passa sotto i mastodontici volumi dei contendenti rischiando a ogni falcata di essere schiacciata. Per l'ultimo tratto di corsa, il regista ricorre a una gru, pronta a seguire la ragazza che si arrampica spericolata sull'antenna. Come sempre, la m.d.p. si mostra intenzionata a collocarsi al centro dell'azione, mai in zona periferica, mai passiva. Il dettaglio dello schermo su cui sta operando il Decepticon rosso informa lo spettatore che la trasmissione è pronta per essere inviata al 37%: un timing che produce un surplus di tensione mettendo in ulteriore stato di allerta il pubblico.

Come se non bastasse già questo ipertrofico scenario di guerra, ecco improvvisamente apparire, preannunciato da un razzo, in un totale che mostra l'intera baia teatro dell'azione, un elicottero dell'esercito statunitense. Non ci stupiamo nel vedere, grazie a un iconico primitissimo piano, che è pilotato dall'agente Burns: ormai la verità è venuta a galla e le forze del bene si alleano contro il male. Scontato? Diciamo politicamente corretto, e comunque richiesto dalle regole auree dei film d'azione per ragazzi. Intanto, un emozionante travelling aereo ci mostra Charlie perdere l'equilibrio e rischiare di cadere. La tensione sale alle stelle, adesso lo spettatore ha più timing che lo costringono a tenere il fiato sospeso. La logica dell'accumulo di colpi di scena e di location drammatiche funziona alla grande e gli occhi degli spettatori rimangono incollati allo schermo. Inesorabilmente. Azzeccatissima la scelta registica di inquadrare Charlie dall'alto, precariamente appesa a una scala, con le gambe penzolanti, e contemporaneamente far vedere giù in basso, perfettamente a fuoco grazie alla massima profondità di campo, Bumblebee e l'avversario darselo di santa ragione.

La ragazza riesce a risalire sulla scala, mentre il duello aereo tra elicottero e Decepticon rosso fa da pendant a quello terrestre tra B-127 e il Decepticon blu, determinando un incastro di situazioni di lotta specularmente perfetto. Di sicuro, in fase di preparazione del film, tutto era stato progettato visivamente per mezzo di un accurato storyboard.

Ucciso, anzi distrutto il Decepticon blu, Bumblebee alza lo sguardo su Charlie, alle prese con il suo difficile percorso in salita in direzione del trasmettitore, come sottolineano i fantastici travelling aerei. L'elicottero di Burns, in caduta libera dopo essere stato colpito dal Decepticon rosso, pone B-127 di fronte a una scelta: deve dirigersi da Charlie o salvare l'agente? Data la meritata fiducia alla giovane amica terrestre, l'Autobot salva l'elicottero di Burns dall'impatto devastante, e di certo mortale, con la terra.

Bumblebee ha fatto la scelta giusta, mostrando coraggio e assenza di spirito vendicativo. Non risparmia tuttavia a un provato Burns, quando se lo trova davanti, uno sguardo da brividi: i primissimi piani ravvicinati dei due, a impatto sventato, sono elettricità pura.

Non c'è tempo però per adagiarsi, ed ecco allora che il montaggio alternato ci porta in alto, da Charlie, che ha raggiunto il trasmettitore (suggestivo e quasi onirico il primo piano della ragazza, il cui profilo è illuminato dal verde della luce del trasmettitore) e sta per distruggerlo. Viene però intercettata dal Decepticon sopravvissuto, che prima le spara proiettili di fuoco, quindi le si para davanti in forma di aereo, costruendo nell'immaginario mai saturo del film un altro incredibile, quanto improbabile, duello, quello tra una ragazza e un aereo, inquadrati in uno spiazzante campo-controcampo che non ha seguito perché un missile fa esplodere l'aereo. Lo ha lanciato Bumblebee, inquadrato in primo piano dall'alto.

Il Decepticon rosso però è ancora attivo e una nuova sfida, la più ardua, ha inizio. Si riparte con tutto lo spettacolare repertorio visivo a cui il film ci ha abituati, complice la solita m.d.p. che sembra avere il dono dell'ubiquità. Intanto, Charlie cerca di disinnescare il timer (siamo a quota 84%) e alla fine ci riesce: "power failure!". Il successivo contre-plongée del Decepticon rosso, ripreso a mezza figura, è tremendamente inquietante: il robot solleva il braccio, pronto a colpire la ragazza. L'intervento di Bumblebee lo fa desistere, innescando un nuovo, cruento combattimento che Charlie osserva in primo piano dall'alto, terrorizzata, non più guerriera temeraria: è tornata una ragazza di appena diciotto anni che piange l'imminente morte di un amico.

Bumblebee è infatti sovrastato dall'antagonista, a cavalcioni su di lui e pronto a sferrare il fendente decisivo, ripreso in un mefistofelico primo piano visto in soggettiva contre-plongée dall'Autobot.

Il Decepticon avvisa B-127, ormai impotente, che prima ucciderà lui, poi la ragazza. Manco a farlo apposta, tutto si rimette in gioco con l'ennesimo colpo di scena: con un razzo, Bumblebee colpisce una diga alle loro spalle che, squarciandosi (altro riuscitissimo effetto speciale) costringe i due a fare i conti con la gran mole d'acqua che si riversa su di loro trascinandolo dietro di sé una nave di imponenti dimensioni.

Lo spettatore ritrova nell'espressione tesa e spaventata del primo piano di Charlie le sue stesse emozioni. La ragazza osserva dall'alto ciò che sta accadendo nella consapevolezza di non poter far niente. Succede che il Decepticon viene investito dalla nave e, in pratica, disintegrato, Bumblebee invece finisce in acqua, seguito nella caduta da una panoramica della m.d.p. che, dal basso, mette in evidenza la sagoma del robot con un espressivo controluce. Il corpo di B-127 si adagia sul fondo. Adesso Charlie ha la possibilità di fare quel tuffo che la renderà finalmente adulta, quel tuffo pericoloso che soltanto adesso ha un senso fare, non quando lo chiede il bulletto di turno.

Le soggettive dello sguardo della ragazza sulla superficie mossa del mare, non meno che i primissimi piani sullo sfondo scuro della notte, racchiudono tutta la sua ansia ma anche la sua forza di volontà. Un travelling aereo all'indietro descrive il momento preparatorio del tuffo e, a seguire, con rigorosa verticalità, il salto della ragazza. Un salto che possiede una solennità quasi sacra, che forse poteva anche fare a meno della presenza della colonna sonora musicale, che invece persiste imperterrita.

La ripresa subacquea dell'incontro tra Charlie e Bumblebee, complici i guizzanti riverberi azzurrini e i potenti controluce, ha qualcosa di magico. I due si ritrovano volto contro volto, primo piano contro primo piano, in un contatto visivo e fisico che si trasforma nel sorriso di lei e in un abbraccio meraviglioso cui la colonna sonora musicale funge da adeguato prolungamento sonoro. La scena si chiude sull'immagine evanescente di tante bollicine d'acqua, per riaprirsi, senza interruzioni nella partitura musicale, sull'inquadratura sfocata di alcune luci. Su quelle luci, che fanno da sfondo, si stampano nitide in primo piano, raccolte da un carrello laterale, prima la mano di Charlie poi quella aliena di Bumblebee: entrambe artigiano il muretto del molo. Sono due superstiti, due eroi, due simili. Risalgono. Non fanno in tempo a guardarsi che una voce rompe l'incantesimo: è quella dell'agente Burns; l'uomo appare a figura intera, in campo medio, tra le quinte laterali dei corpi di Charlie (mezzo busto) e di Bumblebee (solo una porzione, data la mole).

Dall'atteggiamento assunto, l'uomo sembra pronto a un nuovo scontro. Inquadrato dal basso in primo piano, B-127 lo guarda torvo. Il primo piano di Charlie mostra una ragazza ansimante. Sembra di essere di fronte a un prossimo "triello", degno di Sergio Leone o di Quentin Tarantino, invece, il militare li esorta ad andare via perché i suoi colleghi stanno cercando il robot.

Il lungo, vibrante primo piano mostra adesso una Charlie meno agitata, con lo sguardo disteso. La ragazza ringrazia l'agente. Del resto, il film già lo aveva preannunciato: le cose cambiano, le prospettive mutano e con loro i pensieri e i sentimenti delle persone. «*Grazie a te*» le risponde il soldato, e il suo primo piano adesso non sa più di nervi tesi ma di profondità interiori, e non è più un maschera che trasuda rigidità e disciplina ferrea, ma semplicemente un volto umano.

Quando Charlie e Bumblebee vanno via, chiudendosi nella classica inquadratura dei finali che vedono gli eroi dare le spalle allo schermo e allontanarsi in campo lungo, risuona potente la voce di Burns che, rivolgendosi a B-127, grida: «*Ehi, soldato*». Non solo non sono più nemici, ma sono diventati due simili, ogni distanza è stata disintegrata. Il Robot si volta e risponde al saluto militare di Burns, offerto al pubblico in primo piano, sollevando il braccio in segno di amicizia. Infine si trasforma nel Maggiolino e apre lo sportello per far salire l'amica, nonché salvatrice.

Mentre i due protagonisti scompaiono all'orizzonte, accompagnati da una musica che sa di commiato finale, ecco apparire, in controcampo e a fianco di Burns, Memo con il motorino di Charlie. Per inquadrarli il regista sceglie un piano a due in campo medio. «*Che succede?*» domanda Memo a Burns. «*Il mondo è già stato salvato*» risponde l'agente. Ritroviamo qui il tono ironico che, in fondo, non mai ha abbandonato la narrazione. «*Forte*» ripete Memo due volte, per poi chiedere al militare di chiamare sua madre. Come Charlie, anche Memo sta recuperando la propria dimensione post adolescenziale.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sullo storyboard: il termine inglese *storyboard* (letteralmente "tavola del racconto") viene, in linea di massima, impiegato per designare la previsualizzazione di un film attraverso una serie di tavole disegnate in ordine cronologico, che anticipano le inquadrature del film come se si trattasse di un fumetto.

24. Addii e nuovi inizi (01:41':33" - 01:49':15")

Dopo il drammatico esterno notte della sequenza precedente, l'esterno giorno successivo contiene qualcosa di liberatorio: il totale mostra un paesaggio costiero con il Maggiolino giallo sulla destra dell'inquadratura, avvicinato da un impercettibile travelling aereo.

La ripresa dell'interno dell'abitacolo, in campo medio, con Charlie tagliata a mezza figura, rivela dove siamo dal momento che sullo sfondo, al di là dei finestrini, si distinguono limpidamente le forme eleganti del Golden Bridge di San Francisco. «*Ci siamo, Bee*», mormora una Charlie pensierosa prima di scendere dall'auto. Bumblebee riprende forma robotica e accosta il volto a quello della ragazza: i primi piani dei due, affrontati nella medesima inquadratura, con quello sfondo pittoresco, emanano qualcosa di conclusivo, di inevitabile e radioso al tempo stesso.

È il momento del congedo. Charlie carezza il volto intenerito dell'Autobot e piangendo gli dice che deve lasciarlo andare. I campi e controcampi dei volti in primo piano dei due personaggi sono un must di tutti i classici "addii cinematografici" che il regista non si risparmia.

Selezionando alcune parole rubate a voci diverse di varie trasmissioni radio (in dettaglio), Bumblebee, per la prima volta, formula un proprio discorso, compiuto e commovente: «*Grazie per avermi dato la voce*». «*Grazie per avermi fatto ritrovare me stessa*», replica una Charlie piangente in primitissimo piano, «*Non ti dimenticherò mai*».

Un ultimo abbraccio li immortalava stretti in primitissimo piano, guancia a guancia (se così si può dire). Osservano insieme, di spalle, il Golden Bridge, in campo lungo: due viandanti sul mare di nebbia di futuri incerti, aperti a molteplici prospettive, affrontati di certo con nuove consapevolezza.

Poi la soggettiva di Bumblebee individua un'auto che attraversa veloce il ponte e ne assume repentinamente le forme: una Chevrolet Camaro di colore giallo. Charlie non crede ai propri occhi, il robot poteva trasformarsi in quel modello e invece ha preferito diventare un Maggiolino!

Sulle note e sulle parole di "Don't You (Forget About Me)" dei Simple Minds, Bumblebee si allontana in campo lungo, guardando per l'ultima volta l'amica attraverso lo specchietto retrovisore, anche lei in campo lungo. Charlie lo osserva in soggettiva attraversare il ponte, l'espressione del volto (colto in un intenso primitivo piano) fiera e felice.

La m.d.p. si solleva verso il cielo con una panoramica, mentre la musica lentamente si affievolisce. La panoramica seguente è dall'alto verso il basso e funge da raccordo con la scena successiva, segnando anche una breve ellissi temporale. La panoramica prosegue in un carrello a seguire su Charlie che torna a casa, davanti alla quale la attendono Ron, Otis e la madre. I tre stanno parlando con un poliziotto. Inevitabilmente, come è giusto che sia, finiscono tutti insieme nella medesima inquadratura: la famiglia sta finalmente trovando un equilibrio e Charlie ha parole concilianti per ognuno, Ron compreso, del quale esalta la guida sportiva. Ma la frase che sintetizza il senso della storia e dell'avventura che i quattro hanno vissuto è: «*Senza di voi non ce l'avrei fatta*». Charlie la pronuncia a mezza figura mentre carezza il fratellino.

Tutto finito? No. Per un finale interamente positivo (nella migliore tradizione hollywoodiana) manca ancora qualcosa. Una riconoscibile voce fuori campo spinge Charlie, in primitivo piano, a voltarsi. È Memo. Ha il braccio fasciato. Charlie sorride. I due si allontanano per parlare (un carrello a precedere li segue con la giusta lentezza). Il loro scambio finale di battute, evitando scontate banalità, è il vero preludio a una nuova vita, a un progetto di esistenza indipendente e tutto da scoprire, perché niente è ancora scritto in modo definitivo: lui fa l'atto di prenderle la mano (tutto è visto attraverso i dettagli) e lei gli dice: «*Sì... non ancora*», al che Memo, dispiaciuto ma anche preparato, balbetta un «*Sì... ok... ok...* ». Sono uno di fianco all'altra, in un piano a due che li inquadra a mezzo busto. Poi si guardano e sorridono, rendendo felici gli spettatori.

Nero e titolo del film. Con due piccole appendici. Prima: in una foresta, in esterno notte, Optimus Prime si congratula con l'Autobot (entrambi sono a figura intera in campo medio) per aver salvato il suo popolo. Optimus Prime lo chiama B-127 ma lui, volgendo la testa in primo piano verso il cielo solcato dalle palle di fuoco di altri Autobot, gli risponde: «*Il mio nome è Bumblebee*».

Seconda: siamo nel garage di casa di Charlie, come da subito dichiara il dettaglio delle varie chiavi inglesi. Mentre la ragazza sta lavorando sotto la pancia dell'auto, la m.d.p. plana verso la parete dove adesso, accanto alla fotografia che la ritrae con il padre, c'è quella di lei con Bumblebee.

Il regista ferma l'inquadratura sul dettaglio delle due foto, mentre la voce fuori campo della ragazza, entusiasta, e, sempre off, il rumore di un motore che si accende, fanno capire è riuscita a mettere a posto l'auto. Per lei, un altro traguardo raggiunto, forse il più importante. Ma l'immagine finale è un'altra: Charlie che guida sicura l'auto appena risistemata, capelli al vento, spirito libero e indipendente. Un camera-car la segue lungo una strada che diventa un simbolo. Charlie *on the road*.

Titoli di coda sulle note di "Back to Life", il singolo della cantante e attrice statunitense Hailee Steinfeld, la protagonista di *Bumblebee*.