

"Ma davvero vissero tutti felici e
contenti?" Finali dei film e reazioni
degli spettatori
Prima parte

*"Did they really live happily ever
after?" Film endings and viewers'
reactions
Part 1*

Luciano Mariani
info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online/Go to online version](#)

Indice	Contents
Prima parte	Part 1
<u>1. Introduzione</u>	<u>1. Introduction</u>
<u>2. Il "lieto fine" nel cinema classico</u>	<u>2. The "happy ending" in classical cinema</u>
2.1. Il "sistema" hollywoodiano	2.1. The Hollywood "system"
2.2. L'importanza dei generi cinematografici	2.2. The importance of film genres
<u>3. La "cattiva reputazione" dell'<i>happy ending</i> classico</u>	<u>3. The "bad reputation" of the classical happy ending</u>
<u>4. I finali "aperti" del cinema (post)moderno</u>	<u>4. The "open" endings of (post)modern cinema</u>
<u>5. Il ruolo degli spettatori e delle loro emozioni</u>	<u>5. The role of viewers and their emotions</u>
5.1. Le mutevoli aspettative del pubblico	5.1. The changing expectations of the public
5.2. Il peso delle differenze individuali	5.2. The weight of individual differences
5.3. <i>Happy ending</i> per chi?	5.3. Happy endings - who for?
<u>6. Una gamma di finali chiusi (non sempre "lieti")</u>	<u>6. A wide range of closed endings (not always "happy")</u>
6.1. La (ri)unione della coppia	6.1. The (re)union of the couple
6.1.1. Rom-com e oltre	6.1.1. Rom-coms and beyond
6.1.2. Sorprese finali e coincidenze fortuite	6.1.2. Final surprises and fortuitous coincidences
6.2. Lo scampato pericolo	6.2. The narrow escape
6.3. Il trionfo degli eroi e degli ideali	6.3. The triumph of the hero and of ideals
6.4. Quasi una fiaba	6.4. Almost a fairy tale ...
6.5. Finali dubbi o "immotivati"	6.5. Dubious or "unmotivated" endings
6.5.1. Era solo un sogno	6.5.1. It was just a dream ...
6.5.2. I finali "immotivati"	6.5.2. "Unmotivated" endings
6.6. Ironia e parodie	6.6. Irony and parodies
<u>Seconda parte</u>	<u>Part 2</u>
<u>7. I finali chiusi "infelici"</u>	<u>7. "Unhappy" closed endings</u>
7.1. Aspettative frustrate, delusioni, rimpianti ...	7.1. Frustrated expectations, disappointments, regrets ...
7.1.1. La fine di una coppia	7.1.1. The end of a couple
7.1.2. Anime senza futuro	7.1.2. Souls without a future
7.2. La morte, dei "buoni" e dei "cattivi"	7.2. Death - of the "good" and the "bad"
7.3. L'apocalisse	7.3. Apocalypse
7.4. La fine di un viaggio	7.4. End of a journey
<u>8. I finali aperti e "sospesi"</u>	<u>8. Open, unresolved endings</u>
8.1. Suspense degli eventi e incertezze esistenziali	8.1. Suspense of the events, existential uncertainties
8.2. Realtà, illusione, fantasia?	8.2. Reality, illusion, fantasy?
8.3. I finali sospesi "fermo immagine" e "fuori campo"	8.3. Unresolved endings: "freeze frames" and "off screen"
<u>9. I finali "ciclici"</u>	<u>9. Cyclical endings</u>
<u>10. I finali "metacinematografici"</u>	<u>10. "Meta endings"</u>

1. Introduzione

"Io so benissimo che cosa vuoi. Hai partecipato ad una grande avventura e alla fine delle grandi avventure vogliono tutti la stessa cosa». «Ah sì? E sarebbe?», domandò Harun con una certa aggressività. «Un lieto fine» disse il Tricheco. Questo mise a tacere Harun. I lieti fini sono più rari nelle storie, e anche nella vita, di quanto pensi la maggior parte della gente. Si potrebbe quasi dire che sono le eccezioni e non la regola." Salman Rushdie, Harun e il Mar delle storie (Nota 1)

1. Introduction

"I know exactly what you want. You have participated in a great adventure and at the end of the great adventures they want all the same thing." "Oh yes? And what would that be?" Harun asked with some aggression. "A happy ending," said the Walrus. This caused Harun to shut up. Happy endings are rarer in stories, and even in life, than most people think. One could almost say that they are exceptions and not the rule." Salman Rushdie, *Harun and the Sea of Stories* (Note 1)



Luci della città/*City lights* (di/by Charlie Chaplin, USA 1931)

Che la maggior parte dei film termini ancora oggi in modo "positivo", con un finale (il cosiddetto *happy ending*) percepito dagli spettatori come "lieto", è cosa ben nota. Fa infatti parte della tradizione del cinema "classico", che il sistema produttivo hollywoodiano perfezionò molto presto (entro i primi due decenni del '900) e che si impose poi rapidamente alla maggior parte delle cinematografie nazionali più importanti, vivendo la sua epoca d'oro, grosso modo, tra gli anni '30 e gli anni '50 del secolo scorso. Scopo di questo Dossier è di esaminare criticamente questa tradizione, ragionando sulle sue caratteristiche e sulla sua diffusione, ma anche collegandola strettamente alle reazioni (cognitive ma anche, e soprattutto, affettive) degli spettatori "al termine della visione", ed esplorando come questo *happy ending* non sia in realtà un carattere unico e standardizzato, ma abbia trovato, e continui ancora oggi a trovare, molte diverse articolazioni. Scopriremo così che l'etichetta del "lieto fine" nasconde in realtà una gamma molto ampia di variazioni, ricche di significati psicologici e socio-culturali di grande rilievo.

It is well known that most films still end in a "positive" way today, with an ending (the so-called happy ending) perceived by viewers as "happy". It is undoubtedly part of the tradition of "classical" cinema, which the Hollywood production system perfected very quickly (within the first two decades of the 1900s) and which then quickly imposed itself on most of the most important national cinematographies, experiencing its golden era, between the '30s and '50s of last century. The purpose of this Dossier is to critically examine this tradition, reasoning about its characteristics and its diffusion, but also closely linking it to the reactions (cognitive but also, above all, affective) of the spectators "at the end of the viewing", and exploring how this happy ending is not actually a single and standardized feature, but has found, and still continues to find, many different articulations. We will thus discover that the "happy ending" label actually hides a very wide range of variations, rich in psychological and socio-cultural meanings of great importance.

2. The "happy ending" in classical cinema

2. Il "lieto fine" nel cinema classico

2.1. Il "sistema" hollywoodiano

La distinzione forse più importante che occorre stabilire subito trattando di finali dei film è quella tra finali *chiusi* e finali *aperti* - una distinzione che ci permette di entrare nel vivo della natura del cinema classico, ma che, come presto vedremo, non può essere considerata in termini rigidi. Il cinema classico prevedeva in linea di massima una finale "chiuso", a sua volta risultato della concezione di narrazione che gli stava alle spalle. Questa *chiusura*, in altre parole, costituita il punto finale e di arrivo di una complessa rete di significati trasmessi da tutto il film nel suo complesso. In estrema sintesi, il cinema classico di matrice hollywoodiana prevedeva un inizio, uno sviluppo e una fine (anche se, come ebbe a dire Godard, uno dei massimi "scardinatori" di questo stesso sistema, "non necessariamente in questo ordine"). A una fase iniziale di relativo equilibrio seguiva una serie di eventi tali da provocare uno squilibrio o un conflitto, a sua volta risolto tramite ulteriori sviluppi della trama, in un nuovo equilibrio, spesso diverso da quello iniziale. Questo sistema si basava (e si basa ancor oggi) su una concatenazione di *cause ed effetti*, che gradualmente determinavano l'esito finale complessivo, entro limiti temporali ben definiti: la progressione degli eventi seguiva un andamento *lineare*, dal presente verso il futuro, anche se il passato poteva occupare posizioni di rilievo (ad esempio, attraverso i *flashback*), ma sempre entro orizzonti temporali chiaramente definiti. Motore di questi sviluppi narrativi erano quasi sempre i *personaggi* principali, dotati di *motivazioni* ad agire (ad esempio, una storia d'amore o un'affermazione professionale) che li spingevano a mettere in moto quelle catene di cause/effetti che abbiamo appena citato. Il finale del film doveva dunque costituire la risoluzione degli squilibri e dei conflitti, di solito in modo da ricostruire un equilibrio soddisfacente per i protagonisti - da cui il "lieto fine": la coppia che dopo vari malintesi si (ri)costruisce, la riabilitazione di una persona accusata

2.1. The Hollywood "system"

Perhaps the most important distinction that needs to be established immediately when dealing with film endings is that between closed endings and open endings - a distinction that allows us to get to the heart of the nature of classical cinema, but which, as we will soon see, cannot be considered in strict terms. Classical cinema generally envisaged a "closed" final, in turn the result of the conception of narration behind it. This closure, in other words, constituted the final and arrival point of a complex network of meanings conveyed by the film as a whole. In a nutshell, classical Hollywood-style cinema envisaged a beginning, a development and an end (although, as Godard, one of the greatest "underminers" of this same system, said, "not necessarily in this order"). An initial phase of relative equilibrium was followed by a series of events causing an imbalance or a conflict, in turn resolved through further developments of the plot, in a new equilibrium, often different from the initial one. This system was based (and is still based today) on a concatenation of causes and effects, which gradually determined the overall final outcome, within well-defined time limits: the progression of events followed a linear trend, from the present towards the future, even if the past could occupy prominent positions (for example, through flashbacks), but always within clearly defined time horizons. The engine of these narrative developments was almost always the main characters, endowed with motivations to act (for example, a love story or a professional affirmation) which prompted them to set in motion those cause/effect chains that we have just mentioned. The ending of the film therefore had to constitute the resolution of imbalances and conflicts, usually in order to reconstruct a satisfactory balance for the protagonists - hence the "happy ending": the couple who after various misunderstandings (re)builds itself, the rehabilitation of a person unjustly accused (with the parallel punishment of the wrongdoer), the achievement of success (economic, but also social) by those who fought strenuously to obtain it, and so on.

ingiustamente (con la parallela punizione del malfattore), il raggiungimento del successo (economico, ma anche sociale) da parte di coloro che hanno lottato strenuamente per ottenerlo, e così via.

Scopo principale di questo sistema, che trovava nel finale del film la sua più chiara affermazione, era di confezionare un "prodotto" che fosse "spettacolare", nel senso di fornire agli spettatori un'esperienza immersiva completa, le cui coordinate fossero trasparenti e immediatamente percepibili, e che permettesse un'immediata identificazione con uno o più personaggi, accentuando così il coinvolgimento emotivo e la soddisfazione finale del pubblico. Per ottenere questo, era indispensabile che il "meccanismo" alla base della costruzione del "prodotto-film" rimanesse nascosto il più possibile: non solo i meccanismi narrativi dovevano fluire con facilità e senza possibili incomprensioni o fraintendimenti, ma lo stesso linguaggio cinematografico, che serviva a "mettere in scena" quelle narrazioni, doveva servirsi di tecniche "non invasive", presto trasformate in convenzioni immediatamente riconoscibili dallo spettatore. Di qui alcuni dispositivi introdotti molto presto nella storia del cinema e poi ampiamente sfruttati anche oggi: dal campo/controcampo (ad esempio, in un dialogo, la visione alternata dei primi piani o dei piani medi dei due interlocutori), l'entrata e l'uscita dal campo (ad esempio, la persona che esce dalla scena sulla destra rientra nella scena successiva dalla sinistra), l'uso delle dissolvenze in entrata e in uscita per indicare il passare del tempo, gli effetti visivi per segnalare l'inizio e la fine di un *flashback* o di un sogno ... e così via. Il finale del film, in particolare, doveva ricorrere ad un insieme di specifici dispositivi, come i movimenti di macchina, l'uso della colonna sonora musicale, la messa in scena dei personaggi, che segnassero in modo evidente la conclusione, venendo così a rappresentare il momento di *chiusura*, non solo della narrazione, ma anche dello stretto rapporto tra schermo e spettatore che si era instaurato all'inizio del film. (Per una descrizione più approfondita del sistema hollywoodiano si veda il Dossier [La Hollywood classica: il cinema della continuità](#)).

Anche se questo "sistema" venne presto

The main purpose of this system, which found its clearest statement in the film's ending, was to package a "product" that was "spectacular", in the sense of providing viewers with a complete immersive experience, whose coordinates were transparent and immediately perceptible, and which would allow immediate identification with one or more characters, thus accentuating the emotional involvement and final satisfaction of the audience. To achieve this, it was essential that the "mechanism" underlying the construction of the "film-product" remain hidden as much as possible: not only did the narrative mechanisms have to flow easily and without possible misunderstandings, but the cinematographic language itself, which served to "stage" those narratives, had to make use of "non-invasive" techniques, soon transformed into conventions immediately recognizable by the spectator. Hence some devices introduced very early in the history of cinema and then widely exploited even today: from the shot/reverse shot sequence (for example, in a dialogue, the alternating vision of close-ups or medium shots of the two interlocutors), the entry and exit movements (e.g., the person exiting the scene on the right re-enters the next scene from the left), the use of fade-ins and fade-outs to indicate the passage of time, visual effects to signal the start and the end of a flashback or a dream... and so on. The ending of the film, in particular, had to resort to a set of specific devices, such as camera movements, the use of the musical soundtrack, the staging of the characters, which clearly marked the conclusion, thus coming to represent the moment of closure, not only of the narration, but also of the close relationship between screen and spectator that was established at the beginning of the film. (For a more in-depth description of the Hollywood system, see the Dossier [Classical Hollywood: the cinema of continuity](#)).

Although this 'system' was soon consolidated into a series of more or less implicit rules, one should not believe that it consisted of a set of rigid 'recipes' which admitted no variation. Even in the heyday of Hollywood production, many filmmakers were able to strike a balance between respect for tradition (the established goal of the production companies, i.e. the

consolidato in una serie di regole più o meno implicite, non bisogna credere che si trattasse di una gamma di "ricette" rigide che non ammettessero nessuna variazione. Persino nel periodo di maggior fulgore della produzione hollywoodiana, molti cineasti furono in grado di trovare un equilibrio tra rispetto della tradizione (obiettivo conclamato delle case di produzione, cioè dei finanziatori dei film) e volontà di cambiamento. Come vedremo analizzando molti film, variazioni a volte anche audaci, altre volte più sottili ed ambigue hanno sempre connotato anche il cinema classico, realizzando così quella costante ricerca di equilibrio (o di compromesso) tra *regole codificate* e *creatività personale* a cui i registi più capaci non hanno mai voluto rinunciare.

2.2. L'importanza dei generi cinematografici

All'interno di questo "sistema", Hollywood sviluppò presto una gamma di *generi*, ossia di tipologie di film facilmente riconoscibili dal pubblico quanto a temi, narrazione e struttura, e, naturalmente, finali. Poter contare su un tipo di film facilmente riconoscibile costituiva un indubbio vantaggio per l'industria, che poteva specializzarsi in "prodotti" se non proprio standardizzati, almeno abbastanza prevedibili, sia in fase di lavorazione, sia nella prospettiva dell'accoglienza da parte del pubblico. Così si svilupparono le tradizioni del western, della commedia musicale, del melodramma, del noir, e così via (sui generi cinematografici, si veda in dettaglio il Dossier [I generi cinematografici: caratteristiche, funzioni, evoluzione](#)).

L'*happy ending* diventava così pressochè obbligatorio in generi come il western, il musical, la commedia brillante, i "detective film", mentre finali più ambigui, e comunque meno rassicuranti, caratterizzavano generi come il noir o il dramma psicologico (si vedano i Video qui sotto)

producers of the films) and a willingness to change. As we will see when we analyze many films, sometimes bold variations, sometimes more subtle and ambiguous ones, have always characterized classical cinema as well, thus realizing that constant search for balance (or compromise) between codified rules and personal creativity which the most capable directors never wanted to give up.

2.2. The importance of film genres

Within this 'system', Hollywood soon developed a range of genres, i.e. types of films easily recognizable by audiences in terms of themes, storytelling and structure, and, of course, endings. Being able to count on an easily recognizable type of film was an undoubted advantage for the industry, which could specialize in "products" that were not exactly standardized, but at least quite predictable, both in the production phase and in terms of their acceptance by the public. This explains the development of the traditions of genres: western, musical comedy, melodrama, noir, and so (on genres, see the Dossier [Film genres: features, functions, evolution](#)).

The happy ending thus became almost obligatory in genres such as westerns, musicals, brilliant comedy, "detective films", while more ambiguous, and in any case less reassuring, endings characterized genres such as noir or psychological drama (see the Videos below)



Quel treno per Yuma/*3:10 to Yuma* (di/by
Delmer Daves, USA 1957)



Follie dell'anno/*There's No Business Like Show
Business* (di/by Walter Lang, USA 1954)



Un bacio e una pistola/*Kiss me deadly* (di/by
Robert Aldrich, USA 1955)



Sola col suo rimorso/*Harriet Craig* (di/by
Vincent Sherman, USA 1950)

Ovviamente i temi trattati implicavano certi tipi di finali e non altri. Fritz Lang al proposito dichiarò che *"nessuno penserebbe di chiedere l'happy end tradizionale ai finali di [Roma città aperta](#) e di [Anche i boia muoiono](#)"*: le esperienze drammatiche della guerra, delle dittature nazifasciste e della Resistenza sono tematiche reali, storicamente accertate, e come tali non passibili di finali posticci immotivatamente "lieti", anche se, Lang continuò, *"non considero né Roma città aperta né Anche i boia muoiono, tragedie nel senso della negazione o della disperazione (...). Qui l'uomo non è semplicemente la vittima del destino, e non muore inutilmente"* (Nota 2). Dunque anche i film "di guerra" o che hanno comunque la guerra come contesto, possono implicare finali diversi, quanto a *happy ending*, a seconda anche di quanto i fatti narrati siano realmente accaduti o puramente o parzialmente di fantasia. Nei generi cinematografici i codici del sistema hollywoodiano hanno trovato la loro massima espressione, ma vale a maggior ragione il discorso appena fatto circa il non considerare questi codici come ricette rigide: anche i film "di genere" devono comunque tendere ad un equilibrio tra ripetizione e variazione. Se da un lato, infatti, il pubblico di un western classico ha delle aspettative di base che non possono essere facilmente disattese, la mera ripetizione di trame, personaggi, motivi rischia, al contrario, di generare noia e frustrazione. Approfittando di

*Of course, the topics covered involved certain types of endings and not others. In this regard, Fritz Lang said that "no one would think of asking for the traditional happy ending at the end of [Rome, open city](#) and [Hangmen also die](#)": the dramatic experiences of the war, of the Nazi-fascist dictatorships and of the Resistance are real, historically established themes, and as such, they are not subject to unjustifiably false and "happy" endings, even if, Lang continued, "I do not consider *Rome, open city* or *Hangmen also die*, tragedies in the sense of denial or desperation (...). Here man is simply not the victim of fate, and does not die in vain" (Note 2). So even "war" films or films that have war as a context, can imply different endings, in terms of happy endings, also depending on whether the facts narrated really happened or are purely or partially fictional.*

The codes of the Hollywood system have found their maximum expression in film genres, but the discussion just made about not considering these codes as rigid recipes is even more valid: even "genre" films must in any case strive for a balance between repetition and variation. If on the one hand the audience of a classic western has basic expectations that cannot be easily disregarded, the mere repetition of plots, characters, motifs risks, on the contrary, generating boredom and frustration. Taking advantage of this necessary search for a balance

questa necessaria ricerca di equilibrio tra tradizione e novità, i registi più innovativi hanno saputo introdurre nei film di genere, e soprattutto nei relativi finali, elementi di discontinuità e ambiguità, che, a maggior ragione a distanza di tempo, e ad un'analisi più approfondita, rivelano spesso una ricchezza di significati a volte inaspettata.

between tradition and novelty, the most innovative directors have managed to introduce elements of discontinuity and ambiguity into genre films, and above all into their endings, which, all the more after some time, and at a deeper analysis, often reveal a sometimes unexpected richness of meanings.



Roma città aperta/Rome, open city (di/by Roberto Rossellini, Italia/Italy 1945)



Anche i boia muoiono/Hangmen also die (di/by Fritz Lang, USA 1943)

3. La "cattiva reputazione" dell'happy ending classico

"La tradizionale storia a lieto fine è una storia di problemi risolti da un eroe invincibile, che ha ottenuto con miracolosa facilità tutto ciò che il suo cuore desiderava. È la storia del bene contro il male, senza alcun dubbio sull'esito. Il ragazzo otterrà la ragazza, il cattivo avrà ciò che merita, i sogni si avvereranno come al tocco di una bacchetta magica."

Fritz Lang
(Nota 3)

Il "lieto fine" hollywoodiano è stato oggetto di critiche, anche aspre, da parte di molti critici cinematografici e di studiosi del settore, fondamentalmente per tre ordini di motivi:

a) visto il ruolo molto consistente che gioca all'interno dei film della tradizione di Hollywood, è stato definito variamente come comune, tipico, standardizzato, prevedibile, inevitabile, obbligatorio, implausibile, e in ogni caso con termini dalle connotazioni negative. A questa critica abbiamo già in parte risposto, facendo presente che l'*happy ending*, pur essendo certamente comune a vasta parte della produzione hollywoodiana, non ha in tutti i film lo stesso significato e la stessa valenza. Come vedremo tra breve, i finali di molti film non sono propriamente "lieti" nell'accezione più assoluta del termine, e presentano invece delle sfumature

3. The "bad reputation" of the classical happy ending

"The traditional happy-ending story is a story of problems solved by an invincible hero, who achieved with miraculous ease all that his heart desired. It is the story of good against evil, with no possible doubt as to the outcome. Boy will get girl, the villain will get his just deserts, dreams will come true as though at the touch of a wand."

Fritz Lang
(Note 3)

The Hollywood "happy ending" has been the object of criticism, even harsh, by many film critics and scholars, basically for three reasons:

a) given the very consistent role it plays within the films of the Hollywood tradition, it has been defined variously as common, typical, standardized, predictable, inevitable, obligatory, implausible, and in any case with terms with negative connotations. We have already partially responded to this criticism, pointing out that the happy ending, while certainly common to a large part of the Hollywood production, does not have the same meaning and value in all films. As we will shortly see, the endings of many films are not exactly "happy" in the most absolute sense of the term, and instead present nuances and ambiguities which, on a less superficial and more careful analysis, make them at least partly

e delle ambiguità che, ad un'analisi meno superficiale e più attenta, li rendono almeno in parte originali e "stratificati". A ciò si collega un'altra osservazione appena fatta, ossia che i registi più accorti hanno sempre saputo sfruttare le convenzioni del lieto fine per piegare i significati e le emozioni trasmesse dai film alle loro intenzioni comunicative, spesso districandosi con abilità e scaltrezza tra le rigidità del "codice" imposto dai produttori, come anche tra le maglie molto fitte del sistema censorio che, negli Stati Uniti, fu al suo apice proprio nel "periodo d'oro" di Hollywood (si veda in proposito il [Codice Hays](#));

b) sul piano più strettamente ideologico, l'*happy ending* è stato anche accusato di favorire il conformismo, la tradizione e le istanze più conservatrici della società, facendo terminare i film in modo artificioso, ossia con un irrealistico ritorno allo *status quo*, sancito dal trionfo di un ordine morale che assicurava stabilità, e con distorsioni della trama che finivano per sottolineare i caratteri più conservatori e patriarcali della società, che in tal modo potevano illudere gli spettatori sull'esistenza di un ordine economico, sociale e morale che in realtà celava profonde contraddizioni, differenze e ingiustizie. Già nel 1926 Stuart Blackton, il responsabile della Vitagraph (una delle più importanti case di produzione dell'epoca), ebbe a dire:

"Il lieto fine è l'eredità naturale di una nazione felice e democratica ... Perciò non dobbiamo deridere i lieti fini, ma esser grati al film per la sua opera di divulgazione in tutto il paese di uno spirito di Felicità e di Ottimismo e perché porta a tutto il mondo civilizzato Speranza e Allegria, con uno squarcio di vita serena". (Nota 4)

L'esempio più ovvio riguarda il modo in cui si risolvono le questioni sentimentali e sessuali, non soltanto con la (ri)unione della coppia eterosessuale e la celebrazione di un amore romantico molto convenzionale, ma spesso anche con il matrimonio, cioè con il riconoscimento formale di un istituto socio-culturale che sancisce la riconferma dei ruoli e dello *status* dell'uomo e della donna all'interno di un sistema patriarcale di valori. Anche se tutto

original and "layered". Connected to this is another observation we have just made, namely that the most capable directors have always known how to exploit the conventions of happy endings to bend the meanings and emotions conveyed by films to their communicative intentions, often extricating themselves with skill and shrewdness between the rigidities of the "code" imposed by the producers, as well as among the very thick meshes of the censorship system which, in the United States, was at its peak precisely in the "golden age" of Hollywood (see the [Hays Code](#) on the subject);

b) on a strictly ideological level, happy endings have also been accused of favouring conformism, tradition and the more conservative demands of society, causing films to end in an artificial way, i.e. with an unrealistic return to the status quo, sanctioned by the triumph of a moral order that ensured stability, and with plot distortions that ended up emphasizing the more conservative and patriarchal characteristics of society, which in this way could convince viewers about the existence of an economic, social and moral order that actually concealed profound contradictions, differences and injustices. Already in 1926 Stuart Blackton, the manager of Vitagraph (one of the most important production houses of the time), happened to say:

"Happy endings are the natural inheritance of a happy and democratic nation ... Therefore we should not scoff at happy endings, but be grateful to the film for its work in spreading throughout the country a spirit of Happiness and Optimism and because it brings to all the civilized world Hope and Joy, with a glimpse of serene life". (Note 4)

The most obvious example concerns the way in which sentimental and sexual issues are resolved, not only with the (re)union of the heterosexual couple and the celebration of a very conventional romantic love, but often also with marriage, i.e. with the recognized formal form of a socio-cultural institute which establishes the reconfirmation of the roles and status of men and women within a patriarchal system of values. Although this is evident in many "classical" films, it is not really possible to

ciò è evidente in molti film "classici", non è realmente possibile ipotizzare che il finale *chiuso* di un film abbia sempre implicato un *happy ending*, nè, all'opposto, che un finale *aperto* sia sempre stato sinonimo di *infelicità*. Anche in questo caso si ignorerebbero i molti finali ambigui e controversi di cui pure la storia del cinema ha sempre fornito esempi (e naturalmente, e a maggior ragione, a partire dai profondi rinnovamenti che il cinema europeo prima e la [New Hollywood](#) poi, hanno introdotto nel modello classico hollywoodiano a partire dagli anni '60 del secolo scorso). In particolare, discuteremo presto come non sia possibile ipotizzare dei valori assoluti di felicità/infelicità nei finali dei film; piuttosto, tra questi due estremi sono sempre esistite moltissime posizioni intermedie, che ci permettono di sondare meglio cosa si possa celare dietro un finale all'apparenza completamente e semplicemente "lieto";

c) una terza critica sollevata nei confronti dell'*happy ending* è l'intento nascosto dei cineasti, che, di fronte all'obbligo di terminare il loro film con un lieto fine standardizzato, possono aggiungere un sottotesto ironico, o una critica sociale più o meno implicita o esplicita, ma così facendo, introdurrebbero un elemento di auto-consapevolezza che renderebbe il finale, ancora una volta, "innaturale", artificioso. Tralasciando per ora il cinema "post-moderno", successivo all'epoca "classica", in cui le categorie di giudizio su un film possono aver subito delle trasformazioni anche profonde, persino nell'epoca d'oro di Hollywood è possibile rintracciare questa presenza del regista come "autore" e come tale, portatore di significati e di intenzioni non esauribili nel finale di un loro film, e senza per questo rendere questo finale necessariamente innaturale o artificioso. Si pensi ad un regista come Billy Wilder, autore di film hollywoodiani "classici" ma al contempo portatori di messaggi alternativi e persino sovversivi, come in quello che è forse il suo più grande successo, *A qualcuno piace caldo*, dove l'*happy ending*, pur non rinunciando ad una critica graffiante del conformismo sessuale, rappresenta un lieto fine apparentemente in linea con i canoni hollywoodiani nell'ambito di una commedia dai tempi perfetti (e dal finale forse

assume that the closed ending of a film has always implied a happy ending, nor, conversely, that an open ending has always been synonymous with unhappiness. In this case, too, we would ignore the many ambiguous and controversial endings of which even the history of cinema has always provided examples (and naturally, and even more so, starting from the profound renewals that first European cinema and then New Hollywood introduced in the classic Hollywood model from the '60s of last century). In particular, we will soon discuss how it is not possible to hypothesize absolute values of happiness/unhappiness in film endings; rather, between these two extremes there have always been many intermediate positions, which allow us to better probe what can be hidden behind an apparently completely and simply "happy" ending;

*c) a third criticism raised against the happy ending is the hidden intent of the filmmakers, who, faced with the obligation to end their film with a standardized happy ending, can add an ironic subtext, or a more or less implicit or explicit social criticism, but in doing so, they would introduce an element of self-awareness that would make the ending, once again, "unnatural", artificial. Leaving aside for now the "post-modern" cinema, which followed the "classical" era, in which the categories of judgment on a film may have undergone even profound transformations, even in the golden age of Hollywood it is possible to trace this presence of the director as "author" and as such, bearer of inexhaustible meanings and intentions in the ending of their films, and without making this ending necessarily unnatural or artificial. Think of a director like Billy Wilder, author of "classical" Hollywood films, which at the same time convey alternative and even subversive messages, as in what is perhaps his greatest success, *Some like it hot*, where the happy ending, while not giving up a biting criticism of sexual conformism, represents a happy ending apparently in line with the Hollywood canons in the field of a comedy with perfect timing (and with a perhaps predictable but no less ironic ending).*

Beyond these criticisms often reserved for happy

prevedibile ma non per questo meno ironico). Al di là di queste critiche spesso riservate all'*happy ending*, occorrerebbe allargare lo sguardo alle funzioni che il finale di un film svolge e ai contesti entro i quali un film viene "prodotto e consumato". Un giudizio più comprensivo dovrebbe quindi considerare diversi altri fattori che condizionano la realizzazione di un film (compreso ovviamente il suo finale), come ad esempio, i contesti socio-culturali in cui è inserito, i movimenti artistici cui può fare riferimento, il sistema delle "star" e l'impatto sulla produzione di un film, e le reazioni del pubblico/dei pubblici a cui in definitiva un film è destinato. A questi e ad altri fattori faremo dunque riferimento per approfondire l'analisi dei finali dei film in questo Dossier. Ma prima prendiamo in esame due film che, in modo abbastanza plateale, sembrano corrispondere ai "cliché" dell'*happy ending* e in tal modo giustificare, almeno in parte, alcune delle critiche di cui abbiamo appena parlato. In *Tre segreti* (si veda il Video qui sotto) un bambino, Johnny, è l'unico sopravvissuto ad un incidente aereo, ma rimane bloccato in cima ad una montagna. La notizia si spande velocemente, insieme al fatto che il bimbo era stato adottato esattamente sei anni prima. Veniamo così a conoscenza di una coppia, felicemente sposata, in cui però la moglie, Susanna, non ha mai avuto il coraggio di confessare al marito di essere rimasta incinta di un soldato, partito poi per la guerra, prima del suo matrimonio, e di aver perciò deciso di dare in adozione il bambino. Conosciamo poi Phyllis, giornalista affamata di successo, anche lei rimasta incinta prima che il marito divorziasse da lei per le sue eccessive ambizioni di carriera - costringendola a dare pure in adozione il figlio. E infine vediamo la storia di Anna, abbandonata, incinta, dal suo amante, che poi aveva ucciso per disperazione, scontando alcuni anni di prigione e dando anche lei in adozione il bambino. Le tre donne si erano già ritrovate, sei anni prima, all'ufficio delle adozioni, nello stesso giorno. Chi sarà dunque la vera madre del piccolo Johnny? Le tre donne si ritrovano al campo-base da cui partono i soccorsi, che riescono a salvare il bimbo. Nel frattempo Phyllis riesce a scoprire che la madre di Johnny è Anna, che però, d'accordo con Phyllis, decide di affidarlo a Susanna, l'unica che gli può garantire una futuro sereno in una famiglia amorevole.

endings, it would be necessary to broaden our analysis to the functions that the ending of a film performs and to the contexts within which a film is "produced and consumed". A more comprehensive judgment should therefore consider various other factors that affect the making of a film (obviously including its ending), such as, for example, the socio-cultural contexts in which it is produced, the artistic movements to which it can refer, the "star system" of and its impact on the production of a film, and the reactions of the audience(s) for which a film is ultimately intended. We will therefore refer to these and other factors to deepen the analysis of film endings in this Dossier. But first let's examine two films which, quite blatantly, seem to correspond to the "clichés" of happy endings and thus justify, at least in part, some of the criticisms we have just talked about.

In Three secrets (see the Video below) a boy, Johnny, is the only survivor of a plane crash, but gets stuck on top of a mountain. The news spreads quickly, together with the fact that the child had been adopted exactly six years earlier. Thus we are shown a happily married couple, in which, however, the wife, Susanna, has never had the courage to confess to her husband that she had been left pregnant by a soldier who then left for the war, before her marriage, and had therefore decided to give the child up for adoption. We then meet Phyllis, a journalist hungry for success, who also became pregnant before her husband divorced her due to her excessive career ambitions - forcing her to give her child up for adoption as well. And finally we see the story of Anna, abandoned, pregnant, by her lover, whom she then killed out of desperation, serving a few years in prison and also giving the child up for adoption. The three women had already met, six years earlier, at the adoption office, on the same day. So who will be the real mother of little Johnny? The three women find themselves at the base camp from which the rescue services set off, who manage to save the child. Meanwhile Phyllis manages to discover that Johnny's mother is Anna, who however, in agreement with Phyllis, decides to entrust him to Susanna, the only one who can guarantee him a peaceful future in a loving family.



Tre segreti/*Three secrets* (di/by Robert Wise, USA 1950) - Film completo, in inglese con sottotitoli automatici/*Full film in English*

La prima domanda che sorge spontanea di fronte ad un finale del genere, e che riprenderemo in seguito, è: si tratta di un *happy ending*? E se sì, la fine è lieta per i personaggi e/o per gli spettatori? Le tre donne sembrano alla fine, se non proprio felici, almeno serene: Susanna ha ottenuto l'affido di Johnny, e Phyllis e Anna hanno rinunciato al loro pur forte desiderio di maternità in nome dell'interesse superiore del bambino. Dunque si tratta di un lieto fine certamente non uguale per le tre donne. Ma ancora più interessante è immaginare le reazioni degli spettatori. Tutto sembra concludersi bene, ma a quale prezzo, e quali sono i valori in gioco? Phyllis viene esclusa come candidata-madre perchè è una donna troppo ambiziosa, pronta forse a sacrificare la famiglia per la carriera - una colpa imperdonabile per una donna, per la quale è impossibile conciliare famiglia e lavoro. Anna, d'altro canto, è tutto sommato una ragazza debole e volubile (oltre a tutto, ex-carcerata) e dunque indegna di poter garantire la serenità del bambino. Resta solo Susanna, la cui famiglia ci viene descritta come un modello di virtù domestica, con una coppia solida, perfettamente affiatata, cui manca solo proprio un bambino da crescere. Il pubblico di allora (1950) poteva dunque, in linea di massima, essere soddisfatto di un finale che, non solo sembrava assicurare felicità o almeno serenità ai personaggi del film, ma soprattutto riportava tutte queste storie di gravidanze extra-coniugali entro i limiti sicuri e confortevoli della morale borghese. Il finale è dunque perfettamente *chiuso*, nel senso che, sia a livello individuale che a livello socio-culturale, riafferma la moralità delle scelte finali, con il trionfo dei valori tradizionali della famiglia e del ruolo della donna nella società.

The first question that arises spontaneously in the face of such an ending, and which we will return to later, is: is it a happy ending? And if so, is the ending happy for the characters and/or the viewers? In the end, the three women seem, if not exactly happy, at least serene: Susanna has obtained custody of Johnny, and Phyllis and Anna have given up their strong desire for motherhood in the name of the best interests of the child. So this happy ending is certainly not the same for the three women. But even more interesting is imagining the reactions of the spectators. Everything seems to end well, but at what price, and what are the values at stake? Phyllis is excluded as a candidate-mother because she is too ambitious a woman, perhaps ready to sacrifice her family for her career - an unforgivable fault for a woman for whom it is impossible to reconcile family and work. Anna, on the other hand, is all in all a weak and desperate girl (above all, an ex-convict) and therefore unworthy of being able to guarantee the serenity of the child. Only Susanna remains, whose family is described to us as a model of domestic virtue, with a solid, perfectly close-knit couple, who just lack a child to raise. The audience of the time (1950) could therefore, in principle, be satisfied with an ending which, not only seemed to ensure happiness or at least serenity to the characters in the film, but above all brought all these stories of extra-marital pregnancies within safe limits. and comfortable with bourgeois morality. The ending is therefore perfectly closed, in the sense that, both on an individual level and on a socio-cultural level, it reaffirms the morality of the final choices, with the triumph of traditional family values and the role of women in society.

Cose del secolo scorso? Non tanto, se prendiamo *Are these things from the last century? Not so*

in esame *Two mothers* (di Anne Fontaine, Australia-Francia 2013 - si vedano i *trailer* nei Video 1 e 2 qui sotto), in cui i temi trattati sono ovviamente molto diversi dal film precedente, ma che, come vedremo subito, ci dimostra la persistenza di molte caratteristiche dell'*happy ending* "classicggiante" (se non proprio "classico").

much, if we consider Two mothers (by Anne Fontaine, Australia-France 2013 - see the trailers in Videos 1 and 2 below), in which the themes dealt with are obviously very different from the previous film, but which, as we will see, demonstrates the persistence of many characteristics of the "classical" happy ending.



Video 1: Trailer italiano
Two mothers (di/by Anne Fontaine, Australia-Francia/France 2013



Video 2: *International trailer*
Two mothers (di/by Anne Fontaine, Australia-Francia/France 2013

All'inizio del film, nel Nuovo Galles del Sud (Australia), vediamo due bambine, amiche inseparabili, giocare sulla spiaggia antistante le loro case. Cresciute, Roz (Robin Wright), sposata con Harold, e Lil (Naomi Watts), vedova da qualche tempo, continuano ad essere amiche, come lo sono i rispettivi figli diciottenni. A Harold, che è spesso assente per lavoro, viene offerto un posto universitario a Sydney, ma Roz non intende trasferirsi (e questo, nel giro di poco, porterà di fatto alla loro separazione). Nel frattempo, Roz e il figlio di Lil, Ian, intrecciano un'appassionata relazione, a dispetto della differenza di età, e il figlio di Roz, Tom, all'inizio quasi per vendetta, inizia a sua volta una relazione con Lil. Tutto ciò viene alla luce, ma nonostante (pochi e poco convinti) tentativi di troncane queste relazioni, i quattro decidono di continuare questo insolito "ménage" con soddisfazione di tutti (Video 3 e 4 qui sotto).

At the beginning of the film, in New South Wales (Australia), we see two little girls, inseparable friends, playing on the beach in front of their houses. Grown up, Roz (Robin Wright), married to Harold, and Lil (Naomi Watts), a widow, continue to be friends, as are their respective eighteen-year-old children. Harold, who is often away on business, is offered a university position in Sydney, but Roz does not intend to move (and this, within a short time, will effectively lead to their separation). Meanwhile, Roz and Lil's son Ian have a passionate relationship, despite their age difference, and Roz's son Tom, at first almost out of revenge, begins a relationship with Lil himself. All this comes to light, but despite (few and half-hearted) attempts to sever these relationships, the four decide to continue this unusual "ménage" to everyone's satisfaction (Videos 3 and 4 below).



Video 3: Italiano



Video 4: English

Two mothers (di/by Anne Fontaine, Australia-Francia/France 2013)

Passano un paio d'anni, Tom conosce una ragazza della sua età, che intende sposare lasciando Lil, e anche Roz, a malincuore, decide di troncare con Ian, che, dopo aver messo incinta una ragazza, sembra non volerla sposare ... Passano altri anni ... e nel finale vediamo Tom e Ian, con le rispettive madri, mogli e figliollette, andare a passare una giornata sulla solita spiaggia. Le due bambine sembrano essere amiche tanto quanto le erano Roz e Lil all'inizio del film ...

Ancora una volta, dobbiamo chiederci se questo finale costituisca un *happy ending*, e per chi, i personaggi e/o gli spettatori? Tutti i personaggi sembrano alla fine contenti e soddisfatti, e tutti sembrano aver felicemente superato il passato intreccio di relazioni "proibite" (anche se uno sguardo tra Roz e Ian potrebbe far sorgere qualche dubbio sulla fine della loro passione). Ma cosa è stato dato in pasto agli spettatori? Una rete di relazioni sessuali impensabili nel 1950 ma ancor oggi oggetto di tabù (donne mature con ragazzi adolescenti), ma che, con un'atteggiamento fintamente trasgressivo, viene ipocritamente accettato con una leggerezza quasi disarmante: non c'è ombra di scrupoli morali in queste quattro persone che, senza eccessivi tentennamenti, si gettano con serenità e soddisfazione di tutti in questa rete di relazioni sessuali, descritte senza troppe inibizioni. Ma non può finire così, le convenzioni sociali (più che l'etica personale) pretendono un ritorno alla "normalità": le due donne, dopo essersi godute le loro "relazioni proibite" per qualche anno, tornano a fare solo le madri (e poi anche le nonne: il film è tratto dal romanzo *Le nonne* di Doris Lessing); i ragazzi, messe da parte le avventure adolescenziali, sono ora calati perfettamente nei loro ruoli di mariti e padri, e la

A couple of years go by, Tom meets a girl his own age, whom he intends to marry, leaving Lil, and Roz, reluctantly, decides to break up with Ian, who, after getting a girl pregnant, doesn't seem to want to marry her ... More years go by ... and in the finale we see Tom and Ian, with their respective mothers, wives and daughters, go to spend a day at the usual beach. The two little girls seem to be as close friends as Roz and Lil were at the beginning of the film ...

*Again, we have to ask whether this ending constitutes a happy ending, and for whom, the characters and/or the viewers? All the characters seem happy and satisfied at the end, and all seem to have happily moved on from their past entanglement of "forbidden" relationships (although a look between Roz and Ian could raise some doubts about the end of their passion). But what was fed to the viewers? A network of sexual relationships unthinkable in 1950 but still taboo today (mature women with adolescent boys), but which, with a falsely transgressive attitude, is hypocritically accepted with an almost disarming levity: there is no shadow of moral scruples in these four people who, without excessive hesitation, throw themselves with serenity and everyone's satisfaction into this network of sexual relationships, described without too many inhibitions. But it can't end like this, social conventions (rather than personal ethics) demand a return to "normality": the two women, after enjoying their "forbidden relationships" for a few years, go back to being mothers only (and then also grandmothers: the film is based on the novel *The grandmothers* by Doris Lessing); the boys, having put aside their teenage adventures, are now perfectly in their roles as husbands and fathers, and life can start flowing again on the*

vita può ricominciare a scorrere sui binari sicuri della tradizione e del conformismo. La *chiusura* di questo film sembra riportarci alle scene iniziali, con il messaggio piuttosto chiaro che le generazioni si susseguono senza che, al di là di esperienze diversificate, venga intaccato il nocciolo duro dello *status quo*.

Film come *Tre segreti* e *Two mothers* possono, almeno in parte, giustificare le critiche mosse all'*happy ending* e alla sua "dubbia reputazione". Ma, come vedremo, un'analisi di molti altri film rivelerà ben altri livelli di ambiguità e di profondità in quelli che spesso vengono sbrigativamente descritti come *happy ending*.

4. I finali "aperti" del cinema (post)moderno

Come si è già accennato, il sistema di produzione "classico" hollywoodiano fu messo fortemente in crisi dalle diverse "nuove onde" di rinnovamento che, a partire dalla *nouvelle vague* francese, coinvolsero in vario modo tutte le cinematografie mondiali. La "New Hollywood" che fu parte di questo rinnovamento vide una nuova generazione di cineasti (non solo registi, ma anche produttori ed attori) realizzare film che in misura diversa mettevano in discussione parecchie fondamentali caratteristiche del cinema classico che abbiamo brevemente considerato, sia dal punto di vista narrativo (nessi causa/effetto, linearità della narrazione, progressione dei tempi, personaggi e loro motivazioni, ecc.), sia dal punto di vista formale-estetico (messe in scena spesso più realistiche, montaggio più "nervoso" e frammentato, movimenti della macchina da presa più audaci, uso più libero degli effetti speciali e della colonna sonora, ecc.). Più che di una rivoluzione, che vide protagonisti una fascia più ristretta di registi, spesso operanti nei settori dell'avanguardia e della sperimentazione, si trattò di un rinnovamento a vari livelli di profondità, che spesso manteneva alcune peculiarità del cinema classico e le conservava all'interno di produzioni comunque visibilmente diverse, traghettando così anche tanta parte dei dispositivi "classici" verso il cinema successivo, fino a includere quello contemporaneo.

safe tracks of tradition and conformity. The closing of this film seems to take us back to the initial scenes, with the rather clear message that generations follow one another without the hard core of the status quo being affected beyond diversified experiences.

Films like Three Secrets and Two Mothers may, at least in part, justify the criticisms leveled at the happy ending and its "dubious reputation". But, as we shall see, an analysis of many other films will reveal far more levels of ambiguity and depth in what are often hastily described as happy endings.

4. The "open" endings of (post)modern cinema

As has already been mentioned, the "classic" Hollywood production system was severely challenged by the various "new waves" of renewal which, starting from the French nouvelle vague, involved all the world's cinemas in various ways. The "New Hollywood" that was part of this renewal saw a new generation of filmmakers (not only directors, but also producers and actors) make films that to varying degrees challenged several fundamental features of classic cinema that we have briefly considered, both from the narrative point of view (cause/effect links, narrative linearity, time progression, characters and their motivations, etc.), and from a formal-aesthetic point of view (often more realistic staging, more "nervous" and fragmented editing, bolder camera movements, freer use of special effects and soundtrack, etc.). More than a revolution, which involved a smaller number of directors, often operating in the avant-garde and experimental sectors, it was a renewal at various levels of depth, which often maintained some peculiarities of classic cinema and kept them within clearly different productions, thus also carrying a large part of the "classical" devices into this post-classical cinema, up to and including the contemporary one.

After providing, in the previous section, a couple of examples of what we can consider classic closed endings, it is worth immediately comparing them with a couple of examples of

Dopo aver fornito, nella sezione precedente, un paio di esempi di quelli che possiamo considerare classici *finali chiusi*, vale la pena di metterli subito a confronto con un paio di esempi di *finali aperti*, che, pur se non assenti nel cinema classico, sono diventati molto frequenti, sia pure con sfumature molto diverse, nel cinema "post-moderno".

In uno dei primi film-chiave della "New Hollywood", e rimasto giustamente famoso per il carattere di "rottura" che si andava profilando nel sistema hollywoodiano, *Il laureato* (si veda il Video qui sotto) narra le vicende di Benjamin (Dustin Hoffman), un ragazzo che, al termine del *college*, senza nessuna idea chiara sul suo futuro, viene sedotto da un'amica di famiglia (Anne Bancroft), anche se poi di fatto si innamora della figlia di quest'ultima, Elaine (Katharine Ross). Determinata a superare in fretta lo scandalo, la famiglia di Elaine organizza il suo matrimonio con un altro ragazzo, e Benjamin, messo al corrente della cosa, corre disperatamente verso la chiesa dove Elaine ha appena pronunciato il fatidico sì. Benjamin però non si arrende, strappa la ragazza dalle mani dello sposo, blocca la porta della chiesa (con una croce!) e scappa con Elaine a bordo di un autobus. Nella sequenza finale, i due si siedono sorridenti in fondo all'autobus, ma la loro espressione si fa subito incerta: quando Benjamin guarda Elaine, lei sta guardando altrove, pensierosa; quando Elaine guarda Benjamin lui sta sorridendo, ma in una direzione diversa. Di fatto, *non si guardano*, ma guardano, ciascuno per conto suo, davanti a sè, come davanti al futuro, con insicurezza se non con vera apprensione: chi potrebbe affermare che "vissero tutti felici e contenti"? E tutto ciò mentre ritorna il motivo musicale (*The sound of silence*, di Simon & Garfunkel), che aveva aperto il film e che aveva accompagnato i momenti più tristi della storia, e che ora suggella con il "silenzio" la situazione finale dei personaggi ...

open endings, which, although not absent in classic cinema, have become very frequent, albeit with very different nuances, in "post-modern" cinema.

In one of the first key films of the "New Hollywood", and rightly famous for the innovative productions that were emerging in the Hollywood system, The Graduate (see the Video below) tells the story of Benjamin (Dustin Hoffman), a boy who, at the end of college, without any clear idea about his future, is seduced by a family friend (Anne Bancroft), even if he then actually falls in love with the latter's daughter, Elaine (Katharine Ross). Determined to overcome the scandal quickly, Elaine's family organizes a wedding with another boy, and Benjamin, made aware of the matter, runs desperately towards the church where Elaine has just been married. Benjamin does not give up, snatches the girl from the groom's hands, blocks the church door (with a cross!) and escapes with Elaine aboard a bus. In the final sequence, the two sit smiling at the back of the bus, but their expressions immediately become uncertain: when Benjamin looks at Elaine, she is looking away, thoughtful; when Elaine looks at Benjamin, he's smiling, but in a different direction. In fact, they don't look at each other, but they look in front of themselves, as if in front of the future, with insecurity if not with real apprehension: who could say that "they all lived happily ever after"? And all this while the musical motif returns (The sound of silence, by Simon & Garfunkel), which had opened the film and which had accompanied the saddest moments of the story, and which now seals the final situation of the characters with ... "silence".



Il laureato/The graduate (di/by Mike Nichols, USA 1967)

E' subito evidente che nei confronti di questo finale l'opposizione tra finale *felice* piuttosto che *infelice* non può funzionare, proprio per il suo carattere *aperto*: è vero che i due amanti si ricongiungono, ma quale futuro li aspetta? Allo spettatore viene negata la conclusione ottimista del classico *happy ending*: Benjamin e Elaine hanno spezzato in modo violento (quasi "sacrilego", con una croce messa a bloccare la porta della chiesa) le convenzioni borghesi del matrimonio, ma la loro rivolta non li ha portati alla felicità senza problemi (e senza sorprese) che questo loro comportamento alternativo avrebbe potuto garantire. Alla vigilia della stagione rivoluzionaria (anche in campo sessuale) della fine degli anni '60, la storia di questi due innamorati ha perso ogni aspetto romantico e ogni speranza di felicità garantita dalla tradizione. Spezzando i legami con le convenzioni sociali ed il relativo conformismo, il film sembra già suggerire che l'alternativa alla tradizione patriarcale sarà un percorso incerto e sofferto, e per nulla scontato come esito finale. Dunque un finale aperto e, in linea con le "nuove onde" del cinema moderno, esplicitamente, anche se sottilmente, ideologico, pronto a riflettere le turbolenze ma anche le incertezze di una nuova stagione socio-culturale e, di riflesso, anche cinematografica.

In un genere completamente diverso, che oggi si chiamerebbe "fantascienza distopica", ossia centrata su futuri apocalittici, *Blade Runner* (si vedano i Video qui sotto) è diventato un film *cult*, emblema stesso del discorso post-moderno che il cinema è in grado di offrire, aprendo nuove visioni ideologiche e filosofiche. Nella Los Angeles del 2019, un cacciatore di taglie, Rick Deckard (Harrison Ford) si assume il compito di eliminare alcuni "replicanti" dalle forme umane sfuggiti al controllo della società costruttrice. La lotta di Deckard si concluderà con un ultimo confronto con il capo dei replicanti, Roy (Rutger Hauer), che però sceglie

It is immediately evident that the opposition between a happy ending rather than an unhappy one cannot work for this ending, precisely because of its open nature: it is true that the two lovers are reunited, but what future awaits them? The spectator is denied the optimistic conclusion of the classic happy ending: Benjamin and Elaine have violently broken (in an almost "sacrilegious" way, with a cross placed to block the church door) the bourgeois conventions of marriage, but their revolt has not brought to the happiness without the problems (and without the surprises) that this alternative behavior could guarantee. On the eve of the revolutionary season (even in the sexual field) of the end of the '60s, the story of these two lovers has lost all romantic aspects and all hope of happiness guaranteed by tradition. By breaking the ties with social conventions and the relative conformism, the film already seems to suggest that the alternative to the patriarchal tradition will be an uncertain and painful path, and not at all obvious in terms of its final outcome. So this is an open ending in line with the "new waves" of modern cinema, explicitly, even if subtly, ideological, ready to reflect the turbulence but also the uncertainties of a new socio-cultural and, consequently, also cinematographic season.

In a completely different genre, which today would be called "dystopian science fiction", i.e. centered on apocalyptic futures, Blade Runner (see the videos below) has become a cult film, the very emblem of the post-modern discourse that cinema is capable to offer, opening up new ideological and philosophical visions. In Los Angeles in 2019, a bounty hunter, Rick Deckard (Harrison Ford) takes on the task of eliminating some "replicants" in human form that have escaped the control of the construction company. Deckard's fight will end with a final confrontation with the leader of the replicants, Roy (Rutger Hauer), who however chooses to save Rick who ended up clinging to a beam,

di salvare Rick che è finito aggrappato a una trave, sospeso nel vuoto. Roy pronuncia un ultimo monologo prima di morire di fronte ad un impietrito Rick:

"Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi. Navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione. E ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo come lacrime nella pioggia. È tempo di morire."

Poco dopo arriva il sinistro collega di Rick, Gaff, che si complimenta con lui per il lavoro svolto, aggiungendo prima di andare via, "Peccato però che lei non vivrà! Sempre che questo sia vivere...", riferendosi a Rachael, una replicante cui Rick si è legato. Nella sequenza finale, Deckard corre a casa per salvare Rachel, e mentre fuggono dall'appartamento, alcune tracce lasciate da Gaff insinuano il dubbio che anche lo stesso Deckard sia un replicante ...

suspended in the void. Roy pronounces one last monologue before dying in front of a petrified Rick:

"I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears...in...rain. Time to die."

Shortly after, Rick's sinister colleague Gaff arrives and compliments him on the work he has done, adding before leaving, "It's a pity she won't live! If that's living...", referring to Rachel, a replicant Rick has bonded to. In the final sequence, Deckard runs home to save Rachel, and as they flee the apartment, some traces left by Gaff insinuate the doubt that Deckard himself may also be a replicant ...



Video 1: Italiano Video 2: English
Blade Runner (di/by Ridley Scott, USA 1982)

Anche in questo caso siamo ben lontani da un lineare, inequivocabile *happy ending*. Il finale, manipolato però dalla produzione, vede Rick e Rachel fuggire verso un futuro apparentemente più sicuro, ma il complesso del film, compreso il drammatico finale, non riesce a cancellare la sensazione di un mondo dove tutti sono destinati a perdere, in primo luogo perché è la stessa identità umana ad essere messa in discussione. L'"eroe", se così possiamo definirlo con un'espressione da cinema classico, è in realtà un personaggio tormentato, insicuro, scisso tra un desiderio di umanità e un contesto sociale dove tutto non è quel che sembra e i confini tra umano e non-umano sono sempre labili e indefiniti. Così, a dispetto di un poco convincente "lieto

In this case, too, we are far from a linear, unequivocal happy ending. The ending, however manipulated by the production, sees Rick and Rachel fleeing towards a seemingly safer future, but the whole of the film, including the dramatic ending, fails to erase the feeling of a world where everyone is destined to lose, in the first place because it is human identity itself that is being questioned. The "hero", if we can so define him with a classic cinematic expression, is actually a tormented, insecure character, split between a desire for humanity and a social context where everything is not what it seems and the boundaries between human and non-human are always ephemeral and indefinite. Thus, in spite of an unconvincing "happy

fine", con una coppia ben identificata e la distruzione dei "replicanti", il finale sembra, da un lato, *chiudersi* su una nota dolente di morte (come testimoniano il monologo di Roy e le parole di Gaff), che non pare risparmiare nessuno, ma dall'altro lato *rimanere aperto* con l'incertezza della vera identità dei protagonisti: in particolare, resta aperta la dolorosa identità dell'"eroe" della storia: umano o replicante lui stesso?

Il film contiene dunque un interessante esempio di finale sostanzialmente "aperto", ed a questo proposito non sono estranee la questione della manipolazione dei finali da parte dei produttori, ma anche la possibilità, offerta da questa stessa "apertura", da parte del regista di proporre finali alternativi e versioni "originali" (i cosiddetti *director's cut*), nonché l'opportunità di realizzare dei *sequel*, come in questo caso è effettivamente successo con [Blade Runner 2049](#) (di Denis Villeneuve, USA/GB/Canada 2017).

5. Il ruolo degli spettatori e delle loro emozioni

5.1. Le mutevoli aspettative del pubblico

I gusti e le aspettative del pubblico sono naturalmente cambiati nel corso del tempo, e i finali cinematografici, come più in generale i film di cui essi fanno parte, hanno, come sempre, da una parte seguito l'evoluzione dei pubblici a cui erano diretti, e dall'altra parte contribuito essi stessi, con le loro innovazioni, a orientare e modificare quei gusti e quelle aspettative. Le nuove modalità di fruizione del "prodotto film" che si sono sviluppate negli ultimi decenni (non più solo la sala cinematografica, ma anche, e soprattutto, le videocassette, i DVD e i Blu-ray, i canali televisivi a pagamento, lo *streaming* e le novità introdotte dall'uso di Internet) hanno contribuito a modificare profondamente la relazione tra un film ed il suo pubblico.

In maniera molto generale, gli spettatori richiedono ai finali di un film, almeno in parte, quello che il cinema è sempre stato in grado di dare fin dalle sue origini: la soddisfazione di vedere "completata" una storia in modo logico ed esaustivo, che può rendere un film particolarmente memorabile; ma anche, magari,

ending", with a well-identified couple and the destruction of the "replicants", the ending seems, on the one hand, to close on a painful note of death (as evidenced by Roy's monologue and Gaff's words), which does not seem to spare anyone, but on the other hand to remain open with the uncertainty of the true identity of the protagonists: in particular, the painful identity of the "hero" of the story remains open: human or replicant himself?

The film therefore contains an interesting example of a substantially "open" ending, and in this regard the question of the manipulation of the endings by the producers is particularly important, together with the possibility, offered by this same "opening", for the director to propose alternative endings and "original" versions (so-called "director's cuts"), as well as the opportunity to make sequels, as in this case actually happened with [Blade Runner 2049](#) (by Denis Villeneuve, USA/GB/Canada 2017).

5. The role of viewers and their emotions

5.1. The changing expectations of the public

Audience tastes and expectations have naturally changed over time, and cinematic endings, like, more generally, the films they are part of, have, as always, on the one hand followed the evolution of the audiences they were aimed at, and on the other hand, contributed themselves, with their innovations, to directing and modifying those tastes and expectations. The new ways of using the "film product" that have developed in recent decades (no longer just the cinema, but also, and above all, videotapes, DVDs and Blu-rays, pay-TV channels, streaming and the innovations introduced by the use of the Internet) have contributed to profoundly modify the relationship between a film and its audience.

In a very general way, viewers ask from the endings of a film, at least in part, what cinema has always been able to give since its origins: the satisfaction of seeing a story "completed" in a logical and exhaustive way, which can make a film particularly memorable, but also, perhaps, the sensation of a regret that the spectacle has come to an end, like when you leave a dinner

la sensazione del "peccato che sia finito", come quando ci si alza da tavola soddisfatti del buon cibo, ma con ancora un po' di fame; la percezione che il film abbia portato a logico compimento la trama e gli eventi che si sono succeduti durante tutto il film; il senso che la risoluzione finale sia giustificata da tutto ciò che precede e che sia messa in moto da un meccanismo plausibile e "onesto": se un'astronave si perde nello spazio, sarebbe quasi un affronto rispetto all'intelligenza dello spettatore che i membri dell'equipaggio venissero salvati da un'altra astronave che "per caso" passava di lì - si pretenderebbe invece che la soluzione arrivi da meccanismi narrativi più logici e congruenti, ad esempio il fatto che l'equipaggio, sia pure a costo di enormi problemi e di gravi difficoltà, riesca a raggiungere un posto sicuro dove atterrare. Una delle sfide di un film è essere e rimanere per tutta la sua durata *all'altezza delle aspettative del pubblico*, il che non significa non poter sovvertire tali aspettative, ma riuscire a farlo in modo coerente con l'intreccio della storia e rispettando l'intelligenza dello spettatore.

Ciò detto, il rinnovamento profondo che ha coinvolto il cinema a partire circa dalla metà del secolo scorso ha anche creato spettatori più disposti ad accettare il sovvertimento di molte regole del cinema classico, e quindi a ritenersi soddisfatti di finali non lieti, o incerti o "sospesi", ed in parte ciò che rende tutto il cinema moderno e contemporaneo affascinante è proprio, come vedremo, l'estrema varietà dei finali e la diversità di significati e di emozioni che possono trasmettere. Allo stesso tempo, un'analisi più attenta dei finali ci porta anche a guardare in modo nuovo a tanti film dell'"epoca d'oro" di Hollywood e a riscoprire la complessità e la ricchezza che possono a volte celarsi sotto il velo di un generico *happy ending*. Occorre infatti ricordare che i modi di ricezione di un film, ossia le reazioni e le interpretazioni di un pubblico, sono sempre condizionati dai contesti storici e socio-culturali, per cui gli spettatori di oggi possono fornire letture anche molto diverse rispetto a quelle del pubblico originario che aveva visto lo stesso film decenni addietro.

party satisfied by the good food, but still a little hungry; the perception that the film has brought the plot and the events that have occurred throughout the film to a logical conclusion; the sense that the final resolution is justified by all that precedes and that it is set in motion by a plausible and "honest" mechanism: if a spaceship gets lost in space, it would almost be an affront to the intelligence of the viewer that the members of the crew were saved by another spaceship that "by chance" was passing by - one would instead expect the solution to come from more logical and congruent narrative mechanisms, for example the fact that the crew, albeit at the cost of enormous problems and of serious difficulties, manages to reach a safe place to land. One of the challenges of a film is to live up to the expectations of the public throughout its duration, which does not mean not being able to subvert these expectations, but being able to do so in a way that is coherent with the plot of the story and respecting the viewers' intelligence.

That said, the profound renewal that has involved cinema since about the middle of the last century has also created spectators more willing to accept the subversion of many rules of classic cinema, and therefore to be satisfied with endings that are not happy, or uncertain or "suspended", and in part what makes all modern and contemporary cinema fascinating is precisely, as we will see, the extreme variety of endings and the diversity of meanings and emotions that they can convey. At the same time, a more careful analysis of the endings also leads us to look at many films from Hollywood's "golden era" in a new way and to rediscover the complexity and richness that can sometimes be hidden under the veil of a generic happy ending. As a matter of fact, it must be remembered that the modes of reception of a film, i.e. the reactions and interpretations of an audience, are always conditioned by historical and socio-cultural contexts, so that today's viewers can also provide readings that are very different from those of the original audience who had seen the same film decades ago.

5.2. The weight of individual differences

5.2. Il peso delle differenze individuali

A queste considerazioni va aggiunta un'ulteriore nota di avvertimento. Un pubblico non è mai omogeneo, ma è costituito da una varietà di spettatori, ciascuno con la sua propria personalità, valori, convinzioni, atteggiamenti, aspettative. Anche se i produttori di un film, soprattutto attraverso i meccanismi dei *generi cinematografici*, tendono ad identificarne i potenziali fruitori, e quindi ad anticipare quelli che sono gli interessi e le aspettative di un certo segmento di pubblico "di riferimento", le effettive reazioni dei *singoli* spettatori possono essere molto diversificate: in altre parole, le differenze individuali giocano un ruolo non secondario nella percezione del significato di un finale e nella varietà e intensità di emozioni che accompagnano la conclusione della visione di un film.

Solo per fare un esempio, che però è molto rilevante nel trattare i finali di un film, le persone differiscono molto tra di loro rispetto al grado con cui accettano o rifiutano la *chiusura* di un'esperienza (come, ad esempio, la visione di un film, e in particolare il suo finale). Alcune persone tendono a preferire finali *chiusi*, in cui i vari fili dell'intreccio si annodano o si sciolgono in modo logico e sistematico; altri possono invece preferire finali in varia misura più *aperti*, in cui non tutte le situazioni inscenate sono risolte, o in cui il destino dei personaggi rimane sospeso (per non parlare di film il cui finale è volutamente confuso e di film il cui significato complessivo rimane tutto da discutere).

Questa diversa predisposizione ad accettare o meno il *senso di chiusura* si accompagna al grado di *tolleranza dell'ambiguità*, che è un altro tratto di personalità molto rilevante per il modo di reagire ad un finale: alcuni tendono a preferire finali dove le linee narrative e i destini dei personaggi sono chiaramente identificabili nel loro sviluppo terminale, così che poco è lasciato all'immaginazione; altri tendono ad accettare finali più ambigui, in cui una possibile

A further note of warning should be added to these considerations. An audience is never homogeneous, but is made up of a variety of spectators, each with her/his own personality, values, beliefs, attitudes, expectations. Even if the producers of a film, especially through the mechanisms of cinematographic genres, tend to identify potential users, and therefore to anticipate the interests and expectations of a certain "reference" audience segment, the actual reactions of individual viewers can be very diversified: in other words, individual differences play a non-secondary role in the perception of the meaning of an ending and in the variety and intensity of emotions that accompany the conclusion of a film.

Just to give an example, which however is very relevant in dealing with film endings, people differ greatly from one another in terms of the degree to which they accept or reject the closure of an experience (such as, for example, watching a film, and especially its ending). Some people tend to prefer closed endings, in which the various threads of the plot knot or untie themselves in a logical and systematic way; others may instead prefer endings that are more open to varying degrees, in which not all the staged situations are resolved, or in which the fate of the characters remains suspended (not to mention films whose ending is deliberately confused and films whose overall meaning remains a matter of discussion).

This different predisposition to accept or not the sense of closure is accompanied by tolerance of ambiguity, which is another very relevant personality trait as far as the way of reacting to an ending is concerned: some tend to prefer endings where narrative lines and characters' destinies are clearly identifiable in their final development, so that little is left to the imagination; others tend to accept more ambiguous endings, in which a possible resolution takes place "off screen" or is even left to the personal interpretation of the spectator.

The same is true for other dimensions of personality which in some way affect the

risoluzione avviene "fuori campo" o addirittura è lasciata alla personale interpretazione dello spettatore.

Così è anche per altre dimensioni della personalità che in qualche modo condizionano il significato e la valutazione di un'esperienza, sia essa reale o vissuta solo sullo schermo: ad esempio la tendenza ad essere più *analitici*, che predispone ad esaminare con cura dettagli, fasi, processi e legami logici, in maniera sequenziale, piuttosto che la tendenza ad essere più *globali*, che predispone a cogliere innanzitutto il significato complessivo e a farsi immagini mentali più inclusive e totalizzanti. E lo stesso può dirsi dell'opposizione tra una tendenza ad una maggiore *riflessività*, che predispone a decisioni più meditate e oggettive, molto basate sui fatti, rispetto ad una tendenza ad una maggiore *impulsività*, che predispone a dare risposte più immediate, basate sulle sensazioni e le informazioni essenziali e su giudizi di tipo più soggettivo.

Come si vede, quando entrano in una sala cinematografica, o quando azionano il telecomando di una piattaforma di *streaming* casalingo, gli spettatori portano con sé tutti i propri tratti di personalità, che, è importante sottolinearlo, comprendono sia aspetti *cognitivi*, cioè legati al modo in cui vengono elaborate le informazioni nella propria mente, sia aspetti *affettivi*, legati cioè alle reazioni emotive - senza dimenticare che pensieri ed emozioni vanno sempre di pari passo, per cui ogni ragionamento è sempre "riscaldato" dalle emozioni sottostanti o, detto all'inverso, che ogni emozione si basa sulla percezione ed elaborazione di informazioni.

La visione di un film comporta dunque sempre l'instaurarsi di una dialettica tra il film, che propone o suggerisce un certo tipo di finale, e lo spettatore, che percepisce, e insieme interpreta, giudica e apprezza, il film secondo le sue particolari predisposizioni, convinzioni, atteggiamenti.

Questi concetti assumono particolare rilevanza se considerati all'interno della distinzione tra cinema "classico" e "cinema "postmoderno". Se il primo, essendo strutturato, come abbiamo

meaning and evaluation of an experience, be it real or lived only on the screen: for example the tendency to be more analytical, which predisposes us to carefully examine details, stages, processes and logical links, in a sequential manner, rather than the tendency to be more global, which predisposes us first of all to grasp the overall meaning and to make more inclusive mental images. And the same can be said of the opposition between a tendency towards greater reflexivity, which predisposes one to more meditated and objective decisions, based on facts, versus a tendency towards greater impulsiveness, which predisposes one to give more immediate responses, based on sensations and essential information and on judgments of a more subjective type.

As can be seen, when they enter a cinema, or when they operate the remote control of a home streaming platform, viewers bring with them all their personality traits, which, it is important to underline, include both cognitive aspects, i.e. related to the way in which information is processed in one's mind, and emotional aspects, i.e. linked to emotional reactions - without forgetting that thoughts and emotions always go hand in hand, so that every reasoning is always "heated" by the underlying emotions or, conversely, that every emotion is based on the perception and processing of information.

Watching a film therefore always involves the establishment of a dialectic between the film, which proposes or suggests a certain type of ending, and the spectator, who perceives, and at the same time interprets, judges and appreciates, the film according to her/his particular predispositions, beliefs, attitudes.

These concepts take on a particular relevance if considered within the distinction between "classical" cinema and "postmodern" cinema. If the former, being structured, as we have mentioned, on relatively stable and predictable foundations, could count on a rather stable comprehension and appreciation by an audience that was "led by the hand" during the course of the film, we have seen how postmodern cinema often involves, on the contrary, a very active and participating spectator, since the discourse of

accennato, su basi relativamente stabili e prevedibili, poteva contare su una comprensione ed un apprezzamento piuttosto stabili da parte di un pubblico che era "condotto per mano" durante lo svolgimento del film, si è visto come il cinema postmoderno implichi spesso, al contrario, uno spettatore molto attento e partecipe, poichè il discorso del film non è così coerente e trasparente, ma presenta al contrario elementi di incertezza, dubbio o addirittura confusione. Lo spettatore di un film di Godard deve porsi aspettative molto diverse rispetto allo spettatore di un western o di una commedia musicale dell'epoca "classica"; e da lui ci si aspetta un ruolo più attivo e più attento, poichè i significati (e le emozioni) del film non sono semplicemente "trasmesse" dal film stesso, ma devono essere (ri)costruite dal pubblico, in un processo che diventa per forza di cose molto soggettivo. Diventa allora importante la diversa disponibilità, da parte dei singoli spettatori, di accettare o meno la *sfida della complessità*, ossia di procedere oltre la mancata chiusura del film per affrontare i conflitti di significati (e di emozioni) con cui il film stesso procede e si conclude.

the film is not so coherent and transparent, but on the contrary presents elements of uncertainty, doubt or even confusion. The viewer of a film by Godard must set very different expectations than the viewer of a western or a comedy musical of the "classical" era; and a more active and participating role is expected from her/him, since the meanings (and emotions) of the film are not simply "conveyed" by the film itself, but must be (re)constructed by the audience, in a process that inevitably becomes very subjective. The different willingness, on the part of individual viewers, to accept or refuse the challenge of complexity becomes important: this involves the willingness to proceed, beyond the failure to close the film, to face the conflicts of meanings (and emotions) with which the film itself proceeds and concludes.

Il ruolo degli spettatori

"Il mio studio ha anche postulato uno spettatore molto attivo, uno che percepisce e interpreta il film mentre si svolge, e che applica anche ipotesi basate su passate esperienze vissute e sullo spettatore. Lo spettatore, come il critico di film, lavora per percezione, interpretazione, ipotesi-making e retrospettione per dare un senso e interagire con qualsiasi testo del film. La risoluzione e la chiusura diventano quindi funzioni dello spettatore e, a seconda del background e dell'esperienza narrativa passata, alcuni di noi imporranno la risoluzione laddove altri concederanno aperta ambiguità. Lo spettatore può provare, e persino riuscire, a interpretare le estremità di film con trama aperta, come I 400 colpi e Weekend, come relativamente irrisolte, leggendo retrospettivamente le azioni finali come completamenti metaforici dei temi e delle storie dei film. alcuni, i marcatori testuali possono suggerire che queste storie sono incomplete e

The role of spectators

"My study has also posited a very active spectator, one who perceives and interprets the film as it unfolds, and who also applies hypotheses based upon past spectating and lived experiences. The viewer, like the film critic, works by perception, interpretation, hypothesis-making and retrospection to make sense of, and interact with, any given film text. Resolution and closure then becomes functions of the spectator, and, depending on background and past narrative experience, some of us will impose resolution where others will grant open ambiguity. The spectator may try, and even succeed, at interpreting the ends of open story line films, like The 400 blows and Weekend, as relatively unresolved, by retrospectively reading the final actions as metaphorical completions of the films' themes and stories. Hence for some, the textual markers may suggest that these stories are incomplete and suspended, while other spectators, especially those inspired to

sospese, mentre altri spettatori, specialmente quelli ispirati a trovare l'unità in tutte le cose, possono interpretare questi finali come completi, simbolici e conclusivi... Quando un film finisce improvvisamente, o senza risolvere le linee principali della trama o fornire spunti di chiusura, gli spettatori possono comunque continuare il loro processo di produzione intrecciando insieme vari eventi della storia per completare la loro interpretazione della narrazione." (Nota 5)

find unity in all things, may interpret these endings as complete, symbolic, and conclusive ... When a film ends suddenly, or without resolving major plot lines or giving cues of closure, viewers may nonetheless continue their production process of weaving various story events together in order to finish off their interpretation of the narrative." (Note 5)

5.3. Happy ending per chi?

A questo punto è lecito chiedersi a chi si applichi la dicitura di *happy ending*: ai personaggi del film o allo spettatore? Si è portati a ritenere in prima istanza che a un lieto fine per i personaggi corrisponda una simile percezione di "felicità finale" anche per gli spettatori, che presumibilmente si sono almeno in parte identificati con le figure sullo schermo, se non addirittura "proiettati" in esse. Eppure, anche solo qualche esempio da film celebri mette in discussione questa conclusione.

Ad esempio, il finale di *Casablanca* (si vedano i video 1 e 2 qui sotto) non è certamente un "lieto fine" per i suoi protagonisti: Rick (Humphrey Bogart) decide di lasciar partire Ilsa (Ingrid Bergman), la donna di cui è innamorato, e suo marito, combattente della Resistenza: il sogno d'amore è brutalmente spezzato, e Ilsa parte in lacrime. Eppure, il film termina con una nota quasi trionfale: nella nebbia, Rick si allontana insieme al capitano Renault, funzionario della Repubblica di Vichy (con il quale ha programmato la fuga di Ilsa e del marito), che gli dice, "Forse noi oggi inauguriamo una bella amicizia". Come spettatori, siamo ovviamente dispiaciuti della storia d'amore finita male, e ci dobbiamo accontentare di una "bella amicizia" - ma c'è qualcosa in più che ci rende questo finale gratificante ed emozionante, qualcosa che non ha a che fare con la "felicità" dei personaggi ma con il trionfo del *senso morale* e patriottico con cui Rick dimostra il suo animo nobile e generoso. Il termine *happy* dunque in questo caso ha un valore relativo e persino fuorviante.

5.3. *Happy endings* for who?

At this point it is legitimate to ask who the wording of happy ending applies to: the characters in the film or the viewer? One is led to believe in the first instance that a happy ending for the characters corresponds to a similar perception of "final happiness" also for the spectators, who presumably have identified themselves at least in part with the figures on the screen, if not actually "projected" in them. Yet even a few examples from famous films challenge this conclusion.

For example, the ending of Casablanca (see videos 1 and 2 below) is certainly not a "happy ending" for its protagonists: Rick (Humphrey Bogart) decides to let Ilsa (Ingrid Bergman), the woman he is in love with, and her husband, a Resistance fighter, leave for a safer destination: the dream of love is brutally broken, and Ilsa leaves in tears. Yet, the film ends on an almost triumphant note: in the fog, Rick walks away with Captain Renault, an official of the Vichy Republic (with whom he planned the escape of Ilsa and her husband), who tells him, "Maybe today we start a beautiful friendship". As viewers, we obviously regret the romance gone wrong, and have to settle for a "beautiful friendship" - but there's something more that makes this finale rewarding and thrilling for us, something that has nothing to do with the "happiness" of the characters but with the triumph of the moral and patriotic sense with which Rick demonstrates his noble and generous soul. The term happy therefore in this case has a relative and even misleading value.



Video 1: Italiano



Video 2: English



Video 3: Italiano



Video 4: English

Casablanca (di/by Michael Curtiz, USA)

Un simile contrasto tra personaggi e spettatori si ritrova in *Amore sublime* (si veda il video qui sotto), in cui una ragazza di umili origini, Stella Dallas (Barbara Stanwyck) sposa un uomo della buona borghesia. Le differenze di classe finiscono per minare il loro rapporto, al punto che la figlia che hanno avuto si allontana dalla madre. Quando la figlia decide di sposare a sua volta un ricco borghese, Stella deciderà di farsi da parte: guarderà dalla strada, attraverso una finestra, la cerimonia di nozze, e tra le lacrime capirà che la sua rinuncia alla figlia assicurerà a quest'ultima un futuro migliore del suo. Vediamo Stella che, con un sorriso sempre più evidente e con passo sempre più sicuro, si allontana, sicura di aver fatto con il suo sacrificio la scelta migliore. Come spettatori, siamo straziati dal destino che Stella ha deciso per sé e per la figlia, ma Stella è indubabilmente "felice". E finiamo per condividere con lei questa emozione, che, anche in questo caso, è difficile riassumere con il semplice termine *happy*. Ancora una volta, è la portata *morale* della scelta di Stella che ci commuove, il suo sacrificio che ha qualcosa di *sublime* (come dice il titolo italiano).

A similar contrast between characters and spectators can be found in Stella Dallas (see the video below), in which a girl of humble origins, Stella Dallas (Barbara Stanwyck) marries a man of the upper middle class. Class differences end up undermining their relationship, to the point that their daughter becomes estranged from her mother. When her daughter decides, in turn, to marry a rich bourgeois, Stella will decide to step aside: she will watch the wedding ceremony from the street through a window, and in her tears she will understand that her renunciation of her daughter will ensure her a better future than her own one. We see Stella who, with an increasingly evident smile on her face and a confident step, moves away from her - she is certain that her sacrifice stands for the best choice. As viewers, we are heartbroken by the fate Stella has decided for herself, but Stella is unquestionably "happy." And we end up sharing this emotion with her, which, also in this case, is difficult to summarize with the simple term "happy". Once again, it is the moral significance of Stella's choice that moves us, her sacrifice which has something sublime (as the Italian title suggests).



Amore sublime/Stella Dallas (di/by King Vidor, USA 1937)

Dunque l'*happy ending* si rivela una categoria molto ambigua, che solo in parte riesce a rendere conto di molti finali, che lo spettatore apprezza non per un generico "lieto fine" ma per una varietà di altre sfumature o di altri motivi, a volte solo vagamente o indirettamente legati alla "felicità" della risoluzione della storia per i suoi personaggi. In particolare, come abbiamo appena notato, se gli spettatori non possono godere appieno di un "lieto fine", gli sceneggiatori possono pur sempre far ricorso ad un'altra grande categoria di risoluzione della storia, quella basata su criteri di ordine etico-morale, che consentono comunque al pubblico di godere di una gratificazione e di una soddisfazione finali, anche se di diverso tipo: *"L'happy ending non è nè più nè meno che l'equilibrio della giustizia, in cui il colpevole arriva alla sua giusta retribuzione, e la virtù e l'innocenza vengono ricompensate"*, si diceva già nel 1921 in un manuale per sceneggiatori (Nota 6). Che poi questo tipo di "chiusura" sia stato (e forse ancora in parte sia) in risposta alle richieste di istituzioni sociali come la censura o economici come, nell'epoca d'oro di Hollywood, gli *studios* (come, oggi, i conglomerati finanziari che stanno dietro le grandi produzioni cinematografiche), è una dimostrazione dell'impianto ideologico che sottende le scelte circa i contenuti dei film, come abbiamo già discusso parlando della "cattiva reputazione" degli *happy ending* - anche se poi lo stesso "lieto fine", a seconda di come viene messo in scena, può invitare lo spettatore ad assumere una posizione critica nei confronti della giustizia e delle sue istituzioni, risultando così, paradossalmente, più disturbante e provocatorio di un finale meno felice ma forse più "accomodante".

Se l'opposizione *happy vs unhappy ending* si rivela ambigua e densa di contraddizioni, un'opposizione forse più produttiva è quella, che abbiamo già introdotto, tra *finali chiusi* e *finali aperti*, dove per lo meno la storia e la sua narrazione possono essere discussi e valutati facendo riferimento ad elementi più precisi e concreti. Anche in questo caso, però, "chiuso" e "aperto" sono gli estremi di un *continuum* che permette molte posizioni intermedie, a loro volta portatrici di sfumature, significati ed emozioni molto diversificate. Cominciamo dunque ad

So the happy ending turns out to be a very ambiguous category, which can only partially account for many endings, which the viewer appreciates not for a generic "happy ending" but for a variety of other nuances or other reasons, sometimes only loosely or indirectly related to the "happiness" of story resolution for its characters. In particular, as we have just noted, if viewers cannot fully enjoy a "happy ending", screenwriters can still resort to another major category of story resolution, the one based on ethical-moral criteria, which nonetheless allow the audience to enjoy a final gratification and satisfaction, albeit of a different kind: "The happy ending is neither more nor less than the balance of justice, in which the offender gets his just retribution, and virtue and innocence are rewarded", could be read in a manual for screenwriters in 1921 (Note 6). That this type of "closure" was (and perhaps still is) a response to the requests of social institutions such as censorship or economic ones such as, in the golden age of Hollywood, the studios (as, today, the conglomerates behind the big film productions), is a demonstration of the ideological system that underlies the choices regarding the contents of the films, as we have already discussed when speaking of the "bad reputation" of happy endings - even if the "happy ending" itself, depending on how it is staged, can invite the viewer to take a critical position towards justice and its institutions, thus resulting, paradoxically, more disturbing and provocative than a less happy but perhaps more "accommodating" ending.

If the opposition happy vs. unhappy ending turns out to be ambiguous and full of contradictions, perhaps a more productive opposition is the one we have already introduced, between closed endings and open endings, where at least the story and its narration can be discussed and evaluated with reference to more precise and concrete elements. Even in this case, however, "closed" and "open" are the extremes of a continuum that allows for many intermediate positions, which in turn carry very different nuances, meanings and emotions. Let us therefore begin to examine the galaxy of closed endings, bearing in mind that, even if classical cinema very often offered closed endings which

esaminare la galassia dei finali chiusi, tenendo ben presente che, anche se il cinema classico offriva molto spesso *finali chiusi* che erano al contempo *happy endings*, non è possibile, a maggior ragione nel cinema postmoderno, instaurare equivalenze del tipo finale *chiuso* = *lieto fine* o, all'opposto, *finale aperto* = *fine infelice*.

were at the same time happy endings, it is not possible, all the more so in postmodern cinema, to establish equivalences such as closed ending = happy ending or, conversely, open ending = unhappy ending.

6. Una vasta gamma di finali chiusi (non sempre "lieti")

6. A wide range of closed endings (not always "happy")

6.1. La (ri)unione della coppia

6.1. The (re)union of the couple



CinquePerDue - Frammenti d vita amorosa/5 X 2 - *Cinq fois deux* (di/by François Ozon, Francia/France 2004)

6.1.1. Rom-com e oltre

6.1.1. Rom-coms and beyond

Il più classico degli *happy ending* hollywoodiani è quello che mette in scena la formazione di una coppia, ossia, nei termini più ideologici che abbiamo citato, l'unione di una coppia eterosessuale in un solido legame sentimentale, sancito poi in genere ufficialmente dal matrimonio - la riconferma, in altre parole, dei valori borghesi più tradizionali, parte integrante della cultura americana (e occidentale). Una storia romantico-sentimentale non è tipica solo di alcuni generi cinematografici, come il melodramma o la commedia romantica (quella che oggi è stata ribattezzata "romcom"), ma compare molto spesso, sia pure come trama secondaria, in molti altri generi, dal western al thriller, dalla *spy* alla *detective story*, fino all'horror. E' altrettanto tipico che una storia di questo tipo si sviluppi da un'iniziale diffidenza o ostilità tra i partner, attraverso una serie di disavventure, ostacoli, prove da superare, fino al

The most classic of Hollywood happy endings is the one that stages the formation of a couple, that is, in the more ideological terms we have mentioned, the union of a heterosexual couple in a solid sentimental bond, then generally officially sanctioned by marriage - the reconfirmation, in other words, of the more traditional bourgeois values, an integral part of American (and Western) culture. A romantic-sentimental story is not only typical of some cinematographic genres, such as melodrama or romantic comedy (what today has been renamed "romcom"), but appears very often, albeit as a secondary plot, in many other genres, from western to thriller, from spy to detective story to horror. It is equally typical that a story of this type develops from an initial distrust or hostility between the partners, through a series of misadventures, obstacles, trials to overcome, to the mutual recognition of their feelings; or from

riconoscimento reciproco dei loro sentimenti; oppure da una situazione iniziale di armonia alla nascita di problemi e incomprensioni, che aprono sfide che a loro volta vengono superate in una varietà di modi - e in questo caso abbiamo dunque la *ri-formazione* della coppia.

Hollywood è sempre stata molto consapevole di questi meccanismi narrativi e della loro presa sul pubblico e quindi della garanzia di successo per il "prodotto finale". In *Insieme a Parigi* (si veda il Video qui sotto) uno scrittore (William Holden) è impegnato con una segretaria (Audrey Hepburn) nella scrittura di una sceneggiatura di un film, e parallelamente al lavoro si sviluppa il rapporto amoroso tra i due. Verso la fine, il dialogo fa combaciare la fine della sceneggiatura con l'immane lieto fine per i due amanti: "*Lei sa già cosa succede?*" - "*Certo! Adesso i due avvicinano le loro teste per il momento più commovente e retributivo per la produzione, la distribuzione, e i venditori di gelato ...*". E infatti segue proprio l'appassionato bacio finale, che suggella la raggiunta felicità della coppia (e, si suppone, degli spettatori).

Nel corso dei decenni questa "formula" non è cambiata di molto, pur adeguandosi all'evoluzione dei costumi, dei contesti socioculturali, dei valori e dei relativi sistemi censori. Certo, per la maggior parte del secolo scorso il bacio finale era il necessario e, di fatto, unico segnale del coronamento della raggiunta unione, mentre oggi non è raro che la storia inizi con l'avventura sessuale di una notte, magari anche con una convivenza, e poi prosegue, tra alti e bassi, con lo sviluppo del rapporto tra i due partner. Il cinema ha documentato questi cambiamenti in modo puntuale. In *Susanna* (vedi il Video qui sotto) un'ereditiera (Katharine Hepburn) sconvolge i piani matrimoniali di un paleontologo (Cary Grant), impegnato a ricostruire lo scheletro di un dinosauro - e, tra alterne vicende imbarazzanti quanto comiche, alla fine lei finisce per distruggere lo scheletro così pazientemente ricostruito, ma questo è compensato dall'armonia che finalmente sboccia tra i due, con il consueto bacio finale. Il matrimonio sotto sotto è visto un po' come la perdita di libertà da parte dell'uomo (nonché dei problemi che vita amorosa e vita professionale

an initial situation of harmony to the rise of problems and misunderstandings, which open up challenges which in turn can be overcome in a variety of ways - and in this case we therefore have the re-formation of the couple.

Hollywood has always been very aware of these narrative mechanisms and their grip on the public and therefore the guarantee of success for the "final product". In Paris when it sizzles (see the video below) a scriptwriter (William Holden) is busy with a secretary (Audrey Hepburn) in writing a screenplay for a film, and, alongside the work, a love relationship develops between the two. Towards the end, the dialogue matches the end of the script with the inevitable happy ending for the two lovers: "Do you already know what's going to happen?" - "Of course! Now the two of them move their heads closer for the most moving and retributive moment for the production, distribution, and sellers of ice cream...". And the passionate final kiss follows, which seals the achieved happiness of the couple (and, one supposes, of the spectators).

Over the decades this "formula" has not changed much, although it has adapted to the evolution of customs, socio-cultural contexts, values and related censorship systems. Of course, for most of the last century the final kiss was the necessary and, in fact, the only sign of the culmination of the achieved union, while today it is not uncommon for the story to begin with a "one night stand", a sexual adventure, perhaps even with the two going to live together, and then to continue, between ups and downs, with the development of the relationship between the two partners. Cinema has documented these changes in a timely manner. In Bringin' up baby (see the video below) an heiress (Katharine Hepburn) upsets the marriage plans of a paleontologist (Cary Grant), who is busy reconstructing the skeleton of a dinosaur - and, between ups and downs as embarrassing as they are comical, in the end she ends up destroying the skeleton so patiently reconstructed, but this is compensated by the harmony that finally blossoms between the two, with the usual final kiss. All in all, marriage is seen a bit like the loss of freedom on the part of the man (as well as the problems that love life and professional life can

possono comportare), a riprova che, sotto la patina della commedia brillante e del più classico *happy ending* si può rintracciare qualche più o meno esplicito intento di satira sociale.

Il rilancio della *romcom* è evidente, cinquant'anni dopo *Susanna*, in un film come *Pretty woman* (si veda il Video qui sotto), con l'incontro tra un miliardario un po' maschilista ma tutto sommato bisognoso di affetto (Richard Gere) e una prostituta un po' volgare ma di gran cuore (Julia Roberts). E' una favola moderna, che nel finale vede il Cavaliere-Principe Azzurro letteralmente scalare un edificio come se fosse la torre di un castello, per ritrovare e liberare la bella principessa lì rinchiusa. E, ancora una volta, l'*happy ending* smaschera la consapevolezza di Hollywood dei meccanismi narrativi sottostanti. Sulle note celeberrime e travolgenti della "Traviata" (lei si è nel frattempo appassionata all'opera lirica), quando lui chiede, "E che succede dopo che lui ha scalato la torre e salvato lei?", lei risponde, "Che lei salva lui" - ma una voce fuori campo, mentre la macchina da presa si allontana dal bacio finale e la colonna sonora riprende il motivo dominante del film, ci avverte, "Benvenuti a Hollywood! Qual è il vostro sogno? Tutti vengono qui. Questa è Hollywood, la città dei sogni. Alcuni si avverano, altri no, ma continuate a sognare, questa è Hollywood ... si deve sognare, perciò continuate a sognare!". Come dire: il cinema serve a sognare, e i sogni servono a dimenticare la realtà.

Pochi anni sono bastati per spingere ancora più in là il confine del "visibile" all'interno di un rapporto sentimentale-sessuale. *In the cut* (si veda il Video qui sotto) è in realtà un thriller che ingloba comunque la formazione di una coppia. La protagonista (Meg Ryan, in un ruolo che ribalta la sua immagine di donna dalla sessualità ironica e comunque ben riservata - la si ricordi in [Harry, ti presento Sally](#), di Rob Reiner, USA 1989) è testimone dell'omicidio di una ragazza che ha spiato durante un rapporto orale. Ciò la porta direttamente all'interno di un intrigo di violenza, di cui è lei stessa vittima, ma anche allo sviluppo di una storia sentimentale con un detective (Mark Ruffalo), in una serie di vicende dove i lati oscuri della sessualità femminile sono

entail), proving that, under the patina of the brilliant comedy and the more classic happy ending, one can trace some more or less explicit intent of social satire.

The relaunch of the romcom is evident, fifty years after Bringin' up baby, in a film like Pretty Woman (see the video below), with the meeting between a somewhat chauvinist billionaire but all in all in need of affection (Richard Gere) and a somewhat vulgar but big-hearted prostitute (Julia Roberts). It is a modern fairy tale, which in the finale sees the Knight-Prince Charming literally climb a building as if it were the tower of a castle, to find and free the beautiful princess locked up there. And, once again, the happy ending exposes Hollywood's awareness of the underlying narrative mechanisms. On the famous and overwhelming notes of the "Traviata" (she has in the meantime become passionate about opera), when he asks, "And what happens after he has climbed the tower and saved her?", she replies, "That she saves him" - but a voice-over, as the camera pans away from the final kiss and the soundtrack picks up on the film's dominating motif, warns us, "Welcome to Hollywood! What is your dream? Everyone comes here. This is Hollywood, the city of dreams. Some come true, some don't, but keep dreaming, this is Hollywood ... you have to dream, so keep dreaming!". As if to say: cinema is for dreaming, and dreams are for forgetting reality.

A few years were enough to push the boundary of the "visible" even further within a sentimental-sexual relationship. In the cut (see the Video below) is actually a thriller that still incorporates the formation of a couple. The protagonist (Meg Ryan, in a role that overturns her image of a woman with ironic and restrained sexuality - just remember her in [When Harry met Sally](#), by Rob Reiner, USA 1989) witnesses the murder of a girl whom she spied during an oral intercourse. This leads her directly into a plot of violence, of which she is herself a victim, but also to the development of a sentimental story with a detective (Mark Ruffalo), in a series of events where the dark sides of female sexuality are shown more than investigated. And the finale, with a livid and "dirty" photography, sees

mostrati più che indagati. E il finale, con una fotografia livida e "sporca", la vede raggiungere il suo amato, nel frattempo ferito, e sdraiarsi accanto a lui ... il bacio finale è qui sostituito da una visione di pace raggiunta solo dopo aver attraversato violenze e orrori - quasi più il sollievo di aver scampato tanti pericoli che il godimento della classica riunione finale.

her reaching for her beloved, wounded in the meantime, and lying down next to him ... the final kiss is here replaced by a vision of peace achieved only after going through violence and horrors - almost more the relief of having escaped so many dangers than the enjoyment of the classic final reunion.



Susanna/*Bringin' up baby* (di/by Howard Hawks, USA 1938)



Insieme a Parigi/*Paris when it sizzles* (di/by Richard Quine, USA 1963)



Italiano



English

Pretty woman (di/by Garry Marshall, USA 1990)



In the cut (di/by Jane Campion, Australia/USA/GB 2003)

6.1.2. Sorprese finali e coincidenze fortuite

Il filone romantico-sentimentale ha sempre compreso anche storie più o meno fantastiche, che continuano ad appassionare anche pubblici oggi (forse) più smaliziati. La vita oltre la morte, il soprannaturale, la dimensione dello spirito al di là della carne hanno trovato più volte voce in storie destinate inevitabilmente al "lieto fine". E' il caso, ad esempio, di *Accadde in Paradiso* (si

6.1.2. Final surprises and fortuitous coincidences

*The romantic-sentimental vein has always also included more or less fantastic stories, which continue to fascinate even today's (perhaps) more savvy audiences. Life after death, the supernatural, the dimension of the spirit beyond the flesh have repeatedly found a voice in stories inevitably destined for a "happy ending". This is the case, for example, of *Made in Heaven* (see*

veda il Video qui sotto), dove un giovane (Timothy Hutton), dopo la morte, si innamora di un'anima (Kelly McGillis) in attesa di reincarnazione. Lui decide di reincarnarsi per non perderla, ma la vita terrena rischia di non farli incontrare. Camminando per una strada in mezzo alla folla, i due si cercano a vicenda ... e dopo che un amico del ragazzo lo rassicura ("*E' andato tutto bene ... Ti ha trovato lei*"), i due in effetti si ritroveranno ... con un dialogo fuori campo (si tratta pur sempre di "anime"): "*Speravo tanto di rivederti*" - "*Eccomi qui*" - "*Che cosa ti va di fare?*" - "*Tutto*" - "*Io ti vorrei sposare*" - "*Qui in Paradiso siamo già ...*", e sulle note in crescendo di una canzone romantica i due si lanciano in un abbraccio appassionato, che la macchina da presa registra girando attorno a loro ...

Se questo film è volutamente fantastico, e quindi introduce regole che sfidano qualunque logica razionale, in altri film neo-romantici (o "tardo-romantici") le coincidenze comunque abbondano, e sono spesso risolutive, andando così a sostituire almeno in parte la ferrea logica del legame causa-effetto di tanta parte del sistema hollywoodiano. Ad esempio, in *Insonnia d'amore* (si veda il Video qui sotto), un vedovo (Tom Hanks) si ritrova a conoscere una ragazza (la Meg Ryan di *In the cut*, qui ancora con la sua immagine di sessualità "asettica"), grazie al suo bambino di otto anni che ha telefonato a una radio per lamentarsi della depressione del padre. La ragazza, che è in procinto di sposarsi, si innamora della voce dell'uomo, e comincia così la classica "corsa ad ostacoli" per i due amanti, che finiranno per incontrarsi in cima all'Empire State Building (citazione dal famosissimo film [Un amore splendido](#), di Leo McCarey, USA 1957, che i due hanno visto in televisione) - ma ancora una volta grazie ad una circostanza fortuita: sono su due ascensori paralleli, diretti in direzioni opposte, quando lo zaino dimenticato dal bambino riporta l'uomo sui suoi passi, e all'incontro finale. E il film si conclude con le porte dell'ascensore che si chiudono, come a sottolineare che, insieme alla storia, si chiude anche la sua narrazione; segue un'immagine del grattacielo illuminato di notte, attorno a cui gira la macchina da presa, che poi se ne allontana sempre più, finché New York si confonde nel

the video below), where a young man (Timothy Hutton), after his death, falls in love with a soul (Kelly McGillis) awaiting reincarnation. He decides to reincarnate in order not to lose her, but earthly life risks not letting them meet. Walking down a street in a crowd, the two look for each other ... and after a friend of the boy's reassures him ("Everything went well ... She found you"), the two indeed find each other ... with an off-screen dialogue (we are still dealing with "souls"): "I was hoping to see you again" - "Here I am" - "What do you want to do?" - "Everything" - "I would like to marry you" - "Here we are already in Paradise ...", and with the background of a romantic song the two launch into a passionate embrace, which the camera records as it turns around them ...

*If this film is deliberately fantastic, and therefore introduces rules that defy any rational logic, in other neo-romantic (or "late-romantic") films, however, coincidences abound, and are often decisive, thus replacing at least in part the iron logic of the cause-effect link of a large part of the Hollywood system. For example, in *Sleepless in Seattle* (see the video below), a widower (Tom Hanks) gets to know a girl (the same Meg Ryan from *In the cut*, here again with her image of "aseptic" sexuality), thanks to his eight-year-old son who phoned a radio to complain about his father's depression. The girl, who is about to get married, falls in love with the man's voice, and thus begins the classic "race with obstacles" for the two lovers, who will end up meeting on top of the Empire State Building (a quotation from the famous film [An affair to remember](#), by Leo McCarey, USA 1957, which the two watched on television) - but once again thanks to a fortuitous circumstance: they are on two parallel elevators, heading in opposite directions, when the backpack forgotten by the child brings the man back on his steps, and at the final meeting. And the film ends with the elevator doors closing, as if to underline that, together with the story, its narration also closes; there follows an image of the skyscraper lit up at night, around which the camera rotates, then moving further and further away from it, until New York blends into the starry sky: examples of how film language is put at the service of the definitive closure of the film and the relative distancing of the viewer.*

cielo stellato: esempi di come il linguaggio cinematografico sia messo al servizio della *chiusura* definitiva del film e del relativo *distanziamento* dello spettatore.



Accadde in Paradiso/*Made in heaven* (di/by Alan Rudolph, USA 1987)



Insonnia d'amore/*Sleepless in Seattle* (di/by Nora Ephron, USA 1993)

Pochi anni dopo, la stessa regista di *Insonnia d'amore* (Nora Ephron - si vedano i Video qui sotto) torna a dirigere gli stessi attori (Tom Hanks e Meg Ryan) in una *love story* che inizia con una corrispondenza via Internet tra la commessa di una piccola libreria per ragazzi (dal nome fittizio di *Shopgirl*) e un magnate dell'editoria (che si identifica con la sigla NY125), che apre un megastore proprio dietro l'angolo. All'inizio i due non sono consapevoli della reciproca identità, ma quando lui la scopre, sta al gioco e comincia a dare consigli alla ragazza su come gestire ... il suo rapporto con NY125! Finchè i giochi si scoprono e nel finale i due immaginano che cosa sarebbe successo se le cose fossero andate diversamente. Poi si lasciano ... ma per poco. Sorpresa finale: per caso si ritrovano in un bel parco pieno di fiori, e, sulle note struggenti di *Over the rainbow* (la classicissima canzone di *Il mago di Oz*) suggellano con il bacio finale la chiusura di quest'ennesima variazione sul tema ai tempi di Internet.

A few years later, the same director of Sleepless in Seattle (Nora Ephron - see the Videos below) directed the same actors (Tom Hanks and Meg Ryan) in a love story that begins with a correspondence via the Internet between the shop assistant of a small children's bookstore (fictitiously named Shopgirl) and a publishing magnate (who goes by the initials NY125), who opens a megastore just around the corner. At first the two are unaware of her mutual identity, but when he finds out, he plays along and starts giving her advice about how to handle... her relationship with NY125! Until the game is discovered and in the end the two imagine what would have happened if things had gone differently. Then they leave ... but for a short time. Final surprise: by chance they find themselves in a beautiful park full of flowers, and, on the poignant notes of Over the rainbow (the very classic song from The Wizard of Oz) they seal the closure of this umpteenth variation on the theme at the time of the Internet with a final kiss.



Italiano



English

C'è posta per te/*You've got mail* (di/by Nora Ephron, USA 1998)

Sembrerebbe assurdo citare *A qualcuno piace caldo* (si vedano i Video qui sotto) come esempio di "sorpresa finale", poichè la storia dei due musicisti (Jack Lemmon e Tony Curtis) che si travestono da donna per sfuggire a dei gangster, venendo così a conoscere la bella e sensuale Zucchero (Marilyn Monroe), è fatta apposta per far intuire come andranno a finire le cose. Eppure, il geniale regista Billy Wilder ci stupisce fino all'ultima battuta di questo film, diventata ormai di culto. Mentre fuggono su un motoscafo, con la coppia Curtis-Marilyn seduta sul sedile posteriore, vediamo davanti a noi Lemmon accanto ad un vecchio magnate che si è innamorato di lei/lui e lo vuole sposare. Lemmon fa di tutto per convincere il vecchiaro che il matrimonio non è possibile ... finchè, togliendosi la parrucca, esclama, con voce decisamente maschile, "Sono un uomo!" - al che il vecchio risponde sornionamente, "Beh, nessuno è perfetto". Sono le ultime parole del film, prima che compaia la dicitura "FINE", ed è anche questo un modo per chiudere storia e narrazione, con una battuta fulminante quanto sorprendente, che non ammette repliche ...

It would seem absurd to quote Some like it hot (see the Videos below) as an example of a "final surprise", since the story of two musicians (Jack Lemmon and Tony Curtis) who disguise themselves as women to escape gangsters, thus getting to know the beautiful and sensual Sugar (Marilyn Monroe), is done on purpose to let you understand how things will end. Yet, brilliant director Billy Wilder amazes us until the last line of this film, which has now become a cult. As they flee on a motorboat, with the Curtis-Marilyn couple sitting in the back seat, we see Lemmon in front of us next to an old tycoon who has fallen in love with her/him and wants to marry him. Lemmon does everything to convince the old man that marriage is not possible ... until, taking off his wig, he exclaims, in a decidedly masculine voice, "I'm a man!" - to which the old man slyly replies, "Well, nobody's perfect." These are the last words of the film, before the word "END" appears, and this is also a way to close the story and narration, with a fulminating and surprising joke, which does not allow for replies ...



Italiano



English

A qualcuno piace caldo/Some like it hot (di/by Billy Wilder, USA 1959)

6.2. Lo scampato pericolo

Il lieto fine non compare soltanto in relazione a storie d'amore, ma anche in molte altre circostanze, tra cui lo "scampato pericolo", ossia il modello in cui lo spettatore viene tenuto in uno stato di *suspense* e perfino di angoscia per la situazione pericolosa che sta vivendo un personaggio (spesso una donna), che solo all'ultimo istante viene salvato da morte certa. Questo modello si può ricondurre al già citato finale fiabesco in cui un Principe Azzurro arriva a salvare la sua bella principessa, o all'arrivo della cavalleria che in molti western salvano, sempre all'ultimo istante, i coloni assediati dai selvaggi pellerossa ... Ma le variazioni sul tema sono infinite, tutte caratterizzate dal sollievo che personaggi e spettatori provano per aver scampato un pericolo imminente.

Come esempio dal cinema classico, come non ricordare la scena finale di *Notorius-L'amante perduta* (si veda il Video qui sotto), in cui un agente segreto, Devlin (Cary Grant) convince una donna, Elena (Ingrid Bergman) a sposare un ex-nazista, Alessio (Claude Rains) per smascherare un traffico di sostanze segrete. La donna, che ama, apparentemente non ricambiata, Devlin, viene però scoperta da Alessio e dalla sua perfida madre, che cercano di eliminarla avvelenandola. Elena è ormai costretta a letto, quanto Devlin entra decisamente nella casa di Alessio, sale (ancora una volta, come tutti i principi salvatori) lo scalone di casa, e poi, davanti agli occhi esterefatti dei padroni di casa, ridiscende sorreggendo Elena ... Thriller e melodramma si intrecciano magistralmente in questo film, dove la storia d'amore si fa mano tutt'uno con la trama drammatica, fino all'epilogo, che suggella ancora una volta, con la porta che si chiude dietro la figura di Alessio (che ora dovrà rendere conto dell'accaduto ai suoi complici), la fine della storia con il sollievo del pubblico.

Sempre ad opera di Hitchcock, anche *Intrigo internazionale* (si veda il Video qui sotto) si conclude con uno scampato pericolo finale, ma con un'ulteriore "coda" estremamente interessante. Al centro di questa complicatissima trama spionistica c'è Roger (ancora una volta

6.2. The narrow escape

The happy ending does not appear only in relation to love stories, but also in many other circumstances, including the "narrow escape", i.e. the model in which the viewer is kept in a state of suspense and even anguish about the dangerous situation that a character (often a woman) is experiencing, that only at the last moment is saved from certain death. This model can be traced back to the aforementioned fairy-tale ending in which a Prince Charming arrives to save his beautiful princess, or to the arrival of the cavalry which in many westerns save, always at the last moment, the colonists besieged by the savage Indians ... But the variations on the theme are endless, all characterized by the relief that characters and spectators feel at having escaped an impending danger.

As an example from classic cinema, how can we forget the final scene of Notorius (see the Video below), in which a secret agent, Devlin (Cary Grant) convinces a woman, Elena (Ingrid Bergman) to marry an ex-Nazi, Alessio (Claude Rains) to unmask a trafficking of secret substances. The woman, who loves Devlin (apparently not reciprocated), however, is discovered by Alessio and his wicked mother, who try to eliminate her by poisoning her. Elena is now confined to bed, when Devlin decisively enters Alessio's house, climbs (once again, like all savior princes) the staircase of the house, and then, in front of the astonished eyes of the hosts, comes back down supporting Elena .. Thriller and melodrama masterfully intertwine in this film, where the love story gradually becomes one with the dramatic plot, up to the epilogue, which once again seals, with the door closing behind the figure of Alessio (who will now have to account for what happened to his accomplices) the end of the story with the relief of the audience.

Again by Hitchcock, North by Northwest (see the video below) also concludes with a narrow escape, but with another extremely interesting "coda". At the centre of this very complicated spy plot is Roger (once again Cary Grant), an advertising agent who, mistaken for somebody else, is kidnapped, then manages to escape and

Cary Grant), un agente pubblicitario che, scambiato per un altro, viene rapito, riuscendo poi a fuggire ed entrando in relazione con una bellissima donna, Eva (Eva Marie Saint), che, prima sua nemica, finisce per diventare sua alleata (e sua amante). Il finale, che vede Roger tentare disperatamente di salvare Eva, aggrappata alla sommità del Monte Rushmore (famoso per le teste scolpite di quattro presidenti americani), è giustamente passato alla storia come esempio paradigmatico di salvataggio *in extremis*. Ma ancora più magistrale è la "coda": con un montaggio audacissimo, vediamo Roger sollevare Eva, appesa nel vuoto, e subito dopo ... Eva che, come per magia, scende sulla cuccetta di Roger, su un treno che li sta portando in salvo. Segue l'abbraccio e il bacio finale, preliminari di un rapporto sessuale ... che non vedremo, perchè Hitchcock, per evitare guai con la censura, fa entrare in quel momento il treno in una galleria ... e nel buio compare la parola FINE - quando malizia ed astuzia si mettono al servizio di un uso geniale del linguaggio cinematografico.

enters into a relationship with a beautiful woman, Eva (Eva Marie Saint), who, previously his enemy, ends up becoming his ally (and his lover). The finale, which sees Roger desperately trying to save Eva, clinging to the top of Mount Rushmore (famous for the sculpted heads of four American presidents), has rightly gone down in history as a paradigmatic example of a last-minute rescue. But the "tail" is even more masterful: with a very daring piece of editing, we see Roger lifting Eva, hanging in the void, and immediately after ... Eva who, as if by magic, descends on Roger's bunk, on a train that is carrying them to a safe place. This is followed by the embrace and the final kiss, foreplay of a sexual relationship ... which we will not see, because Hitchcock, to avoid trouble with the censorship, makes the train enter a tunnel at that moment ... and in the dark we see the words THE END - when malice and cunning are put at the service of an ingenious use of film language.



Notorius - L'amante perduta/Notorius (di/by Alfred Hitchcock, USA 1946)



Intrigo internazionale/North by Northwest (di/by Alfred Hitchcock, USA 1959)

Sorpresa, coincidenza fortuita e scampato pericolo contraddistinguono anche il finale di *Fuga di mezzanotte* (si veda il Video qui sotto), che per quasi tutto il film racconta le angherie e le violenze infernali a cui è sottoposto in un carcere turco un giovane americano (Brad Davis), accusato di detenzione di droga. Il pubblico è irretito dalla sconvolgente messa in scena, che fa precipitare il protagonista nella più cupa disperazione, così che la salvezza finale arriva quasi per caso. E' infatti per caso che il giovane, lottando con un carceriere, finisce per sbatterlo contro un muro, dove l'uomo viene colpito alla testa da un chiodo. Indossando la divisa del carceriere, il ragazzo riesce a fuggire, e lo vediamo camminare libero per la strada.

Surprise, fortuitous coincidence and narrow escape also characterize the ending of Midnight Express (see the video below), which for almost the entire film tells of the infernal oppression and violence suffered in a Turkish prison by a young American (Brad Davis), charged with drug possession. The audience is caught by the shocking staging, which plunges the protagonist into the darkest despair, so that the final salvation comes almost by accident. It is actually by chance that the young man, fighting with a jailer, ends up throwing him against a wall, where the man is hit on the head by a nail. Wearing the jailer's uniform, the boy manages to escape, and we see him walking free on the street. A last moment of suspense when he

Un'ultimo momento di *suspense* quando incrocia una camionetta della polizia ... poi lo vediamo correre libero, finchè, con un fermo immagine, la sua figura si immobilizza sullo schermo, subito seguita da una scritta che ci conferma il lieto fine. Segue una serie di fotografie del vero protagonista di questa storia, mentre incontra ed abbraccia amici e parenti. Il sollievo del pubblico per lo scampato pericolo è qui accentuato dalle immagini sorridenti e liete che, fuori dal film ormai terminato, ci riconducono alla realtà. Il film è finito, la vita vera può riprendere il suo corso.

crosses a police van ... then we see him running free, until, with a stop frame, his figure freezes on the screen, immediately followed by a text that confirms the happy ending. We then watch a series of photographs of the true protagonist of this story, as he meets and embraces friends and relatives. The audience's relief for the narrow escape is here accentuated by the smiling and happy images which bring us back to reality. The film is over, real life can resume its course.



Fuga di mezzanotte/*Midnight Express* (di/by Alan Parker, USA 1978) - Il film completo in italiano è disponibile [qui](#)/The full film, in English with subtitles, is available [here](#).

Il sollievo derivante da una mancata minaccia o da un mancato pericolo è naturalmente anche al centro di drammi collettivi, dove un'invasione di alieni, la diffusione di un virus letale o un'imminente catastrofe planetaria vengono scongiurati all'ultimo minuto, con un sospiro di sollievo per i protagonisti (e per gli spettatori). E' rimasto giustamente celebre come prototipo di questo filone di film *L'invasione degli ultracorpi* (si veda il Video qui sotto), che presenta però un *happy ending* un po' particolare. Degli esseri alieni si sostituiscono agli umani, penetrandoli e rimpianzzandone la personalità. Un medico che si accorge di questa sconvolgente tragedia non viene creduto e persino la sua ragazza alla fine viene posseduta da una mente aliena. Ma lui riesce comunque a dare l'allarme e viene finalmente preso sul serio, con le forze dell'ordine che alla fine si mobilitano per bloccare l'"epidemia". Un finale dunque solo parzialmente positivo: non per il povero medico, che nell'ultima inquadratura vediamo comunque sconvolto, ma per l'umanità intera, che viene presumibilmente salvata *in extremis*. In realtà, nel finale meno rassicurante voluto dal regista, il medico guardava verso la macchina da presa, cioè verso gli spettatori, urlando, "Voi siete i prossimi!", lanciando così un disperato e sconsolato messaggio di avvertimento circa una

The relief that comes from a lack of threat or a lack of danger is of course also at the centre of collective dramas, where an invasion of aliens, the spread of a lethal virus or an imminent planetary catastrophe are averted at the last minute, with a sigh of relief for the protagonists (and for the spectators). Invasion of the body snatchers has rightly remained famous as the prototype of this film genre (see the video below), which however has a somewhat particular happy ending. Alien beings replace humans, penetrating them and replacing their personalities. A doctor who notices this shocking tragedy is not believed and even his girlfriend is eventually possessed by an alien mind. But he still manages to raise the alarm and is finally taken seriously, with the police finally mobilizing to stop the "epidemic". An ending, therefore, only partially positive: not for the poor doctor, who in the last shot we see in any case upset, but for all of humanity, which is presumably saved in extremis. In reality, in the less reassuring ending which the director had envisioned, the doctor would look towards the camera, that is towards the spectators, shouting, "You are next!", thus sending a desperate and disconsolate warning message about an always possible future threat This negative ending will be taken up by the remake of the film, bearing the same title (by

minaccia futura sempre possibile. Questo finale negativo verrà ripreso in dal *remake* del film, intitolato *Terrore dallo spazio profondo* (di Philip Kaufman, USA 1978), su cui torneremo parlando dei finali "infelici".

Philip Kaufman, USA 1978), to which we will return when speaking of "unhappy" endings.



L'invasione degli ultracorpi/*Invasion of the body snatchers* (di/by Don Siegel, USA 1956)

6.3. Il trionfo dell'eroe e degli ideali

Il film che abbiamo appena esaminato si chiude con un'inquadratura in primo piano del volto angosciato del medico, e abbiamo anche accennato al finale alternativo in cui il medico si rivolgeva agli spettatori. Questo finale, che abbiamo considerato solo parzialmente "lieto", segna la fine della *storia* ma in qualche modo tiene aperto il *discorso* con il pubblico. Vale la pena allora ricordare che la *chiusura* si riferisce tanto alla *risoluzione della storia* quanto alla *fine della narrazione*. Quando la storia si conclude in modo infelice, o non del tutto lieto, ma la narrazione, cioè il dialogo con il pubblico, sembra continuare, c'è la tendenza a utilizzare per il finale un primo piano, o al massimo un campo medio, che in qualche modo tiene ancora "agganciato" lo spettatore con le sue emozioni. Quando, al contrario, il finale è, almeno relativamente, "lieto", non solo la storia si conclude, ma anche la narrazione, cioè il discorso con lo spettatore, giunge al termine, e questo tende ad essere segnalato dall'utilizzo di campi medio-lunghi, in cui la macchina da presa si allontana sia dai personaggi del film che dal pubblico. Il linguaggio cinematografico, insomma, sfrutta numerosi dispositivi per segnalare allo spettatore che il discorso che ha narrato la storia sta per chiudersi, invitando

6.3. The triumph of the hero and of ideals

The film we have just reviewed closes with a close-up shot of the doctor's anguished face, and we have also hinted at the alternate ending in which the doctor addresses the viewers. This ending, which we have considered only partially "happy", marks the end of the story but somehow keeps the conversation open with the audience. It is worth remembering then that closure refers as much to the resolution of the story as it does to the end of the narrative. When the story ends in an unhappy or not entirely happy way, but the narration, i.e. the dialogue with the audience, seems to continue, there is a tendency to use a close-up, or at most a medium shot, for the ending, which somehow still keeps the viewer "hooked" with his emotions. Conversely, when the ending is, at least relatively, "happy", not only does the story end, but also the narrative, i.e. the conversation with the viewer, comes to an end, and this tends to be signaled by the use of medium-long shots, in which the camera moves away from both the characters in the film and the audience. In short, film language exploits various devices to signal to the spectator that the discourse that narrated the story is about to end, thus inviting the public to get out of the "fantasy", coinciding with the "pact" signed between film and spectator at the beginning of

quindi il pubblico ad uscire dalla "fantasia", coincidente con il "patto" siglato tra film e spettatore all'inizio del film, e a ritornare alla "realtà" della sala cinematografica (o del divano di casa). E' come se il film, finito il dialogo con lo spettatore, spingesse quest'ultimo a considerare concluso quel patto iniziale.

Tutto ciò è particolarmente evidente in tutti quei finali, chiusi e lieti, che celebrano il trionfo di un eroe o degli ideali che il film ha illustrato, come accade spesso in film che vedono violente contrapposizioni, per esempio tra il "bene" e il "male", come in molti film western e bellici, ma anche in film di altri generi, dalla fantascienza al melodramma. In tutti questi casi l'*happy ending* è di prammatica, e riguarda sia la vittoria finale dell'"eroe" e di ciò che lei/lui incarna, ma anche, in modo complementare, la punizione del "cattivo" di turno e il ristabilimento di un equilibrio di giustizia e legalità. Consideriamo il caso di *Vittime di guerra* (si veda il Video qui sotto), che racconta di come un gruppo di soldati nel Vietnam finiscano per sequestrare, stuprare e infine uccidere una giovane contadina del posto. Solo uno di loro, il più giovane, Max (Michael J. Fox) non partecipa a questa tragedia, ma cerca di opporvisi, e alla fine troverà il coraggio di denunciare i compagni, che saranno poi condannati. Alla fine, tornato in patria, Max, tormentato da incubi, si risveglia su un tram a San Francisco e vede una ragazza vietnamita-americana, scende e la insegue per darle la sciarpa che lei ha perso. Poi, dopo che lei lo ha ringraziato, Max la chiama con un'espressione in vietnamita. Lei si gira, e gli chiede, "*Le ricordo qualcuno?*" - "*Sì*" - "*Ha fatto un brutto sogno, vero?*" - "*Sì*". E mentre la ragazza si allontana, vediamo per qualche istante Max, il nostro "eroe" in questo caso, in campo medio, ancora disorientato ma in un certo modo confortato, che esce dal quadro sulla sinistra, per lasciare tutto lo spazio ad un'inquadratura in campo lunghissimo del parco e della città. I personaggi sono usciti di scena, rimane lo sfondo, cominciano a scorrere i titoli di coda: la *storia* è finita, e con essa anche la sua *narrazione*.

Un altro celebre esempio di "allontanamento verso l'orizzonte" (temperato però dall'alternanza con i primi piani del giovane protagonista) è *E.T. l'extra-*

the film, and to return to the "reality" of the cinema (or the sofa at home). It is as if the film, once the dialogue with the spectator is over, pushes the latter to consider that initial pact concluded.

*All this is particularly evident in all those closed and happy endings that celebrate the triumph of a hero or of the ideals that the film has illustrated, as often happens in films that see violent contrasts, for example between "good" and "bad", as in many western and war films, but also in films of other genres, from science fiction to melodrama. In all of these cases the happy ending is expected, and concerns both the final victory of the "hero" and of what she/he embodies, but also, in a complementary way, the punishment of the "villain" and the restoration of a balance of justice and legality. Consider the case of *Casualties of war* (see the Video below), which tells how a group of soldiers in Vietnam end up kidnapping, raping and finally killing a young local peasant girl. Only one of them, the youngest, Max (Michael J. Fox) does not participate in this tragedy, but tries to oppose it, and in the end he will find the courage to report his companions, who will then be condemned. Finally, back home, Max, tormented by nightmares, wakes up on a streetcar in San Francisco and sees a Vietnamese-American girl, gets off and chases her to give her the scarf she has lost. Then, after she thanks him, Max addresses her with an expression in Vietnamese. She turns around, and asks him, "Do I remind you of anyone?" - "Yes" - "You had a bad dream, didn't you?" - "Yes". And as the girl moves away, we see for a few moments Max, our "hero" in this case, in medium shot, still disoriented but in a certain way comforted, who goes out of the picture on the left, leaving all the space to a very long shot of the park and the city. The characters have left the scene, the background remains, the end credits begin to roll: the story is over, and with it its narration.*

*Another famous example of "moving away towards the horizon" (however tempered by the alternation with close-ups of the young protagonist) is *E.T. the extra-terrestrial*, a film that ends with the celebration of ideals (of friendship, fraternity, tolerance and acceptance*

terrestre, film che si chiude con la celebrazione di ideali (di amicizia, fraternità, tolleranza e accettazione della diversità), e in cui l'addio tra il piccolo Elliot e E.T. si conclude con il veicolo che si porta via E.T., disegnando nel cielo una sorta di arcobaleno - un finale che potrebbe essere visto come molto sentimentale o melodrammatico (anche se il sentimentalismo di Spielberg non è fine a se stesso, ma si riscatta riuscendo a toccare le profondità della mente umana).

of diversity), and in which the farewell between little Elliot and E.T. ends with the vehicle carrying E.T. home, drawing a sort of rainbow in the sky - an ending that could be seen as very sentimental or melodramatic (although Spielberg's sentimentality is not an end in itself, but is able to touch the depths of the human mind).



Vittime di guerra/*Casualties of war* (di/by Brian De Palma, USA 1989)



E.T. l'extra-terrestre/*E.T. the Extra-Terrestrial* (di/by Steve Spielberg, USA 1982)

Consideriamo *Le ali della libertà* (si vedano i Video qui sotto), una storia tipica del "filone carcerario" (*prison movie*), che narra in particolare dell'amicizia che si instaura tra due detenuti, Andy (Tim Robbins), condannato ingiustamente, e Red (Morgan Freeman). Mentre Andy, dopo anni di carcere, riesce ad evadere, prendendosi anche la rivincita sul losco e corrotto direttore della prigione, qualche tempo dopo a Red, vicino ormai alla vecchiaia, viene accordata la libertà condizionata. Violando le regole di questa procedura, Red, seguendo le massime di vita su cui i due amici avevano sempre concordato ("La paura può tenerti prigioniero, la speranza può renderti libero" e "O fai di tutto per vivere, o fai di tutto per morire") sceglie di vivere libero, raggiungendo Andy in Messico. La fine del film chiude felicemente la storia, ma anche la narrazione: l'ultima sequenza vede i due amici avvicinarsi sulla spiaggia, ma non ci fa vedere il loro abbraccio: la macchina da presa stacca invece su un campo lunghissimo, dove le due figure sono appena percepibili. Allontanandosi dai personaggi, la macchina da presa allontana anche noi spettatori, e con il sottofondo della colonna sonora, "chiude" anche la funzione narrativa del film, che ha svolto il suo ruolo e può quindi ora riportarci alla nostra realtà di pubblico.

Let us consider as another example The Shawshank Redemption (see the Videos below), a typical story of the "prison movie" genre, which tells the story of friendship that develops between two prisoners, Andy (Tim Robbins), wrongfully convicted, and Red (Morgan Freeman). While Andy, after many years in prison, manages to escape, also taking revenge on the shady and corrupt prison director, some time later Red, now close to old age, is granted conditional release. By violating the rules of this procedure, Red, following the maxims of life on which the two friends had always agreed ("Fear can keep you prisoner, hope can set you free" and "Either you do everything to live, or you do everything to die") chooses to live, and to live free, joining Andy in Mexico. The end of the film happily closes the story, but also the narration: the last sequence sees the two friends approaching on the beach, but does not show us their (presumable) embrace. The camera switches instead to a very long shot, where the two figures are barely perceptible. Moving away from the characters, the camera also distances us spectators, and with the background of the soundtrack, it also "closes" the narrative function of the film, which has fulfilled its role and can therefore now detach us from the fictional story to bring us back to our reality as spectators.



Italiano



English

Le ali della libertà/*The Shawshank Redemption* (di/by Frank Darabont, USA 1994)

Un caso particolare di finali "eroici" è rappresentato dai cicli di film, come quelli di James Bond 007 o di Indiana Jones, e, ancora di più, dalle serie di film sui "supereroi" come Superman, Spiderman, e così via. In questi casi, una volta che il personaggio-eroe si è consolidato nella mente degli spettatori, ogni film tende a costituire un "anello" in una potenziale serie, che in effetti, in molti casi, si materializza con successivi episodi. Il finale perciò, anche se chiude lo specifico film con il successo delle imprese dell'eroe e la sconfitta dei suoi avversari, in qualche modo lascia aperta la possibilità di un seguito, di una nuova avventura. Ciò può accadere in diversi modi. In *Indiana Jones e l'ultima crociata* (si veda il Video qui sotto), ad esempio, la cavalcata finale verso uno splendido orizzonte al tramonto, è tipica dell'"allontanamento" di cui abbiamo parlato, ma nel contempo l'insistenza della sigla musicale di Indiana Jones permette allo spettatore, giunto al termine della *storia*, di non "chiudere" definitivamente la sua *narrazione*, perchè il motivo musicale rimane nella mente e promette forse altre avventure ...

Un caso ancora più esplicito di semi-chiusura, che funziona da "ponte" verso nuove avventure compariva già nel secondo film della "saga" di James Bond, *A 007, dalla Russia con amore* (si veda il Video qui sotto): si era solo all'inizio del mito di 007, ma già il finale appariva come esempio standard di ogni finale di questi film. Bond (Sean Connery), dopo aver sconfitto nella scena precedente una sua acerrima nemica russa, si gode la "Bond-girl" di turno (Daniela Bianchi) su una gondola, che presto lascia spazio ad una veduta panoramica di Venezia. E su questa veduta scorrono i titoli di coda insieme al motivo musicale del film: ma non vediamo solo la scritta

A particular case of "heroic" endings is represented by film cycles, such as those of James Bond 007 or Indiana Jones, and, even more, by "superhero" film series such as Superman, Spiderman, and so on. In these cases, once the hero-character is consolidated in the viewers' minds, each film tends to constitute a "link" in a potential series, which, in many cases, materializes with later episodes. The ending therefore, even if it closes the specific film with the success of the hero's exploits and the defeat of his adversaries, somehow leaves open the possibility of a sequel, of a new adventure. This can happen in several ways. In Indiana Jones and the last crusade (see the video below), for example, the final ride towards a splendid horizon at sunset is typical of the "detachment" we mentioned, but at the same time the insistence of the Indiana Jones' musical leitmotif allows the viewer, having reached the end of the story, not to definitively "close" his narration, because the musical motif remains in the mind and perhaps promises other adventures ...

An even more explicit case of semi-closure, which functions as a "bridge" towards new adventures, already appeared in the second film of the James Bond "saga", From Russia with love (see the Video below): it was just at the beginning of the 007 myth, but already the ending appeared as a standard example of every ending of these films. Bond (Sean Connery), after having defeated his Russian enemy in the previous scene, enjoys the "Bond-girl" of the moment (Daniela Bianchi) on a gondola, which soon gives way to a panoramic view of Venice. And on this view the credits roll together with the film's musical theme: but we don't just see the word "The End" - immediately after, we read, "Not quite the end - James Bond will be

"Fine" - subito dopo, compare la scritta "Non proprio la fine - James Bond tornerà nel prossimo thriller di Ian Fleming, *Goldfinger*". Qui è esplicita l'intenzione di tenere aperto il discorso, cioè la narrazione, con lo spettatore, anticipandogli addirittura il titolo del prossimo film nella serie e dandogli praticamente un appuntamento. Anche in questo modo si sono costruite le saghe e le serie al cui prodigioso sviluppo abbiamo assistito nei decenni successivi e fino al cinema (e alle serie TV) contemporaneo.



Indiana Jones e l'ultima crociata/*Indiana Jones and the last crusade* (di/by Steven Spielberg, USA 1989)



A 007, dalla Russia con amore/*From Russia with love* (di/by Terence Young, GB 1963)

6.4. Quasi una fiaba ...

Alcuni film, non necessariamente riferibili al filone "fantastico", terminano comunque con immagini che sconfinano nel fiabesco, prendendo in prestito proprio dalle fiabe un finale lieto per i personaggi e per gli spettatori. Abbiamo già accennato al finale di *Pretty woman*, in cui i due amanti assumono quasi l'identità della bella principessa e del suo principe azzurro. In *Grease* (si veda il Video qui sotto), lo stesso motivo della ricomposizione della coppia, che per tutto il film era stata divisa da incomprensioni, bisticci e malintesi, trova il suo apogeo, che si estende dalla coppia (John Travolta e Olivia Newton-John) a tutti i loro compagni della Rydell High School: un trionfo che è dunque anche dell'amicizia oltre che dell'amore. "We'll always be together" ("Staremo sempre insieme") cantano e ballano tutti in coro - anche se poi la coppia sale su un'auto che si dirige verso il cielo, con i due amanti che salutano i loro compagni ... e noi, il pubblico, mentre lo schermo di riempie di nuvole rosa.

La commedia musicale, e in particolare il musical classico hollywoodiano dagli anni '30

6.4. Almost a fairy tale ...

Some films, not necessarily belonging to the "fantasy" genre, nevertheless end with images that border on the fairy tale, borrowing a happy ending for the characters and the spectators from fairy tales. We have already mentioned the ending of Pretty Woman, in which the two lovers almost assume the identity of the beautiful princess and her Prince Charming. In Grease (see the video below), the same motif of the recomposition of the couple, which throughout the film had been divided by misunderstandings and quarrels, finds its final triumph, which extends from the couple (John Travolta and Olivia Newton-John) to all their classmates at Rydell High School: a triumph that is therefore also about friendship as well as love. "We'll always be together" they all sing and dance in unison - even as the couple then gets into a car which heads into the sky, with the two lovers bidding farewell to their classmates ... and to us, the audience, as the screen fills with pink clouds.

Musical comedy, and especially the classic Hollywood musical of the 1930s to 1950s, had always been characterized by a happy ending,

agli anni '50, era sempre stato caratterizzato da un *happy ending*, che, come in *Spettacolo di varietà* (si veda il Video qui sotto), celebrava sia la (ri)composizione della coppia (in questo caso, Fred Astaire e Cyd Charisse) che la positiva organizzazione di uno spettacolo di musica e ballo - i due elementi correvano pressochè paralleli per tutta la storia fino alla "sera della prima" che decretava il successo di tutta la compagnia e, insieme, degli amanti. Anche in questo caso, la felicità della coppia è inserita in un contesto collettivo, dove tutta la *troupe* si unisce a loro per festeggiare la loro impresa e trasmettere così al pubblico un potente messaggio di ottimismo, gioia e speranza.



Grease - Brillantina/*Grease* (di/by Randal Kleiser, USA 1978)

which, as in The Band Wagon (see the Video below), celebrated both the (re)composition of the couple (in this case, Fred Astaire and Cyd Charisse) and the successful organization of a music and dance show - the two elements ran almost parallel throughout the story up to the "night of the première" which decreed the success of the whole company and, together, of the two lovers. Again, the couple's happiness is placed in a collective context, where the whole cast joins them to celebrate their feat and thus convey a powerful message of optimism, joy and hope to the audience.



Spettacolo di varietà/*The Band Wagon* (di/by Vincente Minnelli, USA 1953)

In un contesto appena più realistico, ma connotato comunque da toni comici e bizzarri, *Arizona Junior* (si veda il Video qui sotto) si conclude con un sogno. Una coppia (Nicolas Cage e Holly Hunter), non potendo avere figli, rapisce il figlio di un ricco industriale, ma poi si ravvede e lo restituisce ai genitori. Il senso di fallimento della coppia è però totale, e su questa nota dolente si chiuderebbe il film, se non fosse che, stimolato dall'ottimismo del padre, che "pure aveva avuto difficoltà a procreare ma alla fine aveva avuto cinque gemelli", l'uomo racconta con la sua stessa voce un sogno che si materializza sullo schermo per noi spettatori. Vediamo dunque, ma solo di spalle, un'anziana coppia che vede entrare dalla porta di casa i propri figli e nipoti ... che poi si siedono a tavola, mentre la macchina da presa arretra fino a mostrare due sedie vuote a capotavola. Ma, di nuovo, compaiono le immagini dei due anziani, sempre di spalle, che si danno la mano, poi si abbracciano, mentre la voce commenta: "Ci sarà un posto, non troppo lontano, dove i genitori saranno forti, saggi e capaci, e i loro figli

In a slightly more realistic context, but still characterized by comic and bizarre tones, Raising Arizona (see the video below) ends with a dream. A couple (Nicolas Cage and Holly Hunter), unable to have children, kidnap the son of a wealthy industrialist, but then repents and returns him to his parents. However, the couple's sense of failure is total, and the film would end on this painful note, were it not for the fact that, stimulated by the optimism of his father, who "also had difficulty procreating but in the end had had quintuplets", the man tells in his own voice a dream that materializes on the screen for us viewers. So we see, but only from behind, an elderly couple who see their children and grandchildren enter their house ... then sitting down at the table, while the camera moves back to show two empty chairs at the head of the table. But, again, the images of the two elderly appear, still seen from behind, shaking hands, then embracing, while the voice comments: "There will be a place, not too far away, where parents will be strong, wise and capable, and their children will be happy and loved." Thus the

saranno felici e amati". La conclusione è così agrodolce, nel senso che ad un finale di frustrazione e disperazione si sostituisce un finale immaginario di speranza e di ottimismo. Non vediamo però mai i due anziani in volto, ma la voce dell'uomo, che riapre gli occhi e termina dicendo, "Io non lo so, forse era Disneyland!" - come, nel finale di *Pretty Woman*, la voce fuori campo ci ricordava che "siamo a Hollywood, la fabbrica dei sogni". Dunque una finzione, la finzione del cinema, ma quanto necessaria ...

conclusion is bittersweet, in the sense that an ending of frustration and despair is replaced by an imaginary ending of hope and optimism. However, we never see the two elderly faces, but the man's voice, who reopens his eyes and ends by saying, "I don't know, maybe it was Disneyland!" - just as, in the ending of Pretty Woman, the voice-over reminded us that "We are in Hollywood, the dream factory". This is fiction, the fiction of cinema, but how necessary ...

Un finale altrettanto ottimista conclude pure *Jojo Rabbit* (si veda il Video qui sotto), un film che in realtà narra una storia drammatica e dolorosa. Nella Germania del 1945, il piccolo Jojo (Griffin Davis), che si è creato un amico immaginario che è una versione infantile e amichevole di Hitler, scopre che la madre nasconde in casa una ragazza ebrea, Elsa (Thomas McKenzie), e per questo verrà impiccata sulla pubblica piazza. Mentre la guerra volge al termine, tra Jojo e Elsa (che nel frattempo si spaccia per la sorella defunta di Jojo), dopo delle ostilità iniziali, comincia a svilupparsi un senso di amicizia e complicità, che, solo da parte di Jojo, si trasforma presto in amore. Nel finale, sullo sfondo delle truppe americane che hanno ormai liberato la città, si confrontano Jojo ed Elsa. Il confronto è aperto, Elsa schiaffeggia il ragazzo, i due si guardano intensamente negli occhi ... le loro espressioni si fanno via via più distese e serene, e, sulle note di una musica fuori campo, accennano dei passi di danza ... E sulle note musicali compare, su sfondo nero, una citazione di Rainer Maria Rilke: "Lasciate che vi capiti di tutto / La bellezza e il terrore / Andate sempre avanti / Nessun sentimento è definitivo." Così il finale combina assieme mélo e commedia, stemperando il dramma in un racconto di formazione quasi fiabesco.

An equally optimistic ending also concludes Jojo Rabbit (see the Video below), a film that actually tells a dramatic and painful story. In 1945 Germany, little Jojo (Griffin Davis), who has created an imaginary friend who is a childish and friendly version of Hitler, discovers that his mother is hiding a Jewish girl, Elsa (Thomas McKenzie), at home, and for this will be hanged in the public square. As the war draws to a close, between Jojo and Elsa (who in the meantime is posing as Jojo's deceased sister), after initial hostilities, a sense of friendship and complicity begins to develop, which, only on Jojo's part, soon turns to love. In the ending, against the backdrop of the American troops who have now liberated the city, Jojo and Elsa confront each other. The confrontation is open, Elsa slaps the boy, the two gaze intensely into each other's eyes ... their expressions gradually become more relaxed and serene, and, on the notes of off-screen music, they hint at dance steps ... And on the musical notes appears, on a black background, a quote from Rainer Maria Rilke: "Let everything happen to you / Beauty and terror / Just keep going / No feeling is final." Thus the ending combines melodrama and comedy, diluting the drama into an almost fairy-tale, a coming-of-age tale.



Arizona junior/*Raising Arizona* (di/by Joen Coen
e/and Ethan Coen, USA 1987)



Jojo Rabbit (di/by Taika Waititi, Repubblica
Ceca/Czech Republic- Nuova Zelanda/New
Zealand-USA 2019)

6.5. Finali dubbi o "immotivati"

6.5. Dubious or "unmotivated" endings

6.5.1. Era solo un sogno ...

6.5.1. It was just a dream ...

Il tema del sogno, che abbiamo appena visto comparire nei finali che rinunciano, almeno in parte, al realismo della messinscena per avviarsi su binari quasi fiabeschi, è ricorrente anche in molti altri film, ma con funzioni di volta in volta diverse, tesi comunque a far convergere la risoluzione del film verso un *happy ending*. In alcuni di questi film il sogno entra a far parte, in quanto vera e propria esperienza, della storia, mantenendo così un contesto di racconto piuttosto realistico pur facendo ricorso ad un meccanismo di tipo inconscio.

The dream theme, which we have just seen appearing in the endings which give up, at least in part, the realism of the staging for an almost fairy-tale context, is also recurrent in many other films, but each time with different functions, aimed however at moving the resolution of the film towards a happy ending. In some of these films the dream becomes part of the story, as a real experience, thus maintaining a rather realistic context of the story while resorting to an unconscious mechanism.

Naturalmente questo dispositivo narrativo è vecchio quanto il cinema, ed uno dei suoi primi e più efficaci utilizzi si ritrova in una delle maggiori opere del pioniere David Wark Griffith, *La coscienza vendicatrice* (si veda il film nel Video qui sotto), in cui un giovane uccide lo zio, che gli impedisce il suo amore per una bella ragazza, e ne mura il cadavere. Ossessionato dal rimorso, comincia a vedere il fantasma dello zio, mentre la polizia è sulle sue tracce. Ma, al momento della massima tensione (al minuto **1:17:15**), tutto si rivela essere stato solo un sogno - con il messaggio, ben chiarito nel sottotitolo "Non ucciderai", che la coscienza del male, e la consapevolezza del bene, sono insiti nella natura umana, sia pure manifestandosi a livello inconscio e onirico.

*Naturally this narrative device is as old as cinema, and one of its first and most effective uses can be found in one of pioneer David Wark Griffith's major works, The avenging conscience (see the film in the Video below), in which a young man kills his uncle, who forbids his love for a beautiful girl, and walls up his body. Haunted by remorse, he begins to see the ghost of his uncle, while the police are on his trail. But, at the moment of maximum tension (at **1:17:15**), everything turns out to have been just a dream - with the message, well clarified in the subtitle "Thou shalt not kill", that the consciousness of evil, and the consciousness of good, are inherent in human nature, albeit manifesting themselves on an unconscious and dreamlike level.*



La coscienza vendicatrice/*The avenging conscience* - "Thou shalt not kill" (di/by David Wak Griffith, USA 1914) - Film completo/*Full film*

Un altro celeberrimo film basato sul sogno come meccanismo finale per risolvere l'intera trama è *La donna del ritratto* (si veda il film nel Video qui sotto). Un criminologo (Edward G. Robinson) viene colpito dal ritratto di una donna esposto in un negozio. Durante la stessa serata, che passa al suo club, si mette comodo a leggere un libro in poltrona (al minuto **08:18**) e dopo un paio d'ore viene svegliato dal cameriere. Uscendo dal club, incontra per strada una donna affascinante (Joan Bennet), che assomiglia in modo impressionante alla donna del ritratto, e di cui si infatua immediatamente. Comincia così una discesa agli inferi: l'uomo finisce per uccidere l'amante della donna, ne nasconde il cadavere, viene ricattato e cade nella disperazione. Ma nel momento in cui ha deciso di togliersi la vita, seduto su una poltrona (al minuto **1:35:35**) ... viene svegliato dal cameriere del club : si trattava solo di un sogno ... Questa sequenza, frutto di un montaggio perfetto quanto estremamente complesso, fu criticata per una sua mancanza di realismo (si veda più avanti la sezione sui "finali immotivati"), ma, secondo il regista Fritz Lang, "era l'unico modo di rendere plausibile l'intera storia". Non manca un tocco di ironia finale: all'uscita dal club, l'uomo si sofferma ancora una volta a guardare il ritratto nella vetrina del negozio, poi gli si avvicina una donna che gli chiede un fiammifero ... e lui risponde, "No, ah no! Fossi matto!" e se la dà a gambe ...

*Another famous film based on the dream as a final mechanism to solve the whole plot is The woman in the window (see the film in the Video below). A criminologist (Edward G. Robinson) is struck by a portrait of a woman displayed in a shop. During the same evening, which he spends at his club, he sits in an armchair and starts reading a book (at **08:18**) and after a couple of hours he is woken up by the waiter. Leaving the club, he meets in the street a glamorous woman (Joan Bennet), who bears a striking resemblance to the woman in the window, and with whom he is instantly infatuated. Thus begins a descent into her underworld: the man ends up killing the woman's lover, hides his body, is blackmailed and falls into despair. But the moment he decides to take his own life, sitting in an armchair (at **1:35:35**) ... he is awakened by the club's waiter: it was only a dream ... This sequence, the result of a perfect and extremely complex editing, was criticized for its lack of realism (see the section on "unmotivated endings" below), but, according to director Fritz Lang, "it was the only way to make the whole story plausible". There is also a final touch of irony: upon leaving the club, the man pauses once again to look at the portrait in the shop window, when a woman approaches him and asks him for a match ... and he replies, "No, ah no! Never in my life!" and runs away...*



Italiano



English

La donna del ritratto/*The woman in the window* (di/by Fritz Lang, USA 1944) - Film completo/*Full film*

Il mago di Oz (si veda il Video qui sotto) consiste praticamente in un lungo sogno (filmato a colori), incastonato in un prologo e in epilogo nella realtà (filmati in bianco e nero). Le avventure della piccola Dorothy (Judy Garland) nella magica terra di Oz sono piene di personaggi fantastici, di paesaggi multicolori e di eventi straordinari, che tuttavia non impediscono alla bambina di provare un acuto senso di nostalgia per la casa. Così, al termine del sogno, Dorothy si ritrova magicamente nel suo letto, attorniata dalla zia e da personaggi che ricordano da vicino, sebbene in abiti "civili" quelli incontrati nel sogno. Ma, nonostante le ultime parole che Dorothy pronuncia nel film ("Non c'è casa che valga la propria") rimane comunque la sensazione che il mondo sognato sia ben più affascinante e appagante della grigia realtà che pure la bambina dice di preferire, a sostegno del "sogno americano" basato sulla famiglia e sulla vita che si trascorre nella casa dove risiedono gli affetti più cari (con la rassicurazione per il pubblico che, dopo aver vissuto una magica avventura lontano dalle preoccupazioni della vita quotidiana, viene però riportato alla fine alla sua (dura) realtà, ma con la sensazione agro-dolce di essere evaso, sia pure temporaneamente, da questa realtà: in fondo, non è sempre stata questa la funzione di Hollywood, la "fabbrica dei sogni"?).

Salman Rushdie ha scritto parole illuminanti a proposito di questo finale:

"Com'è che alla fine di questo film radicale e corroborante, che insegna nel modo meno didattico possibile a costruire su ciò che abbiamo, a dare il meglio di noi stessi, ci viene propinata questa piccola omelia conservatrice? Dobbiamo vera-mente credere che Dorothy non

The Wizard of Oz (see Video below) basically consists of a long dream (shot in color), set between a prologue and an epilogue in reality (shot in black and white). The adventures of little Dorothy (Judy Garland) in the magical land of Oz are full of fantastic characters, colorful landscapes and extraordinary events, which however do not prevent the little girl from feeling an acute sense of homesickness. Thus, at the end of the dream, Dorothy magically finds herself in her bed, surrounded by her aunt and by characters who closely resemble those encountered in her dream, albeit in "civilian" clothes. But, despite the last words that Dorothy pronounces in the film ("There is no home that is worth your own") the feeling remains that the dreamed world is much more fascinating and satisfying than the gray reality that even the little girl says she prefers, supporting the "American dream" based on the family and on the life spent in the house where the dearest loved ones live (with the reassurance for the public that, after having lived a magical adventure away from the worries of daily life, it is brought back to its (harsh) reality, but with the bittersweet sensation of having escaped, albeit temporarily, from this reality: after all, hasn't this always been the function of Hollywood, the "dream factory"?)

Salman Rushdie wrote illuminating words about this ending:

"How is it that at the end of this radical and invigorating film, which teaches us in the least didactic way possible to build on what we have, to give the best of ourselves, we are served this little conservative homily? Must we truly believe that Dorothy learned nothing on her journey other than that she had no need to undertake it? Are we to be content with the fact that she now

abbia imparato altro, nel suo viaggio, se non che non aveva nessun bisogno di intraprenderlo? Dobbiamo accontentarci del fatto che adesso accetti le limitazioni della sua vita familiare e che viva secondo la nozione che tutto ciò che non ha non è una perdita? È giusto così? Be', senza offesa, Glinda, che orrore!" (Nota 7)

accepts the limitations of her home life and lives by the notion that anything she doesn't have is not a loss? Is that right? Well, no offense, Glinda, how awful!" (Note 7)



Italiano



English

Il mago di Oz/*The wizard of Oz* (di/by Vicor Fleming, USA 1939)

Una simile struttura (un sogno lungo quasi quanto il film, incastonato tra un prologo ed un epilogo "nella vita reale") caratterizza anche *Peggy Sue si è sposata*, in cui una casalinga quarantenne, moglie e madre (Kathleen Turner), svenuta durante una festa di riunione degli studenti della sua classe, si ritrova magicamente adolescente, proprio verso la fine della sua vita scolastica, ritrovandosi dunque a rivivere, ma con la coscienza di un'adulta, la storia dei suoi vent'anni, le amicizie, gli amori, i sogni e le speranze per il futuro (rischiando tra l'altro di non sposare l'uomo dal quale ora è in procinto di divorziare). Quando Peggy Sue si risveglia, in un letto di ospedale (si veda il Video qui sotto), trova accanto a sè proprio il marito (Nicolas Cage), ed entrambi capiscono la natura del legame che li unisce. Il film è permeato da un'aura nostalgica, in cui rivivere il passato con la consapevolezza del presente permette, non solo di gioire di nuovo della spensieratezza del tempo andato, prima delle inevitabili delusioni della vita matura, ma anche di riaffermare i valori costanti della coppia e del matrimonio.

A similar structure (a dream almost as long as the film, nestled between a prologue and an epilogue "in real life") also characterizes Peggy Sue got married, in which a forty-year-old housewife, wife and mother (Kathleen Turner), passes out during a reunion party of the students of her class, and magically finds herself a teenager, right towards the end of her school life, thus finding herself reliving, but with the conscience of an adult, the story of her adolescence, friendship, love, dreams and hopes for the future (risking among other things not to marry the man whom she is now in the process of divorcing). When Peggy Sue wakes up in a hospital bed (see the video below), she finds her husband (Nicolas Cage) next to her, and they both understand the nature of the bond that unites them. The film is permeated by a nostalgic aura, in which reliving the past with an awareness of the present allows us not only to rejoice again in the light-heartedness of times gone by, before the inevitable disappointments of mature life, but also to reaffirm the constant values of the couple and marriage.



Peggy Sue si è sposata/*Peggy Sue got married* (di/by Francis Ford Coppola, USA 1986)
Il film completo in inglese è disponibile [qui](#)/The full film is available [here](#).

La stessa confusione tra realtà e fantasia appare in *Allucinazione perversa*, che si apre con una scena della guerra del Vietnam in cui vediamo Jacob gravemente ferito. Poiché questo è l'inizio del film, siamo portati a credere che questa sia la realtà, cioè il presente della storia. Tuttavia, subito dopo, vediamo Jacob svegliarsi in un treno della metropolitana. Dato che ora ha un lavoro e una famiglia, supponiamo che la scena di guerra sia stata una sorta di *flashback* e che la realtà sia ciò che stiamo vedendo ora. Per tutto il film seguiamo poi la difficile situazione di Jacob, quando scopre che a lui, insieme ad altri soldati, era stato somministrato un farmaco sperimentale per rendere i soldati più aggressivi. Non è che alla fine, quando Jacob viene portato in ospedale, che la scena sfuma nello stesso Jacob che giace in un letto nella tenda di un ospedale di guerra, con i medici che lo dichiarano ufficialmente morto. Così ci rendiamo conto di essere stati ingannati dalla narrazione, anche se rimane l'ipotesi che gli eventi narrati dal film fossero solo fantasie, sogni o desideri di un morto - ipotesi che potrebbe non convincerci affatto. Nella toccante sequenza finale (si veda il Video qui sotto), però, vediamo Jacob che viene guidato dal suo bambino su per le scale, verso quello che potrebbe essere il luogo del suo riposo finale.

The same confusion between reality and fantasy appears in Jacob's ladder, which opens with a scene from the Vietnam war and we see Jacob seriously injured. Since this is the beginning of the movie, we are led to believe that this is the reality, i.e. the present of the story. However, soon afterwards, we see Jacob wake up in a subway train. Since he now has a job and a family, we assume that the war scene was a kind of flashback and that the reality is what we are now watching. For the whole film we then follow Jacob's predicament, as he finds out that he, together with other soldiers, had been given an experimental drug to make them more aggressive. It is not until the end, when Jacob is taken to hospital, that the scene fades into the same Jacob lying in a bed in a war hospital tent, with doctors declaring him officially dead. So we realize that we were deceived by the narrative, although the hypothesis that the events narrated by the film were only the fantasies, dreams or desires of a dead man lingers with us but may not convince us at all. In the touching final sequence (see the Video below), though, we see Jacob being led by his young child up a staircase, towards what may be the place of his final rest.



Allucinazione perversa/*Jacob's ladder* (di/by Adrian Lyne, USA 1990)

6.5.2. I finali "immotivati"

Se il meccanismo del "sogno" costituisce una costante nelle narrazioni cinematografiche, un meccanismo che permette di inserire eventi, colpi di scena e risoluzioni della storia giustificati dal fatto di essere inseriti in un sogno, in altri film il corso degli eventi e il destino dei personaggi possono essere affidati a circostanze fortuite (cf. la sezione 6.1.2.), che il pubblico di solito accetta senza porsi ulteriori domande, specialmente se tali eventi fortuiti avvengono durante lo svolgimento della trama, e non in prossimità della fine. Quando si giunge alla conclusione, infatti, lo spettatore deve poter accettare la risoluzione proposta dal film se questa è giustificabile sulla base di tutto ciò che precede: si è naturalmente portati a ripensare o a rivedere nella mente delle scene precedenti che in qualche modo spieghino in modo sufficientemente logico e lineare la risoluzione offerta dal finale. Quanto più le "circostanze fortuite" o gli "eventi straordinari" hanno luogo in prossimità del finale, tanto meno possono apparire giustificati agli occhi del pubblico, che può considerare il finale in qualche modo "immotivato" e dunque non pienamente soddisfacente.

Consideriamo come esempi due film di Hitchcock, peraltro maestro nel costruire trame ad effetto e, soprattutto, maestro nell'orientare (e persino nel manipolare) l'attenzione del pubblico attraverso l'uso sapientissimo della *suspense*. In *Il sospetto*, una giovane aristocratica (Joan Fontaine) sposa un playboy (Cary Grant), che per tutto il film ci viene mostrato come uomo di scarsi scrupoli, che vive di espedienti, che è forse responsabile di un omicidio, e che sembrerebbe essere interessato soprattutto al denaro della

6.5.2. "Unmotivated" endings

If the "dream" mechanism is a constant in film narratives, a mechanism that allows the insertion of events, twists and resolutions of the story justified by the fact that they are inserted in a dream, in other films the course of events and the fate of characters can be entrusted to fortuitous events (cf. section 6.1.2.), which the audience usually accepts without further questioning, especially if such fortuitous events occur during the course of the plot, and not near the end. As a matter of fact, when the conclusion is reached, the viewer must be able to accept the resolution proposed by the film if this is justifiable on the basis of all that precedes: one is naturally led to rethink or revise in one's mind the previous scenes, which in some way must ensure that the resolution offered by the ending is sufficiently logical and linear. The closer the "fortuitous circumstances" or "extraordinary events" take place towards the end, the less they can appear justified in the eyes of the public, who may consider the ending somehow "unmotivated" and therefore not fully satisfying.

*Let us consider as examples two films by Hitchcock, a master in constructing effective plots and, above all, a master in directing (and even manipulating) the public's attention through the skilful use of suspense. In *Suspicion*, a young aristocrat (Joan Fontaine) marries a playboy (Cary Grant), who throughout the film is shown to be a man of little scruples, who lives by his wits, who is perhaps responsible for a murder, and who appears to be especially interested in his wife's money (remember the scene in which he climbs the stairs bringing his wife a glass of milk, which as spectators we can't help but think it is poisoned). At the end of the*

moglie (famosissima la scena in cui sale le scale portando alla moglie un bicchiere di latte, che come spettatori non possiamo fare a meno di pensare che sia avvelenato) . Nel finale del film (si vedano i Video qui sotto), la coppia si ritrova in un'auto guidata dal marito, che percorre a velocità sempre più folle una strada piena di curve affacciata sul mare: all'espressione dura e accigliata di lui corrisponde il terrore sul volto di lei - come non pensare che stiamo per assistere ad un omicidio? Quando lui le afferra il polso, impedendole così di buttarsi fuori dall'auto, lei, terrorizzata, vorrebbe fuggirgli. Ma a questo punto lui le fornisce, velocemente e sommariamente, una serie di spiegazioni circa i suoi comportamenti da lei ritenuti così "sospetti", dimostrando tutta la sua buona fede, e minacciando di lasciarla. Poi risalgono in auto, che fa retromarcia e torna da dove era venuta: e, visti di spalle, vediamo che lui le cinge le spalle, mentre l'auto si allontana ... Pochi secondi sono stati impiegati per capovolgere completamente tutte le aspettative del pubblico e far terminare il film, sia pure in modo sommesso e non eclatante, con un *happy ending* decisamente poco motivato ... A difesa di Hitchcock, occorre ricordare che fu la produzione ad imporre questo finale dolciastro, che comunque Hitchcock risolve con un'ambiguità sottile e disturbante.

film (see the Videos below), the couple find themselves in a car driven by her husband, who travels at increasingly insane speed along a road full of dangerous bends overlooking the sea: his hard and frowning expression matches the terror on her face - we cannot help thinking that we are about to witness a murder. When he grabs her wrist, thus preventing her from throwing herself out of the car, she, terrified, wants to flee from him. But at this point he quickly and summarily provides her with a series of explanations about his behavior which she considers so "suspicious", demonstrating all his good faith, and threatening to leave her. Then they get back into the car, which reverses and goes back to where it came from: and, seen from behind, we see that he puts his arm around her, while the car moves away ... A few seconds were used to completely overturn all the expectations of the audience and end the film, albeit in a subdued and non-glamorous way, with a decidedly unmotivated happy ending ... In Hitchcock's defence, it must be remembered that it was the production that imposed this sweet ending, which Hitchcock in any case resolves with a subtle and disturbing ambiguity.



Italiano



English

Il sospetto/*Suspicion* (di/by Alfred Hitchcock, USA 1941)

Anche il finale di *Il ladro* (si vedano i Video qui sotto) contiene elementi che si fa fatica ad accettare e a giustificare pienamente. Il film è tutto basato su una serie di coincidenze, in negativo prima, in positivo poi: un uomo, Manny (Henry Fonda) viene accusato ingiustamente di essere un rapinatore, in quanto viene riconosciuto da alcuni testimoni. Comincia così un incubo terribile, in cui a farne le spese è tutta la famiglia dell'uomo, a cominciare dalla moglie Rose (Vera Miles), che cade in preda ad un grave esaurimento. Ma un'altra fortuita coincidenza

Even the ending of The wrong man (see the Videos below) contains elements that are hard to accept and fully justify. The film is all based on a series of coincidences, negative first, then positive: a man, Manny (Henry Fonda) is unjustly accused of being a robber, as he is recognized by some witnesses. Thus begins a terrible nightmare, in which the whole family of the man pays the price, starting with his wife Rose (Vera Miles), who falls prey to a serious breakdown. But another fortuitous coincidence solves things: the real robber is fortunately recognized and

risolve le cose: il vero rapinatore viene fortunatamente riconosciuto e il nostro protagonista viene così scagionato da ogni accusa. Ma nel finale, quando lui fa visita alla moglie ricoverata, la trova in uno stato catatonico, da cui sembra molto difficile possa uscire. Il film termina qui, e non è certo un *happy ending*: ma una provvidenziale scritta in sovrapposizione ci spiega che "*Due anni dopo, Rose uscì dall'ospedale, completamente guarita. Oggi vive felicemente in Florida insieme a Manny e i due figli ... e ciò che è successo sembra loro un incubo ... ma è successo ...*". Se le circostanze fortuite su cui si basa tutto il film possono essere accettate, non così è per questo finale "posticcio", che sembra a tutti i costi farci credere ad un lieto fine, oltre a tutto affidato non ad uno sviluppo della trama per immagini, ma ad una scritta consolatoria finale certamente poco soddisfacente.

our protagonist is thus cleared of all charges. But in the ending, when he visits her hospitalized wife, he finds her in a catatonic state, from which it seems very difficult for her to recover. The film ends here, and it is certainly not a happy ending: but a providential superimposed writing explains that "Two years later, Rose came out of the hospital, completely healed. Today she lives happily in Florida with Manny and their two children ... and what happened seems like a nightmare to them ... but it happened ...". If the fortuitous circumstances on which the whole film is based can be accepted, this is not the case for this "artificial" ending, which seems at all costs to make us believe in a happy ending, which is based not on the development of the plot through images, but on a final consolatory writing that is certainly not very satisfactory.



Italiano



English

Il ladro/*The wrong man* (di/by Alfred Hitchcock, USA 1956)

6.6. Ironia e parodie

In altri casi, il finale è formalmente un *happy ending* ma il modo in cui ci viene presentato, e tutta la narrazione precedente, ci inducono a considerare il lieto fine sotto un altro aspetto, ossia come ironica risoluzione dei conflitti, o ancora di più come una parodia del classico *happy ending*. Ad esempio, in *I protagonisti* seguiamo le vicende di un produttore hollywoodiano (Tim Robbins), piuttosto cinico e senza scrupoli, che viene ricattato da uno scrittore di cui ha rifiutato una sceneggiatura. Finirà per uccidere la persona sbagliata, ma invece di mostrarci la giusta punizione e quindi il trionfo della verità e della giustizia, il finale (si veda il Video qui sotto), inizia con un motto dipinto su un muro degli *studios* hollywoodiani ("*MOVIES - now more than ever!*" - "*FILM - ora più che mai!*") che ci fa intuire che stiamo per assistere ad una messinscena, ad una distorsione della realtà come i sogni che vengono puntualmente fabbricati a Hollywood. E infatti subito dopo vediamo il produttore, mentre sta guidando, parlare al telefono di una fantastica sceneggiatura ... che ricalca fedelmente la sua avventura, compreso il

6.6. Irony and parodies

*In other cases, the ending is formally a happy ending but the way in which it is presented to us, and all the previous narration, lead us to consider the happy ending under another aspect, namely as an ironic resolution of conflicts, or even more as a parody of the classic happy ending. For example, in The player we follow the story of a rather cynical and ruthless Hollywood producer (Tim Robbins) who is blackmailed by a writer whose script he has rejected. He will end up killing the wrong person, but instead of showing us his just punishment and thus the triumph of truth and justice, the ending (see the Video below), begins with a motto painted on a Hollywood studio wall ("*MOVIES - now more than ever!*"), which makes us realize that we are about to witness a staging, a distortion of reality like the dreams that are manufactured in Hollywood. And immediately afterwards we see the producer, while he is driving, talking on the*

fatto che alla fine riesce a "farla franca", garantendo così il classico *happy ending* ... Dopodiché, il produttore arriva nella sua splendida dimora di campagna, dove trova ad accoglierlo sorridente la moglie incinta ... e in un tripudio di fiori che incorniciano l'inquadratura finale, la colonna sonora musicale si alza a sottolineare quello che (ironicamente) ci viene presentato come il più tipico "lieto fine" ...

Una situazione per certi versi simile viene proposta in *Arlington Road - L'inganno* in cui Michael (Jeff Bridges) a poco a poco si convince che i suoi nuovi vicini di casa (Tim Robbins e Joan Cusack) siano dei terroristi, in procinto di preparare un attentato. Quando, alla fine, la sua intuizione si rivelerà giusta, sarà troppo tardi: non solo l'attentato va a segno, ma Michael, incastrato dalla coppia di terroristi, verrà addirittura ritenuto responsabile. Nel finale del film (si veda il Video qui sotto al minuto **1:47:12**), mentre il figlio di Michael, inconsapevole dell'innocenza del padre, viene preso in carico da parenti, e mentre la televisione conferma che l'attentato è stato opera di un "lupo solitario", vediamo la coppia demoniaca, sulla soglia della loro casa, guardare la casa di Michael, che è ora sotto sequestro; poi la macchina da presa indietreggia, mostrandoci che la casa della coppia è ora in vendita. I due rientrano tranquillamente in casa, pronti a ricominciare da un'altra parte il loro piano infernale con un'altra vittima innocente. *Happy ending?* Certamente no, ma le immagini finali, che ci mostrano una coppia serena riprendere la sua vita, suonano molto come una triste e amara ironia nei confronti di un sarcastico "lieto fine".

phone about a fantastic script ... which faithfully follows his adventure, including the fact that in the end he manages to "get away with it", thus guaranteeing the classic happy ending ... After that, the producer arrives at his splendid country house, where he finds his pregnant smiling wife welcoming him ... and among flowers that frame the final shot, the musical soundtrack rises to underline what (ironically) is presented to us as the most typical "happy ending" ...

*A somewhat similar situation is proposed in Arlington Road, in which Michael (Jeff Bridges) gradually becomes convinced that his new neighbors (Tim Robbins and Joan Cusack) are terrorists, about to prepare an attack. When, in the end, his intuition proves to be right, it will be too late: not only is the attack successful, but Michael, framed by the terrorist couple, will even be held responsible. In the film's ending(see the Video below at **1:47:12**), while Michael's son, unaware of his father's innocence, is taken away by relatives, and while television confirms that the attack was the work of a single person, we see the demonic couple, in the doorway of their house, looking at Michael's house, which is now under lockdown; then the camera pulls back, showing us that the couple's house is now up for sale. The two calmly return to the house, ready to start their infernal plan with another innocent victim. A happy ending? Certainly not, but the final images, which show us a serene couple resuming their lives, sound a lot like a sad and bitter irony and a sarcastic "happy ending".*



I protagonisti/*The player* (di/by Robert Altman, USA 1992)



Arlington Road - L'inganno/Arlington Road
(di/by Mark Pellington, USA/GB 1999)
Film completo/*Full film*

Anche il finale di *Ubriaco d'amore* si presta ad essere percepito ed apprezzato come uno sguardo ironico sul classico lieto fine hollywoodiano. Il protagonista, Barry (Adam Sandler), timido, nevrotico e irascibile, si innamora di una ragazza (Emily Watson), ma la sua storia d'amore viene messa in pericolo quando comincia ad essere ricattato dal titolare di un'agenzia di sesso telefonico (che è anche proprietario di un negozio di materassi!), e finisce per essere tamponato in auto da un furgone dei malviventi. Affrontati con successo i balordi, Barry lascia Lena, ferita, in ospedale, poi (si veda il Video qui sotto) decide di affrontare una volta per tutte il titolare della *hot line*. E alla fine, torna da Lena, si fa perdonare per averla lasciata da sola in ospedale, e sigilla con un bacio appassionato il lieto fine della sua storia d'amore - bacio che la macchina da presa riprende più volte da angolazioni diverse. E il finale, contrariamente al bacio conclusivo tipico di tanto cinema classico, ci mostra anche Lena che abbraccia teneramente Barry mentre questi è impegnato al computer ...

Dello stesso tono, sia pure all'interno di una narrazione completamente diversa, è il finale di *Cuore selvaggio*, una specie di *road movie* in cui due giovani, Sailor (Nicolas Cage) e Lula (Laura Dern), iniziano una fuga romantica, perseguitati però dalla spietata madre della ragazza e da altri bizzarri personaggi. Attraverso una serie di peripezie e di incidenti, il regista Lynch allestisce una fantasmagorica rassegna delle più tipiche figure dell'immaginario americano. Sailor, che viene condannato a cinque anni di carcere per una rapina finita male, viene accolto alla sua uscita da Lula insieme al figlio che nel frattempo è nato: ma Sailor, che si sente inadeguato ad affrontare le responsabilità di un rapporto e di una famiglia, decide di andarsene. Gli appare allora Glenda, la strega buona de *Il mago di Oz*, che lo convince a cambiare idea. Nel finale (si veda il Video qui sotto), vediamo Sailor correre verso Lula, saltando sui tetti di una serie di auto in coda, finchè, raggiunta la ragazza, la stringe a sè, cantando *Love me tender* di Elvis Presley, mentre la macchina da presa circonda i due amanti e cominciano a scorrere i titoli di coda. Un finale dunque in perfetto stile *happy ending* classico, ma che, inserito in un racconto che mette in ridicolo le convenzioni narrative del cinema hollywoodiano, non può che apparire, oltre che sconcertante, anche francamente ironico. Con il cinema di Lynch l'*happy ending* raggiunge così un punto cruciale di consapevolezza e di messa in discussione, anche se, come abbiamo visto analizzando anche film successivi, non se ne decreta affatto la fine in un sistema produttivo che, dato più volte per spacciato, sembra rinascere dalle

The ending of Punch-Drunk Love, too, lends itself to being perceived and appreciated as an ironic glance at the classic Hollywood happy ending. The protagonist, Barry (Adam Sandler), shy, neurotic and short-tempered, falls in love with a girl (Emily Watson), but his romance is put in jeopardy when he begins to be blackmailed by the owner of a phone sex agency (who also owns a mattress store!), and ends up being rear-ended in his car by a van belonging to the criminals. Having successfully confronted the thugs, Barry leaves an injured Lena in the hospital, then (see the Video below) decides to confront the owner of the hot line once and for all. And in the end, he returns to Lena, makes it up to her for leaving her alone in the hospital, and seals the happy ending of her love story with a passionate kiss - which the camera records at length from different angles. And the ending, contrary to the final kiss typical of so much classic cinema, also shows us Lena tenderly embracing Barry while he is busy at the computer ...

Of the same tone, albeit within a completely different narrative, is the ending of Wild at heart, a kind of road movie in which two young people, Sailor (Nicolas Cage) and Lula (Laura Dern), begin a romantic getaway, hunted down by the girl's ruthless mother and other bizarre characters. Through a series of events and incidents, director Lynch sets up a fantasmagoric review of the most typical figures of the American imagination. Sailor, who is sentenced to five years in prison for a robbery gone bad, is greeted upon his release from Lula together with his son who has been born in the meantime: but Sailor, who feels inadequate to face the responsibilities of a relationship and a family, decides to leave. Glenda, the good witch from The Wizard of Oz, then appears to him and convinces him to change his mind. In the ending (see the Video below), we see Sailor running towards Lula, jumping on the roofs of a queue of cars, until, having reached the girl, he hugs her, singing Love me tender by Elvis Presley, while the camera surrounds the two lovers and the end credits begin to roll. An ending, therefore, in perfect classic "happy ending" style, but which, inserted in a story that makes fun of the narrative conventions of Hollywood cinema, can

sue stesse ceneri rinnovando e rivitalizzando anche le sue categorie più tipiche.



Ubriaco d'amore/*Punch-Drunk Love* (di/by Paul Thomas Anderson, USA 2002)

only appear both disconcerting and frankly ironic. With Lynch's cinema, the happy ending thus reaches a crucial point of awareness and "mise en abime": however, this does not imply the end of a production system which, although given several times for doomed, seems to come alive again and again by renewing and revitalizing even its most typical categories.



Cuore selvaggio/*Wild at heart* (di/by David Lynch, USA 1990)

Fine della Prima parte. Vai alla [Seconda parte](#)

End of Part 1. Go to [Part 2](#)

Note/Notes

- (1) Veronesi M. 2005. *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Kaplan, Torino, p. 85.
- (2) Lang F. 1983. "Ecco cosa penso dell'Happy End, tr. it., *Cult movie*, v. 3, nn. 17-18, pp. 23-26. Citato in/*Quoted in* Veronesi, op. cit. p. 88.
- (3) MacDowell J. 2013. "Introduction: The 'happy ending': the making of a reputation, in *Happy Endings in Hollywood Cinema*, University Press, Edinburgh, p 7.
- (4) Stuart Blackton J. 1926. "The Happy Ending", *The Motion Picture Director*, n. 8, p.3. Citato in/*Quoted in* Veronesi, op. cit. p. 87.
- (5) Neupert R. 1995. *The end. Narration and closure in the cinema*, Wayne State University Press, Detroit, pp. 180-181.
- (6) Bordwell D. 1982. "Happily ever after, Part 2", *The Velvet Light Trap*, Vol. 19, p. 7.
- (7) Rushdie S. 2000. *Il mago di Oz*, tr. it., Mondadori, Milano, p. 82. Citato in/*Quoted in* Veronesi, op. cit. p. 97.

cinemafocus.eu

info@cinemafocus.eu