

GIULIANA NUVOLI

(Università degli Studi di Milano)

*La sceneggiatura come genere letterario\**

Un tenace legame unisce il destino delle parole e delle immagini, dice Socrate al giovane Cratilo: entrambe hanno il compito di giungere il più vicino possibile alla verità contenuta nelle cose. Ma sia le parole che le immagini non appartengono al mondo delle cose: ne ricreano uno loro autonomo, mimetico e diverso, rispetto a quello che intendono designare.

I due mondi ricreati, paralleli a quello reale, non si collocano però alla stessa distanza da esso, poiché le parole restano inesorabilmente più lontane: in primo luogo perché hanno bisogno di un numero di mediazioni superiore alle immagini per risultare significative. In secondo luogo perché, legate come sono alle cose solo dall'uso, possono diventare segni inerti che non designano alcunché, come nel caso di lingue ignote o anche di parole della stessa lingua non più usate.

In ogni caso nello spazio che si colloca fra le parole e le cose vi sono, inesorabilmente, immagini. Sono le immagini richiamate alla mente di chi emette o riceve un messaggio dai piccoli segni grafici ordinati sulla pagina; quelle che danno loro vita e che, unitamente ad essi, *costituiscono* le parole.

Per troppo tempo abbiamo prestato attenzione all'aspetto retorico del testo letterario, credendo che esso potesse esaurirne i significati; e che le parole segnassero i confini di ogni mondo possibile, potendo narrare e descrivere al tempo stesso. E' venuta meno, così, la percezione delle parole che trovano il loro compimento al di fuori della pagina, in azioni da compiere, suoni da emettere, scenografie da creare, per trasmettere al lettore in modo più compiuto, ciò che il testo vuol significare. Questo è quello che accade, ad esempio, quando viene adottata la "forma drammatica", e si dà vita ad un testo letterario in cui sono presenti due diversi livelli di scrittura: uno destinato ad essere comunicato allo spettatore dagli attori che recitano le parole; l'altro destinato ad arrivare allo spettatore sotto forma di scenografia, movimenti scenici, musica, ed altro ancora. La forma compiuta del testo drammatico non è così quella che leggiamo, in silenzio e da soli in un luogo da noi scelto; essa è piuttosto quella che si diparte dal testo letterario e si compie la sera della *prima*, in un'approssimazione più o

meno generosa di *Gesamtkunstwerk*.

Quello drammatico è dunque un testo che pensa la narrazione non come un insieme di piccoli segni sulla carta che significano il mondo, ma come un coacervo di elementi diversi i quali, tutti insieme, concorrono a narrare una storia. Quando l'autore del testo drammatico ferma sulla pagina il testo egli sa che le parole fermate sulla carta prenderanno una duplice direzione: resteranno e giungeranno allo spettatore quelle del dialogo; scompariranno le altre, che verranno tradotte in movimenti, suoni, luci, colori da coloro che metteranno in scena il dramma. La riuscita artistica del dramma è, così, legata strettamente anche ad elementi che, col testo in senso stretto, hanno ben poco a che fare: e questo già dalla pagina, quando il lettore, scorrendola, si prefigura la sua messinscena e l'esito della sua rappresentazione. Basterebbe il confronto tra *l'Amleto* di Shakespeare e *l'Adelchi* di Manzoni: un capolavoro il primo, un testo drammaturgicamente fallito il secondo.

In uno spazio assai vicino a quello del testo letterario drammatico, per le caratteristiche sopraindicate, si colloca la *sceneggiatura*, forma letteraria sorta con l'avvento del cinema muto e definitasi con quella del sonoro.

Una definizione diffusa recita che la sceneggiatura è UNA STORIA RACCONTATA PER IMMAGINI<sup>1</sup>; essa, più in dettaglio, è "la forma letteraria della storia che verrà raccontata attraverso le immagini in un film da farsi, di cui costituisce il progetto, ovvero uno strumento essenziale alla realizzazione concreta"<sup>2</sup>

Una forma particolare che, a lato della sua somiglianza con il dramma, mostra indubbe affinità anche con la narrazione, riunendo in sé le due modalità di *imitazione* indicate da Aristotele: "Il poeta può...imitare in due modi diversi: e cioè, o in forma narrativa ...o in forma drammatica". Lo sceneggiatore può allora, come Omero, narrare in persona propria la storia, attraverso le didascalie, e in quelle parti non dialogiche in cui appresta il materiale che dovrà supportare la narrazione della storia, quando questa verrà trasposta sulla pellicola. Una sceneggiatura rappresenta la traduzione, ancora in parole, delle immagini che saranno impressionate sulla pellicola; costituisce, in altri termini, la fase

---

<sup>1</sup> S. Field, *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*, New Expanded Editions, New York 1984, p. 7 (il maiuscolo è nell'originale)..

<sup>2</sup> L. Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, UTET Libreria, Torino 1998, p. 9.

immateriale della trasposizione materiale della storia in immagini.

Essa è soggetta alle stesse regole del testo che narra una storia: presenta i tre elementi, antefatto, nucleo del racconto, conclusione, che corrispondono al principio, mezzo e fine di Aristotele. E contiene parti narrative e parti descrittive al modo dei racconti in prosa.

Campagna. *Esterno giorno.*

Campi larghi e fioriti scendono lentamente a valle verso una strada in terra battuta ai piedi delle colline. I sopravvissuti del campo stanno camminando verso la strada, dove quelli che li hanno preceduti si allontanano. Sono sparsi, disordinati, le gambe incerte. Troppo stanchi per esultare. Tra loro si fanno largo i mezzi motorizzati dell'armata americana: motociclisti, militari in jeep.

Il panorama è visto da sopra il carro armato che scende giù lentamente.

Sul carro accanto alla torretta, attaccato al carrista americano, c'è Giosuè, eccitato, incantato, che mette in bocca l'ultimo pezzetto di cioccolata.

Il carro sorpassa i poveretti, molti dei quali, stanchi, ogni tanto si siedono sull'erba per riprendere respiro.

D'improvviso il bambino si volta: il carro armato è passato vicino a qualcuno che lui conosce.

GIOSUE' (*grida*) Mamma!

E' la parte iniziale della scena 83 di *La vita è bella*, scritta a quattro mani da Roberto Benigni e Vincenzo Cerami: un frammento di narrazione efficacemente espressiva, inserito all'interno di una scrittura tipicamente teatrale. E un esempio immediatamente comprensibile di come si fondano insieme scrittura mimetica e scrittura diegetica; e di come la scrittura diegetica occupi qui uno spazio maggiore - e diverso - rispetto a quello di norma attribuito nel testo letterario drammatico.

E' una scrittura che risponde a canoni precisi, così come a canoni precisi risponde la forma complessiva del testo della sceneggiatura. La rigorosa paratassi e la necessaria divisione in scene sono due fra gli aspetti più vistosi del canone che, comunque, è ben lungi dall'essere rigido come mostra, in ambito più strettamente registico, Alfred Hitchcock che, ad esempio, stravolge il canone usuale del numero delle inquadrature (circa seicento), passando dall'inquadratura singola di *Rope* alle millecentosessanta di *Birds*.

La sceneggiatura obbedisce invece, e in modo rigoroso, al *sintagma* e al *paradigma* che regolano la narrazione, sì che è sempre verificabile una connessione tra le azioni sulla catena discorsiva, e sempre una corrispondenza semantica tra azioni collocate in punti diversi di quella stessa catena. Fra le narrazioni possibili essa predilige quella del romanzo, che permette una rapida immedesimazione coi suoi personaggi, così che la moltitudine dei lettori può

accedere facilmente ad altri mondi, certo più appaganti del proprio, nei quali le storie non restino a metà, come accade nel quotidiano, ed i personaggi siano compiuti e vincenti.

Oltre ad un canone scrittoria, la sceneggiatura deve rispettare un canone "di materiale": deve cioè contenere, oltre alle indicazioni sull'ambientazione, i movimenti dei personaggi, la loro recitazione, anche tutto quello che l'autore (unitamente al regista) riterrà essenziale per la messinscena del suo lavoro: indicazioni sul tipo di ripresa, di effetti speciali, di oggettistica e quant'altro occorra alla realizzazione del film. L'autore della sceneggiatura può, così ed in modo pressoché illimitato, inserire nel suo testo tutto quello che ritiene necessario per tradurre in immagini quello che si aggira e prende forma nel suo immaginario. Ma, a differenza del romanziere o del novellatore, sa che la sua narrazione e la sua descrizione verranno a compimento *dopo* le parole, e al di là della scrittura: ed è libero di non sottostare alle sue regole, e di piegare le parole al suo immaginario.

La sceneggiatura si colloca, insomma, in una zona tutta sua; con un linguaggio che si sostanzia di quello del testo letterario e di quello cinematografico, intendendo quest'ultimo non come quello dell'immagine ma come, piuttosto, "una scrittura flessibile e sottile al pari del linguaggio scritto"<sup>3</sup>. Figlio del primo e in tensione verso il secondo, il linguaggio della sceneggiatura appartiene comunque al mondo dei testi (e dei generi) letterari per la sua natura fisica di segno grafico: e sottostà alle sue regole. Un esempio, fra gli innumerevoli, è quello dell'*illocuzione dell'identificazione* (Austin 1926) che, nel cinema, è immediata: io presento un personaggio o una situazione, ed essa viene immediatamente percepita dallo spettatore. La sceneggiatura deve, invece, sottostare al tempo e allo spazio necessari alla parola scritta per definire e portare all'immaginario del lettore quel personaggio e quella situazione.

Con l'avvento del cinema accade, per la prima volta nella storia dei testi letterari, la possibilità di far coincidere le visioni che si formano nell'immaginazione letteraria dell'autore e in quella del lettore; immaginazione che, come osservava Calvino nelle *Lezioni americane*, si può dire costituita da quattro elementi: "l'osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione

---

<sup>3</sup> A. Astruc, *La camera srylò*, in *Utopia e cinema*, a cura di A. Martini, Marsilio, Venezia 1949, p. 38.

dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero"<sup>4</sup>. Va da sé, però, che questa *immaginità*, come altrimenti la definiva Ejzenstejn, non appartiene con le stesse modalità all'autore di sceneggiature così come all'autore di un testo letterario canonico. Essa arriverà allo spettatore filtrata anche attraverso l'immaginità di tutti coloro che hanno concorso a realizzare il film e, primo fra tutti, del regista. Questo è noto allo sceneggiatore, che impara a piegare le parole ad un uso diverso a quello loro abituale: esse, nelle parti non dialogiche, non significano soltanto se stesse, ma indicano un percorso solo al termine del quale esse troveranno il loro compimento. Ed il suo *spiritus phantasticus*, quel luogo dal quale lo spirito dell'artista attinge forme, il pozzo senza fondo del suo immaginario, deve fare uno sforzo in più rispetto al semplice narratore. Deve lavorare in modo più sorvegliato; deve contare non solo sulla suggestione della parola ed il suo potere di creare infiniti mondi, ma sul potere che essa ha di dare fisicamente vita, anche se come *fictio*, ad altri mondi. Non è così lontano dal vero Carrière quando la chiama "Scrittura di passaggio, di transizione ... la più difficile di tutte le scritture conosciute"<sup>5</sup>.

Se con Balzac la parola del romanzo era diventata un telo che copriva la realtà nell'infinita varietà delle sue forme, la parola di una buona sceneggiatura è in grado di tessere un telo che copre ogni universo immaginabile, gli dà forma e lo rende perfettamente visibile.

Con questa forma, o meglio, con questo genere letterario la scrittura cessa di essere quello spazio "nel quale le persone grammaticali e le origini del discorso si mischiano, si confondono, si perdono sino all'irreperibile"<sup>6</sup>, e torna a ricostituire il suo tenace legame con le cose e con le immagini che vivono anche al di fuori dell'immaginario dello scrittore.

\*in *Scrivere per il cinema*, Atti dei convegni tenuti a Padova nei giorni 18-19 novembre 2003 e 25-26 novembre 2004, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2005, pp. 23-39. Ora in G. Nuvoli, *Uno sguardo al Novecento*, Milano, Unicopli, 2003, pp. 195 – 200.

---

<sup>4</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 94.

<sup>5</sup> J.C. Carrière, P. Bonitzer, *Exercisedu scénario*, Femis, Paris 1990, p. 11.

<sup>6</sup> R. Barthes, *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991, p. 9.