

Qualche parentesi sul disporre in scene

di Ettore Scola

Circa dieci anni fa sulla rivista «Pubblico '81», diretta da Vittorio Spinazzola, Ettore Scola pubblicò questo testo che a tutt'oggi ci pare - anche per la sua godibilità letteraria - la sintesi più efficace su definizione, ruolo e contraddizioni dello sceneggiatore. Per questo, col suo consenso, lo ripubblichiamo.

Per cominciare apriamo una parentesi e facciamo un passo indietro.

Appartamento piccolo borghese (Interno Giorno) - Nella camera da pranzo di una casa romana (nei pressi di piazza Vittorio) il padre consulta un dizionario, la madre sparecchia la tavola. (Una copia de Il Messaggero, che annuncia in prima pagina la morte di Salvatore Giuliano, rivela che l'azione si svolge nel luglio del 1950).

Il padre - Non c'è.

La madre - Come «non c'è»?

Il padre (leggendo) - «Sceneggiamento, sceneggiatura: l'effetto dello sceneggiare. Disporre in iscene». Sceneggiatore non c'è.

La madre - Quello è vecchio. Guarda sul Melzi.

Il padre - Il Petrocchi, vecchio? La lingua è lingua, mica cambia.

Comunque, chiude il Petrocchi e apre il Melzi.

...«scendere, scendibile, scendiletto»... eccolo: «sceneggiamento, sceneggiatura...» sceneggiatore non c'è. Non c'era sul Petrocchi, figuriamoci qui...

La madre - Sì, va beh... Sceneggiatore sarà quello che fa la sceneggiatura. Lì, come dice!

Il padre - «Modo di disporre in ordine conveniente le scene di un'opera

drammatica». Copiato dal Petrocchi.

La madre continua a sprecchiare, assorta. Il padre mette da parte i due oracoli che non hanno sciolto alcun enigma e si dedica alla lettura del giornale. Ma anche la sua mente è altrove: infatti, dopo un lungo momento di silenzio, domanda:

...Ma come ha detto, esattamente?

La madre - L'hai sentito, no? Ha detto: «Da oggi, faccio lo sceneggiatore». E poi è uscito.

I due si guardano costernati.

Il padre - Sarà andato a disporre in scene.

Sì. Il fatto di dedicarmi a una attività ignorata - o oscuramente contemplata - dai maggiori dizionari della lingua italiana, lasciò per molti anni i miei genitori sospesi in un limbo di incertezza e di allarme per quanto riguardava l'avvenire del loro secondogenito. Il primo, grazie a Dio, studiava per fare il medico (*dal lat. medeor, medicare: chi pratica la scienza e l'arte di curare i mali del corpo umano*).

Ma il mistero che ammantava di ombre il mestiere dello sceneggiatore non si addensava soltanto in quell'interno familiare: anche a distanza di anni ho potuto constatare che l'ignoranza di quella parola era assai diffusa sia nei tessuti urbani sia nelle campagne e suscitava indiscriminati stupori tra collaboratrici domestiche e fiscalisti, pastori lucani e principi dell'informazione.

Strada provinciale (Esterno Tramonto) - Una Mercedes nera con tre uomini a bordo percorre una strada deserta della provincia lucana. Ai due lati, incombe la massa scura degli alberi, coronata dai riflessi rossi del tramonto. L'autoradio sta trasmettendo un notiziario:

Speaker della radio - «...la nave spaziale Vostok con a bordo l'ufficiale sovietico Jurij Gagarin, primo uomo nello spazio, eccetera».

Siamo infatti nell'aprile del 1961. Raggiunto un bivio privo di indicazioni stradali, la macchina si arresta indecisa. L'uomo seduto accanto al guidatore fa un cenno di richiamo a un pastore che, il mento appoggiato sul lungo bastone, osserva immobile il gregge che pascola ai bordi della strada.

Zampa - Senta. Scusi.

Il pastore si volta a guardare con solennità.

...Sa indicarci la strada per Matera?

Quesito formulato con chiarezza e concisione, al quale si potrebbe non aggiungere altro. Ma il regista Luigi Zampa, oltre che per i suoi film, è noto per una precisione quasi maniacale che lo induce a dilungarsi nei particolari più minuti e a qualificarsi educatamente anche quando entra in un bar per un caffè. E infatti:

...Sono il regista Zampa. Andiamo a Matera per i sopralluoghi del film *Anni ruggenti* ambientato nei «Sassi». Loro due sono Ruggero Maccari e Ettore Scolà...

Indica l'uomo al volante e me, che sono seduto dietro. Il pastore riceve quelle informazioni senza fare una piega e già solleva il braccio per indicare una delle due strade. Ma Zampa deve ancora precisare:

...i miei sceneggiatori.

A quella parola il pastore ha una reazione imprevista: gli occhi dilatati dal terrore, indietreggia di un passo, poi spicca una corsa e, inseguito dal gregge, si butta nei campi. Scompare nel crepuscolo, col mantello gonfio di vento.

Quella stessa qualifica che, enunciata al pastore, ci fece arrivare a Matera all'alba (dopo aver aspettato invano altri passanti, imboccammo a caso una delle due strade e ci trovammo a Metaponto, sul mare), quella stessa qualifica ha poi suggerito per anni a un amico fiscalista che ci redigeva la dichiarazione dei redditi di inserire tra le spese detraibili «pennelli, colori, tele, stoffe per bozzetti o scene e volumi d'arte pittorica per aggiornamento professionale».

E, in epoca più recente - 28 agosto del 1980 - il giornalista Giorgio Bocca in un suo editoriale su *la Repubblica* dal titolo «Ecce Bombo (ma quanti sono?)» facendo polemico riferimento al film *Maledetti vi amerò* ha scritto «...mi capita di leggere uno stralcio della *scenografia*».

Debbo inoltre aggiungere che le apprensioni nutrite dai miei genitori trovarono conferma anche nel fatto che il mio nome per un paio di anni non apparve mai nei titoli di testa dei film ai quali dicevo di collaborare. Infatti quel giorno di trent'anni fa, quando mio padre consultò il suo Petrocchi, io avevo in parte mentito. Non mi accingevo a fare lo sceneggiatore, ma «il negro»: professione riservata solitamente ai più giovani e coperta dall'anonimato, che consisteva nel fornire battute, gags e situazioni comiche a sceneggiatori già affermati che le avrebbero poi inserite nei loro copioni.

Camera d'albergo (Interno Giorno) - Che si tratti di una stanza d'albergo può risultare soltanto dalla bottoniera fissata sulla parete accanto al letto, per chiamare la cameriera, il facchino, o il ragazzo del bar: quanto al resto, l'ambiente è più simile a una piccola copisteria. Un uomo dagli occhiali spessi, seduto davanti alla toilette con specchio ovale, sta battendo a

macchina velocemente, senza dubbi né ripensamenti. L'altro uomo, seduto in poltrona, è più grosso del primo e anche lui sta battendo su una portatile che tiene sulle ginocchia. Guarda verso la porta sulla cui soglia è apparso un giovanetto con occhiali e pantaloni alla zuava.

Marchesi - Ah. Sei arrivato. Entra entra. E chiudi la porta che qui vola tutto.

E riprende a battere, mentre il socio estrae il foglio dalla macchina da scrivere e annuncia:

Metz - Finito. L'aggancio col tormentone dell'eunuco, l'hai fatto?

Marchesi - Te l'ho messo lì. Inseriscilo.

Metz prende i fogli indicati, legge le prime parole:

Metz - «*Scienziato*: - Lei capisce il linguaggio degli animali? *Totò*: - Sì, dica pure».

Metz guarda il socio.

...Ma che c'entra?

Marchesi - Ma no, quello è per «Il gabinetto del dottor Canigatti». «Torna a Casbah» sta lì, a destra: «Tenda sceicco - interno notte». L'hai trovato?

Metz trova la tenda dello sceicco, inserisce e riprende a battere. Marchesi finalmente poggia a terra la portatile, si alza e badando a non calpestare i fogli disposti in ordine vario sul pavimento, si avvicina al letto: anche questo è completamente ricoperto da mucchi di fogli dattiloscritti.

...Dunque, vediamo. Questo no: dobbiamo consegnarlo stasera. Questo neppure, hanno già cominciato a girare ieri. Quest'altro, ancora non ci siamo divisi i blocchi. Questo sì, ma per Scotti ci vuole un milanese. Tu di dove sei?

Negro - Di Roma. Ma nato a Treviso.

Marchesi - Dove resta?... Va beh, fa niente. Ecco: «Totò Tarzan», qui hai tempo, dobbiamo consegnare dopodomani. Vittorio, gli do Tarzan.

L'altro annuisce di nuca e Marchesi consegna al negro un centinaio di fogli.

...Tieni, lavoraci un po', aggiungi battute, lazzi, giochi di parole, doppi sensi, gags visive, ma niente roba complicata, tanto il regista non le gira. Inzeppa battute specialmente all'inizio, quando arriva la spedizione... poi anche sulla

nave e nel blocco del Grand Hotel.

Il negro sfoglia le prime pagine del copione e azzarda timidamente:

Negro - Qui, dove Totò incontra Astrea, potrebbe dire qualcosa, tipo: «Io Tarzan, lei Cheeta, tu bona».

Marchesi lo guarda fisso e dice severo:

Marchesi - Mi pare che fa ridere. Sì, a me mi fa ridere. Vittorio, hai sentito? Segnala tu.

Estrae il portafogli, prende un gran foglio da cinquecento lire e lo dà al giovane.

...Ecco un anticipo

Scavalcando, torna a sedersi in poltrona, riprende la portatile sulle ginocchia e riattacca a scrivere, più veloce di prima per recuperare il tempo perduto. Al giovanotto che esce con il suo primo copione sotto il braccio, raccomanda:

...Ci vediamo domani, d'accordo?

Lo sventurato rispose. E fu sceneggiatore per sempre.

Una breve considerazione: il '68, pur tra istanze e illusioni cadute, ha fatto giustizia di molte soggezioni, specialmente giovanili, e ha affermato diritti con i quali le mentalità pubbliche e private hanno dovuto fare i conti più di quanto manifestamente appaia nei risultati. Per limitarci a un discorso settoriale, i giovani che oggi aspirano a esprimersi per immagini (una volta si diceva «a entrare nel cinema») non accetterebbero in alcun modo l'istituto del negro: e infatti è definitivamente e fortunatamente scomparso. Il giovane di trent'anni fa sperava di riuscire per via di imitazione, cercava di fare cioè quello che altri stavano già facendo, di inventare qualcosa che potesse sembrare inventato dai «maestri». Oggi, se Dio vuole, non ci sono né alunni né maestri. I giovani cercano di proporsi in modo autonomo, prototipico, autobiografico; di realizzarsi per quello che sono, di realizzare quello che li riguarda. Quando cominciai a «entrare nel cinema», non era per me neanche pensabile (e infatti non lo pensai) di proporre a un produttore un copione che riguardasse in qualche modo la mia vicenda personale: il Sud, la provincia di Avellino, il quartiere di piazza Vittorio a Roma, la guerra vissuta in una età in cui si accumulano solide memorie, il liceo Umberto I che ancora frequentavo...

Ci sarebbe da chiedersi forse, tenendo nel dovuto conto la maggior fiducia che, almeno sul piano teorico, viene data ai giovani, e i più numerosi canali della comunicazione (tre reti televisive, finanziamenti di pubbliche amministrazioni, partiti politici, regioni, enti locali, pro

loco disposti ad ascoltare e produrre) come mai non si assista, almeno fino a questo momento, a una più generosa stagione di autori e di idee. Forse c'è già un ripiegamento? Un ritorno alla imitazione dei modelli correnti (questa volta stranieri o televisivi)? All'ambizione di telero-manzare testi tedeschi, inglesi, russi o americani non corrisponde forse lo stesso quoziente di autonomia culturale presente nella proposta di quell'«Io Tarzan, tu bona»? Ma questo sarebbe argomento di un'altra parentesi.

Dunque, in quella stanza dell'albergo Moderno, dietro piazza Colonna, cominciava così anche per me il calvario del *motto di spirito*, già così ampiamente e autorevolmente analizzato nella *sua relazione con l'inconscio*.

Manca invece negli scaffali delle scienze qualche riflessione, sussidiaria alle trattazioni più teoriche, su quella particolare attività di esplorazione del linguaggio, praticata da quei curiosi esemplari umani che hanno scelto come professione di prevedere e organizzare - seduti a una scrivania - sensazioni fascinazioni e fastidi che altri, a distanza di mesi, talvolta di anni, dovranno ricevere in una sala buia.

Intorno alla sceneggiatura gravitano costellazioni di quesiti irrisolti, che investono la sua essenza di «invenzione differita» e di progetto verbale per immagini in movimento. In che misura essa determina il futuro film? E in che rapporto rimane con l'opera finita? Può la sceneggiatura collocarsi in un genere letterario? Può ritenersi prodotto autonomo del pensiero? O esiste solo in virtù della realizzazione alla quale è finalizzata? Cioè, a farla breve, che cos'è la sceneggiatura? E, a dirla schietta, a chi può interessare saperlo? E perché stiamo tentando di parlarne? Lo confesseremo sinceramente, aprendo un'altra parentesi.

Sala del consiglio (Interno Giorno) - Intorno al grande tavolo della sala delle riunioni di Ca' Giustinian è riunito il Consiglio direttivo della Biennale di Venezia. In fondo al tavolo, un consigliere di minoranza - un bell'uomo dal volto nobile e scavato, di studioso - reprimendo col mignolo davanti alla bocca un impercettibile sbadiglio, si sporge verso il consigliere che gli siede accanto e gli dice:

Spinazzola - Senti. Stavo pensando...

E qui fa seguire una lunga pausa, come usano fare i letterati, quando sono incerti se rivelare così alla leggera il proprio pensiero: sospensioni che lasciano l'ascoltatore librato nel vuoto, su un abisso di inferiorità. Con la sufficienza tipica, e sacrosanta, dello studioso che si rivolge al cinematografaro (parola sicuramente inventata da un letterato) Spinazzola infine aggiunge:

...Mi scriveresti qualche cartellina per il mio *Pubblico 81*?

Il consigliere che gli siede accanto e che ora trasale, sono io.

Io (trasalendo, appunto) - Eh? Chi? Io? Sì, certo. Cioè, no. Per quando?

Spinazzola - Per prima dell'81.

E sorride: uno di quegli ineffabili sorrisi degli studiosi che frequentano anche i regni dell'ironia.

Io - Beh, non so se... Su che cosa?

Spinazzola - Sulla sceneggiatura. Ne hai scritte a decine: saprai che cos'è la sceneggiatura.

Io - No. Cioè, sì. Ma... Scrivere un saggio...

Spinazzola rabbrivisce e corregge

Spinazzola - Un intervento, diciamo... Breve.

Io - Ma non posseggo un linguaggio adeguato... Non saprò mai scrivere nulla di simile al tuo «Lavoro letterario e valori critici», che ho imparato a memoria.

Estraggo fulmineo una copia di «Pubblico 79», apro a pagina 3, ma senza leggere recito a memoria:

«...I concetti di valore e disvalore non rimandano in modo diretto ad alcuna concezione trascendente dell'estetico...».

Il Professore mi ferma con un gesto di meraviglioso equilibrio tra la modestia e il sussiego. Io scuoto il capo e mormoro sfiduciato:

...Non sarò mai capace.

Spinazzola - Lo so.

E sorride di nuovo, come sanno sorridere coloro che esercitano la creatività letteraria.

...Ma, vedi, pensavo di corredare *Pubblico 81* di una, diciamo, appendice leggera. Qualcosa, se vuoi, del tipo «Questo l'ho scritto io» aperto ai lettori. Potresti cominciare tu.

In un impulso di gratitudine, gli afferro la mano sotto il grande tavolo e gliela bacio.

Io - Grazie, grazie maestro!

Un consigliere di maggioranza nota il gesto e indicandomi ghigna al vicino qualcosa sul culto della personalità, insopprimibile in alcuni militanti di

certi partiti politici.

Dissolvenza.

Camera d'albergo a Venezia (Interno Notte) - Due occhi cerchiati, fissi nel buio. Sul comodino, un portacenere che trabocca di mozziconi (materiale plastico significante: insonnia). E voce dell'Io interiore, tormentato da opposti sentimenti di impotenza e di notturna determinazione.

Io (F. C.) - Gli scrivo 84 cartelle! In tedesco! «Da Horkheimer e Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Dialettica dell'Illuminismo) ad Age e Scarpelli, Straziani ma di baci saziarmi... Oppure, altra ipotesi: «Da Metz (Vittorio) a Metz (Christian)». Un saggio monstre. Definitivo. Tostissimo.

Cullato dallo sciabordio della laguna contro le gondole legate al pontile e dai tonfi delle pantegane che si tuffano in acqua a poco a poco mi addormento... Sogno Sanguineti.

Scartata subito la tentazione di illustrare l'uso del *narratore omo o eterodiegetico* o le tecniche del *sintagma a graffa* nella disposizione delle scene e ripiegato sui brevi cenni autobiografici, può essere forse di qualche utilità spendere qualche parola su un paio delle maggiori teorie elaborate sulla prosa da trasporre su schermo, solo in quanto esse sono alla radice delle scissioni e delle pene che ramificano nella comune degli sceneggiatori.

Con la scoperta che proiettando ventiquattro fotografie al secondo, si poteva dare l'illusione del movimento reale grazie al fenomeno della persistenza delle immagini sulla retina dell'occhio umano, il nostro secolo si è dotato di una nuova facoltà di vedere. È nato l'Evo Ottico in virtù del Cinema che è rivoluzione politica e artistica e che per le sue possibilità di riproducibilità, di percettibilità immediata e di godimento collettivo contemporaneo, è arte non esclusiva, non destinata a ceti particolari.

Ma, dopo le prime folgoranti immagini rubate alla realtà, del treno che entrava nella stazione, è nato subito il problema di che cosa fotografare. Questa fase di scelta e di decisione, come del resto per tutte le altre manifestazioni del pensiero, è il primo e autentico momento di creazione artistica.

E qui subito le cose si complicano, le valutazioni si contrappongono. Per limitarci, come promesso, soltanto a due correnti di pensiero che hanno studiato il problema del problema: in *Kinostsenari* il teorico e regista Vsevolod Pudovkin è assertore della *sceneggiatura di ferro* come definitiva precisazione di ogni particolare, con la descrizione di tutti i mezzi tecnici necessari alla ripresa e del montaggio che congiungerà secondo un ordine creativo le «frasi» scritte su pellicola per comunicare il pensiero dello scrittore/autore allo spettatore, secondo il percorso obbligato: fantasia-immagine, immagini-subcosciente dello spettatore, subcosciente-intelligenza critica dello spettatore.

Cioè, responsabilizzazione piena dello sceneggiatore, identificazione in lui dell'autore (quando si assommano però nella stessa persona l'autore della sceneggiatura, delle riprese e del montaggio) e spazio lasciato all'improvvisazione del regista: zero.

Per la scuola che fa capo a Umberto Barbaro invece la sceneggiatura è sì il sistematico tentativo di prevedere in tutti i particolari il futuro film, ma questo è tale solo in quanto è realizzato e la sua precedente descrizione letteraria, per quanto minuziosa e particolareggiata, non può in alcun modo sostituirlo: per la stessa ragione per la quale nessuna descrizione letteraria di una pittura o di una musica può sostituire la sinfonia o il dipinto.

Come si vede, palate di terra buttate sullo sceneggiatore.

Di qui il grande - se pur sotterraneo - duello tra registi e sceneggiatori che resta a tutt'oggi senza vincitori né vinti.

Un ambiente di fantasia (Interno Giorno) - In uno spazio «infinito» (ottenuto in teatro di posa con l'ausilio di un fondale di colore neutro che si unisce al pavimento in una curva senza angoli) una luce irreal e dai riflessi lividi appalesa progressivamente dal buio i due personaggi dell'ipotetico dialogo: uno è seduto davanti a una macchina da scrivere, l'altro sul sedile di una macchina da presa. Anche le loro voci emergono a poco a poco da un bisbiglio indistinto.

Sceneggiatore - ...E anche questo negherebbe un presunto ruolo ancillare della sceneggiatura rispetto al film.

Regista - Se la paternità del film viene solitamente, dalla critica e dal pubblico, attribuita al regista, qualche serio motivo deve pur esserci.

Sceneggiatore - Serio. Oppure di comodo. Oppure... narrativo. Nel teatro borghese, c'era sempre un padre convinto di essere l'unico e felice autore dei suoi figli: anche se uno di questi gli somigliava assai poco e aveva gli stessi occhi, gli stessi zigomi di un amico di famiglia.

Regista - I miei film mi somigliano tutti: per occhi, per zigomi, per stile.

Sceneggiatore - Anche il sistematico appiattimento dei valori dei copioni altrui, può diventare stile.

Regista - In un copione non esistono valori indipendenti dai modi della loro traduzione in immagini. La sceneggiatura è una ipotesi. Un progetto. Una promessa giudicabile solo quando è mantenuta: cioè realizzata.

Sceneggiatore (dandosi un po' di arie) - Il mio amico Buñuel, al bar del Beverly Wilshire Hotel, una sera mi ha detto che le riprese di un film sono per lui soltanto un incidente sul lavoro.

Regista - Rispetto i registi, non le loro teorizzazioni. Specialmente se elaborate

al bar... Che intendeva dire?

Sceneggiatore - Che l'essenza creativa di un film consiste nella sua ispirazione, nella geniale immaginazione suggestiva dei valori universali. Raffaello sarebbe stato grande pittore anche se non avesse avuto le mani.

Regista (dandosi arie a sua volta) - Sì, lo ha detto Lessing nel *Laocoonte*. Ma poté sostenerlo solo perché Raffaello le aveva, le mani, e perché Lessing fu in grado di vedere come le aveva usate.

Sceneggiatore (sboccato) - Cazzo dici!? Allora tu dovresti saper giudicare una sceneggiatura soltanto dopo che ne hai ricavato un film. E se io volessi scrivere una sceneggiatura che non verrà mai realizzata?

Regista (salace) - Ti è già capitato.

Sceneggiatore (non gli bada) - Chi può impedire a uno scrittore di scrivere senza l'intenzione di far stampare il suo manoscritto? Eso, solo perché sta in un cassetto, perderà valore letterario?

Regista - La stampa non modifica il manoscritto, lo riproduce in più copie. Con le riprese invece, che variano e condizionano i ritmi, i tempi, i toni della proposta scritta, è il regista che li decide una volta per sempre, rendendoli inalterabili. Nella sceneggiatura la materia è disposta come lo spettatore potrebbe vederla; nel film è come lo spettatore deve vederla. E non potrà diversamente.

Sceneggiatore (esulta) - Benissimo! Quindi, sia in assenza di riprese, sia dopo le varianti di ripresa, tempi ritmi e potenze evocative, cioè pregi e difetti della sceneggiatura saranno comunque altri, resteranno comunque diversi, cioè autonomi, cioè: letterariamente giudicabili.

Regista (gelido) - No. Perché appunto quelle *varianti* sono necessarie all'esistenza stessa della proposta, che prevede soltanto eventi atmosfere e stati d'animo *da variare* perché nascano. E non si può giudicare qualcosa che, non essendo variato, non esiste. Infatti è possibile pensare a un film che non preveda una sceneggiatura, ma non è possibile pensare a una sceneggiatura che non preveda un film.

Lo sceneggiatore, apparentemente convinto, annuisce, sfilia il foglio dalla macchina da scrivere e lo porge al regista.

Sceneggiatore - Posso pregarti di leggere questa breve scena che ho appena scritto?

Regista - Con piacere.

Il regista legge la pagina che qui riproduciamo:

Una sala del palazzo (Interno Sera) - La duchessa guarda con infinita tenerezza il nipote che cammina avanti e indietro per la sala, con aria seria e piena di alterezza, da uomo che vede la sventura a dieci passi da sé. E intanto il giovane va riflettendo:

Voce di Fabrizio - Ecco un'ottima occasione per parlare... Ma se si risolve in una impertinenza? Si tratterebbe di dire: «Io nutro per te la più devota delle amicizie, ma il mio cuore non è suscettibile d'amore». E non è forse come dire: «Vedo bene che mi amate ma, badate, io non posso ripagarvi con la stessa moneta»? Se realmente mi ama, la duchessa può rimanere urtata di vedersi intuita. E d'altra parte se non nutre per me che una semplice affezione, rimarrà certo sdegnata della mia impudenza... e sono di quelle offese che non si perdonano.

Mentre il giovane è assorto in queste importanti considerazioni, la duchessa lo guarda ammirata e il suo pensiero sospira:

Voce della duchessa - Non è più il bambino che ho visto nascere, non è più il nipote sempre pronto a obbedirmi. È un uomo serio, dal quale sarebbe delizioso farsi amare.

Si alza dall'ottomana dov'è seduta e gli va incontro.

Duchessa - Sei appena tornato e già trovi un altro motivo per andar via. Si direbbe che cerchi pretesti per allontanarti da me. Mi vuoi dunque fuggire?

Gli sorride, gli tende le braccia.

Fabrizio - No. Ma vorrei essere giudizioso.

E non ha il coraggio di spingersi più oltre e correre il pericolo di offendere quella donna adorabile. Per un naturale entusiasmo e nonostante ogni ragionamento, prende tra le braccia quella donna incantevole e la copre di baci.

Fine della scena - Il regista restituisce il foglio con le labbra appuntite, come chi riflette dopo aver assaggiato un vino da giudicare. Poi dice con sussiego:

Regista - Beh, io direi che....

Ma lo sceneggiatore lo interrompe:

Sceneggiatore - Non è vero, non l'ho scritta io. È un brano copiato, parola per parola, dall'undicesimo capitolo de *La Certosa di Parma*. Trascritto su due colonne, azioni a sinistra, dialoghi a destra, perderebbe autonoma dignità letteraria? E tu, per esprimerti, devi aspettare che qualche regista renda «inalterabili», con le sue *varianti* di ripresa, la duchessa di Sanseverino e

Fabrizio del Dongo?

Regista - Come personaggi letterari non hanno bisogno, ovviamente, di ulteriori conferme. Ma come personaggi da interpretare, da dirigere, da *variare*, sì. Un regista grossolano potrebbe ricavarne un ennesimo sceneggiato per l'Archivio dell'Intollerabile Televisivo.

Sceneggiatore - Ma Stendhal resterebbe ugualmente un grande sceneggiatore.

Regista - Forse oggi sarebbe un grande regista... o forse no: ho visto ottimi sceneggiatori cimentarsi con la macchina da presa e diventare pessimi registi.

Sceneggiatore - E tu hai mai visto pessimi registi diventare ottimi sceneggiatori?

(Insomma, continuano).

Ma ci accorgiamo che anche da questa parentesi - come da quelle che precedono - non emerge alcuna risposta soddisfacente a *che cos'è la sceneggiatura*. Né credo che ne emergerebbero se parlassimo anche dei travagliati e nevrotici rapporti di coppia che legano quegli sceneggiatori che lavorano in tandem per trenta-quaranta anni, vedendosi e odiandosi tutti i giorni, finché morte non li separi.

E neppure se illustrassimo quel fatale momento del loro lavoro noto come «la revisione della sceneggiatura»: esiste infatti l'abitudine di scrivere una seconda stesura, dopo i rilievi e le osservazioni di registi non sceneggianti, di distributori, produttori, attori e occasionali lettori. Ora, non tutti gli sceneggiatori hanno la sicurezza professionale e il carattere difficile di Francisco Goya, il quale teneva sempre a portata di mano, accanto al cavalletto, una pistola carica, che impugnava quando un committente si accingeva a giudicare un suo ritratto. Mise così in fuga anche Wellington, il duca di ferro che a sua volta metterà in fuga Napoleone.

(Ho conosciuto un più mansueto sceneggiatore che, scritta la prima stesura, per lui soddisfacente, prima di consegnarla la gustava un poco, sottraeva taluni passaggi indispensabili, sfumava qualche carattere, impoveriva qualche dialogo, lasciava insoluta qualche scena. Dopo le riunioni con produttori, attori, eccetera, durante le quali prendeva minuziosamente nota di tutto quanto veniva suggerito, egli spariva per una settimana e tornava per consegnare la prima stesura, così com'era prima delle amputazioni da lui stesso operate: e in questa «nuova» stesura tutti riconoscevano con orgoglio il proprio apporto critico).

Né otterremmo maggiori lumi dallo studio delle scissioni provocate negli sceneggiatori dalla critica cinematografica, la quale tende a ignorare il fondamentale apporto della sceneggiatura, oppure la consi-

dera solo per accusarla di «concessioni alla platea», di «bozzettismo (scade nel)», di indulgenza al grassoccio nostrano; mentre, per patologica esterofilia critica, l'analisi dei cineasti stranieri su altre società, per altro sconosciute al nostro critico, è sempre più scavata, le psicologie sono più sottili, l'umorismo è più fine. Né servono sempre a risollevar l'animo dello strapazzato sceneggiatore le opposte valutazioni che possono venirgli dalla critica straniera, anche quando questa arriva a paragonarlo senza rossori a Rabelais. (Confronta in proposito *Tutti profeti in Francia* di Oreste del Buono).

Concludiamo quindi qui, senza altre parentesi, certi della gratitudine del lettore.

Forse la difficoltà di dire che cosa sia la sceneggiatura e i contrasti che ne nascono sono dovuti proprio al tentativo di isolare come specifica e recente una attività che appartiene da sempre al cervello dell'uomo, quando *dispone in scene* i suoi comportamenti nell'amore, nel lavoro, nell'aggregazione o nel contrasto sociale; quando valuta e *varia* le manifestazioni della realtà secondo la sua psicologia e i suoi sentimenti; quando sfoglia la sua storia personale e ricorda quello che ha fatto ieri o prevede quello che farà domani. Fino alla parola FINE.

