



**Marina Zangirolami Mazzacurati**. Responsabile didattica professionisti Master in Sceneggiatura Carlo Mazzacurati Università Padova.

# Vademecum del giovane sceneggiatore

MARINA ZANGIROLAMI MAZZACURATI

La libertà di poter far nascere e morire un personaggio: il mestiere più bello del mondo. Le storie sono la cosa di cui avremo sempre bisogno, cercheremo sempre un angolo in cui uscire dalle riflessioni razionali e sognare.

È questo il motivo che mi ha spinto a proporre all'Università di Padova il Master in Sceneggiatura Carlo Mazzacurati, che è già alla sua terza edizione e che segue uno stile, quello di rendere interessante il racconto. Mi piace che la scrittura abbia dei caratteri di onestà e un'etica, che non vuol dire poca creatività, vuol dire il contrario. Una storia inventata non serve per convincere ad avere un punto di vista o ad incoraggiare un'ideologia.

In una storia cerco la libertà e la leggerezza, per quanto profonda, qualcosa che porti vicino ai misteri della vita umana. Imparare a raccontare con onestà, fuori dallo stereotipo. Se si hanno un personaggio interessante e una storia che fa i suoi cambiamenti, è facile che si ottenga un buon film. Perché la sceneggiatura è qualcosa che si mette al servizio di qualcos'altro: il lavoro dello sceneggiatore è molto diverso da quello del romanziere, perché la sceneggiatura segue una tecnica.

Quando la leggiamo possiamo dire che è bella, che la storia funziona, che ci sono bei dialoghi o personaggi, ma diremo soprattutto: questo può diventare un bel film. La sceneggiatura serve per una produzione e mette in moto il lavoro di tante persone, è l'avvio di un'imponente macchina economica.

Al master partiamo da uno spunto, un'idea, un'ispirazione e successivamente insegniamo a delineare un mondo, a sviluppare i personaggi, il tirante, a capire dove va la storia e a trovare una forte ambientazione.

Arriviamo quindi a stendere un soggetto, che è ancora scritto in forma letteraria: deve essere scritto in modo chiaro, anche perché è quello che potrebbe convincere i produttori ad avviare un film. Poi si passa alla stesura del trattamento, ancora il romanzo del film, diviso possibilmente per blocchi narrativi, ma già con sprazzi di rappresentazione: pezzi di scena, dialoghi. Servirà soprattutto a dare il "tono".

Spesso, prima di iniziare la sceneggiatura, si passa per una scaletta scena per scena, oppure si inizia direttamente dal trattamento. Infine ci sono le revisioni, ritoccare, tagliare: è un lavoro mai finito. Cambia quando si gira, quando gli attori recitano: si dice sempre che la scrittura finisce solo al montaggio. Lo sceneggiatore non deve stare mai troppo "aggrappato" alla sceneggiatura: una volta finita la deve lasciare andare affinché prenda la sua strada, la strada della realizzazione di quanto è stato scritto.

Lo sceneggiatore ha a disposizione degli strumenti: la descrizione di scena (l'ambiente deve essere definito con molta precisione: porterà subito dentro la situazione); il dialogo (è un'arte, quella dei dialoghi: si parla sempre di altro, possibilmente con un sottotesto, altrimenti la scena sarà spoglia, ridotta solo a quello che già si vede); le indicazioni di scena (indicate fra parentesi sotto il dialogo, fondamentali per l'attore che ne deriva il suo personaggio); la punteggiatura visuale (dissolvenza, montaggio alternato, mascherine, ellissi).

Regole... qualcuna ce n'è: scrivere visivamente, ma non descrivendo le inquadrature perché quella è regia. Quindi dire il modo in cui si vede, non come viene girato. Il contrasto (se non c'è, non c'è storia). Il cambiamento, se il personaggio non ha il suo arco non c'è storia (al contrario della serialità dove non vogliamo mai che il personaggio cambi). Il crescendo (la posta in gioco massima è sotto il finale e bisogna saperci arrivare con una tensione forte e tirata). Il tema (quello che imposta tutta la storia).

Billy Wilder diceva: «Se trovo un buon tema che mi piace, cerco una buona storia per nascondercelo dentro». Al master si parla di definire il

tema della storia e tante volte gli studenti non lo dichiarano, è implicito nel racconto. Spesso sono i professionisti che, come un piccolo miracolo, lo definiscono, riuscendo a chiarire la strada da percorrere. Conoscere il tema direziona e aiuta in molti casi, come:

- Tracciare la linea emotiva e d'azione del protagonista (su cosa e verso cosa si sta muovendo). Si sa che in un'ora e mezza deve cambiare e il tema traccia il modo del suo cambiamento.
- Scrivere i dialoghi: ogni volta che posso ci nascondo il tema implicitamente, con sottotesti e allusioni.
- Il finale: se non ho chiaro il tema non so come far finire la storia. Se invece è chiaro, lo scioglimento finale verrà naturale.

La scena ha un'unità di tempo e di spazio che, come il film, possiede un inizio, un centro e un finale. La scena viene scritta per *beat*, i passaggi emotivi del personaggio. Ad ogni battuta devo avere un cambiamento, altrimenti la scena risulterà piatta e spesso noiosa. Se non c'è un sottotesto che stimola lo spettatore a dedurre, la scena sarà sgonfiata del suo valore.

Spesso si usa il paradigma dei tre atti, una griglia molto utile per chi inizia perché dà gli spazi entro cui sviluppare le varie parti, i crescendo e le svolte della storia.

Al Master usiamo un arco in cui sistemare la presentazione: il primo atto, con l'incidente scatenante, il secondo atto, cioè l'avventura del film, e poi il terzo atto con la scena tematica, quella che svela perché il personaggio ha fatto tutta quella strada, e infine in discesa verso il finale che si deve sciogliere.

Consigliamo vari manuali di scrittura per il cinema, sono sempre molto utili. Per esempio ne *I tre usi del coltello* David Mamet sostiene che noi tutto il giorno drammatizziamo quello che ci succede, è quello che ci aiuta a vivere, il raccontare, ma... siamo capaci di raccontare? Riporta l'esempio dell'autobus. Una persona ha aspettato a lungo che passasse l'autobus. Ci sono vari modi di dirlo:

1. «Oggi ho aspettato l'autobus alla fermata». Un'affermazione che ha zero valore drammaturgico.
2. «Oggi ho aspettato l'autobus alla fermata un sacco di tempo». C'è un po' di valore in più, una leggera aspettativa.
3. «Sapete quanto ci ha messo l'autobus ad arrivare oggi?». Di colpo si sta lavorando con gli strumenti drammaturgici, questo incuriosisce, accalappa l'attenzione: si sta costruendo un racconto.

Saper raccontare è difficile. Quando si presentano le proprie storie, quando si presenta la propria idea si deve incuriosire con sospensioni, la cre-

azione di attesa, l'urgenza di tirare fuori l'evento. Anche se non è detto che chi sa scrivere sappia anche raccontare, imparare a raccontare aiuta, in questo lavoro, a far appassionare, a coinvolgere chi desidera realizzare la storia. È quello che facciamo con il lavoro sul *pitch* di ogni storia: raccontare in brevissimo tempo, con emozione e coinvolgimento, la propria storia. Una specie di trailer con le parole.

Il lavoro dello sceneggiatore può svolgersi in diversi modi: può scrivere insieme al regista e le cose si concatenano, mettendosi quasi "a disposizione" di un progetto artistico; può scrivere con un incarico produttivo, spesso non da solo, con un progetto prestabilito; oppure, se è stata una sua idea personale, e inizia a svilupparla con un regista, è consapevole che probabilmente il film che uscirà al cinema non sarà del tutto quello che ha pensato all'inizio. Può capitare che con gli attori vengano cambiati dei dialoghi, che al montaggio vengano fatti dei cambiamenti importanti, come anche lo spostamento di alcune scene.

Un esempio: quando lo sceneggiatore di *Chinatown*, Robert Town (premio Oscar per la miglior sceneggiatura originale nel 1975), presentò a Polanski il suo copione, questo era ancora molto lungo e aveva un lieto fine. Polanski trovò la storia ottima, ma intendeva cambiare il finale: difatti il personaggio di Evelyn, nella prima sceneggiatura di Robert Town, si salvava. Polanski voleva realizzare un noir classico, ma non voleva che i buoni trionfassero: lo spettatore doveva uscire dalla sala straziato dal senso di ingiustizia e travolto da una forte emozione. Un effetto che era possibile ottenere solo se lei fosse morta ingiustamente.

Lo sceneggiatore, in questo caso, ha dovuto accettare e cambiare il finale (riconoscendo, in seguito, che l'idea di Polanski era migliore). D'altra parte è il regista che ha l'ultima parola, essendo il diretto responsabile, nel bene e nel male, di tutto quello che viene raccontato nel suo film.

Polanski aveva deciso per la storia uno stile preciso: tutto il film doveva essere solo quello che vedeva il detective, la cinepresa sarebbe stata solidale col detective, il racconto è tutto come una specie di sua soggettiva, girato in prima persona. E tutto il racconto doveva tenerne conto, procedendo di conseguenza.

Quando una sceneggiatura arriva in produzione e si inizia la preparazione del film, viene presa e fatta letteralmente a pezzi: produzione e aiuto regia la smembrano e iniziano a dividerla raggruppandola per ambienti. Si prepara il piano di lavorazione, un progetto pratico-economico in cui si stabiliscono le giornate di lavoro in base ai luoghi di ripresa. Il piano di lavorazione stabilisce la durata delle riprese, cioè il costo del film. La sce-

neggiatura viene usata da tutti i reparti, perché contiene tutto quello che serve per girare il film, tutto quello che si dovrà vedere.

Il set, il luogo in cui si realizza quanto è stato scritto, è meraviglioso e anche molto nevrotizzante. Richiede nervi saldi, specialmente per l'aiuto regista, che deve sempre pensare all'inquadratura successiva da far preparare e tenere tutto sotto controllo. Però nel momento in cui si è creato l'ambiente, gli attori hanno i costumi adatti, le luci sono state sistemate dal direttore della fotografia (che è un artista, un pittore), l'attore è nella sua posizione (magari poco poetico, perché avrà un pezzo di scotch per terra da cui non si può muovere e da cui bisogna prendere i fuochi, ma il film è fatto anche di questo), quando il regista sa tenere il set e comincia a provare dialoghi e azioni con gli attori, si crea qualcosa di veramente magico, un innamoramento speciale per questo lavoro.

Dal momento del ciak, alla recitazione, a quando finisce la ripresa e viene dato lo stop: hai scritto qualcosa che si sta realizzando. Impagabile.