

## Prefazione

Una riflessione sulle caratteristiche del processo creativo cinematografico, uno studio sui rapporti tra teatro e cinema hollywoodiano “classico”, un’indagine sui processi creativi e industriali del cinema degli anni Trenta e Quaranta, un’analisi dettagliata e stimolante sulla genesi di tre capolavori dell’epoca d’oro del cinema americano, un tentativo di prima catalogazione della manualistica cinematografica delle origini.

Un po’ come le sceneggiature a cui si dedica con amorosa attenzione e meritoria pignoleria, anche questo libro è tante cose insieme e come tale un oggetto complesso, che pone al lettore una sempre cordiale ed elegante sfida a coglierne appieno i diversi livelli di senso.

La “passeggiata attraverso i boschi narrativi” che Raffaele Chiarulli ci propone, a partire dai primi semi agli alberi maestosi che ne costituiscono i gioielli più significativi, è un percorso articolato e coerente alla scoperta di anni particolarmente significativi per Hollywood in particolare, ma per il cinema in generale. Anni di sperimentazioni e consolidamenti, di trasformazioni epocali, come il passaggio dal muto al sonoro, che provocò la migrazione di tanti talenti dei palcoscenici teatrali verso il mondo della celluloide, anni che trasformarono in modo radicale non solo il modo di realizzare i film, ma soprattutto quello di pensarli.

Il punto di partenza di questo studio è una constatazione tanto ovvia quanto spesso sottovalutata: la sceneggiatura è un testo di cui ci si deve chiedere quando possa mai dirsi finito; a differenza di un libro pubblicato o un film uscito nelle sale si tratta di “una struttura che vuol essere un’altra struttura” (come scrive l’autore riprendendo un’acuta definizione di Pasolini).

Per superare l’*impasse* di questa duplice natura, l’autore segue la pista metodologica indicata dallo studioso australiano Steven Maras, avventurandosi nel mondo affascinante del cinema delle origini e dello *studio system*, della loro organizzazione del lavoro creativo, per superare la dicotomia solo apparente tra ideazione del film e sua realizzazione.

Un po’ come Alice nel Paese delle Meraviglie, per capire davvero questo mondo e il suo funzionamento, bisogna almeno in parte abbandonare le tradizionali idee sull’autorialità per scoprire un’industria complessa, dove già ai tempi del muto le fasi di scrittura erano distribui-

te tra varie personalità a seconda delle abilità, una pluralità che non viene meno con l'avvento del sonoro.

È affascinante seguire lo sviluppo parallelo di “competenze” e di testi relativi, dove la prevalenza (e precedenza) della pratica sulla teoria si giustifica all'interno di un sistema precocemente standardizzato. Un contesto in cui la manualistica sulla sceneggiatura, presente alle origini e poi tornata in auge dagli anni Settanta – e anch'essa sospesa tra teorizzazione e semplice manuale di istruzioni –, ha un suo ruolo che l'autore non sottovaluta.

Il corso della sua dettagliata esplorazione porta inevitabilmente l'autore a inserirsi in uno dei dibattiti più accaniti della riflessione sul cinema, quello sul concetto di autorialità. Un concetto che per quanto riguarda sceneggiatori e registi si complica ulteriormente quando i film sono adattamenti di opere letterarie (alle origini soprattutto il teatro, da cui del resto provenivano parecchi degli scrittori di cinema).

Senza volersi fare paladino di una o dell'altra teoria, Chiarulli riesce a dare un contributo originale e utile ricostruendo quale sia stata la parte degli sceneggiatori all'interno di quell'*arte collaborativa* che fu il cinema classico.

Le conclusioni teoriche e il metodo di ricerca sono poi messi alla prova in tre gustosissimi capitoli dedicati ciascuno a un capolavoro della Hollywood classica (*His Girl Friday*, *The Philadelphia Story* e *The Letter*, da noi meglio conosciuto come *Ombre malesi*) e al processo creativo che sta alle loro spalle, tra problemi di adattamento, cambi di genere e riscritture. Si tratta di tre grandi “classici” nel senso più pieno del termine, capaci di fondare (o rifondare) un genere e di fornire modelli narrativi e di personaggi per decenni a seguire.

È qui che l'impostazione metodologica “mista” fondata nei capitoli introduttivi mostra più brillantemente la sua utilità e il suo valore, facendosi strada nell'intreccio tra intenzioni drammaturgiche e necessità pratica, nell'interazione necessaria tra scrittore/i, regia e produzione (l'unione tra *conception* ed *execution* che rende il testo cinematografico così unico) per ridare la complessità dell'opera finale.

Basterebbero queste pagine a fare di questo libro una ben più che piacevole lettura, ma la riflessione ulteriore sugli scrittori e il loro lavoro, così come quella, fondamentale, degli scrittori *sul* loro lavoro è anche un prezioso indicatore del rapporto tra società dello spettacolo da un lato e società e politica americane dall'altro. Un rapporto che ebbe un momento particolarmente felice nel periodo a ridosso della Seconda Guerra Mondiale – un momento in cui furono l'apparato e, paradossalmente, proprio la censura a rendere possibile la trasmissione di temi anche dirompenti introdotti dai drammaturghi in forme accettabili per il grande pubblico.

L'autore accenna, con ragione, alla necessità di dedicare un volume apposito (speriamo vivamente che abbia il tempo e il modo di scriverlo in prima persona) dedicato in specifico a questa 'normalizzazione' (avvenuta anche attraverso le regole oggi a noi note dai manuali di scrittura coevi), così fondamentale per la sopravvivenza dell'arte cinematografica come straordinario strumento di trasmissione ma anche di "creazione" delle idee e della mentalità di massa nei decenni successivi.

Una riflessione su questo specifico argomento, del resto, è solo l'introduzione a un'altra di portata più ampia sull'inevitabile "non-neutralità" delle opere cinematografiche, prese singolarmente, ma anche e soprattutto come prodotto di un *mainstream* ideologico di cui sono parte integrante e di cui fungono di volta in volta da araldi e precursori o da più o meno entusiaste seguaci.

Guardare al cinema, quello classico come quello di oggi, infatti, significa anche ripercorrere le vicende culturali di un Paese (e attraverso di esso dell'Occidente intero che ne riceve i modelli) e, attraverso le storie che racconta, scoprirne i mutamenti valoriali, sociali e politici.

Genera una certa meraviglia che tutto questo nasca da un geniale ma non sempre pacifico incontro tra la brillantezza intellettuale della drammaturgia newyorkese da cui proveniva la maggioranza degli scrittori e la pragmaticità del mondo produttivo di Los Angeles, una sorta di esplosione nucleare creativa dai risultati spesso sorprendenti e descritta dall'autore con tocchi di sagace ironia e di sorpresa meraviglia che ben si adattano a quelle dei suoi soggetti.

Due caratteristiche dello sguardo dell'autore che ben si coniugano con la sua intraprendenza esplorativa e che fanno di questo multiforme volume l'oggetto "nuovo" e prezioso di cui si diceva all'inizio.

*Armando Fumagalli*

# Introduzione

*Dobbiamo soffermarci su questo grande paradosso:  
un'industria del cinema, sottomessa alla realizzazione industriale,  
con la specializzazione dei compiti (scenografi, dialoghisti, montatori,  
musicisti, registi),  
con degli imperativi commerciali rigorosi (il più vasto pubblico per il  
massimo profitto),  
ha tuttavia prodotto dei capolavori.*  
(Edgar Morin)<sup>1</sup>

Ha senso un nuovo viaggio nel cinema americano classico? Non esistono già mappe sufficientemente dettagliate per orientarsi tra i meandri e le praterie, i grattacieli e i giardini, i set e i boschi narrativi di Hollywood? E non è forse un compito troppo improbo per un libro italiano – improbo, per usare un eufemismo – addentrarsi nelle questioni dei rapporti tra teatro e cinema americano, seguendo come traccia la storia della sceneggiatura e degli sceneggiatori, senza potervi dedicare il tempo necessario (la vita intera, probabilmente)?

La ricerca che abbiamo condotto per questo libro – che parte di quella vita l'ha comunque consumata portandoci, sia pur per pochi mesi, anche a Hollywood – è partita con due certezze: la prima, che questa ricognizione non avrebbe riservato scoperte sconvolgenti – né smosso ipotesi consolidate – a proposito delle geografie storiche, critiche e teoriche che avremmo attraversato ma che, come ogni viaggio, avrebbe arricchito soprattutto l'esperienza del suo autore (che una nuova ricognizione nel cinema classico hollywoodiano, cioè, non avrebbe ridisegnato altra mappa che quella di noi stessi). La seconda certezza riguardava il filtro e la prospettiva che avremmo adottato: l'intenzione che ha guidato la pianificazione del viaggio è stata quella di contribuire sia pur minimamente al 'discorso sulla sceneggiatura'. Di presentare cioè questioni e problematiche che, da un lato, riguardassero la sceneggiatura intesa come pra-

---

<sup>1</sup> E. MORIN, *Le monde moderne et la question juive*, Édition du Seuil, Paris 2006; tr. it. *Il mondo moderno e la questione ebraica*, Raffaello Cortina, Milano 2007, p. 81.

tica, forma d'arte e oggetto di discussione e, dall'altro, la inquadrassero come mezzo di espressione e risultato di una messa in campo di propositi, valori e significati, con un'attenzione particolare agli autori di quelle storie che Hollywood raccontava. Un'attenzione, sia detto, che in Italia sembra spesso stentare a trovare sostenitori<sup>2</sup>.

Nel nostro Paese, infatti, le persone educate non parlano mai di sceneggiatura e, soprattutto, non nominano mai gli sceneggiatori. Se si parla di un film, è bene citare il regista, gli attori e, sia pure a scopo polemico, i produttori e i distributori. Raramente trovano posto, però, in una conversazione che abbia come argomento un film, gli autori della storia, dei personaggi, delle scene e dei dialoghi, che spesso – non è una leggenda metropolitana – vengono confusi con gli scenografi. In Italia, insomma, sembra che gli sceneggiatori siano destinati a essere per sempre “bastardi senza gloria”, appena confortati dall'attenzione di qualche critico o da rari momenti di celebrità: la stagione cinematografica italiana 2011/2012, per esempio, sarà ricordata senz'altro per altri motivi, ma ci permette di registrare come dato interessante l'uscita di tre film, quasi in contemporanea (tutti e tre tra l'ottobre e il novembre 2011), diretti da sceneggiatori italiani alla loro prima esperienza dietro la mac-

---

<sup>2</sup> Le poche pubblicazioni in lingua italiana relative alla storia della sceneggiatura americana sono preziose proprio per la loro rarità. L'iniziativa editoriale più recente è l'imperdibile G. ALONGE, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia 2012, che – in parte smentendo il nostro pessimismo – ha goduto dell'attenzione anche della pubblicistica non specializzata, come nella recensione R. ESCOBAR, *Dalla parte degli autori*, «Il Sole 24 Ore», 10 giugno 2012, p. 40. Non meno importante è la terza edizione di G. MUSCIO, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Dino Audino, Roma 2009<sup>3</sup>, una godibilissima raccolta di materiali originali (resoconti, interviste, commenti) contrappuntati dalle analisi storiche dell'autrice, di cui si legga anche il capitolo dedicato alla sceneggiatura in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Vol. 5. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001. Altri contributi alla storia della sceneggiatura americana vanno scovati nelle monografie. Si vedano per esempio il secondo capitolo di R.L. CARRINGER, *The Making of Citizen Kane*, University of California Press, 1996; tr. it. *Come Welles ha realizzato Quarto Potere*, Il Castoro, Milano 2000 e il quinto capitolo – intitolato significativamente «Scrivere è ri-scrivere» – di S. REBELLO, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, St. Martin's Griffin, New York 1998; tr. it. *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, Il Castoro, Milano 1999. Per quel che riguarda la teoria, segnaliamo la recente traduzione in italiano di un saggio di Kristin Thompson di alcuni anni prima (K. THOMPSON, *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.-London 2003; tr. it. *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Rubbettino, Cosenza 2012) e l'efficace opera di sistematizzazione di L. BANDIRALI - E. TERRONE, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino 2009. Un altro saggio per certi versi seminale, che molta attenzione dedica alla componente della sceneggiatura, è A. FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004. Sulla storia della sceneggiatura nel cinema italiano, il discorso sarebbe leggermente diverso. Tra le comunque rare pubblicazioni citiamo almeno il recente A. ACCARDO - C. GIACOBELLI - F. GOVONI, *Furio Scarpelli. Il cinema viene dopo*, Le Mani, Genova 2012.

china da presa: *La peggior settimana della mia vita* (2011) di Alessandro Genovesi, che aveva scritto la sceneggiatura del film *Happy Family* (2010) di Gabriele Salvatores adattando una sua commedia teatrale, e che a un anno di distanza ha diretto il seguito *Il peggior Natale della mia vita* (2012); *Scialla!* (2011) di Francesco Bruni, collaboratore di vecchia data e coautore delle sceneggiature dei film diretti da Paolo Virzì (oltre che di molti episodi di un prodotto televisivo di grande successo come *Il commissario Montalbano*, di diversi film di Mimmo Calopresti, dei film di Ficarra e Picone); *La kryptonite nella borsa* (2011) di Ivan Cotroneo, adattamento di un suo romanzo, scritto a sei mani con Monica Rametta e Ludovica Rampoldi. È stato necessario un “passaggio”, quello dietro la macchina da presa, perché questi sceneggiatori vedessero premiata la loro creatività, venissero intervistati e potessero contemplare soddisfatti la dizione “un film di” seguita dal proprio nome. Accanto a questo fenomeno interessante ma comunque isolato – di cui in questo momento non possiamo ipotizzare il seguito – va registrato un generale sforzo di miglioramento di quel cinema italiano considerato “medio”, che sarebbe poi il cinema di genere, quel cinema d’ispirazione popolare che sa tenere l’asticella ben più in alto rispetto alla media dei famigerati cinepanettoni: non ci riferiamo solo ai grandi successi commerciali della stagione 2010/2011 come *Che bella giornata* e *Benvenuti al sud* ma anche alla continuità eclettica di autori come il regista Massimo Venier e lo sceneggiatore Fabio Bonifacci<sup>3</sup>. Forse si sta parzialmente o lentamente avverando, nel nostro Paese, l’aspirazione che la storica Giuliana Muscio, riferendosi a una delle stagioni d’oro del nostro cinema, affidava, nell’introduzione della terza edizione di *Scrivere il film*, alle seguenti parole:

In linea con la tradizione nazionale di un cinema di qualità fatto da intellettuali e letterati e figurativamente vicino all’estetica fotografico-pittorica dell’epoca, anche il neorealismo ha una matrice colta, ma che si associa a un rispetto e a una sintonia col pubblico, con la gente in sala, determinati non solo da intenzioni nazionali-popolari quanto da una frequentazione costante, da parte di sceneggiatori e registi, dei livelli alti, medi e bassi della produzione cinematografica (e anzi mediatica, visto che spesso erano giornalisti o lavoravano alla radio) [...]. È evidente che quando i film di qualità si reggevano sulle spalle robuste di un buon prodotto medio, il cinema italiano ha dato il meglio di sé, sia per ovvie ragioni commerciali e di pagnotta, sia per le meno scontate attitudi-

---

<sup>3</sup> Massimo Venier ha scritto e diretto i primi cinque film di Aldo, Giovanni e Giacomo, *Tre uomini e una gamba* (1997), *Così è la vita* (1998), *Chiedimi se sono felice* (2000), *La leggenda di Al, John e Jack* (2002), *Tu la conosci Claudia?* (2004); *Mi fido di te* (2006) con Ale e Franz, *Generazione 1000 euro* (2008), *Il giorno in più* (2011) e *Aspirante vedovo* (2013). Fabio Bonifacci ha scritto, tra gli altri, *È già ieri* (2003), *Amore, bugie e calcetto – l’ABC della vita moderna* (2007), *Si può fare* (2008), *Lezioni di cioccolato 2* (2011), *Benvenuti al nord* (2011), *Bianca come il latte, rossa come il sangue* (2013).

ni che sviluppa in chi lo pratica. Le gag di *Roma città aperta* o la sapiente costruzione drammatica degli episodi di *Paisà* dimostrano quanto sia importante la pratica del cinema medio e l'attenzione per il pubblico popolare per produrre film di qualità dagli incassi confortanti, perché gli spettatori li apprezzano. Questa è una lezione che bisognerebbe tenere a mente quando si analizzano le cicliche crisi del cinema nazionale, dimenticando che chi scrive o dirige un film ogni tanto, magari ogni quattro o cinque anni, non ha certo le stesse chances di migliorarsi e di rischiare di chi collabora a svariati progetti all'anno, cambiando inoltre tavolo di lavoro, compagni di ammicchiata e magari genere e livello produttivo. Una ginnastica mentale che tiene in allenamento chi il cinema lo fa, ma anche il pubblico che lo guarda<sup>4</sup>.

Tornare al cinema americano classico, quindi, al suo spessore "letterario" dato dal rapporto fecondo con il teatro (dialettica che preciserebbero nei capitoli seguenti), e soprattutto alla felice intuizione imprenditoriale che ne determinava la natura collaborativa di "sport di squadra" (concetto cui faremo più volte riferimento), è una mossa perfino ovvia per ripensare a una serie di dinamiche sociali e intellettuali non in chiave nostalgico-archeologica ma in ragione di occorrenze culturali importanti per noi oggi. In questo, nel corso della nostra ricerca, in cui la lettura del dato storico serve a capire che cosa l'esperienza passata abbia da insegnarci oggi, abbiamo forse corso il rischio di dire cose ovvie perché le ritenevamo rilevanti, pensando a questa mossa come più opportuna rispetto a quella di dire cose magari assai originali ma molto probabilmente irrilevanti.

Non parleremo più, nelle prossime pagine, delle possibili ripercussioni di questa ricerca nella vicenda culturale e produttiva del cinema italiano ma, d'altra parte, non c'è bisogno di ripetersi più di una volta il movente né nella pianificazione né nella ricostruzione di un delitto: restando alla metafora, se in questa introduzione ci riserviamo la parte del criminale, riprenderemo tutto, dalla prospettiva del detective, solo nelle conclusioni. Quello che ci accingiamo a fare, dunque, è una ricognizione – così l'abbiamo già definita e non troviamo termini più adatti – nelle prassi produttive degli *studios* e nel lavoro di alcuni sceneggiatori del cinema americano degli anni Trenta e Quaranta. L'intenzione è quella di portare alla luce teorie, pratiche, ricorrenze metodologiche (condivise o significativamente personali) di alcuni tra gli autori che hanno collaborato alla realizzazione di film emblematici del periodo hollywoodiano dello *studio system*.

Se la vastità dell'argomento ci ha esonerato dall'ansia di essere esaustivi, così, allo stesso modo, la natura stessa della sceneggiatura ci ha incoraggiato a non incastrarci in una metodologia di analisi che fosse so-

---

<sup>4</sup> MUSCIO, *Scrivere il film*, p. 7.

lo storica, o solo semiotica o sociologica, ma – guidati verso dove il “discorso sulla sceneggiatura” ci portasse – ci ha spinto a lasciare che le discipline si combinassero prestandosi saperi, competenze e strumenti. In questo, abbiamo fatto nostra la lezione dello studioso australiano Steven Maras che, nelle prime pagine di un suo brillantissimo saggio sull’argomento (uno dei più recenti sulla teoria della sceneggiatura in ambito anglosassone), giudica la sceneggiatura un concetto di così ambigua definizione da dover costruire con i discorsi che la riguardano una cornice – un *frame*, termine in prestito dalle scienze sociali – entro la quale poter combinare liberamente storia, teoria e pratica, toccando di volta in volta vari aspetti della questione<sup>5</sup>.

La prima difficoltà che s’incontra quando si parla di sceneggiatura, infatti, è capire come maneggiare un concetto dalla definizione sfuggente. Opportunamente, una prima distinzione possibile sarebbe quella tra lo “scrivere per il cinema” e lo “scrivere il film”, dove il secondo concetto implicherebbe un insieme di pratiche che eccedono la stesura dello *script* vero e proprio. Si accetta questa distinzione, o almeno si concede di non dare le definizioni per scontate, quando si pensa alla sceneggiatura di un film come a un testo. Quand’è, infatti, che una sceneggiatura può considerarsi un testo finito? Non, evidentemente, allo stesso modo in cui considereremmo come testo definitivo un romanzo pubblicato o un film che esce nelle sale. Neanche, però, possiamo rifarci completamente alle demarcazioni esistenti nel teatro, per il quale è più immediato distinguere tra un *dire* (le opere teatrali; il loro contenuto) e un *fare* (la teatralità), nei termini di un *discorso* e di una *rappresentazione*<sup>6</sup> – o, come qualcun altro ha scritto, di una *poesia* e di uno *spettacolo*<sup>7</sup> – che non si confondono, almeno finché trattiamo della natura del mezzo. La distanza e la differenza esistenti tra un film e la sua sceneggiatura, infatti, non sono paragonabili al rapporto che c’è tra l’allestimento scenico di un’opera teatrale e il suo testo di origine: per quanto ogni messa in scena teatrale preveda degli interventi sul testo, l’opera di partenza mantiene un’autorevolezza sconosciuta a qualsiasi sceneggiatura, fosse anche quella dei più grandi film della storia del cinema. Non fatichiamo, infatti, a considerare il teatro come parte della letteratura (e quindi leggiamo Shakespeare, per fare un esempio, con lo stesso piacere con cui lo vediamo rappresentato) ma non assoceremmo mai la lettura di una sce-

---

<sup>5</sup> S. MARAS, *Screenwriting. History, Theory and Practice*, Wallflower Press, London 2009.

<sup>6</sup> Cfr. R. LAURELLI, *Il teatro nell’era elettronica*, in AA.VV., *Uno schermo per palcoscenico. Itinerari per una lettura comparata tra Cinema e Teatro*, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, Roma 1991, pp. 88-89.

<sup>7</sup> Cfr. L. CHIARINI, *Rapporti e distinzioni fra il cinema e il teatro*, in G. CALENDOLI (a cura di), *Cinema e teatro*, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1957, pp. 26-38.



neggiatura – neanche quella di un film mai realizzato<sup>8</sup> – a quella di un'opera letteraria. Lo ha spiegato molto bene Giaime Alonge scrivendo che

la pubblicazione di una sceneggiatura, più che alla pubblicazione del testo di *Zio Vanja*, assomiglia alla pubblicazione delle note preparatorie per *Zio Vanja*. È qualcosa che sta a metà strada tra la filologia e gli extra di un DVD: un bonus per lo spettatore che ha amato il film e che vuole saperne qualcosa di più [...]. Nel teatro abbiamo un testo, solitario, contrapposto all'infinità dei suoi allestimenti. Nel cinema, invece, la sceneggiatura ha una sola messa in scena. Persino quando si fa un remake si scrive una nuova sceneggiatura, a dimostrazione del fatto che si tratta di un testo che «si attua» una volta sola, un testo pensato per sciogliersi in un altro testo, il film. E così è inevitabile che, alla fine, ciò che conta davvero sia il film e non la sceneggiatura<sup>9</sup>.

Considerata unicamente nell'accezione di testo, pertanto, la sceneggiatura diventa un oggetto problematico, «una struttura che vuole essere un'altra struttura», come la definiva Pasolini<sup>10</sup>, non un prodotto finito ma un prodotto nel suo farsi; un oggetto sì, ma dai confini sfumati. «Chiedo scusa agli sceneggiatori professionisti – scrisse Andrej Tarkovskij con gusto del paradosso – ma, a mio avviso, gli sceneggiatori non esistono affatto. Devono essere o scrittori che capiscono perfettamente cosa sia il cinema o registi in grado di organizzare da soli il materiale letterario»<sup>11</sup>. Steven Maras, interrogandosi su cosa fosse peculiare di questa natura processuale rispetto alle altre pratiche testuali simili, si è risposto – come accennavamo – che la particolarità della sceneggiatura è data dal discorso che essa mette in atto<sup>12</sup>. La necessità di questo presup-

<sup>8</sup> Non sono rari documenti del genere, anche a opera di autori di grande prestigio. Cfr. per esempio C.T. DREYER, *Gesù. Racconto di un film*, Einaudi, Torino 1969; H. PINTER, *Proust. Una sceneggiatura*, Einaudi, Torino 1973; P.P. PASOLINI, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977; O. WELLES, *Il Piccolo Principe. Sceneggiatura e adattamento originale*, Bompiani, Milano 1995.

<sup>9</sup> ALONGE, *Scrivere per Hollywood*, pp. 18-19. Già Erwin Panofsky aveva teorizzato che la sceneggiatura, a differenza del copione teatrale, non ha esistenza estetica indipendentemente dalla sua messa in opera. Cfr. E. PANOFSKY, *Style and Medium in the Motion Picture*, «Critique», 1 (1947), 3; tr. it. *Stile e tecnica nel cinema*, in Id., *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, Electa, Milano 1996. Commentando Panofsky, Susan Sontag attribuiva il carattere singolare della sceneggiatura allo statuto del film sia come «oggetto» sia come «totalità organizzata» (in cui, per esempio, «i personaggi del film sono le star che li interpretano»). Cfr. S. SONTAG, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1969; tr. it. *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano 1999, p. 148. Corsivo dell'autrice.

<sup>10</sup> P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 192-201.

<sup>11</sup> A. TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Rizzoli, Milano 2012, p. 75.

<sup>12</sup> Cfr. l'introduzione e il primo capitolo di S. MARAS, *Screenwriting*, cit. Sugli stessi argomenti, cfr. anche Id., *Some Attitudes and Trajectories in Screenwriting Research*, «Journal of Screenwriting», 2 (2011), 2.

posto è dovuta, secondo Maras, all'incompletezza delle idee che abbiamo sulla sceneggiatura, mancanza che egli attribuisce alla separazione dei concetti di *conception* (ossia la fase di ideazione del film) ed *execution* (relativa alla vera e propria realizzazione), così come ci è stata tramandata dalle storie del cinema americano per via della divisione dei compiti e delle mansioni all'interno dello *studio system*<sup>13</sup>.

Già nel periodo del muto le fasi di scrittura nel cinema americano erano distribuite tra abilità di tipo diverso: c'erano gli autori di gag, quelli che lavoravano alla *continuity*, gli adattatori, i responsabili del trattamento, gli autori dei titoli e così via<sup>14</sup>. Le ragioni, naturalmente, sono di tipo economico e industriale e le storie tradizionali del cinema attribuiscono questo stato di cose al genio di Thomas Harper Ince<sup>15</sup>:

Ince [...] fu figura importante e versatile del cinema americano degli esordi. Attore, regista, produttore e sceneggiatore, inventò molti meccanismi che caratterizzano la produzione cinematografica, come l'uso di un dettagliato *shooting script*, quasi una sorta di *découpage*/sceneggiatura, che includeva il nome dei personaggi in ogni scena, un riassunto dell'intreccio delle scene nonché l'indicazione delle riprese in interni ed esterni, i costi e quant'altro. Così facendo, [...] contribuì in maniera sostanziale a creare un sistema fortemente standardizzato di produzione. Fu anche uno dei primi a utilizzare figure diverse per sceneggiatura, regia e montaggio<sup>16</sup>.

Con l'avvento del sonoro, funzioni e ruoli furono inglobati nella figura dello sceneggiatore, anche se nello stesso periodo si attesta la distinzione tra *constructionists* (sceneggiatori professionisti che montavano l'impalcatura del film, lavorando alla *continuity*) e *dialoguers* (coloro che ne scrivevano i dialoghi, reclutati in questa fase prevalentemente tra le file dei commediografi e dei giornalisti). Questi sviluppi, afferenti allo spazio dell'ideazione del film, avrebbero influito in modo particolare sui rapporti tra scrittori, registi e produttori, fornendo gli estremi di un di-

<sup>13</sup> A differenza di altre forme di produzione letteraria, pertanto, lo spazio della sceneggiatura può essere molto segmentato e soggetto a quello che Janet Staiger chiama «divisione dello scrivere» tra creazione e riscrittura. Cfr. J. STAIGER, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*, in T. BALLIO (ed.), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 1985, p. 190, cit. in MARAS, *Screenwriting*, p. 22.

<sup>14</sup> Sulla differenza tra lo sceneggiatore e il «gagman», cfr. A.B. FRIEDMAN, *Interview with Harold Lloyd*, «Film Quarterly», 15 (1962), 4.

<sup>15</sup> Thomas Harper Ince (1882-1924), con David Wark Griffith e Mack Sennett, fondò nel 1915 la Triangle Motion Picture Company in California. Nel 1918 vendette la sua quota e fondò la Thomas H. Ince Studios che, venduta nel 1924 a Cecil B. De Mille, divenne la De Mille Studios.

<sup>16</sup> M. GIERI, *Cinema. Dalle origini allo Studio system (1895-1945)*, Carocci, Roma 2009, p. 60.

battito, sulla natura e sulla funzione della sceneggiatura all'interno del processo produttivo, che dura ancora oggi.

Ragionare su questa dicotomia tra ideazione e realizzazione, sulle ripercussioni che una sua istituzionalizzazione può aver avuto nei confronti delle teorie del cinema, e infine superarla, pensando ai due momenti come integrati – questo è il suggerimento del libro di Steven Maras<sup>17</sup> – è vantaggioso tutte le volte che si parla, come avverrà nei prossimi capitoli, della divisione del lavoro nel cinema americano classico, del concetto di “autore” e della paternità del film nei casi di adattamenti da opere letterarie (come in ogni altro caso di scambio tra cinema e altri media).

Il discorso sulla sceneggiatura inizia prestissimo, già nel primo decennio del XX secolo<sup>18</sup>, e comporta l'accoglienza di tutto ciò che sulla pratica dicono gli sceneggiatori, i teorici, gli storici, ma anche i manuali e i film stessi. Si tratta di filtrare tutto quello che si può dire sulla sceneggiatura attraverso una cornice, con il vantaggio di registrare ogni differenza, ogni scarto tra una pratica e un'altra, o tra una teoria e un'altra, come partecipanti dello stesso quadro. Mettere al centro dei ragionamenti la sceneggiatura come entità discorsiva permette di considerare e incorporare tutto quello che le analisi di altri approcci hanno detto (e dicono) sull'argomento e consente di accettare i cambiamenti che l'oggetto ha subito nel tempo, e le diverse prospettive da cui è stato osservato, non come complicazioni ma come arricchimenti dello stesso tema.

Senz'altro questo libro non vuole essere un contributo polemico contro nessuna delle conclamate teorie sull'autorialità nel cinema classico. Tuttavia se «il titolo di autore si riferisce a un progetto espressivo riconoscibile, a una comunicazione d'idee e alla proposta di una peculiare visione del mondo attraverso un film»<sup>19</sup>, allora questa ricerca intende semplicemente ricostruire, attraverso i processi creativi, quale sia stata la parte degli sceneggiatori (in particolare quelli che avevano già lavorato per il teatro) nella formazione di un immaginario che tutti riconosciamo come “classico” (e di cui tendenzialmente siamo in grado di ammettere i ruoli di produttori e registi). D'altra parte, ci di-

<sup>17</sup> Su questa posizione cfr. anche il francese J.-P. TOROK, *Scénario*, Artefact, Paris 1986.

<sup>18</sup> Bordwell, Staiger e Thompson fanno risalire l'inizio del dibattito sullo “scrivere il film” almeno al 1909 e all'articolo A. McMACKIN, *How Moving Picture Plays are Written*, «NKL», 2 (1909), 6, pp. 171-173, cit. in D. BORDWELL - J. STAIGER - K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985, p. 107. La stessa Janet Staiger, però, ha scovato una traccia ancor precedente, risalente a un articolo del 1904, di cui parleremo nelle prossime pagine. Cfr. STAIGER, *Blueprints for Feature Films*, p. 175.

<sup>19</sup> G. ALONGE - G. CARLUCCIO, *Il cinema americano classico*, Laterza, Bari 2006, p. 141.

scosteremo anche dalle tesi partigiane di alcuni teorici americani, che spesso dimenticano lo statuto del cinema del periodo classico come “arte collaborativa” in favore di prese di posizione estreme che assegnano allo sceneggiatore la palma di unico autore del prodotto filmico finito<sup>20</sup>.

Tra i compiti di questo libro, invece, c'è quello di raccontare alcuni termini di questo dibattito e c'è, inoltre, quello di portare alla luce alcuni apporti teorici, coevi o immediatamente successivi al periodo preso in esame, che permettano di assegnare ad alcuni degli intellettuali dell'epoca un grado di responsabilità consapevole rispetto alla propria influenza nel dibattito intellettuale, nella formazione dell'immaginario attraverso il cinema e nella circolazione delle idee<sup>21</sup>. È quello che faremo nel primo capitolo e, in maniera sporadica, nei capitoli conclusivi dedicati alle analisi dei film.

Abbiamo adottato tra i filtri della ricerca (non parallelamente ma internamente al *frame* del discorso sulla sceneggiatura), la considerazione di una continuità strutturale tra il “fatto teatrale” e il “fatto cinematografico”: la convinzione cioè che in quello che è considerato “cinema clas-

<sup>20</sup> Si veda per esempio il pamphlet D. KIPEN, *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*, Melville House 2006; tr. it. come numero monografico della rivista «Script», n. 42, nuova serie, luglio 2006/febbraio 2007.

<sup>21</sup> Tutt'altro che vasta, in lingua italiana, è anche la bibliografia che raduni testimonianze, diari o saggi degli sceneggiatori (italiani o stranieri). Tra le pubblicazioni di stampo più divulgativo, citiamo U. PIRRO, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino 1982; S. RAPHAELSON, *L'ultimo tocco di Lubitsch*, Adelphi, Milano 1993 (che raccoglie due articoli pubblicati su «The Atlantic Monthly» nel 1980 e su «The New Yorker» nel 1981); E. HUNTER, *Me and Hitch*, Faber & Faber, London 1997; tr. it. *Hitch e io. Scrivere film per Alfred Hitchcock*, Pratiche, Parma 1997; F. RAPHAEL, *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York 1999; tr. it. *Eyes Wide Open*, Einaudi, Torino 1999 e R. SONEGO, *Diario australiano*, Adelphi, Milano 2007. Tra gli strumenti teorico-pratici, invece, ricordiamo AGE, *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, Pratiche, Parma 1990; F. ARLANCH, *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*, Franco Angeli, Milano 2008; L. COTTA RAMOSINO, *Distretto di polizia. Dalla serialità americana a quella italiana. Storia e analisi di un genere e di una serie di successo*, Dino Audino, Roma 2010 e F. SCARDAMAGLIA, *Il viaggio dell'autore. Riflessioni di un grande sceneggiatore su teoria e pratica della scrittura e sul sistema audiovisivo italiano*, numero monografico della rivista «Script», n. 50, nuova serie, giugno 2011. Un caso particolare è rappresentato dall'attenzione data dall'editoria italiana a David Mamet (che, prima che sceneggiatore, è innanzitutto drammaturgo di grande successo, oltre che regista cinematografico), di cui l'editore Minimum Fax ha pubblicato: D. MAMET, *Writing in Restaurants*, 1986; tr. it. *Note in margine a una tovaglia. Scrivere (e vivere) per il cinema e per il teatro*, Minimum Fax, Roma 2004; ID., *Three Uses of Knife. On the Nature and Purpose of Drama*, 1991; tr. it. *I tre usi del coltello. Saggi e lezioni sul cinema*, Minimum Fax, Roma 2002; ID., *Bambi Vs. Godzilla. On the Nature, Purpose and Practice of the Movie Business*, 2006; tr. it. *Bambi contro Godzilla. Teoria e pratica dell'industria cinematografica*, Minimum Fax, Roma 2008. Quest'ultimo libro illustra con sapietà le dinamiche dell'industria hollywoodiana viste dal punto di vista di uno sceneggiatore e gli si può accostare, per analogia tematica, J.G. DUNNE, *Monster: Living Off the Big Screen*, Random House, New York 1997; tr. it. *Mostro. Vivere e sopravvivere a Hollywood*, Il Saggiatore, Milano 2011.

sico hollywoodiano” siano rilevanti gli elementi di continuità di una tradizione narrativa precedente. Rispetto a contributi ugualmente decisivi – come quello della narrativa popolare anglosassone, quello della radio e quello del giornalismo – abbiamo deciso di isolare quasi del tutto la traccia lasciata dal teatro e di seguirla, partendo dal dato di fatto che l’avvento del cinema sonoro è considerato dagli storici uno dei momenti più importanti del dialogo tra le due forme d’arte. Su quest’aspetto ci soffermeremo soprattutto nel secondo capitolo.

La ricerca è stata condotta anche su fonti primarie rinvenute a Los Angeles (come sceneggiature dattiloscritte originali, varie versioni dello *script* dello stesso film, riscritture, sbobinate d’interviste e di conferenze, appunti a mano rinvenuti su sceneggiature archiviate) e ha cercato di ricostruire il background degli sceneggiatori: ne è emerso un quadro molto composito, in cui raramente gli scrittori ammettono quali siano stati i testi su cui si sono formati. Ciononostante, a irrobustire le nostre idee e teorie sul cinema di Hollywood ha contribuito proprio l’attenzione alla manualistica del periodo (e, per forza di cose, a quella del periodo precedente), a cui ci riferiremo tutte le volte che la sceneggiatura verrà discussa come pratica, arte o artigianato, e quindi come un sapere sistematizzabile e trasmissibile.

L’aver il teatro come lente d’ingrandimento ci ha portato invece a scegliere tre film, della cui sceneggiatura si potesse attribuire la paternità; che avessero avuto un rapporto dialettico con le opere teatrali di origine (utile a far emergere competenze e tecniche messe in atto nell’opera di adattamento); che fossero stati diretti da registi perfettamente integrati nel sistema produttivo hollywoodiano ma di cui la critica ha sempre potuto riconoscere la traccia stilistica personale. La scelta è caduta su *His Girl Friday* (1940, *La signora del venerdì*) diretto da Howard Hawks (sceneggiatura di Charles Lederer, da un’opera teatrale di Ben Hecht e Charles MacArthur); *The Philadelphia Story* (1940, *Scandalo a Filadelfia*) diretto da George Cukor (sceneggiatura di Donald Ogden Stewart, da un’opera teatrale di Philip Barry); e *The Letter* (1940, *Ombre malesi*) diretto da William Wyler (sceneggiatura di Howard Koch, da un’opera teatrale di William Somerset Maugham). Le analisi tematiche e strutturali dei tre film saranno introdotte da un profilo degli sceneggiatori (ma nel capitolo su *His Girl Friday* ci soffermeremo su Ben Hecht, autore dell’opera teatrale di partenza, in quanto figura di sceneggiatore hollywoodiano assolutamente emblematica).

Non avremo modo di approfondire un argomento che toccheremo solo di sfuggita ma che citiamo adesso, approfittando di questo spazio: la riflessione teorica degli scrittori sul loro lavoro è importante per capire, da un punto di vista istituzionale, il rapporto tra la società dello spettacolo e le occorrenze sociali e politiche dell’America in fermento

a ridosso della Seconda guerra mondiale<sup>22</sup>. I drammaturghi portarono a Hollywood temi dirompenti che l'apparato e la censura cercarono di normalizzare e incanalare in forme "accettabili" per il grande pubblico. Una nostra convinzione, la cui verifica presupporrebbe un secondo libro dedicato solo a quest'argomento, è che questa moderata "normalizzazione", che aveva degli strumenti proprio nell'attuazione delle regole che noi conosciamo anche dai manuali di scrittura del periodo, ha permesso al cinema di quegli anni di trovare il riscontro del pubblico e di sopravvivere alle mode e agli umori dei tornanti storici successivi.

Ci sembra, insomma, che il cinema americano classico abbia saputo coordinare le forze di arti contigue nell'ambito dello spettacolo novecentesco (il teatro e il cinema) traendo da ognuna di esse il meglio e ottimizzandone i termini del dialogo nel solco di una tradizione letteraria precedente. In questo coordinamento di forze sta, probabilmente, la specificità vincente di un certo approccio industriale alla cultura cinematografica di quel periodo. Questa lezione, forse, è quella utile per noi oggi.

---

<sup>22</sup> Su quest'argomento rimandiamo a S. GIOVACCHINI, *Hollywood Modernism. Film and Politics in the Age of the New Deal*, Temple University Press, Philadelphia 2001; G. MUSCIO, *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia 1997 e, per una visione più rapida, il secondo capitolo di ALONGE, *Scrivere per Hollywood*.