**Le informazioni da inserire nella stesura di una scena**

L'anima della sceneggiatura è il dialogo. L'interazione verbale tra i personaggi, infatti, sia che si risolva nel dialogo a più persone, sia che si risolva invece in un monologo, rappresenta il nucleo testuale più importante della sceneggiatura. Attraverso il dialogo, viene drammatizzata e quindi messa in scena, quasi ogni caratteristica dei personaggi. Tuttavia ci sono alcune altre indicazioni di cui una sceneggiatura può dare conto, e precisamente: 

* Il *numero della scena*: si mette alla fine della stesura, quando l'ordine delle scene è definitivamente deciso.
* L'*indicazione dell'ambiente*: INT, Interno (se si tratta di luogo chiuso come una stanza) o EST, Esterno (se si tratta luogo all'aperto come una piazza o una strada)
* L'*indicazione sulla luce*: GIORNO o NOTTE. Per continuità temporale drammatica viene indicata in tutte le scene, anche se sono ambientate in interni senza finestre.
* Il *luogo generico* dove si svolge la scena: per esempio, la città.
* Il *luogo specifico* dove si svolge la scena: per esempio la casa di un personaggio.
* Una *breve descrizione della scena*: cioè ciò che si vede sulla scena.
* Una *descrizione dei personaggi*: non appena entra in scena un personaggio di una certa rilevanza, se ne dà la descrizione, partendo dall'età, per passare alle caratteristiche fisiche più rilevanti.
* *Altre indicazioni* (eventuali) su movimenti di macchina descrizione dell'ambiente, particolari intonazioni delle battute e segnalazioni di particolari stati emotivi e psicologici dei personaggi (apprensivo, allegro, ecc.).

La quantità di informazioni che vengono fornite oltre al dialogo varia notevolmente da autore ad autore. Mentre esistono sceneggiature prodighe di descrizioni e indicazioni per il regista, ne esistono altre povere di ogni elemento che non sia il dialogo tra i personaggi.

**La previsualizzazione**

Con previsualizzazione intendiamo l'opportunità che la sceneggiatura offre di "vedere il film prima che esso sia stato girato". Per comprendere, iniziamo a leggere qualche riga di una sceneggiatura (M. Bellocchio, *Buongiorno notte*) e a vedere la sua realizzazione:

**Scena 25B**

**ROMA, 18 marzo 1978, ore 16.**

**Appartamento. Int. . Pomeriggio/Sera**

*Chiara, dalla cucina dove sta facendo delle cose normali, vede i funerali dei cinque agenti di polizia uccisi a San Lorenzo. Si avvicina al televisore. La vista di quelle immagini le è insopportabile, un misto di furore verso i "manipolatori" della storia e di orrore verso se stessa. Torna in studio, cerca rifugio accanto ai suoi compagni, come se avesse bisogno della loro vicinanza fisica, siede per terra...*

*MARIANO*

*Presidente, le chiedo ancora una volta di rispondere alle mie domande,*

*la collaborazione renderebbe meno pesante la sua posizione,*

*mentre lei continua a parlare per enigmi, proprio per confondere...*

*Presidente, lei non deve interpretare, deve confessare!!!*

*MORO*

*(dopo un lungo sospiro)*

*Lei mi chiede di confessare: nel sacramento della confessione*

*il pentimento è obbligatorio... ma di cosa mi dovrei pentire?*

*... Di tutta la mia vita?.. Non sarei credibile...*

*I pentiti, i vostri pentiti, voi li ammazzate,*

*mi chiedo se i miei amici farebbero lo stesso con me...*

PER ALTRI ESEMPI DETTAGLIATI DI SCENEGGIATURA, ANCHE SE IN INGLESE, VAI QUI: <http://www.cinefile.biz/sceneggiature>

È evidente che la sceneggiatura lascia spazio a molte lacune che la rappresentazione vera e propria va a colmare. Come è evidente che la sceneggiatura lascia aperti degli spazi di significazione che l'immediatezza dell'immagine non può cogliere. Definiamo questa discrepanza asimmetria tra sceneggiatura e realizzazione filmica.

**Diversi atteggiamenti nei confronti di una sceneggiatura**

Esistono almeno due interpretazioni possibili nei confronti della sceneggiatura, nel definire il rapporto tra testo scritto e libertà degli attori e del regista.

Alcuni registi ritengono la sceneggiatura un testo di riferimento che deve essere scrupolosamente composto dallo sceneggiatore e successivamente rispettato dall'attore. Proprio nella capacità di rispettarlo risiederebbe la capacità artistica dell'attore che, date alcune regole fermamente imposte (le battute e le indicazioni sui movimenti), riesce a interpretare e personalizzare, con la sua espressione ed espressività, creando insieme al regista un prodotto unico e irripetibile. Altri registi sono invece più inclini a considerare la sceneggiatura come un testo sempre aperto e modificabile oltre che interpretabile, soggetto alle infinite variabili della ripresa.

Il primo atteggiamento è riconoscibile in Alfred Hitchcock, che pensava alla fase di realizzazione finale di un film come a un'esecuzione in fin dei conti semplice, rispetto alla stesura della sceneggiatura, che era, invece, una vera e propria partitura, minuziosamente rifinita e definita; il regista, in tal caso, deve avere una "totale consapevolezza della forma" (. Costa 2002: 160). Il secondo atteggiamento è incarnato invece, per esempio, dai registi francesi della *Nouvelle Vague*, che lasciavano al momento soggettivo della ripresa una grande dose di imprevedibilità e di contingenza, legati all'improvvisazione, vera o simulata che fosse (Costa 2002: 114).

**La struttura della sceneggiatura**

Un grande numero di manuali dedicati alla teoria della sceneggiatura suggerisce di pensare alla struttura di un film come a una struttura in tre atti. Cioè come a un modello in cui si susseguono:

* un'introduzione (I atto);
* uno sviluppo (II atto);
* una conclusione (III atto).

La struttura in tre atti non può essere considerata uno strumento compositivo, ma è una lente d'analisi molto potente. In altre parole, non ci dice come necessariamente dobbiamo scrivere una sceneggiatura, ma ci suggerisce un buon modo per leggere le sceneggiature che già ci sono. Meglio: ci permette di considerare quanto le sceneggiature tendano, di volta in volta, a seguire questo modello o ad allontanarsene, rispettando o infrangendo la struttura ([I tre atti](https://elearning-cds.unibo.it/mod/book/view.php?id=24943&chapterid=1251)).

Il primo atto è il luogo in cui la vicenda si prepara, attraverso la presentazione dei personaggi, la descrizione dei luoghi e dei tempi. [(Il primo atto](https://elearning-cds.unibo.it/mod/book/view.php?id=24943&chapterid=1252)) Il secondo atto, solitamente il più lungo, è il luogo in cui il **conflitto** si sviluppa maggiormente, cioè il luogo in cui i personaggi cercano di rispondere ai loro bisogni. ([Il secondo atto](https://elearning-cds.unibo.it/mod/book/view.php?id=24943&chapterid=1253)) Il terzo atto, quello conclusivo, è quello in cui viene presentata la "risoluzione del problema" ([Il terzo atto)](https://elearning-cds.unibo.it/mod/book/view.php?id=24943&chapterid=1254)*.*

*I plot points*

L'accordo tra i tre atti è garantito da alcuni punti focali della sceneggiatura, punti di non ritorno che segnano il passaggio da una fase all'altra. Per esempio, in *La vita è bella* di Roberto Benigni, la deportazione è un tremendo e nitidissimo *plot point*, che segna il tragico passaggio dal primo al secondo atto.

*Incipit*ed *explicit*

Iniziare e terminare una sceneggiatura sono due problemi di grandissima portata, direttamente legati alla struttura in tre atti. In particolare, l'incipit è legato alla struttura del primo atto; l'incipit fa scaturire il primo interessamento da parte dello spettatore. Specularmente, l'explicit è legato al terzo atto, conclusivo, della sceneggiatura e da esso dipende molto di quanto un film sia risolto, sia in termini narrativi che, soprattutto, in termini emotivi.

**I tre atti**

La struttura in tre atti deriva direttamente dalla *Poetica* di Aristotele in cui è contenuta la generica affermazione che un dramma deve avere un inizio, una parte di mezzo e una fine; anche in questo caso, dunque, è forte il legame con l'eredità della retorica e della grammatica della narrazione classica. Il modello tripartito è molto potente, ma esistono alcuni teorici della sceneggiatura che suggeriscono la necessità di allontanarsene: per quanto efficace e "a maglie larghe", questo schema è infatti troppo vincolante, e non può essere rispettato rigidamente, raccontando una storia. Esistono, per esempio, narrazioni che non hanno alcuna introduzione, o che non presentano una vera e propria conclusione, eppure sono ugualmente dei testi compiuti.

Inoltre il cinema contemporaneo gioca spesso, attraverso il montaggio, sull'infrazione della regola dei tre atti, frammentandoli, confondendoli, elidendoli. Tuttavia, anche se può parere una lente analitica troppo semplificatoria, la struttura tripartita consente ugualmente di fare riflessioni interessanti sul cinema e sulla narrazione. Ed è un modello così diffuso che, prima di essere rifiutato, deve certamente essere conosciuto.

Occorrono due precisazioni importanti:

1. Non è tanto la struttura tripartita in sé a essere riduttiva, quanto la pretesa di un'unica struttura. Di fatto, assistiamo, a volte, a un concatenarsi di sottounità (sottoatti) in cui la precedente è premessa e introduzione alla successiva, che si sovrappone alla tripartizione unica.
2. A volte è possibile pensare alla struttura in tre atti come a una struttura più che altro virtuale. Soprattutto per quanto riguarda il primo atto che può essere ellittico (oppure assolutamente sintetico): in tal caso, gli elementi che dovrebbero essere presenti nel primo atto, possono essere presentati nel corso del secondo, man mano che il conflitto si sviluppa.

**Il primo atto**

Esistono infinti modi per iniziare a raccontare una storia, in un romanzo o in un film: si può partire da un dialogo, da un'immagine/descrizione di un luogo, da un'azione, da un primo piano di un volto ecc. Qualsiasi sarà la scelta dello sceneggiatore e del regista, tuttavia, dovrà essere funzionale al racconto. Cioè, fin dalle primissime battute del film, lo sceneggiatore dovrà accompagnare lo spettatore all'interno del mondo della narrazione, cercando di raccontare il *dove* e il *quando* del **conflitto**, presentando i personaggi, costruendo dei vincoli di simpatia o antipatia tra spettatore e mondo narrato.

Il *setup*, cioè la presentazione del mondo narrato, avviene principalmente nel primo atto, in cui si determinano tutti i processi di identificazione indispensabili alla fruizione della storia. Il primo atto, però, non deve essere considerato nei termini ristretti di un *incipit*. Mentre l'*incipit* è l'inizio della narrazione, il punto di avvio, il breve frammento che inizia il racconto, da qualsiasi punto lo si voglia iniziare, il primo atto è uno spazio di azione più vasto e più astratto. Di certo è lo spazio in cui i processi di selezione d spazio e di luogo hanno maggiore peso: infatti non è mai possibile raccontare tutto, e fornire così un quadro dettagliatissimo ed esaustivo dei personaggi, del loro habitat e della loro epoca. Dobbiamo fare una serie di **focalizzazioni**, in modo che da un quadro di pochi riferimenti emergano tutte le coordinate che permettono allo spettatore di comprendere il conflitto drammatico, riconoscendo i bisogni dei personaggi e preparandosi così a seguire la narrazione nel suo sviluppo.

Proviamo a metterci nei panni di uno sceneggiatore che voglia raccontare la seguente vicenda. Due giovani attori sono innamorati della stessa donna: uno ne è consapevole, l'altro no. Fanno un viaggio insieme, in occasione di una tournée teatrale, lungo il quale l'innamorato inconsapevole viene a conoscenza della storia tra il suo amico e la donna.

* La prima cosa che dobbiamo fare, per creare le condizioni del viaggio insieme, è suggerire ai nostri lettori/spettatori chi sono i due protagonisti, che cosa fanno e che cosa vogliono (le **motivazioni**): cioè fare comprendere che i due sono degli attori, (per motivare lo scopo del viaggio) e che sono innamorati della stessa donna (per far comprendere le difficoltà e il conflitto drammatico);
* poi, mostrare che i due sono amici (per motivare il fatto che il viaggio sarà fatto insieme e per creare le condizioni di un conflitto ancora più lacerante);
* e, infine, suggerire un pretesto perché il viaggio abbia davvero luogo (un contesto verosimile in cui abbia inizio la tournée).

Non occorre, ovviamente, che questo ordine sa rigidamente rispettato. Occorre, piuttosto, che questi elementi siano presenti.

Per esempio, allora, possiamo fare come Gabriele Salvatores in *Turné* (1990), iniziando con un'azione: il monologo di Federico, l'attore inconsapevole, interpretato da Fabrizio Bentivoglio, nel provino per un impresario teatrale (presentazione dei protagonisti). Al termine mostriamo un dialogo tra l'impresario e i due attori (Bentivoglio e Diego Abatantuono) in cui a) si pongono le *condizioni del viaggio* e in cui b) Dario (Abatantuono) dimostra la sua *amicizia* per Federico.

Poi possiamo mettere in scena una telefonata, innamorata ma disperata, tra Federico e la donna che lo ha (quasi) lasciato, Vittoria (Laura Morante); e contemporaneamente presentare, con un montaggio parallelo, la coppia di amanti Vittoria/Dario. Infine, possiamo fare dialogare Dario e Federico e fare dichiarare a Federico il suo dubbio che sarà, insieme al viaggio, il vero motore drammatico del film: la possibilità che Vittoria abbia un altro uomo.

Ci sono già tutti gli ingredienti che permettono allo spettatore di seguire lo sviluppo della storia nel suo conflitto drammatico: la convivenza, lungo un viaggio di due amici con sentimenti e bisogni diversi e contrastanti: l'uno (Dario) dovrà/vorrà nascondere il suo segreto per presentarlo poi nel modo meno doloroso possibile all'amico; l'altro (Federico) cercherà di scoprire chi è il nuovo compagno della sia Vittoria. Poste queste condizioni, i protagonisti e gli spettatori valicano un punto di non ritorno narratologico: tutti vogliono scoprire come andrà a finire la storia.

**Il secondo atto**

Il secondo atto segue il punto di non ritorno che conclude il primo. Nell'esempio di *Turné* di Salvatores, tale punto è l'inizio del viaggio. Una volta che i personaggi valicano il punto di non ritorno, entrano in una situazione dalla quale non possono tornare indietro. Il secondo atto è il tentativo di rispondere alla domanda che gli spettatori si pongono date le condizioni del primo atto. Così, in *Turné*, Salvatores risponde alla domanda che tutti gli spettatori si pongono: quando, Federico scoprirà che Vittoria è ora la compagna di Dario? Come lo scoprirà? E, soprattutto, cosa accadrà in seguito a questa scoperta?

La durata, l'efficacia e l'intelligenza del secondo atto dipendono dalla capacità dello sceneggiatore e del regista di creare una tensione dinamica costante: qui, nello sviluppo della storia, devono infatti accadere delle cose che non risolvono immediatamente il bisogno dei protagonisti né rispondono alla domanda loro e dello spettatore. Piuttosto, si tratta di avvenimenti che in diversa misura, orientano tale risposta ora verso una direzione, ora verso l'altra, facendo contemporaneamente procedere il film in un crescendo emozionale.

Tale movimento, secondo una teorica della sceneggiatura, Linda Seger (Seger, 1987), è prodotto da tre tipologie di *action points*, cioè frammenti di azione:

* le barriere
* le complicazioni
* le svolte.

Nel caso delle *barriere*, la risposta che lo spettatore e i protagonisti cercano è depistata, ritardata, ostacolata da eventi che in vario modo si introducono nella narrazione. Per esempio, nel caso di *Turné*, accade che il chiarimento tra i due protagonisti sia ostacolato ogni volta che Federico dichiara la sua amicizia e la sua fiducia nei confronti di Dario; oppure ogni volta che Federico dice apertamente che non smetterà mai di amare Vittoria: è una barriera alla possibilità di Dario di rivelare la verità, anche se ha intenzione di confessare tutto della sua relazione all'amico (spinto dalle continue richieste di Vittoria). Il conflitto, dunque, non può essere sciolto con una tranquilla e aperta confessione. Occorrerà trovare un'altra soluzione drammatica.

L'accumulo di barriere, segnalano i teorici della struttura cinematografica, rischiano di appesantire la storia, disorientando tanto i protagonisti quanto lo spettatore. Occorre, perciò, essere attenti a non abusare di questo strumento.

Nel caso ci siano situazioni che complicano la trama, affiancandosi alla linea narrativa principale, abbiamo le cosiddette *complicazioni*. Seguendo il nostro esempio, la svogliatezza di Federico crea una complicazione: la sua recitazione, nella prima parte della tournée, è pessima: dimentica le battute e la compagnia è costretta a fare salti mortali per rimediare all'impaccio. Tutto questo costituisce un ulteriore problema per i protagonisti: Federico accumula frustrazione e senso di inettitudine; Dario, di conseguenza, acuisce i suoi scrupoli e non riesce a parlare chiaramente della sua relazione.

Altra complicazione nella vicenda è il proposito di Dario di darsi alla recitazione televisiva. La tournée è per lui solo un modo per aspettare la firma di un ambito contratto con un grande produttore americano (oltre che un'occasione per accompagnare l'amico in quella che crede essere una possibilità di successo lavorativo). Ecco un altro elemento che si affianca alla trama principale.

La *svolta* è l'*action point* più usato. Si tratta di un elemento che indirizza la storia in una direzione imprevista e inattesa. "Una svolta modifica una situazione positiva in negativa o viceversa. Una svolta può funzionare sia in termini di azione sia in termini di emozione, sia, contemporaneamente, in ambedue i sensi" (Robbiano, 2000: 84). Perlopiù il secondo atto di un film con un "ritmo sostenuto" - cioè un film in cui l'azione drammatica è continua, rapida, intensa - è una serie di continue svolte.

Per esempio, una svolta, in *Turné*, è la seguente. Federico raggiunge Vittoria sul posto di lavoro (lei è speaker in una radio) e dopo una comica e disperata lotta con i collaboratori di lei, per poterla vedere, riesce a parlarle e a baciarla, scoprendo che il suo affetto per lui non è affatto esaurito. Quando raggiunge nuovamente la compagnia, felice per questo episodio, la sua recitazione è migliore, ricorda le battute ed è di buon umore. In assoluto tutto questo dovrebbe rappresentare una svolta positiva: ma in realtà si tratta di un'ulteriore complicazione, di un'altra difficoltà per lo scioglimento della storia.

Un'altra svolta: la visita imprevista a Vittoria e il successo nella recitazione e una ristabilita tonicità fisica fanno da sfondo a un dopo-serata passato a bere e a cantare con Dario. I due, al termine della serata, vanno ciascuno nella propria stanza da letto, in albergo. Ma Federico entra nella stanza di Dario e lo scopre ad amoreggiare, al telefono, con Vittoria. Alla disperazione e al risentimento di Federico (abbandonato alla rabbia, all'alcol e agli psicofarmaci) si affianca la presenza di Vittoria, che raggiunge i due amici in crisi per sorreggerli e tenerli uniti.

Tra una barriera, una complicazione e una svolta, il secondo atto percorre un crescendo di azione, fino a raggiungere un nuovo punto di non ritorno che funge da giunzione ponte verso il terzo atto: "il secondo atto culmina e si conclude quando un ultimo evento della lunga serie che abbiamo scatenato rende la conclusione non più procrastinabile ed introduce un possibile finale" (Robbiano, 2000: 88).

**Il terzo atto**

Il terzo atto si apre solo quando il secondo è giunto al **climax**, ovvero all'apice, al culmine della tensione drammatica e narrativa. Da questo punto in poi la storia assume una direzione più precisa, che è orientata dal climax stesso.

Per esempio, il climax, in *Turnè*, è la chiara espressione della situazione sentimentale che lega i tre protagonisti: Vittoria dichiara di amare sia Dario che Federico, seppure in modo diverso: ha l'impressione che i due si completino l'uno con l'altro e che insieme facciano un uomo perfetto. Tutto ciò costringe, inevitabilmente, i due a prendere una decisione sul loro futuro insieme, e sulla loro situazione sentimentale. E anche a configurare le loro motivazioni in relazione alla nuova situazione. Insomma, se il conflitto è l'amore per Vittoria, a questo punto deve risolversi, in una o nell'altra direzione. Dario e Federico decidono così di abbandonare entrambi Vittoria, e riprendendo a viaggiare insieme, tornano alla loro amicizia.

Occorrono ora due osservazioni.

1. Lungo il terzo atto è portato a conclusione e a risoluzione il problema del protagonista, ma non necessariamente tutto il conflitto drammatico. Possono esserci, infatti, degli aspetti della vicenda che non si risolvono affatto, oppure che vengono appena sfiorati, oppure che restano ambigui. Lo sceneggiatore deve sapere padroneggiare la narrazione, però; quindi, avere consapevolezza di ciò che accade, sceglierlo. È un errore imperdonabile che uno sceneggiatore si dimentichi di uno dei suoi personaggi, lasciando inconsapevolmente su di lui un interrogativo aperto. Ma non è un errore*scegliere* di suggerire fino all'ultima battuta l'indeterminatezza di una situazione. Se di Federico e Dario sappiamo tutto quello che c'è da sapere (continueranno a viaggiare e a essere amici), di Vittoria non sappiamo nulla: come l'avrà presa? Cosa farà ora della sua vita?
2. La complessità drammatica è difficilmente limitabile nei termini della struttura in tre atti. Talvolta il terzo atto è quasi una storia a sé, dotata di introduzione, sviluppo e conclusione. Sarebbe perciò un errore, lo ribadiamo, interpretare la struttura tripartita come uno strumento troppo rigido o universalmente valido. Piuttosto è bene considerarlo un parametro con cui valutare le singole sceneggiature.
3. Esistono, infine, altri modelli possibili di struttura: un studioso del cinema, Francis Vanoye (1998), distingue addirittura: a) strutture a uno o due atti; b) strutture in quattro o cinque atti; c) strutture vaghe o ambigue.