



Grammatica Drammaturgica

- introduzione all'artigianato della scrittura teatrale -

di

Tiziano Fratus

2001 © ManifatturÆ

*“Penso al drammaturgo come a
un predicatore laico che diffonde
le idee del suo tempo in forma
popolare”*

August Strindberg

INDICE

- 1 – Alla ricerca di una definizione di drammaturgia
- 2 – La parola al servizio del teatro
- 3 – Perché scrivere per il teatro nel 2000
- 4 – Che cosa può essere un drammaturgo
- 5 – Quali funzioni può svolgere un drammaturgo
- 6 – Le forme drammaturgiche
 - 6.1 – il monologo
 - 6.2 – il dialogo
- 7 – Elementi basilari per una scrittura drammatica
 - 7.1 – elementi classici (Aristotele)
 - 7.2 – elementi contemporanei (Dave Brandl)
- 8 – La confezione: alcuni consigli di impaginazione
- 9 – Sinossi, Tema, Soggetto e Linea uncino.
- 10 – Il titolo
- 11 – L'uso di una scaletta
- 12 – Intreccio o personaggio?
- 13 – Il montaggio
- 14 – Il linguaggio (lo zen a teatro)
- 15 - La necessità di verificare la fisicità della parola nel linguaggio teatrale
- 16 – Bibliografia minima, alcuni siti da consultare.

1 – ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE DI DRAMMATURGIA

Cos'è la drammaturgia? Ci sono molte risposte possibili, a seconda degli aspetti che si intende sottolineare. Alcune risposte molto semplici sono: la scrittura per il teatro, composizione o rappresentazione drammatica, l'arte e la tecnica di comporre drammi, la poetica del teatro. Queste risposte non sono però sufficienti a spiegare quali tecniche e quali considerazioni siano utili e necessarie affinché la parola in teatro possa garantire il massimo di efficacia comunicativa. Non è sufficiente scrivere delle frasi su un pezzo di carta e poi entrare in un teatro e farle recitare o leggere per dare vita ad una valida drammaturgia.

“Scrivere per la scena richiede la comprensione di due fondamenti: l'essenza dell'arte drammatica e la natura del teatro”.

Così il professore statunitense Louis E. Catron afferma nel suo *“The Elements of Playwriting”*, una delle pubblicazioni maggiormente diffuse nelle scuole e nei dipartimenti di teatro e drammaturgia americani.

Ma qual è la differenza tra l'essenza dell'arte drammatica e la natura del teatro?

Una prima distinzione di massima può essere la seguente: c'è distinzione tra il testo teatrale o spettacolare e il testo drammaturgico o drammatico o ancora scritto. E' una distinzione che si può riscontrare ne *“Semiotica del Teatro”*, saggio del professore Keir Elam. Il teatro, il testo teatrale o spettacolare, l'aggettivo teatrale, si riferiscono al complesso fenomeno associato alla transazione attore-pubblico, ovvero alla produzione e comunicazione di senso nella performance stessa. Invece il dramma, il testo drammaturgico o drammatico o scritto, l'aggettivo drammatico, indicano la relazione che si instaura tra il drammaturgo o autore e coloro che leggono il testo, che possono essere il regista, gli attori, i critici, gli studenti, i lettori.

Questa prima distinzione già sgombra da eventuali confusioni. Ma è necessaria una definizione più dettagliata, ammesso che sia possibile inglobare tutti gli aspetti vitali del teatro e della drammaturgia in una sola definizione.

Tra le molte definizioni disponibili, quella che ho trovato maggiormente esplicativa e articolata è la definizione data dal professore Louis E. Catron.

“Un testo è una storia strutturata e unificata, comica o drammatica, completa di un inizio, di una parte centrale, e di una fine, che esprima la passione e la visione della vita del drammaturgo, che mostri i conflitti che si sviluppano conducendo verso un climax (punto di soluzione decisivo) e che tratti con personaggi dimensionali dotati di forti emozioni, bisogni, e traguardi che possano motivare le proprie azioni. E' costruito con una serie di eventi plausibili e probabili, scritto per essere rappresentato e pronunciato mediante dialoghi e azioni oltre che attraverso silenzi e non azioni, agito dagli attori da una palco verso un pubblico che è presente per credere agli eventi a cui sta assistendo. “

Questa definizione mette in evidenza diverse questioni, tutte equamente importanti per comprendere cosa significhi scrivere per il teatro, nonché molto utili anche per una buona scrittura narrativa e cinematografica.

Nel seguito del presente testo si affronteranno mano a mano tutte le questioni sollevate dalla precedente definizione.

2 – LA PAROLA AL SERVIZIO DEL TEATRO

La parola è al servizio del teatro, la parola deve essere uno strumento di comunicazione tra chi fa teatro ed il pubblico. Questo è il teatro, questa differenza nella sostanza il teatro da tutte le altre forme di intrattenimento e discipline artistiche. Se la parola invece di essere al servizio della messa in scena diventa peso, vincolo, allora, pur essendo in un teatro o in uno spazio non convenzionale utilizzato per l'occasione, non si sta più facendo teatro. Magari è semplice lettura, magari è manifestazione di sé, ma non è teatro.

Va però specificato che esistono dei percorsi personali molto coraggiosi ed innovativi, che hanno fatto della parola un vero e proprio monumento, come ad esempio il teatro di Carmelo Bene. Anche questo è teatro, un teatro se si vuole limite, così è un teatro limite e performativo, particolarmente attento alle arti visive ed alle sonorità, quello di molti gruppi che hanno segnato lo sviluppo teatrale italiano negli ultimi due decenni, come la Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino, Masque Teatro e i Motus.

3 – PERCHE' SCRIVERE PER IL TEATRO NEL 2000

Il teatro è una forma di espressione e di comunicazione che può ancora svolgere un ruolo di riflessione ed approfondimento. Lo sviluppo della società occidentale, che sta conducendo rapidamente verso modi e stili del vivere sempre più simili e uniformati, che si abiti a New York piuttosto che a Berlino o a Roma, induce il pubblico a cercare con insistenza valvole di sfogo, zone di rilassamento e di intrattenimento. Ora, in molti teatranti l'accettazione che il proprio impegno nell'arte del teatro possa diventare semplice intrattenimento, può apparire dequalificante. In realtà basterebbe considerare le situazioni attuali del teatro nord americano, britannico, irlandese o australiano, per renderci conto che questa tendenza è tutt'altro che negativa.

In Italia si è visto mano a mano sfumare il ruolo importantissimo di diffusione del teatro (e della drammaturgia) novecentesca che avrebbero dovuto svolgere i Teatri Stabili e tutto il resto del sistema teatrale. Questo processo ha portato tutti gli altri teatri e compagnie a ricercare sempre maggiori spazi, con una maggiore attenzione alla drammaturgia off, che oggi rappresenta in Italia l'unica modalità di drammaturgia. Se negli Stati Uniti esiste una certa distinzione, con una drammaturgia più popolare e di largo consumo, in Italia, invece, quest'ultima è venuta a mancare. Ma soprattutto, l'errore di prospettiva commesso dalle direzioni artistiche dei Teatri Stabili ha portato nel pubblico la scomparsa della consapevolezza dell'esistenza di una drammaturgia contemporanea italiana.

In questo quadro, che però nulla toglie all'essenzialità del teatro, ed alla sua magia, ci si può chiedere perché scrivere per il teatro piuttosto che per il cinema (decisamente più economicamente vantaggioso, quando si riesce a raggiungere la produzione), per la letteratura o la televisione?

La risposta può essere semplice: perché si ama il teatro, perché il teatro vive di per sé nel momento in cui viene messo in scena, perché la parola teatrale diventa carne. Ed il teatro può svolgere un ruolo essenziale nell'espressione delle idee e delle opinioni delle nuove generazioni, nel manifestare la propria attività in campo civile e sociale, nell'illustrare i desideri verso una società multirazziale e multiculturale maggiormente integrata e diversificata. A Londra, negli anni Novanta, sono emersi

scrittori e drammaturghi che tratteggiano la condizione degli immigrati asiatici in Occidente, combattuti tra il bisogno di restare ancorati alle radici culturali del proprio paese di origine e la voglia di aprirsi al nuovo ed alla libertà che si ritrova nella società di accoglienza. Negli Stati Uniti d'America diversi autori di origine centroamericana hanno apportato interessanti sviluppi ad argomenti spinosi, ed in Australia, drammaturghi di origine aborigena hanno espresso il disagio che questo popola sta vivendo negli ultimi decenni.

Il teatro può essere tutto questo.

4 – CHE COSA PUO' ESSERE UN DRAMMATURGO

Un drammaturgo può svolgere diverse funzioni, e ricoprire compiti differenti. Questa diversificazione dipende dalle tradizioni che si sono consolidate in maniera autonoma in ogni paese, a seconda del tipo di teatro e di drammaturgia sviluppatasi, delle scelte dei drammaturghi di maggiore peso, e fama, e delle politiche adottate o mancate dalle istituzioni pubbliche, teatrali, e dal comportamento di sovvenzionatori privati.

Drammaturgo è una parola che in Germania assume una certa valenza, mentre in Francia ne può avere un'altra. In Italia i drammaturghi sono stati pochi, mentre gli autori tanti. Qual è la differenza? Esiste una reale distinzione?

Una prima distinzione potrebbe essere tra coloro che scrivono per il teatro, e coloro che lavorano all'interno di una compagnia o di un teatro. In Francia si distingue tra gli autori, che sono scrittori che scrivono anche per il teatro, ma senza poi portare avanti un lavoro intenso di collaborazione e scambio con la compagnia che porta in scena il testo, e i drammaturghi, che invece lavorano permanentemente dentro i teatri, a volte in qualità di consulenti alla messa in scena e all'interpretazione dei significati di un testo, a volte in qualità di autori quindi lavorando insieme agli attori innanzitutto per la stesura stessa del testo e poi per la sua modificazione e verifica, a volte in qualità di scrittori che seguono con attenzione le prove dopo aver scritto in separata sede il testo.

In Italia ciò non avviene, e si usano come sinonimi termini come autore, scrittore, drammaturgo, sceneggiatore. La differenza però esiste, e va segnalata.

5 – QUALI FUNZIONI PUO' SVOLGERE UN DRAMMATURGO

Data la differenziazione espressa nel paragrafo precedente, ovviamente si può comprendere che le funzioni che un drammaturgo può svolgere sono in verità molte. Volendo schematizzare, possiamo dire che le funzioni ed i compiti di un drammaturgo possono essere:

- la scrittura di un testo;
- l'adattamento di un testo narrativo o poetico o cinematografico o di altra origine per il palcoscenico;
- la traduzione e la codificazione dei significati di un'opera da una lingua estera;
- la consulenza letteraria nei teatri e per le compagnie sui testi da mettere in scena;
- il coordinamento di programmi educativi, formativi e culturali.

Della scrittura di un testo ne stiamo già parlando.

L'adattamento è un genere molto utilizzato, e richiede una preparazione specifica e un grande amore per le forme di scrittura ed espressione. Un conto è operare sul corpus poetico di Anne Sexton, Sylvia Plath o Antonia Pozzi, un altro conto è lavorare sulla sceneggiatura di un film di Wong Kar Way o sui racconti di Raymond Carver. Si tratta di fonti che posseggono proprie caratteristiche, e su ciascuna è necessario svolgere un'attenta traduzione che sappia soprattutto costruire storie e personaggi autonomi all'interno dello spazio scenico, che si debbono esprimere attraverso azioni (e non azioni) e un linguaggio (e silenzi) teatrale.

La traduzione di un testo da un contesto linguistico, culturale e sociale in un altro contesto è una operazione decisamente complessa, e meno scontata di quanto non si possa credere. Non basta un'ottima conoscenza della lingua, ma è indispensabile conoscere i riferimenti sociali, storici, culturali, i modi di dire, che sono comunque parte integrante del linguaggio e quindi del testo. Mariavita Cambria, traduttrice italiana dei testi della giovane drammaturga Marina Carr, mi ha parlato a proposito della difficoltà di tradurre testi di autori irlandesi. La sua profonda conoscenza della lingua, comprovata dal conseguimento di un master presso il Trinity College di Dublino, ha richiesto anche altri strumenti per riuscire a tradurre il testo "*The Mai*" della Carr. Questo perché uno dei personaggi nel testo originale adottava un linguaggio tipico di una certa parte d'Irlanda, una sorta di slang. Ad un certo punto si

era pensato di trasporre questa parlata nel messinese di Spiro Scimone, ma poi, dopo attente riflessioni, si è capito che sarebbe stato uno stravolgimento eccessivo che avrebbe portato a riferimenti culturali e linguistici troppo distanti. La traduzione quindi ha perso una parte dell'identità della stesura originaria. Lo stesso può dirsi della traduzione di autori che adottano linguaggi particolarmente sonori, magari inventati miscelando codici personalissimi e slang di vario genere.

La consulenza letteraria per i testi che i registi decidono di portare in scena può rivelarsi assai proficua: in sostanza si tratta, ad esempio, di presentare al regista le diverse soluzioni sceniche adottate in passato per un determinato passaggio in un testo, di modo da evitare false scoperte e di poter lavorare verso una messa in scena inedita. Oppure, ancora, si tratta di garantire al regista, ai tecnici e agli attori tutti gli strumenti interpretativi per meglio calarsi nelle parti, nei personaggi, nel testo. Infine, il drammaturgo può occuparsi, così come avviene spesso in Gran Bretagna, dei programmi educativi per il teatro ragazzi, quindi per le scuole di vario grado, di laboratori per giovani aspiranti scrittori, drammaturghi, di workshop di perfezionamento, e di tutta l'attività didattica che un teatro o un'istituzione può offrire.

6 – LE FORME DRAMMATURGICHE

La drammaturgia presenta due forme principali: Il monologo ed il dialogo. Queste due forme sono assai differenziate al loro interno, con modalità molto diverse dipendenti da scelte personali di scrittura e dal contesto e dalle tradizioni nel solco delle quali ci si muove.

6.1 – Il monologo

Il monologo, si è scritto, è la forma più facile da scrivere ma la più difficile da giustificare. Ovvero, è la forma che si adotta quasi subito quando si intende scrivere per il teatro, ne è una riprova che negli ultimi anni diversi scrittori affermati hanno poi debuttato nel teatro con un monologo (Alessandro Baricco con *“Novecento”* e Patrich Suskin con *“Il contrabbasso”*). Ma al contempo è la più difficoltosa, quella che va tenuta a bada con maggiore attenzione. Scrivere un monologo significa accompagnare per mano lo spettatore/lettore nel mondo del personaggio, farlo entrare nella sua casa, fargli prendere confidenza con i suoi modi, i suoi tic, le sue passioni, i suoi pensieri. E' un po' come trovarsi su una nave, ed avventurarsi in un mare sconosciuto. Per farlo ci vogliono dei riferimenti, la stella polare o la croce del sud. Dei riferimenti cardinali, anche uno, che ritornano, che di tanto in tanto ricominciano a farsi sentire, diventando familiari. Ecco perché nei monologhi molto spesso si ripetono le stesse cose, ecco perché ci sono espressioni, e comportamenti, che il personaggio ricalca più volte. E' un modo per mettere a proprio agio lo spettatore/lettore, una maniera per dire: bene, ora sono io, mi conosci già un poco, ti ricordi? Questo processo è ben visibile ad esempio nel monologo di Bernard-Marie Koltès, *“La notte poco prima della foresta”*. Più volta il protagonista si riferisce ad un fantomatico interlocutore fotografato mentre stava voltando l'angolo di una strada, più volte parla della pioggia che gli bagna il viso e tutto il corpo, più volte si ritorna nel momento dell'incontro, il momento che è iniziale ma al contempo finale.

6.2 – Il dialogo

Il dialogo è la forma più praticata, quella che più di tutte è stata adottata. Ci sono varie tipologie di dialoghi, a seconda del criterio o dei criteri adottati per la classificazione. Personalmente non penso che sia importante individuare alcune tipologie piuttosto che altre. Senza dubbio ci sono delle modalità però molto diffuse, e delle tendenze nel teatro contemporaneo che vanno rimarcate.

Nella tradizione di fine ottocento inizia ad avere un certo peso il dramma familiare, soprattutto con quei tre grandi drammaturghi che hanno spezzato la supremazia del teatro borghese, introducendo nuovi temi e nuova vitalità nel teatro: Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Cechov. Tutti e tre hanno dipinto meravigliosi quanto scioccanti realtà familiari, con testi che ancor oggi rappresentano dei punti di riferimento sia per i teatranti sia per il pubblico. Molti di questi personaggi sono poi entrati nell'immaginario collettivo, a dimostrazione della loro efficacia e simbologia. Cosa sia il dramma familiare mi pare inutile spiegarlo.

Nel corso dell'900 il dramma familiare ha avuto un grande sviluppo, e ci sono drammaturgie come quella irlandese, danese e svedese che risentono ancora oggi di questa tradizione significativa. Un autore come il danese Peter Asmussen, diventato celebre a livello internazionale grazie alla cosceneggiatura de "*Le onde del destino*" di Lars von Trier, ha scritto una decina di testi per il teatro, tutti negli anni Novanta, e tutti in ambienti familiari. Così la maggior parte dei testi dei giovani autori irlandesi.

Oltre il dramma familiare il Novecento, soprattutto gli ultimi tre decenni, è stato solcato anche da una drammaturgia più individuale, dove la famiglia può al massimo rappresentare uno sfondo, uno dei tanti elementi di riferimento. Tra gli autori più significativi di questo tipo di drammaturgia si annoverano Pier Paolo Pasolini, alcuni testi di Harold Pinter e degli Arrabbiati britannici, testi della drammaturgia statunitense. Nelle giovani leve che sono emerse nel corso degli anni Novanta, è poi molto evidente questa attenzione ai singoli individui, personaggi che vivono spesso alla ricerca di una famiglia nuova, dove sono gli affetti i legami più importanti piuttosto che il sangue o la parentela. Basti pensare a Sarah Kane, Rebecca Gilman, Conor McPherson, Philip Ridley, Raimondo Cortese. Questa tipologia di drammaturgia è molto utilizzata dagli autori omosessuali, che intendono segnalare lo

svincolarsi nella società di persone comunque ancora oggetto di razzismo e di esclusione. Tra i più noti citiamo Mark Ravenhill, Claire Dowie e Cherrie Moraga. Può essere poi utile ed interessante sottolineare che nella drammaturgia contemporanea sono in atto delle tendenze di carattere produttivo, ovvero ci sono delle necessità legate alla messa in scena che si riflettono anche sulle modalità di scrittura. E' noto che un testo che presenta un'ambientazione semplice, e un numero circoscritto di personaggi abbia più possibilità di essere rappresentato piuttosto che un testo con venti personaggi e tre diverse ambientazioni. A livello internazionale hanno avuto successo nelle ultime stagioni testi che presentano due, tre o al massimo quattro personaggi, come nel caso di "Art" di Yasmina Reza o di "Copenhagen" di Michael Frayn. Di questo si parlerà più diffusamente nel paragrafo 7.2.

7 – ELEMENTI BASILARI PER UNA SCRITTURA DRAMMATICA

Alla base della drammaturgia, o meglio, alla base del teatro, ci sono alcuni elementi insostituibili. Molti testi di playwriting partono dalla “*Poetica*” di Aristotele, nel quale il grande filosofo sistematizzò l’arte teatrale. A quegli elementi l’intensa produttività dell’Età Moderna e gli sviluppi dell’industria dello spettacolo nel Novecento hanno apportato nuove necessità, che il drammaturgo e teorico statunitense Dave Brandl ha codificato.

7.1 – Elementi classici (Aristotele)

Nella “*Poetica*” Aristotele parla di teatro, e ne rileva i sei elementi compositivi:

- azione o intreccio;
- caratteri o personaggi;
- tema o idea;
- linguaggio;
- musica;
- spettacolo.

L’intreccio (di cui si parla anche nel paragrafo 12) è l’insieme delle azioni che coinvolgono i personaggi nello sviluppo di una o più situazioni al fine di raggiungere determinati obiettivi.

I caratteri o personaggi (anche paragrafo 12), in latino “*dramatis personae*”, rappresentano ovviamente il fulcro di qualsiasi testo teatrale, sono ovviamente loro che fanno vivere il testo, sono loro che permettono il linguaggio, sono loro che attraverso l’impersonificazione degli attori diventano teatro. Ogni personaggio si definisce attraverso tre livelli: quello che dice, quello che fa e quello che gli altri personaggi dicono di lui. Tutti i personaggi posseggono caratteristiche positive e negative, in tutti i personaggi pulsano dei desideri e delle ambizioni che li portano ad agire, e delle resistenze che li bloccano. Ed esistono le volontà e le resistenze degli altri, ragion per cui ogni personaggio fa quello che riesce a seconda delle proprie capacità e delle possibilità che gli altri, il mondo esterno, permettono loro. Gli americani dicono: “*Character is action, action is character*”, ovvero i personaggi

sono azione, azione che può essere fisica o parlata. Questo perché a differenza di altre forme di scrittura, nel teatro e nella drammaturgia, i personaggi sono vincolati alla fisicità della messa in scena, mentre il cinema, la poesia o la narrativa sono svincolate in buona misura da questa dimensione.

Il tema o idea (paragrafo 9) è l'astrazione intellettuale che sovrasta tutta la pièce.

Il linguaggio rappresenta il livello comunicativo fondamentale attraverso il quale i personaggi agiscono (si vedano i paragrafi 14 e 15).

La musica è ovviamente il tappeto sonoro utile alla suggestione della rappresentazione. Può essere utile sottolineare che nella fase di scrittura di una pièce è meglio non includere, se non per motivazioni eccezionali, riferimenti obbligati a determinate canzoni, per le quali andrebbero poi pagati i diritti d'autore in fase di messa in scena. Oltre al fatto che il regista ha poi piena libertà di rispettare questa indicazione oppure di farne un'altra.

Per spettacolo Aristotele intendeva tutti i marchingegni e le scenografie indispensabili per la rappresentazione. Oggi, come sappiamo, il teatro di parola non necessita più degli spazi e delle soluzioni mastodontiche adottate nelle arene dell'antichità, ma di ambientazioni più contenute. Questo elemento continua comunque ad avere la sua importanza, in quanto sempre per motivi di produzione è meglio pensare ad un ambiente semplice piuttosto che elaborato e quindi costoso. Lo spettacolo è uno degli elementi di maggiore peso nei musical, e di un certo peso nelle performance dei gruppi di ricerca italiani (ma non soltanto) di cui si è parlato in precedenza.

7.2 – Elementi contemporanei (Dave Brandl)

Il drammaturgo e teorico statunitense Dave Brandl ha codificato quattro nuovi elementi:

- stage-ability (adattabilità del testo alla scena);
- marketability (commercializzazione);
- target audience (quale pubblico?);
- script presentation (presentazione del testo).

Lo stage-ability significa che è necessario che il drammaturgo consideri le condizioni del mercato teatrale in cui si muove, ovvero le possibilità di messa in scena destinate ad un nuovo autore, la difficoltà di trovare spazio ad esempio nei Teatri Stabili, il basso livello di disponibilità economica che i teatri possiedono per la

produzione, il che vuol dire pochi personaggi e ambientazione semplice, la lunghezza della rappresentazione. Non è infatti mistero che buona parte dei teatri preferisce spettacoli che abbiano una durata di circa due ore o poco più con un intervallo a metà, magari per far funzionare il bar interno alla struttura.

La marketability riguarda la possibilità e le condizioni della pubblicazione del testo, e della produzione da parte di una compagnia. Ovvero: le poche case editrici che in Italia pubblicano drammaturgia hanno dei criteri preferenziali, ossia si sceglie un certo tipo di drammaturgia con determinati argomenti e situazioni, e quindi se un giovane e sconosciuto drammaturgo scrive una commedia allegra e spensierata è particolarmente difficile che riesca a pubblicare con la Ubulibri. Così, ci sono registi e compagnie che preferiscono un certo tipo di drammaturgia, che può essere ben diversa da quella che un altro giovane autore scrive.

Target audience: con un testo il drammaturgo si dovrebbe porre alcune finalità: trattare un argomento, portare in scena dei personaggi con certe caratteristiche. Ma a chi è destinato tutto questo? Ad un pubblico generalista, ad un pubblico tradizionalista come quello di un Teatro Stabile? Ad un pubblico giovanile? La consapevolezza di questa volontà di comunicare con un determinato genere di pubblico può rivelarsi molto vantaggiosa per non perdere tempo a proporre il proprio testo in sedi sbagliate, destinate a rifiutare la proposta, ed anche per non vedere poi magari calpestate le proprie aspirazioni, in quanto quel tipo di pubblico non ha gradito il contenuto del testo.

La script presentation riguarda la cura con cui si prepara il proprio testo e lo si presenta nei concorsi, ai teatri, alle compagnie. Una buona ed efficace impaginazione, che aiuta la lettura, è sicuramente garanzia per dei risultati positivi (su questo argomento si veda il paragrafo 8).

8 – LA CONFEZIONE: ALCUNI CONSIGLI DI IMPAGINAZIONE

In ambito anglosassone e nord-americano tutto quello che riguarda la scrittura è altamente codificato, il che significa che in drammaturgia e in sceneggiatura un testo va scritto in una sola maniera possibile. Addirittura, spesso i testi vengono cestinati soltanto a causa di una cattiva impaginazione.

In Italia la situazione è ben differente, e circolano testi anche di autori noti che non offrono una facile lettura.

Ma entriamo nei dettagli. In una drammaturgia esistono due livelli: la didascalia e la parte del dialogo/monologo (nel cinema si parla di continuità dialogata). Questi due livelli vanno impaginati secondo regole precise, che riflettono il peso che questi hanno e consentono una comprensione del testo, oltre che una lettura, facilitata.

Esistono poi gli a parte ed il sottotesto, che sono quelle notazioni che servono al lettore, al regista e soprattutto agli attori per meglio comprendere la personalità dei personaggi.

Un buon carattere può essere, utilizzando il programma Word di Windows, il COURIER NEW, fatto apposta affinché ogni lettera occupi lo stesso spazio degli altri caratteri, di modo che ogni riga contenga lo stesso numero di battute, di dimensione 12. Le battute per ogni riga devono essere sessanta. Ogni cartella è costituita da trenta righe, ciascuna come si è detto di sessanta battute. In molti concorsi si specifica la lunghezza massima e minima in cartelle. L'interlinea deve essere 1,5. Per mantenere un'impaginazione simile è necessario selezionare tutto il testo e poi scegliere sul righello i margini a 1 ed a 16, il che equivale a sessanta battute.

Nella prima pagina va riportato il titolo, il nome dell'autore, l'anno e se si vuole il luogo di stesura del testo. Se lo si ritiene opportuno anche un'immagine.

La seconda pagina è poi destinata invece ad un elenco didascalico dei personaggi, al tempo di ambientazione delle vicende interne all'intreccio, e al luogo, ovvero alla descrizione della scena. Diversi autori inseriscono la descrizione della scena all'inizio degli atti, altri aggiungono una descrizione delle peculiarità affettive, familiari e fisiche dei personaggi in seconda pagina.

In terza pagina ha inizio il testo con la didascalia, il dialogo/monologo, gli a parte.

La didascalia va scritta preferibilmente in corsivo, mentre le battute no. I nomi dei personaggi a inizio riga in maiuscolo. Gli a parte, tra parentesi, in corsivo.

Tra il titolo della scena e la didascalia o il dialogo/monologo saltare due righe, tra la didascalia e le battute una riga. Tra una battuta e la successiva non saltare alcuna riga.

Esempio di impaginazione corretta

SCENA 1 – ATTO I

La scena è occupata da tre sedie, un tavolino, una porta sulla destra. Seduto c'è Mario, alto, capelli lunghi, casual. Sta fumando...

MARIO (*tra sé e sé*) Chi l'avrebbe mai detto?

LUCIA (*da fuori scena*) Sei sempre stato un fintotonto.

Tutte queste indicazioni possono essere utili se adottate insieme. Esistono comunque molte varianti, visibili anche nelle pubblicazioni (Einaudi Teatro, Gremese, Ubulibri, Costa & Nolan).

9 – SINOSSI, TEMA, SOGGETTO e LINEA UNCINO

La sinossi è un riassunto in poche parole del contenuto della pièce. Negli Stati Uniti si usa la *100-words synopsis*, da noi invece è utile scriverne una per partecipare ai concorsi e per presentare il testo ai registi, soprattutto quelli più celebri che ricevono montagne di testi ogni giorno.

Il tema è l'astrazione intellettuale che unifica la struttura o architettura del testo, e il cui significato può essere di portata generale. Ovviamente, più è maggiore la valenza di questo significato più sono le probabilità che il testo ottenga risonanza internazionale.

Il soggetto (si riveda il paragrafo 7.1) è l'insieme degli eventi o azioni che coinvolgono i personaggi nello sviluppo drammatico. Esistono due tipi di soggetti:

- soggetto di origine interna (SOI);
- soggetto di origine esterna (SOE).

I SOI sono i più difficili da gestire, in quanto riguardano esperienze personali, spesso la propria vita e memoria. La difficoltà dipende dal fatto che di fronte a questo tipo di materiale il drammaturgo tende a non essere obiettivo, a non restare in qualche modo imparziale. E questo può condurre a costruire testi che non interessino nessuno, o che focalizzino particolari che in realtà risultano poco comprensibile per il pubblico e i lettori.

Un esempio ben riuscito di SOI è il soggetto che sta alla base dell'ultimo lavoro di Sarah Kane, una sorta di manifesto della propria condizione esistenziale, pagato comunque a caro prezzo: *"Psicosi delle 4.48"*.

I SOE attribuiscono maggiore garanzia di riuscita, e sono anche, a livello professionale, i più diffusi. I SOE prendono vita da diverse fonti, che possono essere una notizia di giornale, uno spunto dalla vita quotidiana, una lettura, una intervista, la definizione dell'aspetto di un personaggio, un tema particolarmente sentito, i media come tv e radio, i ricordi.

La sinossi è una miscelazione efficace, e preferibilmente intrigante, del soggetto e del tema.

La linea uncino, in inglese *The Hook Line*, è uno strumento semplice che può essere utilissimo. Si tratta di definire una breve frase che dia l'idea di tutto il lavoro, del

testo, del significato, di quello che accade. Può avere rilevanza ai fini commerciali. La linea uncino è usatissima nel cinema, ma anche nel teatro può avere la sua valenza. Degli esempi che hanno riscosso attenzione in tutto il mondo sono ad esempio: *Toast the Coast!*, per il film *“Vulcano”*, *Nessuno è perfetto!*, per *“A qualcuno piace caldo”*, *Nello spazio nessuno può sentirti urlare*, per *“Alien”*. Queste linee uncino vengono talvolta inserite come elemento trainante nelle rubriche degli spettacoli, per attirare il pubblico.

10 – IL TITOLO

Il titolo è un aspetto da tenere in considerazione. Ci possono essere diversi tipi di titoli:

- titoli descrittivi;
- titoli metaforici o poetici;
- titoli sintetici;
- titoli pirotecnici o virtuosistici.

I titoli descrittivi sono ovviamente i più semplici, e i più diffusi, e spesso anche sintetici.

Ne sono un esempio *“La tempesta”*, *“Morte di un commesso viaggiatore”*, *“Le tentazioni di Erodiade”*, *“Mezzanotte al Greasy Spoon”*, *“Bar”*.

I titoli metaforici, probabilmente i più suggestivi ed affascinanti, sono frutto di una ricerca più profonda, sono formule preziose per delineare un contenuto al tempo stesso oggettivo e riconoscibile ma anche soggettivo e improbabile. Ne sono esempi meravigliosi *“Lo zoo di vetro”*, *“Lunga giornata verso la notte”*, *“La notte è madre del giorno”*, *“La notte poco prima della foresta”*, *“Materiali per una tragedia tedesca”*.

L'essere sintetici indica una scelta precisa: un termine solo con il quale delineare il contenuto del testo. Titoli come *“Bambole”*, *“Riccardo III”*, *“Tradimenti”* informano il lettore/spettatore ben in anticipo su parte del contenuto e della storia.

I titoli pirotecnici o virtuosistici invece, come nel caso di un titolo poetico, riflettono al contempo una maggiore generosità nei riguardi dei destinatari, ma sono spesso anche dei giochi di parole a incastro. Basti pensare a *“La gatta sul tetto che scotta”*, *“Chi ha paura di Virginia Woolf?”*, *“Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici”*.

Se sia meglio scervellarsi per sintetizzare un titolo poetico ed articolato oppure un titolo semplice e chiaro, ovviamente, una risposta non c'è. Di certo, un buon titolo è quello che resta impresso, ed un buon titolo ha alte probabilità di restare impresso soprattutto se il testo riesce a fare presa sul pubblico.

11 – L'USO DELLA SCALETTA

La scaletta si può rivelare uno strumento assai utile per pianificare la costruzione di un testo. E' molto usata nel cinema, dove i vari passaggi spesso devono rispettare un crescendo dettato da norme di attenzione e di sviluppo della trama, con punti di svolta. Ovviamente può essere prezioso nella stesura di un romanzo, e può esserlo anche per la scrittura di una pièce. Passi antecedenti alla scaletta sono la definizione di un soggetto e di un tema (paragrafo 9). Stabiliti questi elementi, si può iniziare a pensare a dei personaggi, tenendo ben presente che ogni carattere viene definito da ciò che dice, da ciò che fa e da quello che gli altri dicono di lui. Al che, si inizia a comporre lo sviluppo drammatico (o comico) all'interno dello spazio che si stabilisce tra i vari personaggi, definendo azioni e non azioni, progressi e colpi di scena, incidenti e spostamenti. Dopo aver lavorato su questo nuovo sviluppo è necessario procedere all'ordinamento di tutti gli elementi raccolti, procedendo alla stesura di una prima scaletta: l'ordine degli eventi non deve affatto essere per forza temporale. A questo punto si passa alla stesura di ogni parte nel dettaglio, con il dialogo, i movimenti, eccetera.

In fase di messa in scena i registi poi lavoreranno molto sull'unità, sulla continuità: questa constatazione può servire al drammaturgo in fase di scrittura e di montaggio.

La scaletta è uno strumento utile, ma è anche vero che una parte dei drammaturghi non ne fa uso, quantomeno non più quando lavora a livello professionale. Infatti diversi autori si trattengono dallo scrivere fino a quando non si sentono pronti, fino a quando non hanno immagazzinato tutta una serie di nozioni. Ad un tratto poi la scrittura esplose, e in poco tempo il testo prende vita e forma.

12 – INTRECCIO O PERSONAGGIO?

Ovvero: è più importante il plot, l'intreccio, oppure il character, il personaggio?

A questo ostico quesito non c'è una risposta oggettiva, scientifica. Si tratta di una scelta, ci sono drammaturghi che pensano e lavorano maggiormente sui personaggi e sulla loro pluridimensionalità. E ci sono drammaturghi che invece lavorano sullo sviluppo drammatico e lasciano che i personaggi vengano tratteggiati dagli eventi. Ma, forse, è più vero che in ogni drammaturgo prendano vita entrambi i processi: per certi testi, o addirittura in certe scene, nascono prima i personaggi, in altri prima il tema, il soggetto, e quindi la dinamica interna.

13 – IL MONTAGGIO

Per costruire una buona pièce non basta né definire al meglio i personaggi né scolpire tutti i dettagli dell'intreccio. Bisogna essere in grado di miscelare bene questi due fattori, di modo da non schiacciare la storia sotto il peso dei personaggi, o viceversa, non schiacciare i personaggi sotto la prepotenza di un intreccio eccessivamente incalzante e predeterminato.

La fase ultima del montaggio del testo è senza dubbio la fase più delicata e complessa. Si può operare mediante uno spostamento spaziale, e soprattutto, temporale: i flashback, i flashforward. Salti nel tempo. La credibilità di questi non è poi importante, sempre che non si abbia la precisa intenzione di dare vita ad un affresco realista, verista o naturalista. E' chiaro che più la situazione è surreale, assurda o magica e più gli spostamenti spazio-temporali, così come i mutamenti di personalità, si autoleggittimano.

Può essere interessante introdurre ora un'importante distinzione, per meglio comprendere quale può essere l'uso del montaggio e quale la differenza tra storia e intreccio. La fabula (o Story) è l'insieme degli eventi così come si manifestano nella realtà, secondo un ordine cronologico che rispetta un andamento lineare, T0, T1, T2, T3, T4...

L'intreccio (o Plot) è l'insieme degli eventi così come si decide che devono essere programmati, senza il rispetto dell'ordine cronologico.

Nel cinema questa differenza, e l'uso sapiente del montaggio, è molto evidente, basti pensare ad un film come "*Hana-Bi*" di Takeshi Kitano.

In drammaturgia si può pensare all'ultimo testo di Roberto Cavosi, "*Bellissima Maria*", vincitore del Premio Riccione Teatro 2001, nel quale il montaggio si è rivelato uno strumento funzionale che ha consentito al testo di riservare una sorpresa finale che ha aggiunto valore alla scrittura.

14 – IL LINGUAGGIO (LO ZEN A TEATRO)

Azione e linguaggio sono le due materie prime essenziali ed insostituibili di qualsiasi manifestazione teatrale. Accantonando l'azione (vedi paragrafo 7.1), che riguarda soprattutto la recitazione e le scelte di carattere registico, preferisco soffermarmi sul linguaggio.

La parola a teatro si dice "agita", il che vuol dire che la parola che vive su un palcoscenico deve possedere una propria immediatezza e direzione, ossia deve raggiungere nel migliore dei modi le "orecchie" dello spettatore/lettore. E' compito del drammaturgo riflettere sull'uso di uno o più linguaggi, perché un conto è scrivere per la pagina bianca di un romanzo, che va consumato, digerito e abitato nel tepore di una camera da letto o sulle scalinate di Piazza di Spagna, un altro conto è scrivere un testo che poi verrà vivificato da attori (capaci o pessimi che siano).

Per spiegare come debba essere il linguaggio teatrale, gli insegnanti, sovente autori essi stessi, dei corsi e dei laboratori che ho frequentato parlano di "semplicità". A mio avviso, per esperienza, questa "semplicità" può causare più di un equivoco, uno dei quali è quello di scambiare "semplicità" per "banalità". A ragion veduta nulla di più errato. Ho quindi cercato una soluzione più esplicativa, ed ho trovato un grande aiuto nella concezione della perfezione espressa dal buddismo zen. Le tre peculiarità, di pari grado e ordine, della perfezione secondo il buddismo zen sono:

- chiarezza;
- essenzialità;
- semplicità.

Ecco, la parola teatrale, il linguaggio drammaturgico deve possedere tutte queste caratteristiche: deve essere chiaro, deve essere essenziale, deve essere semplice. Insomma, il linguaggio teatrale deve essere "perfettamente" ZEN.

15 – LA NECESSITA' DI VERIFICARE LA FISICITA' DELLA PAROLA NEL LINGUAGGIO TEATRALE

Dopo aver terminato la scrittura del proprio testo, è auspicabile poterlo leggere ad alta voce, o meglio ancora, farlo leggere e/o recitare da attori in carne ed ossa. Questo senza pensare ad una produzione, ma quale processo avanzato di verifica della piena funzionalità di quanto scritto. Niente come l'ottima occasione di ascoltare come "suonano" le parole scelte per far comunicare e agire i personaggi è più salutare per il drammaturgo, e per la pièce medesima.

E' importante sottolineare che un testo teatrale, al di là del proprio valore letterario, è soprattutto un'opera a metà, ovvero uno strumento che si deve rivelare funzionale agli attori per la messa in scena. E uno strumento, un buono strumento, può sempre subire delle modifiche.

Harold Pinter, senza dubbio uno dei più celebrati drammaturghi viventi, è solito mettere mano al testo durante le prove, che segue con estrema professionalità e attenzione, così come anche dopo la prima del debutto.

16 – BIBLIOGRAFIA MINIMA, ALCUNI SITI DA CONSULTARE

Alcuni manuali di ottima fattura presenti sul mercato editoriale in lingua inglese:

- “*The Elements of Playwriting*”, di Louis E. Catron, Macmillan, New York, 1993, \$10.00
“*The Art & Craft of Playwriting*”, di Jeffrey Hatcher, Story Press, Cincinnati, 1996, \$14.99

Volumi interessanti presenti sul mercato editoriale italiano:

- “*Dizionario del teatro*”, di Patrice Pavis, Zanichelli editore, Bologna, 1998, £.80.000
“*Semiotica del teatro*”, di Keir Elam, Il Mulino, Bologna, 1988, £.30.000
“*Un mestiere chiamato desiderio – interviste sull’arte del teatro: Beckett, Ionesco, Miller, Pinter, Williams*”, aa.vv., Edizioni Minimum Fax, Roma, 1999, £.19.000
“*Storia del teatro drammatico*”, di Silvio D’Amico, Bulzoni Editore, Roma, 1982

Alcune notazioni di particolare utilità possono essere ravvisate nei seguenti testi:

- “*Consigli a un giovane scrittore*”, di Vincenzo Cerami, Einaudi, Torino, 1996, £.13.000
“*Amata scrittura*”, di Dacia Maraini, Rizzoli, Milano, 2000
“*Teatro inglese contemporaneo – Beckett, Pinter, Stoppard, Bond, Hampton*”, a cura di Carla Dante Banchiera, Edizioni ETS, Pisa, 1995, £.25.000
“*Nuova Scena Italiana*”, di Stefania Chinzani e Paolo Ruffini, Castelvechi, Roma, 2000, £. 24.000
“*Plays and Playwrights for the New Millennium*”, a cura di Martin Denton, The New York Theatre Experience, New York, 2000, \$14.00
“*From the Other Side of the Century II: A New American Drama (1960-1995)*”, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1998, \$29.95

Sul website di ManifatturAE sono disponibili articoli e saggi sulla recente drammaturgia italiana ed internazionale, ed una enciclopedia minima, Drammaturghi del ‘900, in continuo aggiornamento.

Alcuni siti web da consultare:

www.dramma.it

www.drammaturgia.it

www.tuttoteatro.com

www.centoteatri.com

www.napolidrammaturgiainfestival.it

www.trax.it/olivieropdp/

www.hystrio.it

www.ubulibri.it

www.riccioneteatro.it

www.teatro-limonaia.fi.it

www.aut.it

www.proveaperte.it

www.teatron.org

www.abbeytheatre.ie

www.royalcourttheatre.com

www.nationaltheatre.org.uk

www.traverse.co.uk

www.schaubuehne.de

www.dramaten.se

www.chartreuse.org

www.theatre-contemporain.net

www.ozscript.org

www.theatreworks.org.sg

kennedy-center.org/

www.dramaguild.com

www.dramex.org

www.brava.org

www.vcu.edu/artweb/playwriting/index.html

www.newdramatists.org

www.pulitzer.org

www.internationalwomenplaywrights.org

L'uso e la stampa del presente materiale sono possibili
ESCLUSIVAMENTE per uso personale.
Qualsiasi utilizzazione pubblica è da richiedersi anticipatamente
all'autore presso:

Progetto ManifatturAE
Via Palestro n°9
10024 – Moncalieri (TO)
tel. 011.645.740
manifatturae@manifatturae.it

termine della stesura:

26 ottobre 2001

ultima revisione:

31 ottobre 2001
