

CORSO DI CULTURA ARTISTICA E STORIA DEL TEATRO

^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^

Giorgio Buridan

I PROBLEMI DELLA DRAMMATIZZAZIONE DI UN TESTO

Lezione del 20 maggio 1969

^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^

Un problema tecnico che investe una quantità di elementi, legati ai vari sistemi di comunicazione collettiva del nostro tempo - dal teatro al cinema, alla radio e alla televisione - è quello della drammatizzazione di un testo.

Che significa il termine "drammatizzazione"? Il nostro vocabolario lo definisce, sinteticamente "dar forma e qualità di dramma ad un testo". Più sottilmente un dizionario francese dice che "drammatizzare è riprodurre una situazione già compiuta, in modo dialogato e recitabile".

A questo punto, sorge spontanea una domanda di natura critica: perchè mai, nella storia dello spettacolo, abbiamo assistito - ed assistiamo spesso - all'adattamento di un romanzo o di una novella in forma teatrale, cinematografica, radiofonica o televisiva - e molto raramente assistiamo al contrario, cioè il passaggio da un testo drammatico ad un testo letterario?

Perchè questa irreversibilità?

Il problema è di facile intuizione: mentre il testo letterario obbedisce a regole abbastanza precise di costruzione, di sviluppo e di ritmo, il testo drammatico si avvale sì di elementi comuni - il contrasto, lo svolgimento delle varie ficelles, la spersonalizzazione dell'autore, magari anche il ricorso a squarci di passato, voci interiori ecc. Ma queste sue regole drammaturgiche, pur essendo complementari, rispondono ad altre esigenze di acquisizione.

Intanto, nel caso ad es. del teatro, questo inizia e finisce dal momento in cui si alza il sipario o si illumina la scena. Del "prima", di come siano nati questi personaggi, di come pensino, agiscano e si comportino, non sappiamo - e non possiamo sapere - niente.

Ecco perchè risultano estremamente ridicoli oggi certi mezzucci tipici di un genere di teatro del passato: i famosi "a parte" goldoniani, in cui il personaggio - fingendo di isolarsi - commentava in modo individuale una situazione; oppure quegli assurdi antefatti, tipici di un repertorio francese di fine ottocento - Sardou per esempio - in cui all'inizio del dramma i servi, i "famigli" riassumevano tra loro una situazione che allo spettatore era ancora ignota: "Come voi ben sapete, la marchesa madre, dopo l'ingiusto abbandono del suo signor marito ecc. ecc.

Ma poi, perchè assurdi e ridicoli? Perchè appunto, ripresi, mutuat-
ti di peso da un vizio letterario.

Il personaggio teatrale, poi, finisce dal momento che abbandona la
scena. Certo, si parlerà magari ancora di lui, ma - di fatto - quel
personaggio per lo spettatore sarà diventato un fantasma, sarà ri-
diventato - cioè - un personaggio "letterario" avulso dal fatto
drammatico.

Analizza questo fatto molto bene ancora il Chiaromonte in un suo
saggio su "Tolstoj sceneggiato".

Dice infatti Chiaromonte: "La principale obiezione alla riduzione
teatrale di romanzi è che questa perpetua l'errore troppo diffuso
secondo cui, dalla narrazione al teatro, il passaggio è d'ordine
puramente letterario e formale: questione di sceneggiatura, ossia
di scorci e di dialogo. Il quale errore, a sua volta, è la forma
corrente della fallacia ottocentesca e romantica per cui, vista
l'unità essenziale dell'atto poetico, il teatro non poteva essere
che "poesia" sceneggiata per motivi più o meno esteriori e occa-
sionali; o, tutt'al più, un genere letterario al quale, raggiunto
il necessario virtuosismo, lo scrittore, narratore o poeta che fos-
se, variamente si esercitava. Nel qual caso, certo, perchè non
tentar di fare quel che il romanziere solo per caso non aveva fat-
to, e cioè spartire la sua opera in atti e scene anzichè in capi-
toli?"

L'ostacolo è che, per l'appunto, il romanziere ha scritto per capi-
toli e, dal punto di vista delle necessità sceniche, senza nessuna
stringatezza: pochi dialoghi e molte spiegazioni in prima persona.
Ma, insomma, romanzo vuol dire "vicenda di personaggi", e l'azione
di un dramma che cos'è se non una vicenda di personaggi, principa-
li e secondari? Dunque, senza nascondersi l'arbitrio insito nel
sostituirsi all'autore, nulla, nessun principio, si oppone a che
si riduca un romanzo in forma drammatica.

Già intorno al 1830, sul Boulevard du Crime, si mettevano in scena
romanzi popolari. Ma la voga moderna delle riduzioni sceniche di
romanzi è essenzialmente preziosa: legata all'apparizione del re-
gista, ossia di un esteta il cui idolo è la forma teatrale in sè e
per sè. Per un tale artista, mettere in scena Dostoevskij o Kafka
è un'impresa particolarmente seducente appunto perchè la forma del-
lo spettacolo, lì, non è data in alcun modo e la deve creare lui
interamente. A lui, quel che importa è creare degli scorci scenici
tali per cui avvenga ciò che, in teoria, è quasi impossibile: che
prendano corpo quelle pure ombre che sono Ivan Karamazov o il si-
gnor K.

L'impresa è disperata in questo, che il personaggio di romanzo
è personaggio in un senso tutto diverso da quello teatrale:
Macbeth è l'azione di Macbeth celebrata (ossia, giudicata) da
Shakespeare; mentre Ivan Karamazov è una successione di stati di
coscienza che nessun sforzo di regista potrà mai ridurre alla sem-
PLICITÀ e all'unità di un'azione obbiettiva. L'azione di Macbeth,
il regista non può che metterla in scena tal quale, e se non lo fa,
fa del cattivo teatro. Ma, per ridurre Ivan a personaggio drama-
tico, il regista deve fare proprio quello che Dostoevskij non po-
teva mai fare, ossia prendere l'eroe dall'esterno. Dato in spetta-
colo, il personaggio di romanzo perde la sua caratteristica essen-
ziale, che è di appello diretto, e quasi segreto, alla coscienza
del lettore singolo: esistere in pubblico e di colpo egli non può,

perchè non consiste in nessuno dei suoi momenti, ma solo nella continuità temporale (o vicenda, se si vuole) creata ad arte dal romanziere con un arbitrio il quale, a sua volta, non si giustifica se non in quanto dà vita a personaggi".

Quindi la trascrizione di una pagina di prosa in copione dialogata implica, sempre e necessariamente, delle rinunce.

E proprio "atto di rinuncia" e anche "di umiltà" definiva Enrico Rocca nel suo "Panorama dell'arte radiofonica" l'adattamento per il microfono di un testo letterario.

D'altra parte, lo spettacolo - inteso come forma di manifestazione collettiva, e come veicolo di informazione culturale - è sempre più un'esigenza del nostro tempo.

Mentre la lettura resta un rito di iniziazione individuale, il testo drammatico investe un'emotività collettiva, anche se il mezzo mediato - come nel caso della radio o della televisione - può venire usufruito da un individuo singolo. Ma la catarsi avvenuta dal testo letterario al testo drammaturgico è sempre di origine teatrale, e quindi suggerisce - anche all'ascoltatore singolo - quasi come spinto da un riflesso condizionato pavloviano, - la presenza di "altri" in ascolto contemporaneo, magari altri "singoli" ma formanti pur sempre un pubblico. Dunque - e ancora - un rito collettivo.

Questo fatto si chiarisce meglio nel cosiddetto "micropanico" che investe letterati o professori quando, per la prima volta, parlano ad un microfono della radio. Perché il micropanico? Nel piccolo studio di registrazione il cattedratico o l'intellettuale è solo e - dall'altra parte del vetro, nella sala di registrazione - c'è solo il tecnico un "manovratore di leve" che raccoglie nel modo migliore la sua voce.

Dunque, il rito collettivo non esiste. Eppure, questo non infrequente micropanico deriva proprio dalla consapevolezza che la parola testè pronunciata ed incisa verrà ad essere diffusa di fronte ad una enorme platea di milioni di persone che ascolteranno - e dunque giudicheranno - la conversazione. Ecco che di nuovo - da fatto singolo - si ritorna a fatto collettivo ed a concetto di platea, di pubblico.

Comunque la si veda, la drammatizzazione - e in definitiva il rito teatrale - resta un elemento importantissimo per lo svago e l'istruzione di una società. Sempre Chiaromonte annota a prefazione della sua "Situazione drammatica" "una società senza teatro, o che sopporta male il teatro, è una società barbara e pavidà: diciamo pure una società debole".

In un certo senso - dunque - tutto è drammatizzabile e - all'opposto - niente è drammatizzabile.

Il rapporto tra pagina letteraria e pagina dialogata obbedisce, tuttavia, a delle tecniche - abbastanza precise, anche se, evidentemente, non dogmatiche, a seconda del mezzo in cui viene trasferito il testo.

Nel mondo moderno - a parte il teatro che, malgrado le sue crisi ricorrenti e direi, croniche - resta l'unico veicolo di cultura imperituro perchè non legato alla mediazione delle macchine, si intuisce l'esigenza di una pianificazione dello svago

collettivo e quindi la necessità di fornire ai vari mezzi "medianti" e cioè cinema, radio e televisione, materiale costante per alimentare programmi.

Ora, molta, moltissima parte di questo "repertorio" viene ripresa da opere letterarie. Di qui la assoluta imperiosa richiesta di quelle tecniche di trasposizione, di "drammatizzazione".

UN ESEMPIO DI DRAMMATIZZAZIONE

Tutto è drammatizzabile, abbiamo detto.

Non è un paradosso, ma un fatto di carattere tecnico.

L'adattamento può rivolgersi, infatti, non solo ad un testo letterario già esistente, ma perfino a un'idea, per quanto lontana e peregrina possa parere.

Esempio: presentare alla radio l'annuario telefonico.

Intanto, consideriamo il fattore durata.

La radio è perentoria: se la trasmissione deve durare mezz'ora - compreso annuncio e riannuncio - non è possibile sgarrare. La legge è biblica: chi sfonda taglia.

Supponiamo dunque - per assurdo - che la direzione programmi mi incarichi di produrre una trasmissione sull'elenco del telefono.

Passata la logica sorpresa iniziale, eccomi a studiare sul "come" dar forma ad una impresa all'apparenza così astrusa.

E a considerare - per prima cosa - la durata e la destinazione.

Supponiamo ancora che mi si dica: la trasmissione durerà 30 minuti e sarà destinata al programma nazionale, cioè ad un vasto pubblico differenziato e non specializzato, come potrebbe essere invece quello del terzo programma.

Cercherò allora di ricorrere ad un pretesto, dato che mi si impegna a svolgere un discorso di natura drammatica e non un documentario sui telefoni.

Come potrebbe partire la trasmissione? Per esempio, su un abbonato che, a causa di un guasto, non riesce a telefonare in teleselezione. Precisiamo il personaggio: può essere un professionista, un uomo di affari, dinamico, magari collerico. Ecco, collerico. Costui si arrabbia. Dice che non va bene. Che lui paga un abbonamento salato. Ecc. ecc. Furioso per la mancata comunicazione, prende l'auto e si reca alla direzione dell'azienda.

E qui, ancora per esempio, incappa nelle maglie della burocrazia. Questi se lo palleggiano. Lui non sa con chi prendersela. E, a poco a poco, sbollita la sua ira, si diverte a penetrare in questo mondo fantomatico che è collegato alla vita attraverso fili e cavi.

Scopre così - concretamente - tanti servizi: l'ora telefono, le informazioni, la segreteria telefonica, il soccorso automobilistico, la sorveglianza degli apparecchi, le ultime notizie, ecc. ecc.

E poi scopre il funzionamento concreto dei relais che servono a collegare gli utenti.

A questo punto, ecco che abbiamo già assolto una parte della sceneggiatura. Ma il tema, verteva proprio sull'elenco dei telefoni. E allora, trasferiamo il nostro eroe a casa sua. E' domenica pomeriggio. Il "dottore", o "l'ingegnere", come si vuole, si annoia. Non può andare alla partita perchè ha mal di gola (ne parla con la moglie). Apre la televisione, ma i programmi di quel momento non lo interessano. Allora, riprende in mano, casualmente, la rubrica telefonica, forse per telefonare ad un amico che poi, risulta non essere in casa. E la sfoglia. Ecco che un fatto astratto - (lo sfogliare un elenco telefonico, non è una lettura abituale) - diventa un fatto naturale.

Nell'elenco lui ritrova il suo nome. E, accanto al suo, si dirige a rintracciare altri nomi. Finchè, per esempio, viene attirato da un nome noto: "Garibaldi". Il nostro professionista ha la passione per la storia. E così comincia a controllare tutti i Garibaldi torinesi (per l'esattezza sono dieci, tra i quali due omonimi Giuseppe) e poi i numerosi Mazzini e così via. Ne parla con curiosità alla moglie. Finchè, improvvisa, giunge una chiamata. Supponiamo che il nostro eroe si chiami Bandi, come l'autore de "I mille". Ebbene, è un altro Bandi, che, - una domenica pomeriggio, proprio come lui, preso dalla noia - si informa sul suo omonimo. Ecco che l'annuario telefonico, da elenco astratto, finisce di diventare pretesto per una vicenda drammatica.

Ovviamente, questo non è che un banale esempio, e nemmeno molto sviluppato: era solo una maniera - estemporanea - di dimostrare come, anche partendo da un tema apparentemente pazzesco, si possa dar vita ad una situazione dialogata.

In questo esempio, però, c'erano già i principali elementi di una tecnica di drammatizzazione: un pretesto di partenza (l'annuario telefonico); il contrasto drammatico (la rabbia che il nostro prova perchè il telefono non funziona); uno sviluppo dinamico (va ai telefoni a protestare); un ampliamento paradocummentaristico (la conoscenza diretta con i vari servizi); un elemento distrattivo e umoristico (il palleggiamento burocratico del povero utente tra un ufficio e l'altro); un accostamento motivato su un fatto improbabile (la noia della domenica e la lettura dell'elenco) e infine un risvolto casuale (l'incontro telefonico tra due appassionati di storia)?

IL DIALOGO

Ma ritorniamo ai problemi della drammatizzazione. Che sono - innanzi tutto - problemi di dialogo.

Come si scrive un dialogo? Come si traduce in dialogo una pagina letteraria?

La risposta non è facile, anzi, quasi impossibile.

Ma in pratica, come si impara a scrivere un dialogo?

Direi che si impara o non si impara mai. E' un fatto istintivo, e poi un fatto di tecnica. La stessa domanda potrebbe essere "come si impara a scrivere una poesia in endecasillabi?"

Evidentemente, conoscendo la tecnica della lirica ed avendo una buona preparazione sul metro endecasillabico.

Se i dogmi in arte non esistono, esiste però una certa tecnica che si può acquisire appunto tentando di affrontare un testo drammatico.

Certo, i manuali non mancano: c'è perfino un professore della Sorbona, Etienne Souriau, che ha pubblicato presso Flammarion un volume intitolato "Les deux cent mille situations dramatiques" dove cerca di sviscerare per analisi le funzioni drammaturgiche della dinamica teatrale; di studiare morfologicamente le principali combinazioni; di osservare come queste situazioni si fondano o si modificano, e come facciamo procedere l'azione teatrale.

Un grosso ponderoso volume, diviso in molti capitoli che spaziano un repertorio da la Commedia dell'Arte a Racine, Molière, Shakespeare e via via sino ad Anouilh e agli ultimi contemporanei.

Per certa divertita curiosità ho letto questo libro e posso dirvi onestamente - con buona pace dell'editore Flammarion - che è l'opera più assurda ed inutile di estetica che abbia mai incontrato.

E allora, come si impara il mestiere di dialoghista? Semplicemente, dialogando, e ponendosi alcuni obiettivi minimi.

Per prima cosa, prendendo una determinata situazione, occorre precisare alcuni elementi: i personaggi.

Chi sono? Che cosa vogliono? Come agiscono, oppure non agiscono, in conformità delle loro idee?

Ecco, mi pare importante, sia pure nella drammatizzazione di un testo letterario già compiuto, avere bene in mente la personalità di questi personaggi.

E poi, sin dall'inizio, chiarire alcuni punti essenziali.

Dove siamo? Cosa facciamo? Perché facciamo queste cose?

Quindi, l'atmosfera. Atmosfera che può essere intuita non tanto come descrizione di un luogo, di un ambiente ecc. ma proprio in funzione del "modo" in cui questa atmosfera influenza l'azione.

Un caso tipico - e anche recente - sono certe tentate riduzioni televisive di romanzi di Cesare Pavese. Che Pavese sia uno scrittore di idee, è ovvio; che i suoi personaggi dibattano, attraverso una storia, una crisi di coscienza e di valori tipici di una determinata generazione, è ancora ovvio; ma tutto questo non è niente se tentiamo di estrarre la dialogazione di Pavese dal contesto ambientale - le Langhe, una Torino populista, borghese del dopoguerra, le osterie, la collina, ecc.

E' quanto è successo ad alcuni tentativi operati su opere dello scrittore. La drammatizzazione - apparentemente - poteva anche funzionare: c'era una trascrizione, fin troppo fedele, di molti dialoghi; c'era una progressione logica della storia; c'era perfino - a tratti - un accostamento a certi ambienti e a certe situazioni dell'epoca. Mancava un solo elemento: ed era appunto Cesare Pavese.

Prendiamo invece un altro esempio: il tentativo, fatto da Max Brod di drammatizzare per il teatro "Il castello" e "America" del suo

amico Frantz Kafka.

Brod, uomo di acuta sensibilità, parte da un altro concetto. E cioè che quel che conta in Kafka non è la storia in sé e neppure - al limite - la stesura, dal punto di vista linguistico e stilistico, in chiave simbologica e rarefatta. Brod parte da un solo elemento: l'atmosfera. E, da questa partenza inizia una liberissima, svincolata drammatizzazione, tenendo sempre presente il clima dei lavori kafkiani.

Il risultato è quello di un teatro di grande intelligenza e - ciò che più conta - un teatro che rispecchi fedelissimamente quello che era il mondo di Kafka.

Arrivati a questo punto, c'è da chiedersi: qual'è, insomma, il rapporto costante, su un problema di adattamento, tra pagina letteraria e testo drammatico?

E' una domanda difficile, anche perchè tale costante varia appunto in relazione al mezzo verso il quale trasferiamo - o tentiamo di trasferire - il testo. Proprio perchè i vari mezzi "vincolano" anche lo stesso dialogo.

La differenza - per esempio - tra un dialogo teatrale, radiofonico, televisivo e cinematografico è - in apparenza - relativa; mentre, in sostanza, è abbastanza rimarchevole.

DRAMMATIZZAZIONE TEATRALE

Cominciamo con il teatro.

A parte le considerazioni sopra accennate di una generica tecnica del dialogo, esiste un presupposto di sensibilità drammatica indispensabile che il critico Francis Fergusson, nel suo volume "Idea di un teatro" definisce "sensibilità istrionica". In pratica, dice Fergusson "l'arte drammatica si fonda su questa forma di percezione, allo stesso modo in cui la musica si fonda sull'orecchio. E, così come l'orecchio educato percepisce e discrimina i suoni, la sensibilità istrionica (che pure può venire educata) percepisce e discrimina le azioni".

Vale la pena di seguire le considerazioni di Fergusson su questo elemento: "Poichè la sensibilità istrionica è una facoltà fondamentale, o primaria, o primitiva, dell'essere umano, è difficile rappresentarla in termini diversi; e può essere solo educata attraverso la pratica. Per questa ragione c'è intorno ad essa ben poca letteratura, tranne il dramma stesso, anche se di quando in quando si sviluppa una dottrina, un'ascesi tradizionale, fondata sull'uso particolare che di essa si fa per fini educativi, o terapeutici, o morali, del genere di quelli cui ho fatto cenno. Quando il teatro vien coltivato, si sviluppa un'intera dottrina dell'arte del recitare; e alcuni conoscitori della sensibilità istrionica e dell'arte del recitare cercano di annotare le loro osservazioni. I drammi di Shakespeare sono pieni di annotazioni incidentali sull'arte del recitare. Coquelin ha in qualche misura razionalizzato la sua accorta pratica di attore. Henry James, grande ammiratore di Coquelin e del teatro francese, divenne un conoscitore, ed ha delle cose veramente illuminanti da dire in proposito della percezione o dell'imitazione dell'azione da parte dell'attore che egli

confronta alle sue, quali le praticava attraverso il diverso mezzo espressivo del romanzo.

La tecnica del Teatro d'Arte di Mosca (che qua e là vien coltivata in America da allievi di attori e registi di Mosca) è un metodo consapevole e spesso assai elaborato di educare gli attori. Il suo fine è quello di insegnare all'attore a percepire ed imitare l'azione in modo tale che egli possa recitare con aderenza le parti scritte da autori drammatici di ogni specie. L'attore deve imparare a liberare, per quanto è possibile, la mente, i sentimenti e l'immaginazione tanto dagli schemi stereotipi del suo tempo quanto dai limiti particolari della sua stessa personalità. Egli deve fare del suo essere interiore, come suol dirsi, "uno strumento capace di eseguire ogni armonia". A questo scopo egli pratica l'evocazione delle impressioni sensorie (quella del lavarsi o del radersi, per esempio). Impara ad fingere situazioni, rapporti umani emotivamente carichi, e a reagire liberamente nell'ambito di una situazione immaginaria. Apprende in altri termini un certo tipo di concentrazione. Quando degli autori provetti improvvisano un piccolo lavoro drammatico sulla base di una situazione immaginaria, essi reagiscono liberamente l'uno alle azioni e alle parole dell'altro nell'ambito di quella, e senza tuttavia violarne i donnés fondamentali. In tal modo questa tecnica è intesa a liberare la psiche, e poi a controllarla, ai fini della recitazione; e l'educazione del corpo e della voce che spesso viene considerata l'unica educazione che un attore possa ricevere, è assolutamente secondaria. Ma è necessario mettere l'accento sul fatto che una tecnica della recitazione, pur se fondamentale come questa, conduce semplicemente alla letteratura del dramma, così come la tecnica esecutiva del violinista conduce alla letteratura del violino, dove, cioè, si indagano le possibilità di questo strumento.

Il concetto dell'azione e dell'imitazione dell'azione è il vincolo che connette l'arte del drammaturgo con l'arte interpretativa dell'attore."

Ora, pur ammettendo un'evoluzione dalle concezioni estetiche di Fergusson, è chiaro che il traslatore di un testo per il palcoscenico deve possedere in sé tutto un sistema di sensibilità drammatica: direi quasi, essere un catalizzatore di sensazioni, di intuizioni, di ritmo. Altrimenti il suo lavoro rischierà di arrivare al pubblico privo di ogni aggancio reale: una sciocca imitazione "à la manière" dell'Autore traslato.

La storia in sé è soltanto un punto di partenza, o di arrivo, oppure la premessa per un'atmosfera.

Se la giovane e ricca figlia di un industriale ama, riamata, il figlio di un industriale rivale, se i due amoreggiano nascostamente, se infine lui e lei finiscono per infrangere i vincoli sociali per far trionfare il loro amore, e se questo scatena un dramma che porterà, magari, alla morte dell'una e al suicidio per disperazione dell'altro - tutto questo a me non importa gran che, perchè è una banale storia d'amore magari un poco fumettarda.

Ma se invece riflettiamo che questa storia, che ho trasposta in termini moderni, è quella di "Romeo e Giulietta" ci accorgiamo come una situazione di per sé abbastanza banale, può acquistare, attraverso una poetizzazione drammatica, una presa ed un mordente

eccezionale, ecco che constatiamo come l'azione dell'Autore sia quella di prendere a pretesto una situazione "aperta" e poi dipanarla alla luce di una sua poesia e di un suo "ritmo di idee".

Ecco allora che il dialogo non può "precostruirsi" e neppure essere mutuato da un testo all'altro. E così come i dialoghi di Pavese, ripresi di peso dai romanzi e trasferiti sul tele schermo, diventavano quasi sciocche banalità, il punto di partenza per un adattamento, da un genere all'altro, deve essere proprio quello di una "reinvenzione", di una "riscritturazione" in senso anche ritmico, ritmico cioè in rapporto al mezzo che si adopera.

E allora, come si impara a dialogare? Semplicemente, dialogando. E ascoltando dialogare, vada questo dall'ascolto critico di un'opera drammatica, alle più banali conversazioni della vita. E ancora, cercando di operare da questi apporti casuali una sintesi, in vista di estrarre da un dialogo gli elementi essenziali che fanno procedere avanti una vicenda. Teorie, regole, estetiche e manuali, non servono - o meglio - servono soltanto a chiarirci le idee su ciò che non va fatto, ed è già qualcosa.

DRAMMATIZZAZIONE RADIOFONICA

Veniamo adesso ad un altro campo, più specifico, in quanto soggetto, per sua natura, a limitazioni - ma anche a suggestioni - fornite dal mezzo meccanico: la radio.

La prosa radiofonica - si è detto - è un poco il teatro dei ciechi, ed è un'osservazione più acuta di quanto sembri, proprio perchè nella radiofonia manca l'apporto dell'immagine e questo supporto deve essere "immaginato" dall'ascoltatore. Ecco perchè coloro che sono privi della vista possono, dalla radio, trarre il massimo della suggestione, in quanto tutta la loro attenzione critica viene concentrata sulla parola, e possiedono - quasi per naturale compensazione - una sensibilità superiore verso la voce e le intonazioni.

In questo senso, il mezzo radiofonico, drammaticamente parlando, è il più vicino a quello teatrale: proprio perchè la parola domina incontrastata, e la battuta ha valore essenziale, appena appoggiata da un'evocatività - più che altro analogica - suscitata dagli stacchi musicali e dai rumori.

Un esempio banale? Se possedete un registratore, registrate una sequenza qualsiasi di un radiodramma - ossia di un testo di prosa creato apposta per la radiofonia - e poi registrate un pezzo di un originale televisivo.

Riascoltate criticamente i due pezzi, e vi accorgete di quanto il dialogo radiofonico sia più esatto, più ritmicamente calibrato di quello televisivo, che deve avere il compito di commentare l'azione di immagine.

La radio, per sua natura, è polivalente. Un po' una "bonne à tout faire" che ti informa, erudisce il pupo, ti svaga, e ti dà anche un'informazione culturale. E, come tutte le bonnes à tout faire, fa quel che può, e come può.

Di qui l'esigenza di produrre, produrre, produrre. E anche di diffondere su un certo piano di interesse e di "ascoltabilità". E' abbastanza comprensibile, per esempio, che negli indici di gradimento, i testi più difficili, più "culti" riscuotano le percentuali più basse, mentre insulse rivistine e trasmissioni evasive o - come si definiscono aziendaliamente con patetico eufemismo "ricreative" - riscuotano gli indici di gradimento più elevati.

Consumando interi repertori, la radio deve cercare altrove le sue sorgenti di alimentazione. E siccome i geni non corrono le strade, e i radiodrammisti non sono schiere, deve ricorrere ad altri generi "adattandoli" al mezzo.

L'adattamento in radiofonia è un fatto indispensabile e lo sceneggiatore deve essere prima di tutto un abile artigiano, capace di succhiare la linfa di questo o quel testo letterario, e di trasmutarla in trasmissione.

Dicevo all'inizio che "tutto è adattabile, niente è adattabile". Ma qui, non si tratta di sfornare rarissimi capolavori, si tratta, invece, di fornire ad una azienda un prodotto finito, molto ben calibrato, capace di suscitare interesse per un pubblico vastissimo e differenziato.

Tutto è adattabile quindi, nella misura in cui la radio può servirsene.

Come si procede ad una drammatizzazione radiofonica di un testo letterario? A parte una indispensabile abilità sul dialogo, occorre tenere presenti alcuni elementi tipici del mezzo.

Il primo, quello della cosiddetta "attenzione di ascolto". La nostra è un'epoca di immagini. Giornali, rotocalchi, cinema e televisione ci hanno ormai condizionati ad acquisire un prodotto sotto forma di immagine, prima che di sostanza.

La radio ha solo la voce, ma questa voce può essere talmente suggestiva da compensare - e magari anche superare - la mancanza di un video.

Il testo radiofonico deve rispondere a molte esigenze: quella di agganciare l'ascoltatore attraverso ad un suo "ritmo" particolare: perchè se esiste - come afferma uno studioso, il Prof. Barberi-Squarotti - una "atarassia ipnotica" dell'ascoltatore televisivo; esiste nondimeno una distrazione ed una limitata percepibilità da parte dell'ascoltatore radiofonico.

Sarebbe interessante poter esporre le varie teoriche sulla estetica radiofonica: sono studi molto accurati, documentati, e si sono scritti parecchi libri. Ma sarebbe un discorso troppo lungo.

Mi limiterò ad alcuni accenni, piuttosto chiari, tratti dal volume "L'Art radiophonique" di Roger Pradalié.

Dice Pradalié nel suo capitolo sulla produzione drammatica: "L'adattatore di un testo letterario deve innanzi tutto leggere con grande attenzione il testo stesso e, nel corso di questa lettura "critica" cercare di scoprirvi il ritmo generale dell'azione, di valutare l'importanza relativa delle differenti parti e di precisarsi la concezione estetica generale: realistica, simbologica, fantastica, astratta ecc.

Quindi - continua Pradalié - l'adattatore procederà ad un "decoupage" ad una sorta di frazionamento del testo in un certo numero di sequenze. La sequenza sarà per lui un'unità drammatica ed un'unità di lavoro. Corrisponderà alle scene o ai quadri di una pièce di teatro.

E' chiaro che il testo radiofonico comprende, per sua natura, un certo numero di brevi elementi drammatici.

Effettuato questo primo lavoro, l'adattatore procederà ad una distribuzione ideale delle parti, cercando di classificare caratterologicamente le voci. Poi, di crearsi già, in partenza, un'atmosfera una specie di "decor", di scenografia sonora entro cui questa azione avrà luogo. E chiudo la citazione di Pradalié.

Questo, come inquadratura di massima. Ma la radio ha esigenze sue proprie molto precise.

Si rifletta, per esempio, alla possibile suggestione dei cosiddetti "piani sonori": la radio ne distingue, in genere, tre: il primo piano, il piano medio o piano americano ed il campo lungo.

Il primo piano viene utilizzato per i dialoghi, le confidenze, le voci interiori, ecc. Una conversazione a due, sarà sempre risolta in primo piano.

Invece, una scena a più persone (una riunione, un effetto di folla ecc.) verrà ripresa in piano medio. Spesso si può utilizzare contemporaneamente un microfono per il primo piano, ed altri per il piano medio.

Quanto al campo lungo sonoro, verrà solo usato quando si tenterà di dare una "portata" suggestiva alla voce, magari alonandola, riverberandola con filtri, oppure utilizzando la "camera eco".

Poi, il problema dei rumori, che possono essere reali - cioè fatti dal rumorista, oppure su dischi di repertorio, oppure registrati. Da tenere presente che in radiofonia - parlo della prosa radiofonica in particolare - niente è più vero del falso e niente risulta più falso del vero.

I rumori possono essere poi realistici od analogici: per esempio, per accentuare l'effetto drammatico di un grido di paura o di angoscia, io posso mixare questo grido con un effetto sonoro analogico che suggerisca l'angoscia: come la sirena di un'autoambulanza.

Oppure, suggerire una logica conclusione di una sequenza: esempio, un dialogo agitato tra un uomo e una donna che stanno rompendo la loro unione. Lui, esasperato può dire: "Basta! Andrò lontano da te!". A questo punto, se io inserisco la sirena di una nave, oppure il fischio di un jet, e lo mixo ai singhiozzi della donna, ecco che ho risolto per logica progressione la sequenza.

Problema della musica, dei cosiddetti "stacchi musicali drammatici" che possono avere una funzione ambientale oppure una funzione di sipario tra un cambio di ambiente sonoro.

Poniamo che si parta, in un adattamento storico, da un clima settecentesco: ecco che una musica introduttiva per cembalo può dare all'ascoltatore quella collocazione adeguata all'azione che seguirà.

Oppure; accentuare il senso drammatico di una scena. Nel passare un fiume in piena, il protagonista viene trascinato dalla corrente. All'urlo agghiacciante del malcapitato ecco seguire alcune battute della 4° Sinfonia di Bruckner. Questa drammaticità musicale lascerà l'ascoltatore in uno stato di tensione.

Gli esempi potrebbero essere molti, a diversa delle tecniche usate: per progressione logica, per contrasto, per analogia, per rimembranza, per emotività interiore...

Passiamo ad un altro punto: il montaggio. La possibilità cioè di creare alla radio due piani sonori differenziati, su due nastri incisi in tempi diversi, di montarli, mixandoli, facendo prevalere ora l'uno ora l'altro a seconda delle necessità drammatiche.

Oppure ancora il montaggio differenziato. Si da il caso di una battuta molto difficile. L'attore non sa come risolverla, allora il regista gli suggerisce alcune intonazioni diverse. L'attore le esegue. In montaggio, il regista potrà scegliere, tra le differenti versioni date dall'attore, quella che meglio si adatterà all'economia del testo ed inserirla nel registrato definitivo.

Ciò che distingue la radio dagli altri mezzi, a parte le sue peculiarità tecniche, è proprio il saper dipanare la parola in funzione di un ritmo preciso di progressione. Certo, il regista potrà, durante la realizzazione, giocare su questo ritmo, ma è chiaro, però, che il testo in sé, deve già poter suggerire al realizzatore, ed in modo molto preciso, un suo ritmo definito.

La parola è tutto. La battuta è tutto. I rumori, gli ambienti sonori, la musica non sono che supporti alla parola.

Quindi, una cura particolare nel dialogo. Una scelta accurata affinché ogni battuta sia essenziale per far procedere l'adattamento. Il primo dovere di un radio adattatore è di saper sacrificare le sue velleità drammaturgiche, sacrificare considerazioni, magari interessanti ma non del tutto essenziali; sacrificare soprattutto la sua personalità di autore in vista di riproporre quella dell'autore che sta adattando.

Un commediografo contemporaneo Samuel Beckett ha confessato che, senza essersi mai interessato di radiofonia, ha scritto su ordinazione della BBC quel magnifico testo radiofonico che è "Ceneri"; forse uno dei testi più radiogenici che sia stato mai scritto. Ma è evidente, però, che la sensibilità dell'uomo di teatro Beckett è tale da poter immaginarsi, costruirsi a priori, tutta una tecnica radiofonica anche senza conoscerla.

Ma conclusione mi pare un'osservazione, piuttosto acuta e maliziosa, di Wolfgang Eckert, uno studioso tedesco di estetica radiofonica. Dice Eckert:

"Là dove la prosa radiofonica cerca nuove strade, non dobbiamo dimenticare che la tragedia greca porta in sé più elementi radiodrammatici della maggior parte dei lavori scritti apposta per il microfono".

DRAMMATIZZAZIONE TELEVISIVA

"Teatro in pollici" - "Una finestra aperta sul mondo" - "Il mondo in casa" - queste, e molte altre ancora, le definizioni della televisione che oggi in tutto il mondo è un veicolo di informazione insostituibile e anche un formidabile mezzo di persuasione, più o meno occulta, e di livellamento a base sociale.

Raccontano che un giorno il grande regista René Clair, intervistato su che cosa preferisse nella televisione, rispose - piuttosto malignamente - "il bottone per spegnerla".

Questa, senza dubbio, può essere una battuta, una "boutade" - come dicono i francesi - ma è certo che mai come in questi ultimi decenni milioni e milioni di telespettatori si sono avvicinati al mondo dello spettacolo attraverso l'acquatico spiraglio del teleschermo.

Il discorso fatto sulla radio: e cioè la necessità di produrre, produrre e ancora produrre, vale naturalmente anche per la televisione. Il numero delle ore giornaliere di programma, la quantità di materiale consumato, "bruciato" rapidamente, l'impellente ricerca di idee nuove da sfornare a tambur battente; il problema di scadenze fisse e perentorie; il fatto di doversi rivolgere ad una enorme platea di un pubblico non specializzato e profondamente differenziato: queste ed altre ragioni fanno sì che la produzione televisiva non può, per la natura stessa dei suoi rapporti, soffermarsi a sottili considerazioni di natura estetica, ma deve buttar fuori prodotti finiti - il meglio finiti possibile, ovviamente - senza preoccuparsi troppo del "lavoro eccezionale" o del capolavoro.

Di qui l'assillo, la fretta, i tempi stretti di produzione, i giorni contati di prove e di registrazione, e - insomma - quell'atmosfera perennemente esagitata e concitata che si respira nelle redazioni dei quotidiani e che obbliga quanti producono per il teleschermo a ridimensionare continuamente una loro visione estetica adattandola a perentorie esigenze aziendali.

Alcuni dati di fatto specifici: un "Amleto", messo in scena da qualsiasi Teatro Stabile esigerà, tra prove a tavolino, scenografia, messa a punto delle luci, prove in palcoscenico, costumi ecc. almeno un tempo di 40/45 giorni - se tutto va liscio. Lo stesso "Amleto" televisivo, pur con alcuni prolungamenti strappati al regista alla direzione, dopo diatribe interminabili, alti laj, promesse, ecc. si risolverà al massimo in 25/30 giorni. Da notarsi che, in questo tempo, va compreso tutto il lavoro di montaggio, e che la ripresa televisiva, con le sue esigenze di natura paracinematografica, risulta estremamente più lenta e difficoltosa che non la messa a punto di una compagnia sul palcoscenico.

Mi pare che il discorso può essere meglio sintetizzato riportando alcune considerazioni di un autore televisivo, Alberto Perini, riprese dal suo volume: "Come si scrive per la televisione", una pubblicazione adottata come libro di testo per il corso di specializzazione televisiva dell'università internazionale di studi sociali.

Dice Perrini nel capitolo "Genealogia dello spettacolo TV":
"La Televisione non è soltanto una macchina di diffusione vi-
siva ma anche e specialmente un nuovo e originale strumento
di arte.

Questo strumento si avvale delle precedenti esperienze artisti-
che del Teatro, del Cinematografo e della Radio.

- a) - Dal Teatro - radice primaria del dramma - assume la fisio-
nomia caratteristica della "cerimonia" ripresa nell'attimo
irrepetibile del suo svolgimento;
- b) - dal Cinema, la facoltà di sviscerare le immagini nella lo-
ro essenza plastica (mediante la ripresa di materiale visi-
vo: inquadrature, sequenze, dissolvenze, movimenti di mac-
china);
- c) - dalla Radio, la facoltà di incedere col tipico ritmo poe-
tico e psicologico della voce in stretta funzionalità espres-
siva con la musica; spettacolo diffuso sulle onde dello
spazio, per tutti e per nessuno. Come la Radio, appunto la
Televisione viola l'intimità delle mura domestiche portando,
di fronte all'uomo chiuso nel rifugio della propria casa,
l'immagine e la voce di un mondo esterno, palpitante, vivo,
senza riposo. E come per la Radio, lo spettatore, solo con
se stesso, può, col semplice giro di un commutatore, esclu-
dere senza appello questo "spettacolo".

La giovanissima Televisione ha dunque riassunto e raccolto in
sè Teatro, Cinema e Radio, forme d'arte che hanno trovato una
loro ben definita sistemazione estetica e tecnica in altra sede.
Ma gli elementi espressivi del Teatro, del Cinema e della Radio,
stretti insieme nel "nuovo genere di rappresentazione", subisco-
no una profonda fusione e si trasformano in un compatto, nuovo e
unitario linguaggio, dell'imprevedibile valore espressivo. Le
tre esperienze artistiche preesistenti non producono un miscu-
glio ma un composto con proprietà diverse da quelle dei compo-
nenti.

Per concepire, comporre e scrivere un copione drammatico per la
TV (Teledramma, Telecommedia) occorre impadronirsi dunque di u-
na nuova tecnica.

- a) - Dalla tecnica teatrale, l'autore televisivo, desumerà la
capacità di condensare e polarizzare l'azione in un sinte-
tico, stretto e funzionale sviluppo scenico basato sul
conflitto drammatico che procede gradualmente in virtù di
un dialogo;
- b) - dalla tecnica cinematografica, la capacità di esprimersi
col linguaggio primitivo, intuitivo ed immediato della
immagine;
- c) - dalla tecnica radiofonica, la capacità di agganciare con
un ritmo incisivo e unitario l'attenzione del pubblico.

Anche se l'Autore si servirà delle precedenti esperienze, non
dovrà dimenticare che il copione televisivo ha caratteristiche

autonome. Non dovrà dimenticare che l'Arte Televisiva non è nè Teatro, nè Cinema, nè Radio, ma un genere d'arte nuovo, regolato da particolari norme tecniche, indispensabili alla composizione dell'opera destinata espressamente alla realizzazione TV".

I limiti espressivi del mezzo, a parte quelli sopra accennati, vanno proprio ricercati nella natura tecnica del teleschermo: la ridotta dimensione del quadro, una rallentata tensione emotiva dell'ascoltatore, dovuta al fatto che il "rito" dello spettacolo avviene in una sede più distrattiva e in condizioni meno propizie che non quelle del Teatro e del cinema, obbligano dunque chi lavora per la TV a considerazioni ben precise, lasciando da parte molte aspirazioni al "capolavoro".

Cominciamo dalle dimensioni: sul teleschermo, per l'eccessiva e perentoria vicinanza degli attori dalla fonte di presa, ogni sfumatura mimica viene esaltata - con risultati che possono essere positivi, ma anche negativi. Se il primo piano cinematografico può essere difficile, quello televisivo esige da parte dell'attore una consumata maestria tecnica. Di qui la costante preoccupazione di una ripresa che avvicini le immagini principali dell'azione, trascurando le altre; di qui l'ingrandimento forzato di alcuni elementi - il viso, i gesti, gli oggetti stessi che prendono un'importanza determinante.

Ecco, per esempio, che un dialogo a due verrà sovente ripreso "isolando" i due attori e giocando continuamente su stacchi, campi e controcampi, il che può anche frammentare notevolmente il dialogo stesso. Di qui la necessità di escludere quelle inquadrature che si presentino troppo piene di materiali visivi diversi e non facilmente individuabili al primo colpo d'occhio.

E poi - soprattutto - una differenza sostanziale di ritmo nei riguardi del cinematografo. Mentre la ripresa cinematografica è normalmente rapida, scattante, incisiva; quella della TV è legata a lenti movimenti delle telecamere, che per ragioni di avvicinamento sopradette, devono agire in spazi limitati, portando appresso grovigli di fili, limitando le angolazioni a luoghi deputati piuttosto esigui, con continua minaccia di uscire dai limiti segnati, con pericolo che la telecamera che seguirà possa entrare in campo ecc.ecc.

Ma ritorniamo ai problemi più specifici di una drammatizzazione televisiva. Dice ancora Alberto Perrini, nel suo capitolo dedicato allo "Spostamento di linguaggio dalla parola all'immagine": "Il dramma teatrale, e ancor più di esso, il dramma radiofonico, basano la loro azione sulla parola. Il dramma cinematografico e quello televisivo, invece, pur disponendo dell'espressione verbale, basano la loro azione sull'immagine.

L'immagine ha una sua incoercibile prepotenza che tende a limitare, ad espellere la parola ove questa sia pleonastica all'immagine. Un viso rigato di lacrime, una mano che si stringe convulsamente, un sorriso, uno sgranarsi d'occhi, hanno una immediata eloquenza. Il linguaggio delle immagini, quindi, è una rappresentazione di effetti attraverso la quale vengono comunicati le cause, i sentimenti, le idee motrici. Il linguaggio viene dunque spostato da un piano dialettico razionale ad un piano intuitivo ed emotivo.

Ogni forma espressiva ha una sua tecnica.

Un novelliere, ad esempio, potrebbe scrivere una frase del genere:

- Caio non aveva più sigarette, ciò che lo rendeva sempre di cattivo umore. Vide nel portacenere un mozzicone. Lo raccolse, lo accese e si mise a fumarlo stizzosamente..... -

Un radioautore, per risolvere questa breve azione, dovrà volgerla tutta in "fonemi" con un dialogo:

CAIO (con stizza) - Accidenti! SEMPRONIO - Che ti succede?
CAIO - Ho finito le sigarette! SEMPRONIO (ironico) - Oh, figurati che tragedia! CAIO (inquieto) - Se... se non posso fumare, io... mi sento male... Hai, per caso, una sigaretta? SEMPRONIO - Mi spiace per te, ma ho il vizio... il vizio di non fumare, io. CAIO - Spiritoso! SEMPRONIO - Se ti accontenti... qui nel portacenere, c'è un mozzicone... CAIO - Dà qui! Dà qui! SEMPRONIO - Sei disgustoso. CAIO - Poche storie. Un fiammifero, presto! (RUMORE DEL FIAMMIFERO STROFINATO SULLA SCATOLA E ACCESO) (con le labbra impedito) - Che saporaccio questo mozzicone!...

Un autore televisivo, invece, dovrà visualizzare l'azione, dovrà, cioè, volgerla tutta in linguaggio visivo. Esempio:

SU CAIO CHE SI FRUGA NERVOSAMENTE IN TUTTE LE TASCHE. ALLA FINE NE TRAE UN PACCHETTO DI SIGARETTE VUOTO. STIZZOSAMENTE LO ACCARTOCCIA NEL PUGNO E LO GETTA VIA. VOLGE LO SGUARDO INTORNO A SE' F.C.

SU P.P. DI CAIO CHE GUARDA IN BASSO F.C. CON ARIA DI SORPRESA E DI SOLLIEVO.

SU DETTAGLIO DEL PORTACENERE SITUATO SUL TAVOLO, CONTENENTE UN MOZZICONE DI SIGARETTA. ENTRA IN C. LA MANO DI CAIO CHE RACCOGLIE DELICATAMENTE IL MOZZICONE.

SU P.P. DI CAIO C.S. CHE SI PORTA IL MOZZICONE ALLE LABBRA. LO ACCENDE E NE ASPIRA IL FUMO. HA UNA SMORFIA DI DISGUSTO E UN GESTO DI STIZZA.

Il linguaggio visivo dev'essere il più possibile chiaro, inequivocabile e di facile immediata comprensione.

E' senza dubbio molto più importante indicare (al regista e, quindi, al pubblico) ciò che vede la camera (vale a dire indicare l'azione), piuttosto di come la camera la vede. L'interesse di un'azione televisiva può essere accresciuto da un opportuno e funzionale uso selettivo della camera, ma occorre, innanzi tutto, che sia valida ed espressiva l'azione in sé, altrimenti nessun gioco di inquadrature e di movimenti di macchina, pur tecnicamente raffinato, potrà sollecitare qualsiasi interesse in un'azione inespressiva.

D'altronde, nella descrizione dei fatti, è inutile spiegare le segrete intenzioni dei personaggi. La descrizione deve attenersi strettamente all'azione esteriore. I motivi che la suscitano devono manifestarsi chiaramente in essa, senza alcun commento e-

splicativo ad uso del regista (commento che ovviamente non potrà arrivare al pubblico se l'azione non è autosufficiente).

Non è facile, spesso, esprimere col linguaggio visivo - che ha dei limiti espressivi - un'idea complessa. Sarà opportuno, quindi, chiarirla con la "parola" dei personaggi, vale a dire col "dialogo". E basta spesso una sola battuta per chiarirla.

Il dialogo in appoggio all'azione visiva darà rigore logico e razionale al copione televisivo".

Questo breve accenno potrà avere chiarito le difficoltà ed i limiti di un linguaggio per il teleschermo. E, siccome non mi è possibile soffermarmi oltre, passerò direttamente al dialogo, o meglio al "audio".

Il dialogo televisivo deve rispondere a tre requisiti fondamentali:

- 1) fornire informazioni concrete sulla vicenda che si sviluppa
- 2) dare corpo ad impulsi emotivi di natura drammatica
- 3) fare progredire la storia che viene raccontata.

La "conditio sine qua non" resta però che il dialogo agisca sempre in funzione della immagine, senza mai sopraffarla, perchè è l'immagine che viene prima percepita dall'ascoltatore, e solo ad essa chi guarda dedica la maggiore attenzione e concentrazione.

E' chiaro che il lavoro dello sceneggiatore televisivo deve orientarsi su un problema di natura essenzialmente pratica: quello dei costi di produzione.

Mentre per la radio, priva di un video, la possibilità di spaziare tra ambienti diversi è un fatto comune, in televisione ogni cambio di ambiente ha un suo costo ben preciso e determinato.

Questo vale perentoriamente per ogni spettacolo televisivo che non può superare i limiti prestabiliti dal budget fissato, ed in più deve rispettare le esigenze di un tempo di produzione limitato alla occupazione degli studi, montaggio e smontaggio dei vari blocchi di scene, e così via.

Seconda grossa preoccupazione è quella che riguarda gli "inserti filmati". Certo, è demoralizzante dover risolvere un intero spettacolo nei pochi metri quadrati di uno studio: ma si consideri che lo spostamento di una troupe in esterno, il dover filmare passaggi, di per sé - a tavolino - apparentemente semplici, può far salire i costi di produzione alle stelle.

Ora, evidentemente, ciò si può fare e normalmente si fa: ma è certo che ogni inserto filmato deve avere una sua ragione precisa e non può - comunque - essere eseguito "soltanto" per vivacizzare una situazione forse troppo statica.

La drammatizzazione televisiva di un'opera letteraria, esige prima di tutto un ripensamento iniziale. Questo ripensamento è di natura visiva.

Quando io leggo una novella o un romanzo, non devo considerare tanto le possibilità artistiche di questo prodotto, quanto il "come" una determinata storia possa risolversi attraverso una

traduzione in immagini.

Ne deriva che la mia lettura non può più essere una lettura già interpretativa - come si è visto nel caso della radiofonia - ma mi costringerà a seguire alcuni tempi diversi per arrivare alla stesura vera e propria.

Il primo tempo è quello di una sinopsi.

E cioè: dal testo letterario viene steso una sorta di riassunto che comprende tutta la vicenda, la inquadra già - grosso modo - nei limiti di tempo concessi dal programma, ne precisa i tagli principali in puntate o sequenze.

Il secondo tempo è quello chiamato della "Story".

Dalla sinopsi dovrò preoccuparmi di estrarre molti particolari in forma essenzialmente visiva e di tralasciare tutti quegli effetti letterari che non possono entrare nella vicenda.

Il terzo tempo è costituito dal Traitment o trattamento.

Qui si precisa già la natura del mezzo: si procede su due colonne con il video e l'audio, si manipola tutto il materiale in taglio di scene e di sequenze, uso selettivo delle telecamere (quando questi movimenti siano indispensabili ai fini estetici e non possano essere lasciati - come di normale uso - ad libitum del regista); azione completa, elenco dei personaggi, elenco del materiale scenografico, (già specificando se si tratti di ambienti completi, di settori ecc.) didascalie relative al dialogo; magari alcune battute del dialogo, (dove queste investano un ruolo determinante nei confronti dell'immagine) stacchi musicali ed effetti sonori.

Il quarto tempo, quello definitivo, è scenario, o sceneggiatura completa. Lo scenario deve essere il copione di studio che verrà dato in mano al regista.

Questa, normalmente, è la via seguita in ogni lavoro televisivo.

I sistemi possono anche variare: c'è chi ad esempio, si preoccupa inizialmente di specificare meglio nella stessa sinopsi i tagli di sequenza e i vari elementi scenografici, in modo da dare la possibilità agli addetti ai programmi di valutare già in partenza i costi di produzione.

C'è chi, invece, forte di maggiore esperienza del mezzo salta il secondo punto, quello della "Story" ed invece traccia un vero e proprio "piano di produzione" già dotato magari - in parte - di brevi azioni dialogate. Questo per fornire, a chi si occupa del programma, un'informazione generale in modo da poter valutare quella che sarà l'atmosfera generale del lavoro.

Certo, non è da credere che la drammatizzazione televisiva possa compiersi così, senza pensarci troppo, giocando sull'istinto, presumendo - una volta afferrata la sostanza di una storia da adattare - di poter improvvisare tutta una sequela di elementi diversi da portare avanti contemporaneamente.

Mi diceva un amico, dirigente ai programmi, che in media - su 10 treatment che arrivano già selezionati all'azienda - a parte considerazioni di natura artistica, almeno 7 non rispondono - o rispondono solo in parte - alle effettive esigenze di un concreto piano di lavorazione.

Aggiungeva che uno dei difetti principali dei teleautori italiani è proprio quello di un eccesso di improvvisazione, di una presunzione di conoscere il mezzo e la sua tecnica (magari perchè provenienti da esperienze di natura cinematografica) e di non soffermarsi sufficientemente su problemi di natura pratica.

Accennerò brevemente alcuni altri punti tra i quali quelli della partecipazione attiva del telespettatore alla trasmissione.

Osserva infatti il professor Salvatore Gallo nel suo interessante volume "Psicologia della radio e della tv": "La televisione, per la concretezza e la vivacità delle sue immagini luminose, è priva di quel potere captante e di quella efficacia intima che son proprie della parola disincarnata. La figura che lo schermo televisivo presenta non ha certo quell'aspetto di familiarità e di intimità di cui è rivestita una voce ignota e consueta, la quale genera facilmente una suggestione di prestigio, tramite inconscio di idee e di consonanze affettivo-volitive. L'immagine concreta televisiva, con i suoi dati audiovisivi concreti, lascia il campo a naturali attrazioni o resistenze che spesso sono assenti nell'audizione della parola, diremmo, allo stato puro e nell'astrattismo della voce, della musica e delle costruzioni radiofoniche.

Certamente manca alla televisione quella interiorità e individualità recettiva che sono proprie dell'ascolto radio.

Certamente essa elimina, quasi del tutto, i processi dell'attività immaginativa e associativa, che sono caratteristiche delle radioaudizioni e che si colorano di tutti i riflessi individuali della personalità. Rimangono tuttavia l'organizzazione personale dell'attività percettiva, dominata dai riflessi delle personalità singole e dei temperamenti, e la conseguente sintesi dei dati sensoriali, delle esperienze passate, degli elementi intellettivi e del dinamismo plastico di tutta la sfera affettivo-emotiva.

Di qui nasce la diversa e varia reazione psichica alla televisione stessa: di qui l'attivazione di processi interiori, differenziati negli individui dallo stato generale transitorio e da quello della tensione nervosa, del temperamento umorale, dell'età e del sesso e anche del subconscio. Fonde la manifestazione di un interesse vario, nei singoli componenti la famiglia, a volte diverso in ore diverse e non sempre identico neanche di fronte a un identico programma.

Si ritorna insomma alla materialità e all'espedito di pensare per figure, che la quasi spiritualità e impalpabilità della radio aveva eliminato, stando o ravvivando invece l'intervento attivo e costruttivo dell'ascoltatore, che la televisione riporta alla recettività quasi passiva. E tutto ciò senza contare la facilità e ubiquità di accesso (anche in viaggio, anche passeggiando) che hanno conferito alla radio una entusiastica diffusione".

Un altro importante elemento da considerarsi per la drammatizzazione di un testo è l'atmosfera, il "clima", come lo chiamano gli americani, che più risultino idoneo alla finzione del teleschermo. E' ovvio, già in partenza, che una data situazione deve rispondere ad un concetto di assimilazione per un pubblico molto vasto:

di qui la perentoria scelta di escludere motivi artistici che, per loro natura, vadano oltre alle possibilità acquisitive relativamente "primordiali" di milioni e milioni di utenti.

E di seguire, insieme, una impostazione che permetta un discorso tematico chiaro e privo di richiami troppo intellettualistici.

Ma allora, che cosa si può intendere per una narrazione piana ed esplicativa in televisione? Ce lo spiega un autore americano, Chayefsky, il famoso autore del film Marty che, prima di essere adattato per il cinema, è nato come copione televisivo e ha ottenuto il premio televisivo Sylvania negli Stati Uniti.

Dice Chayefsky: "Il realismo in teatro è surrogato, quello che in realtà si raggiunge è l'effetto del realismo. In televisione si può essere liberamente e letteralmente reali. Le scene possono essere recitate come se gli attori ignorassero la presenza di spettatori. Il dialogo può dare l'impressione di essere intercettato come per un contatto telefonico. Le illimitate possibilità di realismo sono quelle che determinano la diversità di impostazione che il commediografo deve tenere presente quando scrive per la televisione.

Quando raccoglie le sue idee per un programma televisivo di un'ora, l'autore ha davanti a sé un intero settore drammatico nuovo e inesplorato sul quale avventurarsi. Può scrivere delle cose semplici, degli incidenti trascurabili, sempre che abbiano un significato drammatico. In breve lo scrittore televisivo, per mantenere desto l'interesse dei suoi spettatori, non ha la necessità di inventare situazioni di alta drammaticità o racconti a forti tinte. Tutto quello di cui ha bisogno è trovare un momento psicologico e costruire il suo racconto in modo che esso accuratamente e delicatamente conduca ad esso".

E ancora aggiunge, a proposito dello stesso argomento: "Ritengo che lo stile lirico, quello impressionistico, quello astrattista o espressionista diano pessimi risultati in televisione". Questo concetto, che può senza dubbio apparire limitante e perentorio, viene anche chiarito da un altro studioso della televisione, Angelo D'Alessandro, da alcuni anni insegnante incaricato presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di "Esercitazioni di regia".

Ha scritto D'Alessandro nel suo volume "Lo scenario televisivo":

"L'oggetto primo ed essenziale componente ogni corretta immagine televisiva è l'uomo. Non l'uomo in assoluto, ma in concreto, l'uomo, realtà vivente ed operante nell'esistenza. Quindi la TV nelle sue forme di finzione espressiva (tutte le forme di spettacolo televisivo) assume della realtà solo una parte a materia della propria trasfigurazione: l'uomo. Ecco perchè il dramma televisivo e gli esperimenti che in tal senso si sono avuti, si basano sull'elemento uomo colto in un momento particolare della sua esistenza, nel momento cioè in cui le sue relazioni con i suoi simili, sia che diano luogo ad un conflitto, sia che si compongano in equilibrio armonico, lo portano a meglio definirsi nella realtà, attraverso la presa di coscienza del suo porsi davanti alla realtà stessa. E poichè l'uomo si pone davanti alla realtà con tutta una gamma di espressioni

sensibili, acquistare coscienza del porsi dell'uomo davanti alla realtà significa risalire dai suoi modi di essere, dal suo esistere, alla sua intima essenza, alla sua anima.

Il cinema con gli ultimi ritrovati tecnici che si traducono in nuovi valori espressivi e formali (Cinemascope, Cinerama, ecc.) è giunto alla conquista dello spazio e del movimento in esso racchiuso. L'uomo si esteriorizza, si riversa nell'ambiente, nei suoi modi di esistere. La TV fa il cammino inverso, dall'ambiente all'uomo, dall'uomo quale esso si pone nella realtà all'uomo quale egli è. Al di là quindi delle stesse "cose comuni" c'è il mondo recondito dello spirito umano, dell'essenza stessa del nostro io da cogliere mercè questo straordinario mezzo espressivo, la televisione".

L'impegno di uno scrittore che elabora un testo letterario per il teleschermo non è certo minore di quello di un autore di un originale televisivo: anzi, potrei dire che - in un certo senso - è maggiore. Infatti, se l'autore di un teledramma non riesce a sviluppare il suo mondo e la sua storia in maniera compiuta, avrà pur sempre dato a chi lo ascolta la possibilità di fare intravedere quella che può essere la sua personalità e il suo modo di pensare. Mentre il riduttore, l'adattatore, che non riesce a trasporre l'opera alla quale si è dedicato, avrà una duplice responsabilità: verso il pubblico scontento del suo prodotto, e verso l'autore del testo letterario che ha rovinato.

Di qui il dovere, prima di procedere al lavoro, di conoscere a fondo il mezzo che adopera. E poi di svolgere un grosso lavoro di natura critica: cogliere, cioè, il nucleo poetico del testo, inquadrare l'autore nel periodo storico e letterario dell'opera, e l'opera stessa nel più vasto quadro della sua produzione; analizzare tutti gli elementi stilistici e contenutistici e arrivare infine a una sintesi di tutte le componenti esaminate.

IL CINEMA

Di ben diversa natura è il discorso sulla drammatizzazione di un testo letterario per il cinema.

Innanzitutto, il mezzo cinematografico non obbedisce più alla direttiva di un singolo, ma è sempre frutto di un complesso lavoro di équipe.

Poi, perchè il cinema si differenzia notevolmente dal mezzo televisivo per le enormi possibilità estetiche della ripresa e del montaggio.

Infine, perchè completamente diversa è l'attenzione, la partecipazione dello spettatore nei confronti della vicenda raccontata.

Mentre in TV l'attenzione di ascolto viene per lo più risolta in un atteggiamento di accettazione, più o meno passiva (la piccolezza del teleschermo, il ravvicinamento eccessivo del personaggio, la lentezza della ripresa, il limitato campo della telecamera) e quindi il pensiero di colui che guarda è quello di un "stiamo a vedere che succede"; nel cinema, invece, il grande

schermo, la ripresa rapida e nervosa, l'ampio campo, il montaggio incisivo, l'uso selettivo di molte cineprese (che danno l'illusione di una penetrazione in profondità attraverso l'azione stessa), le suggestioni di un parlato stereofonico ecc. inducono lo spettatore ad una partecipazione attiva spesso ad una "immersione" con il personaggio.

Ne deriva che, mentre in televisione una drammatizzazione deve sempre essere mediata alla fruibilità del mezzo stesso, con le sue limitazioni psicologiche, estetiche ed anche artistiche, sul grande schermo cinematografico, il lavoro non può essere intuito, puntualizzato e svolto da un singolo. C'è tutta una complessità che va, anche solamente, dal dialogo in rapporto alla ripresa, al sistema di ripresa, ed è chiaro che è il dialogo stesso a dover adattarsi a tutti i passaggi, stacchi, carrellate, e azioni tecniche determinate dalla regia.

La quale regia, a sua volta, deve fare i conti con altri numerosi elementi: le luci, gli scenari, i piani di produzione, il cast, la diversa sensibilità di più operatori, il montaggio, la sonorizzazione ecc. ecc.

Ecco che un prodotto di ingegno individuale come può essere la drammatizzazione di un testo, si trasforma necessariamente nella somma di un lavoro di équipe. Questo poi, trascurando l'altro grossissimo problema dei costi di produzione, della necessità di un film di recuperare le ingenti somme impiegate, di essere gradito sia al noleggiato che a pubblici completamente diversi, magari anche come latitudine, costume e nazionalità. Insomma, di nascere già in partenza come prodotto decisamente "industriale".

Perché la televisione può anche - al limite - accontentarsi di aver fornito ai suoi programmi un buon prodotto che soddisfi la critica e una parte, almeno, del suo pubblico, senza preoccuparsi di "recuperare" i milioni impiegati. Il cinema, invece, questa premessa non la può fare.

Per quanto riguarda invece il nostro argomento specifico - la drammatizzazione - penso sia utile ascoltare l'opinione di un grande studioso di problemi cinematografici, John Howard Lawson, esposti nel suo volume "Teoria e tecnica della sceneggiatura".

Dice Lawson nel capitolo "Il traliccio narrativo" sui rapporti tra il cinema e l'arte drammatica: "In teatro, il traliccio narrativo si può definire come la successione dei fatti, e come l'organizzazione particolareggiata del movimento della commedia. I principi validi per il dramma lo sono pure per la sceneggiatura. Tuttavia, quando ci accingiamo ad applicarli al film scorgiamo alcune differenze che meritano attento esame.

Poiché usiamo a questo proposito un termine così semplice come scena, sarà bene prendere innanzi tutto in esame la fluidità del movimento filmico. E' relativamente facile individuare una scena nella commedia teatrale: quando un gruppo di personaggi si trova sul palcoscenico, i limiti della scena vengono fissati dall'uscita di alcune di queste persone o dall'ingresso di altre. Ma, poiché il film è esso stesso movimento, pochi metri di celluloide possono comprendere vari avvenimenti, che si svolgono in tempi e luoghi diversi.

Nelle situazioni sviluppate secondo una genuina concezione cinematografica, il tempo e lo spazio dell'azione (le scene in senso teatrale) possono mutare con grande rapidità. Quando si parla della scena di un film, s'intende semplicemente il luogo in cui la macchina da presa registra le immagini. Ma esistono movimenti filmici esattamente fissati che posseggono una propria struttura interna. Val meglio, ai fini della nostra indagine, studiare questi movimenti "subordinati" come unità o cicli, ed evitare in tal modo la tentazione di ridurre l'azione ad un luogo fisso".

E - continua Lawson - "Ogni volta che la macchina da presa scende al particolare della pagina scritta, il movimento visivo muore. Il racconto è tutto nello stile e le immagini non diventano altro che sciocche illustrazioni.

Osserva poi Lawson che "Il problema del ritmo solleva un altro problema: quello della creazione di una tensione drammatica e di una carica emotiva. La macchina da presa offre la possibilità di intensificare l'azione in modo del tutto sconosciuto al teatro. Il dialogo è il mezzo più facile per creare la tensione teatrale, mentre, in cinema, la velocità e il rapporto tra inquadratura e suoni sono gli elementi fondamentali per la costruzione di un film".

Ne deriva che il dialogo - e questo mi pare sia abbastanza ovvio, ma poi - in pratica - non sempre applicato, deve nascere soltanto in funzione del suo uso rispetto all'immagine, all'inquadratura, all'economia, insomma, di tutto il film.

Facciamo un esempio. Prendiamo una delle sequenze iniziali de "Il fantasma galante" di René Clair.

Il trattamento dice: "L'azione ha luogo al castello di Glourie in Scozia, duecento anni fa. Nel cortile i palafrenieri reggono sei cavalli che appartengono ai Mac Laggan. Essi entrano nel castello, facendosi largo a forza tra i servi, e penetrano nel salone dove il vecchio Glourie, agli estremi, vuole una sola medicina: il whisky.

Mac Laggan dice al vecchio Glourie: "Tutti gli uomini della mia casata vanno oggi alla guerra e siamo lieti che neppure uno dei Glourie faccia parte del nostro esercito."

Il vecchio Glourie replica furibondo: "Vi andrei io se non fossi tanto malato. Uno solo dei miei figli, Murdoch, è in età per andare in guerra e, quando sarà il momento, proverà che i Glourie sanno combattere".

I Mac Laggan scoppiano a ridere. Mac Laggan dice: "Abbiamo incontrato vostro figlio Murdoch sulla strada: era in un campo a giocare con delle ragazze: un'occupazione migliore della guerra per un Glourie".

Questo il treatment della sequenza. E, vediamo come poi è stato risolto il dialogo definitivo:

Mac Laggan: "Tutti gli uomini della mia casata vanno oggi alla guerra e siamo lieti che neppure uno dei Glourie faccia parte del nostro esercito."
Glourie: "Vi andrei io se non fossi tanto malato. Uno solo dei miei figli, Murdoch, è in età per andare in guerra e, quando sarà il momento, proverà che i Glourie sanno combattere."
Mac Laggan: "Abbiamo incontrato vostro figlio Murdoch sulla strada: era in un campo a giocare con delle ragazze: un'occupazione migliore della guerra per un Glourie".

MAC LAGGAN : Ecco il vecchio Glourie! Siamo venuti a dirvi che io, con i miei cinque figli e tutti gli uomini della casata dei Mac Laggan andiamo in guerra contro gli inglesi per la gloria della Scozia. E ci rallegra la certezza che sul campo non avremo nessuno che porti il famigerato nome dei Glourie.

GLORIE Sono troppo vecchio e troppo malato per andare a combattere. Ma se mai capiterà a uno di voi Mac Laggan, la disgrazia di finire in prima linea, vi troverà mio figlio Murdoch.

MEZZO CAMPO LUNGO: I Mac Laggan ridono.

MAC LAGGAN Vostro figlio Murdoch?! Sì, l'abbiamo visto ora su un prato che giocava con delle ragazze: per un Glourie è una occupazione migliore della guerra!

Analizziamo ora il passaggio. Vedremo come la situazione è stata risolta dialogicamente accentuando il contrasto tra i due antagonisti.

Quindi, come tutto un nucleo iniziale di inquadramento storico, sia stato risolto in modo visivo già nel treatment iniziale.

Infine, come la struttura della battuta del vecchio Glourie sia già congegnata in funzione della personalità del personaggio: che deve essere un vecchio scozzese rude e ubriaccone, in pratica, un caratterista che nel film di Clair era interpretato da Morten Selten.

Notiamo, che la prima battuta de "Il fantasma galante" è "Che cosa aspettiamo". Queste tre parole sono progressive. Indicano cioè che qualcosa di grave sta per succedere.

Ecco che ne possiamo ricavare alcuni dati di fatto significativi. Ce li indica un altro grande personaggio del cinema, il regista Alexander Korda.

- 1) Quando il dialogo non è progressivo deve essere molto drammatico o molto spiritoso.
- 2) Il cinema si rivolge a milioni di spettatori: il dialogo deve essere sempre facilmente comprensibile.
- 3) Il dialogo può essere intelligente, quanto più è possibile, ma mai astruso. In genere, il dialogo migliore è il più conciso e breve.
- 4) La prima necessità è di esporre un tema con grande rapidità.

Da queste premesse cerchiamo ora di trarre una conclusione: l'adattamento per il cinema di un'opera letteraria implica, prima di tutto, una necessità di lavorare in équipe. Lavorare in équipe non significa fare ciascuno la sua parte e poi disinteressarsi del resto, ma sacrificare in parte la propria personalità per collaborare attivamente in tutti i problemi che la riduzione comporta. Quindi, un addio in partenza alle torri d'avorio e agli individualismi esasperati. Lavoro collettivo, e

non è sempre detto che i collaboratori che ci sono al fianco siano sintonizzati con il nostro modo di vedere.

Poi, una conoscenza - vorrei dire estrema - del mezzo cinematografico stesso. Io penso che un adattatore debba prima affrontare un discreto tirocinio di lavoro come collaboratore, aiuto regista, ecc. e poi - se ne ha i mezzi - intraprendere il lavoro di sceneggiatura.

Quindi, visione globale del dialogo nelle sue vere strutture. Certo, una preparazione dialogica sui vari mezzi più o meno paralleli, può essere utile. Ma ad un certo punto, lo sceneggiatore cinematografico deve dimenticare le precedenti esperienze e guardare al testo unicamente in funzione della tecnica e della ripresa.

Infine, capacità critica di individuare da un testo letterario tutte quelle componenti che possono traslarsi nello scenario del film. Capacità, insieme, di eliminare dalla mente tutte quelle scorie letterarie (e dico scorie non in senso spregiativo, ma rispetto al risultato che ci si propone) che possano intralciare il suo adattamento.

Ultimo: visione globale e - si noti - già preliminare - di ciò che intende fare. Non può palleggiarsi in una storia quando questa è destinata ad un mezzo rapido e perentorio come il cinema. Questo ondeggiare alla ricerca di un "clima" può anche essere gradevole nella narrativa o nel romanzo: è inconcepibile nei confronti di un adattamento cinematografico.

Purtroppo, in questa mia conversazione, ho tralasciato molti, troppi elementi che sarebbero stati indispensabili per dare una informazione sui vari mezzi che, rapidamente, ho passato in rassegna. Vi prego, per finire, di considerare questa mia esposizione un condensato di annotazioni e - se volete - una visione di partenza per approfondire maggiormente tutti i problemi ai quali possiate avere un interesse.