

LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 39
2022

Direttore responsabile/Managing editor
Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema)

Direttori/Editors

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Luca Malavasi (Università di Genova), Federica Villa (Università di Pavia)

Comitato scientifico/Editorial board

Paolo Bertetto (Sapienza - Università di Roma), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università Roma Tre), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Marist College), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre)

Comitato direttivo/Editorial advisory board

Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Luca Barra (Università di Bologna), Claudio Bisoni (Università di Bologna), Gabriele D'Autilia (Università di Teramo), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilaria De Pascalis (Università Roma Tre), Damiano Garofalo (Sapienza - Università di Roma), Michele Guerra (Università di Parma), Ilario Meandri (Università di Torino), Andrea Minuz (Sapienza - Università di Roma), Emiliano Morreale (Sapienza - Università di Roma), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino)

Coordinamento della redazione/

Editorial coordinator

Giovanna Maina (Università di Torino)

Redazione/Editorial staff

Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Chiara Grizzaffi (Università IULM), Giulia Muggeo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università del Piemonte Orientale), Gabriele Rigola (Università di Genova), Bruno Surace (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Udine)

In copertina:

Sedotta e abbandonata. Sceneggiatura di lavorazione della segretaria d'edizione Myrta Guarnaschelli (Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Myrta Guarnaschelli)

Progetto grafico:

Fabio Vittucci

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

Stampato con il contributo di

Dipartimento Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino; Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Pavia; Dipartimento di Italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo, Università degli Studi di Genova.

© 2023 Rosenberg & Sellier



ISBN 979-12-5993-179-5

ISSN 1970-6391

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 5179 del 04/08/1998

Editore

Lexis Compagnia Editoriale in Torino
via Carlo Alberto 55 - 10123 Torino

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

SOMMARIO

Introduzione	
<i>Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Federica Villa</i>	7
Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione	
<i>Francesca Cantore, Pietro Masciullo</i>	11
Questione di diritti, la paternità della sceneggiatura negli anni Sessanta e Settanta	
<i>Martina Zanco</i>	23
Autore? Mediatore? Problem solver? Un'esplorazione sull'identità professionale degli sceneggiatori	
<i>Rinaldo Vignati</i>	33
High Concept Italian Style. La fucina delle idee nella storia e nell'immaginario del cinema italiano. Prospettive di ricerca	
<i>Raffaele Chiarulli</i>	49
Ultimi bagliori di un crepuscolo? La sceneggiatura italiana nei primi anni venti, tra crisi e innovazione: il caso di <i>Tempesta in un cranio</i> (1921)	
<i>Silvio Alovio</i>	63
Prospettive per uno studio della sceneggiatura cinematografica attraverso l'attorialità: il caso dell'archivio Pasquale Festa Campanile	
<i>Giulia Muggeo, Gabriele Rigola</i>	75
<i>La paura numero uno</i> di Eduardo e Ghirelli: un trattamento inedito per un film con Totò	
<i>Massimiliano Gaudiosi</i>	93
From <i>L'isola</i> to <i>L'avventura</i>	
<i>Antony Sellers</i>	103

Le mani invisibili de <i>Il deserto rosso</i> . Dall'inchiesta alla sceneggiatura <i>Giuseppe Mattia</i>	129
Peppino Impastato in made and unmade scripts: the standards and the limits of engaged cinema <i>Dom Holdaway</i>	141
La sceneggiatura nell'epoca della sua "intermedialità". Il caso studio di Luigi Malerba <i>Livio Lepratto</i>	153
Rodolfo Sonego e la tecnica della scrittura cinematografica: dalla prima commedia di costume al viaggio <i>on the road</i> <i>Mirco Melanco</i>	179
<i>Abstracts</i>	194

Francesca Cantore, Pietro Masciullo

Introduzione

Questo articolo si propone di ricostruire le principali linee di ricerca che si sono sviluppate negli studi sulla sceneggiatura in Italia. L'arco di tempo preso in esame va dai primi anni Ottanta del XX secolo sino ai nostri giorni, un periodo caratterizzato dalla lenta ma progressiva affermazione degli *script studies* nel contesto italiano. Mettendo tra parentesi la nutrita branca di studi che si occupa di analizzare i rapporti tra cinema e letteratura², abbiamo ritenuto di circoscrivere il campo della nostra indagine prettamente alla sceneggiatura cinematografica, rimandando a un ulteriore momento di riflessione la mappatura della recente pubblicistica sui modelli di narrazione seriale. In particolare, il primo paragrafo prende in analisi la tradizione manualistica italiana dalla contestualizzazione di singoli metodi di lavoro al rapporto contrastato con le regole strutturaliste di matrice americana. Il secondo paragrafo, invece, si concentra sulla tradizione degli studi di caso focalizzati su singoli sceneggiatori, in una parabola che va dai primi lavori di ricostruzione biografica, fino ai più recenti sviluppi che si muovono nel quadro della storia culturale, attingendo a documenti e materiali d'archivio sempre più accessibili.

Prima di iniziare, sarà utile operare una breve ricognizione degli *screenwriting studies* a livello internazionale negli ultimi vent'anni. Il primo decennio del XXI secolo costituisce infatti un momento particolarmente prolifico sia in ambito anglosassone che nel contesto

1 I due autori hanno ideato e discusso questo saggio in modo congiunto. Tuttavia, si segnala per convenzione che Pietro Masciullo ha scritto il paragrafo *La tradizione pratico/manualistica degli studi sulla sceneggiatura in Italia*, mentre Francesca Cantore il paragrafo *Studi di caso: tendenze, approcci, metodologie di analisi*. L'introduzione e le conclusioni sono invece state scritte insieme dai due autori.

2 Per limitarci ai contributi più rilevanti degli anni Duemila si vedano: G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003; M. Fadda, *Scritture del visibile. Itinerari del vedere e del dire tra cinema e letteratura*, Aracne, Roma 2004; G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007; S. Cortellazzo, D. Tomasi, *Letteratura e cinema*, Laterza, Roma-Bari 2015; si vedano anche gli atti del convegno internazionale curato da G. Bonsaver, M. McLaughlin, F. Pellegrini tenutosi a Oxford nel 2006 dal titolo *Narrative Synergies: Cinema and Literature in Contemporary Italy*. In particolare sull'adattamento si veda invece A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004; L. Marchese, L. Faienza, M. Fusillo, M. Lino (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Il Mulino, Bologna 2020; R. Chiarulli, *Di scena a Hollywood. L'adattamento del teatro nel cinema americano classico*, Vita e Pensiero, Milano 2011.

italiano. Partendo dal primo caso, l'approccio storiografico di Steven Price e Tom Stempel³ mira a perimetrare la nascita della sceneggiatura tra Hollywood e l'Europa, integrandosi con le ricerche narratologiche di Kristin Thompson⁴ che contestualizza i modelli di scrittura dominanti dagli anni Settanta in poi. Nel Regno Unito, in particolare, si sviluppa maggiormente un approccio culturalista: una spinta decisiva in tal senso proviene dallo Screenwriting Research Network dell'Università di Leeds (un gruppo di ricerca fondato da Ian W. Macdonald nel 2006⁵) composto da studiosi e professionisti del settore. Un altro polo di ricerca particolarmente attivo nel campo degli *script studies* anglosassoni è quello australiano, che ruota attorno a due figure chiave come Steven Maras⁶ e Craig Batty⁷. Il primo adotta un approccio interdisciplinare che fa dialogare analisi stilistica, storia sociale ed economia del cinema; il secondo (anche sceneggiatore) accentua la dialettica tra ambito della riflessione accademica e dimensione pratico-professionalizzante. Nel 2010, infatti, Batty fonda la rivista *Journal of Screenwriting* che incoraggia lo studio della sceneggiatura con un'ampia gamma di approcci: storia delle forme, processo di scrittura tra cinema e televisione, rapporto tra sceneggiatura e produzione.

Guardando ora al contesto italiano, appare chiaro come una serie di luoghi comuni che prendono piede a partire dagli anni Quaranta, tra cui la diffidenza per la pianificazione del film sulla carta e di contro l'esaltazione dell'improvvisazione e della libertà delle riprese e della messa scena, abbiano certamente contribuito a un ritardo nella riflessione storico-critica sul ruolo decisivo svolto dagli sceneggiatori nel nostro cinema⁸. Se in ambito americano, infatti, il processo di legittimazione della sceneggiatura si avvia già a partire dagli anni Settanta, in Italia è il seminale lavoro di Giuliana Muscio⁹ dei primi anni Ottanta a collocarsi come apripista rispetto ai successivi sviluppi, adottando prevalentemente un approccio storico e avvalendosi anche di testimonianze dirette. Ecco che nell'ultimo ventennio il panorama delle ricerche si è gradualmente arricchito di studi estensivi: i più significativi restano quelli di Federica Villa che riflette su questioni storico-metodologiche¹⁰; lo studio di Silvio Alovisio sul periodo del muto italiano, tra ricerca d'archivio e analisi del testo¹¹; il volume collettaneo a cura di Mariapia Comand che opera una mappatura delle

3 S. Price, *A History of the Screenplay*, Palgrave MacMillan, London 2013; T. Stempel, *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*, Syracuse University Press, New York 2000.

4 K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge 1999.

5 Screenwriting Research Network - <https://screenwritingresearch.com/>

6 S. Maras, *Screenwriting: History, Theory, Practice*, Wallflower, London 2009.

7 C. Batty (a cura di), *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice into Context*, PalgraveMacmillan, Basingstoke, UK 2014. Ma si veda anche C. Batty, S. Kerrigan (a cura di), *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*, Palgrave Macmillan, London 2018.

8 Cfr. G. Muscio, *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 109-142.

9 G. Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Savelli, Roma 1981. Ma si veda anche la riedizione del 2009 di Dino Audino.

10 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a Il bandito di Lattuada*, Marsilio, Venezia 2002.

11 S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005.

questioni storico-narratologiche-culturaliste¹²; infine il numero curato da Paolo Russo per i *Quaderni del CSCI*¹³ che si muove tra teoria e pratica della scrittura audiovisiva (cinema, televisione e nuovi media).

La tradizione pratico/manualistica degli studi sulla sceneggiatura in Italia

Iniziamo il nostro discorso dal volume *Sulla carta* a cura di Mariapia Comand. Nel sesto capitolo (*Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*)¹⁴ Giacomo Manzoli fotografa un momento importante nell'indagine storica sulla sceneggiatura come oggetto ontologicamente transitorio. Tracciando le necessarie connessioni con la cultura del periodo preso in esame, il saggio analizza la peculiarità (o per meglio dire l'ennesima sfasatura) italiana rispetto alle varie articolazioni della cosiddetta modernità cinematografica. Il Neorealismo negli anni Quaranta e la successiva stagione del cinema d'autore a partire dai primi anni Cinquanta, infatti, avevano per buona parte anticipato le pratiche di «interrogazione del mondo e interrogazione del cinema»¹⁵ che caratterizzeranno i principali modelli formali e interpretativi delle successive *vague* europee. Pertanto, mentre in Francia la sceneggiatura diventa il *casus belli* della *politique des auteurs* – in una battaglia culturale che investe la dialettica gerarchica tra sceneggiatore e regista rivendicando il primato della messa in scena e della *caméra-stylo* su ogni tipo di architettura narrativa –, in Italia tale istanza viene avvertita in maniera tangenziale proprio perché la pratica delle botteghe di scrittura¹⁶ si adatta con estrema disinvoltura alle forti personalità dei grandi autori affermatasi nel frattempo. Ecco che i «superspettacoli d'autore»¹⁷ di Federico Fellini e Luchino Visconti, le sperimentazioni linguistiche post-neorealiste di Michelangelo Antonioni e Antonio Pietrangeli¹⁸ o il provocatorio sovvertimento delle strutture narrative dei generi in Elio Petri e Francesco Rosi diventano il frutto maturo di durature collaborazioni con sceneggiatori quali Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Tonino Guerra, Ugo Pirro, ecc. La fine degli anni Settanta, da questo punto di vista, segna un ulteriore scarto:

Alla crisi complessiva del cinema italiano che comincia a manifestarsi a metà dei '70 corrisponde indubbiamente una crisi della sceneggiatura. Il cinema d'autore inizia sempre più spesso a ripetersi – come estenuato – in temi e forme ormai risaputi, senza il sostegno di quelle strutture

12 M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit.

13 P. Russo (a cura di), *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, "Quaderni del CSCI", n. 10, 2014.

14 Cfr. G. Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., pp. 163-191.

15 G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013, p. 334.

16 Cfr. F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

17 Cfr. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Bulzoni, Roma 1985.

18 Cfr. E. Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011.

consolidate che, in assenza di idee e talenti innovativi, costituiscono un punto d'appoggio fondamentale e che, proprio in questi anni di febbrile sperimentazione iconoclasta, erano state deliberatamente decostruite e corrose fin dalle fondamenta¹⁹.

Eccoci al punto. In un contesto culturale, economico e mediale in veloce mutazione, Ugo Pirro pubblica nel 1982 *Per scrivere un film* presentandolo come un resoconto delle sue «esperienze di scrittore di cinema»²⁰. Lo sceneggiatore de *Il sole negli occhi* (A. Pietrangeli, 1953), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (E. Petri, 1970) – e di oltre cinquanta film che coprono circa quattro decenni di cinema italiano – cerca di cogliere uno specifico della scrittura cinematografica interrogando principalmente la sua esperienza sul campo. Con una fondamentale premessa: il libro si rivolge non solo agli spettatori e agli aspiranti scrittori, ma in particolare ai critici e agli studiosi che hanno il compito di orientare i discorsi culturali sul cinema. Insomma, colmare un vuoto nell'editoria significa anche contrastare una precisa scelta metodologica (o una «disattenzione»²¹) da parte dei critici contemporanei che ignorano il complesso processo creativo alla base della sceneggiatura. Il testo presenta innanzitutto un metodo di lavoro – seguendo il processo di scrittura dall'idea all'individuazione di un tema, dal soggetto alla scaletta, infine dalla disputa simbolica tra sceneggiatore e regista come “duellanti” sino alla stesura del trattamento come cuore dell'argomentazione –, ma allo stesso tempo vuole fornire un contributo per «spostare gli studi e le ricerche in direzione della scrittura cinematografica»²². Questa doppia anima di manuale pratico e intervento attivo nel dibattito culturale italiano sarà condivisa, con diverse sfumature, da altre pubblicazioni successive. Lo stesso Age, nel 1990, apre il suo *Scriviamo un film* con simili osservazioni:

La stampa, i media, che fino alla metà degli anni Sessanta hanno quasi ignorato la funzione e l'importanza della sceneggiatura in un film e i nomi degli sceneggiatori [...] cominciano a citarli, anche se la qualità e il ruolo della sceneggiatura vengono presi raramente in esame. [...] Da alcuni anni questo atteggiamento è mutato. Anche con scoperte retrospettive²³.

Servendosi dello strategico utilizzo di aneddotica per descrivere il rapporto con apparati produttivi e contesti socioculturali, pertanto, si afferma anche in Italia il modello del manuale di sceneggiatura che intende studiare il funzionamento di un sistema espressivo per poi illustrare le regole basilari di una specifica metodologia di lavoro. Ecco che i discorsi sulla scrittura per il cinema – transitati nel corso di quarant'anni dal magistero di Umberto Barbaro che incide profondamente sul Neorealismo²⁴, al seminale paradigma teorico di Pier

19 G. Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, cit., p. 187.

20 U. Pirro, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino 2001 [1992], p. 7.

21 Ibid.

22 Ivi, p. 8

23 A. Incrocci (Age), *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, Il Saggiatore, Milano 2021 [1990], p. 10.

24 Cfr. V. Pudovkin, *Il soggetto cinematografico* (a cura di U. Barbaro), Le Edizioni d'Italia, Roma 1932 [ed. or. *Kinostsenari, Kinopeciati*, 1926]. E poi: U. Barbaro, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Bianco e Nero, Roma 1939.

Paolo Pasolini sulla «sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura»²⁵ – si arricchiscono di una rinnovata dimensione seminariale²⁶ che intende promuovere collateralmente la legittimazione culturale della professione²⁷. Proprio a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, quando il cinema d'autore fatica a trovare un ricambio generazionale e il cinema popolare radicalizza una progressiva perdita dei suoi mercati di profondità²⁸, si riafferma l'esigenza di ragionare sulle strutture narrative di base che sorreggono i film mettendole in stretta relazione con le specificità del testo sceneggiatura in chiave prettamente didattica. Proprio in questa direzione si muoveranno, ad esempio, i manuali di Massimo Moscati²⁹ e Lucio Battistrada/Massimo Felisatti³⁰. Lo stesso Ugo Pirro scrive: «tutto è certamente invecchiato nel nostro cinema, ma uno dei ringiovanimenti possibili può essere affidato proprio alla conoscenza delle strutture narrative»³¹. Mentre Age si augura di

ritrovare tutte le gambe di quella tavola su cui si scrive una buona sceneggiatura e di mettere (o rimettere?) insieme quelle che Kezich giustamente definisce “alcune salde regole di mestiere e rime segrete”. [...] Guarderemo quindi ai predecessori; anche, se occorre, agli antenati³².

L'inevitabile crocevia storico tra un passato mitizzato da riscoprire (alla vigilia del centenario del cinema) e un rapporto con il pubblico da ricostruire (all'indomani dell'avvento delle Tv private in Italia) trova proprio nell'oggetto sceneggiatura un solido referente culturale:

Nella seconda metà degli anni Ottanta si registra un'improvvisa ripresa della fiducia nel lavoro della scrittura di storie. [...] Forse è il mestiere che più afferma orgogliosamente i legami con la tradizione e che contribuisce a ricucire i legami d'un tessuto che si è andato disgregando in maniera irreversibile³³.

Su questo tema vedere anche: G. Muscio, *Da Pudovkin al Neorealismo: la riflessione teorica sulla sceneggiatura e il contributo di Umberto Barbaro*, “Studi Novecenteschi”, Vol. 31, n. 67/68 giugno-dicembre 2004, pp. 41-52.

25 Cfr. P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id. (a cura di), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 [1965].

26 A. Incrocci (Age), S. Cecchi D'amico, L. Benvenuti, *Scrivere per il cinema: seminario di specializzazione su tecniche di sceneggiatura*, SIAE, Roma 1994.

27 Una legittimazione che passa anche attraverso la nascita del più importante concorso italiano sulla scrittura per il cinema, il Premio Solinas, la cui prima edizione è datata 1986. Cfr. <https://www.premiosolinas.it/>

28 «L'avvento della televisione privata e l'azione di saccheggio e trasmissione selvaggia di qualsiasi tipo di prodotto, al di fuori di ogni regolamentazione, daranno, dalla seconda metà degli anni Settanta, un definitivo colpo di grazia a un pubblico ormai costretto a ripiegare e assottigliare le sue file. Il pubblico che si affaccia nelle sale alle soglie degli anni Ottanta è costituito da poco più di 240 milioni di spettatori, meno di un terzo rispetto agli anni Cinquanta e con una perdita secca di oltre il 50% nel solo quinquennio 1974-1979. Non è un caso che la parola che appare con maggiore frequenza in tutte le analisi economiche sia “crisi”». G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da La dolce vita a Centochiodi*, Laterza, Bari 2007, p. 22.

29 Cfr. M. Moscati, *Manuale di sceneggiatura*, Mondadori, Milano 1989.

30 Cfr. L. Battistrada, M. Felisatti, *Corso di sceneggiatura*, Sansoni, Firenze 1993.

31 U. Pirro, *Per scrivere un film*, cit., p. 9.

32 A. Incrocci (Age), *Scriviamo un film*, cit., pp. 11-12.

33 G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, p. 341. Su questo tema vedere anche: G. Muscio, *Sceneggiatori e nuovo cinema italiano*, “Annali d'Italianistica”, vol. 17, 1999, pp. 185-194.

L'attività poliedrica di Vincenzo Cerami – scrittore, sceneggiatore, giornalista e drammaturgo – riflette proprio la complessità mediale di «un'epoca nella quale ogni giorno assistiamo alle contaminazioni dei generi e dei linguaggi, alla nascita di forme sincretiche della comunicazione, alle sovrapposizioni stilistiche, all'interattività elettronica, ecc.»³⁴. Pubblicato nel 1996, *Consigli a un giovane scrittore* è un manuale di scrittura creativa nel quale l'autore di *Un borghese piccolo piccolo*³⁵ e lo sceneggiatore de *La vita è bella* (R. Benigni, 1997) tenta di dar conto dei metodi attraverso i quali le strutture narrative (mutuate dalla drammaturgia classica) possano penetrare e caratterizzare linguaggi diversi (teatro, radio e cinema). Una raccolta di spunti teorici che mette a frutto le specificità di ogni medium canalizzando la libera “evocazione” di un'idea in un'appropriata struttura formale: «Evo-care vuol dire quindi restituire la parvenza di verità della nostra fantasia all'interno di un preciso linguaggio, cioè di peculiari convenzioni. E per far questo è necessario conoscere a fondo il sistema di segni con il quale dobbiamo lavorare»³⁶.

A partire dai primi anni Novanta, il progressivo interesse per la dimensione pratica della scrittura è testimoniato anche dalla nascita di nuove riviste di settore (talvolta associate a corsi laboratoriali)³⁷, nonché dalla traduzione in Italia di molti manuali firmati da celebri editor e *story analyst* americani³⁸ – da Syd Field a Christopher Vogler, da Robert McKee a Dara Marks, da Linda Seger a Blake Snyder – che sistematizzano con diverse sfumature la struttura in tre atti della poetica aristotelica e il viaggio dell'eroe mutuato dalla mitologia comparata di Joseph Campbell³⁹ inteso come arco di trasformazione del personaggio. Un approccio metodologico empirico che mira a spiegare il funzionamento narrativo di qualsiasi film a prescindere dall'aderenza o meno ai modelli classici. La manualistica italiana degli ultimi due decenni, pertanto, ha progressivamente assorbito queste istanze intraprendendo un serrato confronto con la narratologia (i saggi di Bandirali/Terrone⁴⁰ e Bellavita/Bernardelli⁴¹ analizzano a fondo le strutture narrative che preordinano la scrittura dei film a partire dallo *story concept*); oppure rilanciando gli aspetti più teorici dell'analisi della

34 V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*, Einaudi, Torino 1996, p. 7.

35 V. Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, Garzanti, Milano 1976.

36 V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore.*, cit., p. 7.

37 Si segnala in particolare la rivista “Script” – edita da Dino Audino dal 1992 al 2011 – che ha animato un vivace dibattito culturale intorno alla sceneggiatura (tra cinema e televisione) promuovendo anche un corso di sceneggiatura (RAI/script) dal 1995.

38 Cfr. S. Field, *La sceneggiatura. Il film sulla carta*, Lupetti, Milano 1991 [ed. or. *The Screenwriter's Workbook*, 1984]; C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino, Roma 1999 [ed. or. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, 1992]; L. Seger, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 2004 [ed. or. *Making a Good Script Great: Guide for Writing and Rewriting*, 1987]; D. Marks, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma 2007 [ed. or. *Inside Story: The Power of the Transformational Arc*, 2007]; R. McKee, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Omero, Roma 2010 [ed. or. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, 1997]; B. Snyder, *Save the cat! Manuale di sceneggiatura*, Omero, Roma 2014 [ed. or. *Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, 2005].

39 Cfr. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2012 [ed. or. *The Hero with a Thousand Faces*, 1949].

40 Cfr. L. Bandirali, E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino 2009.

41 Cfr. A. Bellavita, A. Bernardelli, *Che cos'è la narrazione cinematografica*, Carocci, Roma 2021.

sceneggiatura come testo dall'esistenza "incerta" (il caso di Daniela Ceselli)⁴²; infine cercando di creare un ponte tra queste due prospettive nella risoluzione di problemi pratici (il manuale di Luca Aimeri)⁴³. Tutto ciò, alla vigilia di una stagione che manifesta l'ennesimo decisivo *turning point* negli studi sulla sceneggiatura con la comparsa sul mercato globale di nuovi player (le piattaforme OTT)⁴⁴ che promuovono strutture seriali⁴⁵ e narrazioni transmediali⁴⁶ sempre più complesse.

Insomma, una delle peculiarità della manualistica italiana risiede proprio nell'elaborazione del rapporto originario che intercorre tra l'"idea" scevra da ogni vincolo («si comincia parlando. Parliamo, parliamo, diciamo cose»)⁴⁷ e la codifica di una prassi di scrittura posta sempre al crocevia di esperienze eterogenee. Un approccio inizialmente refrattario alla rigidità delle strutture ideali e dei paradigmi all'americana che presuppone però un simile invito all'individuazione di principi di metodo induttivi che legittimino culturalmente l'analisi della sceneggiatura. Un invito che va colto oggi più che mai confrontandosi maggiormente con i documenti disponibili e mettendo a frutto approcci integrati tra analisi stilistico-narratologiche di singole sceneggiature e ricerche d'archivio sul percorso di scrittura di singoli film.

Studi di caso: tendenze, approcci, metodologie di analisi

Fatte salve le eccezioni di cui si è detto nei paragrafi precedenti, nel campo degli *script studies* italiani, l'editoria del cinema ha tradizionalmente privilegiato una linea di indagine focalizzata sugli studi di caso, nella chiave di pubblicazioni monografiche su singoli sceneggiatori o sceneggiature. Esemplificativa in tal senso è la precoce, quanto longeva, attività della collana *Dal soggetto al film*, curata da Renzo Renzi per l'editore Cappelli di Bologna, che tra il 1956 e il 1977 pubblica oltre cinquanta titoli. A metà tra i contenuti extra dei DVD e una sorta di backstage in versione cartacea, per utilizzare due efficaci paragoni di Giacomo Manzoli⁴⁸ e Antonio Costa⁴⁹, la collana raccoglie vari materiali di lavoro (tra cui sceneggiature e soggetti) utili a ricostruire la genesi creativa e produttiva di titoli orbitanti prevalentemente nella sfera del cinema d'autore. A partire da questa prima esperienza, fino alle pubblicazioni più recenti di cui si dirà meglio tra poco, l'approccio dominante può essere letto come una traslazione del paradigma culturale dell'autore alla figura dello sce-

42 Cfr. D. Ceselli, *La sceneggiatura. Un testo dall'esistenza incerta*, Le Lettere, Firenze 2012.

43 L. Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica. Teoria e pratica*, UTET, Torino 1998.

44 Cfr. C. Tryon, *Cultura on Demand. Distribuzione digitale e futuro dei film*, Minimum Fax, Roma 2017 [ed. or. *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*, 2013].

45 Cfr. J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2017 [*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, 2015].

46 Cfr. F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano-Udine 2012; G. Pescatore (a cura di) *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie Tv*, Carocci, Roma 2018.

47 A. Incrocci (Age), *Scriviamo un film*, cit., p. 20.

48 G. Manzoli, *Il film diventa un libro*, in Id., *Cinema e letteratura*, cit., p. 67.

49 A. Costa, "Dal soggetto al film", *una collana cinematografica*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, Marsilio, Venezia 2004, pp. 456-457

neggiatore. Uno sguardo cioè che tende a rovesciare i rapporti di gerarchia tradizionalmente intesi, rivendicando il ruolo di primo piano dello sceneggiatore nel processo creativo del film, ma che finisce per essere vittima di quella logica dalla quale ambiva a smarcarsi. Se infatti, come sottolinea Giaime Alonge⁵⁰, le iniziali riflessioni storico-critiche sugli sceneggiatori si originano proprio in opposizione alla *politique des auteurs* e all'*auteur theory*, è anche vero che i primi lavori monografici in tal senso hanno il merito di restituire dignità all'attività di quei «famosissimi sconosciuti»⁵¹, come li chiama Federica Villa, per troppo tempo vissuti all'ombra dei registi, degli attori e di quegli stessi film di cui, in molti casi, erano stati la primordiale forza inventiva.

All'interno di questo movimento di riscoperta della figura dello sceneggiatore, è possibile rintracciare due macro-tendenze. La prima riguarda la pubblicistica di taglio più divulgativo che trova la sua forza propulsiva nell'attività di critici, cinefili e giornalisti mossi dalla volontà di rischiarare un settore sotto molti aspetti ancora oscuro, attraverso le sue personalità più illustri. Tra questi si possono senz'altro annoverare i lavori di Callisto Cosulich su Franco Solinas (1984)⁵², di Kezich su Tullio Pinelli (1998)⁵³, ma anche contributi più recenti come i volumi di Tatti Sanguineti⁵⁴ e Mirco Melanco⁵⁵ su Sonego (2000; 2010), così come quello curato da Francione su Suso Cecchi D'Amico (2002)⁵⁶. Pur con qualche eccezione⁵⁷, la natura di questi lavori permette di tracciare una serie di caratteristiche condivise piuttosto definite. Anzitutto, si configurano prevalentemente come antologie utili a ricostruire da un punto di vista informativo l'attività dello sceneggiatore: abbondano, infatti, le appendici cronologiche dedicate ai film realizzati e ai progetti mancati. Il secondo aspetto che emerge è l'utilizzo delle testimonianze (perlopiù di colleghi, amici e collaboratori) con l'obiettivo di delineare un profilo professionale e, molto spesso, umano dello sceneggiatore, adottando un approccio prevalentemente anedddotico e talvolta impressionistico. Altra costante è la presenza di intere sezioni dedicate al “pensiero” dello sceneggiatore, al suo sguardo sul mondo, con una pratica assimilabile al collage di interviste (anche se manca il marker distintivo del Q&A), che prevede una sistematizzazione tematica di lunghe conversazioni. Talvolta, grazie al rapporto di diretta conoscenza tra autore e sceneggiatore, in certi casi veri e propri legami di amicizia, alcuni di questi lavori sono corredati da materiale fotografico,

50 Cfr. G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia 2012.

51 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit., p. 30. Espressione presa in prestito da Sergio Saviane, *I famosissimi sconosciuti*, “Illustrazione italiana”, maggio 1962.

52 C. Cosulich, (a cura di), *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Maggiori, Rimini 1984.

53 T. Kezich (a cura di), *Il teatro del mondo. Incontro con Tullio Pinelli*, SNC, Roma 1998.

54 T. Sanguineti (a cura di), *Il cinema secondo Sonego*, Transeuropa, Bologna 2000. Ma si veda anche l'edizione aggiornata T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015.

55 M. Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010.

56 F. Francione, *Scrivere con gli occhi. Il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, Falsopiano, Alessandria 2002.

57 Il volume di Melanco, ad esempio, per quanto esclusivamente basato sulle interviste condotte negli anni di frequentazione con Rodolfo Sonego, ricostruisce e discute in modo esaustivo la carriera professionale dello sceneggiatore.

ottenuto grazie all'accesso diretto a fondi personali, mentre molto più raramente vengono presentate riproduzioni di documenti inediti.

Lasciando a margine una bibliografia che pure ha il merito di fornire una base di partenza utile a dare solidità, come vedremo, ai futuri sviluppi di questo settore, la seconda tendenza si colloca invece più propriamente all'interno del panorama accademico italiano, con un approccio che naturalmente cambia al mutare del target di riferimento. I primi studi sistematici emergono già all'inizio degli anni Duemila⁵⁸, in linea con la progressiva importanza acquisita dai *gender studies*⁵⁹ e dalla ricerca d'archivio⁶⁰. Alcuni sono lavori condotti in sinergia con le realtà archivistiche italiane più importanti, fra tutti il Centro Sperimentale di Cinematografia, come nel caso del volume curato da Christian Uva su Ennio De Concini⁶¹; altri si muovono oltre i confini istituzionali, attingendo a fondi privati, diremmo "casalinghi", messi a disposizione direttamente dallo sceneggiatore o dalla sua famiglia, come per il prezioso lavoro di David Bruni su Aldo De Benedetti⁶²; altre volte ancora si originano dalla strenua attività di reperimento e incrocio di fonti eterogenee condotto da gruppi di ricerca, come quello composto da Borghese, Comand e Fedrizzi che ha lavorato su Sergio Amidei⁶³, o da singoli studiosi, come nel caso di Federica Villa per il *Bandito* (1946) di Lattuada⁶⁴ e Fabio Andreazza sull'attività teorico-critica di Ettore Margadonna⁶⁵.

Uno dei punti fermi rispetto agli sviluppi recenti più convincenti sembra essere proprio il ruolo centrale assunto dall'archivio: «Leggere la sceneggiatura – scrive ancora Alonge – anziché limitarsi a immaginarla, a desumerla dal film finito, rappresenta un passaggio fondamentale, che però molto spesso viene eluso»⁶⁶. Il settore editoriale delle sceneggiature desunte è infatti ancora particolarmente prolifico. David Bruni, a lungo impegnato in questo campo, ha sottolineato la bontà di un simile processo di analisi, identificandolo come il «mezzo più indicato e sicuro per giungere a una profonda conoscenza delle strategie

58 Si pensi ad esempio al Convegno organizzato dall'Università di Sassari nel 2007 dedicato a Franco Solinas che ha originato il volume collettaneo: L. Cardone (a cura di), *Franco Solinas: il cinema, la letteratura, la memoria*, ETS, Pisa 2010.

59 Cfr. L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli Editore, Guidonia 2012.

60 Per una mappatura degli archivi di cinema contenenti sceneggiature si veda M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, in P. Russo (a cura di), *Nero su Bianco*, cit., pp. 76-80.

61 C. Uva (a cura di), *Ennio De Concini. Storie di un italiano*, Iacobelli Editore, Roma 2017. Il volume nasce in occasione della cospicua donazione del Fondo De Concini effettuata dalla famiglia dello sceneggiatore nel 2012 alla Biblioteca Luigi Chiarini del CSC.

62 D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011.

63 I. Borghese, M. Comand, M.R. Fedrizzi, *Sergio Amidei, sceneggiatore*, Transmedia, Gorizia 2004. 1 La ricerca si basa su fonti anagrafiche, archivistico-documentali e interviste. Si segnalano a tal proposito le attività che ruotano attorno al Premio Sergio Amidei per la miglior sceneggiatura cinematografica: una iniziativa avviata a Gorizia nel 1981 e tuttora in corso.

64 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

65 E. M. Margadonna, *Il cinema negli anni Trenta*, F. Andreazza (a cura di), Le Lettere, Firenze 2013.

66 G. Alonge, *La sceneggiatura e l'archivio. Considerazioni sullo studio della scrittura per il cinema*, in D. Cavallotti, D. Lotti, A. Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltèmi, Milano 2021, p. 42.

discorsive di un testo»⁶⁷. Se questo è vero, va però sottolineato come spostarsi dall'analisi della sceneggiatura desunta allo studio empirico dei testi originali (soggetti, trattamenti, varianti, ecc.), oltre che dare conto di una concezione processuale dell'oggetto-sceneggiatura, consente un'apertura della ricerca a una serie di scenari e possibili derive che chiamano in causa competenze e aree di studio differenti. Come per il cinema trascritto, anche lo studio delle sceneggiature originali può certamente rimanere circoscritto ad analisi stilistiche che evidenzino le ricorsività formali o tematiche nell'opera di uno sceneggiatore⁶⁸. Nei casi più virtuosi, tuttavia, lo studio dei materiali originali può condurre a riflessioni di respiro più ampio, talvolta in grado di ridiscutere falsi miti e convinzioni radicate nella storia del cinema (come per i lavori di Alonge⁶⁹ e Dagrada⁷⁰ che rispettivamente problematizzano le modalità di scrittura del cinema hollywoodiano e rosselliniano).

A metà strada tra le prime mappature di carattere storiografico, cui si accennava nell'introduzione, e il focus su singoli sceneggiatori, si situa poi *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a Il bandito di Lattuada* (2002)⁷¹. Federica Villa dedica la prima parte del suo studio a quella che lei stessa definisce una «storia leggera», vale a dire una «ricostruzione aneddotica»⁷² che si avvale di interviste e testimonianze per definire i contorni dell'ambiente lavorativo e culturale delle cosiddette «botteghe creative», momento decisivo per la sceneggiatura in Italia nel secondo dopoguerra. Passando dal generale al particolare, la studiosa si concentra poi su *Il bandito* di Lattuada, rispetto al quale presenta una serie di documenti originali (materiali cartacei, scritti, fotografie, ecc.)⁷³. Da un certo punto di vista, questa seconda parte del volume si presta ad essere letta come un manifesto programmatico per lo studio della sceneggiatura. Evidenziando una serie di questioni di metodo decisive, Villa pone al vaglio le diverse strade che un lavoro di questo tipo, fondato cioè sull'analisi di un singolo caso di scrittura, avrebbe potuto percorrere. Escludendo la possibilità di rintracciare dei «calchi di stile» per l'esito «fortemente impreciso»⁷⁴ del risultato e ritenendo ugualmente improduttivo fondare per intero la ricostruzione delle varie fasi di elaborazione del prodotto sulla base delle testimonianze (dirette o indirette che siano), Villa predilige l'analisi della scrittura in un'ottica sistemica. La studiosa opta cioè per un approccio integrato che tenga insieme da un lato lo script, nelle sue diverse varianti, e dall'altro tutta una serie di paratesti, che vanno dalle fotografie di scena ai materiali promozionali, nella convinzione che «analizzate nel loro fare insieme», tutte queste forme

67 D. Bruni, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Bulzoni, Roma 2006, p. 9.

68 Si veda ad esempio la puntuale analisi condotta da Daniela Ceselli a partire dalle carte di Ennio De Concini: D. Ceselli, *Le sceneggiature. Modo di produzione, tecnica, motivi ricorrenti*, in C. Uva (a cura di), *Ennio De Concini*, cit., pp. 19-52.

69 G. Alonge, *Scrivere per Hollywood*, cit.

70 E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2008.

71 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

72 Ivi, p. 13.

73 In questo caso, i materiali d'archivio sono stati rintracciati presso l'Archivio storico del film della Fondazione Cineteca Italiana a Milano.

74 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit., p. 68.

di scrittura «concorrono a definire un momento del pensiero narrativo che ha attraversato il nostro cinema»⁷⁵. In quest'ottica allora, le testimonianze ritornano ad essere utili nel momento in cui acquisiscono la funzione di «suturare buchi di informazione e integrare i dati offerti dai documenti»⁷⁶. Abbiamo adottato come esemplificativo questo lavoro di Federica Villa perché ci sembra che per la sua natura ibrida, come si diceva a metà tra uno studio di caso e uno «studio estensivo»⁷⁷, per utilizzare una definizione di Mariapia Comand, ma anche per i problemi di metodo che precocemente solleva, sia sintomatico di una linea di ricerca che partendo dallo studio del testo possa tenere insieme storia culturale, *production studies*, *media industry studies*, analisi etnografica, fornendo una traccia utile a orientarsi in un settore ancora in via di sistematizzazione.

Conclusioni

Basandoci su questa ricognizione preliminare, senza nessuna pretesa di esaustività, ci sembra che in Italia gli *script studies* siano un campo ancora fortemente instabile a cominciare dagli stessi ambiti disciplinari di competenza. Sia la definizione dell'oggetto di studio (ossia la sceneggiatura come «sistema di relazioni»⁷⁸ e testo sempre in divenire), che le metodologie di analisi (ancora da costruire) si muovono infatti in un terreno scivoloso e a tratti incerto.

Detto che le tendenze principali degli studi sulla sceneggiatura in Italia si sono tradizionalmente mosse tra le due polarità poc'anzi descritte (dimensione manualistica e studi di caso), possiamo ulteriormente affermare che i metodi di indagine storica con approcci integrati proposti da Federica Villa⁷⁹ e Giaime Alonge⁸⁰ (tra ricerca d'archivio, analisi testuali e ricorsività stilistiche), pur se applicati a contesti differenti, segnano una linea di ricerca potenzialmente replicabile a una moltitudine di casi di studio ancora inesplorati. Estendere il campo di interesse verso macro-aree di ricerca, come lo studio dei generi o delle case di produzione attraverso la chiave degli *script studies*, implicherebbe per esempio un coinvolgimento di più competenze che favoriscano approcci interdisciplinari (*production studies*, ricerca storiografica d'archivio, analisi testuale e stilistica). Recenti iniziative accademiche iniziano a muoversi proprio in tale direzione⁸¹.

Nel corso degli anni, parallelamente alla progressiva legittimazione culturale della figura dello sceneggiatore (anche in relazione alla graduale messa in crisi del concetto di autore, nonché allo sviluppo della serialità televisiva e al proliferare di Master universitari, corsi

75 Ivi, p. 70

76 Ivi, p. 69.

77 M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, cit., p. 79.

78 M. Comand, *Sulla carta*, cit., p. 14.

79 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

80 G. Alonge, *Scrivere per Hollywood*, cit.

81 Si veda ad esempio il convegno *La sceneggiatura nel cinema e nei media. Storia, teorie, pratiche* a cura di Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Federica Villa, in collaborazione con Writers Guild Italia che si è svolto nel 2022 presso l'Università di Bologna.

e scuole di scrittura per l'audiovisivo), le linee di ricerca si sono sempre più indirizzate verso la comparazione di testi, paratesti e contesti produttivo-legislativi. Allo stesso modo, anche sul versante delle associazioni e sindacati di categoria, si sta assistendo a operazioni di sensibilizzazione verso i problemi della sceneggiatura con iniziative culturali, campagne *social* (come l'hashtag lanciato dalla Writers Guild Italia #NoScriptNoFilm)⁸² e la fondazione di nuove riviste di settore⁸³. Pertanto, da un lato le sempre maggiori opportunità di consultazione di fondi finora inaccessibili – come la recente acquisizione da parte del Centro Sperimentale di Cinematografia del Fondo Furio Scarpelli⁸⁴ –, dall'altro la creazione di database online – come il progetto *Sceneggiature italiane. Dalla parola all'immagine*⁸⁵ promosso dall'associazione 100autori – testimoniano una rinnovata sensibilità verso la ricerca d'archivio, nonché la legittimazione della sceneggiatura come oggetto di studio condiviso tra ambito accademico e professionale.

82 #NoScriptNoFilm - <https://www.writersguilditalia.it/12461-2/>

83 Si segnala la nuova edizione della rivista "Script" – <https://www.writersguilditalia.it/rivista/>

84 Fondo Furio Scarpelli – <https://www.fondazioneesc.it/fondi-archivistici-e-bibliografici/attori-fondi-archivistici-e-bibliografici-biblioteca-luigi-chiarini/>

85 Sceneggiature italiane – Dalla parola all'immagine – www.sceneggiatureitaliane.it