

ANTONIO COVI

nasce il **FILM**

ANTONIO COVI

NASCE IL FILM

SECONDA EDIZIONE

NUMERO

1

ROMA 1954

I QUADERNI DELLA RIVISTA
DEL CINEMATOGRAFO

I QUADERNI DELLA
" RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO "

indispensabili sussidi ai cineforum, ai film-forum, al clero, ai Dirigenti di A.C., agli appassionati, a quanti vogliono approfondire i problemi del cinema.

- 1 **Antonio Covi**: " *Nasce il film* „. Soggetto, sceneggiatura, ripresa, montaggio: l'abc per la preparazione di un film. Prezzo del volume L. 300 + L. 15 spese postali.
- 2 **Mario Verdone**: " *La storia del cinema* „. Panoramica completa della cinematografia mondiale. Prezzo del volume L. 300 + L. 15 spese postali.
- 3 **Mario Verdone**: " *Il Cinema per Ragazzi e la sua storia* „. La prima storia organica scritta nel mondo sul cinema per i Ragazzi. Prezzo del volume L. 390 + L. 15 spese postali.

In preparazione:

- 4 **Vittorio Gallo**: " *Il cineamatorismo* „.
- 5 **Mario Verdone**: " *Storia della letteratura cinematografica* „.

Questo "Quaderno" si propone di illustrare le varie fasi attraverso le quali nasce il film, dal soggetto alla sua preparazione, dalla ripresa al montaggio. Ne è autore P. Antonio Covi.

Laureato in Lettere, all'Università di Padova con una tesi in estetica del cinema (vedi in "Bianco e Nero", IV, n. 10), frequentò il corso di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia.

Agli studi sui problemi estetici e critici del cinema, ha unito la realizzazione di alcuni cortometraggi in passo normale e ridotto, e a colori.

Un suo soggetto cinematografico ha vinto il Concorso Nazionale indetto dal Centro Didattico di Firenze.

E' collaboratore della "Rivista del cinematografo" e di altre riviste.

Come esemplificazione, si pubblica alla fine del "Quaderno" un brano della sceneggiatura di: « La Strada » di Federico Fellini, film premiato con il « Leone d'Argento » alla XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e segnalato dall'Office Catholique International du Cinéma con la seguente motivazione:

« La giuria dell'O.I.C. segnala il film italiano "La strada" di Federico Fellini per la capacità di far scoprire allo spettatore attento il senso cristiano del destino dell'uomo ».

Capitolo I / DI FRONTE AL FILM

Prima d'iniziare il nostro esame è necessario sostare per fissare i criteri estetici che ci devono guidare quale indirizzo sicuro della nostra indagine.

E' certo facile convenire che una sincera stima per il mezzo cinematografico ed un sicuro orientamento nel campo della critica ai films non si possono avere senza una conoscenza chiara ed esatta del processo cinematografico, nelle sue varie fasi e sviluppi.

Ai giovani e a quanti si interessano del problema sono dirette queste note, rapide ma concise, che vogliono abbracciare con un colpo d'occhio il vasto panorama del cinema e seguire un film dalla sua nascita alla sua proiezione in sala pubblica. Si danno qui per risolti i problemi estetici, convinti, come siamo tutti, che il cinema può essere arte ed un'arte autonoma, frutto di intelligente intesa tra il regista e i suoi collaboratori. L'aspetto alla cui luce esamineremo il film sarà quello prevalentemente estetico, anche se in parte tecnico, per le naturali relazioni che la tecnica ha qui con l'arte.

Una premessa, a questo punto, è necessaria.

Si vedrà che in tutto questo saggio si dà molta importanza al « tema » del film, considerandolo come il suo asse ideale.

Poco più sotto se ne darà la definizione, ma fin d'ora si vuol chiarirne il significato.

Ma è soprattutto l'analisi del tema del film che ci può condurre ad una sua completa ed intima valutazione morale.

S'è detto che il tema rappresenta, di fronte alla vita, una « presa di posizione »; se essa è positiva, cioè accoglie i veri valori della vita, intesi nel senso tradizionale cristiano, e ripudia quelli più speciosi, ma falsi, allora il film risulterà moralmente valido. Se questa presa di posizione invece sarà negativa, cioè di glorificazione di quei valori che il cristianesimo rifiuta, o se rappresenterà una interpretazione scettica, sfiduciata della vita, ci troveremo certamente dinnanzi ad un film immorale.

Si dà poi anche un altro caso, più arduo a risolversi.

Un film, pur proponendo un suo tema, non voglia risolverne il conflitto, nè prendere posizione pro o contro, ma lasci agli spettatori, incerti e sospesi, il risolverlo, si può dire morale?

Anche se teoricamente tale tipo di film potrebbe forse dirsi amorale, in pratica sarà possibile decidere se è morale o no esaminando a fondo la tendenza (o tendenziosità) della sua impostazione generale. E' molto probabile poi che questo lasciar sospeso lo spettatore, non guidandolo almeno ad una soluzione, sia educativamente negativo.

Non sembri inutile l'esserci soffermati nell'esame di questi criteri direttivi. Non si fa bene un viaggio se prima non si dà una scorsa alla traccia del percorso.

Ed ora il nostro viaggio incomincia...

Ma ciò che più conta per noi non sarà assistere, con freddo sguardo di tecnici, alle varie fasi attraverso le quali passa un film, ma cogliere il sorgere e lo svilupparsi di quel nucleo ideale, tematico del film, che può, domani, dar vita al segreto mistero dell'arte.

Così, senza dubbio, il nostro viaggio sarà attraente: avrà il fascino di stupita scoperta.

BIBLIOGRAFIA

Per la bibliografia essenziale su questi argomenti si vedano le seguenti opere italiane, o straniere tradotte in italiano, utili specie per il lato informativo o tecnico, anche se suscettibili di alcune riserve ove toccano i problemi estetici in relazione alla morale.

Estetica:

- ARISTARCO GUIDO, *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951.
 IDEM, *L'arte del film*, Antologia storico-critica, Milano, Bompiani, 1950.
 AYRÉ AMEDEO, *Problemi estetici del cinema religioso*, Roma, Ateneo, 1953.
 BALAZS BELA, *Il film*, Torino, Einaudi, 1952.
 CHIARINI LUIGI, *Il film nei problemi dell'arte*, Roma, Ateneo, 1949.
 CHIARINI LUIGI, BARBARO UMBERTO, *Problemi del film*, Roma, Ateneo, 1939.
 EISENSTEIN M. S., *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950.
 FLORES D'ARCAIS GIUSEPPE, *Il cinema* (il film nell'esperienza giovanile), Padova, Liviana Ed., 1953.
 DI GIAMMATTEO FERNANDO, *Essenza del film*, Torino, S.E.T., 1950.
 MAY RENATO, *Il linguaggio del film*, Milano, Poligono, 1947.
 IDEM, *L'avventura del film*, Roma, Ateneo, 1953.
 MORLION FELIX O. P., *Filosofia realistica dell'arte applicata alla cinematografia*, Roma, Ed. Internazionali Sociali, 1953.
 PUDOVKIN J. V., *Film e fonofilm*, Roma, Ateneo, 1950.
 RAGGHIANI CARLO, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952.

Capitolo II / IL FILM SULLA CARTA

All'atto di nascita del film come idea, cioè il soggetto, seguono i suoi primi passi, il trattamento e la sceneggiatura, orientati sempre su quella via tematica che si è intravvista fin dall'inizio.

Cominciando il nostro interessante viaggio, dobbiamo risalire, di tappa in tappa, a ritroso lungo il corso della lavorazione del film, per giungere alla sua sorgente segreta: il soggetto da cui esso scaturisce. Potremo perciò ricostruire *quattro fasi* della vita del film, che ci piace chiamare così: il film sulla carta - il film in cantiere - si gira il film - il film al montaggio. Sosteremo per questa volta ad esaminare il film sul tappeto, scritto su uno o più fogli, in quei tre momenti, incalzanti e creativi, che sono il soggetto, il trattamento, la sceneggiatura.

IL SOGGETTO

E' la breve storia della trama del film futuro, nei suoi episodi e caratteri essenziali. Può occupare anche solo due o tre fogli dattiloscritti.

Due requisiti ci sembrano indispensabili al soggetto. Anzitutto una *vera impostazione cinematografica*, cioè aderenza a quella che è da tutti considerata « l'essenza filmica », ossia il montaggio, nel senso esteso del termine.

Si tratta di una intuizione iniziale del ritmo generale del film, della coordinazione visivo-sonora, che le varie sequenze e scene avranno nel montaggio finale.

Occorre poi un *tema*, una tesi da svolgere, non in forma ragionativa, ma lirica, artistica. Ogni artista non può

non avere infatti una sua « concezione del mondo » (Weltanschauung); questa egli deve concretare in quella visione particolare e viva che è il soggetto. Senza questo tema, il soggetto non ci può presentare che una serie grigia di fatti, oggettivamente esposti, senza che mai vi intervenga l'autore a giudicarli dal suo « punto di vista ».

Questo tema poi deve avere il grande respiro di una *umanità vera*, sincera; altrimenti rischia di coartare e falsare la verità e la vita, in una visione priva di universalità e perciò di validità umana.

Tale tema vivrà, come sempre, di un *conflitto*, di un urto di idee e quindi tra quegli uomini che tali idee difendono. Di qui la drammaticità, che genera una sospensione emotiva nel pubblico, reso incerto, fino alla fine della soluzione della vicenda.

L'*eroe*, poi, che rappresenta appunto uno dei termini del conflitto, è colui che personifica e realizza l'idea del tema, lottando, e talora vincendo, le forze a lui antagoniste. Palpita così in tale conflitto la diuturna lotta tra bene e male, combattuta con mutevole fortuna, dai loro audaci o perversi paladini.

E' naturale che i due requisiti del soggetto, qui accennati, « filmabilità » e « tema », non possono trovarsi che *in nuce* nel soggetto stesso e richiedono uno svolgimento proporzionato nelle fasi successive.

In genere, prima di passare al trattamento, si usa comporre la « *scaletta* » del film. In essa si dispongono le sequenze e scene secondo un ordine di tempo, ma insieme di ritmo, di interesse psicologico. Tale disposizione schematica articola così il film in un modo logico e progressivo.

IL TRATTAMENTO

E' quella fase di sviluppo del soggetto che comporta la complessa elaborazione della trama, l'equilibrato rilievo dei caratteri dei personaggi, la ricerca del materiale plastico e di opportuni spunti per il dialogo.

Tali varie operazioni portate avanti parallelamente, qui come in ogni fase del film, sono sempre guidate e coordinate dalle leggi del ritmo, del montaggio, in cui consiste, come si disse, l'essenza del cinema.

Va anzitutto bene sbazzata la *trama*, così che non solo scorra fluida e varia, ma insieme sia tenuta viva da quella tensione o carica drammatica, che è il grande segreto dell'arte. Il filone principale, in genere piuttosto semplice, può essere talora affiancato da un secondo, di minore importanza, quello che gli americani chiamano « second story ».

I caratteri dei personaggi, specie dei principali, richiedono un'attenta analisi interiore ed un incisivo sviluppo narrativo. Vanno colti non solo nel loro aspetto tipico, cosa che minaccia spesso di condurre ad una superficiale caratterizzazione, ma specie nelle loro inattese reazioni, nel progressivo sviluppo psicologico.

La ricerca del *materiale plastico* consiste nella invenzione di quegli oggetti o particolari situazioni, che traducono visivamente uno speciale significato emotivo del film. Per esempio, in un film di guerra assistiamo ad una scena tragica: una scheggia di bomba sganciata dagli aerei abbatte una fanciulla che giocherellava davanti alla porta di casa con una pupattola. La macchina fissa il particolare della bambola che rotola sulla strada, e quello della mano che sembra tentare di riafferrarla. Il materiale plastico, in questo caso la bambola, è sempre pregno di un significato allegorico od evocativo.

Importanza analoga hanno anche le « azioni indirette », usate specialmente nelle situazioni drammatiche.

I dialoghi non trovano posto nel trattamento che come spunti od abbozzi, ma servono per fissare subito talune battute importanti, stabilendo un felice nesso con la parte fotografica.

Si potrebbe dire che il trattamento è tanto importante da meritarsi già la definizione di « film sulla carta ».

LA SCENEGGIATURA

Il compito preciso della sceneggiatura è di ordinare tutto il materiale del trattamento secondo il numero e i campi delle successive inquadrature, e di affiancare alla colonna dedicata alla parte fotografica, quella del parlato, rumori, il tipo di inquadratura, la illuminazione, per il regista e gli operatori, cui indica i movimenti di macchina, ecc.

Fa così un doppio servizio: *tecnico* ed *organizzativo*, per il direttore di produzione ed i suoi aiutanti, perchè registra persone, luoghi, materiale occorrente, facilitando così la preventiva compilazione del « piano di produzione ».

Come un romanzo si divide in capitoli, così la sceneggiatura in *sequenze*, queste in *scene* ed ogni scena è divisa in più inquadrature.

Un film può avere in media una decina di sequenze, una cinquantina di scene, e cinque, seicento inquadrature. Si sa che i *campi*, o angoli abbracciati dalla macchina da presa, vanno dai più lontani (campi lunghissimi, lunghi: C. L.L.; C.L.) ai medi (figura intera, campo medio: F.I.; C. M.) fino ai più vicini (primo, primissimo piano, dettaglio: P.P.; P.P.P.; Dett.).

Nei cosiddetti « interni », o scene girate in ambiente chiuso, vero o ricostruito, se si coglie tutta la stanza si ha il « totale » (C.T.).

I movimenti di macchina (panoramiche e carrelli) ed i passaggi tra un'inquadratura e l'altra (a stacco, per dissolvenza, *fondù* e per movimento di macchina) devono essere usati con una intelligente « funzionalità » cinematografica, per tradurre in forma stilisticamente corretta il testo del trattamento.

Esempi di sceneggiatura si trovano nel libro di U. Barbaro: « Soggetto e sceneggiatura » (Ed. Ateneo - Roma '47) e nelle prime annate della Rivista « Bianco e Nero » di Roma.

Se uno chiedesse se la sceneggiatura ha già, per se stessa, un valore artistico, è facile rispondergli che no, perchè non si tratta che di un progetto di film, di un film... sulla carta.

Ed è pure assurdo credere che essa abbia un valore assoluto, tale da essere sempre rispettata, « sceneggiatura di ferro », mentre è ovvio che l'artista ha sempre il diritto di correggere e modificare per via la sua opera.

Si dirà solo che essa è molto utile per il vantaggio pratico di una esatta e completa previsione del film da girare.

Molti, se non tutti i problemi che si presenteranno poi nella ripresa, trovano in essa già una soluzione, od almeno una proposta di soluzione, effettivamente molto comoda, anche se non impegnativa.

L'ingegno e la tecnica dei realizzatori cercheranno di valersene per compiere l'atteso prodigio di trasformare alcune fredde e schematiche indicazioni nella realtà viva dell'arte.

TRACCIA PER LA DISCUSSIONE:

- *Le fasi di un film. Quali sono veramente creative?*
- *Requisiti di un soggetto. Che cos'è il tema? Che rapporto ha con il conflitto? Che posto occupa in esso l'eroe, ossia il personaggio principale?*
- *Che cos'è il trattamento e che cosa comprende?*
- *Che cos'è la scaletta? E la sceneggiatura? A che serve? Quali sono i suoi principali problemi?*

PER UNA ESERCITAZIONE assai utile si propone di scegliere una novella od un ampio racconto e da esso trarre un breve soggetto, in due o tre fogli.

Si può poi svolgere in forma di trattamento o, meglio, di sceneggiatura una particolare scena od episodio della novella scelta che sembra più adatta a tale svolgimento.

BIBLIOGRAFIA

Ideazione del film:

- BARBARO UMBERTO, *Soggetto e sceneggiatura*, Roma, Ateneo, 1949.
 LAWSON J. HOWARD, *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Roma, Ateneo, 1951.
 MAMMUCARI GIOVANNI, *La soggettivazione del film*, Roma, M. Smeriglio, 1951.
 MARGRAVE SETON, *Come si scrive un film*, Milano, Bompiani, 1949.
 SPOTTIWOOD RAIMONDO, *Grammatica del film*, Roma, Bianco e Nero, 1936.

Capitolo III / IL FILM IN CANTIERE

Attraverso la vigile scelta degli attori e dei tecnici e l'opera degli scenografi e costumisti si dà vita alla preparazione artistica ed organizzativa del futuro film.

Dopo lo studio del film sulla carta (dal soggetto alla sceneggiatura) si giunge alla seconda fase di lavorazione, anch'essa artisticamente importante, perchè predispone tutto l'insieme ed i particolari del film secondo le indicazioni della sceneggiatura.

Non si vara ancora la nave, ma, preparatone già il disegno nella prima fase di lavoro, in questa si comincia a costruirne alacremente l'intelaiatura. La sua fortuna sul mare, domani, dipende, oggi, da questa ardua fatica di cantiere.

C'è una doppia preparazione, artistica e produttiva, entrambe assai importanti e delicate.

LA PREPARAZIONE ARTISTICA

Ci sono due modi di impostare artisticamente un film; quello che, per intenderci, possiamo chiamare « europeo » e che fa perno sul lavoro direttivo del regista (che molto spesso partecipa anche alla sceneggiatura), e quello « americano », che — salvo rare eccezioni — si appoggia al produttore, che suddivide poi le sue responsabilità tra numerosi collaboratori artistici e specialisti, tra cui anche il regista.

In entrambi i casi però si usa premettere alla ripresa una rigorosa preparazione; questa deve ispirarsi al princi-

pio di tradurre con la massima fedeltà ed efficacia possibile quel tema che la sceneggiatura ha elaborato.

Tale difficile compito ci sembra facilitato notevolmente da quell'unità, che il tipo di lavorazione europea, specie quella francese, può raggiungere nella persona del regista. Senza il rispetto di coerenza interiore e stilistica al tema, è decisamente preclusa al film la porta dell'arte, tranne il caso in cui il regista, nel corso della ripresa, rielabori e modifichi la sceneggiatura, se quella da lui avuta difettava di unità e risalto d'arte.

Avviene in questa fase di lavoro la triplice scelta degli attori, degli scenografi, dell'operatore. Essa non deve essere affrettata e causale, ma suggerita dal criterio di trovare gli uomini, che, per capacità e temperamento artistico, meglio si adattino a quel tipo di film che la sceneggiatura prevede. Essendo il cinema opera di collaborazione ed avendo ciascun artista la sua personalità, non si tratta di far agire i collaboratori del film ognuno per suo conto, nel loro binario, ma di guidarli e fonderli tutti in quell'unità di stile, che si vuole ottenere.

La scelta degli attori, anzitutto, deve essere laboriosa e attenta. Attraverso fotografie e provini, il regista deve intravedere già in che modo quell'attore si « calerà » nel suo personaggio. Per questo deve tener conto del suo aspetto fisico e delle sue attitudini e capacità professionali. Nè sarà male, in certi casi, rinunciare all'attore-professionista, per raggiungere meglio la vivida spontaneità e immediatezza dell'attore non professionista, scelto sul luogo, tagliato dal ceppo vivo della sua gente. Fatta la scelta degli attori principali, non va poi trascurata quella dei secondari, dei caratteristici, come dimostra il migliore cinema americano.

Si affida poi al *figurinista* e al *truccatore* l'opera indispensabile di complemento del personaggio, secondo la linea tracciata dalla sceneggiatura e le indicazioni del regista.

C'è poi il delicato lavoro della *scenografia* e del relativo *arredamento*.

Tenendo conto delle esigenze della ripresa, dell'illuminazione, dei previsti movimenti di macchina, lo scenografo

ideerà le sue scene e costruirà dei modelli in rilievo, in proporzioni ridotte, da presentare al regista e all'operatore; e solo dopo la loro approvazione si accingerà a realizzarli su vasti pannelli o tavole.

Un arredamento studiato fin nei dettagli completerà accuratamente il lavoro dello scenografo, dando l'impressione di una realtà d'ambienti schietta, vissuta, e non artificiosa.

Nella *scelta dell'operatore*, più che altrove si esige una vera consonanza, spirituale e stilistica, tra operatore e regista. Basandosi sulle sue opere precedenti, il giudizio sulla qualità dell'operatore non riesce di solito difficile, e se esse non si intonano all'esigenza artistica del film è meglio far cadere su altri la scelta.

Uno speciale accordo deve intercorrere tra regista ed operatore, studiando la sceneggiatura, sul tipo generale di illuminazione da adottare e sugli effetti speciali delle scene particolari. Come il pittore con i colori, così il regista « scrive » con la luce, ed è giusto che egli faccia della illuminazione quell'impiego che ritiene più artisticamente funzionale rispetto al film. Si deve dire poi lo stesso quanto al tipo di fotografia, ai suoi valori chiaroscurali, allo stile, ecc.

Se il film prevede anche degli « esterni », regista ed operatore faranno dei sopralluoghi, scegliendo questo o quel posto nei loro particolari, notando le ore migliori di luce e quelle indicazioni che il luogo e il costume della popolazione spesso suggeriscono.

LA PREPARAZIONE PRODUTTIVA

Il compito del direttore di produzione non consiste solo in quest'opera di scelta e di avvicinamento di attori, scenografi e tecnici al regista, ma insieme in una diligente previsione di tutto quanto occorre in genere al film e nelle singole giornate di ripresa.

E' lui che deve pensare a prendere in affitto un adatto teatro di posa, fare i contratti con i vari collaboratori, con

i tecnici, gli attori, segretari, prevedere tutti gli oggetti che occorreranno nelle varie scene.

Per coordinare, dal lato amministrativo, un lavoro così complesso e costoso, egli deve necessariamente fissare anzitutto un *bilancio preventivo* del film, cui cercherà quotidianamente di raffrontare il consuntivo delle varie spese, per evitare di uscire dai limiti fissati e per condurre così in porto il film, con saggia economia.

Ma occorre coordinare anche il lavoro organizzativo; per questo al piano finanziario affiancherà il *piano di produzione*, che rappresenta il suo preciso e completo calendario di lavoro.

Raggruppando le scene con uguale scenografia (e, talora, con uguali costumi) in modo da farle riprendere di seguito, e riunendo quelle in cui appare lo stesso attore, così da ridurre al minimo di giorni il contratto con lui, verrà via via compilato questo piano, dove si segnano il teatro di posa, la scena e il numero delle inquadrature da girare, il giorno e l'ora, i personaggi e i loro costumi, gli accessori e l'orario di presentazione del vario personale.

Alla vigilia del giorno di lavorazione viene esposto così l'avviso per l'indomani, con tutti questi dati.

La preparazione artistica ed organizzativa devono assolvere queste varie funzioni. Esse camminano insieme, l'una aiutando l'altra, adesso, come dopo, cioè nella ripresa. E sempre l'organizzatore deve piegarsi docilmente all'arte, e servirla con intelligenza e rispetto. Se vi si ribella, l'arte ne soffre, o forse se ne va.

Ma non si deve credere che una perfetta organizzazione assicuri senz'altro un risultato artistico. Non c'è, fra i due, una proporzione matematica.

Certo, più efficiente è tale organizzazione, più e meglio si facilita il compito dell'arte; ma s'è visto, specie tra noi europei, nascere il miracolo dell'arte anche da organizzazioni scadenti o improvvisate.

L'arte ha una sua legge segreta.

Ove c'è lei, si può volare anche con diafane ali di cera...

TRACCIA PER LA DISCUSSIONE:

— *Ha o no un valore artistico la preparazione di un film?*

Qual'è il principio che regge tale fase?

— *Quali criteri si devono usare nella scelta degli attori, dell'operatore, dello scenografo?*

— *In che consiste il lavoro del direttore di produzione? Come si stende un completo « piano di produzione »?*

— *Che rapporto intercorre tra preparazione organizzativa e risultato artistico?*

PER L'ESERCITAZIONE si può consigliare di esaminare un film, possibilmente già visto, osservandolo dal punto di vista o della scenografia, o dei costumi, o della produzione, discutendo o segnando per scritto i risultati dell'indagine.

BIBLIOGRAFIA

Produzione:

- FLORIS NINO, *Cinematografia* (Organizzazione), Torino, Cantagalli, 1946.
GIUSSANI C., *Industria e produzione cinematografica*, Roma, « Bianco e Nero », 1943.
SOLAROLI LIBERO, *Come si organizza un film*, Roma, Ateneo, 1952.

Sceneggiature:

- BLASETTI ALESSANDRO, *Ettore Fieramosca*, Roma, « Bianco e Nero », III, 4, 1939.
BRESSION R., *Diario di un curato di campagna*, Roma, Ed. Film-critica, 1953.
CHAPLIN CHARLES, *Luci della ribalta*, Roma, Ateneo, 1953.
CLAIR RENÉ, *Il silenzio è d'oro*, Roma, Ateneo.
DE SICA VITTORIO, *Umberto D.*, in « Rivista del Cinema Italiano » n. 2, dicembre 1952.
VISCONTI L., *La terra trema*, Roma, Ateneo, 1951.
WILDER BILLY, *Viale del tramonto*, Roma, Ateneo.
IDEM, *L'asso nella manica*, Roma, Ed. Film-critica, 1952.

Scenografia:

- BANDINI B., VIAZZI C., *Ragionamenti sulla scenografia*, Milano, Poligono, 1945.

Capitolo IV / SI GIRA IL FILM

Attori, tecnici, collaboratori e non: nella fase di ripresa, fan perno attorno al regista - per dar vita - in una fraterna opera d'intesa - al prodigio dell'arte.

Completata nel suo insieme e fin negli ultimi dettagli la preparazione artistica ed organizzativa del film, ha inizio finalmente la ripresa.

Il primo: « motore! » gridato dal regista all'operatore, il quale mette subito in azione la macchina da ripresa, ha atteso dai sei ai dieci e più mesi prima di rompere il silenzio annoiato del teatro di posa.

La stessa legge che regolava ed unificava tutta la preparazione vige ora — assoluta — nella ripresa: tradurre il tema indicato dalla sceneggiatura con la massima fedeltà ed efficacia cinematografica.

Il lavoro di tutti, dal regista all'ultimo elettricista, che, appollaiato sul « ponte », dirige la luce del suo riflettore giù sulla scena, deve essere coordinato e teso a quest'unico scopo. In proporzione dell'efficienza di questa collaborazione, ideale e pratica, il film, sarà più o meno riuscito artisticamente.

Ci si chiederà, a questo punto: può davvero riuscire il regista ad unificare tutte queste fila, e, quel che più conta, a guidarle a realizzare questa coerenza continua allo spirito del film?

Crediamo di sì. E la prova ce la offrono i veri film d'arte, dove appunto questa coerenza fu vittoriosamente raggiunta. Se il regista ha chiaro nel suo spirito tutto quel mondo di vita che palpita nelle aride pagine della sceneggiatura, se ha colto preciso il tema che esse impostano, il

conflitto che ne deriva, i caratteri che i diversi personaggi presentano, e se, soprattutto, sorretto da sentimento e fantasia, sa tradurre tutto ciò in un autentico « linguaggio cinematografico », in quella puntualità rigorosa, visiva e ritmica, che ne è l'essenza, non c'è dubbio che egli saprà superare la sorda materia e trascinare ogni suo collaboratore in un vero impegno d'arte.

Durante la ripresa, in due principali direzioni si orienta l'opera del regista: verso gli attori e verso i tecnici. Vediamole separatamente, per facilità di esame, anche se in pratica sono contemporanee.

LA DIREZIONE DEGLI ATTORI

Messo ben chiaro il principio che l'attore non è un manichino, uno strumento di cui ci si serve nel film, ma il « collaboratore » del regista, questi dovrà stimarlo ed affiatarsi bene con lui, per essere una fraterna guida critica del suo lavoro. Vedranno e studieranno insieme la sceneggiatura; ogni giorno revisioneranno il film ripreso il dì precedente, cercando di migliorare sempre più nella creazione del personaggio fissato.

L'attore però non deve, come si dice, prendere la mano al regista, non deve crearsi lui — arbitrariamente — un « suo » personaggio, ma quello che il copione ha già impostato e che il regista gli viene illustrando.

Anche l'attore deve avere un « metodo di lavoro », e come suo primo punto va posto proprio questo, di saper centrare con intelligenza e continuità il « vero » personaggio da creare, è giusto che l'attore si guardi dalla improvvisazione e sensibilità immediata, propria della scuola recitativa dei sentimenti (da Larive a Stanislavskij), come anche dalla fredda tecnica regionalistica di un Diderot.

Quel che conta è che egli non viva istintivamente, inconsciamente il suo personaggio, ma lo ricostruisca con intelligenza e lo « rappresenti »; non deve abbassare il personaggio al livello modesto della sua personalità, ma alzare se

stesso all'altezza ideale del personaggio, insomma non recitare se stesso, ma quello.

La massima cura, inoltre, va posta dall'attore per realizzare una recitazione che sia schiettamente cinematografica. Egli non calca le tavole di un palcoscenico, dove si chiede un tipo diverso e speciale di recitazione, perchè, là, l'elemento « parola » ha la prevalenza su tutto; qui deve porre come elemento essenziale della sua recitazione, molto più che la parola, la mimica. « Dato che il linguaggio è essenzialmente nel gesto — dice bene L. Chiarini — egli deve saper scegliere i suoi gesti, rispondenti al personaggio e alle sue differenti situazioni, usando il più efficace ed indicativo. La parola accompagna il gesto: ad essa non è affidata che l'espressione ». (*Il film nei problemi dell'arte*, pag. 127).

E a questa mimica si richiede spontaneità, immediatezza comunicativa tali che lo spettatore non si accorga nemmeno che l'attore stia recitando la sua azione, ma, dimenticando l'attore, creda nel personaggio.

In questo arduo lavoro creativo, il regista deve assistere con pazienza e fiducia l'attore. Nè dovrà infastidirlo o preoccuparlo con eccessive istruzioni, ma, concedendogli quella libertà espressiva che gli pare necessaria, guidarlo con semplicità e chiarezza verso il comune intento: la creazione cioè fedele e viva del personaggio voluto.

LA DIREZIONE TECNICA

Come gli attori, così i tecnici devono con attiva docilità aiutare il regista nell'arduo compito d'arte. Esibizionismi personali o capricci estetici, sia degli uni che degli altri, finiscono sempre per venare il film di un dissidio espressivo, che nuoce e danneggia l'arte.

Tecnicamente si può ridurre la ripresa agli elementi: fotografia ed angolazione.

Anzitutto il regista deve assicurarsi preventivamente che la *fotografia* del suo operatore, e quindi l'illuminazione che

ne è come l'anima, sia appropriata artisticamente alle esigenze del film. Sia essa incisiva o in « flou », a tutta luce o chiaroscurale, non è mai un valore a sè, non deve essere bella per far esclamare un inutile oh! ammirativo agli spettatori; deve essere, come si dice, funzionale, allora fa corpo col film.

L'angolazione consiste nella scelta di quel punto di vista da cui la macchina da presa inquadri l'ambiente scenico; date le indicazioni della sceneggiatura, essa sarà più o meno ampia secondo le esigenze narrative della inquadratura da riprendere. L'angolazione può dare una diversa resa di « prospettiva », secondo l'uso dei vari obbiettivi e delle loro lunghezze focali e aperture di diaframma; può inoltre essere resa dinamica dai vari movimenti di macchina (panoramiche, carrello, ascensore, gru).

Il regista deve conoscere a fondo questi possibili effetti tecnici, perchè importano un determinato effetto artistico; d'accordo perciò con l'operatore sceglierà le angolazioni e i movimenti di macchina che riterrà più adatti, cioè più espressivi cinematograficamente, non solo in se stessi, ma anche in relazione con le inquadrature precedenti e seguenti.

Potrà servirsi con libertà artistica dell'inquadratura soggettiva od oggettiva, dall'alto o dal basso, diritta o sghemba, statica o dinamica, secondo che la sua fantasia creativa e le note della sceneggiatura indicheranno ciò necessario ai fini di una più esatta resa cinematografica del racconto. La sua scelta insomma deve essere motivata dal bisogno di fissare e scegliere quel particolare della scena o delle persone che ha una maggiore pregnanza di significato e di interesse.

Scelta l'angolazione opportuna, c'è poi forse il più da fare, e cioè animare il quadro, farlo vivere del gesto e del movimento degli attori. Il regista studierà qui con il suo operatore la più efficace « *composizione* » del quadro, cioè la distribuzione armonica delle masse, la fuga delle linee, prevedendo quell'equilibrio finale che si dovrà ottenere dopo lo spostamento di uno o più personaggi.

Fin qui giunge il compito tecnico-artistico della ripre-

sa (fotografia ed angolazione), ma non si ferma qui quello del regista. E' suo esclusivo impegno non solo quello di dirigere gli attori, ma insieme di imprimere *un ritmo* al quadro che riprende.

Egli deve far scandire la recitazione e i gesti degli attori, gli stessi movimenti di macchina secondo quel preciso tempo che pulsa nell'intera scena o sequenza. L'inquadratura che egli sta riprendendo va quindi mentalmente collegata col suo prima e poi, e una stessa *fluidità narrativa* deve percorrere l'intero brano. Come fa un abile direttore di orchestra, il regista potrà cominciare distendendo il suo ritmo in un pacato « adagio », per poi gradualmente intensificarlo fino ad esaltarlo nel vittorioso « crescendo » finale. Senza questa vita interiore del ritmo, nessun film, anche se pregevole per recitazione e tecnica, è mai stato coronato dall'arte.

E' infatti nel ritmo che confluiscono i fattori determinanti del cinema: spazio e tempo, è qui anzi, che il tempo sembra sòggiogare lo spazio, dandogli una più agile vita.

E' inutile aggiungere che qui si assume il termine « ritmo » nella sua accezione estensiva; il regista infatti comincia a creare quel ritmo che poi il montatore fisserà nel suo modulo definitivo. Non si deve attribuire solo a quest'ultimo il privilegio di crearlo. Ciò può avvenire in alcuni casi; ma normalmente il montaggio completa e articola quel ritmo interno ed esterno che la ripresa ha impresso al film.

Il compito del regista, se si incentra soprattutto nella direzione degli attori e dei tecnici, si estende però anche — come si disse — ad un vasto controllo a tutti i vari collaboratori: scenografi, arredatori, costumisti, truccatori, ecc. E' vero che questi han già compiuta la loro opera, prima della ripresa; ma il regista deve assicurarsi che tutto sia stato fatto secondo i suoi desideri, che tutto si intoni al clima del film.

Lo spostamento di un fondale, un dettaglio nuovo dell'arredamento, una veste diversamente drappeggiata, una truccatura più efficace, tutto ciò il regista ha diritto di esigere, e magari un'ora prima della ripresa o durante questa.

Vasto e difficile compito il suo; ma se affiancato da intelligenti e capaci collaboratori, compito di efficiente, sicura riuscita.

Il tema, che si agitava incerto, chiuso entro poveri fogli, è stato afferrato e portato alla vita. Ora ha finalmente un volto, anche se appena si scorge, scritto com'è su una striscia di tre centimetri e mezzo di celluloidi.

S'è speso un giorno di ripresa, per girare dalle cinque alle dieci inquadrature (due o tre sole, in qualche altro); una giornata di fatica per raccontare solo tre o quattro minuti dell'intero film.

Poco, ma qualcosa. Intanto il film ha cessato finalmente di essere una semplice idea, o qualche riga nera scritta su un copione.

Il film ormai vive.

TRACCIA PER LA DISCUSSIONE

- *Può davvero e come il regista tradurre il tema della sceneggiatura con perfetta coerenza?*
- *Quale deve essere il rapporto tra regista ed attore?*
- *Con quale metodo deve lavorare l'attore?*
- *Che rapporto intercorre tra il regista ed i tecnici? Come va realizzata la fotografia? E la angolazione e composizione del quadro?*
- *Cosa si intende per ritmo dell'inquadratura?*
- *Quali altri elementi deve controllare e dirigere il regista?*

PER UN'ESERCITAZIONE utile si consiglia di assistere ad un film, esaminando o il solo aspetto della recitazione, o quello della tecnica di ripresa, o quello del ritmo delle varie scene e sequenze. Poi discuterne o mettere per scritto: pregi, difetti, osservazioni, ecc.

BIBLIOGRAFIA

Recitazione:

- PUDOVCHIN V. J., *L'attore nel film*, Roma, Ateneo, 1948.
CHIARINI L., BARBARO U., *L'arte dell'attore* (Antologia), Roma, Ateneo, 1950.

Regia:

- BUZZI ALDO, *Taccuino dell'aiuto regista*, Milano, Hoepli, 1944.
CHIARINI LUIGI, *La regia*, Roma, Palatina, 1946.
PASINETTI F., PUCCINI G., *La regia cinematografica*, Venezia, Ed. Rialto, 1945.

Tecnica:

- GOLOVNIJA A., *La luce nell'arte dell'operatore*, Roma, Ateneo, 1952.
LO DUCA G. M., *Tecnica del cinema*, Milano, Garzanti, 1952.
MAY RENATO, *Tecnica del cinema*, Roma, Ed. Intern. Sociali, 1953.

Capitolo V / IL FILM AL MONTAGGIO

Spetta a quest'ultima fase creativa, forse la più ardua di tutte, il compito di avviare spazio e tempo del futuro film al suo giusto respiro ritmico.

Se ogni fase di lavorazione del film deve essere artisticamente creativa, a maggior ragione lo deve quest'ultima, del montaggio.

Non si vuol dire con questo, come taluno ha fatto, che sia *solo* questa la vera fase creativa, mentre le altre hanno una semplice funzione di preparazione. Nessun montaggio, per quanto abile, ha mai salvato — crediamo — un film o mal sceneggiato, o mal ripreso o mal recitato. Invece può rovinare un film ben concepito e realizzato.

Si può dire insomma che appunto perchè il montaggio è la fase finale e risolutiva del film, quella che ne decide il ritmo visivo e sonoro, esso costituisce una delle operazioni più delicate ai fini dell'arte.

IL MONTAGGIO DELLE IMMAGINI

Durante la fase di ripresa, il regista ha normalmente l'avvertenza di riprendere le sue scene da più punti di vista, in piani diversi, spesso in controcampo (cioè con angolo di presa opposto, rispetto al soggetto, a quello precedente), così da offrire al montatore abbondante materiale per la sua scelta. Tali varie riprese devono però essere concatenate logicamente, così da prestarsi a soluzioni diverse, singolarmente efficaci.

Il compito del regista dovrebbe in genere estendersi anche all'assistenza e direzione del montaggio. E' noto che

alcuni registi europei lo eseguono personalmente. E' infatti in questa fase di lavoro, mediante una intelligente *scelta dei pezzi*, più riusciti non in se stessi, ma al fine del racconto, che si imprime al film quel *ritmo*, che è condizione di una efficace *unità narrativa*. Le inquadrature prescelte non solo dovrebbero essere quelle più riuscite per recitazione, fotografia, movimenti di macchina ecc., ma soprattutto per la loro puntualità ritmica, tali quindi da rendere scorrevole e compatto il racconto.

E' proprio questa serrata unità il canone di lavoro del montaggio. A tale scopo, una speciale attenzione va posta ai passaggi da scena a scena, o da sequenza a sequenza. Com'è noto, il cinema ha i suoi segni di interpunzione, che hanno una loro varia efficacia. Questi si possono fare già in ripresa, ma normalmente si realizzano in fase di montaggio. Ora anche il semplice uso di una chiusura a dissolvenza, o di una dissolvenza incrociata (su un'immagine che scompare ne emerge una nuova), o di un passaggio per mascherino o per distacco, deve essere determinato dalle esigenze ideali del racconto, altrimenti sono un fuori-luogo, un errore non solo grafico, ma anche grammaticale.

Questi segni infatti non sono un arabesco inutile, ma scandiscono il tempo che intercorre e lega i vari episodi o momenti dell'azione.

IL MONTAGGIO DEI SUONI

Non minore importanza del montaggio della colonna del « fotografico » ha quello del « sonoro ». Alcuni credono, a torto, che parlato, musica, rumori abbiano un valore ed una funzione del tutto secondari rispetto all'immagine. Ciò non è vero, perchè questi tre elementi sono chiamati anch'essi a contribuire, e talora notevolmente, alla creazione di quell'unità narrativa che si disse fine del montaggio.

E' vero però che *il dialogo* non è destinato ad avere una funzione predominante sull'immagine — fatto questo che può spostare l'opera dall'autentico piano cinematografico a

quello teatrale, dove appunto gode di questo primato —; ma si noti tuttavia quanto spesso, come nei più riusciti film francesi, il dialogo sappia fondersi in un tutto organico con l'immagine, così da presentare un perfetto equilibrio formale.

Certo, è uno dei problemi estetici più ardui del cinema quello di stabilire un giusto rapporto tra immagine e suono.

Gli studiosi di cinema criticano, e con ragione, quell'abuso che attualmente si fa del « *sincronismo* », cioè della coincidenza della visione di una fonte sonora con l'audizione del suono relativo emesso (un martello di ferro percuote un'incudine: se ne ode il fragore); esso sarebbe la vera causa della inefficacia artistica di tanti brani di film.

Si tratta infatti dell'incontro naturalistico, immediato, di due elementi, il visivo ed il sonoro. La scuola russa (Pudovkin, Eisenstein ecc.) sostenne, fin dal '28, che mediante l'« *asincronismo* » si poteva ottenere una maggiore libertà espressiva.

Si può citare un bell'esempio di asincronismo in *The fugitive* (La croce di fuoco) di J. Ford, nel primo piano della donna che, ospitando nella osteria il prete, « sente » avvicinarsi i cavalli della polizia e, preoccupata, pensa già subito al modo di mettere in salvo il ricercato.

Il rumore degli zoccoli scalpitanti dei cavalli non era associato direttamente alla visione di quelli (sincronismo), ma — con efficace asincronismo — a quella del volto ansioso della donna.

Se è vero però che quasi sempre questo contrappunto visivo-sonoro può essere artisticamente efficiente, non ci par esatto affermare che *solo* nell'asincronismo il suono può elevarsi a funzione di arte. Essa può raggiungersi anche — ci sembra — col semplice sincronismo, in quei casi nei quali le esigenze interne del racconto ne consigliassero o imponessero l'uso.

Anche alla *musica* può estendersi tale norma; e se talora essa assolve una semplice funzione di commento, adeguandosi perfettamente al momento speciale del film, al-

lora, proprio con l'asincronismo, può ottenere una inattesa efficacia, con l'opporre, per es., ad una scena di dolore il contrasto di una stridula e sfrenata musica allegra.

Quanto ai rumori, od effetti sonori, basterà dire che essi vanno opportunamente selezionati, mettendo in risalto quello che sembrerà il più tipico di una scena, per evitare uno sgradevole « impasto » di più suoni tutti uguali. Spesso all'umile impiego di tali rumori è affidato il difficile compito di far vivere lo spettatore in una atmosfera, in un ambiente che proprio essi caratterizzano.

Fatto il montaggio della parte fotografica, incise le colonne del parlato, musica, rumori, viene finalmente l'ora del « *missaggio* », cioè della loro sintesi definitiva. Qui non si tratta più di ritmo, ma di giusto equilibrio tra il volume sonoro delle parole e della musica. Inoltre ogni elemento deve avere il suo speciale momento in cui intervenire, ed il suo esatto grado di proporzione sonora con gli altri. Ogni intervento poi rappresenta come una apertura di dissolvenza sonora e perciò va curato con delicata gradualità.

La « copia campione » assommerà alla fine tutti questi diligenti contributi di immagini e suoni.

* * *

Il criterio collaborativo che guida tutta la realizzazione del film ha la sua speciale applicazione in queste ultime fasi.

Il montatore, il compositore di musica, il fonico non devono perder di vista il principio che hanno in comune con gli attori, scenografi e tecnici che cioè il loro lavoro non può essere solitario, soggettivo, ma bisogna che si intoni e coordini a quelle idee e quel clima che la sceneggiatura ed il regista si proponevano di ottenere.

E per raggiungere questo indispensabile risultato, o per lo meno per giudicarne e correggerne la riuscita, nessuno meglio del regista appare più indicato, proprio perchè egli ha seguito il film fin dalla nascita, conoscendone a fondo lo

spirito e le mète. Sarà lui, che, visionato il film dopo un primo montaggio, anche sonoro, potrà suggerire quei ritocchi, incidere quel paziente lavoro di « lima » poetica, che riterrà necessario alla riuscita artistica del film. Crediamo che l'arte non sia usa a nascere con l'impeto di un capriccio o con la furia di un uragano. Quello « splendore di verità », che essa racchiude, non può essere risultato di una caccia fortunata, ma di una conquista tenace e paziente. Ogni opera d'arte ha sempre svelato questo segreto, presente remotamente o attualmente nella attività creativa dell'artista.

* * *

Si conclude così il vasto ciclo di fatica, necessario per dar vita al film.

Il *tema* ha fatto tanta strada e s'è servito di tanti cervelli, volti, mani, macchine. Se fu concepito davvero artisticamente e se, in questo incalzante suo viaggio, ha trovato dei collaboratori geniali e fedeli, ora esso può dire di aver raggiunta la grande mèta.

Milioni di spettatori, di paesi e stirpi diverse, raccolti e attenti nel buio di sale stipate, attendono quel tema tradotto lì vivo e palpitante sul grande rettangolo bianco.

Che emozioni susciterà, che reazioni provocherà, oggi e poi domani nella vita, nel segreto intimo di quelle anime?

E' certo che l'arte non lavora che per la vita.

E se il tema ha saputo ricostruire fedelmente la vita, nella sua autentica verità, nella sua indistruggibile ansia di vincere il male col bene, nel suo ardente anelito verso Dio, potrà lanciare in quei cuori un seme di bontà.

Se, invece, avrà deformato la vita, cogliendola sotto una luce insincera, ostinatamente cieca verso ogni bagliore di speranza, che traspare anche dietro un cielo buio, lascerà quei cuori freddi, chiusi, ostili.

Ma l'arte, la vera arte, non può dire di aver assolto alla sua alta missione umana se non quando avrà invitato non ad odiare, ma ad amare la vita.

Essa, che pur nasce dalla vita, saprà così insegnarci a capire ed amare la vita intuendone l'intima, divina risonanza.

TRACCIA PER LA DISCUSSIONE:

— In che consiste il montaggio delle immagini? A quale criterio deve ispirarsi? Quali sono i passaggi tra scena e scena e che uso se ne deve fare?

— A quali criteri deve ispirarsi il montaggio della parte sonora: parlato, musica, rumori? Perché l'asincronismo può avere maggiori possibilità estetiche del sincronismo?

— Cos'è il missaggio? Che rapporto intercorre tra regista e montatore?

— Quali requisiti deve avere l'idea, il tema, per dar vita ad opere di alta dignità artistica?

PER L'ESERCITAZIONE esaminare un film dal solo punto di vista del montaggio e del suo ritmo; oppure dal punto di vista degli effetti sonori, musica, parlato.

Osservare come il parlato si subordini alla recitazione.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia delle più pregevoli opere straniere di estetica cinematografica, specie di Arnheim R., Bela Balázs, Brunel A., Canudo R., Cohen-Seat G., Delluc L., Dulac G., Eisenstein S. M., Gröll G., Lindsay V., Manvell R., Mortimer J. Adler, Nilsen V. Pudvkin V., Rotha P., Richter H., Spottiwode R. S., Tolomei U., ecc. si può trovare nelle raccolte di:

BARBARO UMBERTO, *Bibliografia del cinema*, Roma, « Bianco e Nero », IV, 1940, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10.

VINCENT CARLO, *Bibliografia generale del cinema*, Roma, « Bianco e Nero », 1952, da n. 5 a n. 12.

Bibliografia cinematografica, in *Cinema*, nuova serie, n. 31, marzo 1952.

Manuali, *Enciclopedie*, ecc.:

ALVEY GLENN, *Dizionario dei termini cinematografici*, Roma, Mediterraneana, 1952.

CURCIO ARMANDO, *Enciclopedia del teatro e del cinema*, Roma, Ist. Edit. di Cultura, 1945.

Filmlexicon, *Piccola Enciclopedia cinematografica*, Milano, Filmeuropa, 1948.

SADOU L. GEORGE, *Il cinema*, Torino, Einaudi, 1949.

Varii, *Il volto del cinema*, Roma, Ave, 1940.

LA STRADA

Soggetto di

FEDERICO FELLINI

Regia di

FEDERICO FELLINI

ANNO 1954

II TEMPO

SEQUENZA XIV

MOLTI ANNI DOPO - LA CANZONE DI
GELSOMINA - ZAMPANO' VIENE A SAPE-
RE CHE GELSOMINA E' MORTA - ZAMPA-
NO' SI UBRIACA - SOLITUDINE E PIANTO
DI ZAMPANO'.

ESTERNO SPIAGGIA GIORNO

618.—

Zampanò si ferma cercando con lo sguardo colei che canta. Una donna di mezza età — che chiaramente non è Gelsomina — sta stendendo dei panni davanti ad una delle casupole. Seguita a cantare senza accorgersi di Zampanò. Attorno a lei, giocano due o tre bambini seminudi. Smette di cantare e fa l'atto di avviarsi verso la casa. Solo adesso si avvede di Zampanò, che è rimasto a fissarla.

CANTO DI
DONNA

619.—

Zampanò si rende conto di essere osservato, e volge lo sguardo verso il mare. La donna sta per oltrepassarlo quando Zampanò torna a voltarsi verso di lei e la interpella bruscamente.

ZAMPANO
Dite un po'...

620.—

La donna si sofferma un po' insospettita. Zampanò è stranamente turbato; tace un istante, poi, a bruciapelo, chiede:

ZAMPANO
Dove l'avete imparata quella canzone?

La donna è un po' perplessa.

DONNA
Quale canzone?

ZAMPANO
Quella che cantavate. Dove l'avete sentita?

La donna rimane ancora un po' perplessa, poi sorride.

DONNA
Ah... Questa?... (accenna il motivo della canzone). La suonava una ragazza che è stata qui, tanto tempo fa...

621.—

Zampanò chiede con voce alterata, che cerca invano di rendere naturale.

ZAMPANO
Quando, è stata qui?

DONNA
Tanto tempo fa... tre, quattro anni... Suonava solo sempre quella canzone, con una tromba. M'è rimasta in mente...

Zampanò tace qualche istante; la donna lo osserva curiosamente; poi chiede, quasi con sforzo.

ZAMPANO
Dopo non è più ritornata?

DONNA
E' morta.

622.—

C'è un silenzio. Zampanò piega adagio lo sguardo sulla sigaretta che tiene tra le dita; la donna riprende quasi subito.

DONNA
Ah, ma voi siete uno del circo! Anche quella era una come voi, una girovaga... Forse la conoscevate... Qui nessuno la conosceva, nessuno sapeva niente... Lei non diceva quasi niente... (si tocca la fronte). Era un po'... Una piccoletta... così...

E la donna guarda Zampanò, aspettando; Zampanò seguita a fissare in silenzio la punta della sigaretta, la donna riprende.

DONNA
L'aveva trovata mio marito, una sera, laggiù in fondo.... Stava male, aveva la febbre... l'abbiamo messa in casa, ma non si spiegava... Piangeva, non mangiava... Quando stava un po' meglio, si metteva seduta al sole, lì davanti... Suonava un po' la tromba, ci diceva grazie... Una mattina non si è più svegliata.... Se n'è occupato il sindaco, ha scritto, poi non so più...

623.—

Zampanò ha alzato lentamente lo sguardo verso la panchetta di legno, al sole, dove Gelsomina usa-

va sedersi. Forse non si è nemmeno accorto che la donna ha finito di parlare.

Ora volge adagio gli occhi verso di lei. La donna lo guarda, un po' interdetta; poi aggiunge;

DONNA
Se volete andare dal sindaco...

Zampanò si riscuote. Fa un cenno di saluto con due dita della mano.

ZAMPANO
Salute...

624.—

E bruscamente volge le spalle alla donna avviandosi adagio. I ragazzini, che gli si erano raccolti attorno, osservandolo curiosamente, ora lo seguono, timorosi ed eccitati, nascondendosi dietro gli asiti e ridacchiando. Lo chiamano.

BAMBINI
Signore !..... Signore !.....

625.—

Zampanò non li sente. Seguita ad allontanarsi adagio, greve...

DISS.

INTERNO CIRCO EQUESTRE NOTTE.

626.—

Nella pista del piccolo circo equestre, simile a quello già visto, si sta svolgendo uno dei soliti, tipici numeri del programma.

Intorno, sulle panche, c'è un pubblico di paese, che si diverte visibilmente.

Il numero termina tra gli applausi, al suono gracchiante di un vecchissimo disco trasmesso con l'altoparlante; poi la musicchetta viene troncata bruscamente a metà e una voce di uomo annuncia all'altoparlante.

MUSICA ALTO-PARLANTE

VOCE ALTO-PARLANTE
Ed ora, i polmoni di acciaio ... ZAMPANO!

627.—

La musicchetta gracchiante riprende bruscamente all'incirca dove era stata interrotta; e Zampanò entra in pista.

E' nel solito costume da spettacolo: torso nudo, calzoncini corti, stivali di gomma, bracciale di cuoio.

MUSICA ALTO-PARLANTE

628.—

Tiene alte sulla testa le solite catene, nel solito gesto istrionico. Compie così un mezzo giro di pi-

ZAMPANO
Un pezzo di catena, un gancio da 8 millimetri, ferro crudo, fer-

sta, poi la musichetta tace; ed egli incomincia con voce più lenta, più atona, l'eterno imbonimento.

ro mogenio simile all'acciaio e mediante la forza dello stomaco e dilatazione del torace dovrò spezzare il gancio. Qualche persona in mezzo a voi può pensare a dire: «Ma quel gancio può essere truccato o segato» un momento, collaud'amo il gancio!...

629.—

Passa il gancio al nano, che compie il giretto che faceva Gelsomina.

Prego, signori, prego... Controllare il gancio, prego!...

630.—

Ora il Nano gli si avvicina e comincia a legarlo con le catene, come faceva Gelsomina mentre Zampanò prosegue.

Non vi dico che ci vogliono due coppie di buoi per strappare il gancio, no, signori, ma se non siete intellettuali, sarete intelligenti da capire che tre cose buone ci vogliono, molto fiato, costole dure, e polmoni sani. Basterebbe un colpo sbagliato per partire una costola.

DISS. INCR.

INTERNO CIRCO EQUESTRE NOTTE.

631.—

Ora Zampanò disteso sulla pula, sta compiendo il solito sforzo animalesco, una musica galoppante lo accompagna dell'altoparlante.

MUSICA ALTOPARLANTE

632.—

Il gancio si spezza, Zampanò si leva in piedi, a fatica, ansando gravemente, tutto in sudore. Alza le braccia con la catena spezzata, mentre il pubblico applaude. Saluta, ed esce, mentre entrano in pista, schiamazzando, due clowns.

DISS. INCR.

INTERNO OSTERIA PAESE NOTTE.

633.—

Zampanò è seduto solo, ad un tavolo, sul quale stano già diversi boccali vuoti. E' visibilmente ubriaco. L'osteria è affollata; si sente vociare e schiamazzare.

634.—

Zampanò gira attorno a sè gli occhi spenti, batte con forza la mano sulla tavola, poi si alza pesantemente, a fatica. Ciondola un poco, a caso, tra le sedie e si ferma davanti a un tavolo, fissa un omaccione che sta seduto a bere con altri, e senza parlare prende la posa di « guardia » da pugilato, misurando alcune finte sul volto dell'altro.

635.—

Lo sfidato e i suoi compagni lo guardano un po' interdetti, poi lo apostrofano rudemente.

VOCI
Ma che vuoi?...
E vattene!...
E gira!...

636.—

Alcuni si sono alzati, e spingono via Zampanò con rudezza. Zampanò non fa resistenza, ciondola di nuovo qua e là, e ripete il gesto provo-

catorio, ma questa volta più minacciosamente, verso un altro avventore.

Anche questi, coi compagni, lo respinge.

VOCI
E piantela!...
Và fuori!...
Buttate lo
fuori!...
Và, via!...

637.—

Ma questa volta Zampanò ha afferrato per il petto il suo avversario, e gli misura un forte pugno, che l'altro riesce ad evitare solo in parte. Due, tre uomini si alzano in piedi, afferrando Zampanò e strappandolo via, tra un vociare crescente, Zampanò mena botte, divincolandosi; gli altri, in numero crescente, gli sono addosso. Lo picchiano, lo buttano verso la porta.

VOCIARE FORTE,
FRAGORE
DI SEDIE RO-
VESCiate E DI
BICCHIERI

638.—

Zampanò resiste, si afferra alle tavole, alle sedie, spara calci e pugni, con la resistenza animalesca degli ubriachi; ma le botte piovono su di lui senza misericordia.

Infine i suoi avversari riescono a buttarlo in strada.

ESTERNO STRADA COSTIERA PAESE
NOTTE.

639.—

Zampanò viene buttato fuori a calci e pugni dall'osteria, la porta gli viene chiusa alle spalle.

640.—

Zampanò con il cieco e ostinato furore degli ubriachi, si getta subito di nuovo contro la porta, tempestandola di pugni e mugolando.

Poi, di colpo, smette. Fa qualche passo per la strada deserta e semibuia. Ciondola, si ferma, trae il fazzoletto, se lo passa sul volto che sanguina, ricomincia a camminare, ondeggiando.

641.—

Il suo volto esprime una specie di cupa e grave disperazione, un furore inespresso, animalesco, quasi atterrito.

Si ferma davanti ad un pianto, la tempesta selvaggiamente di pugni.

642.—

Poi, fermo in mezzo alla strada, lancia un primo urlo terrificante; tace, urla nella notte una seconda volta.

643.—

Riprende ad andare, dirigendosi verso la spiaggia.

ZAMPANO
(lancia due urli)

ESTERNO SPIAGGIA NOTTE.

644.—

Zampanò barcollando attraversa la spiaggia deserta e buia dirigendosi verso il mare.

645.—

Entra nell'acqua con le scarpe e i calzoni, fermandosi quando l'acqua gli giunge quasi ai polpacci. Si piega, prende l'acqua a piene mani, se la butta sul volto e sulla testa, due, tre volte, soffiando e ansimando come un bisonte.

Così grondante risale lentamente la sponda.

646.—

Si lascia cadere seduto sulla rena.

Seguita ad ansimare, si asciuga lentamente il volto con la manica e la falda della giacca. E rimane così fermo, con lo sguardo nel vuoto.

Intorno a lui, c'è un silenzio profondo.

Il rumore della risacca riempie di sé la notte.

L'ansare di Zampanò a poco a poco si placa.

Una specie di calma pesante subentra, in lui, alla eccitazione dell'ubriachezza.

647.—

Egli si guarda lentamente intorno.

Non vede che il buio, e, nel buio, la cresta bianca delle onde sui frangenti.

Ora Zampanò quasi non respira più.

Sta rendendosi conto del terrore confuso, disperato, che lo ha agitato, oscuramente, tutto il giorno.

Alza adagio lo sguardo in su, verso il cielo.

648.—

Non c'è luna. La volta celeste è scintillante di stelle.

649.—

Zampanò guarda in su a lungo, con lo sbigottimento spaurito del bruto che per la prima volta vede il firmamento. Piega di nuovo lo sguardo verso il mare.

Un singhiozzo gli nasce nel petto e lo scuote tutto.

Zampanò, piange...

F I N E

I N D I C E

<i>Prefazione</i>	pag. 3
CAP. I - Di fronte al film	» 5
CAP. II - Il film sulla carta	» 10
CAP. III - Il film in cantiere	» 15
CAP. IV - Si gira il film	» 20
CAP. V - Il film al montaggio	» 27
« La strada » di F. Fellini	» 33