

Impara il cinema

**breve corso sul linguaggio
cinematografico**

Cinema&Gioventù 2006

Roberta Del Ponte

Lezione 1

Le inquadrature

Introduzione

Un film è fatto di immagini in movimento e di suoni. Nel cinema le immagini prendono il nome di inquadrature.

L'inquadratura è l'unità visiva di base del discorso filmico e può essere definita come una rappresentazione in continuità di un certo spazio per un certo tempo. Spazialmente l'inquadratura è composta dalla porzione di realtà delimitata dai quattro bordi dell'inquadratura stessa; temporalmente dalla durata compresa fra il suo inizio, che segue la fine dell'inquadratura precedente, e la sua fine, che precede l'inquadratura seguente.

Più inquadrature unite insieme formano una **scena** (se non ci sono salti temporali - tempo della storia narrata = tempo del racconto filmico) o una **sequenza** (se invece ci sono salti temporali - tempo della storia narrata > tempo del racconto filmico). Più scene e inquadrature unite insieme formano un **film**.

Un'unità più piccola dell'inquadratura è il **fotogramma**. Tuttavia i fotogrammi, ovvero i quadri in cui è suddivisa la pellicola impressionata, rappresentano delle unità tecniche e non espressive che, scorrendo (dapprima nella macchina da presa e in seguito nel proiettore) alla velocità di 24 fotogrammi al secondo, danno l'illusione del movimento e non sono percepibili singolarmente all'occhio umano.

Ai tempi del muto la velocità era di 16 fotogrammi al secondo, sebbene la visione risultava meno fluida rispetto ai film successivi, ciò bastava a dare l'illusione del movimento.

a. I collegamenti fra le inquadrature

Le inquadrature possono essere unite fra loro attraverso diverse modalità. Il collegamento più frequente è lo **stacco** con il quale due inquadrature sono semplicemente giustapposte l'una all'altra. Ma esistono anche altri tipi di collegamento, frequentemente utilizzati in passato ma che ancora oggi trovano svariate applicazioni:

- **dissolvenza:** progressivo schiarirsi o scurirsi di un'inquadratura; può essere **in apertura** (dal nero verso la luce) o **in chiusura** (il contrario); può essere **incrociata** (con la fusione graduale della fine di un'inquadratura nell'inizio dell'inquadratura successiva).
- **tendina:** l'effetto per cui un'immagine appare spinta via, di solito lateralmente (ma anche da altre direzioni), dalla successiva che subentra.
- **mascherino:** schermo tagliato e posto davanti all'obiettivo per escludere dal campo porzioni di spazio che non si desidera riprendere. Può avere forme svariate.
- **iris** (o iride): un foro circolare si chiude o si apre intorno a una parte dell'immagine (prima dell'invenzione dello zoom serviva a mettere in evidenza alcuni particolari presenti nello spazio inquadrato).

Esempi:

| <i>collegamento</i> | <i>descrizione delle immagini</i> | <i>esempio</i> |
|-------------------------------|--|--|
| dissolvenza incrociata | Gli incubi dell'evaso Vincent Parry mentre subisce la plastica facciale: diversi volti (di fantasia o di persone reali conosciute da Vincent, singoli o moltiplicati, statici o ruotanti) si susseguono nella mente dell'uomo attraverso una serie di dissolvenze incrociate. | D. Daves, <i>La fuga</i> (1947) |
| mascherino | La piccola Camille, dopo aver ricevuto un calcio da suo padre che l'ha "spedita" sul carro del fieno, è messa in evidenza da un mascherino rettangolare. | F. Truffaut, <i>Mica scema la ragazza</i> (1972) |
| stacco e iris | L'impiegato (Gustav Von Wagenheim) arriva al castello del vampiro Nosferatu (Max Schreck), che in rumeno significa "non spirato". Finché l'impiegato si trova all'esterno del castello i collegamenti tra le inquadrature sono degli stacchi, quando invece c'è il passaggio dall'esterno all'interno (sala da pranzo di Nosferatu) il collegamento avviene tramite iris (in chiusura e riapertura). | F. M. Murnau, <i>Nosferatu il vampiro</i> (1922) |

b. La soggettiva

A dipendenza del punto di vista assunto dall'istanza narrante (in genere è il regista che decide come raccontare la storia di un film e quindi dove posizionare la macchina da presa), esistono due tipi diversi di inquadrature: le oggettive e le soggettive.

Le inquadrature **oggettive**, in genere più numerose di quelle soggettive, rappresentano il punto di vista della sola istanza narrante, di modo che lo sguardo dello spettatore coincide con quello della macchina da presa.

Le inquadrature **soggettive**, invece, rappresentano il punto di vista di uno dei personaggi interni alla vicenda narrata, di modo che lo sguardo dello spettatore non coincide più solamente con quello della macchina da presa ma anche con quello di uno dei personaggi del film.

Esempi:

| <i>tipo d'inquadratura</i> | <i>descrizione delle immagini</i> | <i>esempio</i> |
|----------------------------|--|---------------------------------|
| oggettiva | All'inizio del film vediamo il carcere di San Quentin da cui è evaso Vincent Parry, accusato di uxoricidio. L'uomo, di cui non si vede il volto, fugge su di un camion, nascosto dentro un bidone che, poco dopo, precipita dal mezzo e rotola lungo un pendio. | D. Daves, <i>La fuga</i> (1947) |
| soggettiva | Sguardo di Vincent dall'interno del bidone che rotola dalla scarpata. | |
| oggettiva | Vincent esce dal bidone e si allontana di spalle. Di nuovo non lo si vede in volto. | |
| soggettiva | Vincent nasconde la sua camicia da carcerato fra i cespugli. Da questo momento, per un terzo del film, tutte le inquadrature saranno delle soggettive: l'uomo si guarda intorno, decide di fermare un'automobile, vi sale a bordo e parla con il conducente. Quando quest'ultimo scopre che è un evaso, Vincent lo prende a pugni e lo trascina fuori dal veicolo... | |

| | | |
|-----------------------|---|---|
| semisoggettiva | Dopo che Vincent Parry si è fatto la plastica facciale, Irene (Lauren Bacall) lo aiuta a levarsi le bende. Si scoprono così i nuovi connotati di Vincent (Humphrey Bogart) senza aver conosciuto quelli “vecchi”. Nella scena Vincent ci è mostrato nuovamente di spalle ed insieme a lui scopriamo il suo “nuovo” aspetto attraverso il riflesso di uno specchio. Tuttavia lo sguardo della macchina da presa, collocandosi alle spalle di Vincent, non è completamente sovrapposto a quello del personaggio. In questo caso si può parlare di uno sguardo solo parzialmente soggettivo o di semisoggettiva. | D. Daves, <i>La fuga</i> (1947) |
| soggettiva | Il detective privato Philip Marlowe riceve un pugno in faccia, di modo che, essendo una soggettiva, è la stessa macchina da presa ad essere colpita. Tutto il film è raccontato in soggettiva, di modo che gli spettatori hanno a disposizione le stesse informazioni di Marlowe (R. Montgomery) per risolvere il giallo in questione. | R. Montgomery, <i>Una donna nel lago</i> (1946) |

c. Campi e piani

Il punto di vista della macchina da presa, oltre essere oggettivo o soggettivo, si caratterizza anche per la quantità di spazio che intende mostrare allo spettatore. Con “scala dei piani” si intende la diversa possibilità di ogni inquadratura di rappresentare un elemento profilmico da una maggiore o minore distanza.

Le inquadrature che privilegiano grandi spazi (il paesaggio o l’azione di più personaggi) sono definite **campi**, mentre quelle che privilegiano uno spazio più ridotto (la figura umana o un oggetto) sono definite **piani**.

Alle origini del cinema queste distinzioni non esistevano. La macchina da presa restava fissa in un punto, inquadrando il profilmico da una distanza “media”. Questa inquadratura, **il totale**, riproduceva una modalità di visione ben nota agli spettatori di inizio secolo, quella di uno spettacolo teatrale, un tipo di visione dunque nota e rassicurante. Un primo piano o una mezza figura li avrebbe invece sconvolti, avrebbe dato loro l’impressione che l’attore fosse stato realmente “tagliato a pezzi”.

Esemplificazione del “Totale”:

| <i>tipo d’inquadratura</i> | <i>definizione</i> | <i>descrizione delle immagini</i> | <i>esempio</i> |
|----------------------------|--|---|---|
| Totale TOT | Un ambiente (es. un locale) e l’azione di uno o più personaggi sono al centro dell’attenzione. | Una banda di malviventi mette in atto una rapina a un treno. (Primo film di carattere narrativo della storia del cinema, durata 10’, per i motivi sopraindicati il produttore del film impedì a Porter di inserire il primo piano finale in qualsiasi altro punto della narrazione che non fosse l’inizio o la fine.) | E.S. Porter, <i>La grande rapina del treno</i> (1903) |

Esemplificazione della “scala dei piani”:

| <i>tipo d'inquadratura</i> | <i>definizione</i> | <i>descrizione delle immagini</i> | <i>esempio</i> |
|-------------------------------------|--|--|--|
| Campo lunghissimo C.L.L. | l'azione e i personaggi si perdono nel paesaggio | La diligenza che avanza in lontananza fra i canyon, osservata dagli indiani (a loro volta inquadrati più da vicino). | J. Ford, <i>Ombre rosse</i> (1939) |
| Campo lungo C.L. | l'azione ospitata nel quadro è chiaramente riconoscibile | 1. Uomo con cavallo e carrozza in controluce. 2. La costruzione della ferrovia. | K. Vidor, <i>Duello al sole</i> (1948) |
| Campo medio C.M. | l'azione è posta al centro dell'attenzione | Ringo (John Wayne), dopo l'uccisione di uno dei due conducenti della diligenza, salta da quest'ultima fino al primo cavallo per recuperare le redini e riprendere il controllo del veicolo. | J. Ford, <i>Ombre rosse</i> (1939) |
| Totale TOT | l'azione è ancor più al centro dell'attenzione (fra C.M. e F.I.) | | |
| Figura intera F.I. | il personaggio dai piedi alla testa | | |
| Piano americano P.A. | il personaggio dalle ginocchia in su | Lew (Gregory Peck) avanza e spara ad una campana. | K. Vidor, <i>Duello al sole</i> (1948) |
| Mezza figura M.F. | il personaggio dalla cintola in su | Il mimo Battista (Jean Louis Barrault), sul palcoscenico, vede la sua amata mentre parla con un altro uomo. È dapprima inquadrato in F.I. (mentre recita), poi in P.P. (mentre osserva) e da ultimo in M.F. (quando dal dolore non riesce più a recitare). | M. Carné, <i>Il boulevard del delitto</i> (1945) |
| Primo piano P.P. | il volto, il collo e le spalle del personaggio | | |
| | | P.P. ravvicinato del viso disperato di Rocco (Alain Delon), dopo che suo fratello Simone, davanti ai suoi occhi, ha violentato la sua ragazza. | L. Visconti, <i>Rocco e i suoi fratelli</i> (1960) |
| Primissimo Piano P.P.P. | il volto ravvicinato di un personaggio | Il viso di Satine (Nicole Kidman) mentre canta al Moulin Rouge. | B. Luhrmann, <i>Moulin Rouge</i> (2001) |
| Dettaglio Dett. | un oggetto o il particolare di un volto: occhi, bocca, ... | La scena (celeberrima) del taglio dell'occhio. | L. Buñuel, <i>Un chien andalou</i> (1929) |
| | | 1. Il cartello (“NO TRESPASSING”) posto all'entrata del castello di Xanadu, la ramina, il cancello. 2. La boccia di vetro con la neve, la bocca di Charles Foster Kane (Orson Welles), la sua mano. | O. Welles, <i>Quarto potere</i> (1941) |
| | | Gli indizi e gli strumenti della polizia: la busta dei dolciumi, la mappa della città, il compasso. | F. Lang, <i>M - il mostro di Düsseldorf</i> (1931) |
| | | La pianta carnivora che cattura la mosca. | F. M. Murnau, <i>Nosferatu il vampiro</i> (1922) |

| | | |
|-----------------------------------|---|--|
| Riepilogo di campi e piani | La sequenza iniziale del film propone un riassunto della “scala dei piani”. La prima parte della sequenza è caratterizzata soprattutto da campi (il paesaggio della terra gialla), la seconda è invece caratterizzata da piani (le figure umane e i dettagli rossi del corteo nuziale). | K. Chen, <i>Terra gialla</i> (1984) |
| La profondità di campo | inquadratura in cui tutti gli elementi rappresentati, sia quelli in primo piano che quelli di sfondo, sono perfettamente a fuoco. I genitori del piccolo Kane decidono di affidare il figlio al banchiere Thatcher affinché questi lo porti con sé in città. L'inquadratura si struttura su tre piani distinti, che ne strutturano la profondità e che determinano i diversi rapporti di forza dei vari personaggi in scena: il bambino sullo sfondo (ignaro del proprio destino), in mezzo il padre (che cerca invano di opporsi alla decisione), in primo piano il tutore e la madre (i veri artefici di quanto sta accadendo). | O. Welles, <i>Quarto potere</i> (1941) |

d. Angolazione, inclinazione e altezza della macchina da presa

Il punto di vista della macchina da presa è legato anche alla sua **angolazione** (angolazione orizzontale, dall'alto, dal basso) alla sua **inclinazione** (normale, cioè parallela alla linea dell'orizzonte, obliqua o verticale) e alla sua **altezza** (di solito la macchina da presa è posta al livello dello sguardo dei personaggi, ma può essere posta anche al di sotto o al di sopra di tale linea). Una diversa applicazione di queste tre componenti conferisce un valore particolare all'oggetto rappresentato.

Esempi:

| <i>tipo d'inquadratura</i> | <i>descrizione delle immagini</i> | <i>esempio</i> |
|--|--|---|
| angolazione dall'alto e dal basso | Un povero malcapitato si ferma a parlare con una bambina per le strade di Düsseldorf. Un altro uomo lo vede e lo accusa di essere il mostro. Durante il breve dialogo fra i due, l'uomo accusato è inquadrato con una forte inclinazione dall'alto (risulta più piccolo di quanto non sia in realtà), di modo che anche la macchina da presa lo pone sotto accusa. L'accusatore è invece inquadrato con una forte inclinazione dal basso (risulta più alto) ad indicarne la presunta superiorità morale. Di lì a poco, l'accusatore sarà inoltre circondato da altre persone che sosterranno la sua tesi (superiorità numerica della folla contro il singolo). | F. Lang, <i>M - il mostro di Düsseldorf</i> (1931) |
| angolazione dall'alto e dal basso | Stanley (Marlon Brando), ripresosi dalla ubriacatura che lo aveva portato a picchiare sua moglie Stella (Kim Hunter) si pente, esce di casa e chiama disperatamente Stella rifugiata da una vicina che abita al piano di sopra. Stanley è inquadrato dall'alto, ad indicarne la bassezza morale, la volgarità e la rozzezza; Stella contrariamente dal basso, ad indicarne la superiorità in tutti i sensi, fino al momentaneo ricongiungimento (abbraccio) della coppia. | E. Kazan, <i>Un tram che si chiama desiderio</i> (1951) |

| | | |
|-------------------------------------|---|---|
| | | |
| inclinazione | Alicia (Ingrid Bergman) si risveglia dopo una sbronza e dal letto vede Devlin (Cary Grant) avanzare verso di lei. Lo stato di alterazione percettiva di Alicia si tramuta visivamente in un vero e proprio capovolgimento nell'inclinazione della macchina da presa (inizialmente normale). | A. Hitchcock, <i>Notorius - L'amante perduta</i> (1946) |
| | | |
| altezza al livello del suolo | I due amanti <i>clochards</i> (Juliette Binoche e Denis Lavant) passeggiano per le strade parigine. Arrivati di fronte a un locale notturno la ragazza si sdraia per terra per guardare all'interno. La macchina da presa (posizionata al livello del suolo all'interno del locale) mostra dei piedi che ballano, la donna sdraiata all'esterno che li osserva e i piedi dell'uomo voltati verso la strada, ad indicare la sua indifferenza rispetto alla vita mondana. | L. Carax, <i>Gli amanti del Pont-Neuf</i> (1991) |
| altezza al livello del suolo | Un ragazzo di strada ha comperato un pasticcino per comprarsi i favori di una giovane prostituta. La aspetta fuori dalla porta seduto sulle scale, ma nell'attesa non riesce a resistere alla tentazione del dolce e se lo mangia. La macchina da presa partecipa alle emozioni del giovane, posizionandosi al suo stesso livello sul pavimento (frontalmente e lateralmente). | S. Leone, <i>C'era una volta in America</i> (1984) |

Lezione 2

Movimento, luci e colori

a. La mobilità della macchina da presa

Un film, come detto, è fatto di immagini in movimento, sia perché gli elementi che compongono un'inquadratura possono spostarsi (per esempio l'entrata in scena di un personaggio), sia perché la macchina da presa può muoversi in determinate direzioni.

Esemplificazione dei movimenti della macchina da presa:

| <i>tipo di mobilità</i> | <i>descrizione del movimento</i> | <i>descrizione delle immagini</i> | <i>esempio</i> |
|-----------------------------|--|---|---|
| panoramica | Rotazione della macchina da presa attorno al proprio asse (orizzontale, verticale, a 360°) | 1. Panoramica verticale (dall'alto al basso) della discesa di un cane dentro un cestino. 2. Panoramica orizzontale (prima da sinistra a destra e poi viceversa) di Lisa (Grace Kelly) nell'appartamento dell'assassino, osservata dalla palazzina di fronte dal fotoreporter L.B. Jeffries (James Stewart) con l'infermiera. | A. Hitchcock, <i>La finestra sul cortile</i> (1954) |
| carrellata/ zoom | Si ottiene collocando la macchina da presa su di una piattaforma mobile - spesso collocata su binari (in avanti, indietro, a precedere, laterale, obliqua). Lo zoom ottiene un risultato analogo alla carrellata in avanti/indietro ma la camera resta ferma (l'effetto è provocato da un gioco di lenti dell'obiettivo a lunghezza focale variabile) | Carrellata in avanti e a precedere del Colonnello (Kirk Douglas) che avanza lungo le trincee francesi prima dell'attacco al "formicaio", roccaforte tedesca durante la Prima Guerra Mondiale. | S. Kubrick, <i>Orizzonti di gloria</i> (1957) |
| | | Carrellata laterale (prima da sinistra a destra e poi indietro) dei due protagonisti del film che ballano lungo il Pont-Neuf. | L. Carax, <i>Gli amanti del Pont-Neuf</i> (1991) |
| dolly/gru | Dolly: la macchina da presa è fissata su un braccio mobile, collocato su una piattaforma a sua volta sistemata su un veicolo a ruote. Permette spostamenti verso l'alto fino a quattro metri. Gru: consente una maggiore elevazione rispetto al dolly. Entrambi permettono alla visione di svilupparsi nella dimensione dell'altezza | Vertiginoso movimento a scendere che parte dai piani superiori del sontuoso palazzo del film e arriva a inquadrare in dettaglio la mano di Alicia che stringe nervosamente una chiave, oggetto attorno al quale sta ruotando, in quel momento, lo sviluppo della vicenda narrata. | A. Hitchcock, <i>Notorius - L'amante perduta</i> (1946) |
| | | Lo sprovveduto sociologo (Charles Denner) alla fine del film si ritrova in prigione a causa della sua amata Camille. Con un movimento a salire la macchina da presa isola il personaggio all'interno del carcere. In seguito il movimento si sposta verso sinistra a inquadrare un'altra donna, la segretaria del prigioniero, che, a differenza di Camille, è realmente innamorata di lui. | F. Truffaut, <i>Mica scema la ragazza</i> (1972) |

| | | | |
|----------------------------------|--|---|--|
| | | I due amanti del film si sono ubriacati e ridono sdraiati per terra. Un movimento verso l'altro li mette in relazione con l'ambiente circostante e definisce con maggior chiarezza le false proporzioni dei due corpi rispetto all'immondizia che li circonda. | L. Carax, <i>Gli amanti del Pont-Neuf</i> (1991) |
| camera a mano | La macchina da presa, sostenuta dall'operatore anziché dal cavalletto, favorisce un'impressione di grande immediatezza | Il pugile Jake la Motta (Robert De Niro) combatte sul ring contro Janiro. La camera a mano è utilizzata nelle inquadrature più ravvicinate. Da notare anche l'utilizzo del rallenty , che sottolinea ulteriormente la violenza e l'aspetto cruento delle immagini. | M. Scorsese, <i>Toro scatenato</i> (1980) |
| | | Una coppia di coniugi (Woody Allen e Mia Farrow) ricevono a casa un'altra coppia (Sydney Pollack e Juliette Lewis). Inaspettatamente gli ospiti comunicano la loro intenzione di separarsi. La camera a mano (di Carlo di Palma) si muove nevroticamente e confusamente seguendo i personaggi in scena, ed effettuando diverse panoramiche a schiaffo . | W. Allen, <i>Mariti e mogli</i> (1992) |
| steady-cam | A differenza della camera a mano, grazie ad ammortizzatori idraulici, è insensibile agli sbalzi dell'andatura umana e sposa dunque versatilità e fluidità. | 1. Danny (Danny Lloyd), il figlio di Jack Torrence, avanza col triciclo nei corridoi dell'Overlook Hotel. La ripresa della steady-cam è lineare e fluida e contribuisce a creare l'inquietante senso di attesa che caratterizza il film. 2. Wendy (Shelley Duval) ha scoperto che suo marito Jack Torrence (Jack Nicholson) è impazzito. L'uomo, sopraggiunto nel salone, ha chiaramente l'intenzione di attaccare Wendy che arretra sulle scale cercando di difendersi con la mazza da baseball. La steady-cam permette di effettuare delle riprese fluide anche se l'operatore deve risalire degli scalini come nell'esempio mostrato. | S. Kubrick, <i>Shining</i> (1980) |
| ripresa aerea, camera car | La macchina da presa è montata su un mezzo di trasporto (aereo, elicottero, automobile). | Le immagini poetiche delle nuvole viste da un aereo e in seguito quelle di Berlino riprese da un elicottero. | W. Wenders, <i>Il cielo sopra Berlino</i> (1987) |
| | | I titoli di testa del film mostrano il viaggio in auto della famiglia Torrence verso l'Overlook Hotel. Le riprese iniziali del paesaggio (e la musica) contribuiscono sin dall'inizio a creare l'atmosfera inquietante del film. | S. Kubrick, <i>Shining</i> (1980) |

b. Luci e colori

La **fotografia cinematografica** (l'illuminazione, il gioco delle luci e delle ombre, dei chiari e degli scuri, l'utilizzo della gamma cromatica) è un'altra componente fondamentale di un film. Attraverso la luce e il colore lo spazio cinematografico acquista senso, si drammatizza, diventa parte integrante e costitutiva della narrazione stessa.

Vediamo alcuni esempi in cui la luce e il colore non sono utilizzati per ottenere un semplice effetto naturalistico, ma con l'intento di aggiungere un particolare significato espressivo o simbolico alle immagini cinematografiche e di conseguenza alla vicenda rappresentata.

| <i>esempio</i> | <i>descrizione delle immagini</i> |
|--|--|
| F.W. Murnau, <i>Nosferatu il vampiro</i> (1922) | <p>Nella parte conclusiva del film, Nosferatu arriva a casa di Ellen (Greta Schroder), la ragazza che ha deciso di sacrificare la propria vita per salvare il mondo dal vampiro.</p> <p>Nosferatu, che rappresenta il male, il demoniaco, la morte, compare solo sotto forma di ombra, ingrandita e deforme. L'ombra nera del vampiro si contrappone dapprima alle pareti bianche della casa di Ellen ed in seguito alla candida camicia da notte della ragazza (l'ombra-mano di Nosferatu che "stritolà" il cuore della ragazza). In dialettica col vampiro, tutto ciò che riguarda Ellen è dunque bianco, il colore che per la tradizione occidentale rappresenta le forze del bene e della vita.</p> |
| F. Lang, <i>M - Il mostro di Düsseldorf</i> (1931) | <p>Elsy gioca su un marciapiede con la palla, si ferma e lancia ripetutamente la palla su un manifesto che riporta la taglia di M., il mostro di Düsseldorf.</p> <p>Con la comparsa sul manifesto dell'ombra di M. si ripropone la medesima dialettica tra bene e male vista nell'esempio precedente, tra la palla bianca della bambina (a simboleggiarne l'innocenza, la purezza) e il nero dell'ombra dell'assassino (a simboleggiarne la crudeltà, la devianza, l'aspetto demoniaco). L'ombra di M., inchinandosi, invaderà poi lo spazio precedentemente occupato dalla palla di Elsy (nella parte sinistra dell'immagine) a prefigurare la futura scomparsa (morte) della bambina ad opera del mostro.</p> |
| Z. Yimou, <i>Lanterne rosse</i> (1991) | <p>1. Una giovane studentessa ventenne (Gong Li), per compiacere la madre, ha deciso, suo malgrado, di sposare un ricco signore feudale e di diventarne la quarta moglie.</p> <p>Durante la prima notte di nozze vediamo la ragazza in un interno dominato dalla tonalità arancione (colore caldo): la luce delle lanterne, l'arredamento della stanza, il vestito della ragazza. I toni caldi della stanza si contrappongono nettamente con quelli freddi (blu) dell'esterno (la dimora signorile inquadrata dall'alto in apertura di scena). Il colore rosso in Cina ha un triplice significato: è il colore del matrimonio, della vita, dell'amore; il colore della millenaria tradizione confuciana; infine il colore del Partito Comunista (dopo la Rivoluzione del 1949).</p> <p>2. Nel secondo esempio vediamo la quarta moglie nella medesima stanza, mentre la seconda moglie le massaggia la schiena.</p> <p>Il colore predominante è ora il rosso: la fascia rossa sulla fronte della ragazza (che indossa perché malata), il suo vestito, le lanterne, gli altri elementi della scenografia. Il passaggio dai toni aranciati a quelli rossi indica un progressivo inserimento della quarta moglie nella nuova casa (e nel suo rigido sistema di regole feudali) e nel matrimonio.</p> <p>3. La quarta moglie, ubriaca, ha tradito la terza moglie denunciandone l'infedeltà coniugale. Il giorno successivo ha luogo l'esecuzione della terza moglie (l'adulterio nella casa è punito con la morte).</p> <p>Sui tetti della dimora signorile la quarta moglie assiste da lontano all'impiccagione della terza moglie (che avviene in un piccolo stanzino). La scena è dominata dal colore bianco (della neve) e da tonalità fredde (il colore blu del vestito della quarta signora). In Cina il bianco, inversamente rispetto alla cultura occidentale, è il colore dei riti funebri, del lutto e della morte. Infine il colore bianco della scena prefigura la futura pazzia della quarta moglie.</p> |
| L. Carax, <i>Gli amanti del Pont-Neuf</i> (1991) | <p>1. Spettacolo notturno dello sputafuoco.</p> <p>2. Lo sci nautico notturno nella Senna fra i fuochi d'artificio.</p> <p>In entrambi gli esempi la luce assume il ruolo di protagonista assoluta rispetto agli altri elementi figurativi delle immagini. I bagliori di luce - molteplici forme astratte - riempiono, invadono, compongono lo schermo. Sono spettacolo di per sé. Da notare anche l'opposizione luce calda (primo esempio), luce fredda (secondo) e l'opposizione/incontro tra gli elementi fuoco/acqua nel secondo.</p> |

Lezione 3

La messa in serie

a. Il piano sequenza

Il **piano sequenza** è un'unica inquadratura continua che da sola svolge le funzioni di una sequenza o di una scena. Si caratterizza per il suo rifiuto dell'idea di montaggio, cioè la successione di diverse inquadrature collegate l'una dopo l'altra.

Esempi:

| <i>Esempio</i> | <i>Descrizione delle immagini</i> |
|--|---|
| <p>A. Hitchcock, <i>Nodo alla gola</i> (1948)</p> | <p>Due giovani newyorkesi strangolano un amico nel loro appartamento e nascondono il cadavere nella cassapanca del salotto. Sul luogo del delitto organizzano poi un party con parenti e amici della vittima e un loro vecchio professore di filosofia.</p> <p>Il film è girato in piani sequenza di 10 minuti l'uno, in modo che sembri un'unica inquadratura senza stacchi di montaggio. La durata della vicenda narrata (un'ora e mezza) corrisponde così esattamente alla durata del film (un'ora e mezza). Il principale problema tecnico di <i>Nodo alla gola</i> riguarda il fatto che i caricatori della pellicola potevano consentire soltanto dieci minuti di ripresa per volta e così, alla fine di ogni caricatore, Hitchcock provvede ad inquadrare un oggetto scuro (nell'esempio la schiena di un attore in primo piano), in modo da poter sostituire la bobina senza che il pubblico se ne renda conto.</p> |
| <p>M. Antonioni, <i>Professione: Reporter</i> (1975)</p> | <p>David Locke (Jack Nicholson), giornalista televisivo inviato nell'Africa settentrionale per un servizio sulla guerriglia, assume l'identità di un certo David Robertson, morto d'infarto.</p> <p>La sequenza finale del film è un piano sequenza di circa sette minuti. Il protagonista è sdraiato sul letto, la macchina da presa effettua un lentissimo carrello in avanti verso la finestra, passa attraverso la grata per poi uscire nel piazzale antistante. Nel frattempo avviene la morte del protagonista, che, svolgendosi fuori campo, non si sa se si tratta di un assassinio o di una morte naturale. La macchina da presa ritorna poi ad inquadrare dall'esterno la stanza dell'uomo, scoprendone il cadavere. Il piano sequenza porta così dalla vita alla morte.</p> |
| <p>O. Welles, <i>L'Infernale Quinlan</i> (1958)</p> | <p>La celeberrima sequenza d'apertura del film (mentre compaiono i titoli di testa, non voluti da Welles poiché riteneva deturpassero la visione), è un piano sequenza caratterizzato da ampi e articolati movimenti di macchina, particolarmente significativo in quanto presenta tutti i principali personaggi della vicenda senza alcuno stacco di montaggio e fornisce anche delle anticipazioni sullo svolgimento della storia.</p> <p>Vediamo così l'assassino (di spalle) che mette la bomba nell'automobile, le due vittime sulla vettura, l'investigatore Vargas (Charlton Heston) con sua moglie (Janet Leigh) e il capitano di polizia Hank Quinlan (Orson Welles). Da notare anche l'ironia: la donna seduta nell'automobile si lamenta dicendo che le scoppia la testa: pochi attimi dopo la testa le scoppierà veramente.</p> |

b. Il *découpage* classico

Tralasciando il piano sequenza, di solito un film è formato da diverse inquadrature di durata variabile e collegate fra loro - cioè messe in serie l'una dopo l'altra - secondo modalità e ritmi diversi. L'operazione che prevede la messa in serie delle varie inquadrature di un film si chiama **montaggio** ed è un'operazione fondamentale per la buona riuscita del film: “*Qui i film vengono salvati, sottratti talvolta al disastro oppure massacrati.*” (Orson Welles)

Se già in *Nascita di una nazione* (1915) Griffith aveva messo in pratica quasi tutte le possibilità linguistiche del montaggio, i primi a teorizzarne e ad approfondirne le diverse possibilità significative furono i teorici russi, prima Kulesòv (celebri i suoi esperimenti tesi a dimostrare che il montaggio serve a costruire uno spazio-tempo che non esiste e a produrre un'immagine sintetica della realtà che non corrisponde alla realtà ma è una sua ricostruzione), poi Ejzenstein e Pudovkin.

In seguito il tipo di montaggio che si è affermato nel cinema hollywoodiano classico (tra il 1917 e il 1960), e di conseguenza nella maggior parte del cinema mondiale, è il **découpage classico**.

La finalità principale del *découpage* classico è quella di dar vita ad uno “spettatore inconsapevole”, cioè uno spettatore che scivoli dolcemente nella finzione filmica, si proietti nella vicenda narrata e si identifichi con i protagonisti del racconto. Eccone alcune caratteristiche:

- deve essere mascherato/invisibile
- gli stacchi devono essere motivati
- l'esposizione della vicenda deve risultare chiara
- lo spettatore deve poter seguire lo svolgersi dell'azione dal miglior punto di vista possibile
- lo svolgimento dell'azione deve essere continuo e scorrevole (a tal proposito un ruolo essenziale è giocato dal **raccordo**: di sguardo, sul movimento, sull'asse, sonoro)
- infine un altro aspetto di rilievo del *découpage* classico è la costruzione del **climax**.

Esempio: A. Hitchcock, L'uomo che sapeva troppo (1956):

In vacanza in Marocco due coniugi (James Steward e Doris Day) sono testimoni di un omicidio. Per farli tacere i sicari rapiscono il figlioletto e lo portano a Londra, città in cui hanno un piano per assassinare un ambasciatore straniero alla Royal Albert Hall. Ci troviamo all'interno del teatro dove ha luogo il concerto e dove il killer è pronto ad uccidere l'ambasciatore. La coppia di coniugi è a conoscenza di ciò che deve accadere...

| <i>raccordo</i> | <i>descrizione delle immagini</i> |
|---------------------|---|
| sonoro | La musica dell'orchestra ed il canto dei cori avvolge tutta la sequenza, il volume è uguale nei diversi ambienti del teatro, il ritmo delle immagini segue quello della musica. |
| di sguardo | La moglie, sulla soglia del teatro, guarda verso sinistra ⇒ palco con il killer. La moglie guarda verso destra ⇒ palco con la vittima. Il marito ha fatto cadere il killer dal palco ⇒ cadavere del killer precipitato in platea. |
| di movimento | Il marito mentre cerca il killer esce di scena sulla destra del quadro ⇒ rientra da sinistra. |
| sull'asse | Lo spartito con le note musicali ⇒ lo stesso spartito inquadrato più da vicino. |
| climax | Con il passare del tempo e l'aumentare della tensione drammatica, la moglie è inquadrata in piani sempre più ravvicinati. Anche i piatti (quando suoneranno l'unica nota il killer dovrà sparare) sono inquadrati sempre più da vicino. |

c. Il campo - controcampo

Il **campo-controcampo** è quel tipo di montaggio che mostra alternativamente due personaggi che dialogano l'uno di fronte all'altro (o più generalmente due elementi profilmici che stanno l'uno di fronte all'altro). Vediamo due possibili applicazioni:

Esempio: S. Kubrick, Orizzonti di gloria (1957)

1. In una sala dello Stato Maggiore francese (siamo nel 1916 durante la Prima Guerra Mondiale) un Generale riceve la visita di un Ufficiale che gli propone di attaccare "il formicaio", una collina imprendibile in mano ai tedeschi. Il colloquio fra i due inizia con un campo - controcampo durante il quale il Generale rifiuta la proposta dell'Ufficiale: attaccare "il formicaio" è impossibile e comporterebbe solamente numerose ed inutili perdite umane.

Ad un certo punto, in coincidenza con il tentativo di corruzione dell'Ufficiale (propone una promozione) e con le successive menzogne del Generale (le false preoccupazioni per i propri uomini), lo schematico del campo - controcampo ha termine e la macchina da presa comincia ad effettuare delle evoluzioni circolari nel salone. I movimenti di macchina vengono così a formare una sorta di ragnatela e rappresentano una metafora della trappola verbale che l'Ufficiale sta tendendo al Generale.

2. Circa a metà del film *Orizzonti di gloria* ha luogo il processo contro tre soldati (estratti a sorte) accusati di codardia durante l'attacco al "formicaio". La corte marziale è riunita in un ampio salone e gli imputati vengono interrogati ad uno ad uno dall'accusa.

Quando parla il procuratore non avviene nessun controcampo: le inquadrature che riguardano il procuratore comprendono anche le spalle e le teste della giuria (in ombra e in primo piano - ad indicare il sostanziale accordo tra la corte e l'accusa: il processo in realtà non è che una farsa), le inquadrature che riguardano il soldato accusato comprendono solo quest'ultimo (isolato e destinato alla propria tragica sorte).

Quando invece parla il Colonnello (Kirk Douglas), incaricato della difesa dei soldati, quest'ultimo è inquadrato da solo (le "ombre" della giuria non ci sono più) e il presidente della giuria è inquadrato in controcampo (ad indicare il disaccordo tra il Colonnello e la giuria).

d. Il montaggio parallelo

Il **montaggio parallelo** è quel tipo di montaggio in cui due azioni (A e B), che avvengono contemporaneamente in due luoghi diversi, sono messe in serie alternativamente, secondo la successione: A, B, A, B... Se le due azioni, alla fine confluiscono in un'unica azione (es.: A. un poliziotto insegue un ladro, B. il ladro scappa, C. il poliziotto cattura il ladro) si parla di **montaggio alternato**. Se le due azioni invece non confluiscono in un'unica azione si parla, come detto, di montaggio parallelo.

Esempio: F. Lang, M - Il mostro di Düsseldorf (1931)

Il mostro di Düsseldorf sta creando problemi non solo alla polizia, ma anche alla criminalità della città, poiché, a causa delle continue retate che la polizia organizza per prendere il mostro, gli affari della malavita stanno andando in rovina.

Vediamo due ambienti: il primo è caratterizzato da un tavolo rotondo attorno al quale siedono i criminali (A), il secondo da un tavolo lungo e rettangolare attorno al quale siede la polizia (B). In entrambi gli ambienti si sta discutendo per trovare un modo per catturare il mostro. Inoltre sia A che B presentano elementi simili: la presenza di un tavolo, l'argomento della discussione, il fumo (densissimo) e il silenzio. Le due situazioni (A e B) si alternano fino quando al tavolo dei criminali (A) non si trova una possibile soluzione al problema.

d. Il montaggio conflittuale (o ejzenstejniano)

Il **montaggio conflittuale** (o ejzenstejniano), messo a punto nella metà degli anni Venti dal celebre cineasta e teorico russo S.M. Ejzenstein, è un tipo particolare di montaggio in cui vengono associate due o più inquadrature in conflitto fra loro, di modo che lo spettatore s'interroghi sugli accostamenti visti. Il montaggio conflittuale si differenzia dunque dal *découpage* classico in quanto si dà in tutta la sua evidenza e in quanto il suo fine principale è quello della significazione.

Esempio: S.M. Ejzenstein, La corazzata Potëmkin (1925)

Sulla scalinata di Odessa ha luogo il massacro da parte dei cosacchi. Terminata la sequenza, la corazzata fa fuoco sul teatro della città. Durante i bombardamenti si vedono tre inquadrature di un leone in pietra (il primo leone dorme, il secondo si sveglia, il terzo si solleva) accostate una in seguito all'altra. In questo caso il risveglio del leone è una metafora della presa di coscienza del popolo russo che ora è pronto a ribellarsi dalla tirannia zarista.

e. Il flash-back

Se la messa in serie delle inquadrature di un film non rispetta l'ordine cronologico in cui avvengono i fatti della storia narrata, si parlerà di **flash-back** quando avviene un salto indietro nel tempo, di **flash-forward** quando invece avviene un salto in avanti (anticipazione). Entrambi, il primo molto più frequente del secondo, sono procedimenti che spezzano la continuità temporale del film con l'inserimento di avvenimenti passati o futuri.

Esempio: S. Leone, C'era una volta in America (1984)

Il vecchio Noodles (Robert De Niro) nel 1968 ritorna a New York. Con l'arrivo in città i ricordi della sua infanzia emergono dalla nebbia del passato (flash-back all'inizio degli anni Venti). Mentre guarda attraverso l'apertura in una parete (dettaglio degli occhi) avviene il salto temporale, sottolineato dal cambiamento della colonna sonora (dalla musica di E. Morricone al famoso motivo "Amapola") e della fotografia.