



Assessorato alla Cultura

CONOSCIAMO IL CINEMA

Progetto Regionale: Andiamo al Cinema
Responsabile: Sandra Logli

Il progetto è curato da: Patrizia Turini (coordinamento)
Rosetta Bentivoglio, Alberto Doni

DVD

Autori: Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi
Computer Animation: Salvatore Barba
Riprese VideoFactory (Grosseto)
Montaggio: Hypermedia Produzioni Multimediali (Firenze), VideoFactory (Grosseto)
Registrazione Audio: M.P. Communication (Firenze)
Authoring: Diego Cadau
Voce: Gianni Esposito

Si ringraziano:
Cineclub Arsenale (Pisa), CEAV/Cinema Garibaldi (Poggibonsi)
Stefano Frosali, Mario Lorini, Camilla Colaprete, Daniela Meucci.

Durata 48'51"

Libro

Redazione testo: Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi
Progetto grafico: Adviser Italia
Stampa: Arti Grafiche Nencini

*La Collana “Conosciamo il Cinema” ha pubblicato i primi due volumi nel 2003.
Nel colophon dei due volumi pubblicati nel 2007 compaiono nominativi diversi
in relazione ai nuovi referenti istituzionali*

È consentito l’uso solo a scopo didattico. Copia omaggio.

© 2003 F.I.C.E. Federazione Italiana Cinema d’Essai (Delegazione Toscana)

Progetto regionale
ANDIAMO AL CINEMA

CAPIRE IL FILM: IL MONTAGGIO

a cura di: Simonetta Della Croce e Leonardo Moggi



F.I.C.E. (Federazione Italiana Cinema d'Essai)
Delegazione Toscana



A.G.I.S. (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo)

Quello della comunicazione audiovisiva è un settore della cultura nel quale l'esigenza di un rinnovamento viene generalmente conclamata. Del resto si tratta di un settore la cui rilevanza non può apparire determinante se solo si considerano l'ampiezza, la frequenza e la rilevanza dei messaggi che riceviamo e talvolta trasmettiamo, attraverso le immagini. Gli studenti avvertono il divario crescente che separa le forme della comunicazione scolastica da quelle di cui hanno esperienza al di fuori della scuola e non dare la giusta importanza alla comunicazione audiovisiva porta, quindi, ad un impoverimento del processo di trasmissione culturale e, non di rado, a fraintendimenti e incomprensioni.

L'esigenza di educare al cinema nasce soprattutto alla luce di un ritardo culturale della scuola nell'educazione all'immagine. Al contrario, nella società contemporanea, la capacità di saper decodificare l'enorme quantità di messaggi visivi quotidianamente trasmessi diventa per l'individuo una necessità improrogabile. Da qui, l'esigenza di fornire uno strumento idoneo per poter agire in maniera capillare e continuativa.

L'introduzione dei linguaggi audiovisivi nella scuola tramite il ruolo che le sale d'Essai toscane stanno svolgendo è, quindi, un'occasione di confronto tra un tipo di educazione tradizionale e istituzionale incentrata sulla parola ed una cultura iconica che oggi investe i processi formativi e informativi. In tal senso il cinema, come espressione in movimento più avanzato del "visibile", può costituire un oggetto di studio e di conoscenza valido per se stesso, ma anche per collegamenti tra discipline diverse come letteratura, storia e storia dell'arte.

Da alcuni anni il progetto regionale Andiamo al Cinema intende promuovere con l'A. G.I.S./Federazione Italiana Cinema d'Essai l'educazione al linguaggio cinematografico legando l'esercizio delle sale con l'attività didattica delle scuole di ogni ordine e grado. L'iniziativa, che riscuote sempre maggiore interesse e adesioni, si articola in diverse metodologie di intervento. L'attuazione più immediata e frequente è quella della semplice proposizione di rassegne con proiezioni mattutine per studenti. Ma i progetti più interessanti sono quelli che legano all'esperienza della visione del film di qualità anche percorsi didattici con interventi nelle scuole o in sala tenuti da operatori culturali e da esperti del settore.

Chiaramente anche in questo caso osserviamo una grande varietà di interventi e di didattica, ma al di là di graduatorie di merito che non vogliamo fare, ci sembra fondamentale questo ulteriore servizio culturale che valorizza la visione della pellicola, aiuta nella lettura del film, sensibilizza insegnanti e studenti all'arte cinematografica.

Mariella Zoppi

Assessore alla Cultura
della Regione Toscana

La realizzazione dei video - manuali «Conosciamo il Cinema» rappresenta per la Federazione Italiana Cinema d'Essai – delegazione Toscana – il traguardo di un lungo lavoro di collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della Regione Toscana, Settore Cinema, iniziato nel 1996 con la nascita del progetto di interesse regionale Andiamo al Cinema «Toscanacinema» volto alla promozione del cinema di qualità e all'educazione della comunicazione audiovisiva nelle scuole.

Tale progetto, che vede coinvolte le sale d'Essai della Toscana, alcune Amministrazioni Comunali e Provinciali, Comunità Montane, la Regione Toscana - che lo ha voluto e sostenuto - e la Delegazione Toscana della Federazione Italiana dei Cinema d'Essai, è cresciuto e si è consolidato in sei anni di attività con sempre maggiore impegno e responsabilità da parte di tutti i soggetti partecipanti.

Oggi possiamo, quindi, affermare che in Toscana esiste una vera e propria rete di progetti didattici attuati nelle sale d'Essai e rivolti alle giovani generazioni per consentire loro un corretto approccio alla lettura del linguaggio cinematografico.

Questo traguardo diventa particolarmente importante, in un momento di profondi cambiamenti nel modo di fruire il cinema, che deve far assumere alle sale d'Essai, dislocate per lo più nei centri di grandi e piccole città, un ruolo ancora più specifico e professionale caratterizzandole come dei veri e propri centri del cinema, dove il film non viene semplicemente proposto commercialmente, ma presentato, studiato, analizzato insieme ad un pubblico sempre più formato e preparato.

Un obiettivo difficile, non c'è dubbio, ma che dall'iniziativa di cui parliamo trae sicuramente una grande spinta.

Ed è proprio per supportare questo stimolante progetto «educativo» sul giovane pubblico che nascono questi documentari didattici, accompagnati da dei libretti, con lo scopo di aiutare gli operatori culturali coinvolti e gli utenti, ovvero studenti e insegnanti, a «conoscere il cinema».

E' con estrema soddisfazione che presentiamo questo lavoro e il nostro augurio è che ciò non sia che l'inizio di una serie di analoghe esperienze indispensabili per raggiungere le finalità educative che ci proponiamo.

Un ringraziamento particolare, infine, alla Regione Toscana che ci ha affidato la realizzazione dei video manuali, e un ringraziamento, inoltre, a coloro che ne hanno curato la realizzazione per l'approfondita ricerca storica e la varietà dei materiali scelti.

Mario Lorini
Federazione Italiana Cinema d'Essai
Delegazione Toscana

Il cinema Il cinema presenta nella società attuale una dimensione culturale di primissima importanza, non solo come patrimonio, ma anche come proiezione del nostro Paese all'estero, come espressione della sua personalità e della sua storia, in quanto costituisce parte dell'identità viva di un Paese.

La Regione Toscana, con convinzione e impegno, da sempre ha sostenuto il cinema d'Essai destinando investimenti significativi alla promozione e diffusione del cinema di qualità.

Negli anni, con il mutare del prodotto e del mercato cinematografico, così come per il cambiamento della normativa nazionale, sono anche mutati gli strumenti di intervento della Regione, che ha mantenuto ovviamente sempre l'intento di creare forme e modi di sostegno sempre più adeguati alle situazioni attuali in grado di garantire migliori risposte ad una delle forme espressive della nostra cultura contemporanea tra le più avanzate.

In questo contesto, per mantenere continuità di rapporto con l'esercizio cinematografico d'Essai toscano e ottimizzare l'investimento regionale capitalizzando le risorse impiegate, ha deciso di dar vita al progetto regionale Andiamo al Cinema. Il progetto, nato nel 1996, rivolto agli studenti e agli insegnanti degli istituti scolastici toscani di ogni ordine e grado, ha costituito e costituisce uno degli elementi strategici dell'azione regionale per la formazione del pubblico nell'ambito cinematografico.

I dati che ogni anno documentano l'attività di quello precedente hanno dato conferma della validità dell'intervento regionale, tanto da continuare a sviluppare il progetto didattico per la valorizzazione, la promozione e la diffusione, specialmente nelle nuove generazioni, del cinema di qualità e del linguaggio audiovisivo.

La proficua collaborazione con la Federazione Italiana Cinema d'Essai - Delegazione Toscana - che ha svolto una attenta attività di coordinamento tra le Sale d'Essai, grazie anche alla collaborazione con alcuni, Comuni, Province e Comunità Montane, ha permesso una estensione su tutto il territorio regionale dell'attività. Nel 2002, per l'iniziativa di circa venti sale d'Essai, un elevato numero di scuole (circa 60.000 tra studenti e docenti) hanno avuto una concreta opportunità di conoscere opere cinematografiche che per il loro valore, le tematiche e il linguaggio artistico adottati si sono poste anche come valida occasione di crescita civile oltre che didattica.

Per la struttura che il progetto sta assumendo, si è resa opportuna la predisposizione anche di strumenti didattici agili ed omogenei, utili all'attività di formazione degli insegnanti.

La pubblicazione di: Conosciamo il Cinema diviene un ulteriore contributo allo sviluppo del nostro progetto che ci auguriamo possa essere utile strumento di lettura e analisi.

Patrizia Turini
Settore Spettacolo
Regione Toscana

Immagini e suoni che raccontano storie: il cinema. Immagini e suoni “organizzati” in modo da essere comprensibili: regole non ferree come quelle della lingua scritta, regole spesso assimilate senza saperlo, regole fluide eppure precise che conosciamo pur ignorando di conoscerle. Imparare a “leggere” il cinema (ma anche la televisione) significa renderci consapevoli di queste norme, significa razionalizzare e applicare ciò che - in quanto fruitori di cinema - mettiamo sempre spontaneamente in atto. I manuali di cinema, anche i migliori, presentano tutti il medesimo difetto: insegnano a narrare per immagini utilizzando la parola scritta. Questo comporta un meccanismo di “traduzione” che, per sua natura, spesso è «approssimativo» e «imperfetto».

Da questa premessa nasce Conosciamo il Cinema un video-manuale utile per individuare i “codici” e le “regole” più importanti della narrazione cinematografica.

«Codici» e «regole» individuate direttamente attraverso le immagini di film e poi esaminate e approfondite ulteriormente in un manuale arricchito con il contributo di riflessioni da parte di critici e cineasti.

Va inoltre ricordato che il video e il manuale sono strutturati in unità didattiche che prevedono un approfondimento graduale del linguaggio cinematografico utili per una prima alfabetizzazione dalla scuola elementare alla scuola media superiore.

L’utente potrà costruirsi un proprio percorso didattico consono al suo livello di preparazione e al suo grado di interesse per le singole unità didattiche.

Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi

CAPIRE IL FILM: IL MONTAGGIO

“La parola più consueta, messa al posto giusto, assume un improvviso splendore. E’ di questo splendore che devono brillare le tue immagini”.

Robert Bresson, (Regista)

Una volta finite le riprese del film, il materiale girato deve essere selezionato e ordinato nel senso previsto dalla sceneggiatura: occorre, fra le migliaia di metri di pellicola, scegliere e unire quelle immagini che corrispondono alla narrazione scritta sul copione. A questo secondo momento della creazione del film provvede il montaggio, cioè quell’operazione che consiste nell’ordinare e unire, le une alle altre, le varie scene di un film secondo una determinata successione.

Ma che cos’è il montaggio?

“Sovente le risposte minimaliste, oltre a contenere una buona dose di ovvia e banale verità, possono fornire una base di partenza utile per sviluppare discorsi più articolati ed esaurienti. E cosa c’è di più “minimalista” dell’andare alla concreta e “fisica” pratica lavorativa del montaggio? Che sia fatto in modo rudimentale con forbici e nastro adesivo, con moviole orizzontali e verticali che ricordano la scomparsa età della meccanica, con complesse centraline di postproduzione che ricordano la scomparrente età dell’elettronica, o nella virtualità informatica dei sistemi di editing non-lineare, l’attività del montatore si riduce infine a un lavoro di “taglio e cucito”: prendere due differenti inquadrature, decidere di ognuna di esse un inizio e una fine, giutarle insieme in modo tale che possano essere viste (sullo schermo di una grande sala cinematografica, su un televisore portatile da 11”, in una window sul monitor del proprio computer) l’una dopo l’altra, in una stretta successione. Alla base del lavoro di ogni professionista, dall’editor video alle prime armi fino alla grande Thelma Schoonmaker (1), sta la capacità di eseguire (ed eseguire “a regola d’arte”) questa semplice ed elementare operazione.”

*Diego Cassani,
“Manuale del montaggio”, 2000, pag. 14*

“Il montaggio è il principio che regge l’organizzazione di elementi filmici visuali e sonori, o di assemblaggi di tali elementi, giustapponendoli, concatenandoli e/o regolando la loro durata.”

*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.,
“Estetica del film”, 1999, pag. 40*

“Le tre classiche “unità” della scena drammatica – unità di spazio, di tempo e di azione – sono rispettate più di quanto non si creda nella comunicazione audiovisiva, ma con una straordinaria libertà, giocando con tutte le possibilità che questa frantumazione (operata in fase di ripresa) e questa costruzione (propria dell’attività di montaggio) consentono. In questa delicata operazione di ricostruzione dell’unità della scena, di

ricostruzione dell' "illusione di realtà", il montaggio mette a disposizione tutta la sua gamma di trucchi e inganni: è qui che si mette in gioco l'ellissi temporale, la sottolineatura emotiva dell'azione scenica, la presentazione di uno spazio che non è solo ambientazione, ma può essere anch'esso protagonista. E poi, il montaggio serve ad "aggiungere". Banalmente, una inquadratura si aggiunge alla precedente: ma si tratta di un'aggiunta tutta particolare; non si tratta di una semplice sommatoria, di un semplice completamento.

E' un'aggiunta che fa procedere la narrazione, fornendola di nuove informazioni, di nuovi oggetti, di nuovi spazi, di nuovi personaggi. Ma non solo: giacché un'inquadratura si lega alle precedenti, ma non si limita a seguirle; le completa, le arricchisce di nuovi significati. Il "taglio e cucito" operato dal montaggio crea un flusso significativo che procede anche a ritroso nel tempo. (...) Questa aggiunta dà alla comunicazione audiovisiva la capacità di essere, appunto, comunicazione: carica di senso, con una sua forma specifica e un suo ritmo; con la capacità di creare un proprio tempo e un proprio spazio."

*Diego Cassani,
Op. Cit., pag. 40/41*

Con il montaggio nasce un altro importante problema che investe la narrazione cinematografica, quello del ritmo. Il ritmo è ordine, proporzione, cadenza, armonia, musicalità. Come in una poesia il numero delle sillabe e la distribuzione degli accenti stabiliscono un rapporto che è armonia, misura, proporzione, così nel cinema il rapporto tra le varie scene (che potranno essere tutte brevi, tutte lunghe, oppure brevi e lunghe intervallate fra loro) determina armonia, misura, proporzione, cioè ritmo. Con tante inquadrature lunghe il film avrà un ritmo lento, con tante inquadrature brevi avrà un ritmo vario, e di volta in volta il regista e il montatore potranno esprimere la calma, la concitazione, la suspense della narrazione e così via.

"A un primo livello l'operazione di montaggio ha la funzione di produrre una continuità, cioè di raccordare i vari spezzoni di pellicola scelti per la messa a punto della copia definitiva. Tale operazione non consiste solo nell'incollare gli spezzoni ma anche nello scegliere i raccordi idonei a far sì che venga esaltata e potenziata l'impressione di continuità spazio-temporale di ogni singola scena che è stata frazionata in sede di découpaged (2) e di ripresa. Tali raccordi, codificati in epoca di découpaged classico sono di vario tipo (raccordi sull'asse, su assi paralleli, a 180° o a 30°, sugli sguardi, campo/controcampo ecc.) ma tutti finalizzati a un'equilibrata messa in sequenza delle diverse inquadrature."

*Antonio Costa,
"Saper vedere il cinema", 1989, pag. 215/216*

"Filming Othello (1978), il film in cui O. Welles narra come ha realizzato il suo precedente **Otello** (1952) inizia mostrandoci un regista alla moviola mentre ci tiene una piccola lezione sul montaggio: "Questa è una moviola, la macchina per montare i film.

Badate, pero', quando diciamo che stiamo curando l'edizione e il montaggio di un film, in realtà non diciamo abbastanza. I film non si realizzano solo sul set: gran parte del lavoro avviene proprio qui, per cui una moviola come questa è importante quasi quanto la cinepresa. Qui i film vengono salvati, sottratti talvolta al disastro oppure massacrati. Questa è l'ultima fermata di un lungo percorso tra il sogno creativo di un cineasta e il pubblico cui quel sogno è diretto".

Welles impiegò circa quattro anni per portare a termine questo film (dal 1948 al 1952), avendo avuto molte difficoltà produttive, problemi per l'indisponibilità degli attori, ecc. Dovette quindi abbandonare e ricominciare le riprese più volte, mutando continuamente i luoghi (da Venezia al Marocco) perché nel frattempo stava lui stesso girando altri film come attore. Per fortuna esiste il montaggio, ci dice Welles in **Filming Othello**, ricordandoci quali "miracoli" esso puo' fare: "Jago passa dal portico di una chiesa di Torcello, un'isola della laguna veneziana, a una cisterna portoghese a largo della costa africana. Ha attraversato il mondo trasferendosi da un continente all'altro nel bel mezzo di una sola frase.

Nel mio **Othello** è una cosa che capita in continuazione. Uno scalone toscano e un parapetto moresco fanno entrambi parte di quello che nel film è un unico ambiente. Rodrigo sferra un calcio a Cassio a Mazagan e riceve in risposta un pugno a Orvieto, a mille miglia di distanza. Le tessere del puzzle erano separate nel tempo e da numerosi viaggi in aereo. Non c'era alcuna continuità ..."

E' curioso che questo elogio del montaggio venga pronunciato dal regista che forse più ha influenzato le teorie di Bazin sulla fine del "montaggio sovrano". D'altra parte tale elogio, incentrato con sottile ironia sul potere di simulazione di quest'aspetto fondamentale della tecnica e del linguaggio del cinema, è fatto a proposito della versione filmica di un dramma shakespeariano in cui messa in scena e simulazione hanno un ruolo non secondario nell'intrigo. (...) Sia pure con personalissime motivazioni Welles definisce qui la prima e più elementare funzione del montaggio: una funzione linguistica che non è ancora linguistica ed espressiva, assai vicina a quella del trucco, tanto è vero che i primissimi manuali di tecnica cinematografica indicavano il montaggio come il primo dei trucchi. Con il montaggio, come ci ricorda Welles, si puo' dare l'illusione che due porzioni di spazio, riprese in luoghi diversi, costituiscano le componenti di una scena unitaria e continua. Questa impressione di unità (di luogo) e di continuità (di tempo) è il risultato sicuramente di una serie di accorgimenti adottati in sede di ripresa e di montaggio, ma anche di una cooperazione dello spettatore che integra le informazioni desunte dalle singole inquadrature attivando una serie di relazioni spazio-temporali suggerite dalla loro successione. L'esempio classico, sul quale hanno a lungo discusso i teorici del cinema, è il cosiddetto "effetto Kulesov", dal nome regista russo che lo sperimentò. Montando in tre diversi segmenti medesime inquadrature non particolarmente espressive dell'attore Mozzuchin, in successione con le inquadrature di: a. un piatto di minestra, b. la salma di una donna composta in una bara, c. una bambina che gioca, Kulesov verificò sperimentalmente i seguenti risultati: i gruppi di spettatori cui furono mostrati i tre segmenti attribuirono concordemente all'identica immagine di Mozzuchin tre espressioni di significato completamente diverso: rispettivamente: a.

di fame, b. di dolore, c. di gioia e serenità. Pudovkin, che riferisce e commenta questo esperimento cui lui stesso collaborò parla a questo proposito di montaggio costruttivo, in quanto produce significati che non sono nelle singole inquadrature, ma nelle relazioni tra inquadrature stabilite dal regista montatore.”

*Antonio Costa,
Op. Cit., pag. 211/212*

“(...) Il montaggio, in un film (e, più in generale, nel cinema), è dunque innanzitutto un’attività tecnica, organizzata in professione, che nel corso di alcuni decenni di esistenza ha messo a punto e progressivamente fissato certe procedure e certi tipi di attività. Ricordiamo rapidamente come si presenta la catena che porta dalla sceneggiatura al film finito, nel caso di una produzione tradizionale:

- una prima tappa consiste nello scomporre (*découper*) la sceneggiatura in unità di azione, e in questo caso nello scomporre (*découper*) ulteriormente queste ultime per ottenere delle unità di ripresa (dei piani).
- questi piani, durante le riprese, danno luogo generalmente a diverse inquadrature (tante inquadrature identiche, ripetute fino a che il risultato non sia giudicato soddisfacente dalla regia); quante inquadrature differenti ottenute per esempio “coprendo” le riprese con diverse macchine da presa;
- l’insieme di queste inquadrature costituisce i giornalieri, a partire dai quali comincia il lavoro di montaggio propriamente detto, che consiste in almeno tre operazioni:
 - 1) Una selezione, tra i giornalieri, degli elementi utili (quelli che vengono rifiutati costituiscono gli scarti);
 - 2) Un assemblaggio dei piani scelti in un certo ordine (si ottiene così quel che si chiama “premontaggio” o “prima continuità”);
 - 3) Infine, la determinazione a un livello più preciso della lunghezza esatta che conviene dare a ciascun piano, e dei raccordi tra questi piani.

(Si noti che, in realtà, abbiamo qui descritto il lavoro correntemente svolto sulla colonna-immagine; il lavoro sulla colonna-audio può, a seconda dei casi, essere condotto simultaneamente o dopo il montaggio definitivo della colonna-immagine).

Così, nel suo aspetto originale, quello di una tecnica specializzata tra altre, il montaggio si riduce a tre grandi operazioni: selezione, assemblaggio, raccordo – tre operazioni che hanno lo scopo di ottenere, a partire da elementi in partenza separati, un’totalità, ossia il film.”

*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.,
Op. Cit., pag. 35/36.*

“Da alcuni anni ormai, il montaggio cinematografico e televisivo non è più solo manuale, analogico o elettronico, è diventato anche digitale. Cosa significa dunque montaggio digitale, o come viene più spesso definito, non linear digital editing e quali sono le differenze dai sistemi tradizionali in termini di praticità, risultati e costi? E’ necessario fare un piccolo passo indietro per una breve constatazione. E’ noto che il montaggio tradizionale con la pellicola consiste nel mettersi davanti ad una moviola e giungolare i vari

spezzoni di questa con le scene selezionate, sincronizzare le piste sonore, il tutto con dei tempi più o meno lunghi a seconda della capacità del montatore e della tipologia dei mezzi tecnici messi a sua disposizione. Il montaggio televisivo analogico, invece, consiste nell'avere più nastri o cassette contenenti le registrazioni videomagnetiche originali di partenza (o riversamenti da telecinema di materiale in pellicola) e, con l'uso di uno o più videoregistratori usati come player e una centralina di montaggio, si trasferiscono le scene videoselezionate, su un altro videoregistratore chiamato master, ottenendo così il prodotto finalizzato. (...) Una stazione di montaggio digitale invece è di fatto costituita da un computer, due monitor e un hardware dedicato, e risulta quindi molto meno affascinante di una sala di montaggio cinematografico tradizionale dove la moviola, oggetto quasi sacro, e gli spezzoni di celluloide tra le mani, ci fanno sentire dentro un'atmosfera magica, o di una sala di montaggio analogico dove tutta una serie di monitor, tasti colorati e luci lampeggianti ci fanno sentire immersi in un futuro spaziale. Come s'è appena affermato, una stazione di montaggio digitale è costituita da uno o due monitor da computer per il controllo del progetto e delle operazioni di montaggio, un monitor televisivo per il controllo visivo del risultato del montaggio, un computer con un hardware dedicato, composto dalle schede di digitalizzazione e di gestione delle immagini catturate, da grossi hard disk per l'immagazzinamento delle immagini stesse e da software di montaggio. (...) In conseguenza della natura "digitale" del prodotto, un'importante caratteristica è quella della versatilità del montato finale e cioè la facilità con cui è possibile modificare il filmato finito aggiungendo, togliendo, allungando, accorciando scene in qualunque punto del filmato stesso, sostituendo titoli o musiche, tutto questo in tempo reale, sotto gli occhi del regista o del produttore. È possibile sincronizzare l'audio con il video all'inizio del lavoro utilizzando funzioni specifiche di editing avanzato e strumenti software appositamente progettati e sviluppati per questo tipo di impiego.

E' quindi possibile mantenere il sincrono audio nelle operazioni di montaggio successive. (...) Con l'aiuto dei vari software di montaggio, diversi solo come operatività ma concettualmente tutti simili, si cominciano a mettere insieme su di una timeline (non è altro che la rappresentazione grafica nel monitor del computer della struttura completa del filmato montato), immagini, suoni, musica, titoli, effetti, ecc., spostando le scene da un punto all'altro con un semplice movimento del mouse, utilizzando preziosissime soluzioni di editing avanzato, il tutto in tempo reale, costruendo quindi passo dopo passo il nostro prodotto finale."

Andrea Fasan,
"Il montaggio", 1998, pag. 87/88

Sequenze tratte da:

Making off La comunidad

La comunidad

Il grande sonno

Colazione da Tiffany

Lisbon Story

Le forme del montaggio

Per passare da un'inquadratura ad un'altra è possibile utilizzare varie forme di montaggio, che costituiscono una vera e propria punteggiatura del film. Esse possono determinare anche dei particolari significati. Vediamo alcune forme di montaggio:

Stacco. Il mezzo più semplice per passare da un'inquadratura a quella successiva è lo stacco. Lo stacco si attua unendo un'inquadratura all'altra senza frapporre alcun accorgimento tecnico, lasciando cioè che la prima inquadratura si trasformi istantaneamente nella successiva.

Dissolvenza. La dissolvenza si ha quando un'inquadratura si oscura fino a svanire nel buio (Dissolvenza in Chiusura o Fondu), oppure quando un'immagine emerge progressivamente dallo schermo buio prendendo forma fino a una luminosità normale (Dissolvenza in Apertura). Ma la dissolvenza può anche essere doppia; ossia, sulle immagini di una scena che va scomparendo si formano contemporaneamente quelle della scena successiva. In questo caso avremo la Dissolvenza Incrociata.

Tendina. Questo tipo di montaggio è ottenuto grazie ad un processo di stampa della pellicola in laboratorio, secondo il quale una linea (detta in gergo Tendina) percorre il quadro cancellando un'immagine e lasciando emergere, sotto questa, l'immagine dell'inquadratura che segue.

Iride. L'iride si ottiene con l'aprirsi o il chiudersi di un mascherino rotondo che rivela o esclude il resto dell'inquadratura. E' questa una forma di montaggio molto utilizzata nel cinema muto, ma che oggi è raramente impiegata dai registi.

Il montaggio garantisce, tra gli elementi che assembla, relazioni "formali" individuabili come tali, più o meno indipendenti dal senso. Queste relazioni sono essenzialmente di due generi:

- Effetti di congiunzione o, inversamente, di disgiunzione, e più in generale tutti gli effetti di punteggiatura e demarcazione.

Per fornire un esempio molto classico, è noto che la figura chiamata "dissolvenza incrociata" indica appunto, nella maggior parte dei casi, un incrocio tra due differenti episodi di un film. Questa funzione di demarcazione è estremamente stabile, cosa tanto più notevole in quanto la figura "dissolvenza incrociata" si è vista accollare nel corso della storia dei film, significati diversi (è stata per esempio a lungo associata in modo quasi sistematico all'idea del flashback – valore che oggi non è più assolutamente l'unico). La produzione di una congiunzione formale tra due piani successivi (caso particolare di questa funzione sintattica), in particolare, è ciò che definisce il raccordo nel senso stretto del termine, nel quale questa congiunzione formale viene a rinforzare una continuità della rappresentazione stessa.

- Effetti di alternanza (o, al contrario, di linearità).

Come le diverse forme storicamente verificatesi di congiunzione o di demarcazione, l’alternanza di due o più motivi è una caratteristica formale del discorso filmico, che non dà luogo, da sé sola, a un significato univoco. Si è da tempo notato (l’idea è presente nei primi teorici del montaggio, da Pudovkin a Balàzs) che, a seconda della natura del contenuto dei piani (o dei segmenti) interessati, l’alternanza poteva significare la simultaneità (caso del “montaggio alternato” propriamente detto), o esprimere una comparazione tra due termini diseguali riguardo alla diegesi (caso del “montaggio parallelo”) ecc.”

*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.,
Op. Cit., pag. 45*

Sequenze tratte da:

Full Metal Jacket

Romeo & Giulietta

Il favoloso mondo di Amélie

Il gigante di ferro

La finestra sul cortile

Il grande dittatore

Il favoloso mondo di Amélie

Romeo&Giulietta

Babe va in città

Il circo

Per saperne di più:

La grammatica del regista

Un regista deve seguire delle regole fin dalla fase delle riprese per poi effettuare un corretto montaggio. Vari sono i modi per creare una continuità visiva e unire le varie inquadrature girate separatamente.

La grammatica del découpage classico viene messa a punto nella Hollywood della "Golden Age" (1932/1948), quando con il montaggio si creano una serie di meccanismi narrativi che permettono ai film di avere una continuità visiva e un flusso narrativo omogeneo. Al contrario l'utilizzazione di raccordi "scorretti" e disarmonici può essere una scelta stilistica, operata in epoche più recenti.

Per ottenere una successione di inquadrature scorrevoli l'esigenza più elementare è quella di armonizzare bene le azioni che si vedono in due inquadrature consecutive.

Il modo più semplice ed efficace è il Campo/Controcampo.

Questo tipo di montaggio è utilizzato ancora oggi e si costruisce attraverso raccordi detti "invisibili", così gli spettatori non si rendono conto del passaggio da un'inquadratura all'altra. Nel Campo/Controcampo, infatti, vengono combinate due inquadrature che hanno angolazioni opposte creando un effetto di simmetria. Questo raccordo si usa per rappresentare una situazione generalmente di dialogo tra due o più personaggi che si fronteggiano. La scena viene girata due volte: prima dalla parte di un personaggio

poi, cambiando in maniera simmetrica la posizione della macchina da presa, viene inquadrata la situazione a favore dell'altro personaggio. E' solo in fase di montaggio che vengono alternati i due punti di vista dei protagonisti.

La capacità di unire le diverse inquadrature, mantenendo la fluidità e la continuità della "vita vera" è resa possibile, anche, dai Raccordi sullo Sguardo o sul Movimento. In questo caso le inquadrature vengono collegate tra loro sfruttando la direzione degli sguardi o dei movimenti dei personaggi.

Un altro raccordo è l'Attacco sull'Asse: un allontanamento, o un avvicinamento della macchina da presa dal soggetto ottenuto avanzando o arretrando sulla stessa linea direttrice. In questo modo gli spettatori percepiscono il raccordo di montaggio.

Il Jump-Cut ostenta ancora di più una forte disinvolta nel trasgredire la grammatica classica del montaggio. Infatti le inquadrature collegate fra loro non differiscono sufficientemente l'una dall'altra per distanza o per angolo di ripresa. Lo spettatore viene così disturbato e disorientato da un salto (jump) nella concatenazione visiva.

Diversamente dal montaggio classico il Piano Sequenza è una lunga inquadratura che si snoda senza interruzioni Nella scena non vediamo, quindi stacchi, dissolvenze o qualsiasi altro elemento di raccordo. Di conseguenza il tempo del racconto cinematografico coincide con quello della realtà.

Sequenze tratte da:

Making off I cento passi

Notting Hill

Blade Runner

I cento passi

Lo squalo

Almost Famous – Quasi Famosi

Santa Maradona

Mariti e mogli

Quarto potere

Il sesto senso

Per saperne di più:

La magia del montaggio

"(...) La storia dei film, dalla fine degli anni '10, e la storia delle teorie del cinema dalle proprie origini, mostrano in effetti l'esistenza di due grandi tendenze che, sotto nomi di autori e scuole diversi, e sotto forme variabili, non hanno mai cessato di contrapporsi spesso in modo assai polemico:

- una prima tendenza è quella di tutti i cineasti e teorici per i quali il montaggio, in quanto tecnica di produzione (di senso, di emozioni ...), è più o meno considerato come l'elemento dinamico essenziale del cinema.

Come indica la locuzione "montaggio sovrano", spesso utilizzata per designare, tra i film degli anni '20, quelli (soprattutto i sovietici) che rappresentano questa tendenza,

essa riposa su una vastissima valorizzazione del montaggio (addirittura, in alcuni casi estremi, su una sopravvalutazione delle sue possibilità);

- l'altra tendenza, al contrario, è fondata su una svalutazione del montaggio in quanto tale, e sulla stretta subordinazione dei suoi effetti all'istanza narrativa o alla rappresentazione realistica del mondo, considerate come lo scopo essenziale del cinema.”

*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.,
Op. Cit., pag. 48*

Il montaggio permette allo spettatore di leggere dei significati che non sono presenti nelle singole inquadrature ma che scaturiscono dal loro accostamento: ed è così che il linguaggio filmico aumenta il suo potere narrativo.

E' il regista sovietico S. M. Eisenstein che, a partire dagli anni venti, studia e approfondisce il legame esistente tra gli elementi analogici delle strutture linguistiche della parola e quelle cinematografiche dell'inquadratura. Egli sperimenta il carattere polisenso dell'immagine e attribuisce al montaggio un valore metaforico: nasce così il montaggio "intellettuale" o montaggio delle "attrazioni". "Mentre il film convenzionale comanda alle emozioni", scrive Eisenstein, "(il montaggio intellettuale) suggerisce che sia possibile anche dirigere l'intero processo del pensiero".

Con Eisenstein viene messa da parte la struttura narrativa del film e si costruisce una nuova successione che ha un senso puramente intellettuale. Ogni stacco, invece di portare avanti l'azione dell'inquadratura precedente, porta avanti un'idea: l'una dopo l'altra le immagini raccontano una tesi. Eisenstein è convinto che per costruire uno stato d'animo bisogna procedere con una serie di shock; ogni stacco deve suscitare una contraddizione tra le due inquadrature accostate, creando così una nuova impressione nella mente dello spettatore. Eisenstein spiega, poi, in che modo si possono ottenere e controllare questi "atti creativi" ricorrendo ad analogie tra il cinema e le altre arti, e stabilisce in forma estremamente concisa i principi del montaggio intellettuale paragonandolo ai geroglifici.

" (...) L'immagine dell'acqua e quella di un occhio significano piangere; l'immagine di un orecchio vicino a quella di una porta = ascoltare; un cane + una bocca = abbaiare; una bocca + un bambino = gridare; una bocca + un uccello = cantare; un coltello + un cuore = tristezza; e così via. Ma questo è ... il montaggio! Si. E' esattamente ciò che facciamo nel cinema: combiniamo inquadrature descrittive, di significato univoco, di contenuto neutrale, in un contesto intellettuale". Così in *Sciopero* le immagini dei buoi squartati unite a quelle dei manifestanti, circondati dai poliziotti, suggeriscono l'idea del massacro.

Le teorizzazioni del regista sovietico, anche se difficilmente applicabili nel cinema sonoro, rivelano l'essenza del linguaggio cinematografico. In effetti possiamo ritrovare associazioni o contrasti visivi anche in film di autori passati e recenti. Nel caso di **Tempi moderni**, non si può non capire, grazie al montaggio, l'ironia che scaturisce dall'accostamento tra le pecore e gli operai. Mentre in **Apocalypse Now** la ventola si associa agli elicotteri per introdurre uno scenario di guerra.

Sequenze tratte da:

Sciopero

Tempi moderni

Apocalypse Now

Billy Elliot

Per saperne di più:

Il montaggio alternato e parallelo

Il Montaggio Alternato e quello Parallelo sono considerate le prime e più significative tipologie di montaggio. Messe a punto negli anni dieci, dal regista americano D. W. Griffith, sono ancora oggi utilizzate in molti film.

“Si tratta (e sono stati gli stessi registi che hanno inventato questa specifica formazione cinematografica a ricordarlo) di un modo di costruire la narrazione che deriva direttamente dalla letteratura: col montaggio di scene alternate il cinema impara a dire, anche lui, “nello stesso tempo”. Ma il cinema ha saputo far sua questa modalità del racconto, per trasformarla in una propria forma specifica, capace di governare lo sviluppo di una scena come pure di improntare la struttura di una intera fiction.”

*Diego Cassani,
Op. Cit., pag. 153*

Tra Montaggio Alternato e Parallelo c’è sempre stata una certa confusione di termini e spesso la definizione di un rigido principio non ha trovato concordi tutti gli storici del cinema. Tra le diverse ipotesi le definizioni che vi proponiamo sono le seguenti:

Il Montaggio Alternato crea una simultaneità tra due o più situazioni tra loro dipendenti ma che si svolgono in luoghi diversi.

Il Montaggio Parallelo mette in relazione situazioni di per sé indipendenti e che si svolgono in luoghi diversi. Si creano, così, analogie o contraddizioni che assumono un valore simbolico.

Sequenze tratte da:

Biancaneve

Ombre rosse

Forrest Gump

Almost Famous – Quasi Famosi

Per saperne di più:

Il tempo nel film

Con il montaggio è possibile eliminare quelli che vengono chiamati i “tempi morti”, quelli che non sono utili alla narrazione. Così in un film, la contrazione di movimento e di tempo (Ellissi) ci presenta una temporalità nuova, non vera ma verosimile della

storia raccontata. Basta un attacco di montaggio e al cinema possono trascorrere anche dei giorni, dei mesi, degli anni, come succede ai protagonisti delle vicende presentate nel video.

“(...) L’Ellissi ci porta direttamente al cuore del lavoro di montaggio, perché è soprattutto l’Ellissi a fare del montaggio qualcosa di più e di diverso da un mero strumento per ricostruire la continuità. L’Ellissi è il mezzo principale a disposizione del montatore per definire lo specifico “tempo cinematografico” di una sequenza e di conseguenza per costruire la dinamica dell’emozione. Senza l’Ellissi temporale, l’audiovisivo non si sarebbe mai emancipato dalla pedissequa adesione alla durata dell’azione ripresa, rimanendo imprigionato in quella estetica della “riproduzione della vita” così ben incarnata dall’opera cinematografica dei Lumière, o in quell’idea – così diversa ma, da questo punto di vista, così simile – di “riproduzione della scena teatrale” messa in opera dal loro storico rivale Méliès.”

*Diego Cassani,
Op. Cit., pag. 123*

A scandire i ritmi e le durate di un film contribuiscono anche una serie di “segnali” disseminati dal regista nella narrazione cinematografica e che, spesso, indicano un passaggio di tempo.

Flash Back. Con il Flash Back si va indietro nella storia.

Flash Foward. Con il Flash Foward si va avanti nel tempo della storia.

Talvolta i registi “giocano” con il tempo, creando singolari accelerazioni o dilatazioni temporali. Nella scena di **Moulin Rouge** l’effetto di accelerazione del tempo narrativo è creato dal ritmo sostenuto del montaggio che segue quello della musica e dalla velocizzazione di alcune immagini.

Al contrario ne **Gli intoccabili**, l’azione dura più che nella realtà, in questo caso la dilatazione temporale viene utilizzata per enfatizzare una situazione drammatica.

Sequenze tratte da:

Almost Famous – Quasi Famosi

Intrigo Internazionale

Notting Hill

Il favoloso mondo di Amélie

Toy Story 2

2001 Odissea nello spazio

Moulin Rouge

Gli intoccabili

Per saperne di più:
**Dal cinematografo al cinema
nascita di un linguaggio**

“Le considerazioni tradizionali sulle funzioni del montaggio si basano in primo luogo su un’analisi delle condizioni storiche della comparsa e dello sviluppo del montaggio (in senso stretto). Infatti, senza entrare nel dettaglio di tale storia, è assai importante rilevare che molto presto il cinema ha utilizzato la messa “in sequenza” di più immagini, a fini narrativi. Molte sono state le controversie tra storici sulla datazione precisa di questa comparsa del montaggio “per la prima volta” in un film di finzione. La questione, come tutte le questioni analoghe, è difficile da risolvere; i primi film di Georges Méliès (1896) sono già composti da più piani; ma si considera in generale che, pur essendo l’inventore del “film narrativo”, Méliès non fa davvero uso del montaggio, e che i suoi film sono tutt’al più delle successioni di quadri. Tra i grandi precursori e inventori di un montaggio realmente usato come tale, si usa citare l’americano E. S. Porter, con il suo **The life of American Fireman (Vita di un pompiere americano, 1902)** e soprattutto con **The Great Train Robbery (La grande rapina al treno, 1903)**.

Tutti gli storici, ad ogni modo, sono d’accordo nel considerare che la comparsa del montaggio abbia avuto come effetto estetico principale una liberazione della macchina da presa, sino ad allora inchiodata al piano fisso. In effetti, un paradosso spesso rilevato è quello per cui, mentre la via più diretta per una mobilizzazione della macchina da presa sembrerebbe essere stata, logicamente, quella del movimento di macchina, il montaggio ebbe difatto un ruolo molto più decisivo nel corso dei due primi decenni del cinema.

Per dirla con Christian Metz, “la trasformazione del cinematografo in cinema si è giocata intorno ai problemi di successione di più immagini, molto più che intorno a una modalità supplementare dell’immagine stessa”. Così la funzione primaria del montaggio (primaria, certo, perché è stata essa ad apparire per prima – ma anche perché la storia ulteriore dei film non ha cessato di confermarne la posizione preponderante) è la sua funzione narrativa. Così, tutte le descrizioni classiche del montaggio considerano, più o meno esplicitamente, questa funzione come la funzione normale del montaggio; da questo punto di vista, il montaggio è dunque ciò che assicura il concatenamento degli elementi dell’azione secondo un rapporto che, globalmente, è un rapporto di casualità e/o temporalità diegetiche: si tratta sempre, in questa prospettiva, di fare in modo che il “dramma” venga meglio percepito, e correttamente compreso, dallo spettatore.”

*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.,
Op. Cit., pag. 42/43*

Il primo film dei fratelli Lumièrè è stato **L’uscita dalla fabbrica**, in quelle prime immagini vediamo operai e impiegati uscire proprio dalla fabbrica dei due fratelli francesi.

“La curiosità suscitata da queste prime immagini stupisce molto il pubblico, così lo ricorda Georges Méliès, di cui parleremo in seguito: “Io e gli altri invitati ci trovammo

di fronte a un piccolo schermo, simile a quelli che usavamo per le proiezioni con la laterna Molteni, e dopo qualche istante comparve una fotografia ferma della piazza Bellecour di Lione. Un po' stupito, mi girai verso il mio vicino per dirgli : 'Ci hanno scomodati solo per farci vedere delle proiezioni? E' da più di dieci anni che ne faccio'. Non avevo neanche finito di parlare, quando vidi avanzare verso di noi un cavallo che trainava un furgone, seguito da altre carrozze, poi da passanti. Insomma, tutta l'animazione di una strada. Di fronte a quello spettacolo restammo ammutoliti, a bocca aperta, meravigliati oltre ogni dire".

AAVV, "Il cinematografo invenzione del secolo",
1994, pag. 14/15

Dopo questa prima proiezione, Louis Lumière realizza nel 1895 alcune dozzine di film e sceglie i suoi soggetti alla maniera dei fotografi dilettanti, ritraendo scene di vita domestica o situazioni della vita a Parigi. Tutti i filmati dei Lumière si risolvono in una sola inquadratura fissa e all'interno di essa si sviluppa l'azione: la macchina da presa resta ferma, sono i personaggi che si muovono.

E' chiaro, inoltre, che non è ancora stato concepito il montaggio.

L'arrivo del treno è sicuramente il film più famoso dei Lumière. La locomotiva giunge dal fondo dello schermo, avanza verso gli spettatori dando loro la sensazione che stia per investirli. Essi identificano, quindi, la loro visione con quella dell'obiettivo: ecco che la macchina da presa diventa per la prima volta un personaggio del dramma. Ma anche qui, come nel caso dell'**'Uscita dalla fabbrica**, prevale l'uso documentaristico e il fine dei Lumière è quello di stupire il pubblico grazie all'illusione del movimento. L'innaffiatore innaffiato, è invece, il primo tentativo di raccontare una storia sia pure dalla trama molto esile.

Presto però si affianca a questi film un cinema diverso, basato sulla libera invenzione, rutilante di trucchi di ogni genere, fantasioso e spettacolare.

Nel 1902 George Méliès realizza il suo film più famoso **Il viaggio nella luna** che viene ormai considerato, dagli storici del cinema, come il primo film di fantascienza.

George Méliès, all'epoca direttore del teatro Robert Houdin e prestigiatore per vocazione, capisce che il cinema può diventare una macchina per costruire illusioni e allora decide di usarlo come fosse una meravigliosa bacchetta magica.

Il viaggio nella luna si ispira ai celebri romanzi di Verne e di Wells ed ottiene all'epoca un enorme successo artistico e commerciale.

La storia racconta di alcuni astronomi, uno dei quali è interpretato dallo stesso Méliès, che decidono di raggiungere la luna. Gli scienziati visitano l'officina dove si sta costruendo l'astronave e, infine, intraprendono il loro viaggio verso la luna a bordo della "navicella spaziale", che ha la forma di un proiettile. Dopo l'allunaggio gli astronauti si addormentano e sognano una parata di stelle e di costellazioni con tanto di bambini e belle ragazze. Come nel romanzo di Wells, i nostri protagonisti, si rifugiano in enormi caverne popolate di funghi giganteschi e qui vengono catturati dai Seleniti -interpretati dai mimi delle Folies Bergère - ma riescono poi a scappare e a ritornare sulla terra.

Nel suo film Méliès fa uso del montaggio ma senza cambiare piani e punti di vista.

Il viaggio nella luna è una successione di quadri, non di sequenze e ogni quadro corrisponde a un quadro teatrale.

Il cinema di Méliès è ancora fortemente legato alla rappresentazione teatrale. Il regista mantiene invariabilmente lo stesso punto di vista, quello dello spettatore in platea, che vede tutto il palcoscenico. La macchina da presa è sempre posta in fondo al piccolo teatro di posa e vi rimane immobile come uno spettatore seduto in poltrona. La recitazione degli attori è enfatica e continui sono i loro ammiccamenti alla macchina da presa, che sostituisce il pubblico teatrale.

Tutta la storia è costruita con grande fantasia e grazie a una serie di trucchi e ad effetti speciali messi a punto da Méliès: sovrappressioni, composizione fotografica, modellini e riprese attraverso un acquario sono i nuovi ingredienti che avvicinano il cinema alla dimensione che gli sarà più propria.

Nei primi due decenni del Novecento il cinema cresce. Molti e diversi contributi lo aiutano in questo periodo a uscire dai limiti in cui sembra confinato. All'inizio il cinematografo, come allora veniva chiamato, è infatti un'invenzione strettamente tecnica, una curiosità da sfruttare fra il pubblico delle fiere. L'altro limite delle prime rappresentazioni cinematografiche è il legame troppo stretto e ingenuo con altre arti, in primo luogo il teatro.

Con la cosiddetta "Scuola di Brighton" in Inghilterra, e con l'americano E. S. Porter il cinema, invece, inizia a sviluppare uno stile narrativo autonomo e originale.

La grande rapina al treno, girato da Porter nel 1903, può essere considerato il prototipo del film western. Porter presenta questi avvenimenti di cronaca come un'attualità ricostruita cosa che lo costringe, almeno per quanto riguarda gli esterni, a infrangere le regole teatrali. Il crescendo drammatico è ottenuto con la successione di episodi che hanno la funzione primaria di colpire la sensibilità dello spettatore più che di descrivere semplicemente determinate azioni o determinati luoghi.

Il montaggio diventa un elemento importante per la narrazione.

Ma il padre del cinema moderno è considerato l'americano D. W. Griffith.

Griffith nei suoi capolavori **Nascita di una nazione** e **Intolerance**, sviluppa la tecnica narrativa di Porter, perfezionando il metodo di continuità tra le varie scene. Porter stacca da un'immagine a un'altra perché, per ragioni fisiche, è impossibile inserire in una singola ripresa tutti gli avvenimenti che vuole mostrare, mentre in Griffith solo raramente l'azione prosegue ininterrotta. Il punto di vista cambia non per ragioni pratiche ma per ragioni drammatiche, cioè per mostrare allo spettatore un particolare che in quel momento ha un significato rilevante nell'intreccio. Con Griffith comprendiamo che lo sviluppo del linguaggio cinematografico è legato allo sviluppo della tecnica di montaggio.

In **Intolerance** Griffith crea un film composto da quattro storie parallele: la caduta di Babilonia; la strage degli Ugonotti; la passione di Cristo e una moderna vicenda giudiziaria. Questo film è forse l'esempio più chiaro della maturità ormai raggiunta nell'arte cinematografica. Il regista americano riesce ad articolare la narrazione alternando le più grandiosi scene di insieme alla registrazione di minimi dettagli attraverso i primi piani e i mascherini a iride, con un'efficacia e un'immediatezza assolutamente nuovi. L'uso del

primo piano dell'attore modifica anche la recitazione che diventa più contenuta, meno enfatica dal momento che l'espressione viene ingigantita dall'inquadratura ravvicinata. Il cinema si è ormai definito come mezzo di comunicazioni di idee, di espressione artistica allo stesso titolo della letteratura, del teatro, delle arti figurative.

E' iniziata la storia del cinema come linguaggio.

Sequenze tratte da:

Catalogo Lumière: L'uscita dalla fabbrica

Catalogo Lumière: Il pasto della bimba

Catalogo Lumière: La battaglia di neve

Catalogo Lumière: L'arrivo del treno

Catalogo Lumière: L'innaffiatore innaffiato

Il viaggio nella luna

Cantando sotto la pioggia

La grande rapina al treno/L'assalto al treno

Intolerance

Cantando sotto la pioggia

Note

1) Thelma Schoonmaker, americana, dal 1980 ha montato tutti i film di Martin Scorsese.

2) Découpage (découper, tagliare): esso indica "il copione di montaggio", ovvero, il taglio o la scansione della sceneggiatura in inquadrature.

Trame film

2001 Odissea nello spazio di Stanley Kubrick

con Keir Dullea, William Sylvester, Gary Lockwood,

G. B., 1968, 141'.

Prologo: dopo aver "scoperto" un misterioso monolite un gruppo di scimmie dimostra di possedere la scintilla dell'intelligenza. I primati la applicano subito usando un osso come strumento per cacciare, ma anche come arma per uccidere altri loro simili. Anno 2001: sulla Luna viene scoperto un misterioso monolite, identico a quello preistorico, che riceve impulsi da Giove. Qualche tempo dopo, diretto verso il pianeta maggiore del nostro sistema solare, l'astronauta Bowman è costretto a "uccidere" il computer Hal 9000, colpevole della morte dell'equipaggio. Anche per lui però non c'è ritorno.

"Film visionario, "filosofico", ai limiti della comprensibilità razionale: assolutamente affascinante. Uno dei classici del cinema e fondatore della moderna fantascienza cinematografica, ma anche una abissale meditazione sulla (e oltre la) storia dell'uomo".

"*Film.tv.it*"

***Almost Famous - Quasi Famosi di Cameron Crowe
con Billy Crudup, Kate Hudson, Frances McDormand,
USA, 2000, 122'.***

William è un adolescente con la passione per la musica e per il giornalismo. Un giorno “Rolling Stone”, una delle riviste musicali più importanti degli anni Settanta, gli commissiona un’intervista con il gruppo musicale degli Stillwater. Questo è solo l’inizio. Nonostante le asfissianti attenzioni della madre, piuttosto apprensiva, il ragazzo ottiene il permesso per seguire il gruppo nel tour americano. Tra avventure, litigi, amori e delusioni, William vive una grande esperienza che lo aiuta a crescere. La storia è quella realmente accaduta al regista Russel Crowe.

“**Almost Famous** è un film attualissimo sulle difficoltà di crescere e sul perverso, misterioso rapporto con la divinità del successo. La nostalgia emerge a volte in una canzone di Simon & Garfunkel o di Cat Stevens. Non è solo il rimpianto della giovinezza di William, tanto simile a quella di tanti quarantenni di oggi, americani o europei. Piuttosto la nostalgia per la giovinezza di una società dove diventare adulti non significava, ancora, come oggi, mettere da parte ogni speranza di cambiare il mondo. E forse per questo diventare adulti era molto più attraente”.

*Curzio Maltese,
“D”, 15/05/2001*

***Apocalypse Now di Francis Ford Coppola
con Martin Sheen, Robert Duvall, Marlon Brando,
USA, 1979, 147'.***

Kurtz, colonnello dell’esercito statunitense in Vietnam è uscito dai ranghi, ha sconfitto in Cambogia con i suoi uomini e ha costituito una sorta di impero personale dove combatte una sua feroce guerra privata. Al capitano Willard è affidata la missione di raggiungere Kurtz nel suo territorio e di eliminarlo. Sarà un viaggio terribile, punteggiato di insidie e, ancor più, avvelenato da molteplici orrori.

“Nasce senza titoli di testa (e, all’origine, non aveva nemmeno quelli di coda, che furono aggiunti in seguito), ti cattura e sei perduto: battito delle pale degli elicotteri, “This is the end, my friend”, palme ed esplosioni di fiamme nella giungla; in sovraimpressione la faccia di Willard, le pale del ventilatore della sua camera d’albergo a Saigon, la sua sofferenza, la follia. Non c’è scampo: nelle oltre tre ore e mezzo successive, siamo al suo fianco nella motovedetta che risale il fiume fino alla reggia di morte di Kurtz, immersi nel cuore di tenebra della Storia. Non è solo una faccenda di grandi momenti (...) è l’andamento sinuoso del film, l’immersione nelle percezioni dei suoi personaggi, che ci impediscono di distaccarcene. **Apocalypse Now** va al di là del Vietnam, va diritto alla pancia e nel cuore di ogni tentativo di conoscenza e, perciò, di sofferenza. E diritto negli occhi di chi continuerà, ostinato, a non sottrarsi all’orrore”.

*Emaunela Martini,
“Cineforum”, 411/2002*

L'arrivo del treno di Louis Lumière

“**L'arrivée d'un train à La Ciotat** (**L'arrivo di un treno alla stazione della Ciotat**) viene filmato nel 1895 da Louis Lumière, che sistema la macchina da presa sul ciglio della banchina e inizia a girare non appena vede comparire all'orizzonte il treno di Marsiglia. Mentre i viaggiatori aspettano, la locomotiva si avvicina, s'ingrandisce sempre di più, poi scompare a sinistra dello schermo. Tutta la ripresa dura cinquanta secondi”.

AAVV, “*Il cinematografo invenzione del secolo*”,
1994, pag. 16

Babe va in città di George Miller

**con Magda Szubanski, James Cromwell, Mary Stein,
USA, 1998, 96'.**

Un incidente costringe Hoggett a letto. Ora che l'uomo non può svolgere i lavori della fattoria e che la banca minaccia di riscuotere l'ipoteca, l'unica speranza che rimane alla signora Hoggett di salvare la proprietà è accettare l'offerta di esibire il maialino a pagamento in una fiera. Così Babe conosce per la prima volta la città...

“**Babe va in città**, seconda puntata delle avventure del maialino pastore, non può contare sull'effetto sorpresa del primo. Complessivamente comunque, George Miller tiene alto il tono del film e inventa una fantasiosa scenografia urbana. Operazione gradevole”.

“*Film.tv.it*”

La battaglia di neve di Louis Lumière

Uno dei primi filmati realizzati da L. Lumière.

Biancaneve e i sette nani di David Hand animazione, USA, 1937, 83'.

La storia è quella celeberrima dei fratelli Grimm ... con la terribile matrigna, la fuga nel bosco, i sette nani, la mela avvelenata e il principe azzurro.

“E' il primo lungometraggio di Disney, al culmine del suo talento, salutato dalla critica come un capolavoro. Le sequenze che portarono al colossale successo internazionale questo film furono quelle della foresta, con gli animali e i sette nani, figure indovinate e simpatiche”.

Georges Sadoul,
“*Dizionario del film*”, 1990

Billy Elliot di Stephen Daldry

**con Jamie Bell, Gary Lewis, Julie Walters,
G.B., 2000, 110'.**

1984 Inghilterra del Nord. Billy segue con scarso interesse gli allenamenti di boxe, quando per caso assiste ad una lezione di ballo. Suo padre e suo fratello scioperano

insieme agli altri minatori e quando si accorgono che Billy ha sostituito la boxe con la danza classica, considerata poco maschile, lo confinano in casa a badare all'anziana nonna. Ma la passione di Billy è incontenibile e alla fine riuscirà ad entrare nella prestigiosa scuola del Royal Ballet di Londra.

“**Billy Elliot** è un melodramma in piena regola, del tipo che vuole (e ci riesce) farti tirare fuori il fazzoletto. (...) **Billy Elliot** alterna commozione e humour, è scritto bene, politicamente supercorretto, accattivante: anche se lascia trapelare una dose di furbizia e, in filigrana, fa intravedere un programma mirante a suscitare emozioni garantite. Se la storia di Billy sfonda un po' di porte aperte, tuttavia, lo fa con misura e tenerezza: vedi l'ingenua confessione d'amore del piccolo amico o il modo in cui la regia riesce a evitare il ridicolo su Billy, vestito da ballerina. Una buona dose del successo ecumenico del film va sicuramente attribuita al giovanissimo protagonista Jamie Bell: diretto, determinato, a volte egoista; mai, neppure per un momento, lezioso o disposto ad autocompatisi”.

Roberto Nepoti,
“La Repubblica”, 24/2/2001

Blade Runner di Ridley Scott
con Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young,
USA, 1982, 124’.

Rick Deckard vive in una megalopoli ed è un “Blade Runner”, un identificatore e sterminatore di replicanti, esseri umani clonati per essere utilizzati nelle colonie spaziali. La polizia cerca Deckard, ormai stanco di uccidere e lo trova: è l'unico "Blade Runner" capace di "ritirare dalla circolazione" i quattro replicanti tipo Nexus 6 tornati clandestinamente sulla terra a chiedere conto al loro “creatore” di una vita limitata: quattro anni. Il capitano Bryant minaccia di eliminarlo se non accetta l'incarico. Per Deckard comincia allora una lunga caccia ...

“Per eccellenza film d'avventura, **Blade Runner** è tuttavia uno spettacolo coi fiocchi, nel quale gli effetti speciali di Douglas Trumbull, la musica di Vangelis, l'inventiva scenografica di Lawrence Paull, la fotografia di Jordan Cronenweth esaltano fino al delirio la drammaticità di eventi rappresentati da Ridley Scott con uno stile visionario in cui le memorie del cinema degli anni Quaranta si accoppiano ad angosciose premonizioni sul destino che il consumismo prepara all'umanità. La speranza che in un futuro terribile resti spazio alla vita dei sentimenti è uno scotto pagato dal film alla retorica. Conta molto di più l'immagine sordida di questa società degradata, restituita da Scott, nel tragico e nel magico, con una ricerca formale (cui non sono estranei echi del fumettista Moebius) di grande efficacia emotiva”.

Giovanni Grazzini,
“Il Corriere della Sera”, 15/10/1982

**Cantando sotto la pioggia di Stanley Donen e Gene Kelly
con Gene Kelly, Debbie Reynolds, Cyd Charisse,
USA, 1952, 102'.**

Un film muto in corso di lavorazione viene modificato con l'inserimento di numeri musicali. La diva che lo interpreta è dotata di una voce sgradevole e viene doppiata da un'attrice sconosciuta, ma bravissima...

“Nato per riciclare vecchie canzoni di proprietà della MGM, **Cantando sotto la pioggia**, raro esempio di musical non derivato da un successo di Broadway, è un piccolo miracolo di apparente spontaneità ed entusiasmo. Se, come diceva Howard Hawks, “per fare un grande film bastano tre grandi scene”, qui siamo sulla soglia del capolavoro. Dallo sbalorditivo “Make 'em Laugh” dove Donald O'Connor sfida i limiti umani come un cartoon, all’immagine indelebile di un uomo innamorato che balla sotto la pioggia, alla prima apparizione delle lunghe gambe di Cyd Charisse, l'elegante gioco di scatole cinesi del cinema nel cinema ci lascia addosso una struggente nostalgia”.

“Tiscali.it”

**I cento passi di Marco Tullio Giordana
con Luigi Lo Cascio, Ninni Bruschetta, Tony Sperandeo,
Italia, 2000, 114'.**

Ambientato a Cinisi negli anni '60, racconta la vera storia della crescita emotiva e politica di Peppino Impastato, un giovane che si ribella alle regole dell'omertà mafiosa. Dopo varie esperienze Peppino fonda "Radio Aut" che infrange il tabù dell'omertà e con l'arma dell'ironia ridicolizza la figura del potente boss locale, Tano Badalamenti. Il clima per Impastato si fa pesante: il padre cerca di farlo tacere, madre e fratello sono solidali con lui. Quando arriva il Settantasette, mentre c'è chi si rifugia nel privato, lui si presenta alle elezioni comunali. Due giorni prima del voto lo fanno saltare in aria sui binari della ferrovia con sei chili di tritolo. Solo vent'anni dopo la Procura di Palermo rinvierà a giudizio Tano Badalamenti come mandante dell'assassinio.

“Questo non è un film sulla mafia, non appartiene al genere. E' piuttosto un film sull'energia, sulla voglia di costruire, sull'immaginazione e la felicità di un gruppo di ragazzi che hanno osato guardare il cielo e sfidare il mondo nell'illusione di cambiarlo. E' un film sul conflitto familiare, sull'amore e la disillusione, sulla vergogna di appartenere a uno stesso sangue. E' un film su ciò che di buono i ragazzi del '68 sono riusciti a fare, sulle loro utopie, sul loro coraggio. Se oggi la Sicilia è cambiata e nessuno può fingere che la mafia non esista (ma questo non riguarda solo i siciliani) molto si deve all'esempio di persone come Peppino, alla loro fantasia, al loro dolore, alla loro allegra disobbedienza”.

Marco Tullio Giordana,
“Note di regia”, 2000

Il circo di Charles Chaplin
con C. Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy,
USA, 1928, 61'.

Charlot finisce casualmente in un circo, viene scambiato per il clown e involontariamente riscuote un successo clamoroso. L'amore ci mette lo zampino: l'omino, infatti, si invaghisce della bella cavallerizza.

“Tra i film di Chaplin, **Il circo** è quello meno potente e innovativo per quanto concerne il soggetto, ma è quello forse più intenso, poetico e sentito dal punto di vista delle emozioni. Inserendo il vagabondo Charlot nel mondo del circo, Chaplin va sul sicuro: sa di poter sfruttare gag imparate e ‘metabolizzate’ fin dai tempi del vaudeville. (...) Al tempo stesso, la storia gli consente di mettere tutto se stesso nel personaggio del vagabondo, e di creare – di fatto – una tragica, gigantesca metafora del proprio mestiere di attore e di personaggio pubblico”.

*Alberto Crespi,
“Il circo”, 1996*

Colazione da Tiffany di Blake Edwards
con Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal,
USA, 1961, 115'.

Holly e Paul abitano a New York nello stesso palazzo. Lei si mantiene facendo l'accompagnatrice e accettando i soldi di un boss carcerato che ne fa la sua complice ignara. Lui, scrittore in panne per mancanza di ispirazione, si fa mantenere da una matura signora benestante. Tra vari incidenti, i due cominciano un gioco di amari rispecchiamenti che li induce a iniziare una nuova vita.

“Film che non è esagerato definire come uno dei massimi vertici della commedia sofisticata americana di tutti i tempi, **Colazione da Tiffany** è costruito su di una sapiente miscela di romanticismo e causticità, registro sentimentale e tono burlesco. Ispirato molto liberamente al romanzo omonimo di Truman Capote, si ricorda anche per il tema musicale “Moon River”, scritto da Johnnie Mercer e Henry Mancini”.

*Arturo Invernici,
“Cineforum”, 399/2000*

La comunidad di Alex de la Iglesia
con Carmen Maura, Eduardo Antuña, Jesús Bonilla,
Spagna, 2000, 105'.

Julia vive con un disoccupato e lavora per un'agenzia immobiliare. Mentre cerca di vendere un appartamento, trova per caso sei miliardi in banconote nascosti nella casa di un morto: ci vede l'occasione per emanciparsi dalla sua mediocre esistenza e decide di tenerseli. Non sa che gli inquilini hanno ordito una congiura per mettere le grinfie sulla montagna di pesetas. Ora l'ostacolo da eliminare è lei.

“La filosofia di base, tanto cinica quanto realistica, è che è il denaro a muovere il mondo: la differenza fra Julia e gli altri è che lei non si ammanta di falsi moralismi e va dritta allo scopo. Il condominio come metafora di un gruppo umano che si finge solidale e invece è in perpetua guerra e pronto a qualsiasi bassezza non è nuova, ma funziona sempre (chiunque abbia partecipato a una riunione condominiale non mancherà di immedesimarsi). E de la Iglesia è bravo a inserire da una parte la marcia della pochade e dall'altra a tirare i fili della suspense ispirandosi (come tutti) al maestro Hitchcock quando si tratta di sospendere personaggi nel vuoto”.

*Alessandra Levantesi,
“La Stampa”, 8/4/2001*

***Il favoloso mondo d'Amélie di Jean-Pierre Jeunet
con Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus,
Francia, 2000, 122'.***

La ventiduenne Amélie, cameriera a Montmartre, è una ragazza ingenua e innocente che vive una vita solitaria. Sua madre, infatti, è morta davanti a Notre-Dame mentre suo padre, colpito dallo choc, dedica tutte le sue attenzioni ad un nano da giardino. Con un innato senso della giustizia dentro, la giovane decide che è venuto il momento di fare qualcosa per gli altri. Per questo, sceglie di aiutare tutte le persone che incontra sulla sua strada. Un giorno, però, incontra Nino, impiegato in un sexy-shop ...

“La vera protagonista del film resta Parigi, città-mondo, ricettacolo di prodigi, secondo una tradizione cine-letteraria che va da Breton a Queneau o a Perec, da Fantomas a Belfagor, da Rivette a Carax. Solo che oggi Jeunet questa Parigi la riprende dal vero, come ai tempi della Nouvelle Vague, ma poi corregge tutto al computer, ripulendo i muri dai graffiti e le strade dalle auto in divieto di sosta. Qualcuno lo troverà sacrilego. Ma è il soggetto stesso di Amélie. L'amore ai tempi del computer. L'amore che non si trova ma si inventa, si assembla, si costruisce. In fondo, basta solo un po' di taglia e incolla”.

*Fabio Ferzetti,
“Il Messaggero”, 25/02/2002*

***La finestra sul cortile di Alfred Hitchcock
con James Stewart, Grace Kelly, Raymond Burr,
USA, 1954, 112'.***

Inchiodato alla sua poltrona per la frattura ad una gamba, il fotoreporter Jeffrie osserva dalla finestra il comportamento dei suoi vicini. Un bel giorno, matura la convinzione che uno di loro ha ucciso la moglie, una donna odiosa, irascibile e malata. L'inchiesta che conduce, nonostante sia costretto all'immobilità, costituisce il soggetto del film.

“(...) La sfida era di girare un film attenendosi all'unità di luogo e a un unico punto di vista, quello di James Stewart. Non vediamo che quello che vede lui, nello stesso momento in cui lo vede. Ciò che potrebbe essere una scommessa austera e teorica, un esercizio di freddo virtuosismo, diventa in realtà uno spettacolo affascinante grazie all'invenzione continua che

ci inchioda alla nostra poltrona esattamente come James Stewart è bloccato alla sua gamba ingessata. (...) Per fare un po' di luce su **Rear Window** propongo questa lettura: il cortile è il mondo, il fotoreporter è il cineasta, il binocolo rappresenta la cinepresa con i suoi obiettivi. E Hitchcock in tutto questo? E' l'uomo da cui ci piace saperci odiati”.

*François Truffaut,
"Cahiers du cinema", 1954*

Forrest Gump di Robert Zemeckis
con Tom Hanks, Robin Wright, Gary Sinise,
USA, 1994, 140'.

Seduto sulla panchina ad un bus-stop di Savannah, **Forrest Gump** ricorda la sua infanzia di bimbo con problemi mentali e fisici. Solo la mamma lo accetta e solo la piccola Jenny lo fa sedere accanto a sé sull'autobus della scuola. Inizia così un lungo racconto attraverso trent'anni di storia americana, vista con gli occhi della semplicità e dell'innocenza di Forrest.

“Capita raramente di vedere un film in cui la storia di una nazione (o parte di essa) si identifica perfettamente con quella del protagonista, di ammirare la capacità di ridurre lo spirito di un'epoca a qualcuno che ha nome e cognome. (...) Forrest impone all'America l'ingrato compito di guardarsi in faccia: evidenzia il ridicolo di Johnson e Nixon, segue a menadito ogni dettato civico-morale che gli indica la sua nazione rispondendo esemplarmente ad ogni richiesta. (...) Attraverso arditi e splendidi “tours de force” tecnici, lo vediamo con almeno tre presidenti e addirittura all'entrata della scuola dove in Alabama per la prima volta la Guardia Nazionale impose l'integrazione razziale. Forrest è l'America, è la sua parte migliore, ma non, secondo l'usuale oleografia, in quanto giovane, sano, bello emblematico del mondo nuovo che l'America si è sempre vantata di essere; bensì proprio perché malato, idiota, irriducibile sprovvveduto che però agisce in base ad un principio ('è stupido solo chi si comporta da stupido')”.

*Franco La Polla,
"Cineforum", 337/1994*

Full Metal Jacket di Stanley Kubrick
con Matthew Modine, Vincent D'Onofrio, Adam Baldwin,
G.B./USA, 1987, 116'.

Un gruppo di marines americani, reclute normali presto trasformate in macchine per uccidere dall'intenso e implacabile addestramento del feroce sergente Hartman, parte per il Vietnam e sperimenta nella cruda offensiva del Tet, che ha per teatro la città vietnamita di Hue, gli orrori di una guerra micidiale per entrambi gli schieramenti, da cui i superstizi non usciranno vincitori, né vinti, ma disumani e cinici professionisti di morte.

“**Full Metal Jacket** è un armonioso collage di due film così nettamente diversi l'uno dall'altro da poter essere considerati l'uno l'ideale seguito dell'altro. E questa vicenda che vede finalmente Kubrick scontrarsi con l'incubo americano più recente, il Vietnam, prende le

mosse da una fantomatica Parris Island, campo di addestramento reclute che risplende di un'immagine di isola-carcere-manicomio. Il secondo film nel film è una presa diretta della guerra in senso stretto: Joker è giornalista e quello che vede (quello che vediamo tutti) è quello che hanno visto coloro che hanno combattuto; ci sono tutte le sfaccettature: incompetenza degli ufficiali, rapporti tra bianchi e neri, sesso, droga, rock; questa è la grande intuizione (ma per Kubrick così radicata che è una sicurezza già da tempo) che differenzia **Full Metal Jacket** da tutti gli altri film sul Vietnam; Kubrick qui non combatte: si limita a mostrare”.

“*Tiscalinet.it*”

Il gigante di ferro di Brad Bird

Usa, 1999, 86'.

Nell'ottobre del 1957, in una piccola cittadina del Maine, Hogarth, un bambino di nove anni testardo e fantasioso, trova un robot di 18 metri con un appetito insaziabile per il metallo. In città le paure verso lo strano gigante aumentano ogni giorno di più ...

“Il film è tratto da "The Iron Man" del poeta inglese Ted Hughes scritto nel 1968 e da cui Pete Townshend trasse la sua opera rock omonima, che nel 1993 fu rappresentata all'Old Vic di Londra. Dal racconto di Hughes, il regista Brad Bird ha realizzato un film delizioso e commovente, dal disegno accattivante con sfondi realistici, che sfruttano la potenza dell'animazione in computer grafica CGI, e lancia agli spettatori un forte e sentito invito alla tolleranza”.

“*Fabrizio Liberti,
Film TV*”, 30/12/1999

Il grande dittatore di Charles Chaplin

***con C. Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie,
USA, 1940, 126'.***

In Tomania il dittatore Adenoid Hynkel scatena la repressione contro gli ebrei. La bella Hannah e il suo innamorato, un barbiere straordinariamente somigliante a Hynkel, fuggono. Il barbiere, dapprima catturato, scappa dal lager e si imbatte per caso nel vero dittatore che viene arrestato in vece sua. Dai microfoni del Führer il barbiere pronuncia al mondo un lungo messaggio di pace e speranza.

“Primo film interamente parlato di Chaplin, è una geniale satira antinazista realizzata quando le armate del Terzo Reich avevano ormai soggiogato l'intera Europa. Tra le sequenze da antologia, la danza di Hynkel con il mappamondo e i "duetti" con Napoloni/ Mussolini”.

“*Film.tv.it*”

La grande rapina al treno/L'assalto al treno di Edwin E. Porter

Dopo aver imbavagliato un telegrafista e rubato un furgone postale, i banditi assaltano un treno, festeggiano il successo dell'impresa e poi sono arrestati dalla polizia a cavallo.

“Il successo commerciale di questo “lungo (!) metraggio” fu grandissimo, tanto da contribuire all’apertura di nuove sale. Benché girato nella periferia di New York, è stato il primo “western”. (...) Porter alterna le scenografie di studio e gli esterni, si serve di trucchi e trasparenze, e della panoramica. (...) Modernissimo nel linguaggio, per il 1903, quest’opera è forse il primo film americano veramente importante, e ha influenzato una sterminata produzione successiva”.

*Georges Sadoul,
“Il cinema”, 1981*

***Il grande sonno di Howard Hawks
con Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely,
USA, 1946, 114'.***

L’investigatore privato Philip Marlowe viene incaricato dall’anziano generale Sternwood di scoprire chi ricatta la figlia minore. Marlowe accetta l’incarico, che si rivela però più complicato del previsto. La ragazza, sua sorella maggiore e il cognato sono invisihiati in un giro poco pulito di gioco d’azzardo.

“Un classico “cult movie” per intere generazioni di cinéphiles. La coppia Bogart/ Bacall è magnetica, il romanzo di Chandler è adattato da William Faulkner e Leigh Brackett, la trama è enigmatica (anche per gli stessi attori, che dichiararono di non capirci niente), alcune scene (il padre della Bacall nella serra) indimenticabili”.

“Film.tv.it”

L’innaffiatore innaffiato di Louis Lumière

Un giardiniere innaffia un prato, ma il suo lavoro viene interrotto da un monello. Primo film comico della storia del cinema.

***Gli intoccabili di Brian De Palma
con Sean Connery, Kevin Costner, Robert De Niro,
USA, 1987, 119'.***

Durante gli anni del proibizionismo, un agente del Ministero del Tesoro americano, Elliot Ness, per combattere il crimine e riuscire a “incastrare” Al Capone, forma una squadra non ufficiale di agenti. Ne fanno parte un giovane tiratore, un poliziotto in pensione saggio e incorruttibile e un contabile. Due di loro ci rimettono la pelle, ma il gruppo degli “intoccabili” vince la sua battaglia.

“**Gli intoccabili** è una composizione da manuale, con sapiente alternanza di momenti epici, patetici e lirici da grande narrazione classica. Accurata presentazione dei personaggi, prima Al Capone poi Ness e gli altri componenti della squadra speciale avversaria: i poliziotti vengono introdotti un po’ come i samurai di Kurosawa, con pochi tratti a riassumere personalità e motivazioni di ciascuno. (...) Quanto alle citazioni vere e proprie, anche le più ammiccanti sono risolte sul piano drammaturgico, funzionali al racconto: valga per tutte la carrozzina sulla scalinata, non ridotta alla solita gag-omag-

gio vista in decine di film”.

Roberto Nepoti,
“Segnacinema”, 30/1987

Intolerance di David Wark Griffith
con Lillian Gish, Constance Talmadge, Elmer Clifton,
USA, 1916, 116'.

Nel film si raccontano quattro storie: 1) Una che possiamo definire moderna, in cui un giovane falsamente accusato di omicidio viene salvato dall'impiccagione all'ultimo istante; 2) Un'altra sul conflitto tra Gesù e i Farisei; 3) Un'altra ancora sul massacro degli Ugonotti nella notte di S. Bartolomeo nel 1572; 4) E infine una vicenda ambientata a Babilonia ai tempi dell'invasione persiana.

“Il soggetto mescola le quattro storie che scorrono dapprima come fiumi maestosi, e si mescolano infine come torrenti impetuosi. (...) La colossale messa in scena dell'episodio babilonese era in parte ispirata dai film italiani 1912/1915 e soprattutto da **Cabiria** di Pastrone. (...) **Intolerance** è basato essenzialmente su montaggi paralleli, che uniscono azioni svolgentesi in quattro secoli e dieci ambienti diversi. L'ultima parte, in cui il montaggio si accellera prodigiosamente, è un capolavoro, ma era allora difficilmente comprensibile al grande pubblico”.

Georges Sadoul,
“Il cinema”, 1981

Intrigo Internazionale di Alfred Hitchcock
con Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason,
USA, 1959, 136'.

Un pubblicitario, Roger Thornhill, viene scambiato per un agente federale e viene rapito da un'organizzazione spionistica che tenta di ucciderlo. Riesce a fuggire, ma nessuno poi vuole credere alla sua storia.

“Movimentato e avvincente, capace di alternare sequenze di grande tensione e suspense con scene di estrema delicatezza, insaporito da un umorismo brillante grazie anche alla personalità del formidabile protagonista maschile, Cary Grant, il film è un momento di grande cinema e rappresenta, nella filmografia di Hitchcock, una sorta di sintesi del lavoro fino ad allora svolto negli Stati Uniti. (...) Ma al centro della girandola colorata e spettacolare di **Intrigo Internazionale** si trova un tema ‘serio’ e ricco di implicazioni, uno dei più cari a Hitc, ricorrente in tutta la sua opera a partire da **Il pensionante** (1926): quello dell'uomo comune che si trova invischiato in qualcosa che non lo riguarda, accusato di un delitto non commesso o comunque coinvolto in vicende che minano profondamente la sua tranquillità”.

A.A. V.V.,
“Intrigo Internazionale”, 1995

Mariti e mogli di Woody Allen
con W. Allen, Mia Farrow, Judy Davis,
Usa, 1992, 107'.

Gabe Roth, professore di letteratura, e sua moglie Judy, che lavora in una rivista d'arte, sono sposati da 10 anni, e apparentemente sono felici. Il matrimonio della coppia entra in crisi la sera in cui i loro migliori amici, Jack e Sally, annunciano con disinvoltura di aver deciso di separarsi.

“Questo amaro film di Woody Allen presenta temi già da lui più volte trattati: i problemi e le crisi di coppia; l'amore, il sesso, gli scambi di partner, la atmosfera aberrante delle grandi città moderne; la mancanza assoluta di veri sentimenti fra i personaggi”.

Lietta Tornabuoni,
“*La Stampa*”, 27/10/1992

Moulin Rouge di Baz Luhrmann
con Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo,
Australia, 2001, 130'.

Nella Parigi del 1900 sboccia l'amore tra la star del **Moulin Rouge**, Satine, e il poeta Christian, ma ad osteggiarlo c'è il ricco e gelosissimo duca di Worcester.

“Rivisitato da Baz Luhrmann il genere, antico e glorioso, del musical diventa un tri-pudio di effetti speciali vecchissimi e nuovissimi, che sposano le ultime tecnologie digitali col "ciclorama" della preistoria cinematografica. Interamente ricostruita in studio, Parigi sembra presa a prestito un po' dal pioniere Georges Méliès, un po' dagli **Aristogatti** di Walt Disney: abbaini, romantico degrado, paccottiglia, cineserie kitsch e costumi rutilanti. Il repertorio musicale cui il film attinge senza risparmio è a dir poco eclettico, dalla Bohème e la Traviata alle canzoni di Madonna, Marilyn Monroe e David Bowie”.

Roberto Nepoti,
“*La Repubblica*”, 30/9/2001

Notting Hill di Richard Curtis
con Hugh Grant, Julia Roberts, Emma Chambers,
USA, 1999, 110'.

William è proprietario, nel famoso quartiere di **Notting Hill**, di una libreria specializzata in libri di viaggio, dove un giorno capita Anna Scott, diva del cinema americano, a Londra per promuovere il suo ultimo film. Tra i due nasce un amore a prima vista, complicato però dal ‘successo’ della donna.

“E' pura commedia sentimentale il film in cui lui e lei escono nella notte londinese di primo autunno, dopo una cenetta a casa di amici a base di gag, s vagatezze e qualche momento pensoso, e passando davanti ad un parco decidono di scavalcane le inferriate per il solo gusto di baciarla (lei più intraprendente di lui) sul prato verde e tra gli alberi;

però è una commedia che deve arrampicarsi sugli specchi (o appunto, sui cancelli) per trovare quella pulsazione naturale che dovrebbe appartenerle per diritto di genere”.

Paola Cristalli,
“Il Resto del Carlino”, 24/10/1999

Ombre rosse di John Ford

**con Thomas Mitchell, John Wayne, Claire Trevor,
USA, 1939, 99'.**

Una diligenza parte da Tonto verso Lordsburg. A bordo ci sono una prostituta, la moglie incinta di un militare, un baro, un truffatore e un medico alcolizzato. Per strada si aggiunge il pistolero Ringo. Ma lungo il percorso, sotto gli attacchi degli indiani, questa umanità di peccatori saprà trovare il riscatto.

“**Ombre rosse** non è un film, è un paradigma. Per certi versi è un film la cui fama si regge su malintesi. Secondo molti è il più grande western della storia (...), parte della critica lo considera il primo western ‘adulto’, con personaggi dalla psicologia complessa. Forse questo è dovuto all’ideale presenza di Guy de Maupassant nei titoli di testa. E’ a un suo racconto, “Boule de suif”, che Ford raccontò di essersi ispirato, il che testimonia due cose: quanto Ford fosse un uomo di buone letture, e quanto gli piacesse scherzare. In realtà **Ombre rosse** si ispira a un racconto di Ernest Haycox, “La diligenza per Lordsburg”, brillantemente sceneggiato da Dudley Nichols. Eppure nonostante tutto, **Ombre rosse** rimane un prototipo, un film primario, un’esperienza indimenticabile”.

Alberto Crespi,
“Ombre Rosse”, 1996

Il pasto della bimba di Louis Lumière

Scena familiare che mostra il pranzo di una bambina.
Uno dei primi film girati da L. Lumière.

Quarto potere di Orson Welles

**con O. Welles, Dorothy Comingore, Joseph Cotten,
USA, 1941, 119'.**

Alla morte del magnate Kane, dei giornalisti indagano sulla sua vita: dalla sua infanzia alla sua ascesa nel mondo della stampa e della finanza, alla sua storia d'amore con una cantante lirica alla solitaria fine nella lussuosa e sconfinata tenuta di Xanadou.

“Sfolgorante film d'esordio del ventiseienne Orson Welles, pietra miliare nella storia del cinema per le innovazioni stilistiche (l'uso massiccio della profondità di campo) e narrative (i racconti incrociati e frammentati che cercano di pervenire a una impossibile verità sull'uomo Kane). Un film insuperato nel racconto del rapporto tra individuo e sistema capitalistico, nella barocca ricapitolazione dei generi artistici e spettacolari (il film inizia con un finto cinegiornale)”.

“Film.tv.it”

Romeo & Giulietta di Baz Luhrmann
con Leonardo Di Caprio, Claire Danes, John Leguizamo,
USA, 1996, 123'.

Il film racconta l'immortale storia d'amore di "Romeo e Giulietta".

"Il film di Baz Luhrmann è un mosaico postmoderno pieno di ammicchi e di citazioni, un videoclip, un musical, un "action movie" che racconta una guerriglia tra bande rivali, la visione fantasy di un mondo prossimo venturo non propriamente piacevole. Ma è anche **Romeo e Giulietta**, ambientato in una immaginaria ma non troppo Verona Beach, rumoroso, eccessivo, iconoclasta: la prova che il testo del Bardo può reggere qualsiasi manomissione e continuare a funzionare".

Irene Bignardi
"La Repubblica", 15/02/1996

Santa Maradona di Marco Ponti
con Libero De Rienzo, Stefano Accorsi, Anita Caprioli,
Italia, 2001, 96'.

Andrea ha finito l'università e sta cercando un lavoro. Vive con Bart, uno sfaticato che copia recensioni letterarie. Passano le giornate davanti alla televisione, sparando una stupidaggine dietro l'altra. Gli eventi precipitano quando Andrea conosce Dolores e si innamora.

"L'esordiente Marco Ponti utilizza un canovaccio standard della commedia brillante ma scansa le trappole del banale lavorando bene sulla sceneggiatura. Situazioni, caratteri e soprattutto dialoghi conferiscono al film un ritmo coinvolgente, e gli attori sono simpatici. Spiace solo per l'eccessivo compiacimento delle gag: le battute sono qualche volta posticce, poco essenziali per l'economia (e la fluidità) del racconto".

"Film.tv.it"

Sciopero di Sergej M. Ejzenstein
con Aleksander Antonov, Mikhail Gomorov, Grigorij Alexandrov,
URSS, 1924, 62'.

In una fabbrica della Russia zarista il suicidio di un operaio, ingiustamente punito, provoca lo sciopero dei suoi compagni, già in subbuglio per le durissime condizioni di lavoro e l'esiguità dei salari. I padroni non trattano e la polizia tenta in ogni modo di rompere il fronte dei lavoratori. Alla fine avviene un massacro di uomini, donne, bambini.

"Il primo film di Ejzenstein ha tutte le caratteristiche dell'opera giovanile: esuberanza, ricchezza d'invenzione, intuizioni geniali, volontà di sperimentazione a tutti i costi, linguaggio cinematografico pieno di innovazioni. In esso Ejzenstein applica con impegno la teoria del "montaggio delle attrazioni" che ha appena elaborato, e scopre le favolose prospettive di espressione che gli offrono la macchina da presa e il montaggio. (...) Il

film è qualcosa di più di un esordio promettente (...), siamo di fronte a un'opera straordinaria di rottura totale con i film precedenti; in cui il cinema comincia a diventare consapevole delle straordinarie possibilità che gli sono proprie”.

*Georges Sadoul,
"Il cinema", 1981*

***Il sesto senso di Manoj Night Shyamalan
con Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette,
USA, 1999, 107'.***

Un ragazzino di 9 anni, Cole, possiede un sesto senso che gli permette di vedere i morti. Queste visioni lo terrorizzano, l'unico che riesce ad aiutarlo è il dottor Crowe, famoso psicologo infantile che deve riprendersi da un fortissimo trauma.

“**Il sesto senso** è un film insolito, a tratti intrigante, che disegna un senso di solitudine realmente percepibile attorno alle figure dei personaggi principali: il piccolo e stranito Cole, cui Haley Joel Osment infonde l'espressione di un disagio tutto interiore, e il pacato psicanalista Malcolm Crowe, sorretto da un Bruce Willis misurato e abbastanza convincente. La regia predilige soluzioni espressive sobrie, descrive con pochi movimenti della macchina i perimetri degli ambienti: la scuola, l'abitazione, la chiesa. La casa di Cole, in particolar modo, appare come il luogo privilegiato per l'emergere delle "visioni" inquietanti: il corridoio, la stanza del bambino e quella destinata al bagno sono spazi contigui, delimitati dall'obbiettivo di Shyamalan che ne fa teatro circoscritto del terrore”.

*Roberto Lasagna,
"Duel", 1/1/2000*

***Lo squalo di Steven Spielberg
con Robert Shaw, Roy Scheider, Richard Dreyfuss,
USA, 1975, 125'.***

La cittadina di Amity, situata su un'isola di fronte alla costa californiana, deve al turismo la sua prosperità. Una sera, una ragazza viene dilaniata da un enorme squalo. Davanti alla denuncia del fatto, lo sceriffo Martin vorrebbe far sospendere le balneazioni, ma si trova di fronte l'opposizione del sindaco, preoccupato per gli inconvenienti economici di una tale decisione. Il mostro però colpisce ancora. Martin organizza una squadra con l'anziano pescatore Quint e con l'oceanologo Matt.

“È il film che ha trasformato un ottimo cineasta in una delle più implacabili macchine da dollari della storia del cinema. Spielberg vi coniuga l'avventura con l'horror, con i migliori effetti speciali disponibili all'epoca e inaugurando la strada lungo la quale Hollywood si sarebbe lanciata per il decennio successivo. All'origine del film c'è il romanzo di Peter Benchley su cui Spielberg costruisce un meccanismo narrativo dal crescendo irresistibile”.

“Film.tv.it”

***Tempi Moderni di Charles Chaplin
con C. Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman,
USA, 1936, 83'.***

Una mandria di buoi va al macello, una folla di operai va in fabbrica. Charlot si ritrova per caso alla testa di una manifestazione operaia, trova lavoro in una fabbrica superautomaticizzata e viene messo alla catena di montaggio; in fabbrica il padrone lo segue ovunque su un grande schermo; gli ingranaggi di una gigantesca macchina lo catturano. Viene poi alle prese con la macchina che nutre gli operai automaticamente.

“A sette anni dall'introduzione del sonoro Chaplin gira un film muto, ma non sbaglia. Le sue gag al vetrolio irridono all'"American way of life" e all'ottimismo del New Deal come meglio non avrebbe potuto alcun discorso. La satira dell'uomo che diventa un oggetto per la società dei consumi, ha l'allegra disinvoltura dell'anarchia”.

*Giorgio Cremonini,
"Cineforum", 346/1995*

***Toy Story II di John Lasseter
Usa, 2000, 97'.***

Un iniquo commerciante di giocattoli d'epoca rapisce Woody con l'intenzione di venderlo ad un museo giapponese. E insieme a lui anche gli altri giocattoli della serie e cioè Jessie la cowgirl, Bullseye il cavallo e Stinky Pete. A salvarlo ci penserà l'amico Buzz, anche se Stinky Pete, che ci terrebbe a finire nel museo, cerca di sabotare l'operazione.

“La seconda avventura di Woody, il bambolotto di pezza western e Buzz Lightyear, l'astronauta di plastica, prosegue sul filone della prima, alternando sapientemente dinamicissime scene di fuga a momenti di dialogo che toccano perfino questioni filosofiche ed esistenzialiste”.

*Luca Raffaelli,
"La Repubblica", 3/02/2000*

Il viaggio nella luna di Georges Méliès

Un gruppo di astronomi si avventura sulla luna. I protagonisti riusciranno a tornare sulla terra?

“Per questa specie di film (film di fantasia, film d'immaginazione, film artistici, diabolici, magici o fantastici) l'importanza risiede tutta nella ingegnosità e nell'imprevedibilità dei trucchi, nel pittoresco degli scenari, nella disposizione artistica dei personaggi e anche nell'invezione del "clou" principale e del finale. Al contrario di ciò che si fa d'abitudine, il mio procedimento nella costruzione di questa specie di opere consisteva nell'inventare i dettagli prima dell'insieme; insieme che altro non è se non la "sceneggiatura".

*Georges Méliès
A.A. VV., "Méliès", 1986*

L'uscita dalla fabbrica di Louis Lumière

Gli operai escono dalla fabbrica dei fratelli Lumière.

“Il primo film soddisfacente fu (certamente nel settembre 1894) **Sortie d'usine** (**L'uscita dalla fabbrica**) che nel corso dell'autunno Louis Lumière fece proiettare in laboratorio alla presenza di alcuni amici”.

*Georges Sadoul,
“Storia del Cinema Mondiale”, 1971*

BIBLIOGRAFIA

Didattica

- Caronia L., Gherardi V., “La pagina e lo schermo/Libri e Tv antagonisti o alleati”, La Nuova Italia, 1991.
- Dallari M., “Guardare Intorno/Un approccio alla cultura visuale e audiovisiva”, La Nuova Italia, 1990.
- Gennari M., “Lo sguardo iconico/Per educazione all’immagine”, Editrice La Scuola, 1986.
- Moro W., “Lettura e Didattica del racconto visivo”, La Nuova Italia, 1991.

Testi Generali

- A.A. V.V., “Attraverso il cinema”, a cura di Antonio Costa, Longanesi, 1978.
- A.A. V.V., “Il cinematografo invenzione del secolo”, Gallimard, 1994.
- A.A. V.V., “La materia del sogno”, a cura del Centro Mazziano di Studi e Ricerche Cierre Edizioni, 1994.
- A.A. V.V., “Prima dei Lumière”, Comune di Forlì, senza data.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., “Estetica del film”, Lindau, 1999.
- Age, “Scriviamo un film”, Pratiche Editrice, 1992.
- Allori L., “Guida al linguaggio del cinema”, Editori Riuniti, 1986.
- Barbera A., Turigliatto R., “Leggere il cinema”, Mondadori, 1978.
- Baroni L., Volpi C., “Film cinema scuola”, a cura dell’Assessorato alla cultura della Regione Piemonte, 1997.
- Bazin A., “Che cos’è il cinema”, Garzanti, 1994.
- Bogdanovich P., “Il cinema secondo John Ford”, Pratiche Editrice, 1967.
- Burch N., “Prassi del cinema”, Pratiche Editrice, 1980.

- Campari R., “Il racconto del film”, Laterza, 1983.
- Carluccio G., “Lo spazio e il tempo”, Loescher, 1988.
- Cassani D., “Manuale del montaggio”, UTET, 2000.
- Casetti F., Di Chio F., “Analisi del film”, Bompiani, 1985.
- Ceserani R., De Federicis L., “Strumenti”, Loescher, 1980.
- Costa A., “Saper vedere il cinema”, Bompiani, 1989.
- Cremonini G., “L'autore, il narratore, lo spettatore”, Loescher, 1988.
- Della Fornace L., “Come si legge un film”, Bulzoni Editore, 1981.
- Delli Colli L., “Fare Cinema”, Gremese 1985.
- Fasan Andrea, “Il montaggio”, Comune di Venezia, 1998.
- Field S., “La sceneggiatura. I film sulla carta”, Lupetti & Co., 1991.
- Guidorizzi M., Tedeschi Turco M., “Guardare&Vedere”, Casa Editrice Mazziana, 1995.
- Joly M., “Introduzione all'analisi dell'immagine”, Lindau, 1999.
- Metz C., “Semiotica del cinema”, Garzanti, 1972.
- Metz C., “La significazione nel cinema”, Bompiani, 1975.
- Metz C., “Linguaggio e Cinema”, Bompiani, 1977.
- Lotman J., Tsivian Y., “Dialogo con lo schermo”, Moretti&Vivaldi, 2001.
- Miller G., Reisz K., “La tecnica del montaggio cinematografico”, Tasco, 1981.
- Rondolino G., “Cinema e Musica”, UTET, 1991.
- Tosi V., “Il cinema prima dei Lumière”, Eri, 1984.
- Truffaut F., “I film della mia vita”, Marsilio, 1978.
- Truffaut F., “Il cinema secondo Hitchcock”, Pratiche Editrice, 1977.

- Vanoye F., Goliot-Lété A., “Introduzione all’analisi del film”, Lindau, 1992.

Storia del Cinema e Dizionari

- Allori L., “Dizionario del cinema”, Mondadori, 1993.
- Brunetta G. P., “Storia del cinema italiano”, Editori Riuniti, 1993.
- Di Giammateo F., “Dizionario Universale del cinema”, Editori Riuniti, 1984.
- Prédal R., “Cinema cent’anni di storia”, Baldini&Castoldi, 1996.
- Sadoul G., “Manuale del cinema”, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975.
- Sadoul G., “Storia del cinema mondiale”, Feltrinelli, 1971.

INDICE

- pag. 9 Capire il film: Il montaggio
- pag. 14 Le forme del montaggio
- pag. 15 Per saperne di più: La grammatica del regista
- pag. 16 Per saperne di più: La magia del montaggio
- pag. 18 Per saperne di più: Il montaggio alternato e parallelo
- pag. 18 Per saperne di più: Il tempo nel film
- pag. 20 Per saperne di più: Dal cinematografo al cinema, nascita di un linguaggio
- pag. 23 Note
- pag. 23 Trame film
- pag. 40 Bibliografia



Assessorato alla Cultura