



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il “jump cut”: dagli esordi al Carosello

Relatore

Prof. Fabrizio Borin

Correlatore

Prof.ssa Francesca Bisutti

Correlatore

Prof. Alessandro Tedeschi Turco

Laureanda

Giovanna Turco
Matricola 825306

Anno Accademico
2014 / 2015

SOMMARIO

INTRODUZIONE	2
1. PERCORSO STORICO DEL MONTAGGIO	8
1.1 GLI ALBORI	8
1.2 MONTAGGIO DRAMMATICO	10
1.3 MONTAGGIO COSTRUTTIVO	14
1.4 EJZENŠTEJN: IL MONTAGGIO INTELLETTUALE	15
1.5 IMMAGINI E SUONO	20
1.6 IL MONTAGGIO SONORO	23
1.7 NOUVELLE VAGUE	27
1.8 JEAN-LUC GODARD	34
2. MONTAGGIO E TECNICA	42
2.1 TEMPORALITA' CINEMATOGRAFICA	48
2.2 SCANSIONE RITMICA	51
2.3 LA FIGURA DEL MONTATORE DAGLI ESORDI	52
2.4 MONTAGGIO: MEZZO ESPRESSIVO	56
2.5 DA ANALOGICO A DIGITALE	58
3. IL LINGUAGGIO PUBBLICITARIO TELEVISIVO	61
3.1 LO SPOT E LE PASSIONI: BREVE INTRODUZIONE SEMIOTICA	62
3.2 LO SPOT IN FORMA DI SCENETTA: IL CAROSELLO	65
CONCLUSIONI	76
BIBLIOGRAFIA	79
FILMOGRAFIA	82
ABSTRACT	83

INTRODUZIONE

Il lavoro della mia ricerca nasce dall'interrogativo riguardo a chi fosse realmente l'autore di un'opera filmica. Nella fattispecie chi, tra regista e montatore, possa aggiudicarsi il riconoscimento di tale ruolo. Per capire meglio ho così analizzato il ruolo del montatore e del montaggio come tecnica e linguaggio, ripercorrendo l'exkursus storico del cinema e affrontando passo dopo passo come si sono evoluti il mezzo cinematografico ed il suo utilizzo. Nodo centrale dello studio è diventato il concetto di montaggio introdotto, dopo l'evento della Nouvelle Vague, dal regista francese Jean-Luc Godard. In particolar modo l'introduzione di quel tipo di operazione conosciuta come *jump cut* divenuta il denominatore comune tra la tecnica del montaggio cinematografico e l'utilizzo che se ne fa nella costruzione di 'mini-storie', tipiche dello spot pubblicitario. Operazione che, pur narrando in pochissimi secondi una storia, risulta comunque accettata e compresa dallo spettatore.

Analizzando il ruolo del montaggio è emerso che, al fine di raggiungere lo scopo prefissato per la finalità dell'opera, è bene che vengano preventivamente definite tutte le inquadrature, seguendo quel tipo di

processo denominato *découpage*. Allo stesso tempo risulta di notevole rilevanza la figura del montatore anche quando sono state accuratamente previste tutte le inquadrature, poiché la responsabilità di dare precisione di stacchi e di ritmo ad una scena d'azione è propria del montatore. Legato a ciò si mostra necessario anche poter fare affidamento su una certa quantità di materiale girato, inteso come materiale in più rispetto a ciò che era stato definito in via di ideazione. Questo in quanto emerge che proprio nelle piccolissime variazioni di durata e nella precisa correlazione tra le varie inquadrature della scena si ottiene l'effetto desiderato. Quindi è importante che si abbia a disposizione abbastanza materiale per poter lavorare sui punti di minore importanza; si scopre spesso, inoltre, che modificando l'azione dell'inquadratura il materiale girato risulta più efficace.

In relazione a quanto detto, tra i fattori di primaria importanza per offrire il movimento di un'azione troviamo sicuramente necessario il far capire in maniera nitida quella che è, per così dire, la trama del passaggio dell'azione quindi il rendere comprensibile in che modo il montaggio incrociato non confonda la successione degli eventi.

Per comunicare i cambiamenti di tensione si dimostrano essenziali le variazioni di ritmo del montaggio. Sicuramente fondamentali ai fini della buona riuscita per tradurre il movimento di un'azione sono anche lo staccare su inquadrature di reazione di osservatori fermi; questo al fine di superare gli intervalli di tempo tra due riprese di azione adiacenti e per orientare le reazioni emotive del pubblico e dare una certa varietà di immagini. Ed infine è funzionale usare spesso il montaggio incrociato con variazioni di angolazioni di ripresa di una singola azione con lo scopo di rendere l'illusione di un movimento continuo.

Ripercorrendo le tappe salienti delle sperimentazioni ed innovazioni del nuovo linguaggio si sono distinti diversi concetti ed utilizzi del montaggio. A partire dai primi esperimenti cinematografici in cui l'interesse verteva

principalmente sulla possibilità di ‘riprodurre la realtà’, producendo filmati che si mostravano ‘statici’; si trattava di riprese a camera fissa in cui il movimento era dato dalla recitazione dell’attore all’interno del ‘quadro’. Procedendo con le diverse fasi del consolidamento dell’evoluzione del montaggio ho esaminato quelli che sono stati i maggiori pionieri. Attraversando il periodo storico che vede delineare quelle teorie che hanno portato a quello che oggi possiamo definire montaggio. Passando dal montaggio *drammatico*, al montaggio *costruttivo*, a quel montaggio definito *intellettuale*. Analizzando anche quelle che furono le innovazioni con l’avvento del sonoro.

Con la Nouvelle Vague si è intrapresa una vera e propria ‘rivoluzione linguistica’. Il montaggio è stato definito “elaborativo” con il compito di indicare nuovi significati. Fino a quel momento l’immagine e il sistema di racconto sequenziale avevano ricercato la caratteristica di verosimiglianza del mondo reale da rappresentare e da riprodurre attraverso l’operazione di un montaggio definito “invisibile”. Di seguito i registi si sono diretti verso una dichiarazione di arbitrarietà della forma, nonché di responsabilità operando con tagli interni all’immagine, come lo furono i *jump cuts* godardiani spostando dunque il senso della rappresentazione verso un evidente concetto di costruzione. Questo tipo di operazione andava formandosi grazie all’interruzione della continuità temporale dell’immagine e all’istituzione di un principio di costruzione meno vincolato e più articolato in funzione del nuovo concetto narrativo costituito da ‘frammenti’. Si caratterizza secondo una duplice operazione che racchiude “l’iper-montaggio” e il “non-montaggio”. Ovvero, ancora una volta, si focalizza la forza delle affermazioni e dei valori immaginativi principalmente sul montaggio.

Tutte le altre forme artistiche rappresentative prima del cinema, quali narrativa, pittura, fotografia ed interpretazione recitativa hanno dovuto

trovare ex novo la loro modalità rappresentativa. Il cinema ha potuto trarre da esse diversi vantaggi; successivamente ha avuto l'esigenza di differenziarsi e trovare una propria dignità autonoma proprio dove le altre forme rappresentative non potevano arrivare. La sua peculiarità è sicuramente quella di poter riprodurre il 'reale' giungendo a quell'obiettivo che era stato cercato nelle altre forme, colto in qualche modo dalla fotografia. Ma l'aspetto che lo rende sicuramente originale è senza dubbio nelle potenzialità linguistiche date dal montaggio. Quest'ultimo si caratterizza per l'operazione di combinazioni di immagini create secondo le tradizionali modalità narrative ma certamente realizzate in una forma indubbiamente verosimile.

Dunque, il montaggio era il prodotto di uno straordinario artificio linguistico realizzato grazie ad un sommario di immagini diverse, che dopo esser state tagliate con le forbici e successivamente unite con la colla, creavano una realtà in movimento realizzata da frammenti di immagini reali. Per anni il cinema e l'audiovisivo hanno creato montaggi incollando, secondo un ordine consequenziale, frammenti di immagini che rispondevano alle esigenze della successione del procedere narrativo. Non a caso il montaggio cinematografico è nato in coincidenza alle esigenze narrative, assumendo un ruolo fondamentale nella necessità di gestire una condivisione virtuale e fittizia di ciò che fino ad allora era la messa in scena, che da quel momento poteva essere riprodotta all'infinito su grande schermo. Il cinema, grazie al montaggio, sembra aver raggiunto l'aspirazione più ambita di tutte le forme rappresentative e comunicative che avevano l'esigenza di restituire un'esperienza in termini oggettivi, creando quindi un processo linguistico totalmente originale.

Appariva infatti rispondere bene alla ricerca della restituzione oggettiva della realtà in quanto mezzo linguistico di una riproduzione speculare.

Se agli esordi del cinema tutte le attribuzioni creative del montaggio non vanno oltre la figura del regista, che ne assume sostanzialmente tutti gli oneri e gli onori, di seguito si è giunti a non poter fare a meno di figure specializzate, effettivi collaboratori nella realizzazione dell'opera filmica universalmente riconosciuti, quali ad esempio la figura del montatore. Riscattandosi così dell'anonimato del dietro le quinte.

La Nouvelle Vague è stata in grado di inserire e riconoscere figure capaci di gestire la nuova estetica a volte denominati, senza elogio, “montatori intellettuali”, ma definendo comunque un ruolo riconoscibile nel montatore. Seppur nella storia cinematografica gli avvenimenti di creatività e innovazione sono spesso stati ricondotti alla responsabilità del regista, il montatore è comunque colui che deve gestire gli equilibri tra tutti gli aspetti che compongono il film, essendo egli in grado di poter decifrare un'impostazione linguistica.

Il montaggio è concepito come momento definitivo dell'opera. È sicuramente anche, e principalmente, l'operazione che definisce l'opera filmica. Non soltanto perché la conclude come operazione finale ma soprattutto perché riesce a qualificarla e la caratterizza nella sua forma strutturale, diventandone l'essenza linguistica. Riesce a tradurre l'ipotetico in concreto.

L'introduzione poi del ‘supporto’ immateriale, virtuale (per l'appunto il digitale) muterà nel profondo il senso stesso della natura ‘fisica’ dell'immagine.

In relazione a quanto detto sull'importanza del montaggio come forma di linguaggio, ho esteso la ricerca al fenomeno dello spot pubblicitario. Mezzo di comunicazione e persuasione che richiede di essere estremamente attrattivo al fine di raggiungere lo scopo prefissato. In tal senso assume un rilevante valore l'utilizzo del montaggio, in particolare quel tipo di

montaggio rapido, capace di narrare un'intera storia e di attrarre l'attenzione dello spettatore in pochi secondi.

Procedendo verso uno studio generale del significato dello spot pubblicitario, attraverso una breve analisi semiotica, ho ritenuto essere motivo di studio la forma pubblicitaria sviluppatasi in Italia negli ultimi anni del '50: il Carosello.

Si è trattato di un vero e proprio fenomeno, innanzitutto grazie all'originalità del prodotto composto in forma di spettacolo, che risulta essere totalmente diverso dalle strutture pubblicitarie degli altri paesi. Inoltre ha assunto un ruolo importante per la popolazione italiana, diventando un appuntamento fisso di ogni famiglia che si riuniva la sera in attesa della messa in onda.

“E dopo il Carosello tutti a nanna”.

1. PERCORSO STORICO DEL MONTAGGIO

Uno dei fattori fondamentali che ha determinato il linguaggio cinematografico e la sua realizzazione attraverso il montaggio è senza dubbio quello della fisicità della pellicola che richiede un intervento di tipo materiale tanto per interrompere quanto per congiungere le immagini che sono appoggiate su quel supporto. Da quel gesto che si opera con le forbici prima e con una soluzione collante dopo; un procedimento di un'interruzione e di una giustapposizione simultanea di immagini diverse.¹

1.1 GLI ALBORI

La capacità espressiva del mezzo filmico fu incrementato, a partire dalle semplici riprese dei fratelli Lumière fino alle sceneggiature perfezionate degli stessi degli anni '20, attraverso lo sviluppo delle tecniche di montaggio.

¹ R. Perpignani, *Dare forma alle emozioni. Il montaggio cinematografico tra passato e futuro*, Falsopiano Cinema, Alessandria, 2006. pag. 87

La tradizione di accostamenti visuali significativi che contraddistingue il cinema muto fu rimossa con l'avvento del sonoro.

Inizialmente lo scopo dei Fratelli Lumière era dettato dalla semplice registrazione degli avvenimenti che si succedevano così com'erano, senza dunque un piano da seguire, pura registrazione del movimento senza prove che precedevano le riprese.

La prima volta che si trovarono ad organizzare le riprese precedute dalle prove fu per *L'innaffiatore innaffiato*² per il quale si trovarono a girare la scenetta comica precedentemente inscenata e definita.

Con Georges Méliès si inaugura la tradizione degli effetti speciali, particolarmente ingegnosi per l'epoca. Altro contributo importante che diede al cinema fu quello di narrare una storia più complessa di quanto non fosse già stato fatto con un'unica inquadratura. Nei *20 tableaux* animati, infatti, raccontò una storia costituita da diversi episodi ma tutti incentrati sullo stesso personaggio dando così unità al prodotto. Questo però, come molte delle sue opere, constava di un limite che era sempre stato prettamente teatrale: unità di tempo e di luogo.

Aveva un passato da cameraman, riteneva dunque necessario posizionare la macchina da presa in maniera tale che potesse registrare l'intero svolgimento della scena. Così facendo portava lo spettatore ad assumere uno sguardo esterno, per quanto fosse in grado di drammatizzarlo attraverso le caratteristiche del racconto.

Un ulteriore traguardo per il cinema fu raggiunto con il film *The life of an american fireman*³ con il quale Edwin S. Porter introdusse per la prima volta l'occasione di poter costruire un film con del materiale girato

² Breve film muto in bianco e nero dei Fratelli Lumière della durata di circa 49 secondi. Proiettato nel dicembre del 1895 a Parigi. Titolo originale *Le jardinier* ma principalmente conosciuto col titolo *L'arroseur arrosé*.

³ Film muto in bianco e nero del regista Edwin S. Porter distribuito nel 1903 della durata circa di 6 minuti. Probabilmente l'autore si ispirò al precedente film del 1901 *Fire!* del regista inglese James Williamson adottandone però diverse innovazioni.

precedentemente, combinando quindi due stili che fino a quel momento erano rimasti separati: riprese di attualità e riprese elaborate in studio. Riuscì a mescolarli creando un film che risultava scorrevole sia dal punto di vista della narrazione che dell'azione, dando inoltre al regista maggiore libertà di movimento grazie alla possibilità di poter spezzettare l'azione in unità più piccole per cui lavorabili con maggiore semplicità.

Il lavoro di E.S. Porter stabilì il principio fondamentale del montaggio, dimostrando che la singola inquadratura è l'unità sulla quale si costruiscono i film.

1.2 MONTAGGIO DRAMMATICO

Griffith rivelò che la macchina da presa poteva avere una parte attiva nell'azione; cambia il punto di vista per dare allo spettatore l'opportunità di soffermarsi su un particolare dell'azione che ha rilevanza in un determinato momento, così facendo il punto di vista cambia non più per ragioni pratiche, come accadeva nei film di Porter, ma per ragioni drammatiche.

Se dunque Porter interrompeva l'azione per ragioni fisiche, perché era impossibile costruire una singola ripresa che contenesse tutti gli avvenimenti che voleva mostrare, riprendendo così l'azione in totale (da una certa distanza quindi) in modo neutrale, Griffith invece frammenta un avvenimento in più parti per trasformare l'importanza delle singole inquadrature, riprendendoli ciascuno da quella che poteva apparire la posizione più adatta, riuscendo dunque a controllare l'intensità drammatica dei fatti via via che la narrazione progrediva.

Il nuovo metodo concepito da Griffith facilitava quindi la ripresa degli avvenimenti spettacolari ma allo stesso tempo rendeva più arduo il lavoro degli attori ai quali veniva richiesto maggior controllo nella recitazione.

L'introduzione dei piani ravvicinati, con l'utilizzo dei primi piani, richiedeva maggiore accuratezza nell'espressione, più di quanto non fosse necessario fino a quel momento. L'attore doveva abbandonare quel tipo di recitazione carica che era necessaria per comunicare l'effetto voluto dettata dalla lontananza della macchina da presa durante le riprese e così facendo la responsabilità comunicativa e ritmica della narrazione passava dall'attore al regista.

David Wark Griffith, insieme alla moglie Linda Arvidson con la quale condivide il mestiere di attore, arriva a New York poco più che trentenne. In brevissimo tempo la sua carriera lavorativa lo vedrà nelle vesti di sceneggiatore e in un rapido passo successivo, di regista. Anche la sua produttività è rapida e soprattutto intensa, realizzerà nell'arco di sei anni circa quattrocento film brevi, della durata di dieci minuti. Nel 1915 affermerà il suo talento con la realizzazione del suo primo lungometraggio *Nascita di una Nazione*⁴. Grazie agli anni di iperproduttività Griffith stabilizza un vero e proprio sistema linguistico.



Immagine tratta dal film Nascita di una Nazione di D.W. Griffith (1915)

⁴ Film muto in bianco e nero del 1915 della durata circa di 190 minuti. La sua originalità lo renderà uno dei film muti che fece registrare tra i maggiori incassi della storia cinematografica.

Sente la necessità di non dover più lasciare lo sguardo in una posizione esterna all'azione ed inizia ad avvicinarsi, entrando così nella scena, svelando sempre da più vicino l'operazione dell'attore fino al rispecchiamento dei comportamenti nella percezione del pubblico. Apre in questo modo la strada verso non più una semplice informazione ma una condivisione, portando lo spettatore ad assumere un ruolo partecipativo.

Tutto ciò presumibilmente deriva dalla sua pregressa carriera di attore che lo porta ad un maggior interesse verso i rapporti, dinamici e spaziali, interni alla scena. Da questa operazione scaturisce un codice del "campo" visivo che ridefinisce le dimensioni dell'immagine partendo da un campo lungo avvicinandosi sempre più con il campo medio, al piano ravvicinato e infine al dettaglio. Nella rappresentazione della figura umana si passa dalla figura intera, al piano americano, alla mezza figura, al mezzo primo piano, al primo piano, al primissimo piano e anche qui infine al dettaglio. Si opera a seconda dell'interesse di intensificare o distanziare l'osservazione con gli effetti di avvicinamento o allontanamento attraverso operazioni di montaggio.

La fama di Griffith è dovuta anche a quello che viene definito "montaggio alternato" o "parallelo". Consiste in quell'operazione di montaggio che dispone più situazioni contemporanea che concludono verso la finalità rappresentativa. Adopera l'alternanza delle angolazioni di ripresa opposte e complementari definite "campo" e "contro campo". Nell'esempio di *Intolerance*⁵ invece utilizza questo metodo non tanto per senso di simultaneità delle situazioni quanto per analogie figurative. È chiaramente intuibile che l'operazione e le innovazioni che Griffith porta al montaggio siano lungimiranti e per questo suscitino stupore. Lo spettatore deve ancora abituarsi alla restituzione realistica che il film gli dà, all'impressione di

⁵ Film muto in bianco e nero del 1916 della durata circa di 197 minuti. Si presume sia stato realizzato in risposta alle critiche razziste alimentate dall'uscita del suo precedente film *Nascita di una nazione*.

continuità data dalla concatenazione di frammenti e alla valorizzazione di punti di vista che di colpo il “montaggio alternato” spezza quella continuità temporale che i film avevano cercato di restituire fino a quel momento. Sposta dunque l’attenzione dal racconto caratterizzato dall’oggettività al racconto emotivo, porta l’osservatore ad assumere un ruolo partecipativo facendolo sentire coinvolto nella scena abbandonando la posizione di spettatore esterno. È proprio a Griffith che viene attribuito il merito dell’invenzione del montaggio cinematografico.

Le conquiste fin qui raggiunte dal montaggio cinematografico possono essere elencate in alcuni punti come suggerisce Roberto Perpignani:

“a) le immagini suddivise in diversi «piani», dal «campo lunghissimo» (C.L.L.) al «primissimo piano» (P.P.P.);

b) la costruzione drammatica che si articola nella dinamica delle immagini diverse;

c) queste si definiscono anche ad opera dei punti di vista;

d) la dinamica espressiva ha a che fare con il senso delle immagini, o inquadrature che vengono scandite dalle durate;

e) le relazioni spaziali dei punti di vista e le dinamiche relazionali realizzate dalle elaborazioni del montaggio;

f) le dinamiche delle alternanze, da quelle interpersonali a quelle spaziali, e ancora quelle situazionali e temporali;

g) la definibilità delle diverse modalità applicative degli «attacchi»:

1. gli attacchi sull’asse

2. gli attacchi tra immagini spazialmente contigue

3. gli attacchi sul movimento

4. quelli tra punti di vista diversi su di una scena comune

5. quelli tra situazioni diverse

6. le congiunzioni espressive;

*h) con Griffith la m.d.p. si muove con sempre maggiore virtuosismo e spettacolarità.*⁶

1.3 MONTAGGIO COSTRUTTIVO

*I dettagli che appartengono organicamente alle scene [...] non devono venir interpolati nella scena: è quest'ultima che deve essere costruita partendo da essi*⁷

Pudovkin affermava dunque che era possibile arrivare ad una continuità filmica, maggiormente efficace, montando una sequenza costruita da soli dettagli significativi. A differenza di Griffith che invece costruiva le sequenze inserendo dei primi piani e dettagli nei campi lunghi per incrementare l'intensità drammatica. Così facendo non solo variava un metodo di montaggio, bensì mutava l'approccio del regista nei confronti del soggetto sin dal momento dell'elaborazione dello stesso.

Sperimentando, scoprì che le singole inquadrature comunicavano nuovi significati se contrapposte nel modo giusto; ne è un esempio il celebre esperimento fatto con un altro collega che prese in nome di “esperimento Kulesov- Pudovkin”.

Ripresero dei primi piani dell'attore Mosjukhin, che manteneva un'espressione neutra, e montarono tre sequenze diverse accostandoli a tre diverse inquadrature che riprendevano situazioni totalmente differenti le une tra le altre: nella prima unirono l'inquadratura dell'attore con quella di un piatto di minestra; nella seconda con quella di una bara nella quale era distesa una donna morta e nella terza con quella di una bambina che giocava. Il risultato della proiezione fu sorprendente, gli spettatori

⁶ R. Perpignani, *Dare forma alle emozioni. Il montaggio cinematografico tra passato e futuro*, Falsopiano Cinema, Alessandria, 2006. pag. 96

⁷ Millar G., Reisz K., *La tecnica del montaggio cinematografico*, Lindau, Torino, 2001

trovarono molto efficace l'espressione 'pensosa' del protagonista davanti alla minestra, furono commossi dalla 'tristezza' con cui l'attore guardava la donna morta ed estasiati dall'espressione 'sorridente' con cui guardava la bambina.

Si giunge così alla conclusione che le immagini, pur possedendo un valore culturalmente stratificato, possano esprimere nei diversi casi una molteplicità di semasiologie in base alle loro applicazioni. La forza comunicativa di due immagini non è quindi dettata dalla somma di esse ma dalla sintesi delle stesse. Si arriva a costruire un racconto partendo dalle immagini (ideali o concetti) e non più a dare immagini ad un racconto.

Pudovkin, a differenza di Griffith, formulò una teoria del montaggio che poteva servire da linea guida, iniziando dai principi fondamentali. Comprese che il montaggio non era semplicemente un metodo per raccontare una storia che si svolge con continuità.

Nei suoi film il rapporto tra le inquadrature è spesso la traduzione di un'emozione o semplicemente un'idea, seppur Lindgren fece notare che le immagini dei dettagli venivano introdotte nella narrazione dalla didascalia. In tal senso sono già inseriti nei lavori di Pudovkin riferimenti della tipologia di sequenza impiegata da Ejzenštejn che appaiono ancora più slegate dal tipo di narrazione diretto ed esplicito di Griffith. Spesso a Pudovkin interessano più le sfumature e le accentuazioni della storia che non i conflitti umani che interessano invece a Griffith.

1.4 EJZENŠTEJN: IL MONTAGGIO INTELLETTUALE

Mentre il film convenzionale comanda alle emozioni, [il montaggio intellettuale] suggerisce che sia possibile anche dirigere l'intero processo del pensiero.⁸

⁸ Millar G., Reisz K., *La tecnica del montaggio cinematografico*, Lindau, Torino, 2001

Secondo Ejzenštejn ogni stacco doveva suscitare una contraddizione tra le inquadrature accostate, procedendo attraverso una serie di shock al fine di creare una nuova impressione nella mente dello spettatore; in questo modo definisce l'accostamento in contrapposizione di due inquadrature un atto creativo e non più una semplice somma tra inquadrature.

Non viene fatto il minimo tentativo di spiegare, o di nascondere, l'intervallo di tempo tra due inquadrature (che si sarebbe potuto fare con una semplice dissolvenza), non interessa dare l'illusione di continuità logica degli avvenimenti. Si sperimentano stratagemmi di allungamento e accorciamento delle scene, vale a dire che le scene possono durare meno o addirittura più a lungo di quanto non siano nella realtà.

Questo metodo genera delle difficoltà da parte dello spettatore, che spesso non riesce a cogliere molti riferimenti alla prima visione, costringendolo dunque ad un'attenta analisi filmica che non tutti sono disposti o interessati a svolgere.

L'interesse di quello che viene definito montaggio intellettuale è di *“dirigere il processo del pensiero”*⁹, non più comandare alle emozioni.

Ejzenštejn sostiene che quando ci troviamo dinnanzi ad un'opera che appare non armonizzata, dal punto di vista della composizione del montaggio, tocca a noi avvertire le possibilità strutturali che sono contenute nei singoli frammenti, estraendole per definirne la struttura così da poter comprendere, interpretare e collocare i singoli pezzi.

Secondo la teoria di Ejzenštejn, nella messa in scena del cinema è radicata la scansione filmica, vale a dire la combinazione delle singole inquadrature, derivanti dallo spezzettamento dell'azione, in unico flusso di montaggio. La messa in scena è dunque il punto focale da cui si determinano le caratteristiche specifiche dell'espressione cinematografica. Dichiara inoltre

⁹ Ivi.

(partendo da una concezione teatrale) che: *“il dramma si scompone in atti, gli atti in scene, le scene nella loro messa in scena; ma nel cinema la scomposizione va ancora oltre: la messa in scena si frantuma in nodi di montaggi, e il nodo di montaggio in inquadrature singole”*¹⁰. Perciò la sceneggiatura e il montaggio sono determinati non solo dal soggetto, ma anche dalla messa in scena, cioè dal modo in cui l'azione drammatica viene interpretata dagli attori nel tempo e nello spazio.

Lo spezzettamento dell'azione generale in diverse azioni, nelle quali si può liberamente spostare il punto di ripresa rafforzando o allontanando l'oggetto che si svolge in inquadrature singole, viene definito scansione filmica. La scansione filmica ha inizio con la divisione della messa in scena, predisposta per l'intera scena o episodio, in una serie di fulcri d'azione, di frammenti che svolgono la stessa funzione. Questi determineranno lo spostamento della macchina da presa all'interno o attorno alla messa in scena stabilita.

Il montaggio, in tal senso, è lo stadio di esplosione dell'inquadratura inteso come momento in cui viene raggiunto il culmine all'interno della stessa (non potendo quindi più crescere entro quei limiti) allora esplose, frantumandosi in due pezzi di montaggio. L'inquadratura e il montaggio non possono essere contrapposti vanno così considerati stadi di un singolo e medesimo processo, con un passaggio logico dalla quantità alla qualità.

Ejzenštejn ha definito questi frammenti “inquadrature nodali”, o “nodi di montaggio”. L'ulteriore spezzettamento di questi nodi di inquadrature singole (nelle quali si è liberi di spostare il punto di ripresa rafforzando o allontanando l'oggetto ripreso) conclude la scansione filmica.

Possiamo dunque definire “nodo di montaggio” quel frammento minimo di montaggio che fa sì che sia possibile descrivere un particolare momento

¹⁰ Ejzenštejn S. M., a cura di Paolo Gobetti, *Lezioni di regia*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1964. pag. 26

nello sviluppo della narrazione filmica, esso, come afferma Ejzenštejn, può essere composto anche di una sola inquadratura proprio come in un periodo di un testo scritto ci può essere una sola proposizione.

Di conseguenza l' "inquadratura nodale" è l'inquadratura essenziale di un nodo e determina con le sue caratteristiche tutte le altre inquadrature secondarie, che servono a rendere meglio l'azione contenuta nel 'nodo'.

Il montaggio acquisisce la facoltà di suscitare uno stimolo creativo interiore nello spettatore, in tal modo il suo principio è quello di costringerli a 'creare', contrapponendosi a quel tipo di montaggio atto a semplice rappresentazione, rendendo perciò lo spettatore capace di distinguere un'opera emotivamente stimolante da un'altra che si sofferma alla pura informazione e registrazione dei fatti.

Il montaggio consiste proprio nell'attrarre le emozioni e le riflessioni dello spettatore nel processo creativo. E lo spettatore viene portato a seguire lo stesso processo creativo dell'autore nel creare la sua immagine.

La selezione e la composizione delle riprese di una cinepresa che ritrae una scena costituiscono pezzi di montaggio definendo così il profilo lineare del movimento (formato dai singoli punti) riguardante la fase del cinema di montaggio.

Si tratta della linea della particolare messa in scena dell'evento che la macchina da presa effettua soffermandosi su queste o su quelle parti, o dettagli e nello stesso tempo avvicinandosi o allontanandosi. Questo percorso può aver una funzione rappresentativa, oltre che puramente informativa e narrativa, risulta quindi pensato e costruito in vista di un'immagine, del tutto originale, di generalizzazione dell'evento ripreso.

Il cinema in quest'ottica si trasforma da cinema della ripresa da un unico punto a cinema orientato alla ripresa da più punti.

Ejzeštejn ritiene che il cinema, qualunque esso sia, sia comunque un *cinema di montaggio*. Semplicemente perché composto in sostanza dalla mobilità della fotografia. Il fenomeno della mobilità della rappresentazione fotografica consiste nella serie di riprese immobili delle diverse fasi di uno stesso movimento e se ne ricava una serie di cosiddetti fotogrammi.

Individua due diversi stadi all'interno del montaggio, quelli che egli stesso definisce *micromontaggio* e *macromontaggio*. Il primo deriva dalla correlazione di pezzi di montaggio che proiettati ad una certa velocità restituiscono, alla nostra percezione visiva, una sensazione di movimento e la combinazione dei pezzi di montaggio nell'ordine di una sensazione di movimento della massima intensità o in un ordine superiore non è che la riproduzione dello stesso fenomeno a livelli più alti di sviluppo. Per quel che riguarda il *macromontaggio* in esso non è più importante la correlazione compositiva *del pezzo* intesa come combinazione di cellule, micromontaggio o la correlazione *dei pezzi* come combinazione delle unità di montaggio ma la correlazione di singole *scene*, di intere *parti* dell'opera. Attraverso il 'montaggio vero e proprio', partendo dal fenomeno di base del cinema, il montaggio si inserisce in tutti gli *ordini* dell'opera cinematografica fino alla totalità compositiva dell'opera cinematografica.

A conclusione di quanto analizzato si riporta la descrizione che Ejzenštejn stesso fa schematizzandone i punti focali.

“1. Il pezzo di montaggio (soprattutto il primo piano) costituisce una parte (pars); 2. Secondo la legge della pars pro toto questa parte stimola la coscienza alla ricostruzione di un certo tutto; 3. Ciò è vero per ogni dettaglio, per ogni singolo pezzo; 4. Così, la combinazione di una serie di pezzi di montaggio viene recepita dalla coscienza non come una sequenza di dettagli, ma come una sequenza di scene intere. Queste scene non sono rappresentate, ma sorgono nella coscienza «in immagine» (obrazno). La pars pro toto è infatti un mezzo di

formazione dell'immagine della coscienza, e non è un mezzo della rappresentazione del fenomeno; 5. La relazione tra i pezzi di montaggio riproduce dunque esattamente lo stesso processo che ha luogo all'interno di ogni pezzo tra i singoli fotogrammi. Anche il movimento (a questo livello: lo spostamento) è prodotto da un rapporto di rappresentazioni. Dalla collisione di due rappresentazioni, di due fasi successive del movimento, sorge l'immagine del movimento. [...] Nel pezzo di montaggio- nella nostra pars- invece, la configurazione dell'intero è immaginata; il che significa che, sulla base di un data pars vista individualmente, ogni spettatore costruisce a modo suo una certa immagine della totalità.”¹¹

Nel cinema abbiamo a che fare non con l'evento ma con l'immagine dell'evento.

1.5 IMMAGINI E SUONO

Il montaggio ormai, dopo i primi anni di utilizzo, viene percepito come forma linguistica. Assume valore non più come semplice accostamento di immagini e si dirige verso una sempre più accurata lavorazione del materiale filmico.

Presto si troverà a dover affrontare nuove problematiche che lo porterà ad una ridefinizione ed un nuovo utilizzo del montaggio stesso. Ciò accadrà con l'avvento del sonoro.

Fino a quel momento regista e montatore erano spesso la stessa persona e trattava il materiale filmico combinando l'accostamento delle immagini assecondando la volontà di ottenere la continuità visiva che più andava a

¹¹ Ejzenštejn S. M., a cura di Pietro Montani, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio editori, 1989, pp. 156-157

genio, tenendo però presente che era necessario mostrare tutto per immagini affinché se ne comprendesse il significato.

Nel momento in cui alle immagini viene accostato il sonoro non è più necessario che le immagini siano esplicative di tutto ciò che deve essere narrato, la parola sostituisce molte immagini. Al contempo le immagini adesso sono ancorate al suono, non possono quindi essere scisse per necessità di sincronismo, questo comporta un altro notevole stravolgimento nella realizzazione del film. Era consuetudine, nell'era del muto, perfezionare la sceneggiature a riprese ultimate durante quindi la fase di montaggio, adesso che le immagini sono legate al suono invece diventa necessario stabilire prima delle riprese l'ordine delle inquadrature. Questo perché i costi, con l'introduzione della nuova tecnologia, sono notevolmente aumentanti e non si potrebbe più girare materiale in eccedenza da scartare in fase di elaborazione finale.

Risulta necessario definire in fase di sceneggiatura l'ordine delle inquadrature e soprattutto la tipologia di inquadratura da utilizzare in funzione dell'effetto finale che si vuole ottenere dal film, in quanto risulterebbe difficoltoso raggiungere il risultato preposto all'opera girando una scena senza avere idea alcuna di come verrà montata.

Mutano comprensibilmente anche la durata e il ritmo delle inquadrature, che nel muto erano dettati unicamente dal contenuto visivo. Nel sonoro invece le immagini sono scandite in funzione della colonna sonora. Dando la possibilità al montatore di escogitare nuove proposte di accostamento di immagini non solo secondo una linea di sintonia tra suono e immagine ma anche di contrappunto tra le stesse, generando perciò una vasta gamma di effetti che risultano non prevedibili durante la fase di ripresa.

Nel film sonoro la ricerca del realismo diventa man mano sempre più scrupolosa, gli stacchi netti tendono a distogliere lo spettatore dalla sensazione di assistere ad una continuità fluida degli avvenimenti. Le questioni generali di montaggio passano adesso dal montatore al regista allo

sceneggiatore. Introducendo così la necessità di ‘iniziare’ il montaggio del film ancor prima che il girato finisca nella moviola. Si ricerca sempre più di rendere un’illusione di montaggio delle immagini fluida e invisibile.

La definizione di montaggio invisibile è data dalla capacità di creare transizioni capaci di trasferire l’attenzione da un’immagine all’altra che sviluppino un risultato drammatico e narrativo efficace ai fini dello svolgimento filmico. Quando lo stacco non è necessario alla fluidità narrativa lo spettatore lo avvertirà. In modo inverso, anche se meccanicamente le inquadrature non risultano armonizzate, il passaggio sarà inavvertito (sembrando dunque invisibile) se risponderà ad una necessità narrativa. Tutto ciò viene molto facilitato dal supporto della colonna sonora. Il senso del montaggio invisibile non è fine a se stesso, è piuttosto uno dei metodi utilizzati al fine di ottenere una narrazione drammaticamente significativa.

Le immagini, insieme al suono sono capaci adesso di rappresentare il vero, al punto che il montaggio può essere recepito come invisibile, il pubblico è ormai abbastanza abituato a poter accettare il cinema senza sforzo alcuno.

E così la sua invisibilità diventa un pregio che favorisce una fluidità azionistica, narrativa e temporale ed efficacia espressiva.

Traiamo dunque le questioni che il montaggio deve affrontare in quattro punti base: l’ordine delle inquadrature, la scelta delle posizioni di macchina, il tempo e la fluidità del montaggio.

Concludendo sul tema dell’avvento del sonoro si deduce che il cinema si è proiettato verso la predilezione del realismo abbandonando i metodi di allusione indiretta tipici del cinema muto. Tale evoluzione verrà adottata dai registi e montatori non tanto per una questione di necessità dovuta alle limitazioni del nuovo mezzo quanto per una questione di scelta.

“Come dallo schermo «parlava» un volto muto, così «risuonava» l’immagine.”¹²

Anche nel cinema muto si può parlare di musica, musica plastica, nella misura in cui la risoluzione della scena nell’ordine e nel montaggio segue un movimento musicale. Cosicché i pezzi di montaggio determinavano non solo il movimento della scena ma anche la sua musica.

1.6 IL MONTAGGIO SONORO

Il modo in cui l’occhio recepisce le immagini non è selettivo, esso vede tutto ciò che si trova all’interno del campo visivo ma non afferra tutto con la stessa chiarezza. Per tale ragione solo quando un movimento o un atto mentale porta la nostra attenzione su un oggetto che ci circonda ne percepiamo l’esistenza. Questa è una delle motivazioni che fanno sì che il regista cerca di mantenere l’azione nella zona centrale dell’inquadratura, in maniera tale da avere simmetria nel resto del campo visivo che circonda il punto principale dell’attenzione.

Il modo in cui percepiamo i suoni invece è alquanto differente, infatti l’orecchio è sensibile ai suoni che giungono da tutte le direzioni purché abbiano la giusta intensità. Per cui quando un nuovo suono supera il livello minimo di udibilità esso non si sostituisce agli altri bensì entra a far parte del sonoro complessivo che raggiunge l’orecchio. Risulta quindi differente il modo di concepire il montaggio di immagini e quello sonoro.

Nel primo, un metodo per suggerire un cambiamento di punto di vista è dato dallo stacco e non dalla panoramica. Se si utilizzasse lo stacco tra una colonna sonora e l’altra si otterrebbe un risultato artificioso che

¹² Ejzenštejn S. M., a cura di Pietro Montani, *La natura non indifferente*, Marsilio Editori, Venezia, 1988, pag. 232

annullerebbe l'intento di realismo che vuole aggiungere il suono al prodotto cinematografico.

Il suono, come abbiamo detto, ha la funzione di accompagnare realisticamente un'immagine tenendo però presente di come funziona l'udito.

Per questo non è necessario introdurre nella colonna sonora tutti i rumori che nella realtà fanno da sottofondo alle situazioni ma bisogna inserire solo quelli che risultano particolarmente significativi.

Suono e immagine devono essere trattati in maniera diversa, le variazioni dei suoni devono essere introdotte attraverso delle sfumature, con una sorta di dissolvenza in apertura o in chiusura e non attraverso un semplice stacco come avviene con le immagini. Se per esempio dovessimo montare una scena di dialogo seguita dall'ingresso in un'autovettura sarà necessario registrare il rumore del motore acceso, non sarà più necessario sentirlo durante il dialogo ma non lo si può interrompere con uno stacco altrimenti lo spettatore si accorgerebbe di un cambiamento che non dà senso di fluidità. Si dovrà perciò ricorrere ad un abbassamento del volume graduale del suono del motore da tenere a livello minimo di udibilità durante la scena del dialogo.

Tecnicamente vengono registrate diverse colonne sonore separate che vengono successivamente missate a vari volumi, risulta così possibile variare gradualmente il volume di ogni singola colonna sonora in quanto facilmente e totalmente controllabili.

Il regista, per quanto interessato a rappresentare la verosimiglianza della scena alla vita reale cerca di dare la sua interpretazione attraverso espedienti che lo rendono drammaticamente più efficace.

Quando l'orecchio riceve una successione di suoni particolarmente fluida è possibile passare da una scena all'altra che possono apparire relativamente slegate e farle percepire legate, facendo accettare così la transizione.

Dunque attraverso una colonna sonora continua si ottiene una sequenza scorrevole, lo spettatore non deve aver il tempo di poter valutare separatamente suono e immagine.

La colonna sonora ha un ruolo importante per definire l'andatura del film, ha la capacità di rallentare o aumentare l'andatura della sequenza. Il suono viene utilizzato per creare atmosfera rispecchiandone le immagini quanto per rinforzarla per contrasto.

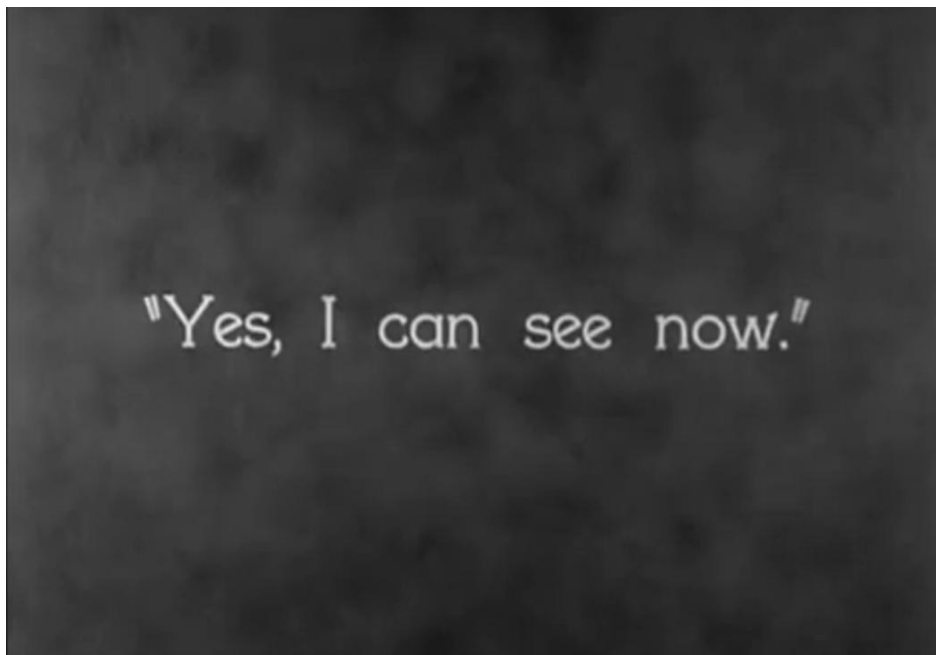
Un suono per essere percepito necessita di un tempo molto più lungo di quanto serve all'occhio per percepire un'immagine prima di poter assumere un valore di segno. Ne consegue che nel cinema sonoro il montaggio si adatta ad un nuovo contesto di verosimiglianza che impone una condizione temporale alla narrazione.

Il nostro sistema percettivo è costantemente abituato a combinare immagini e suoni da ciò ne deriva che l'avvento del sonoro rende il cinema sempre più simile alla forma letteraria, quindi narrativo, rafforzando la fusione tra suono e immagini.

La nuova tecnologia non fu subito accolta di buon grado, il linguaggio cinematografico si era via via sempre più articolato. Appare evidente che comportava notevoli cambiamenti nel mezzo filmico. Si può ricordare il film *Luci della città*¹³ come esempio di quasi rifiuto o comunque di messa in discussione della funzione del suono nel cinema. Chaplin costruisce l'intero film come se appartenesse al cinema muto nella tradizionale forma della pantomima e introduce il sonoro con l'intento di ridicolizzarlo. Ne sottolinea la caratteristica disturbante nella scena in cui egli stesso ingoia un fischietto e sistematicamente interrompe la performance del cantante lirico. Ci mostra il suono come elemento fuorviante. Per la fioraia cieca il suono scaturisce solo equivoci, portandoci a riflettere sul fatto che perché si possa

¹³ Film in bianco e nero del 1931 della durata circa di 89 minuti del regista Charlin Chaplin.

realmente ‘vedere’ sia necessario il tatto oltre ai sensi della vista e dell’udito.



Immagini tratte dal film Luci della città di C. Chaplin (1931)

Analizzando la tradizione del cinema muto possiamo affermare che spesso (pur mancando) percepiamo la presenza del suono, il suono implicito. Ogni

qual volta siamo messi nella condizione di poterlo immaginare riusciamo ad integrarlo (quasi a percepirlo) per complementarità.

In relazione a ciò risulta interessante evidenziare le differenziazioni nella terminologia tra la lingua italiana che definisce “cinema muto” quello che in lingua inglese prende il nome di “silent movie” (cinema silenzioso) e “cinema sonoro” che diventa “talking movie” (cinema parlato), quasi a voler sottolineare che non è la percezione sonora che manca al cinema muto quanto le battute dei personaggi.

1.7 NOUVELLE VAGUE

Il cinema verso la fine degli anni '40 assumeva sempre più il ruolo di mezzo espressivo del pensiero e dei sentimenti. Il filmmaker Alexandre Astruc in un articolo sul *L'écran français*¹⁴ definisce il nuovo atteggiamento, che vede la macchina da presa nelle vesti della penna dell'autore, “caméra-stylo” e il regista assume così il ruolo di scrittore “auteur”.

*“D'autre part le cinéma est un langage”*¹⁵.

Astruc sosteneva che la perfezione poteva essere raggiunta tramite la produzione di un'unica mente, proprio come accade per molte altre arti, non distinguendo quindi la figura di chi scrive e di chi realizza l'immagine. Il cinema viene dunque alleggerito, fino a proporzionarsi all'uomo, per garantire la gestione del tutto ad un unico individuo, l'artista. In tal senso, questo paradigma trova risposta in quello che viene denominato “cinéma-

¹⁴ Rivista di cinema francese di ispirazione comunista, diffusa clandestinamente dal dicembre del 1943 al luglio del 1945. La prima uscita ufficiale della rivista è datata 4 luglio 1945 e l'ultima fu del 12 marzo 1952. Tra i collaboratori ricordiamo: Alexandre Astruc, André Bazin, Jean George Auriol, Jaques-Bernard Brunius, Jean-Charlese Tacchella e Pierre Kast. A capo della redazione dal 1950 Roger Boussinot.

¹⁵ André Bazin in *La Caméra-stylo, Ontologie de l'image photographique* – 1945

vérité”. Si crea un sistema tale di semplificazione che si adatta e si avvicina sempre più alla vita reale del quotidiano, senza interferire con essa includendo anche l’improvvisazione. Di ciò ne farà uso anche quello che successivamente verrà riconosciuto come *Nouvelle Vague*.

Mentre Astruc trova esaltante il concetto della messa a confronto della penna dello scrittore e la cinepresa del regista, Bazin ne ha una percezione un po’ differente. Egli inserisce il linguaggio cinematografico su un piano autonomo in relazione alla sua peculiarità di riproduzione del reale. Asserisce quindi che il cineasta (seppur eguagliandolo allo scrittore) scriva direttamente in “cinema”. Astruc concepisce la camera da presa sostanzialmente come strumento di scrittura. Bazin di contro considera ontologicamente l’origine dell’immagine foto-cinematografica arrivando alla concezione dell’identità tra l’oggetto e l’immagine derivata da una estraneità della mano dell’uomo. Oggi possiamo affermare che la *Nouvelle Vague* non sia mai esistita. Effettivamente non è esistita come movimento unitario, come scuola, come comunione di intenti e di posizione ideologica e neppure come stile. Ma è esistita come mezzo per forzare certe strutture, soprattutto economiche. È chiaro che ci furono sia dei denigratori del ‘movimento’ che certamente degli elogiatori, in particolare dei francesi i quali ne introducevano buona parte di retorica e di nazionalismo.

Tra i detrattori ricordiamo il critico Raymond Borde che rimprovera la *Nouvelle Vague* di essere carente di stile, che i suoi prodotti appaiono quasi amatoriali, che il privilegiare un determinato linguaggio (basato su piani sequenza a discapito del montaggio) sia dettato non tanto dalla ricerca di un elemento estetico quanto dalla volontà di percorrere la strada più “facile”. Aggiunge inoltre, nel saggio *Cinéma français d’aujourd’hui*¹⁶, che questo cinema appare poco interessato alla realtà sociale, che rispecchia lo snobismo di quelli che lui stesso chiama “figli di papà annoiati e

¹⁶ Borde, Bauche e Curtelin, *Nouvelle Vague*, Lyon, 1962

irriverenti”, un cinema borghese. Eppure gli riconosce l’origine sviluppatasi da una lenta evoluzione del clima cinematografico francese e non una pura esplosione improvvisa senza basamenti.

Nello stesso testo in cui troviamo il saggio di Borde interviene il critico Curtelin che suddivide la Nouvelle Vague in due periodi. Il primo collocato negli anni degli esordi, anni ’58 e ’59, dove i protagonisti sono Chabrol e Truffaut e il secondo inaugurato con l’opera cinematografica *A bout de souffle*¹⁷ di Godard che definisce “una delle opere più originali del cinema francese”. Sostiene che le caratteristiche di questo secondo periodo non trovino riscontro nel primo e definisce Godard “il più grande regista della sua generazione”.

Definizioni che lui stesso però smentirà nelle prefazione postuma al saggio in cui concede al regista solo un “interesse storico” dato che “non resta più che l’immagine di una tecnica rudimentale”.

Sul finire degli anni ’50 un gruppo di intellettuali francesi si avvicina al linguaggio cinematografico con un atteggiamento diverso, il loro obiettivo è cercare di scoprire delle possibili funzioni non ancora esplorate. La caratteristica primaria di questa ricerca nell’ambito dell’operazione linguistica è la contrazione dei tempi reali. La ottengono attraverso dei tagli che sottraggono parti dell’azione. In questo modo mostrano l’essenzialità concettuale delle parti selezionate. Quest’operazione si pone in totale contrasto a quel tipo di montaggio che si era sviluppato fino a quegli anni. Quel montaggio, definito “invisibile”, che si dirigeva verso una narrazione che mirava alla continuità verosimile del procedere delle azioni. Pur trattando, inevitabilmente, immagini reali nell’operazione di accostamento, attraverso tagli netti, riescono a creare una dinamica della messa in scena assolutamente originale ed imprevedibile. Il nuovo montaggio, concettuale,

¹⁷ Film sonoro in bianco e nero del 1960 della durata circa di 89 minuti. Titolo in italiano “*Fino all’ultimo respiro*”.

si basava su una consequenzialità coerente fondata su una logica di associazioni e contrasti. È un'immaginazione che preferisce i percorsi della memoria. Anche nelle esplicite ripetizioni i movimenti di macchina sono legati secondo una continuità concettuale da attacchi che gli stessi francesi definiscono *fault raccords*, quelli che gli anglofoni chiameranno *jump cuts*. I veri e i primi *jump cuts* sono quelli inaugurati da Jean-Luc Godard nel suo *Fino all'ultimo respiro* che gli permettono anche di trovare un'economia trattandosi in un film lungo. L'utilizzo del jump cut appare un'operazione astratta e intellettuale.

Nella ricerca di un cinema in maggior misura diretto, si predilige anche lo schermo panoramico per evitare l'impostazione di un montaggio eccessivamente interpretativo. Si dirige verso una maggiore semplicità per avvicinarsi a quell'immediatezza tipica della penna per lo scrittore.

Tutta questa ricerca dell'immediatezza e di semplicità serviva a compensare la complessità dei temi e dei personaggi che venivano inscenati nelle nuove opere filmiche.

Uno dei pionieri di questa nuova attenzione del cinema descrive in modo esplicito le fondamenta della Nouvelle Vague “*Un sistema ben organizzato di produzione in ambientazioni naturali, senza stare con una troupe ridotta al minimo, pellicola ultrarapida, nessuna garanzia di distribuzione e nessun impiego*”.¹⁸

Lo scopo dei registi di questo movimento è quello di produrre film a basso costo, senza la partecipazione di attori celebri e creando film vendibili che riescano a mantenere l'impatto e la naturalezza di una visione personale.

Nella realizzazione i costi venivano ridotti al minimo, grazie anche alla diminuzione dei tempi di riprese, alla troupe spesso non messa in regola, al servirsi (come già detto) di attori non professionisti e all'ambientazione dei

¹⁸ Cit. di Jean-Pierre Melville tratta da Millar G., Reisz K., *La tecnica del montaggio cinematografico*, Lindau, Torino, 2001

set cinematografici per le strade rinunciando a location interne. Tutto a sostegno del loro concetto di *cinema d'auteur* in cui la responsabilità dell'intera opera creativa, dalla concezione alla realizzazione, era riservata ad una sola persona.

I primi film che portavano l'impronta della visione personale della realtà, film definiti d'autore, che aprono la strada a quella che oggi identifichiamo *Nouvelle Vague* sono *Orfeo negro*¹⁹, *Hiroshima, mon amour*²⁰ e *Les 400 coups*²¹.



Immagine tratta dal film Orfeo negro di M. Camus (1959)

Questi tre film furono presentati alla medesima edizione del Festival di Cannes, precisamente nel 1959 e il film che vinse fu proprio uno di questi tre, l'opera prima di François Truffaut *Les 400 coups*.

¹⁹ Film sonoro a colori italo-franco-brasiliano del 1959 della durata circa di 105 minuti. Diretto da Marcel Camus.

²⁰ Film sonoro in bianco e nero del 1959 della durata circa di 90 minuti. Diretto da Alain Resnais.

²¹ Film sonoro in bianco e nero del 1959 della durata circa di 99 minuti. Diretto da François Truffaut.



Immagine tratta dal film Hiroshima, mon amour di A. Resnais (1959)



Immagine tratta dal film Les 400 coups di F. Truffaut (1959)

Il nuovo cinema si presentava colto e meticoloso, caratteristiche dettate anche dalla preparazione dei registi che erano stati quasi tutti dei critici cinematografici. Essi conoscevano a fondo la storia del cinema ciò permetteva loro di poter fare affidamento a numerosi riferimenti cinematografici, nonché, giocando sulla nostalgia, modernizzare vecchie forme stilistiche inserendosi in un più consapevole aspetto del mezzo filmico.

La nuova concezione del film è che esso non deve essere più legato all'intreccio, nel senso che non si ritiene più di fondamentale importanza lo sviluppo logico della storia da rappresentare. Appare irrilevante la progressione ordinata degli eventi che si sviluppa secondo il canonico schema in cui si passa dal momento culmine alla conclusione, ciò che è la trama. Si cerca di ricreare un approccio che rispecchia la percezione della vita reale che non è sempre lineare e ordinata. Il nuovo cinema pone al centro dell'opera il singolo individuo, l'unico che può essere a conoscenza di come stanno le cose, guardando dentro sé stesso e che può quindi elaborare i propri valori. In tal senso è interessato alla realtà interna, dei processi cognitivi, della memoria, dell'opinione sul bene e sul male, della percezione del tempo trascorso quindi del passato.

Ne deriva pertanto un prodotto che ha le medesime caratteristiche dei processi del pensiero. Il risultato è un cinema che si mostra sussultante, allusivo, frammentario, discontinuo e con passaggi inaspettati.

Il punto cruciale del film non è più la storia quanto il rapporto tra il regista e il suo stesso materiale.

Dal punto di vista tecnico una delle prime modifiche è l'abbandono dell'uso delle dissolvenze per definire gli stacchi temporali o un cambiamento di ambientazione. Ciò non toglie che l'uso delle dissolvenze venga utilizzato come artificio intellettuale per suggerire implicitamente una connessione.

Questo nuovo cinema si pone in antagonismo, essenzialmente, al cinema americano degli anni '30 e '40, quel cinema che aveva strutturato il racconto in spezzettamenti della realtà mettendo a punto un linguaggio che mirava alla modellazione di un montaggio "invisibile". Quel tipo di montaggio composto perlopiù da inquadrature in piani americani, escludendo quasi totalmente i primi piani al fine di rendere il più possibile verosimile il cinema al nostro sistema percettivo.

La *Nouvelle Vague* tende, perciò, a manifestare un'esigenza di rompere con ciò che è codificato e conforme, instaurando un linguaggio diretto come strumento di necessarie chiarezze. Il suo montaggio può essere definito polemico e provocatorio ma risulterà essere uno strumento linguistico maturo ed adeguato del cinema.

Godard negli scritti degli anni '50, periodo in cui si occupa principalmente di critica cinematografica ed inizia a lavorare ai suoi primi film, dimostra interesse circa la capacità documentaristica della macchina da presa. Considera difatti degno d'attenzione l'operato di Vadim che inizia il processo filmico partendo da un'idea, intesa come idea drammatica dalla quale trae l'idea dell'inquadratura, procede quindi in maniera inversa da quella che porterebbe ad un'idea di scena partendo da un'idea, teorica ed astratta, di inquadratura.

La concezione che aveva Godard a quel tempo del cinema era che esso consisteva semplicemente nel porre qualche cosa davanti alla cinepresa, idea che ribadisce qualche anno più tardi a proposito di Truffaut.

1.8 JEAN-LUC GODARD

Jean-Luc Godard, probabilmente ancor più di Truffaut, è un esponente di quella filosofia denominata "caméra-stylo". I suoi film sono caratterizzati da una libertà che pare essere riconducibile maggiormente alla macchina da scrivere che alla cinepresa. Egli stesso afferma: "*Mi preoccupa il rendermi conto di non pensare più in termini di cinema, non so se sia un bene o un male. [...] Adesso giro senza preoccuparmi di quale sarà il risultato*

cinematografico”²² mostrando così disinteresse nella ricerca di accuratezza dell’immagine.

In nove anni, senza tener conto degli episodi, ha girato quattordici film. Il suo stile risulta disinvolto, il che rispecchia il suo modo di lavorare e le sue opere cinematografiche sono colme di riferimenti filosofici, letterari e perfino di poesie offrendo al pubblico film molto impegnati.

Dal punto di vista convenzionale, i suoi film, non appaiono scorrevoli. Monta due parti discontinue di un’azione continua di seguito, senza cambiare il punto di ripresa, generando così dei salti. Mostra noncuranza circa la fluidità del racconto, passando bruscamente da una scena all’altra, complicando la comprensione da parte dello spettatore mediante il rifiuto di dissolvenze per mostrare un cambio temporale o di ambientazione. Non mostra alcun interesse sulle convenzioni della struttura delle inquadrature quali: totali, primi piani e campi medi. Le angolazioni, la lunghezza delle riprese, il ritmo non suggeriscono allo spettatore chi amare o chi disapprovare tra i personaggi rappresentati sullo schermo. Godard spingeva il suo operatore Contard verso una continua ricerca della luce naturale e della semplicità.

Il cinema di Godard dimostra che il distacco, la chiarezza e l’eleganza possono combinarsi con la forza dei sentimenti. Ne è un esempio la scena conclusiva del film *Questa è la mia vita*²³ nel quale l’azione viene ripresa con un’unica inquadratura, in campo lungo con l’utilizzo del grand’angolo. Ogni tanto attraverso una panoramica ritrae le due auto in scena passando da una all’altra senza mai far uso di zoom. Al primo impatto la freddezza dell’etica criminale ci appare in accordo con l’utilizzo freddo della cinepresa, in realtà il modo in cui viene la macchina da presa osserva a occhi spalancati trasmette la miseria morale della scena. Si percepisce la

²² Cit. di Jean-Luc Godard tratta da Millar G., Reisz K., *La tecnica del montaggio cinematografico*, Lindau, Torino, 2001

²³ Film sonoro in bianco e nero del 1962 della durata circa di 85 minuti. Diretto dal regista Jean-Luc Godard.

grandezza di un orrore che deve essere osservato nella sua totalità. E c'è equilibrio nella nostra posizione sia di spettatore in sala sia nella vita reale, nella quale possiamo udire un orrore in atto ma non possiamo entrarci e partecipare. Conferisce alla cinepresa il ruolo, non più di spettatrice ordinaria dei drammi della vita quanto di una spettatrice che si trova in punto di osservazione non favorevole. Egli stesso ammette che in questo film il montaggio ha poco peso definendolo “[...] una serie di blocchi. Basta prendere le pietre e metterle una accanto all'altra. Tutto sta nel prendere al primo colpo la pietra giusta.” e poi continua “[...] l'immediato è il caso. E nello stesso tempo è definito. Quello che voglio è il definitivo per caso.”²⁴. Questo stile discontinuo e disgiunto dal montaggio rispecchia l'apatia di Nana e ne fa scaturisce l'effetto complessivo del film.

A livello percettivo pone lo spettatore sullo stesso piano del passante, che non ha nessun suggerimento su quello che vedrà sullo schermo, così come accade nella vita reale, nulla viene preparato o introdotto. In questo modo Godard ci confessa di saperne più di noi sul suo personaggio, a differenza di ciò che accade nella logica della scrittore che è abituato a condividere con il lettore le sue conoscenze. Tutti questi espedienti possono apparire a prima vista di intralcio ai fini della logica e della fluidità del racconto a cui siamo abituati, eppure risultano fortemente efficaci dal punto di vista delle emozioni che trasmettono, creando impressione di confusione, fuga, paura, pericolo. Così come accade nel film *Fino all'ultimo respiro* nel quale potremmo trovarci davanti a un'autentica scena di inseguimento ma il montaggio non impone l'illusione di fluidità come si sarebbe fatto convenzionalmente. L'idea di continuità appare secondaria rispetto alla comunicazione del significato della scena, e un montaggio ci pone davanti ad una descrizione della scena più sommaria ma più diretta.

²⁴ Frassino A., *Jean-Luc Godard*, Mensile diretto da Fernando Di Giammatteo, *La nuova Italia*, Firenze, marzo 1974, pag. 48



Immagine tratta dal film Fino all'ultimo respiro (1960)

I processi mentali di Michel, il personaggio, non ci vengono delineati tant'è che non scorgiamo premeditazione nei suoi gesti e in questo modo l'azione si presenta indiretta e discontinua. Non ci è permesso sapere altro che quello che vediamo, come accade nella scena in cui Michel pronuncia la battuta "*Fermo o sparo!*" e poi assistiamo allo sparo, senza sapere se il poliziotto si sia effettivamente mosso. Il film preso in esame fu girato a braccio e nelle lunghe riprese la tecnica utilizzata ci restituisce delle immagini che risultano frutto di un'agitazione nervosa senza significato funzionale della cinepresa. Si ha l'impressione di saltare in modo innaturale da una fase dell'azione all'altra, che ci sia meno connessione tra le varie inquadrature rispetto a quanto siamo stati abituati "*ma dobbiamo ricordarci che anche la nostra idea di verosimiglianza cinematografica è una convenzione*"²⁵.

²⁵ R. Perpignani, *Dare forma alle emozioni. Il montaggio cinematografico tra passato e futuro*, Falsopiano Cinema, Alessandria, 2006. pag. 96

È proprio in questo film che introduce quello che poi verrà riconosciuto come *jump cuts*, una definizione che sta proprio ad indicare i salti nel taglio durante il montaggio, apparendo intellettuale e astratto.

Questa tecnica consente di economizzare la lunghezza del film, ma soprattutto diventa uno stile di linguaggio, sembra assumere la stessa funzione di un 'a capo' di un verso poetico.

Il lavoro e l'approccio cinematografico di Godard non vengono sempre compresi e apprezzati; egli viene accusato di avere un approccio freddo e distaccato verso alcuni temi, quali la prostituzione nel suo *Questa è la mia vita* e la guerra in *Les carabiniers*²⁶. In realtà devono essere letti in chiave di semplice onestà. Prendendo come esempio l'ultimo dei due titoli appena citati, ci troviamo dinnanzi a crude e brutali scene disumane e non ci è concessa vendetta seppur i due colpevoli vengano poi giustiziati. Ma non avendo noi spettatori la possibilità di identificarci nei personaggi non riusciamo e trarre conforto da tale giustizia. Godard ci tiene distanti rappresentandoci una visione frammentaria e non trascinandoci all'interno del film, in tal modo siamo capaci di poter giudicare con lucidità la pazzia della guerra, ed è proprio quello l'intento del regista.

Nell'era della fotografia l'immagine ci mette immediatamente in contatto con l'aspetto esteriore degli oggetti, portandoci all'illusione della conoscenza, l'intento di Godard è proprio quello di mettere in discussione questa conoscenza. In tutta la sua carriera è alla continua ricerca di un modo per dire cose nuove.

L'"inseguimento"²⁷ dell'immagine, come lo definisce Luigi Allegri, da parte della macchina da presa e il fondamento metodologico

²⁶ Film sonoro in bianco e nero del 1963 della durata di 85 minuti. Diretto da Jean-Luc Godard.

²⁷ Allegri L., *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*, Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1976

dell'“allontanamento”²⁸ della materia da trattate è il connubio della base stilistica godardiana di trattare l'opera filmica.

Godard nel periodo che va dal 1958 al 1970 cerca di dare al suo operato un profilo anonimo e collettivo. Con la fondazione del Gruppo Dziga Vertov (negli ultimi anni composto poi soltanto da Godard e dal collega Gorin) dà inizio ad una svolta nel suo operare, rinunciando ai titoli di testa, servendosi di una circolazione semiclandestina delle sue opere cinematografiche nel tentativo di sfruttarli in modo attivo nella lotta politica. E così, come ci fu una svolta nella Nouvelle Vague che si era imposto di uscire dalle strutture rigide economiche e organizzative e quindi culturali portando alla produzione di un modo diverso di fare film, anche il Maggio'68 impose dei cambiamenti, soprattutto spinse i grandi registi a dei ripensamenti sul proprio essere nel cinema, portando perciò ad una nuova struttura filmica.

Se agli inizi l'interesse primario di Godard era rivolto essenzialmente al tipo di montaggio di impronta americana, quel montaggio di tipo narrativo definito “invisibile”, in tal senso (estremizzando) si può considerare che si uccidesse il montaggio. Successivamente l'interesse si spostò verso un montaggio che entra in gioco nella logica e nella costruzione del testo, un montaggio che può essere paragonato a quello di Ejzeštejn, che ‘si vede’, in tal senso la preoccupazione su quando e perché staccare un'inquadratura ha funzione all'interno di una pratica narrativa del montaggio, non scomparendo all'interno del procedere del racconto filmico.

Si può dunque considerare che questo nuovo linguaggio sia scaturito dal desiderio di avere una visione coerente del mondo, generato come espressione di un tormento.

Riepilogando dunque i mezzi di comunicazione quali fotografia e cinema si addicono bene ad un'apparente riproduzione del ‘reale’ in maniera naturale,

²⁸ Ibidem.

caratterizzati da un'operazione linguistica poco appariscente fino ad essere quasi negata. Nonostante ciò se ne può fare un'operazione, al contrario, contraddistinta da una certa artificiosità a discapito della naturalezza della rappresentazione (come può avvenire nella messa in scena teatrale), assumendo un significato diverso.

Ciò lo possiamo ricondurre a determinate operazioni che fa Godard prima del 1968. Si ha una diversa prospettiva circa la considerazione del montaggio. Se, come già sottolineato, la preoccupazione primaria di Godard, agli esordi, era avvicinarsi ad una concezione del montaggio tipicamente del cinema americano classico, che sposava il modello di un montaggio di tipo narrativo definibile "invisibile", in seguito andò alla ricerca di un'operazione estrema che "uccide"²⁹ il montaggio. Il suo intervento appare, contrariamente a quello a cui si rifaceva in precedenza, estremamente 'visibile'. Le sue preoccupazioni riguardo a quando e perché staccare un'inquadratura sono adesso riguardanti all'interno della pratica, per così dire, narrativa del montaggio stesso. Possiamo, cercando dei paragoni nella storia cinematografica, paragonare il nuovo metodo applicato da Godard a quello di Ejzenštejn. Legato a quella concezione di montaggio che si rende visibile e che si qualifica come elemento positivo entrando in gioco nella dialettica costruzione del testo. Al centro dell'attenzione del montaggio non c'è più quindi la mera questione sui piani-sequenza o sulle inquadrature brevi, o sul ritmo rapido o accelerato che sia, sempre riconducibili ad una visione naturalistica e riproduttiva del cinema. Il punto nodale diventa piuttosto il valore segnico delle inquadrature stesse anche in relazione alle altre. È dunque in riferimento a quanto detto che nell'esempio di *Lotte in Italia*³⁰ Godard sembra procedere verso un disinteresse ad un montaggio inteso in maniera tradizionale nonché in relazione agli aspetti

²⁹ Ibidem.

³⁰ *Lotte in Italia*, film sonoro a colori della durata circa di 55 minuti. Prodotto nel 1970 dal Gruppo *Dziga Vertov*, (Jean-Luc Godard e Jeanne-Pierre Gorin).

correlativi delle inquadrature più o meno lunghe, dei movimenti di macchina.

Abbiamo sommariamente messo a confronto l'approccio godardiano al montaggio con quello di Ejzenštejn esplicitamente per quanto riguarda la caratteristica che lo rende non narrativo e non continuo. In realtà il modello a cui Godard si rifà, negli anni a cavallo tra il 1968 e 1970, è quello del collega Dziga Vertov. Del quale prende spunto, come già visto, anche per dare il nome al gruppo che formerà in quegli anni. Il contrasto tra i due registi menzionati a cui si riconduce l'operazione godardiana risiede fondamentalmente sull'ideologia più che sullo stile. Lo stesso Godard afferma che mentre Ejzenštejn *“assume a propria guida i film dell'imperialista americano Griffith, Dziga Vertov si rivolge per stessa funzione di guida ai discorsi di Lenin”*³¹. In tal senso, secondo un significato marxista leninista di fare cinema (o in generale del fare arte), indica mettere la politica al comando, non inteso in maniera superficiale di un cinema 'politico' quanto ad una subordinazione della propria attività cinematografica alla generale strategia politica rivoluzionaria. E dunque non si tratta, secondo la nota espressione godardiana di *“fare dei film politici”* ma di *“fare politicamente dei film politici”*³², spostando l'accento dal piano del contenuto a quello della costruzione stessa dei film.

³¹ Luigi Allegri L., *op. cit.*

³² *Ibidem.*

2. MONTAGGIO E TECNICA

Con il termine Montaggio si indica la tecnica di assemblaggio e giustapposizione sequenziale delle inquadrature. Esso si sviluppa in un momento successivo alla nascita vera e propria del cinema.

Uno degli aspetti più importanti che ha determinato il linguaggio cinematografico e la sua concretizzazione attraverso il montaggio è senz'altro la fisicità stessa del materiale filmico. Il supporto in pellicola richiede un'operazione fisica in tutto il suo processo, sia quindi nell'atto di interruzione tagliando con le forbici la pellicola che nella successiva azione di accostamento delle immagini che vengono incollate con una soluzione collante.

I principi fondamentali del montaggio possono essere identificati nell'effetto di verosimiglianza che ogni immagine porta con sé, riconosciuto come oggettivo in quanto ricavato da strumenti foto-ottici, nella funzione di 'ponte' che svolge tra le immagini attraverso il semplice accostamento e la duplice capacità di indurre lo spettatore verso un'esperienza realistica e virtuale allo stesso tempo.

Lindgren dichiarando che “[...] *l’impiego del montaggio riproduce esattamente il modo in cui normalmente osserviamo la realtà*”³³ afferma che è proprio nel montaggio che ritroviamo il metodo psicologicamente più valido (nonché più conveniente) per spostare l’attenzione da un’immagine all’altra. Il montatore in questo senso si trova a dover interpretare il processo mentale della visione dello spettatore, facendo sì che la realtà rappresentata nel cinema con i bruschi cambiamenti di punti di vista riproducano direttamente la sua esperienza in modo da poterla accettare. Accettando gli stacchi, i primi piani senza quasi rendersi conto che si trattano di artifici.

Il primo procedimento nel montaggio consiste nel mettere in successione le immagini in maniera tale che creino un senso della sequenza in cui gli stacchi risultino scorrevoli dal punto di vista meccanico. Di seguito si passa a rielaborare il materiale ottenuto per rifinirlo e raggiungere così l’effetto voluto sia dal punto di vista drammatico che narrativo. Nella lingua inglese il primo passaggio viene identificato con il termine “cutting” (successione meccanica) il secondo (effetto drammatico) “editing”, ma i termini nell’uso comune sono diventati interscambiabili non distinguendosi più.

Al fine di ottenere una sequenza scorrevole è necessario che le azioni che si vedono in due inquadrature si armonizzino bene. Tutti gli stacchi devono essere significativi. Ciò è importante sia per le variazioni inerenti alle dimensioni del soggetto filmato che alle angolazioni di ripresa. È importante che lo spettatore giustifichi tali variazioni considerandole significative.

Trasferire istantaneamente l’azione da un posto all’altro, filmare i movimenti è stata, sin dall’inizio, una delle caratteristiche maggiormente affascinanti del cinema, portando il montaggio a svilupparsi sempre più

³³ Ernst Lindgren, *The art of the film*, Macmillan, 1963

tecnicamente. Il cinema è in grado di rendere in modo unico il movimento, richiamando grande attenzione all'azione, sin dagli esordi.

Nel cinema muto il compito di rendere al meglio le scene d'azione era relegato esclusivamente allo sviluppo delle tecniche di montaggio. Il primo a sperimentare una tecnica di montaggio fu Porter con le sue scene di inseguimenti e di caccia. Colui che perfezionò la tecnica fu Griffith utilizzando il montaggio incrociato (o parallelo). Il montaggio incrociato offre la possibilità di suggerire un conflitto fisico attraverso le immagini. Prendendo in esempio una scena di inseguimento, di volta in volta si stacca l'inquadratura dall'inseguito all'inseguitore e in questo modo si ha la percezione di assistere ad una continuità pur riproponendone costantemente il conflitto. Griffith fissa la durata delle inquadrature parallele avvantaggiando una volta l'inseguitore e una volta l'inseguito. Successivamente impiegò il piano di ascolto (inquadratura di reazione) per scandire le inquadrature di azione e inserire un'immagine contrastante per accentuarne l'impatto. Tutti questi espedienti introdotti da Griffith sono praticamente rimasti inalterati fino ai giorni nostri.

Per il montatore risulta di primaria importanza far comprendere chiaramente agli spettatori la trama anche nei passaggi evitando di confonderli, con l'utilizzo del montaggio incrociato, nella successione degli avvenimenti. Variare il ritmo del montaggio al fine di ottenere i cambiamenti di tensione da comunicare allo spettatore, staccare su inquadrature di reazione di osservatori fermi con lo scopo di superare gli intervalli di tempo tra due inquadrature di azione adiacenti e orientare così le ragioni emotive del pubblico. Infine dare una certa varietà di immagini e l'illusione di un movimento continuo usando spesso il montaggio incrociato e variando le angolazioni di ripresa di una singola azione si rivelano tutti fattori di primaria importanza per il montatore che si trova ad elaborare un'opera cinematografica.

Per quanto riguarda il regista è importante che egli sappia già visualizzare, in fase di ripresa, i singoli passi in cui si svilupperà la sequenza determinando quindi anticipatamente la sequenza degli avvenimenti seppur non risulti possibile risolvere tutti gli aspetti fondamentali del montatore appena elencati finché il materiale non si trova in moviola. Pur essendo chiara l'idea della sequenza per il regista è di fondamentale aiuto girare una certa quantità di materiale in più, vale a dire materiale di copertura in quanto la riuscita dell'effetto desiderato lo si crea nelle piccole variazioni di durata e nella correlazione precisa tra le varie inquadrature. In questo modo si avrà sufficiente materiale per poter lavorare sui punti di minor importanza. Per di più capita spesso di scoprire che variando l'ordine delle inquadrature il materiale risulta più efficace e se non si avesse abbastanza girato in più non si potrebbe di certo sperimentare, sarebbe perciò un'occasione sprecata.

In ogni caso, seppur anticipatamente previste tutte le inquadrature, la responsabilità di dare rigore agli stacchi ed al ritmo di una scena d'azione rimane del montatore. Nelle sequenze di azione il montatore è libero di organizzare le inquadrature a suo piacimento, secondo l'ordine che ritiene più efficace, in quanto è proprio nelle immagini che risiede la storia.

In una scena di dialogo invece il montatore non determina la successione degli avvenimenti bensì ne interpreta, valorizzandoli, i piccoli particolari.

Nelle scene di dialogo, molto più frequenti nel cinema odierno per ovvie ragioni, assistiamo ad una composizione delle sequenze molto meno curate e creative che delle scene d'azione. In alcune memorabili scene di dialogo si nota che la costruzione visiva dell'inquadratura si risolve con semplici mezze figure statiche che non danno niente di più di quello che ci viene dato attraverso il sonoro, come se potessimo assistere al dialogo ad occhi chiusi senza perdere nulla dell'effetto drammatico.

In sintesi quella del montatore è una grossa responsabilità creativa poiché è solo in fase di montaggio che il materiale girato assume il senso voluto. Ne

deriva che, per quanto di buona qualità sia il materiale girato dal regista, è il lavoro del montatore a definire poi il successo o il fallimento di una sequenza d'azione.

Per i primi registi russi il montaggio (quello che in lingua inglese si identifica con il termine “editing”) trattava in particolar modo quell'aspetto creativo del processo, quasi a voler parlare di “montaggio creativo” mentre per i registi francesi e italiani si trattava del semplice taglio della pellicola filmica (che in inglese si identifica con il termine “cutting”). L'espressione “sequenza di montaggio” (“montage sequence” in inglese) delinea quella tecnica secondo la quale si ha una rapida progressione di immagini senza rapporto tra di loro tenute insieme da dissolvenze, sovrainposizioni o tendine che hanno la funzione di dare l'idea del passaggio temporale, di un cambiamento di scena o semplicemente una transizione. La sequenza di montaggio di oggi ha sicuramente origini dal cinema russo e l'unica cosa che rimane costante in entrambe le epoche è che fanno uso di spezzoni di materiale slegati tra loro. Se nel cinema russo però tale uso era inteso al fine di avere un prodotto derivato da immagini in contrapposizione, il cinema odierno invece si sviluppa secondo una pratica delle immagini cumulativa, vale a dire la somma delle varie inquadrature che si susseguono con lo scopo di dimostrare una serie di fatti che insieme danno l'idea di uno stato di transizione. In tal senso le moderne sequenze di montaggio sono un semplice mezzo per rappresentare una serie di avvenimenti rilevanti alla narrazione ma risultano carenti al livello delle emozioni che possono suscitare.

Nella prima fase storica del montaggio cinematografico era il regista stesso ad occuparsene. Considerato come creazione linguistica il regista in questo caso ne appare sia il motore che il realizzatore. Il montaggio non è considerato esclusivamente il momento conclusivo dell'opera filmica quanto piuttosto un'idea articolante le qualità linguistiche dell'opera perciò inerente alla fase ideativa.

All'inizio degli anni '30 risulta necessario delineare e regolarizzare le meccaniche e le organizzazioni per la realizzazione dei film, questo per riuscire a definire i vari compiti e competenze quindi a chi compete il potere decisionale in caso di discordanze. Questo ruolo viene individuato nella figura del produttore. Egli, in qualità di responsabile generale dell'opera cinematografica, incarica il montatore ad eseguire un primo montaggio parallelamente alle riprese del film. Il vantaggio di procedere in questo modo riduce i tempi realizzativi dell'opera, traducendosi in un risparmio economico nonché in una verifica tempestiva della qualità e della funzionalità del girato. Questa prima fase viene definita "first cut" o "editor's cut" seguita poi dalla "director's cut", fase in cui il regista dopo aver esaminato il primo processo di montaggio apporta le eventuali modifiche al fine di rispondere alle intenzioni prefisse. Infine si giunge a quella che viene definita "final cut". In quest'ultima il produttore ha il diritto di poter rendere definitivi eventuali opinioni ed interventi che ritiene doverosi apportare al film. Come detto, avendo trovato la necessità di regolare e definire le varie mansioni, in casi come quello appena descritto il montatore viene 'assunto' dalla casa produttrice, nel senso che risulta essere un professionista che dipende dal produttore. In questo modo vengono salvaguardati eventuali imprevisti durante la realizzazione del film. Il regista, che spesso interviene attivamente sul lavoro del montatore, viene messo nelle condizioni di definire tutto quanto può essere definito preventivamente in modo (firmando un contratto con la casa di produzione) da non incappare in imprevisti. La suddivisione dei compiti in questa misura viene concepita come mezzo di condivisione.

2.1 TEMPORALITA' CINEMATOGRAFICA

Il racconto altro non è che una rappresentazione di eventi, azioni, personaggi e ambienti attraverso enunciati che si dispongono lungo assi o coordinate spazio-temporali. Possiamo distinguere due specifiche del temporalità rappresentativa del cinema, troviamo un “tempo-collocazione” e un “tempo-divenire”. Il primo si riferisce alla determinazione puntuale della datazione di un determinato evento, rispondendo quindi alla domanda “*si svolge nel...*”³⁴ definendo per cui epoca, anno, periodo. Il secondo si riferisce al “*si svolge per...*”³⁵ quindi al fluire inarrestabile, in cui i singoli eventi, presi complessivamente, si dispongono secondo un ordine, rendendosi avvertibili tramite una durata. Ci soffermiamo sul tempo inteso come scorrimento e flusso anziché un tempo come semplice contenitore. In tale flusso i singoli eventi si dispongono secondo un ordine, si rendono avvertibili tramite una durata ed infine si presentano in base ad una sequenza. L'ordine può essere circolare, ciclico, lineare ed anacronico. Il tempo circolare è determinato da una successione di eventi ordinata in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti sempre identico a quello di partenza. Il tempo ciclico invece si determina da una successione di eventi ordinata in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti analogo a quello di origine ma non identico. Il tempo lineare si identifica nella successione di eventi disposti in modo tale che il punto di arrivo non sia lo stesso di quello di origine, esso si distingue a sua volta in vettoriale se l'ordine è omogeneo e continuo e non vettoriale se l'ordine è disomogeneo e discontinuo. Infine il tempo anacronico è quello che paradossalmente non segue un vero e proprio ordine, privo di relazioni cronologiche che appare disposto secondo un ‘disordine’.

³⁴ F. Casetti, F. de Chio, *Analisi del film*, Strumenti Bompiano, Milano, 1990. pag. 142

³⁵ Ivi.

L'aspetto della percezione sensoriale del tempo è legato alla durata. Possiamo distinguerla in due generi una è la *durata reale* pertinente dunque all'effettiva estensione del tempo e una *durata apparente* che è invece la sensazione percettiva di tale estensione. In particolare la seconda tipologia di durata dipende dal contenuto e dalle modalità di rappresentazione, infatti alcune inquadrature sembrano più lunghe e più brevi di quanto non lo siano nella realtà. Per esempio un'inquadratura con un quadro ristretto, come una ripresa ravvicinata o un dettaglio e statica come uno scorcio, un angolo, un oggetto immobile appare più lunga di un'inquadratura, della stessa durata effettiva, con un quadro più ampio, quali riprese in distanza e totali e più complesse e dinamiche come la ripresa di un'azione concitata, un ambiente ricco o un paesaggio vario. Ma non concorrono solo la messa in scena e la messa in quadro a definire la sensazione della durata, interviene con grande peso anche la messa in serie. Quindi la durata temporale apparente di un intervallo fra due scene pare essere da un lato direttamente proporzionale fra le due e dall'altro lato inversamente proporzionale al dinamismo della scena imposta. Per comprendere in che modo è possibile che venga alterata la sensazione del trascorrere del tempo prendiamo in esempio l'inserimento fra due inquadrature dello stesso luogo di un'inquadratura relativa ad un luogo differente per rappresentare un lasso temporale che intercorre tra le due. Nel caso in cui venisse scelta una ripresa di oggetti statici in ambienti lontani il tempo trascorso sembrerà più lungo di quanto non si percepirebbe inserendo una ripresa di uno scorcio riconoscibile o di un'azione frenetica. Ciò accade in funzione al fatto che lo spazio ravvicinato e familiare insieme al movimento appare riconoscibile per cui si ha l'impressione di un tempo reale e misurabile, invece i paesaggi statici o remoti e sconosciuti danno l'idea di una temporalità indefinita perché lontana dalla nostra esperienza quotidiana³⁶.

³⁶ Bălazs B., *Il film. Evoluzione e essenza di un'arte nuova*, Giulio Einaudi Editore, 1952

La temporalità filmica è perciò determinata dalla durata, in particolar modo dalla durata apparente. La possiamo distinguere in due forme così definite: la durata *normale* e la durata *abnorme*. La prima si manifesta quando la durata della rappresentazione di un'azione coincide approssimativamente con la durata stessa dell'azione. Le forme per rappresentare tale forma di durata sono due: il piano-sequenza e la scena. Il piano-sequenza è una ripresa di un evento in continuità, in tal senso la durata della rappresentazione della azione e quella dell'azione stessa coincidono. La scena invece è determinata da un sapiente montaggio di inquadrature che rendono artificialmente rispondenza del tempo della rappresentazione con quello del rappresentato. La durata del primo viene definita *naturale assoluta*³⁷, quello del secondo *naturale relativa*. La seconda tipologia di durata abbiamo detto essere quella abnorme. La si riscontra quando l'ampiezza temporale della rappresentazione non coincide con quella dell'evento stesso. Ed avviene secondo due modalità distinte, tramite la *contrazione* e la *dilatazione*. La contrazione può avvenire in maniera misurabile, quindi *riassunto* o non misurabile denominata invece *ellissi*. La dilatazione a sua volta può avvenire per espansione, nel caso dell'*estensione*, o per sospensione quindi ciò che chiamiamo *pausa*.

Concludendo la descrizione delle caratteristiche della durata temporale possiamo sintetizzare col dire che come prima cosa la durata su differenzia in reale ed apparente. L'ultima si ramifica poi in normale ed abnorme. Entrambe caratterizzate da diversi modi di rappresentazione, la prima in piano-sequenza o scena. La seconda in riassunto, ellissi, pausa ed estensione. L'ultima coordinata di riferimento alla temporalità della rappresentazione è data dalla frequenza. Essa si differenzia in frequenza *singola, multipla, ripetitiva, iterativa o frequentativa*³⁸.

³⁷ F. Casetti, F. de Chio, *Analisi del film*, Strumenti Bompiano, Milano, 1990. pag. 149

³⁸ Ivi. pag. 153

2.2 SCANSIONE RITMICA

La variazione ritmica risulta significativa nella misura in cui sollecita o attutisce l'interesse dello spettatore verso ciò che vede nello schermo. Ciò comporta una distinzione tra le due diverse andature che si vengono a sviluppare, una è quella propriamente meccanica, creata attraverso l'accostamento fisico di diverse inquadrature secondo un ritmo più o meno rapido. La seconda è quella che viene suscitata dall'interesse dello spettatore. Pertanto una sequenza può presentarsi rapida e noiosa allo stesso tempo o, al contrario, lenta e carica di tensione. Nella decisione ritmica del film e quindi della durata di un'inquadratura è importante tenere in considerazione il contenuto della stessa. Nello specifico, se un'inquadratura introduce un fatto inaspettato deve rimanere sullo schermo più a lungo di un'altra che si limita a ripresentare qualcosa che già conosciamo. Quando si parla di ritmo del montaggio non ci si riferisce elusivamente al ritmo della sequenza ma risulta necessario anche regolare la durata delle transizioni tra le scene. In particolare si tratta di stabilire in che modo verranno unite le diverse inquadrature, quindi se per mezzo di uno stacco, con una dissolvenza incrociata o tramite una dissolvenza in chiusura. Le tipologie di transizioni hanno significati differenti. Nell'esempio dello stacco, lo si utilizza per dare l'impressione che l'azione non sia stata interrotta, la sequenza dunque appare svolgersi in continuità impedendo interruzioni allo sviluppo drammatico. Nel caso della dissolvenza invece essa dà l'impressione di discontinuità. In questo modo suggerisce che la prima scena si sia conclusa e che ne sta iniziando un'altra. Vista la funzione di conclusione che dà la dissolvenza in generale, la dissolvenza in chiusura o in apertura accentua maggiormente questa impressione di pausa. In particolare esse interrompono il flusso narrativo e separano nettamente le azioni precedenti da quelle seguenti offrendo così allo spettatore una necessaria pausa di riflessione che servirà a dargli il tempo di assorbire il

culmine drammatico o (dipende da come la si vuole usare) per trasferire il clima drammatico sulla scena successiva. Tra le diverse forme di transizione da utilizzare troviamo anche altri effetti ottici quali la tendina o l'iride (che apre o chiude un'inquadratura). In questo caso la scelta è dettata puramente da un fattore convenzionale. Per esempio il cinema contemporaneo predilige le dissolvenze in chiusura e in apertura piuttosto che le iridi e le dissolvenze incrociate al posto delle tendine.

2.3 LA FIGURA DEL MONTATORE DAGLI ESORDI

Il mestiere del montatore, inteso come lo percepiamo ai giorni nostri, non si sviluppa in concomitanza della nascita del cinema anzi pare quasi si sia introdotto con l'avvento del sonoro (almeno nella realtà francese). Nell'epoca del muto il montatore (per la maggioranza donne) era un semplice operaio che svolgeva la mansione di incollare la pellicola seguendo le indicazioni che gli erano state date, senza avere dunque alcun potere creativo. L'aspetto creativo dell'intero lavoro era nelle mani del regista o spesso dell'operatore ma anche dell'assistente alla regia o da un collaboratore esterno al film. Al quale ricadeva anche l'incarico di redigere e collocare i "cartelli" (gli intertitoli).

Tra il 1920 e il 1926 venne elaborato *lo stile classico del montaggio hollywoodiano* quello che per molti anni divenne un modello quasi universale da imitare.

Fu durante questi periodo che gli studios americani istituirono un cinema dettato più allo *star-system* che al *director-system* e ciò con lo scopo di limitare il più possibile le mansioni del regista relegandogli unicamente la direzione della messa in scena e degli attori. In questo modo la figura del montatore, che avevano introdotto, assumeva maggiore controllo sulla fase

finale della realizzazione del film. Per cui si assicuravano il controllo di quello che viene definito il *final cut* dell'opera filmica.

A differenza dei sovietici, gli americani non svilupparono un culto del montaggio. Nel senso che per loro aveva un semplice scopo narrativo, non era uno strumento espressivo inteso come linguaggio.

Dalla metà degli anni '30 il montaggio classico si afferma pienamente. I principi su cui si basa sono pochi ed elementari, si tratta di un montaggio che cerca una forma narrativa semplice quindi basata sul rispetto della continuità, della linearità e delle tre unità quali azione, tempo e luogo. Ciò che determinerà la forma del film è lo sviluppo narrativo. Lo spettatore viene integrato maggiormente all'interno del film, attraverso i punti di vista che gli offrono una visione più precisa dell'azione. Per esprimere il passaggio temporale si utilizzano semplici espedienti come le dissolvenze normali e incrociate o tendine. I raccordi, l'alternanza di campo-controcampo e l'atmosfera sonora agiscono al fine di far risultare tutto il processo del montaggio invisibile, dando sensazione di continuità all'azione.

Ciò nonostante vi furono registi che contestavano questo tipo di montaggio che portava all'annullamento del regista, tra essi ricordiamo Orson Welles ed Alfred Hitchcock che disprezzavano questa ricerca di trasparenza anteponevano la forza della loro 'scrittura' personale.

Successivamente al fenomeno del sonoro nel cinema si incrementa la complessità artistica del montaggio, con l'accrescere del materiale, delle laboriosità tecniche legate al sincronismo indusse a definire in maniera decisiva la presenza di una figura specializzata: il montatore. Negli Stati Uniti corrispondeva alla figura del direttore dei lavori di finitura del film, ad eccezione dei rari casi in cui il regista era il produttore di sé stesso, in quel caso il potere decisionale era nelle sue proprie mani.

In Europa spesso il capo montatore assumeva il ruolo di collaboratore del regista quindi era impegnato a rispettare le sue intenzioni, posto sotto la sua autorità, alla maniera della formula che prevale nel cinema odierno.

Ridurre l'attività del montatore al procedimento essenziale di assemblaggio di vari pezzi al meglio possibile, attraverso pochi ed elementari effetti e procedimenti, si dimostra limitativo ed errato. Risulta altrettanto inesatto credere nell'esistenza di una sorta di manuale d'uso che regoli rigidamente tutto il processo. Se oggi si può parlare di 'regole' esse non sono altro che procedimenti sperimentati e consolidati nel tempo che hanno risposto bene alle esigenze registiche, stilistiche e narrative dell'opera cinematografica in generale. Quindi, premesso ciò, il lavoro del montatore consiste nel tirar fuori il film dal vasto insieme del materiale girato.

A partire dall'inizio degli anni '10 entrò, nel vocabolario cinematografico francese, il termine *montage* in sostituzione di assemblaggio. Descriveva la pratica della giustapposizione di diversi frammenti o di una successione di *tableaux*³⁹. Grazie al progresso dell'esperienza cinematografica svolta in quel decennio il senso del termine montaggio si estende. Da quel momento in poi venne adoperato all'ultima tappa dell'elaborazione filmica, quella che porta all'unione composta dagli elementi ottenuti in fase di ripresa. Il processo del montaggio così concepito si struttura in tre operazioni distinte: *cutting*, *editing* e *montage*. La prima si riferisce all'intervento materiale sulla pellicola del tagliare ed incollare; la seconda operazione ha lo scopo di disporre gli elementi visivi e sonori al fine di rendere l'aspetto definitivo del film ed infine il *montage* che scaturisce dal rapporto tra le inquadrature

³⁹ Il termine in lingua francese significa *quadro*, legato all'arte pittorica. In relazione al cinema esso definisce, insieme alla *veduta*, una delle due prime forme in uso agli inizi dello stesso. Si tratta di una ripresa ad inquadratura fissa di scene che si svolgono, come al teatro, davanti ad una scenografia dipinta o ricostruita. La scenografia cambiava davanti alla macchina da presa e gli attori venivano ripresi a figura intera lasciando vedere lo sfondo sopra la testa. Si tratta dunque di una ripresa senza interruzione che ritrae frontalmente la totalità di una scenografia dipinta.

in una concezione fondamentalmente estetica e semiologica (in correlazione al senso di montaggio che esprime Ejzsenštein).

Si rileva necessario distinguere i due momenti che compongono la strutturazione del film, uno è il *découpage*, che riguarda l'analisi antecedente le riprese e che perdura anche durante le stesse. L'altro è il montaggio come descritto sopra, che tratta l'operazione di sintesi prodotta al momento della finitura del film, predisposto a partire dalla materializzazione delle immagini e dei suoni.

Il *découpage* ha l'obiettivo di definire la strategia del film ideando quelle che saranno le inquadrature e la loro successione, non prevede dettagliatamente il montaggio. Esso intende strutturare l'organizzazione sostanziale del film mediante una frammentazione delle unità cinematografiche di tempo e di spazio, ciò che definiamo inquadrature. Quest'operazione sarà utile ai fini del processo finale del montaggio. Il rapporto tra le due operazioni non è puramente meccanico. Fare il *découpage* significa stabilire passo per passo ciò che verrà mostrato e non, strutturando inquadratura per inquadratura tutto il materiale. Ciò nonostante succede che l'operatore in fase di riprese, per così dire, improvvisa accumulando diverso materiale che verrà definito in fase di montaggio, altre invece in cui viene privilegiato il *découpage* a discapito del montaggio con l'utilizzo di lunghi piani sequenza. Diversi registi hanno aspirato nel tempo alla costruzione di un film con un'unica inquadratura, realizzandolo in piano sequenza, sogno che non trovava riscontro nella realtà pratica a causa degli strumenti in uso, oggi con la telecamera digitale diventa possibile realizzarlo dando così un ruolo fondamentale al *découpage* e relegando al montaggio gli unici due tagli del film, quello di inizio e quello di fine, oltre all'eventuale montaggio sonoro.

Concludendo possiamo trarre che il montaggio ha diversi ed importanti funzioni da svolgere. Iniziando col selezionare le riprese da utilizzare, per poi organizzare il racconto, che può non seguire l'ordine definito in fase di

découpage: scena, sequenza, montaggio parallelo, montaggio alternato, flashback, flashforward. Mette in rapporto, in funzione ai dati drammatici, narrativi ed espressivi, le inquadrature tra loro nell'ordine più favorevole determinandone i punti dei tagli di inizio e di fine di ogni singola inquadratura. Quindi determina tutti i punti di raccordo tra esse individuando le diverse modalità di transizione tra un'inquadratura e l'altra che possono essere il taglio netto, la dissolvenza incrociata o ancora la tendina e via dicendo. Altra fondamentale funzione è quella della ricerca del ritmo, partendo da quello di ogni singola inquadratura, poi quello della sequenza dunque stabilire il ritmo dell'interno film. Con l'introduzione del sonoro nel cinema anche l'organizzazione delle diverse piste sonore rientra tra le delle funzioni del montaggio. Si tratta quindi dei dialoghi a presa diretta, gli effetti, i suoni d'ambiente, le musiche e le voci off. Anche se negli anni il lavoro che riguarda i suoni aggiunti, è stato affidato spesso ad una équipe specializzata. Termina il processo dell'organizzazione delle diverse tracce sonore con il missaggio, componendo quindi un'unica traccia sonora.

2.4 MONTAGGIO: MEZZO ESPRESSIVO

Durante i primi quindici anni del XX secolo si susseguirono una serie di evoluzioni in quello che oggi chiamiamo Cinema. Il più significativo, quello che fece sì che il cinematografo diventasse cinema, fu la mobilitazione della cinepresa. Che però si tradusse nella ricerca di una successione di diverse immagini invece che di un vera ed effettiva mobilità della macchina da presa (che di certo non mancò). Avvalorando quindi il montaggio. In questo modo il cinema acquisì un valore aggiuntivo, spostandosi da puro mezzo di rappresentazione a mezzo espressivo. Tra il 1900 e il 1915 il montaggio e il découpage contribuirono in maniera

decisiva al movimento della cinepresa, certo non mancarono carrellate e panoramiche in fase di ripresa. Appare quindi evidente che non furono i movimenti di macchina a rendere il movimento quanto piuttosto il susseguirsi di immagini. Nell'arco temporale tra il 1920 e 1930 si svilupparono diverse teorie sul montaggio, tra i più rilevanti troviamo sicuramente il lavoro svolto da Ejzenštejn e la teoria sul "montaggio-re" giungendo a supporre che "*Il fondamento dell'arte cinematografica è il montaggio*"⁴⁰ ponendo quindi il montaggio come unico punto focale sull'essenza del cinema.

Il cinema è 'parola', la fotografia è 'linguaggio' ai suoi margini mentre il film è 'linguaggio' dentro di sé e lo è da cima a fondo, dunque è per questo motivo che la mobilitazione della cinepresa è stata cercata non tanto nel movimento diretto della cinepresa ma nel movimento creato dalla successione delle immagini, in fase di montaggio e *découpage*. Di tutti gli elementi che compongono un film, quali colore, musica, luci, scenografia, suoni, recitazione il montaggio pare essere l'unico a darci la significazione filmica, restando dunque una delle basi essenziali del cinema.

Successivamente, intorno agli anni '50, un certo numero di teorici, critici e registi hanno evidenziato che il montaggio non rappresentava da solo l'essenza del film, ma soltanto quella di un certo cinema ormai sorpassato. Il cinema si stava così indirizzando verso la ricerca di un 'non-montaggio' privilegiando le diverse tecniche di inquadrature, sperimentando e dando maggior rilievo all'importanza dei piani-sequenza e delle profondità di campo. In questo modo, piuttosto che giungere una dopo l'altra le diverse inquadrature girate separatamente, si dava valore al movimento della macchina limitando le rotture nella continuità delle riprese. Se ne intuisce il diverso valore che è stato attribuito al montaggio nel passare di quegli anni, inizialmente, abbiamo visto, che il 'vecchi' teorici attribuivano al

⁴⁰ Pudovkin, Vsevolod, *Film e Fonofilm*, Edizioni d'Italia, 1935, pag. 15

montaggio un valore indispensabile, di seguito i teorici ‘moderni’ lo associarono ad un artificio che a volte era necessario, altre dannoso e spesso era visto come superfluo.

2.5 DA ANALOGICO A DIGITALE

L’obiettivo basilare del linguaggio è la condivisione e la determinazione di una forma che si pone come riconoscibile. La forma a sua volta può diventare ‘modello’. E un mezzo linguistico può a sua volta determinare sia dei limiti che delle estensioni operative. Da questo punto di vista l’insieme delle possibilità rappresentano le estensioni e le caratteristiche del linguaggio. Premesso ciò risulta palese che la diafrasi tra analogico e digitale rappresenta preoccupazioni essenzialmente linguistiche. La natura dell’immagine digitale rimette in gioco il concetto di articolazione del processo rappresentativo e ritorna a dare totale libertà all’ elemento creativo ed immaginativo. Si denota in questo passaggio tra analogico e digitale una certa somiglianza tra le concezioni dinamico-spaziali dell’epoca dell’avanguardia, in cui le prime formulazioni linguistiche del cinema erano basate sulla giuntura dei punti di vista attraverso il montaggio, nelle quali il nodo centrale era comunque l’effetto di verosimiglianza anche se non ottenuto tramite soluzioni linguistiche effettivamente naturalistiche. Il digitale estende le possibilità dell’esplorazione e consente alla formulazione e all’immaginazione percorsi applicativi insoliti. Permette di lavorare sui dati senza le tipiche limitazioni dei supporti analogici, consentendo la possibilità di avere un sistema elaborativo virtuale potenzialmente inesauribile.

Il digitale può essere visto come mezzo di evoluzione, in grado di indagare tra forme diverse. Il suo utilizzo, dal punto di vista di chi opera nel settore cinematografico, investe tutti i campi e gli ambiti delle specificità operative,

da quello ideativo a quello della realizzazione. Si tratta dunque di una vera e propria trasformazione sulla quale si adatteranno tutti gli aspetti della rappresentazione, partendo dal concetto di realtà fino a giungere alla creatività interpretativa ed espressiva. La sperimentazione è sicuramente supportata dall'introduzione di macchinari per così dire leggeri, non necessariamente costosi e professionali, che si rendono utili ai fini di un'indagine del nuovo mezzo espressivo.

Per quanto riguarda il montaggio si può dire che non sia cambiato molto, quantomeno sotto l'aspetto linguistico che ormai ha trovato le sue fondamenta. Lo stravolgimento lo individuiamo sul piano pratico, legato essenzialmente al materiale, che passa da una materializzazione fisica della pellicola alla virtualità del digitale. Che comunque comporta un'elaborazione del materiale differente, e sicuramente d'ora in avanti il montatore si trova, spesso, a dover lavorare con una quantità di materiale quasi illimitata.

Il digitale introduce nuovi aspetti nella condizione comunicativa. Il primo è la mutazione strutturale dell'immagine e dei suoni, che passano da un carattere oggettivo legato al concetto di realtà ad una condizione di elaborazione aperta che tende ad ravvicinare la rappresentazione alle combinazioni potenziali nell'articolazione immaginaria. Il secondo aspetto è relativo alla diffusione di carattere capillare che finora non esisteva che introduce la reciprocità della comunicazione. Un'altra innovazione molto rilevante è la condizione dello spettatore che cambia grazie alla diffusione dei mezzi. Passa da “*spectator*”⁴¹ a “*user*”⁴² del linguaggio trovandosi così a gestirlo attivamente. Cosa che finora era stata esclusa. Da questo momento

⁴¹ R. Perpignani, *Dare forma alle emozioni. Il montaggio cinematografico tra passato e futuro*, Falsopiano Cinema, Alessandria, 2006.

⁴² Ivi.

il fenomeno linguistico deve potergli appartenere in tutte le sue estensioni elaborative.

L'introduzione del digitale implica una ricerca che non deve ritenersi essere strettamente tecnologica quanto piuttosto linguistica. Il digitale, secondo una dichiarazione del montatore Roberto Perpignani durante un'intervista⁴³, può rimettere in discussione tutto.

⁴³ Intervista di (a cura di) Tommaso Casini, *Il montatore: intervista a Roberto Perpignani*, su *Taglio corto*, dicembre 2004.

3. IL LINGUAGGIO PUBBLICITARIO TELEVISIVO

Si intuisce che se la verosimiglianza cattura l'adesione convenzionale dello spettatore, il messaggio veloce, che si fonda sulla percezione immediata, rifiuta la condizione dell'attenzione e quindi risulta più facilmente assimilabile per via diretta e illogica. In questo consiste lo stratagemma del nuovo dinamismo straordinario delle comunicazioni di massa, perché in tal modo può convertire il pubblico di massa in consumatore di massa.

Le innovazioni degli anni '60 (a partire dalla Nouvelle Vague) si sono rivelate preziose ai fini della comunicazione breve, si può dire istantanea, tipicamente legata a quella della pubblicità che è passata da una forma naturalistica ad una prodotta da frammenti, rivelandosi capace di fare un racconto con pochissime immagini in pochissimi secondi.

Lo spot pubblicitario nasce dall'esigenza di far acquistare i prodotti di cui parla; si tratta quindi di un'operazione comunicativa con scopi persuasivi. Definita "estetica dell'euforia"⁴⁴, tende svantaggiando la narrazione di una

⁴⁴ Cinzia Bianchi, *Spot. Analisi semiotica dell'audiovisivo pubblicitario*, Carocci editore, Roma, 2005. pag. 14.

storia, a mostrare passione ed emozioni, attraverso l'utilizzo di un montaggio veloce, caratterizzato da mutamenti repentini del ritmo con lo scopo di attrarre lo spettatore mediante effetti sinestetici.

3.1 LO SPOT E LE PASSIONI: BREVE INTRODUZIONE

SEMIOTICA

La *timia* è una categoria primitiva che descrive il modo in cui ogni essere vivente sente se stesso e reagisce a ciò che lo circonda. Si fonda su un movimento di *attrazione* e *repulsione* che regola quindi un orientamento *euforico* o *disforico* del soggetto nei confronti dei suoi soggetti. Ci possono essere passioni euforiche come la gioia e la speranza, passioni disforiche quali vergogna e paura ma anche passioni che non sono né euforiche né disforiche come l'indifferenza e l'abulia ed infine passioni che possono variare orientamento a seconda della situazione o del momento come l'amore. Legato al timismo, al contribuire sensazioni di agio e disagio troviamo sicuramente il ritmo. Esso è uno dei punti nodali della teoria delle passioni, strettamente connesso alla dimensione tensiva e a quella continua e scalare dell'intensità. Tanto quanto ritmo legato all'espressione che al contenuto è una scansione riconducibile a due movimenti fondamentali, la battuta e la levata. Può essere lento o serrato, regolare o irregolare e sotto tale aspetto risulta evidente che creare un ritmo adeguato significa indurre una certa disposizione passionale e predisporre un certo comportamento. L'alternanza di tensione e distensione è ritmo, come lo è l'articolazione in diaforia e adiaforia, in questo senso le categorie profonde del passionale sono determinate da movimenti ritmici. Ne deriva che la passione ha un proprio ritmo inteso almeno in un duplice senso. Ha una forma dell'espressione ritmica quindi si esprime attraverso un ritmo e ha una forma del contenuto ritmica per cui allo stesso tempo ha un ritmo.

Seguendo un'analisi semiologica del film, possiamo percepire l'inquadratura come un 'paragrafo' o un 'capoverso' di un libro. Come già detto, in senso tecnico, l'inquadratura è un segmento di pellicola girato in continuità, è delimitato da due arresti di motore della macchina da presa e a livello di montaggio è delimitato dal taglio fisico attraverso le forbici. Tale delimitazione la rende facilmente riconoscibile dal momento che ci sono due stacchi ben visibili ai bordi. Allo stesso tempo la rende ambigua nel senso che non sempre corrisponde ad una vera e propria unità di contenuto. Accade per esempio nell'utilizzo del campo-controcampo, in cui due inquadrature vengono accostate al fine di creare una scena di dialogo tra due soggetti, in questo caso specifico le due inquadrature vengono percepite come un blocco unico dal momento che la loro funzione contenutistica finisce per superare i limiti fisici.

Le grandi forme del rappresentare al cinema appaiono fondamentalmente tre, denominate una analogia assoluta, una analogia costruita ed infine analogia negata. Quella che ci interessa è l'ultima, l'analogia negata si riferisce alla fase del montaggio, o più propriamente definito "montage-roi" dai francesi sullo schema del pensiero ejzenšteiniano. Consiste nell'agire in distanza rispetto alla realtà, evitando qualsiasi tipo di legame. Risulta perciò fortemente manipolatorio, legato principalmente ad un aspetto di tipo connotativo, riguardante dunque la comunicazione di concetti astratti, con l'utilizzo di un linguaggio simbolico. Gli oggetti messi in scena, i nessi tra le immagini che creano fratture inattese o connessioni inusuali, contano per il senso che gli viene dato dall'intera operazione rappresentativa, i nessi tra le immagini infine creeranno cesure improvvisate o ponti arditissimi al fine di ristrutturare completamente i dati. Pertanto il montaggio-re in sintonia con il regime di analogia negata a cui si richiama, rifiuta in partenza il legame con la realtà e la connessione fluida dei frammenti, al fine di aver come finalità primaria la rottura dell'omogeneità e della costruzione di una dimensione connotativa. Esso dunque effettua, al contrario del *découpage*,

una serie di rotture irrimediabili nella sfera della continuità spazio-temporale. Da questo punto di vista, il montage è alla base di ogni estetica del cinema che rifiuta la nozione di trasparenza e per l'appunto nel corso dell'evoluzione delle forme cinematografiche ne ha fatto ricorso chi non voleva rendere limpida la scrittura, o per sperimentare, o per trasmettere concetti astratti, per svelare la falsità della messa in scena, come gli avanguardisti, i sovietici degli anni '20 ed alcuni esponenti della Nouvelle Vague. Godard in *Fino all'ultimo respiro* sfrutta il jump cut, o falso raccordo, con l'utilizzo di frammenti di continuità troppo brevi affinché possa risultare avvertibile il salto come cambio di inquadratura, ma pur sempre percepibili, abbastanza da poter scuotere o infastidirne la percezione⁴⁵.

⁴⁵ Casetti F., Di Chio F., *Analisi del film*, Strumenti Bompiani, 1990

3.2 LO SPOT IN FORMA DI SCENETTA: IL CAROSELLO



Immagine di apertura del Carosello (www.carosellomito.it)

Prima di entrare nel vivo dell'argomento Carosello⁴⁶ è bene fare un piccolo passo indietro nella storia della televisione per comprendere meglio come è diventato il mezzo pubblicitario più efficace.

I primi esperimenti di trasmissione e di ricezione di immagini in movimento furono effettuati all'inizio del 1926 dall'inglese John L. Baird, ma per l'affermazione della 'scatola magica' si dovrà attendere fino agli anni '50, quando in un clima di frenetica ripresa industriale esploderà un enorme entusiasmo nei confronti del nuovo mezzo di comunicazione. Il debutto della televisione italiana avviene il 3 gennaio 1954 alle ore 20:45, attraverso

⁴⁶ Questa parola deriva dal nome napoletano della palla di creta usata in un antico gioco di origine araba introdotto a Napoli dagli spagnoli a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento. "Caruso", nel dialetto napoletano, è anche il termine utilizzato per identificare il salvadanaio in creta e anche il nome che si dà alla testa rasata a zero; "carusiello" ne è il diminutivo. In tal senso il termine racchiude in sé il significato di sfida, di risparmio e di mondo infantile; tutte caratteristiche del nuovo mezzo pubblicitario. Il titolo andava molto in voga in quegli anni, infatti nel 1952 uscì un film di Ettore Giannini intitolato *Carosello napoletano* e un giornale a fumetti illustrato da Sergio Tofano portava il titolo di *Carosello*.

un canale unico (“Programma Nazionale”)⁴⁷ delle emittenti RAI di Roma, Milano e Torino. L’interesse verso le trasmissioni del piccolo schermo cresce sempre più facendo sì che diventi in brevissimo tempo lo strumento principe della diffusione dei messaggi promozionali.

L’aspetto artistico della pubblicità risiede nella potente abilità che ha di riflettere, di interpretare e restituire in chiave simbolica il vissuto sociale. La pubblicità televisiva italiana seguì un percorso totalmente originale rispetto agli altri paesi. A partire dal 1957 incominciò l’epoca delle cosiddette “scenette”: il Carosello.

Ebbe una rilevante importanza e assunse un ruolo pedagogico per gli italiani in quanto “mostrava la via della modernizzazione rendendola compatibile con i valori tradizionali”⁴⁸ e le battute ripetitive delle scenette insieme agli slogan promozionali entrarono nel linguaggio di tutti i giorni della popolazione. Presentava un mondo consumistico di felicità e di benessere estremamente affascinante per una popolazione che proveniva dai disagi della guerra.

La pubblicità diventa una specie di spettacolo, ricalcando nella forma le strutture teatrali e prendendo spunti dall’avanspettacolo e dalla commedia all’italiana.

In realtà, dal punto di vista strettamente pubblicitario non si rivelò sempre efficace. Accadde spesso che la scenetta presentata o la forte personalità del personaggio monopolizzassero l’attenzione dello spettatore e che dunque il prodotto non venisse memorizzato, anche per colpa della rigida struttura imposta dalla RAI.

Il 3 febbraio 1957, data in cui nacque il Carosello, è una data storica per la società italiana nel settore della pubblicità. Il servizio televisivo era stato

⁴⁷ il secondo canale arriverà il 4 novembre del 1961.

⁴⁸ Codeluppi V., *Che cos’è la pubblicità*, Carocci Editore, Roma, 2001. pag. 27

inaugurato nel 1954. C'era un solo canale, chiamato Programma nazionale, ed ovviamente fioccano numerose richieste per potervi inserire la comunicazione pubblicitaria. In una Convenzione fra la RAI e il ministero delle Poste, stipulata nel 1952, si prevedeva la possibilità di inserimenti pubblicitari. Essa stabiliva che i comunicati commerciali dovevano entrare nelle case degli italiani nel modo più delicato ed inavvertito possibile. Il Carosello risultava essere strutturato da singoli comunicati che dovevano essere lunghi complessivamente sessantaquattro metri e ventisei centimetri, su pellicola cinematografica da trentacinque millimetri, quindi con una durata complessiva di due minuti e quindici secondi. Secondo gli standard pubblicitari internazionali può considerarsi un'eternità. Ma utilizzando uno stratagemma, di questi 135 secondi una parte (1' e 15'') doveva essere dedicata ad uno spettacolo vero e proprio 'non pubblicitario', e la rimanente (di 30'') alla pubblicità vera e propria. Ciò che oggi chiamiamo spot era conosciuto, nel linguaggio dell'epoca Carosello, con il nome di "codino"⁴⁹.

La struttura che si presentava ben delineata aveva però dei limiti. In primis l'inserzionista doveva pagare uno spazio in cui non avrebbe potuto parlare del suo prodotto o servizio; inoltre questo spazio avrebbe dovuto riempirlo a sue spese con un qualcosa che rientrasse nel concetto Rai di spettacolo. La parte dedicata allo spettacolo doveva rappresentare una storia definita e questa non poteva avere alcun riferimento con il prodotto pubblicizzato nel "codino". Per di più lo spettacolino poteva andare in onda una sola volta, il "codino" era unico e non poteva essere trasmesso due volte; inoltre all'interno di esso il nome del prodotto da promuovere non poteva essere menzionato più di sei volte. Tutto ciò portò ad un conflitto tra utenti e pubblicitari in quanto il costo della produzione dei cortometraggi risultava elevato, la realizzazione degli spettacoli era difficile e, non meno rilevante,

⁴⁹ Per codino si intende qualunque riferimento, diretto o indiretto, viso o fonico del prodotto pubblicizzato o della ditta inserzionista. La sua durata massima può essere di 30 secondi, pari a 14 metri 28 centimetri.

i codini erano eccessivamente brevi rispetto al complesso del prodotto che si trovavano a dover realizzare. Umberto Eco sottolinea che la sola ideologia della pubblicità è il consumo. La pubblicità è quindi un esplicito invito ad acquistare un prodotto, e pertanto ad inserirsi senza finzione in una micro-storia di consumo. Sotto questo punto di vista il Carosello non appare in sintonia con la comunicazione pubblicitaria nella quale invece gli intenti sono espliciti e dichiarati. Esso invece tende a nascondere la pubblicità, relegandola alla coda, non riconosce perciò l'ideologia del consumo e presenta lo strumento pubblicitario in una forma ipocrita.

Ciò che il Carosello ci ha insegnato è l'importanza del 'divertimento' nel messaggio pubblicitario. Ebbe un'imponente presenza nella vita dell'Italia televisiva: dal 3 febbraio 1957 al 1° gennaio 1977 sono andate in onda dalle ventotto alle trentacinque storie per settimana, in totale quasi trentamila Caroselli.

Il Carosello introduce lo star-system nella pubblicità, attorno e all'interno di esso c'è proprio una équipe di celebrità. Non sono solo celebri gli attori, ma anche i registi. Sono molti i nomi importanti legati alla regia che girarono Caroselli. Il primo fra tutti Luciano Emmer⁵⁰ che quando lasciò Cinecittà fondò una casa di produzione per dedicarsi a Carosello. Poi venne la volta di Ermanno Olmi seguito da Francesco Maselli, Pupi Avati, Gillo Pontecorvo, Dino Risi, Sergio Leone, Mauro Bilognini, Ugo Gregoretti, i fratelli Taviani ed altri ancora. In seguito questi celebri registi dovettero lasciare la scena ad un unico personaggio diventato il protagonista dei caroselli, il cartoon Calimero⁵¹.

⁵⁰ Con al suo attivo film noti, quali *Domenica d'agosto* (1949) e *Le ragazze di piazza di Spagna* (1952)

⁵¹ Figlio di Nino Pagot, la voce era di Ignazio Colnaghi e il nome deriva dal santo della chiesa milanese in cui si sposò Pagot.

Quindi sul piano del linguaggio, possiamo classificare i filmati trasmessi in due categorie: i film d'azione, che a loro volta si distinguono in cartoni animati e in "passo uno"⁵² in senso stretto (cioè realizzati con oggetti in movimento), ed i "film dal vivo" (con attori in carne ed ossa).

I fil d'animazione diedero vita a personaggi puramente di fantasia che si sono imposti stabilmente nell'immaginario collettivo: Toto e Tata (Motta), Jo Condor e il Gigante amico (Ferrero), Olivella e Mariarosa (Bertolli), l'Omino coi Baffi (Bialetti), Calimero e l'Olandesina (Mira Lanza), Topo Gigio (Pavesini), Pippo (Lines), Caballero e Carmencita (caffè Paulista).



Toto e tata per Motta- episodio Il fucile 1961 (www.carosellomito.it)

⁵² Come descritto nel testo di Rossi D., *Il messaggio pubblicitario italiano del Novecento. Nel manifesto, nel cinema e nella televisione*, Cedam, Padova, 2003. I film "passo uno" sono quei film girati un fotogramma alla volta, nei quali il movimento si ottiene spostando in una certa misura l'oggetto ad ogni scatto di fotogramma della ripresa.



Carmencita per Caffè Paulista- episodio L'impiegata 1965 (www.carosellomito.it)



*Calimero, il pulcino nero per Mira Lanza- episodio Nascita di Calimero 1963
(www.carosellomito.it)*

I film ‘dal vivo’ erano invece veri e propri spettacoli, seppure di breve durata, che venivano interpretati dai più celebri attori dell’epoca. Tra i quali ricordiamo: Ernesto Calindri, Gino Cervi, Alberto Lionello, Amedeo Nazzari, Vittorio Gassman, Aldo Fabrizi, Paolo Panelli , Franco e Ciccio, Totò e Eduardo De Filippo.



Franco Franchi e Ciccio Ingrassia per Grey- episodio La sostanza per ingigantire 1967
(www.carosellomito.it)

Oggi riconosciamo al Carosello l’originalità della sua forma di comunicazione. In risposta ad un momento di sudditanza alla cultura statunitense, fu in grado di creare il “Made in Italy” della forma pubblicitaria televisiva. Diventando la scorciatoia molto efficace per dare popolarità alla pubblicità ed arrivare al cuore della gente in un paese che era oppresso da due moralismi, cattolico e laico, che convergevano in un atteggiamento antimoderno.



Star presenta Totò per Star Dado doppio brodo- episodio Totò cassiere 1966
(www.carosellomito.it)

Ma mentre gli italiani si divertivano con le scenette di Carosello, in tutto il mondo la pubblicità proseguiva il suo processo di sviluppo. Al Festival Internazionale del Film Pubblicitario, nato nel 1954 e tenutosi a Venezia, Montecarlo e Cannes dove rimase stabilmente dal 1971, tutti i paesi si presentarono con filmati brevi, spesso a colori e comunque impeccabili sul piano formale, mentre gli italiani arrivarono con lunghi filmati in bianco e nero di Carosello, divertenti ma soltanto per i loro connazionali, che erano in grado di comprenderne il particolare tipo di comicità.

Godard lo definì addirittura *“il prodotto migliore dell’industria cinematografica italiana”*⁵³.

La struttura del Carosello, come abbiamo detto, è ben definita e rigida, il pezzo spettacolare ed il codino si collegano tra loro attraverso la fase di passaggio e i modi però per farlo sono diversi. In particolare possiamo

⁵³ Citato in Ceserani G.P., *Storia della pubblicità in Italia*, Editori Laterza, Bari, 1988

distinguerli in quattro strutture: la prima era quella in cui tutti i 35" del codino venivano disposti alla fine, quindi con un unico passaggio dallo spettacolino alla pubblicità vera e propria. La seconda anticipava 5 o 10" di codino all'inizio della ripresa e il restante alla fine, in questo modo la fase di passaggio diventa doppia. La terza invece interrompeva la scenetta con circa 5" di messaggio pubblicitario per poi essere ripreso alla fine così da ottenere una fase di passaggio tripla. Per ultimo una struttura con una fase di passaggio quadrupla che si sviluppava anticipando 5" di codino all'inizio, un'interruzione durante la scenetta per poi sviluppare il restante codino alla fine. Risulta evidente che nelle ultime due tipologie strutturali di inserimento attraverso interruzioni si veniva a creare maggior rilievo per quella che era la parte promozionale. Nella prima il codino non interrompeva la continuità filmica del cortometraggio che si presentava, restituendo una percezione di unità nella quale solo alla fine veniva inserita la promozione di un prodotto, in totale sintonia con la tradizione della rubrica. Nella seconda assistiamo già ad una interruzione in cui il codino assume a pieno il ruolo di pubblicità. Infine le ultime due strutture fanno sì che l'importanza primaria sia del codino, le interruzioni frammentano definitivamente l'unicità del racconto facendogli quasi assumere il ruolo di commento a quello che è il messaggio promozionale.

Proprio la sua rigida struttura, che lo costringeva in qualche modo alla ricerca costante del divertimento, impedendone l'uso immediato lo portò alla morte.

Il divertimento è un valore aggiunto alla comunicazione pubblicitaria e come tale non può essere obbligatorio. Il 16 settembre 1974 la Federazione professionale della pubblicità, in un suo documento, dichiara una lunga serie di colpe del Carosello, precisando che, con lo spettacolino, la trasmissione "contribuisce in modo fondamentale ad aumentare la componente indiretta e frivola della comunicazione pubblicitaria, tanto da

essere divenuta il centro di tutta una serie di critiche che finiscono con l'investire la pubblicità nel suo complesso". Venivano inoltre menzionati i costi molto elevati che costringeva lo spettacolino. Pur riconoscendo che una parte del pubblico televisivo era affezionata alla rubrica, il documento concludeva così: "La tendenza, che la stessa Rai incoraggia, è verso una comunicazione quanto più possibile fattuale, informativa e competitiva. In tale quadro, la formula rigida di Carosello appare superata e antistorica".

Il più grave pericolo che veniva dalla spaccatura fra lo spettacolino e il codino, era il cosiddetto *vampirismo*. Se il protagonista dello spettacolino era memorabile, impressivo, divertente, finiva per surclassare il prodotto che veniva presentato in seguito.

Lo spettatore ricordava l'attore o il personaggio del cartoon, ma non li associava al prodotto. È questo l'effetto-vampiro di cui si parla. Umberto Eco (in un intervento del 1986) ne ha spiegato il meccanismo: "la forma sclerotizzata e pro verbalizzata, riassunta nel personaggio che la rende memorabile, *uccide il referente*".

Per molti anni, fino a quando l'avvento delle reti private non rivoluzionerà il mercato, la creatività pubblicitaria rimase sostanzialmente un 'affare di layout'. Un foglio di carta, il bozzetto, che rappresentava una comunicazione 'ferma', era il luogo geometrico del pensiero creativo: su quello si discuteva, quel contenuto riassumeva ed esplicitava il lungo lavoro che aveva portato alla campagna. Per anni la visività si imperniò sulla realizzazione fotografica. Per anni il grande protagonista fu il fotografo. Per la media dei pubblicitari la cultura cinematografica arriva tardi, almeno nell'ambito professionale.

Due cose molto importanti accadono in poco più di un anno: il 1° gennaio 1977 chiude il Carosello e l'anno successivo la televisione trasmette a colori. L'ambiente pubblicitario prende coscienza di una nuova dimensione. La comunicazione visiva non viene più vista come un'appendice della campagna stampa e si attua finalmente ciò che si è sempre saputo, che il

mezzo richiede in approfondimento autonomo e che il suo linguaggio va esplorato in profondità.

CONCLUSIONI

Nel corso dell'analisi svolta ho avuto modo di comprendere la struttura del montaggio e di poterlo analizzare come forma di linguaggio, quindi non riduttivamente come puro atto manuale (e successivamente 'virtuale') di un processo in cui vengono disposte le scene in successione mediante un'operazione che passa dal tagliare la pellicola all'incollarla. Ho trovato particolarmente adatta una delle definizioni che dà Ejzenštejn nel suo testo *Teoria generale del montaggio*⁵⁴ in cui afferma che “[...] il Montaggio con la lettera maiuscola, e non il montaggio come un momento specifico della produzione del film (insieme con l'attore, l'inquadratura, il suono) deve fondarsi sul prototipo dell'uomo. Prendere a modello l'uomo reale, vivo, gioioso e sofferente, che ama odia, canta e danza, che genera figli [...]”. In questo senso il montaggio appare quindi in continua evoluzione, mutabile ed adattabile alle esigenze dell'uomo.

Nel corso della storia cinematografica ha subito non poche modifiche ed anche accuse, quando veniva percepito come di rilevanza non particolare,

⁵⁴ Ejzenštejn S. M., a cura di Pietro Montani, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio editori, 1989. pag. 412

nonché elogi, come è stato sicuramente nel caso di Ejzenštejn. Ma è stato anche laboriosamente studiato e sfruttato in tutte quelle che potevano essere le sue capacità, come lo è stato da Godard che ne ha prodotto un mezzo di non immediata comprensione. Come per la maggior parte delle innovazioni agli esordi, le nuove introduzioni possono non essere, per così dire, accettate. Lo abbiamo visto con l'avvento del sonoro nel cinema che, se ha suscitato interesse da parte di molti, per altri è stato visto quasi come una minaccia; ne è un esempio il film di Chaplin⁵⁵ in cui accusa il suono di essere superfluo e non funzionale alla resa del film. Allo stesso modo anche il montaggio ha vissuto diverse fasi, e anche quando si è affermato come linguaggio ha subito delle rimesse in discussione come accadde, per esempio, agli inizi degli anni '50 a causa dell'introduzione del *cinemascope*⁵⁶.

Riepilogando, ritengo che il montaggio, essendo una forma artistica di linguaggio, non possa essere circoscritto da regole fisse non mutabili. Negli anni si è certamente consolidata una 'grammatica' per far sì che fosse comprensibile ma rimanendo legato a delle immagini in movimento, il cui scopo è quello di narrare ed il narrare è inevitabilmente legato all'uomo ed alla sua essenza. Esso sarà sempre in continua evoluzione sia all'interno di quello che è il concetto generale di cinema sia strettamente connesso ad ogni singola opera filmica. Come asserisce il critico Vincent Pinel, “[*Jean-Luc Godard*] provava che il montaggio non obbediva obbligatoriamente né alle pressioni del *découpage* né a delle «regole» che spesso non erano altro che abitudini, ma che dovevano essere reinventate per le necessità di ogni singolo film.”⁵⁷

⁵⁵ *Luci della città*, film in bianco e nero del 1931 della durata circa di 89 minuti del regista Charlin Chaplin

⁵⁶ Tecnica di ripresa e proiezione che consente di allargare l'angolo visuale. In fase di ripresa, tramite l'utilizzo di lenti anamorfiche, l'immagine viene deformata per poi essere disanamorfizzata durante la proiezione ottenendo fotogrammi da 2,35:1.

⁵⁷ Pinel V., *Il montaggio. Lo spazio e il tempo del film*, Lindau, Torino, 2004. pag. 54

Si può quindi parlare di montaggio inteso come risultato di un'evoluzione dialettica.

Evoluzione che abbiamo riscontrato in ogni suo utilizzo, cinematografico o pubblicitario che sia. Nell'esempio del Carosello, preso in analisi, si è constatato come l'utilizzo degli stacchi nelle fasi di passaggio tra la parte spettacolare e quella prettamente pubblicitaria, abbia dato più o meno importanza al messaggio promozionale; notando che più la parte della scenetta veniva interrotta dal "codino" più esso veniva messo in luce, ribaltando l'attesa dello spettatore. Nel caso, come lo era all'inizio, del codino messo alla fine della scenetta, il suo valore veniva messo quasi in secondo piano, assumendo la funzione di fine di tutto il prodotto filmico. Quando invece si cominciò a spezzare la scena per introdurre pochi secondi di codino allora la percezione dello spettatore era di assistere ad un messaggio promozionale che veniva interrotto da una sequenza spettacolare.

Ecco che il montaggio, come abbiamo sottolineato, determina non più la successione delle immagini, quanto il vero senso di ciò a cui stiamo assistendo; variando semplicemente l'ordine delle scene o degli stacchi modifica la nostra percezione. In tal senso risulterebbe interessante approfondire come reagisce psicologicamente la nostra percezione visiva agli stimoli audiovisivi.

BIBLIOGRAFIA

- Allegri L., *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*, Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1976;
- Bàlazs B., *Il film. Evoluzione e essenza di un'arte nuova*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1952;
- Bianchi C., *Spot. Analisi semiotica dell'audiovisivo pubblicitario*, Carocci Editore, Roma, 2005;
- Casetti F., Di Chio F., *Analisi del film*, Strumenti Bompiani, Milano, 1990;
- —, a cura di Umberto Eco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1989;
- Ceserani G.P., *Storia della pubblicità in Italia*, Editori Laterza, Bari, 1988;
- Codeluppi V., *Che cos'è la pubblicità*, Carocci Editore, Roma, 2001;
- —, *Storia della pubblicità italiana*, Carocci Editore, Roma 2013;
- Costa A., *Saper vedere il cinema*, Strumenti Bompiani, Milano, 1985;
- Deleuze Gilles, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984;

- Ejzenštejn S. M., a cura di Pietro Montani, *La natura non indifferente*, Marsilio Editori, Venezia, 1988;
- ———, a cura di Paolo Gobetti, *Lezioni di regia*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1964;
- ———, *Tecnica del cinema*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1950;
- ———, a cura di Pietro Montani, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio editori, Venezia, 1989;
- Frassino A., *Jean-Luc Godard*, Mensile diretto da Fernando Di Giammatteo, *La nuova Italia*, Firenze, marzo 1974;
- Gill Leslie E., *Psicologia della pubblicità*, Giunti, Firenze, 1960;
- Godard J-L., *Introduzione alla vera storia del cinema*, PGreco Edioni, Milano, 2012;
- Metz Christian, *La significazione nel cinema*, Bompiani Milano, 1975;
- Millar G., Reisz K., *La tecnica del montaggio cinematografico*, Lindau, Torino, 2001;
- Perpignani R., a cura di Francione Fabio, *Dare forma alle emozioni. Il montaggio cinematografico tra passato e futuro*, Falsopiano Edizioni, Alessandria, 2006;
- Pezzini I., *Trailer, spot, clip, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi Editore, Roma, 2002;

- Pinel V., *Il montaggio. Lo spazio e il tempo del film*, Lindau, Torino, 2004;
- Rossi D., *Il messaggio pubblicitario italiano del Novecento. Nel manifesto, nel cinema e nella televisione*, Cedam, Padova, 2003.

FILMOGRAFIA

- *Fino all'ultimo respiro, (À bout de souffle)*, regia di Jean- Luc Godard (1960);
- *Hiroshima, mon amour*, regia di Alain Resnais (1959);
- *I 400 colpi, (Les 400 coups)* regia di François Truffaut (1959);
- *Les carabiniers*, regia di François Truffaut (1963);
- *Lotte in Italia*, regia di Jean- Luc Godard e Jean Pierre Gorin (1970);
- *Luci della città, (City Lights)*, regia di Charlie Chaplin (1931);
- *Nascita di una Nazione, (The Birth of a Nation)*, regia di David Wark Griffith (1915);
- *Orfeo negro(Orfeu negro, Orphée noir)*, regia di Marcel Camus (1959);
- *Questa è la mia vita (Vivre sa vie)*, regia di Jean-Luc Godard (1962);
- *Vita di un pompiere americano,la (The life of an american fireman)*, regia di Edwin Stanton Porter (1903).

ABSTRACT

Il montaggio come linguaggio dell'opera filmica. Uno studio che parte dalla pratica del montaggio interrogandosi su come interagisce con l'insieme delle operazioni che compongono l'opera finale.

Dal cinema degli esordi agli spot pubblicitari, in particolare dal cinema godardiano. Jean-Luc Godard come anello tra ieri e oggi.

La pubblicità televisiva che per necessità temporali crea "mini storie" per giungere allo scopo finale e noi spettatori che riusciamo comunque a cogliere il messaggio, forse non alla prima visione, anzi è nella ripetizione che ne cogliamo il significato, come nei film di Godard dove il messaggio subliminale non risulta comprensibile di primo acchito. Il "jump cut" attribuito al lavoro godardiano come essenza del montaggio degli spot pubblicitari con un'analisi particolare del fenomeno del Carosello in Italia.